

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Hollywood en guerra

Autor/es:
Torreiro, Miritó

Citar como:
Torreiro, M. (1991). Hollywood en guerra. Nosferatu. Revista de cine. (7):22-31.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40783>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

DIVIDERE PER CONQUISTARE

UN FILM EDITO DA
FRANK CAPRA



Hollywood en guerra
Propaganda y esfuerzo bélico en
la Segunda Guerra Mundial

Mirito TORREIRO

Página anterior: Entre 1942 y 1945, Frank Capra rodó una serie de documentales, cuya intención estaba claramente explicitada en el título: **Why We Fight** ("Por qué combatimos").

Derecha: El cartel fue también un importante medio de propaganda durante la guerra, gracias a la fuerza expresiva que puede alcanzar una imagen -o una mezcla de ellas- unida a un mensaje.

Que la propaganda, cinematográfica o no, es un elemento central en el conflicto bélico a lo largo del siglo, y muy concretamente desde la Primera Guerra Mundial, es un hecho harto conocido sobre el cual no hay que insistir más. Pero lo que no resulta ya tan conocido, sobre todo para la historiografía cinematográfica española, es el papel que el cine desempeñó en el esfuerzo bélico americano durante la Segunda Guerra Mundial, tal vez porque los filmes comerciales que entonces se produjeron -o al menos los sociológicamente más relevantes- nunca se estrenaron aquí a causa de una censura franquista excesivamente inclinada en sus simpatías ideológicas hacia el Eje antes de 1945, tal vez porque cuando se podían haber exhibido sin mayores trabas, a casi nadie -empezando por los propios productores- interesaba su conocimiento. Por no hablar ya de los documentales realizados directamente para organismos militares: dado que el ejército USA no entró nunca en España revestido del áureo manto de libertador del totalitarismo -cosa que sí hizo en media Europa-, muchas de estas películas resultan todavía hoy perfectamente desconocidas, incluso también para el historiador cinematográfico.



Y sin embargo, la posición claramente contraria del público estadounidense frente a la propaganda en todas sus manifestaciones, unido a la tardía y fragmentaria actuación de la Administración en este terreno; la peculiar posición en que se encontraba la presidencia americana en lo que podríamos definir como el *frente interior* -enfrentada a una coalición aislacionista que ponía todas las trabas legales posibles para obstaculizar la ayuda americana a los Aliados, por lo menos hasta el 7 de diciembre de 1941, fecha del ataque japonés a Pearl Harbour-; la no menos particular estructura de la industria cinematográfica, dependiente en buena parte del mercado exterior y remisa en privado a apoyar sin reservas un esfuerzo bélico del que se sentía ajena, junto a la nada despreciable incidencia del cine comercial como configurador de ideología -y por tanto, preciada presa para cualquier poder establecido-, hacen del período 1939-1945 uno de los más ricos y desconcertantes de la historia del cine americano.

Gobierno y propaganda

Conviene empezar por el principio. Y éste no es otro que una constatación sorprendente: en setiembre de 1939, cuando la tan esperada guerra empieza en Europa, los EE. UU. son la única potencia que no tiene un departamento de propaganda que cumpla tales funciones. No es ajeno a este hecho la propia historia del país, su tradición de desconfianza frente a los poderes de la propaganda como deformadora de la realidad: baste pensar que no fue hasta finales de 1917, es decir, el mismo año en que EE. UU. decidió intervenir en la Primera Guerra, cuando la administración Wilson procedió a llevar a cabo una campaña de agitación pública a favor del esfuerzo bélico. Tan sólo en diciembre de 1939, el presidente Franklin D. Roosevelt se decide a crear una *Office of Government Reports*, tibia denominación que, en realidad, esconde un departamento estatal de Propaganda similar al que otros gobiernos, como el británico, tenían en funcionamiento desde bastante tiempo antes. Desde finales de 1939 y hasta el fin de la guerra, la política de la Administración con respecto a la propaganda sufrió diversos avatares, que la falta de espacio nos obliga a resumir muy brevemente. En todo caso, lo que interesa resaltar es que, durante todo el período bélico, hay por lo menos tres instancias diferentes que producían, coordinaban o supervisaban (censurando a veces, aunque no por la vía directamente jurídica, sino sobre todo por la presión directa) películas de esfuerzo bélico en las que la propaganda resulta, a la postre, su aspecto más evidente: la Administración, las diferentes ramas y cuerpos de los ejércitos (marina, fuerzas aéreas y ejército de tierra) y la industria de Hollywood propiamente dicha.

Desde la Administración se fomentó la creación, entre diciembre de 1939 y junio de 1942, de hasta cinco oficinas específicas dedicadas a la producción de materiales periodísticos y cinematográficos. Una de ellas fue la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), creada en agosto de 1940 y que contó siempre con autonomía propia: no en vano, y desde la doctrina Monroe, promulgada más de un siglo antes, América era para EE. UU. su terreno acotado (1). Cuando ya el país se hallaba en guerra, la Administración unificó todas las oficinas existentes

en un único organismo, la *Office of War Information*, que tenía a su vez una rama exterior y una específicamente dedicada a cuidar los vínculos con Hollywood. La OWI no tenía competencias censoras sobre los filmes producidos por la industria, aunque la relación entre ambas instancias no siempre fue fácil y, en todo caso, dio lugar a más de un conflicto grave por la diferente apreciación que, sobre el contenido de los filmes, defendían ambas.

