

El cine bélico de la II Guerra Mundial: el caso de *Dunkerque*

The war cinema of World War II: the case of *Dunkirk*

Manuel Blanco Pérez

Universidad de Cádiz

manuel.blanco@uca.es

Resumen

El cine bélico goza de cierto *revival* en nuestros años de crisis europea. Y muy especialmente el de la II Guerra Mundial en que, a menudo, se narra la historia de unos combatientes “buenos” (los aliados), frente a otros combatientes “malos” (nazis). Si bien ha habido ciertas aproximaciones a una mirada más psicológica e intimista del conflicto, como la ya clásica *El hundimiento* (*Der Untergang*, Eichinger, 2004), o las novedosas *Cold War* (Wojna, 2018) o *El Capitán* (*Der Hauptmann*, Schwentke, 2017), no es menos cierto que *Dunkerque* (*Dunkirk*, Christopher Nolan, 2017) presenta una serie de diferencias radicales con los films precedentes que, sin duda, contribuyen a redescubrir el conflicto con una mirada menos epidérmica que la tradicional: se trata de un gran producto *blockbuster* (angloamericano), el film prácticamente carece de diálogos (lo cual lo conecta con la fuerza narrativa fotográfica) y, además, posee un diseño de sonido sutil donde lo fundamental son los sonidos de la guerra (recursos diegéticos). Además, y como novedad en el género, el enemigo es invisible pues no tenemos la más mínima referencia de él. Su narración, por último, posee muchas particularidades que tendremos ocasión de analizar.

Abstract

War cinema enjoys a certain revival in our years of European crisis. And especially that of the Second World War, which often tells the story of "good" combatants (the Allies), as opposed to "bad" combatants (Nazis). While there have been certain approaches to a more psychological and intimate view of the conflict, such as the classic *The Sinking* (*Der Untergang*, Eichinger, 2004), or the novel *Cold War* (Wojna, 2018) or *The Captain* (*Der Hauptmann*, Schwentke, 2017), it is no less true that *Dunkerque* (*Dunkirk*, Christopher Nolan, 2017) presents a series of radical differences with the previous films that, undoubtedly, contribute to rediscovering the conflict with a less epidermal look than the traditional one: This is a great blockbuster product, the film practically lacks dialogues (which connects it with the photographic narrative force) and, in addition, it has a subtle sound design where the fundamental thing is the sounds of war (diegetic resources). In addition, and as a novelty in the genre, the enemy is invisible because we do not have the slightest reference to it. His narration, finally, has many particularities that we will have the opportunity to analyze.

Palabras clave: cine, bélico, II Guerra Mundial, Nolan, análisis fílmico.

Keywords: War Film, II World War, Nolan, Film Analysis

1. Introducción

La II Guerra Mundial ha sido, hasta la fecha, el conflicto armado más sangriento de la historia de la Humanidad. Baste saber, para hacerse idea de su dimensión, que apenas 7 países se declararon neutrales en la contienda (y varios de ellos sí tomaron partido *de facto*, como la propia España). De modo que afectaría de forma irremediable al orden mundial de su época y cuyas consecuencias son bien visibles hoy día. Si bien es cierto que la práctica totalidad de los coetáneos al conflicto han muerto ya (y los que aún viven tienen no menos de 100 años de edad), no es menos cierto que no ha cesado de ser una fuente de historiografía presente, hoy día más que nunca, en el cine, la fotografía, y estudios de todas las ramas de las ciencias y las artes. ¿Qué diferencia este filme de otros, por tanto? ¿Por qué es *diferente* en sus planteamientos y su manera de narrarlo?

1.1. Referentes cinematográficos actuales sobre la II Guerra Mundial

En los primeros años del siglo XXI pero, especialmente, desde la irrupción de la crisis económica del 2008, coincidiendo con la ruptura del proyecto eurooccidental de la modernidad, el cine americano de Hollywood ha tenido un especial interés por recrear varios de los pasajes de la II Guerra Mundial.

Esta tendencia, sin embargo, no es algo nuevo. Si nos fijamos simplemente en el trabajo de Steven Spielberg, en 1993, coincidiendo con un momento de gran crisis de la modernidad (apenas tres años y medio antes había caído el muro de Berlín, y un año antes, la Unión Soviética), “el Rey Midas” de Hollywood consigue financiación para realizar una de las películas más impactantes (y en aquel momento costosas) de la historia del cine, *La lista de Schindler* (7 Premios Oscar, 3 Globos de Oro, entre otros premios), que consiguió recrear en sus casi cuatro horas de duración (y con estética de cine clásico, en blanco y negro), un infierno de sadismo, muerte y destrucción que antes nadie había querido recrear en el cine. Se trata de un retrato psicológico de una parte del nacionalsocialismo, concretamente la vida de los campos de exterminio. En 1998 vuelve Spielberg con *Salvar al soldado Ryan*

(5 Premios Oscar, 2 Globos de Oro, entre otros premios), un film nuevamente orientado en la II Guerra Mundial, si bien en este caso se trataba de mostrar la crudeza del combate –en ocasiones cuerpo a cuerpo- del frente occidental de la contienda, muy especialmente en los minutos iniciales de la cinta en que se recrea el desembarco de Normandía. Veremos más adelante cómo este episodio y nuestro artículo guardan relación estrecha pues, parte de esta estética visual de la guerra, es la de las fotografías de Robert Capa, el único fotógrafo que se atrevió a ir con la tropa aliada en el desembarco de Normandía, lo cita Parejo refiriéndose a Doménech:

Este mismo autor [Doménech, 2011, pp. 57-59] señala qué aspectos puntuales de su biografía han servido de fuente de inspiración para algunos largometrajes de ficción como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), donde las instantáneas desenfocadas tomadas en la playa de Omaha el 6 de setiembre de 1944 dan forma a los 24 minutos del comienzo del film. (Parejo 2016, p. 848).

Existen muchas otras obras *mainstreams* de la industria Hollywoodiense sobre la II Guerra Mundial en estos años del cambio de siglo: *Pearl Harbor* – sobre el bombardeo origen de la entrada de EE. UU. en la guerra-, *Valkiria* – la operación fallida de intento de asesinato de Hitler-, *Enemigo a las puertas* –sobre la batalla de Stalingrado-, *Cartas desde Iwo Jima* –desarrollada en el frente japonés de la contienda-, etc. Aunque no dejan de ser obras menores desde el punto de visto cinematográfico, es curiosa esta insistencia de Hollywood con ciertos temas y cómo, estos a su vez, suelen darse una etapa concreta de la producción global. “La historia del cine es la continua reescritura del pasado en función de lo que está pasando ahora”, que dirá Zunzunegui (2007, p. 54).

