

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Mr. Capra va a la guerra. (Notas sobre la serie documental "Why We Fight")

Autor/es:

Pelaez Paz, Andrés

Citar como:

Pelaez Paz, A. (1992). Mr. Capra va a la guerra. (Notas sobre la serie documental "Why We Fight"). Vértigo. Revista de cine. (5):44-50.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42958>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

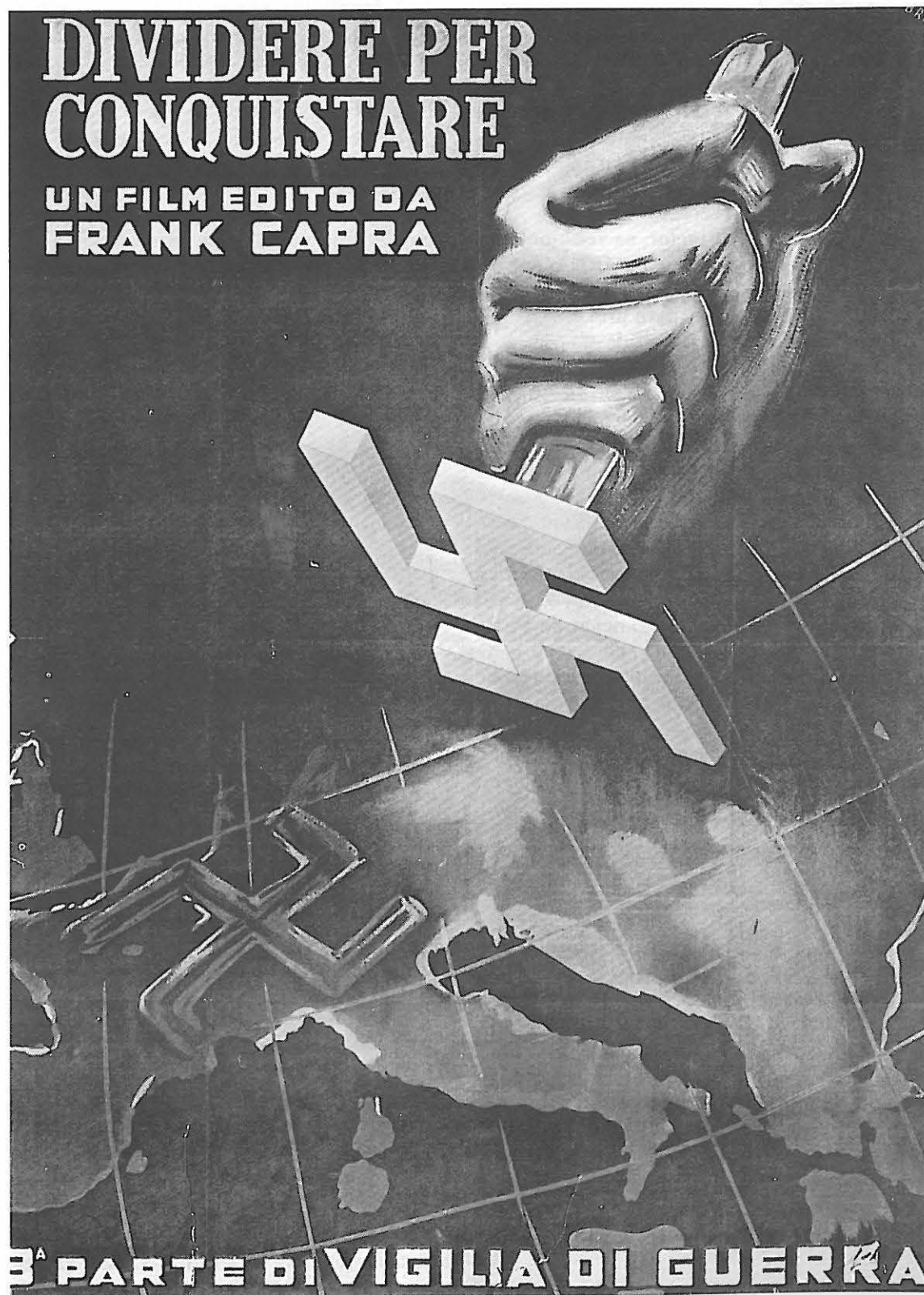
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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:



M R . C A P R A V A

(NOTAS SOBRE LA SERIE DOCU)



Cartel italiano de E. Brini para el film Divide and Conquer (1943) tercero de la serie Why we Fighth

A L A G U E R R A

MENTAL "WHY WE FIGHT")

ANDRES PELAEZ PAZ

"La primera víctima de una guerra es la verdad"
Rudyard Kipling.