No obstante, y aunque no tuviese potestad legal para censurar los filmes, lo que sí hizo la OWI fue aconsejar mediante diferentes instrucciones los aspectos que, a juicio de sus responsables, era conveniente incluir en los filmes. Por ejemplo, en el verano de 1942, poco después de su creación, promulgó un “*Manual informativo del gobierno para la industria cinematográfica*”, reproducido en una obra de indudable interés sobre el periodo (2). Según la OWI, los dirigentes de la industria debían plantearse, a la hora de planear la realización de un film, estas siete cuestiones: “1. *¿Este film nos ayudará a ganar la guerra?* 2. *¿Cuáles informaciones bélicas son precisas para aclarar, dramatizar o interpretar este problema?* 3. *Si se trata de un film de evasión, ¿dañará el esfuerzo bélico creando una falsa imagen de EE. UU., de sus aliados o del mundo en el cual vivimos?* 4. *¿El film usa simplemente la guerra como trasfondo sólo para recaudar más dinero, no contribuyendo con algo significativo al esfuerzo bélico, o tal vez reduciendo los efectos que podrían tener otros filmes de mayor implicación?* 5. *¿Contribuye con algo nuevo a nuestra comprensión del conflicto mundial y de las varias fuerzas que están en él involucradas, o el tema ha sido ya suficientemente explotado?* 6. *Cuando el film alcance su máxima distribución, ¿reflejará las condiciones tal como serán y colmará las necesidades de ese preciso momento, o habrá sido ya superado?* 7. *¿El film es verdadero o tienen razón los jóvenes de hoy al decir que están desviados por la propaganda?*”. Las recomendaciones son tan claras que nos libran de realizar más comentarios (3). Asimismo, una *Oficina de Censura Central*, dependiente del gobierno y competente en todos los campos de la comunicación, habría de realizar, en setiembre de ese mismo 1942, una serie de directrices no obligatorias sobre qué debían o no tratar los filmes. Aconsejaba, por ejemplo, no mostrar aspectos conflictivos de la sociedad americana (pobreza, gangsterismo, campesinado en condiciones económicas precarias, etc.); y tampoco *las violaciones a las restricciones bélicas*, como el racionamiento, los bonos de gasolina, etc., que amplió luego (diciembre 1942) también a los conflictos de trabajo o de clase que se hayan producido de 1917 en adelante, porque podrían ser utilizados por la propaganda enemiga (4).

Que la Administración tuviese hasta cinco oficinas específicas destinadas a la producción de propaganda, y el hecho de que la primera de ellas se llamase con un nombre que escondía su verdadero carácter, son síntomas de un hecho nada despreciable: aunque cause asombro viniendo del presidente que, como Roosevelt, más elecciones ganó en la historia del país, lo cierto es que su situación política en el Congreso no era sólida. En efecto, desde el momento en que se empezaron a dibujar en el horizonte europeo los presagios de un conflicto, los sectores conservadores de la cámara, circunstancialmente unidos en el pasado contra algunas de las medidas legislativas del *New Deal* rooseveltiano, sumaron sus fuerzas más allá de cada partido para formar un bloque aislacionista que mantuviese al país alejado del conflicto: cabe señalar que tal coalición no era nueva, y que si los EE. UU. tardaron tanto en entrar en ambas guerras, se debió sustancialmente a la agitación desarrollada por estos grupos, con importantes intereses en el terreno de la comunicación masiva. A la postre, el aislacionismo (eso sí, fuera del continente americano) constituía entonces la más sólida tradición política exterior estadounidense: a guisa de ejemplo, recuérdese que Woodrow Wilson, inspirador de la Sociedad de Naciones, no fue capaz de convencer a su Congreso para que los EE.UU. formaran parte de ella, razón por la cual estuvieron ausentes de la Sociedad de Naciones durante todo el periodo de entreguerras.

Que en el mantenimiento de posturas aislacionistas concurrían factores de diversa índole, desde los económicos hasta los directamente ideológicos -la coalición tenía fuertes bases en el Sur, donde se veía con buenos ojos el racismo



La guerra vista desde otro objetivo: el de Robert Capa, el gran fotógrafo que recogió en su cámara mejor que nadie los horrores -y, por qué no, la “poesía”- de la guerra.

manifiesto del Eje-, está fuera de dudas. Lo que conviene señalar es que, así como Roosevelt se apoyó, notoriamente desde 1939, en todo tipo de organizaciones de masas -dominadas por la derecha liberal o por la izquierda, tanto da- para continuar su política de reformas, el arma más frecuentemente esgrimida por los aislacionistas fue la judicial: comisiones de investigación, y en general todo tipo de triquiñuelas legales fueron puestas en juego por los enemigos de *New Deal*. Entre ellas, la acusación a la Administración de ejercer presión sobre ciertas industrias que, como la cinematográfica, poseía no obstante su propia estructura para hacer frente a estas contingencias.

Hollywood, campo de batalla

Afirmar que los responsables de la industria de Hollywood fueron a la guerra a regañadientes y resoplando su ira puede parecer una exageración, pero de hecho se ajusta bien a la realidad histórica. Sin llegar a los extremos de identificar a esa casta peculiar que formaban los *tycoons* de la época con algunos de sus elementos más extremos (por ejemplo, con Harry Cohn, cuya admiración por Mussolini le llevó a financiar un documental sobre el dictador italiano y a tener en su oficina un busto de éste; o con Louis B. Mayer, cuyo virulento racismo se compaginaba mal con sus orígenes judíos; o con Darryl Zanuck, ferviente partidario de la causa republicana), lo cierto es que la causa del Eje tenía en los estudios bastantes más partidarios de lo que era público y notorio. Pero en el fondo, más aún que las simpatías ideológicas de los directores de empresa, lo que fomentó el aislacionismo de la industria fue justamente su concepción del *business*: como bien aprendieron los *tycoons*, producir películas con contenidos *políticos* en un mundo tan convulsionado como el de los 30 sólo les podía llevar a perder los necesarios dividendos que llegaban del mercado exterior.

Esto explica la práctica ausencia de películas de producción hollywoodiana sobre fenómenos tan impactantes en la época (y tan fácilmente convertibles en materia cinematográfica) como el expansionismo italiano por África, el japonés por Asia (China incluida), la Guerra Civil española o la parafernalia militarista del nazi-fascismo. Una industria que, para evitarse problemas, se había dotado de una organización propia que fiscalizaba y censuraba el contenido ideológico y moral de las películas, la *Production Code Administration* (vulgarmente llamada *Oficina Hays*), en funcionamiento con distintos avatares desde 1922 (5), y que se había visto imbuida de poderes ejecutivos desde 1934 (es decir, la potestad de aplicar multas a las películas que no pasaran por su revisión), mal podía aceptar sin vacilaciones que la metiesen en una guerra en la cual, ya está dicho, las simpatías de muchos de sus dirigentes no se inclinaban por cierto por el bando que luego sería aliado de los EE. UU.