Asimismo, es justo reseñar que también hubo acercamientos desde el cine de autor, más alejado al *establishment*, como *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998) o la comedia melodramática italiana *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997).

En el 2002 Roman Polanski realiza su soberbia *El Pianista* (3 Premios Oscar, Palma de Oro en Cannes, entre otros) que narra la historia del pianista del

gueto de Varsovia. En 2004 el primer gran filme europeo del siglo sobre la contienda fue *Der Untergang* (*El hundimiento*, en español), con un formidable Bruno Ganz en el papel del Führer que, con una mirada muy intimista, narra los últimos días de la guerra desde la mirada febril y sociópata de un Adolf Hitler delirante, encerrado en su propio búnker mientras ve cómo se desmorona el Reich de los mil años. El film fue muy bien acogido por crítica, pero “conmocionó Alemania” al retratar al Führer como un ser humano, en un rol que:

No es el de un monstruo, sino el de un personaje de carne y hueso que acaricia a los niños de Goebbles y a su perra Blondi, se muestra amable con su entorno personal y alaba un plato de espaguetis poco antes de su suicidio¹.

En 2006, el irlandés John Boyne escribirá una novela que será llevada al cine en apenas un año, *El niño del pijama de rayas* (Mark Herman, 2008) nuevamente ambientada en los campos de exterminio.

Especialmente esperada fue la primera película sobre la II Guerra Mundial del mítico director americano Quentin Tarantino, quien no defraudó con su cóctel habitual de ironía, sangre, disparos y diálogos marca de la casa: *Malditos bastardos* (2008) fue todo un éxito de taquilla y crítica. También ha habido en los últimos años otros acercamientos desde los *blockbusters* como *Corazones de Hierro* (David Ayer, 2014) o, por dar el contrapunto oriental, el filme con mayor presupuesto de los últimos tiempos en Rusia: *Stalingrado* (Serguéievich Bondarchuk, 2013). Desde la óptica del expolio de arte a manos de los nazis se concibió *The Monuments Men* (George Clooney, 2014).

También ha habido en este último año algunas películas de mucho menor presupuesto, europeas y de autor, que siguen explorando el fenómeno, como *El Capitán* (Robert Schwentke, 2018), y *Cold War* (Pawlikowski), ambas estrenadas en nuestro país en Sevilla, en la gala de los premios europeos del cine y en el SEFF (Seville European Film Festival) en su XV edición.

¹ Comas, José (17 de septiembre de 2004). “El Hitler de Bruno Ganz conmociona a los alemanes”. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/09/17/cine/1095372010_850215.html

2. Metodología

El análisis fílmico es una rama de los estudios en comunicación que nacen con la semiótica francesa e italiana en los 60. Suele aceptarse que *Le cinéma: langue ou langage* de Christian Metz, aparecido en 1964, es el nacimiento de la semiología fílmica y que, desde entonces –y al calor de los más diversos movimientos- ha ido actualizándose desde diferentes escuelas de pensamientos, momentos históricos e incluso, por qué no decirlo, por diferentes *modas*.

El campo del análisis fílmico no es ajeno al de las modas existentes en el terreno de las ideas y de las escuelas de pensamiento. Si en los años sesenta y setenta, estuvieron en boga los estudios fílmicos inspirados en posiciones estructuralistas (Barthes, 1980) y psicologistas (Metz, 1979; Mitry, 1978), como reacción a la historiografía más tradicional (Sadoul, 1973), en los ochenta apareció una reacción muy clara frente a los estudios de carácter estructuralista, principalmente desde el neoformalismo norteamericano (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997; Bordwell, 1995), y ya en los noventa, asistimos a una reacción a estos planteamientos desde el llamado “postestructuralismo”, el pensamiento post-moderno y el deconstruccionismo. (Marzal 2007, p. 65).

En España son especialmente relevantes los revulsivos que supusieron en su día los estudios de Julio Diamante, Santos Zunzunegui y Marzal. A estos autores le debemos la clarividencia de atisbar con mucha distancia lo que sucedería en la actualidad, Zunzunegui avanzaba hace más de una década que:

Se habla sin parar en ciertos círculos del *postcine* y de la *museificación* del cine ya que, cada vez más, el cine se exhibe en los museos y es utilizado como mecanismo artístico en combinación con otras prácticas no cinematográficas. De hecho existe todo un tipo de pintura no pintada que utiliza el cine o mecanismos cinematográficos para integrarlos en ese espectáculo que suele denominarse multimedia. Por tanto, el cine sale de las salas y se instaura en los museos y se contamina e hibrida con otras formas diversas de hacer arte (Zunzunegui 2007, p. 53).

En efecto, hemos tenido ocasión de analizar ese nuevo emplazamiento del

espectador que huye de la tradicional y amoquetada sala de cine, hacia una nueva realidad de *emplazamiento* representativo:

El tsunami es tal que exige un recálculo de los géneros, así como una nueva interpretación del lugar de *emplazamiento* desde el que se consumen los contenidos, ya que en la actualidad han pasado de ser consumidos exclusivamente en el cine y/o televisión, a consumido en todo lugar accesible vía 4G/5G por los terminales *smatphone*: trenes, coches, metros, vuelos, incluso lugares como la playa o la montaña (Blanco 2019, p. 32).

De modo que, con la irrupción de la cultura digital y la cinematografía en *streaming* se pasa de un contrato fiduciario entre el autor (cineasta) y espectador en que, este último, abandona la realidad para prestarle toda la atención a la narración fílmica (y, así, completar su parte de contrato cinéfilo: la tradicional cadena del sistema comunicativo emisor-(canal)-receptor), a otro modelo en que la atención del receptor es mínima, discontinua y multipantalla. Esta realidad afecta no solo a cómo se consume el filme, sino que, además, afecta a todos los aspectos de la industria: cómo se escribe un guion o, por ejemplo, cómo se diseñan los diálogos en un filme. Por ello también el análisis fílmico debe edificarse sobre la base de lo costoso que será, a partir de ahora, conseguir la atención del espectador.