CAPRA Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Como muchos otros trabajadores de la industria de Hollywood, Frank Capra puso su talento y convicciones al servicio de su país una vez que éste decidió entrar en el conflicto bélico.

Después del inesperado y "traidor" bombardeo japonés de Pearl Harbour, Capra fue llamado a filas y asignado al denominado **Army Signal Corps**. En ese momento, Capra estaba terminando de rodar **ARSENICO POR COMPASION** y solicitó un permiso de seis semanas para poder finalizarlo, incorporándose definitivamente al ejército el catorce de febrero de 1942.

Inmediatamente después de llegar a Washington, Capra fue destinado al denominado **Morale Branch** -más tarde cambió su nombre por el de **Special Services**-, organismo militar creado en marzo de 1941 y encargado de elevar la moral de las tropas norteamericanas. El responsable de este destino (que Capra no aceptaba con gusto), fue el general George C. Marshall, máxima autoridad del ejército, que tenía el firme propósito de combatir el sentimiento aislacionista que reinaba en la sociedad norteamericana. Para ello, en un primer momento, propuso la creación de un programa de orientación que explicara las razones por las que América se había involucrado en la guerra. Este programa estaba basado en la preparación de una serie de textos que eran ofrecidos, para su lectura, a los soldados: fue un fracaso. Así que Marshall pensó en el cine.(1)

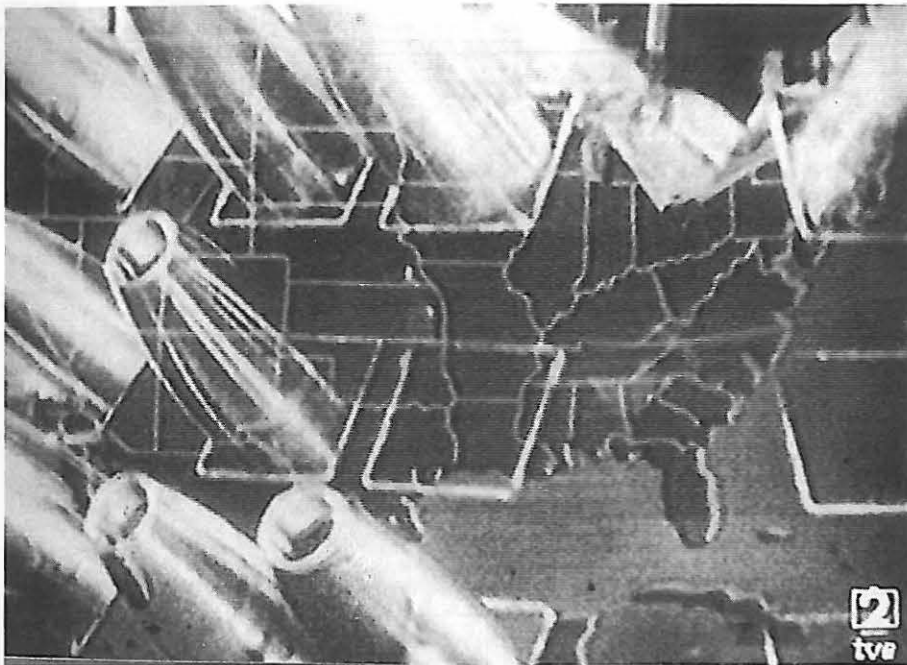
Cuando Frank Capra conoció al General Marshall, éste le comentó que, a pesar del poder nazi, los soldados norteamericanos podrían luchar con valentía si, previamente, eran convencidos de que iban a luchar por algo por lo que valía la pena morir. Capra, poco atraído por la idea de tener que hacer documentales, protestó por haber sido elegido para hacer algo que él nunca había hecho anteriormente. El General Marshall, como en las mejores réplicas hollywoodienses,

afirmó que él tampoco había sido jefe de Estado Mayor nunca, ni tantos jóvenes habían sido soldados antes. Capra, en cierto modo herido y convencido por las palabras del General, añadió: *"Lo siento, señor. Haré los mejores malditos documentales que se hayan hecho jamás"*. (2)