Pues bien, esto no fue óbice para que los sectores aislacionistas dejasen de acusar a Hollywood de proponer en sus filmes la “*propaganda en favor de la guerra*”, rompiendo así lo que consideraban sagrada neutralidad. Ciertamente, hubo estudios que, como la *Warner Bros.*, se caracterizaron por practicar lo que los aislacionistas llamaron “*antifascismo prematuro*”: de hecho, ya en 1939 Jack L. Warner produjo un film discretamente antinazi, ***Confessions of a Nazi Spy*** de Anatole Litvak (6). Así las cosas, y apoyándose en 25 películas de producción estadounidense, más algunos filmes extranjeros y una decena de noticiarios, una comisión del Congreso constituida sobre todo por elementos aislacionistas, presidida por el senador Worth Clark y con Gerald Nye como estrella, intentó en una fecha tan tardía como setiembre de 1941 -es decir, unos tres meses antes de la entrada formal de los EE. UU. en guerra-, por un



Confessions of a Nazi Spy (Anatole Litvak, 1939), una de las primeras películas que tímidamente se acercaban al horror del nazismo de la mano de una de las *majors*, la *Warner Bros.*

lado, utilizar a la industria como arma arrojada contra la Administración -para los aislacionistas, Roosevelt estaba siempre detrás de todos los intentos de romper el aislamiento exterior americano-. Por el otro, poner a las productoras en un brete, al mezclar en sus deliberaciones la propaganda con aspectos tan esenciales para el negocio de Hollywood como las prácticas monopolistas de las *majors*, la contratación en bloque y similares (7).

La defensa de los productores, a cargo de su asalariado Will Hays, resulta también ilustrativa de la concepción corporativa de la industria respecto a los contenidos de sus filmes. Como recordó el antiguo político republicano, sólo el 16% de los noticiarios producidos en 1940 contenía referencias a la defensa nacional; sólo el 2,4% de los cortometrajes hablaban de temas políticos y sólo 27 de los 530 últimos filmes rodados (es decir, alrededor del 5%) se ocupaba de una u otra manera de acontecimientos que se podían juzgar como políticos. De ahí que Koppes y Black concluyan: “*Leídas desde otro punto de vista, las estadísticas de Hays sugerían que Hollywood no estaba prestando mucha atención al resto del mundo*” (8), a un exterior que proporcionaba, acotamos, el 40% de las recaudaciones totales obtenidas por la industria cinematográfica americana de la época. Y para ver hasta qué punto la política molestaba a Hollywood, basta recordar que ni siquiera el hecho de perder algunos importantes mercados exteriores (como Alemania, que prohibió formalmente los filmes americanos en agosto de 1940, o Italia, que lo había hecho un poco antes), inclinó con decisión la balanza hacia la producción de películas antinazis o antifascistas, a pesar de las simpatías que buena parte de la sociedad americana sentía por la causa aliada y la animadversión que suscitaba en un país formalmente democrático la existencia de los regímenes totalitarios europeos.

Pero la situación de la industria habría de cambiar radicalmente en diciembre de 1941, después de la *puñalada por la espalda* de Japón en Pearl Harbour. La conciencia, incluso la histeria de país agredido que se apoderó de la nación, por la vía de una hábil campaña de propaganda dirigida, aconsejó a la industria del cine a colaborar con los recién creados organismos de propaganda, a activar un mecanismo, la *Comisión Cinematográfica de Cooperación de la Defensa Nacional*, que las propias *majors* habían creado en Nueva York en junio de 1940, y a prestar apoyo al *War Activities Committee*, creado el 12 de diciembre de 1941 para canalizar el esfuerzo propagandístico-cinematográfico. Las razones son claras: a una industria tan pendiente siempre -y con tan buenos resultados- de las más leves oscilaciones de su público, mal podía convenirle la acusación de antipatriota que podía caerle en caso de volver la espalda a la realidad de la guerra. Pero, por otra parte, y dado el nuevo estatuto de nación beligerante adoptado por la Administración al declarar la guerra al Eje, Hollywood se arriesgaba, en caso de mantener puntos de vista diferentes a los del gobierno, a quedar fuera de los beneficios de ser considerada una industria estratégica, lo que le podía ocasionar serios trastornos para la obtención de materias primas de la militarizada industria química, necesarias para la elaboración de sus productos.

Así pues, Hollywood se lanzó a producir películas de esfuerzo bélico. En primera instancia, produjo una serie de documentales, **America Speaks**, que fue pagada íntegramente por los estudios sin ninguna subvención oficial. Pero hizo también muchas otras cosas. Con su amor por las estadísticas, las instancias militares cifraron la contribución de la industria con mucha eficacia. Dictaminaron, por ejemplo, que puso a disposición del ejército espacios limitados en la programación de 16.498 salas de exhibición de todo el país; sólo hasta agosto de 1943, había entregado a los distintos cuerpos armados 6.140 copias en 16 mm. de películas comerciales (sobre todo de producción reciente: hay que consignar que, como al resto del público del país, los soldados gustaron en primer lugar de algunos de los filmes de la serie **Road to...**, las impagables películas *Paramount* hechas para el lucimiento de la primera estrella cinematográfica de la nación, Bing Crosby; de **Casablanca** o de **Yanky Dandy**, ambas producción *Warner*), más 7.986 cortometrajes, sólo para ser exhibidos en las salas gestionadas por la *US Army Motion Picture* (1.055 en unos 300 destinos militares en EE. UU., Alaska, Panamá y las bases del Caribe, que contaban con un total de 622.035 plazas y un público anual cifrado, nada menos, en unos 200 millones de espectadores); de diciembre de 1941 a agosto de 1943, 2.184 artistas de cine hicieron 14.731 espectáculos de todo tipo, en su mayoría para soldados, cifras todas estas que se multiplicarían vertiginosamente hasta el final de la guerra (9). Es bien cierto que no se le podía pedir a la industria un esfuerzo más improbable y unos resultados más espectaculares.