Mi propuesta consiste en afirmar que toda película da instrucciones al lector acerca de cuál es el contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada comprensión. Un ejemplo banal: cuando yo me siento a ver *Centauros del desierto* de John Ford lo primero que aparece en la pantalla tras los títulos de crédito es un letrero que pone “Texas, 1868”. Ese letrero es una información y una instrucción. Es una información que nos dice que la acción sucede en Texas en un año determinado, pero es a su vez una instrucción puesto que al espectador se le indica: si quieres entender algunas de las cosas que vienen después debes preguntarte dos cosas: ¿por qué Texas y no, por ejemplo, Vermont o Massachusets?), ¿por qué 1868 y no 1830? Por tanto, el filme está indicando al espectador que si busca información sobre estos datos puede entender una serie de claves de la película. (Zunzunegui 2007, p. 55)

De modo que para la completa *desencriptación* del mensaje fílmico, el *contexto* que emana del propio filme se torna fundamental. Ahora bien, no solo con entender ese “envoltorio” histórico podremos acceder a una línea de significación completa. Pues buena parte del análisis requiere entender que todo filme es, por definición, un artilugio político en tanto transmisor de *ideas*. Y por “político” entendemos el sentido etimológico de la palabra (*zoon politicón*), esto es: el hombre no necesariamente ha nacido para vivir en la *polis*, pero alcanza su plenitud viviendo en la polis. Y el cine, por su propio código genético lingüístico, es portador de ideología:

En nuestra opinión, como se recoge en diferentes estudios (Company y Marzal, 1999; Gubern, 1996), el cine de Hollywood, como cualquier otro tipo de forma de comunicación, está cargado de una ideología determinada que un buen análisis fílmico puede hacer explícito. Lo que debería ser bastante evidente a estas alturas es que incluso en nuestras sociedades avanzadas del primer mundo, la ciudadanía, elemento básico sobre el que se sostiene nuestro sistema político democrático, no está ni muchos menos a salvo de una indefensión conceptual a la hora de asimilar los mensajes que el cine de Hollywood nos transmite de forma permanente y machacona. En este sentido, el análisis fílmico constituye un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u “oculta” a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos hollywoodienses. (Marzal 2007, p. 64)

No hace falta explayarse en una idea que, de todos modos, está bien presente en el nacimiento mismo del cine como mecanismo de masas. Mientras que la fotografía era el vehículo natural de la ciencia (y luego del arte), el cine era un entretenimiento ocioso, cuando no una herramienta menor que servía solo como mero aparato registrador (uno de los primeros usos que se le da al cinematógrafo es grabar una obra de teatro, con cámara fija y voz muda, obviamente). Pero pronto se convierte en arma política al servicio de los Estados, y estos, a su vez, lo usan con frecuencia organizando festivales donde enseñan al mundo el nuevo escaparate ideológico de las masas. Separar el cine de su dimensión social es, básicamente, amputar su capacidad en tanto aparato productor de significación.

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir); 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar). De este modo, dos grandes procesos engloban a todos los de- más en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación, y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo. (Marzal 2007, p. 66)

Zunzunegui cita con frecuencia el trabajo de Hofstadter, un científico cognitivo que ha explicado cómo funciona la mente frente a los mensajes. Afirma que en todo discurso conviven tres niveles: mensaje exterior, interior y el mensaje marco. El mensaje exterior “consiste nada más y nada menos que en saber cómo construir el mecanismo descodificador que nos va a permitir extraer el mensaje interior” (Zunzunegui 2007, p. 56). Y, por último, está lo que él denomina “el mensaje marco”. Hofstadter lo explica con un ejemplo de la NASA; Umberto Eco -en sus clases- solía poner, en cambio, el ejemplo del Manuscrito Voynich. Ciertamente viene a ser lo mismo: algo de lo que conocemos su marco (sabemos que es un libro, un códice, que contiene algún tipo de información), pero desconocemos su mensaje exterior (la lengua en que se escribió) y, por tanto, no podemos acceder a su mensaje interior (que quizás fuera, como dicen algunas teorías, un libro de esoterismo y brujería).

Por ello todas estas variables, el maestro Eco, con respecto a la capacidad de interpretación de un texto o filme, siempre sostuvo que “hay tantos libros como lectores”. Ahora bien: “de afirmar que los sentidos pueden ser plurales a sostener que pueden ser infinitos y equiprobables hay un paso que algunos nos resistimos a dar”. (Zunzunegui 2007, p. 56)

Además, y siguiendo con Zunzunegui, es imperioso someter a juicio crítico el exceso de egolatría autorial por parte de los análisis fílmicos actuales. En este momento donde la profusión iconográfica del ego en redes es más fuerte que nunca (en plena era de los *selfies*, de la constante autorreferencia, de la sempiterna primera persona del singular en cada texto, en cada foto), cada

vez más se tiende a una omnipresencia de la biografía del autor a modo de explicación de su *auctoritas* y, más que eso, como explicación misma de los hechos que acontecen en la propia obra:

El problema no está en escribir o estudiar la biografía del autor, sino en tomar el parámetro biográfico como elemento explicatorio de la obra. ¿Por qué ahora este “revival” del autor de carne y hueso si lo que había hecho avanzar la teoría del discurso era, precisamente, el separar la figura del autor empírico de la del autor modelo de la obra? (Zunzunegui 2007, p. 56)