Poco tiempo después Capra tuvo ocasión de ver **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** (Leni Riefenstahl, 1935), crónica de la Convención que el Partido Nazi celebró en Nüremberg en 1934, celebrado por un perfecto montaje de inspiración soviética que confiere a las imágenes una fuerza de atracción hechizante. Capra no fue ajeno a ese hechizo de los símbolos y las grandes masas y se le ocurrió que podría utilizar los films de propaganda enemigos como material visual para la serie que él tenía que hacer, lo que se convertiría en una de las "marcas de fábrica" de sus documentales de propaganda, a la par que adquirió plena consciencia del enorme poder terrorífico de la amenaza nazi.

De esta manera, poco después, el dos de mayo de 1942, Capra fue nombrado Comandante del 834th **Signal Service Photograph Detachment**, siendo responsable ante el Brigadier General Osborn, jefe de **Special Services**, antes conocida como **Morale Branch**.

La unidad de Capra se trasladó a unos estudios de la Twentieth-Century que



fueron cedidos por Darryl Zanuck. Allí fue donde se realizó la mayor parte de la serie **WHY WE FIGHT**.

La unidad de Capra llegó a estar formada por cuarenta y tres personas: más o menos la mitad eran civiles y el resto eran profesionales de Hollywood (escritores, directores y montadores) que se habían alistado. La unidad se dividió en tres grupos de trabajo: uno se encargaba de la traducción de los noticiarios japoneses y alemanes conseguidos, otro catalogaba y archivaba los contenidos y fuentes de las tomas y, finalmente, el tercer grupo trabajaba en la investigación, documentación y en los guiones.

La serie atrajo a numerosos talentos hollywoodienses que se vieron involucrados, de una manera u otra, en la realización de las películas: Anatole Litvak, John Huston, Walter Huston, Stuart Heisler, George Stevens, William Wyler, Dana Andrews, Robert Flaherty, Dimitri Tiomkin, Ben Hecht, Alfred Newman, Ernst Lubitsch, Robert Stevenson, etc.

Capra era el responsable ante sus superiores y desarrollaba labores de productor, guionista, director y supervisor, siendo los documentales resultantes más el producto de un equipo (similar en cierto sentido a la fabricación en serie de los estudios en donde todos ellos trabajaban), que el resultado de un solo hombre (sometido, por otro lado, a la censura de los capitostes del ejército).

La serie **WHY WE FIGHT** se compone de siete documentales realizados entre 1942 y 1945, de duraciones variables que oscilan entre los cuarenta y dos y los ochenta minutos, y que llevan por título: **PRELUDE TO WAR**

(1942), único dirigido en solitario por Capra; **THE NAZIS STRIKE** (1943), co-dirigido con Anatole Litvak; **DIVIDE AND CONQUER** (1943), co-dirigido con Anatole Litvak; **THE BATTLE OF BRITAIN** (1943), dirigido por Anthony Veiller, habitual guionista de la serie; **THE BATTLE OF RUSSIA** (1943), co-dirigido por Litvak, Veiller y Robert Heller; **THE BATTLE OF CHINA** (1944), co-dirigido, de nuevo, por Capra y Litvak; **WAR COMES TO AMERICA** (1945), último de la serie, dirigido en solitario por Litvak.

Además, la unidad de Capra estuvo relacionada con la producción de otros films: de la serie **KNOW YOUR ALLY**, el documental **BRITAIN** (1943), dirigido por Anthony Veiller; de la serie **KNOW YOUR ENEMY**, los documentales **GERMANY** (1945), dirigido por Gottfried Reinhardt y Ernst Lubitsch, y **JAPAN** (1945), dirigido por Capra y Joris Ivens; el film de tema racial, dirigido por Stuart Heisler, **THE NEGRO SOLDIER IN WORLD WAR II** (1944), y un noticiario para los soldados llamado **ARMY-NAVY SCREEN MAGAZINE**.