El film bélico: un ejemplo paradigmático

Y, sin embargo, Hollywood hizo todavía más: dedicó la mayor parte de sus filmes al esfuerzo bélico, bien produciendo películas que abordaban directamente la guerra, bien cubriendo las necesidades de ocio y entretenimiento de una sociedad volcada y movilizada por la propaganda masiva en pos del objetivo final de ganar la guerra. No es éste el espacio para abordar tan amplio panorama como es el de la producción total de Hollywood en el periodo, que abarca desde musicales patrióticos como **Star Spangled Rhythm** (1942, George Marshall), **This is the Army** (1943), siniestra resurrección *Warner* del *minstrel*, el género músico-teatral blanco decimonónico que satirizaba la música y la vida de los negros, o **Yanky Dandy** (1942, ambas de Michael Curtiz), hasta películas de espías nazis o japoneses, filón en los que la competencia de *Warner Bros.* para el abordaje del film criminal rindió jugosos dividendos; desde *hazañas bélicas* de diferente calibre y calidad hasta películas "de retaguardia" que, como **La señora Miniver** (1942, William Wyler), **Happy Land** (1943, Irving Pichel) y ejemplos similares, estaban pensadas para cantar el heroísmo de las gentes anónimas de todas las clases sociales y su lucha frente a las adversidades que, directa o indirectamente, eran provocadas por la guerra (10). En todo caso, nuestra atención se centrará en uno de los ejemplos más brillantes de la producción de la época: los documentales militares que el movilizadísimo Frank Capra realizó para el ejército, en los cuales colaboraron numerosos asalariados de la industria, que pusieron su competencia técnica y artística en la tarea.



La señora Miniver, producción de 1942 dirigida por William Wyler, uno de los mejores ejemplos del "cine de retaguardia".



La batalla de Inglaterra, cuarta parte de Por qué combatimos, serie de Frank Capra que tuvo, en realidad, bastante menos éxito entre el público del que al recientemente fallecido director le gustaba citar.

Aleutians (1943) y **The Battle of San Pietro** (1944) o el estremecedor documento sobre los problemas psicológicos de los soldados veteranos, **Let There Be Light** (1945); John Ford, que trabajó para los Servicios Estratégicos (**Canal Report**, 1942), para el ejército (**Sex Hygiene**, 1941) y sobre todo para la Marina (**The Battle of Midway**, 1942; **Torpedo Squadron**, 1942; **December 7th**, 1943; **We Sail at Midnight**, 1943) o William Wyler (**Memphis Belle**, 1944; **The Fighting Lady**, 1944), por citar sólo los casos más ilustres (13).

Los motivos de la lucha

Por cuenta del ejército, Capra habría de producir, realizar o colaborar en los guiones de varios documentales, la mayoría de ellos sólo exhibidos a soldados, pero varios de los cuales se llegaron a estrenar en numerosas salas comerciales de la nación. Los más famosos están incluidos en la serie **Why We Fight** (siete films entre 1942 y 1945), de una duración entre los 45 minutos y la hora; pero también otros, los llamados **Know your...** (tres; uno sobre los aliados británicos y otros dos sobre, respectivamente, los enemigos alemán y japonés), así como documentales puntuales sobre varias materias: **The Negro Soldier in the II World War** (1944), **Tunisian Victory** (1944), rodada por encargo conjunto anglo-americano; **Your Job in Germany** (1945) y **Two Down and One to Go** (1945). Todos tienen entre sí una característica común: están hechos a partir de otros filmes preexistentes, muchos de ellos tomados al enemigo, en medio de cuyas imágenes se intercalan también, en la mejor tradición del noticiario más popular en EE. UU. durante los años 30, "March of Time", fragmentos reconstruidos; son, pues, documentales de montaje que, siguiendo las tácticas clásicas de la propaganda bélica, se basan en la ocultación de algunos datos embarazosos y en la puesta en relieve de otros, operación de enmascaramiento que tiene como finalidad esencial la denuncia de la brutalidad y el ensañamiento del contrario para hacer así más persistentes los tópicos negativos que se suelen manejar en cualquier campaña de propaganda psicológica de masas.

El propio Capra confiesa en sus memorias, y sin inmutarse, que tuvo la "brillante idea" de emplear filmes de archivo viendo la "terrorífica" película de Leni Riefenstahl **El triunfo de la voluntad**, ejemplo máximo del documental propagandístico nazi (14). El realizador comprendió de inmediato que a una sociedad educada en los valores formales de la democracia occidental le tendría que chocar necesariamente la parafernalia propagandística nazi, casi sin mayores acotaciones. Empleó pues el film de Riefenstahl para la primera película de la serie **Why We Fight**, **Prelude to War** (15), y siguió haciendo lo mismo, con un arsenal cada vez mayor de filmes -algunos de ellos de ficción: películas de samurais, filmes históricos como **Bismarck** o **Federico el Grande**, baluartes ideológicos del nazismo-, en todos los otros documentales que produjo en el curso de la guerra. Una visión somera de algunos de estos filmes pone en evidencia varios aspectos interesantes.

Tras producir y rodar en 1941 **Arsénico, por compasión**, Frank Capra, sin duda el director de cine más popular de la década de los 30, recibió su notificación de alistamiento. Una vez en el ejército se le encomendó ponerse al frente de la producción documental cinematográfica del **834th Photo Signal Detachment** del ejército de tierra. Capra recibió la orden directamente del general George Marshall, máxima autoridad del ejército. En sus memorias, el realizador afirma que ante el requerimiento sólo atinó a contestar: "Mi general, debo advertirle que nunca en mi vida he hecho un documental". La respuesta de Marshall fue categórica: "Capra, jamás había sido antes jefe del Estado mayor" (11). Marshall, o quien le asesorase, no encargó los materiales propagandísticos a, por ejemplo, la **Frontier Film**, cuna del mejor documentalismo americano del **New Deal**, o a su inspirador, Pare Lorentz, autor de los dos filmes emblemáticos del período (**The Plow that Broke the Plains**, 1936, y **The River**, 1937) (12). De hecho, y más allá de que Capra estuviese movilizado y hubiese que buscarle una ocupación, no cabe duda que la operación intentaba obtener de sus espectadores -principalmente soldados- una identificación primaria con los contenidos propagandísticos de los filmes que muy bien podía lograr un director que no sólo era el más admirado por el propio presidente, sino uno de los más capaces a la hora de involucrar al público con sus ficciones.