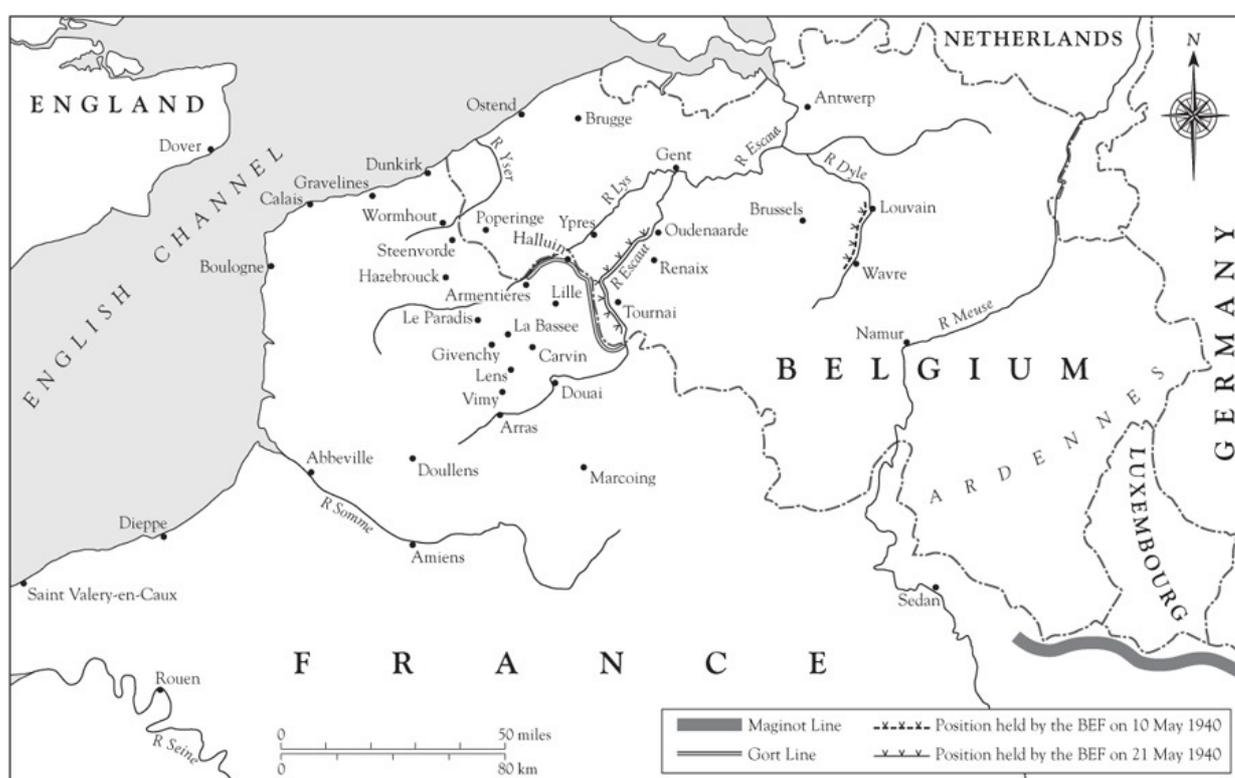
Quienes militamos en el antiformalismo conceptual no podemos, en cambio, dar el bandazo inverso y vincular de manera indisoluble la voz literaria/cinematográfica al autor empírico (*real*): ¿cómo explicar, si no, que el más bello texto de dolor por la muerte de un padre se escribió con dicho padre vivo y coleando? (*Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique)?, ¿o cómo explicar que un poeta que dio brillo a la lengua francesa con sus inspirados versos de amor, Arthur Rimbaud, podía escribir dichos versos mientras ejercía su oficio de traficante de seres humanos y esclavista en Abisinia (hoy Etiopía)? De modo que, también en este particular, se precisa encontrar un equilibrio entre la información relevante que ofrezca luz sobre un aspecto autorial que tenga –o no- reflejo en el film, y la búsqueda –a veces histriónica- de detalles de un film para hacerlos encajar intencionadamente con un pasaje de la vida del autor.

En un mundo en el que se instaura de manera creciente la idea de que vale todo, deberíamos restaurar un cierto imperio del sentido común, de la razonabilidad y de la argumentación sopesada. Porque, contra lo que hoy en día es de recibo afirmar, no todos los argumentos son igualmente razonables. (Zunzunegui 2007, p. 56)

Nuestra propuesta de análisis fílmico, por tanto, arranca con un breve análisis del contexto histórico al cual se refiere el film (en este caso la etapa inicial de la II Guerra Mundial), seguido de un análisis narrativo del guion y su estructura, sus temas y subtemas, seguido de un análisis de los aspectos técnicos del filme (pulso narrativo, cámaras con que se filmó, dimensión sonora, colorimetría). Por último, tendremos ocasión de hacer una serie de conclusiones de la cinta. Se han eludido aquí epígrafes que sí serían

necesarios en otro tipo de análisis más exhaustivo (como los de la colección que dirige el catedrático Javier Marzal *Guía para ver y analizar*, de la editorial Octaedro) donde suelen incluirse, además de los citados, aspectos como ficha técnica, análisis secuencial del guion, pormenores de su comercialización y un breve recorrido por el dossier de prensa y crítica especializada: objetos todos sin duda interesantes de estudio pero que exceden nuestro propósito en este trabajo.

3. Dimensión espacio-temporal. Contexto histórico



El presente mapa (F1), obra del historiador Joshua Levine (Levine 2011, p. 11), muestra de manera muy certera la situación exacta de la contienda en el momento interno de la película: todo territorio continental que se observa en el mapa está tomado por Alemania, excepto el pequeño municipio de Dunkirk.

Como es sabido, la Alemania del III Reich inicia su rearme inmediatamente después de ganar la cancillería luego de las elecciones el partido

Nacionalsocialista, el 30 de enero de 1933. En poco más de un año, la muerte del presidente Hindenburg conlleva la desaparición de todo tipo de impedimento para alcanzar el poder máximo por parte del Führer quien, además de la presidencia del gobierno obtiene así el conjunto de los poderes del Estado. El 1 de septiembre de 1939 el III Reich invade, casi sin oposición interior, Polonia. Los aliados declaran formalmente la Guerra. En mayo de 1940 los alemanes controlan ya, además de la propia Alemania, Austria y Polonia: Luxemburgo, Bélgica, los Países Bajos y se dirigen hacia Francia. Reino Unido, asediado desde el aire por la temida *Luftwaffe*, entiende que debe combatir al enemigo a las puertas –marítimas, en este caso- de su límite geográfico y, ya a finales de 1939, desplaza hacia suelo francés a las BEF (Fuerzas Expedicionarias Británicas) que, junto con el ejército francés, trazaron una defensa basada en el mantenimiento de la línea Maginot. Pero los alemanes, en el ejemplo más claro de la *Blitzkrieg* (guerra relámpago), penetran por la zona boscosa de las Ardenas, donde la defensa la llevaban a cabo veteranos reservistas dotados de escasos recursos armamentísticos, que nada pudieron hacer contra los *Panzergruppe von Kleist* de la *Wehrmacht* nazi (auténticos tanques monstruosos acorazados, de acero). Ya en los últimos días de mayo de 1940 el ejército alemán controlaba todo el territorio francés, y la fotografía de Hitler riendo en París, en Trocadero, frente a la torre Eiffel, había ya dado la vuelta al mundo. Toda Francia había caído bajo dominio alemán, toda vez que el sur del país estaba controlado por la aliada Italia. Sólo había una única excepción a la total ocupación germana del territorio galo: la pequeña ciudad francesa costera de Dunkerque, en el último puerto bajo control franco-británico. Ahí yacían resistiendo, a modo de *cul-de-sac*, casi 400.000 hombres, hambrientos, con poca munición y aislados. Carecían de instrucciones claras, más que la mera supervivencia por resistencia, atrapados –como dirá Churchill- entre “el diablo y el mar”. Con un ejército alemán que les tenía cercados por tierra, mar y aire. Se pensaba que en los últimos días de mayo de 1940 el Führer daría orden de aplastar Dunkerque, pero por alguna razón todavía hoy desconocida (aunque recogeremos algunas hipótesis al respecto), no lo hizo.

Casi a la desesperada, Churchill da orden de preparar una flota con cuarenta destructores y ciento treinta barcos mercantes y de pasajeros que crucen los 33 kms. que separan por el Canal de la Mancha las costas francesas del Reino Unido. La operación, realizada en secreto por la Royal Navy británica, se denominó *Operación Dinamo* y arrancó el 26 de mayo de 1940 a las 23:30h. La operación sólo se hizo pública el 31 de mayo, cinco días después de su inicio, y debía llevar a casa a 50.000 hombres. Al hacerse pública la operación, un espontáneo movimiento popular llevó a flotar barcos de recreo o de pesca particulares, para cruzar el canal y contribuir a la evacuación, pero en contra de la mitología popular, el número de rescates por esas flotillas populares, como atestiguan los estudios de Campbell, fue muy bajo². El punto final de la operación se produjo la madrugada del 2 de junio, a las 3:30h en que partió el último barco rumbo a Inglaterra y los pocos hombres que habían quedado en la costa francesa se rindieron a los alemanes. El 22 de junio de 1940 Francia firma su derrota ante la Alemania del III Reich. Frente a los 50.000 hombres que debía llevar a casa la Operación Dinamo las cifras finales fueron sensiblemente mejores: se evacuó a 338.872 combatientes, de los cuales 215.787 eran británicos y 123.095 eran franceses y belgas³.

4. Tipología del narrador. Tiempo y espacio

Se trata de un narrador apenas presente más que en las mínimas frases del inicio de la cinta. El primer plano se abre con una mirada lenta sobre una calle de casas bajas, en cuyos extremos caminan despacio seis soldados, de espaldas, bajo una lluvia fina de papeles (octavillas de propaganda) que caen del cielo. Tras eso, un fundido a negro en el que se insertará el texto: “Dunkerque. El enemigo ha arrinconado a las tropas francesas en la costa”. Tras lo que seguirá la acción y desaparecerán los textos hasta el cierre de la cinta.

² Rescatado de Campbell, Michael (2002): *Dunkirk, Battle for France*. Paris: Pegasus Entertainment. Documental Audiovisual.

³ Datos extraídos de Thompson, Julian (2008): *Dunkirk: retreat to Victory*. New York: Arcade.

Es aquí fundamental cómo se dirige a los nazis: “el enemigo”, siendo este un dato no menor pues en toda la película no habrá ni un solo fotograma dedicado a ningún miembro del ejército alemán. De ellos solo veremos sus balas frente a las tropas de la resistencia (por tierra, esfera narrativa primera), sus proyectiles lanzados desde los aviones de la *Luftwaffe* (por aire, esfera narrativa segunda), y el efecto estela sobre el agua que dejan sus torpedos frente a los barcos aliados (por mar, esfera narrativa tercera). Ese “enemigo” es invisible y ni siquiera en el fotograma final de la captura del piloto de la RAF –uno de los protagonistas de la cinta- (interpretado por Tom Hardy) aparecen sus captores, deduciéndose dicho desenlace apenas de los movimientos gestuales del aviador británico. También se prescinde de la voz interior de los personajes, relegando como mucho lo que podamos intuir de ellos a un mero murmullo entre dientes que el personaje habla para sí (como en la escena de la persecución entre el avión alemán y el inglés, en que el piloto británico apenas susurra entre dientes “OK, cincuenta galones de combustible...”). “Aunque la voz interior puede ayudarnos a conocer los pensamientos de los personajes, es deseable que sea fundamentalmente a través de las acciones de éstos como podamos conocer su carácter”. (Diamante 2010, p. 53)

Por tanto, se trata de una cinta que prescinde del narrador como presencia corpórea acústica, salvo las mentadas frases iniciales del film. Desarrollándose con la mera imagen como soporte a varias historias corales a modo de guion, y su dimensión sonora a modo de hilo conductor:

Partamos de la distinción indiscutida de la narratología literaria entre narrador interno y narrador externo. El primero de ellos es un personaje situado en el interior de la diégesis (diegético), que puede aparecer o no en la historia que relata (lo que permite la subdivisión en las categorías de homodiegético y heterodiegético). El segundo es una instancia que no participa en la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra; se manifiesta como un narrador impersonal susceptible de ser identificado con el autor implícito. (Pérez Bowie 2008, p. 38)

Como ya dijimos antes, Nolan prescinde de la imagen del enemigo, siendo esto, a propósito, algo que no había hecho antes en su filmografía y que no es,

en absoluto, habitual en el género bélico, pues: “al antagonista, adversario del protagonista, ‘el malo’ debe estar bien dibujado, e incluso poseer algún atractivo”. (Diamante 2010, p. 57). En cambio, este arranque del filme *in media res* nos transporta a un apacible pueblo costero en calma. Los soldados, sedientos, tratan de beber de una manguera y uno de ellos meterá el brazo por una ventana abierta, para alcanzar una colilla que alguien, en la huida apresurada⁴, dejó a medio fumar.

De modo que el arranque del filme, en esta esfera primera, la tierra, es plácido, *quasi* naturalista. Esta esfera abarca el espacio temporal de una semana (que fueron los días reales del 26 de mayo al 2 de junio de 1940). Ese arranque calmado no es más que un truco del director pues, en breve, una lluvia de disparos cubre toda la escena, un brutal tiroteo en que caen cinco de los seis soldados, huyendo sólo uno de ellos al saltarse una pared. Al otro lado una trinchera, pide clemencia, resultan ser franceses que le permiten el paso. Desorientado el soldado anda unos metros y llega a la playa: esta es la verdadera imagen de Dunkerque y será el tablero de juego: poco menos de medio millón de hombres esperando en la playa, en formación que solo se rompe cuando sienten los bimotores alemanes bombardeando. En este arranque, calmado, *in media res*, inmediatamente antes del arranque de la acción, se verán semióticamente representadas las tres esferas: tierra (al fin y al cabo los soldados avanzan por una calle), aire (la aviación alemana tira una lluvia de papeles para hacer la guerra psicológica) y, por último el agua (que buscan desesperadamente chupando mangueras en las calles). Tres esferas que se representan, cada una, por un narrador colectivo (o *coral*, como gusta decir a los franceses).