Capra no fue el único realizador o guionista de Hollywood movilizado durante la guerra, ni siquiera, es bien sabido, el único que produjo y realizó documentales para el ejército: también lo hicieron John Huston con sus **Report from the**

Desde el punto de vista formal, se trata de ejercicios de ritmo a veces ágil (no en vano contó con un hábil y competente equipo técnico, y en ocasiones incluso con colaboradores de la talla de Ernst Lubitsch, quien realizó el primer montaje de **Know your enemy: Germany**; de músicos como Dimitri Tiomkin, fijo en prácticamente todos los filmes, o de guionistas como Ben Hecht, que lo fue de **The Negro Soldier**) y tono eminentemente didáctico, que emplea una lectura sesgada de la Historia para justificar no sólo la actuación de los Aliados, sino sobre todo la agresividad del contrario; insiste cuantas veces sea necesario para fijar el sentido del discurso, simplificando conceptos complejos -democracia, sistema parlamentario, “*destino manifiesto*”, expansión imperialista- a base de las reiteraciones ya comentadas. Esta fijación se lleva a cabo mediante el empleo del sonido *off*, y no sólo en lo que se refiere a la voz del narrador -casi siempre el gran actor Walter Huston, hombre de probado carisma público; en algunas ocasiones también Dana Andrews-, que no obstante desempeña un papel esencial en la fijación del “mensaje”, hasta el punto que todo el material se ordena rígidamente al servicio del texto del comentario; sino también en la búsqueda de efectos de pleonasma entre imagen y sonido: el rostro sonriente de un soldado japonés, que aparece en plano fijo de varios segundos de duración, es “acompañado” en **Know your enemy: Japan** por el cacofónico sonido de voces de mando, imagen última de este fanatismo que acepta morir por las órdenes recibidas, y lo hace feliz y esperanzado. A menudo, la estructura de estos documentales está pensada como una sucesión de círculos concéntricos, que vuelven sobre algunas ideas y las desarrollan en un sentido distinto al anterior; rara vez, aunque parezca extraño, la organización de su narración apunta hacia el esquema clásico del film comercial -con la preminencia del suspense por encima de todo-, aunque en algunos casos hubiese podido resultar factible.

Desde el punto de vista del discurso ideológico que estos documentos mantienen, hay que consignar dos aspectos principales: uno, que en muchos casos (por ejemplo, en el tema de la igualdad racial), lo que ocultan ilustra con decidida claridad no lo que se pretende denunciar, sino la realidad misma del denunciante -aspecto habitual en el film de propaganda, pasadas las urgencias históricas para las cuales fue concebido-. Dos, que las justificaciones ideológicas de algunos extremos injustificables por la propia lógica del discurso adquieren tonos no ya disparatados, sino sencillamente grotescos. Fijemos algunos breves ejemplos: en **Know your enemy: Germany**, película producida tras la rendición alemana y verdadero canto a la revancha histórica de los aliados (16), se habla y se muestra por dos veces los resultados de la “*atrocidad nazi*”, concertada en imágenes documentales de fusilamientos masivos de que fueron víctimas tanto soldados americanos como población civil en Holanda, en Bélgica y hasta en Italia.

Pero en vano interrogará el espectador al film sobre el holocausto judío: sencillamente, el aspecto más terrible de la brutalidad nazi está ausente del documental. Tal vez porque no se consideró en aquel momento que el tema podía involucrar con la misma fuerza al público -civil o militar, tanto da- americano, tal vez porque el período de la guerra fue, en general, bastante agitado en la retaguardia en lo que a los aspectos raciales se refiere, tal como recuerda profusamente Otto Friedrich: linchamientos de chicanos, primeros disturbios en *ghettos* negros y, en

general, un recrudecimiento del antisemitismo que no hay que buscar sólo en la vida social -hasta Harvard redujo al 5% el número de judíos que aceptaba cada año-, sino sobre todo, un poco más tarde, en las deliberaciones de la *Comisión de Actividades Anti-Norteamericanas* de 1947, donde la palabra “*judío*” para referirse a los testigos inamistosos fue a menudo casi una definición de “*comunista*” (17).

Otro de los ejemplos paradigmáticos de encaje de bolillos para justificar algo tan complejo como la sumisión de masas a un líder carismático (Hitler) o divinizado (Hiro Hito), lo proporciona el diferente tono que emplea para hablar de los americanos de origen alemán y los americanos de origen japonés, los llamados *nisei*. En el documental sobre Japón -que, por otra parte, define al soldado japonés como de 1,67 m. de estatura y de apariencia “*cómica para un occidental*” (es decir, que justifica el mote de “*mono amarillo*” con que el cine de Hollywood le ha definido), y que “*parecen todos salidos del mismo molde*”, se recuerda el heroísmo del batallón *nisei* que, bajo bandera americana, combatió a los nazis en Europa; pero más tarde se equipara de manera sutil a los miembros de esta minoría racial con cualquier otro súbdito del emperador, con lo cual se obtiene, por analogía, la uniformidad absoluta de todos los *japs* y, de paso, se justifican las medidas *preventivas* que adoptó en su momento el gobierno americano: la internación masiva y forzosa de los *nisei* en campos de concentración y la confiscación de bienes. Esta actitud no se dio de la misma manera con los otros enemigos, sobre todo con los alemanes.