Los diálogos no solo no aportan nada a la narración, sino que, realmente, apenas existen. Una narración, además, que es temporalmente discontinua pues, como viene siendo habitual en Nolan (*Memento*, 2000; *Inception*, 2010 e *Interstellar*, 2014), se trata de un relato fragmentado en tres esferas con diversos arcos temporales. Es decir, todo su aparato narrativo se divide

⁴ Sobre la huida apresurada de la población civil francesa frente al avance nazi hay un film, de producción francesa, que es especialmente certero en el retrato, nos referimos a *Mayo de 1940*, de Christian Carion (2015).

en tierra, mar y aire, con una o varias subtramas por cada uno de los elementos. Y un hilo temporal lleno de flashback y forwards. Prescindir de una línea temporal horizontal y de diálogos ha propiciado un film sin una sola grieta narrativa. A esa estructura temporal en tres esferas, el propio director y guionista del film, Christopher Nolan, se referirá así:

Lo que he querido hacer con esta historia es contrastar la elasticidad de las escalas del tiempo. Tienes en avión una hora para encontrarte en Dunkerque, y necesitaba hacer sentir esa hora, estrecharla de manera épica para mostrar quién es ese hombre. Por otro lado, están los chicos de la playa, que se esfuerzan por sobrevivir durante una semana, enfrentándose a momentos de absoluto terror, a la frustración y al aburrimiento. Quería distinguir cada hilo narrativo con su propio sentido del tiempo y tratar de intercambiarlos (Estévez, 2007).

Este discurso tan sólido en lo narrativo se consigue con un despliegue semiótico sin precedentes en la filmografía de Nolan (su actor estrella, Tom Hardy, no se quita la máscara de aviador en toda la película, más que cuando al final del combate debe dejar de luchar por el agotamiento de su combustible y trata de aterrizar en la playa: durante toda la contienda aparece como un combatiente anónimo más, independientemente de que los motivos industriales nos llevaran a pensar en otro tipo de aprovechamiento para tal estrella de Hollywood). Christopher Nolan afirmó: “solo quería mostrar lo que pasó, sin guion” (Koch, 2017). Y sin diálogos, cabría añadir. Son las imágenes las que hacen de artificio narrativo: la fuerza del cine.

Por otra parte, la segunda esfera narrativa, el aire, abarca exactamente una hora. Está protagonizada por un anónimo piloto de caza (interpretado por Tom Hardy) quien, junto a otro piloto vigilan (cada uno en su monoplaza), los ataques de la *Luftwaffe* sobre el canal de la Mancha. En varios de los rifirrafes el caza de la RAF de nuestro piloto sufrirá un golpe que deja inútil el medidor del combustible. De modo que buena parte de la tensión dramática lo hará el desconocer exactamente cuánto puede quedarle de carburante antes de caer al mar. El piloto pregunta a su compañero de guardia por el consumo y, a cada cierto tiempo, el compañero le informa de cuánto ha gastado su aeronave, de modo que hace cálculos a mano con una tiza para

saber que, en el mejor de los casos, puede estar una hora sobrevolando el canal. Nuestro piloto comprobará cómo su compañero es abatido y él mismo se enzarzará en un duelo mortal contra un escuadrón alemán.

Por último, la tercera esfera de la película es la narrada por mar: posee un tiempo interno de 24h. desde el amanecer de uno de los días hasta el siguiente amanecer. Arranca en el puerto británico de Dover, a unos 33 km. en línea recta de la población de la costa francesa Dunkerque. Es la historia más coral de las tres esferas descritas. Narra varias piezas corales. Por un lado, la historia de un hombre mayor, su hijo adolescente, y el amigo de dicho hijo – también adolescente- que se disponían a salir al mar desde el puerto de Dover, pero ante la disyuntiva de abandonar la nave y cederla a la *Royal Navy* para la *Operación Dinamo*, o ir a Dunkerque ellos mismos para participar en la evacuación marítima, optan por lo segundo. La embarcación, además, era un pequeño barco a motor de recreo. La historia de este padre e hijo, y su polizón (pues el amigo del chico se cuela sin que el Patrón del barco advierta su presencia), se trunca cuando rescatan a un aviador de la RAF del mar, su caza acababa de caer y él se encuentra en estado de shock. Tanto que, al enterarse de que el barco se dirigía de nuevo a la guerra, amenaza al Patrón y forcejean, con la mala fortuna de que con el rifirrafe, el joven polizón sufrirá un golpe en la cabeza y morirá. Con todo, el rumbo de la nave no se detiene y siguen hacia Dunkerque para embarcar toda tropa cuanto quepa en la nave. Ese viaje simboliza el viaje del héroe anónimo, del hombre que, aunque sabe que probablemente navega hacia la muerte, cree hacer su deber yendo a rescatar a los compatriotas.

Los relatos anónimos como los mitos (...) se hicieron cada vez más complejos mientras adoptaban formas y nombres diferentes a través de las culturas y de las tradiciones literarias. Pero mantenían intacta su esencia a lo largo de su vertiginoso viaje. El formidable océano literario y cinematográfico que contemplamos en el tercer milenio de nuestra era se debe a los mares tributarios de los mitos. (Sánchez-Escalonilla 2017, p. 77)

Pero también se hilvanan otras historias corales como las de los marineros en los buques que hunden los submarinos alemanes, con instantáneas de gran

intensidad narrativa (como la secuencia en que los supervivientes que han saltado por la borda del acorazado en llamas pelean por subirse a los botes), o los soldados británicos que se introducen en un barco varado a esperar que suba la marea para desencallar y poner rumbo a Inglaterra.

También existen puntos de intersección entre las tres esferas, como esos combatientes que desesperados decidían irse a morir al mar, sumergiéndose entre las olas, como Alfonsina Storni, hasta desaparecer. Esos pasajes del film están realmente sacados de los testimonios de algunos de los supervivientes, que fueron recogidos por el historiador Joshua Levine. Otros testimonios, en cambio, nacen y mueren en pantalla dentro de una de las tres esferas: especialmente crudas son las imágenes del componente tierra. Que en pantalla el director refleja de manera muy elegante y, en cambio, en el libro aparecen como sigue:

Me levanto tambaleándome y veo una escena espantosa. Hay sangre y carne por todas partes; cuerpos mutilados que diez segundos antes eran hombres a los que conocía personalmente, amontonados en grotescos guiñapos a mi alrededor. (...) Consigo subir con dificultad hasta donde está tumbado el artillero, con el cuello y el vientre desgarrados y una mano volada. Todavía respira y gime débilmente. (Levine 2011, p. 61)