Ben Hecht, uno de los más grandes guionistas con los que ha contado Hollywood, también colaboró en el esfuerzo bélico, no sólo como guionista de **The Negro Soldier**, sino como luchador activo contra el antisemitismo hitleriano.

Know your enemy: Germany parte de esta realidad cuando afirma que los alemanes “*son iguales a nosotros*”, para luego, argumento tras argumento, terminar estableciendo una neta diferencia: la legitimación de los valores americanos nace de la constitución democrática, mientras lo nazi como resumen de lo alemán no puede ser aceptado, porque su legitimación nace sólo de un libro doctrinario como “*Mein Kampf*”. Pero a la hora de argumentar el por qué hay minorías alemanas en EE. UU. que merecen respeto -al fin y al cabo, son blancos-, el film recurre a la Historia y lo explica por la expeditiva vía de decir que los germano-americanos son hijos de los “*amantes de la libertad*” que huyeron de Alemania cuando Bismarck emprendió su política de unificación nacional desde la cúpula del poder prusiano. Es decir, que el exilio alemán que en el siglo XIX se produjo hacia EE. UU. no fue un fenómeno de tipo social -el hambre y la pobreza-, sino ideológico -la búsqueda de la ansiada tierra de la libertad-.

También el tema racial es el objeto central de **The Negro Soldier in the II World War** (1944). El film, del cual Capra no parece haberse ocupado mucho (su realizador fue Stuart Heisler), pero que recoge en sus memorias (“*recibió una acogida extremadamente favorable tanto de la prensa negra como de la blanca*”, afirma), se articula a partir de una reunión de la comunidad negra en una iglesia. Quien lleva la voz cantante -*in y off*- es el reverendo, que recuerda a los grandes hombres negros que contribuyeron a forjar la nación, habla de los primeros batallones negros en expediciones exteriores (concretamente, en la guerra hispano-estadounidense) y muestra otras ocasiones en que negros como Jesse Owens o Joe Louis derrotaron a alemanes en justas deportivas. El film, en general, tiene un interés sensiblemente inferior al resto de la serie capriana. Pero, con todo, lo más significativo de él es lo que se cortó en el montaje definitivo: un plano en el cual una enfermera blanca masajeaba la espalda de un soldado negro, diversos planos en los cuales soldados blancos eran mandados por oficiales negros; también se descartó cualquier referencia al tema de la esclavitud y de la discriminación (18). Que el público americano medio, a pesar de la nueva situación que suponía la inserción masiva de soldados negros en el ejército (más de 800.000 durante la guerra), no tenía ningún interés por los problemas negros lo demuestra a las claras el fracaso del film: exhibido al mismo tiempo que **Memphis Belle**, de Wyler, se vio sólo en 1.819 cines, durante breve tiempo, mientras que la cinta sobre la aviación se estrenaba en 12.000 salas de toda la Unión.

¿Cómo funcionaron los filmes de propaganda bélica producidos por instancias militares o por algunas de las productoras de Hollywood respecto al espectador? Sobre esto no hay datos precisos; pero, en todo caso, Leif Furhammar y Folke Isaksson dan cuenta de las observaciones de un sicólogo social, C. I. Hovland, quien al frente de un grupo de investigadores llegó a la conclusión de que el público entendía relativamente bien las causas de la guerra que se sostenían en estos filmes, pero que el resto de la información se memorizaba durante un período muy breve de tiempo (19). Dicho en otras palabras, estos filmes cumplían con la premisa fundamental que se marcaron sus responsables, que a nuestro juicio no es otra que la de reforzar la moral de la población recurriendo a lo ya conocido, sobre todo al amplio arsenal de tópicos, incluidos los racistas, comúnmente presentes en la cultura de masas americana. Y echando mano, también, de los mismos esquemas de funcionamiento de la propaganda del enemigo: porque si hay una característica común a toda la producción de los contendientes, ésta no es otra que la rara semejanza, salvando el discurso ideológico que se defiende, entre las películas americanas (y aliadas en general: también John Grierson o Humphrey Jennings, los grandes documentalistas británicos que trabajaron para la causa aliada, incluyeron en sus filmes idénticos contenidos, aunque formalmente se parezcan poco a la producción americana) y las promovidas por, por ejemplo, la Alemania nazi.

De hecho, allí donde los alemanes explotaban las debilidades de las democracias occidentales y las confrontaban con los valores raciales defendidos por sus ideólogos, los documentales americanos proponían la superioridad de la democracia como valor colectivo; allí donde los alemanes explotaban las contradicciones inherentes a todo sistema político participativo, se les respondía con una lectura de la Historia en los términos que ya hemos apuntado; pero en todos los casos, alemanes, americanos, soviéticos e ingleses explotaron el concepto del ciudadano como perteneciente a una comunidad nacional por encima de otras consideraciones -de clase, de grupo-; y todos utilizaron fuertes elementos simbólicos que resumían ideas infinitamente más complejas, a pesar de las declaraciones de intenciones sobre la objetividad que decían perseguir americanos y británicos.



La “objetividad” de la guerra, captada magistralmente por la cámara de Robert Capa.

NOTAS

(1) La política de EE.UU. respecto a Latinoamérica fue tal vez menos vacilante en esta época de lo que fue respecto a Europa. En 1938, en la conferencia de Lima, se apostó a cerrar filas junto a sus tradicionales aliados para evitar que, de la mano de los regímenes populistas que triunfaban entonces en el continente -sobre todo en Chile, Perú, Brasil y, más tarde, Argentina-, se introdujese el fascismo en su propio *patio interior*. Es bueno recordar que inmediatamente después de Pearl Harbour todas las repúblicas centroamericanas, Colombia, Venezuela y Bolivia, declararon la guerra al Eje, y que desde junio de 1942 tan sólo Chile y Argentina permanecieron neutrales. La CIAA nació pues como la respuesta estadounidense a la posible infiltración propagandística del Eje en América, y su importancia queda de manifiesto si se piensa que mantuvo su independencia incluso con todas las ramas propagandísticas de la OWI. Al aliento de esta oficina, Hollywood habría de producir ilustrativos ejemplos de un proyecto de Orson Welles a rodar en Brasil y México para la *RKO, It's all True* (1941-42), hasta **Saludos amigos**, producción *Disney* de dibujos animados de 1943, por poner sólo dos ejemplos. En el terreno de la producción militar, se produjo una serie con exclusivo destino latinoamericano, **United We Stand**, doblada al portugués y al castellano, que era exhibida en más de 6.000 salas en todo el continente.