5. Recursos técnicos

La película destaca en diversos campos, el primero de ellos su fotografía, obra de Hoyte van Hoytema, brillante por múltiples motivos. Tiende a usar una distancia focal media, y una apertura generosa, lo cual minimiza el diafragmado de las tomas, y ello supone que necesariamente cada plano está calculado compositivamente al milímetro para evitar el ruido visual: la habitual sobresaturación de puntos de anclaje visual en las tomas, tan habitual en otras películas de guerra. Compositivamente hay aire, mucho, y cada plano respira visualmente y, sin embargo, el filme consigue su propósito de asfixiar al espectador. No es una asfixia que emane de lo material (no hay una sola gota de sangre en el filme), sino de la solidez narrativa a la que, a su vez, colaboran varios aspectos técnicos. Cuando un plano posee un *bokéh*

extremo es fácil componer una toma para dirigir la mirada del espectador. Pero cuando, en cambio, todo está a foco, el ejercicio visual se vuelve un equilibrismo compositivo. Casi tanto como el recurso del plano secuencia, usado en esta película de manera profusa. En una de las entrevistas promocionales de la película, el propio director [a propósito de la dirección de fotografía] dirá:

(...) prefiero no pensar en el estilo de fotografía. En este caso quería ser subjetivo a la hora de contar la historia, pero quería que el público tuviera un sentido cohesivo de la película y de los eventos en Dunkerque. Una de las razones por las que me gusta trabajar con Hoyte van Hoytema [director de fotografía] es porque tiene un estilo naturalista que deja hablar a la realidad que hay frente a la cámara. Yo me dejo guiar por el punto de vista del personaje que en ese momento aparece en pantalla (Estévez, 2017).

Otro de los aspectos tangenciales es el uso de tecnología analógica (con cámaras IMAX de 70mm), que permiten una opción de colorimetría muy diferente de las cámaras de cine digital estandarizadas (F3). Se trata de una cámara de rollos fotosensibilizados, revelados mediante un sistema artesanal y muy costoso que, sin embargo, el director impone como forma de producir sus trabajos.



Incluso fue esta la cámara que se usó para rodar las tomas aéreas, añadiendo la IMAX a una cabeza caliente acoplada a un helicóptero, prescindiendo así de los omnipresentes drones, tan habituales en el último lustro en la industria actual del cine (F2):

Los drones son un auténtico revulsivo en el sector audiovisual, pero como concepto aplicado a la cinematografía es tremendamente reciente. Se trata de

un fenómeno observable también a nivel internacional. Sin ir más lejos, sólo en Estados Unidos y desde el 2014 la Administración Federal de Aviación (AFA) de dicho país, ha permitido a Hollywood utilizar drones en sus rodajes. (Blanco 2019, p. 15)

Aunque apenas lleva cinco años de legislación su uso es prácticamente generalizado en la industria. Ahora bien, si bien es cierto que su presupuesto es aproximadamente un 90% más económico que un helicóptero, los drones tienen ciertas limitaciones de las que un helicóptero carece, por ejemplo: los drones son extraordinariamente ligeros (por ley no pueden pesar más de 25 kg.) lo cual los hace muy sensibles a las térmicas⁵, además de a los propios gases calientes de los motores de carburación de los aviones de hélices, por lo que con los drones jamás podrían haberse realizado tomas tan cercanas de la aeronave protagonista que pilota el actor interpretado por Tom Hardy.



⁵ Una *térmica*, también llamada “columna térmica” o “deriva vertical” es una columna de aire ascendente desde bajas altitudes de la atmósfera terrestre (incluso el suelo). Las térmicas se crean por el desigual calentamiento de la superficie terrestre por la radiación solar, y es un ejemplo de convección. El Sol calienta el suelo que, a su vez calienta el aire por encima de él, y éste asciende en espiral con una rapidez directamente proporcional a la diferencia de grados entre la propia térmica y el aire colindante. Cuando un drone atraviesa sobre una *térmica* se desequilibra y, pese a los mecanismos estabilizadores de las aeronaves de hoy día, sigue siendo el principal motivo de accidente. Los aviones de hélices “provocan” térmicas con sus movimientos de aire, motivo por el cual no pueden despegar de una pista de despegue dos aviones seguidos pues, de hacerlo, el segundo avión, nada más despegar del suelo, justo cuando se produce el famoso “efecto suelo” entraría en la espiral de aire caliente y provocaría que, literalmente, rotara sobre sí mismo y diera la vuelta impactando su techo contra la propia pista. Por ese motivo en todos los aeropuertos del mundo es obligatorio esperar, al menos, cinco minutos entre despegue y despegue para que se diluyan las térmicas.

Sobre la cámara IMAX de 70mm, y dicho en las propias palabras del director:

Steven Spielberg me dijo que [rodar con las IMAX de 70mm] iba a ser una pesadilla, que estuviera preparado. Ron Howard me advirtió de que no grabara en el mar de noche porque no hay manera de iluminar esas escenas. Un consejo que me ahorró mucho tiempo y dinero. Grabábamos en aguas abiertas hasta el atardecer y las escenas de noche las rodábamos en un estudio, en un tanque preparado para ello (Estévez, 2017).

Con respecto a la colorimetría se aleja de la estética de las otras cintas de Nolan, y destaca por tener un virado de color característico de cada una de las esferas a las que aludimos antes, son las que siguen: en primer lugar, el virado a azul (Pantone PMS 302) de la esfera espacio-temporal del mar (F4).



En segundo lugar, el virado a color ocre (Pantone 1245C) de las tomas de tierra (F5).



Y por último lugar, el virado a color “tabaco” (Pantone 168U) de las escenas aéreas en la esfera temporal última (F6).



Otro de los aspectos técnicos más notables es, sin duda, su diseño de sonido. Hans Zimmer ha conseguido fundir sonidos huellas acústicas de manecillas de relojes, hojas rasgadas de plumas escribiendo, huracanes, carburadores defectuosos de motores de reactores y violines con instrumentos de viento. Crea un microclima sonoro de fondo donde no hay nada gratuito: casi todos los recursos sonoros son *diegéticos* (esto es: inherentes a la propia acción, a saber: latidos, gemidos, balbuceos, ruido de lejanos motores acercándose, rifles encasquetados, etc.) y, los que son *extradiegéticos*, aparece tan sutiles que el receptor apenas se dará cuenta de ellos pero, que sin embargo, contribuyen a crear esa “experiencia sensorial” de intriga máxima, ayudando a la narración a que provoque en el receptor una sensación que le hace temer, a cada segundo, el fatal desenlace imprevisible. El diseño de sonido es tan fundamental en esta obra que Jordi Costa afirmó:

cabe preguntarse si todas las imágenes de Nolan, sin el espectacular diseño de sonido y sin la banda sonora de Hans Zimmer, poseerían la suficiente elocuencia expresiva como para defenderse por sí solas (Costa, 2016).