(2) Clayton R. Koppes y Gregory D. Black: *"La guerra di Hollywood. Política, interessi e pubblicità nei film della Seconda Guerra Mondiale"*. Ed. Il Mandarino, Milán, 1988, p. 78. (Ed. original americana: *"Hollywood Goes to War"*, The Free Press/Macmillan, 1987).

(3) El lector interesado en una ulterior comprobación sobre la forma en que los estudios aplicaron dichas recomendaciones, puede consultar la amplia circular interna que la *20th Century Fox* emitió en marzo de 1943 para uso de *"todos los productores, directores, escritores y jefes de división"*, y reproducida por Giuliana Muscio, *"Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda"*, CLEUP, Universidad de Padua, 1977.

(4) Koppes y Black, op. cit., p. 143.

(5) Véase nuestro *"La censura en Hollywood"*, octava entrega de la serie *"Hollywood en silencio"*, publicada en *Dirigido por...* n. 113, p. 38 y ss.

(6) De hecho, el film no era en absoluto un aparato propagandístico. Como era norma en la casa, **Confessions of a Nazi Spy** partía de una vivencia periodística, el juicio en Nueva York a una red de espías nazi descubierta por el FBI. A la postre, los Warner se podían defender argumentando sencillamente que estaban haciendo uno más de sus filmes criminales tomados de los periódicos...

(7) Sobre las deliberaciones de la comisión Clark-Nye, que también tuvo competencias en el terreno radiofónico y que investigaba aspectos diferentes a la llamada *"de actividades anti-norteamericanas"*, la comisión Dies (1940), véase, además de Koppes y Black, el imprescindible libro de Giuliana Muscio *"La Casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal"*. Ed. Il Poligrafo, Padua, 1990, p. 130 y ss. Hay que recordar, por otra parte, que los expedientes por prácticas monopólicas, que desde finales del cine mudo sacudían periódicamente a Hollywood, habrían de culminar en 1948 con la célebre sentencia que obligaba a *Paramount* a vender su red de salas, origen jurídico del final del llamado "Sistema de los Estudios".

(8) Koppes y Black, op. cit., p. 25.

(9) Datos extraídos del informe *"La cooperación de la industria cinematográfica con el gobierno para el esfuerzo bélico"*, hecho por Joseph H. Hazen el 17 de setiembre de 1943 y reproducida en Muscio, *"Washington/Hollywood"*, p. 87.

(10) Resulta curioso comprobar las razones por las cuales algunos filmes realizados de manera normal durante la guerra -es decir, películas que sólo aspiraban a convertirse en productivas herramientas recaudadoras, objetivo central de cualquier industria cinematográfica- despertaron las iras de los analistas de la OWI, y que Koppes y Black se detienen a analizar en algunos casos. Por ejemplo, la larga, lujosa y muy interesante película de King Vidor para *MGM An American Romance* (1944), la historia de un emigrante europeo que se abre paso, con su esfuerzo personal, en los EE. UU. haciendo real el *slogan* de que *"América es la patria de todos los sueños realizados"*, chocó con la OWI porque ésta la consideró excesivamente volcada a la defensa de ideales individualistas y poco atenta a valores como solidaridad y trabajo colectivo -razón por la cual se estrenó, pese a ser una costosa película "A", y por tanto con imperiosa necesidad de amortizar lo invertido, casi dos años y medio después del comienzo de su rodaje-. **Náufragos** (1943), de Alfred Hitchcock, también despertó suspicacias por el tratamiento que daba al personaje del capitán alemán del submarino (Walter Slezak), que a pesar de su final, algunos juzgaban mucho más íntegro y decidido que los náufragos, que simbolizaban, en teoría, el esfuerzo aliado frente a la adversidad. Finalmente -ejemplos hay muchos más-, también el gran Preston Sturges se las vio con la OWI, paradójicamente no por películas que hoy podrían parecer directamente contrarias al general aire militarista de la época, como **Hail, the Conquering Hero** o la estupenda **The Miracle of Morgan Creek**, sino por **Un marido rico**, juzgada por una de las principales gestoras de la OWI, Dorothy Jones, como *"un excelente ejemplo de lo que no debe hacerse en un film de evasión"*. Mrs. Jones consideraba de tono altamente frívolo que, por ejemplo, en plena época de racionamientos, un grupo de cazadores pudiese disponer para su propio usufructo de un entero vagón de tren -que además, recuérdese, se dan gozosamente a destruirlo a tiro limpio-, o que sus protagonistas se dedicasen ociosamente al juego del *flirt* en los sofisticados ambientes de Palm Beach...

(11) Cito aquí de la traducción francesa: *"Hollywood Story"*, Ed. Ramsay, col. Poche-Cinéma, Paris, 1985, p. 361, del original americano *"The Name Above the Title"*, Macmillan, Nueva York, 1971.

(12) Hay que hacer notar que el propio Lorentz también trabajó para el ejército durante la guerra, primero como realizador de películas cartográficas para la aviación y posteriormente en la sección de documentales del Departamento de Guerra.

(13) También estuvieron movilizados realizadores como George Stevens u otros adscritos a la unidad de Capra (Anthony Veiler, Gottfried Reinhardt, Anatole Litvak o Stuart Heisler); guionistas como Robert Riskin, quien trabajó para la OWI de Ultramar, Alan Rivkin y Leonard Spiegelglass (adjuntos de Capra), por no citar el ejemplo más conocido de un antiguo escritor de Hollywood convertido en alto cargo de la administración rooseveltiana, Robert Sherwood, que fue director adjunto de la OWI; productores como John Houseman (en el *Foreign Information Service*), y un largo etcétera.