6. Conclusiones

La película *Dunkerque* es uno de los más altos exponentes del cine bélico. Y lo es, además, invirtiendo muchas de las reglas en el género que, hasta su llegada, se tenían por grandes axiomas.

(...) las compañías buscaban en todos los géneros, y en éste también, una continuidad cara al público, ofrecerle unos esquemas (temáticos, narrativos, plásticos) que les fueran fácilmente reconocibles y que le permitieran acceder a los films con un conocimiento previo, al menos relativo, de lo que iban a encontrarse en las imágenes. (Hueso 1991, p. 13)

Pero *Dunkerque* rompe parte de esos esquemas previos, uno de ellos es la invisibilidad del enemigo: ni un rostro, ni un tanque, ni un soldado. Apenas algunos de sus aviones de la *Luftwaffe* y siempre en la lejanía. Otra de las normas que rompe es la necesidad de reflejar el horror y el sadismo de la guerra con la sangre y lo visceral: como se ha dicho no se verá un solo rostro de cadáver en este filme. Orwell –que combatió en la milicia en la guerra civil

española- decía que no temía a los fascistas tanto como al aburrimiento, el frío y a los piojos. Esos cambios de ritmo frenéticos están perfectamente reflejados en la pantalla por Nolan. También la ausencia de nombres pues, en la guerra no existen amigos, sólo mandos (cada uno el suyo) y soldados anónimos.

Otra de las conclusiones claras es la capacidad del film por recrear un momento histórico en la Europa de hoy día. Si bien es cierto que el cine británico ya había narrado la II Guerra Mundial, incluso con una película sobre este justo episodio: *Dunkirk* (Leslie Norman, 1958), así como el filme *El espía que nunca existió* (*The Man who never was*, Ronald Neame, 1956) muy vinculado al primero, no es menos cierto que la distancia entre aquellas películas y la actual hace que el marco social e histórico sea diferente: toda vez que ya prácticamente no viven coetáneos al hecho que narra y se ha perdido su relato directo (cosa que sí sucedía en 1956 y 1958, obviamente). De modo que el cine ahora llenará los vacíos que existen en nuestra cultura en la construcción de la cultura europea, por eso también las críticas desde Francia, desde donde se acusa al film de ser muy sesgado, y no recoger el esfuerzo y entrega del ejército francés. Pero, como bien afirma Santos Zunzunegui: “una película, o incluso una enciclopedia, no puede contarlo todo. Lo importante sería que un filme de este tipo refleje una verdad global sobre lo que pasó” (2017).

Se trata de una visión británica del desarrollo de la contienda y, como tal, no quiere detenerse en otros aspectos de su desarrollo (y no tiene por qué). Ciertamente hay aspectos que podrían haberse tocado y vendrían fácilmente justificados en el guion: motivos tales como por qué Hitler manda parar el avance de su ejército, que fácilmente podría haber aniquilado a esos 400.000 hombres desde el aire en un par de días más de ofensiva. O por qué el ejército francés apenas pudo contener unos meses el avance del ejército alemán (recordemos que cinco años después, la liberación de París no la hará, precisamente el ejército francés, sino la brigada *La nueve*, formada por exiliados republicanos españoles comandados por Amado Granell Mesado, veterano de la 49 Brigada Mixta). U otros aspectos tales como que de los

cinco días de la *Operación Dinamo* los barcos civiles requisados apenas participaron en los dos últimos días.

Por último, alguien podría añadir que también hubiera sido interesante pisar otros charcos, como los vínculos del nazismo con buena parte de la alta sociedad británica y su poder político. Pero, todo ello es, en todo caso, responsabilidad de Christopher Nolan, director y guionista del filme. Que diseñó la película a partir de las historias que en su familia contaban de la contienda pues, su propio abuelo, murió en las aguas del Canal de la Mancha en esa batalla. Es un film británico narrado desde una visión británica de la contienda. Y más una propuesta lindante con el *thriller* psicológico que con el cine bélico al uso. Y carece de diálogos porque no se dialoga en una guerra, sólo se sobrevive. Quizás, esa sea la grandeza de esta propuesta de cine, que probablemente se vuelva *atemporal*, nos habla de la vida y de la muerte, y de la invisibilidad de un enemigo que tampoco queda claro quién sea. Por eso este film no habla exactamente de la guerra, sino de la lucha por la vida, y no hay que retrotraerse a 1940 para hablar de ello.

Referencias bibliográficas

- Blanco, M. (2019). *Manual de tecnología para la comunicación audiovisual: de la cámara al dron*. Salamanca: Comunicación Social.
- Costa, J. (2016). Dunkerque. *Fotogramas* (15 de noviembre). Rescatado de: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a16956186/dunkerque/#critFG>
- Diamante, J. (2010). *De la idea al film*. Madrid: Cátedra
- Doménech, H. (2011). Robert Capa: instantáneas de una vida de película. En R. Esparza & N. Parejo (eds.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. (pp. 55-63). Barcelona: Luces de Gálibo.
- Hueso, Á. L. (1991). Planteamientos historiográficos en el cine histórico, *Film-Historia*, Vol. I, No.1. pp. 13-24.
- Koch, T. (2017). *Dunkerque* gusta mucho, pero también genera polémica. *El País* (13 de agosto) Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/08/11/actualidad/1502450952_743895.html
- Levine, J. (2011). *Forgotten Voices of Dunkirk*. Londres: Ebury Press.
- Estévez, M. (2017). Christopher Nolan: ‘mi abuelo murió en Dunkerque, crecí con su historia’. *ABC* (21 de julio). Recuperado de:

https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-christopher-nolan-abuelo-murio-dunkerque-creci-historia-201707210220_noticia.html

- Parejo, N. (2016). La sombra del iceberg: un documental de investigación en primera persona sobre la fotografía del miliciano muerto de Capa. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº25, pp. 847-864.
- Sales Lluch, J. M. (2003). *La Segunda Guerra Mundial en el cine*. Valladolid: Galland Books.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2017). *Estrategias de guion cinematográfico*. Madrid: Ariel.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2008). *La mirada Plural*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2017). Entrevista en *El País* a propósito del estreno de *Dunkerque*. Rescatada en: https://elpais.com/cultura/2017/08/11/actualidad/1502450952_743895.html