(14) Un excelente análisis de los mecanismos de significación del film de Riefenstahl se encuentra en Román Gubern: *"La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas"*. Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 83 y ss.

(15) Producida en 1942 y Oscar compartido al mejor documental de ese mismo año, **Prelude to War** fue objeto de un curioso incidente que prueba a las claras la fragilidad de las cifras de la cooperación Hollywood-ejército que antes apuntábamos. De hecho, las fuerzas armadas intentaron que el film se exhibiese en todas las salas de EE. UU.; pero la industria se negó cortés pero firmemente, alegando que los hechos que contaba el film eran ya antiguos para el público cuando, en realidad,

quería decir que veía con malos ojos una cesión de sus salas a las fuerzas armadas, que podrían tener la tentación de hacer exhibir en ellas todos sus filmes en lugar de la normal producción comercial de Hollywood. El contencioso retrasó durante seis meses el estreno de la película y provocó las iras del ejército, que lograría a la postre forzar el consentimiento de la industria. No obstante, y aunque Capra afirme en sus memorias que el film fue visto por millones de personas, y que les afectó mucho, lo cierto es que su éxito fue discreto y que buena razón tenían los industriales de Hollywood cuando consideraban que la materia del film, en un sentido comercial, había periclitado. Y un apunte más sobre el tema: invitado a ver **Prelude to War** en la Casa Blanca y junto con el presidente, éste se conmovió y preguntó al cineasta si el film se iba a estrenar en las salas comerciales, a lo cual Capra respondió informando a Roosevelt del estado del contencioso. El presidente se lamentó de tal extremo, porque estimaba que *"todos deberían ver este film"*; pero el fiel Capra, hombre de Hollywood al fin y al cabo, objetó a Roosevelt en los mismo términos que los industriales lo hicieron al ejército: ante todo, el negocio es el negocio, y ya habrían otras instancias donde poder proyectar la película. Véase Frank Capra, op. cit., p. 373. (16) Todo el film se ordena alrededor de la idea de que el expansionismo alemán se produjo por la debilidad de Occidente que, ansioso de paz, dejó intactas las bases del poder real de una coalición de fuerzas -industriales, militares y funcionarios- intrínsecamente autoritaria. Esta tesis, por otra parte compatible en términos históricos, aunque con varias matizaciones, sirve a la vez como punto de partida y como llegada: al final, el film compara el tranquilo regreso de las tropas alemanas del frente, en 1918, con la entrada triunfal de los americanos (no de los aliados, cuya presencia queda limitada a una fraternal cabalgata fantasma de banderas en sobreimpresión en el plano final del film); la intacta industria de guerra de 1918 con la destruida infraestructura de 1945 -de cuya destrucción se felicita-; los dirigentes militares de 1918, que regresarían al mando poco después de la derrota, con los dirigentes fusilados ejemplarmente por crímenes de guerra, todo ello pertinentemente visto en fragmentos documentales. Y al final, la amenazadora voz de Huston proclama que los americanos se quedarán en Alemania *"diez años o toda la vida"*, es decir, hasta que los alemanes aprendan a ser demócratas: extraordinaria premonición. Resulta cuanto menos chocante que el fino crítico que siempre fue André Bazin considerase que la serie de Capra está realizada en un *"tono nuevo en el arte de la propaganda, un tono mesurado, convincente, sin violencia (sic), didáctico y envolvente al mismo tiempo"*. Aunque a la postre también apuntaba que los films no se situaban en la dirección de la objetividad de las ciencias históricas, sino en el de un poder de ilusión suplementario, propio del mecanismo significativo del cinematógrafo. El comentario de Bazin sobre Capra se encuentra en *"Qu'est-ce que le cinéma?"* Ed. du Cerf, París, 1958, p. 22 y ss.

(17) Otto Friedrich: *"La ciudad de las redes"*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991. Friedrich se hace eco, además de la ardiente campaña llevada a cabo por Ben Hecht contra el antisemitismo, pagando de su bolsillo páginas enteras en los periódicos para denunciar el holocausto, al tiempo que involucraba personalmente a los *tycoons* de Hollywood a financiar incluso grupos terroristas sionistas que actuaban después de la guerra en Palestina. El autor apunta la poca disponibilidad de los magnates de la industria, la práctica totalidad de ellos judíos, a apoyar la denuncia de las atrocidades cometidas contra los suyos.

(18) Michel Cieutat: Frank Capra. Ed. Rivages, París, 1988, p. 189. No obstante, el mejor análisis del film, de su gestación histórica y de las vicisitudes que tuvo que pasar en su fracasada carrera comercial se encuentran en: Thomas Cripps y David Culbert: *"The Negro Soldier: propaganda en blanco y negro"*, incluido en la antología compilada por Peter C. Collins: *"Hollywood: el cine como fuente histórica"*, Ed. Fraterna, Buenos Aires, 1987, p. 157 y ss. (Ed. original americana: *"Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context"*, Universidad de Kentucky, 1983).

(19) Leif Furhammar y Folke Isaksson: *"Politics and Film"*, Studio Vista, Londres, 1971. (Ed. original sueca: *"Politik och film, Bokförlager PAN/Nordtedts"*, Estocolmo, 1968).



La risa puede ser peligrosa..., fundamentalmente para el poder. Bien lo pudo comprobar el gran director de comedias Preston Sturges, que vio cómo su película **Un marido rico** (1941, a la derecha) era furibundamente atacada como "excelente ejemplo de lo que no debe hacerse en un film de evasión". Por contra, películas más comprometidas contra el militarismo imperante en la época, como **Hail, the Conquering Hero** (1944,



arriba izquierda) o **El milagro de Morgan Creek** (1943, arriba derecha) pasaban más desapercibidas para los finos olfatos de todos los jueces y censores de la obra de los demás que en aquel momento pululaban abundantemente en Estados Unidos, y que luego se concretarían en organismos tan siniestramente significativos como el Comité de Actividades Antiamericanas de Mc-Carthy.