En septiembre de 1943, el 834th pasó a formar parte del **Signal Corps Army Pictorial Service** (APS) y Capra fue asignado al **Public Relation Staff** y dirigió una **Special Coverage Section**, uno de cuyos proyectos resultantes fue el film angloamericano **TUNISIAN VICTORY** (1944) dirigido por Hugh Stewart.

Los últimos proyectos en los que Capra participó fueron: un breve documental narrado por Dana Andrews, **YOUR JOB IN GERMANY** (1945) y, finalmente, **TWO DOWN AND ONE TO GO!**, rodado durante

(1) En cierto sentido, no deja de ser curiosa coincidencia que John Grierson, pionero documentalista, escribiese en **Documentary News Letters**, en marzo de 1942, lo siguiente: "Con la propaganda podemos darle al ciudadano un dominio de la imaginación que hasta el presente, ha faltado en nuestro modo de aprendizaje democrático; podemos conseguirlo por medio de la radio, el cine y media docena más de medios de comunicación". (Cit. en VIRILIO, PAUL: **La máquina de visión**, Madrid, Cátedra, 1989, p. 71).

(2) Los datos históricos que expongo en esta y otras partes del artículo han sido extraídos de MALAND, CHARLES J.: **Frank Capra**, Boston, Twayne Publishers, 1980, pp. 117-129. Este libro dedica un capítulo a la experiencia bélica de Capra titulado: "Capra y la Segunda Guerra Mundial 1941-1945".

Un artículo reciente ofrece más detalles sobre el papel que el cine desempeñó en la causa bélica, haciendo especial hincapié en los documentales de propaganda en los que participó Capra: TORREIRO, MIRITO: "Hollywood en guerra. Propaganda y esfuerzo bélico en la Segunda Guerra Mundial", en **Nosferatu**, n.º 7, Octubre 1991, pp. 22-31

(3) Si se desea más información (fichas técnicas, duración, contenidos,...) se puede consultar, en castellano, CIEUTAT, MICHEL: **Frank Capra**, Barcelona, **Cinema Club Collection**, 1990, pp. 204-217.

(4) HENRY, MICHEL: "voz Capra, Frank", en **Diccionario del cine**, Madrid, Rialp, 1991, p. 119. A este respecto, el primer episodio de la serie PRELUDE TO WAR, no duda en hacer un canto a la idea de la democracia trayendo a colación los nombres de Washington, Jefferson, La Fayette, Lincoln, así como las imágenes de la Estatua de la Libertad, la bandera U.S.A. y la cita de la Declaración de la Independencia, todo ello presentado como la gran continuación histórica de una idea que nace y crece con Moisés, Confucio, Mahoma y Jesucristo. Gran reparto.

(5) SADOUL, GEORGE: **Diccionario del cine**, Madrid, Istmo, 1977, p. 73.

el verano de 1944 y estrenado el diez de mayo de 1945.

La defensa del patriotismo, la libertad y la democracia que Capra propone en todos estos documentales, fue recompensada doblemente: el ejército le dió una medalla y la Academia un Oscar por PRELUDE TO WAR, en 1942. (3)

REALIDAD, DOCUMENTAL, FICCION

Aunque la elección de Frank Capra para la realización de unos documentales de propaganda bélica sorprendió incluso al elegido, los capitostes militares supieron ver en él al hombre que mejor propaganda había hecho en sus ficciones de los valores americanos. Sus fábulas, cargadas de utopismo, populistas y de un optimismo infantil y maniqueo, apelaban al corazón y a las emociones del hombre medio, víctima del sueño americano, pesadilla del mundo, resumido en dos abstracciones: felicidad y libertad. Sus personajes más característicos,

Mr. Deeds, Mr. Smith o John Doe, individualistas enfrentados a las fuerzas del Aparato (político o financiero),

convocaban al "americanismo,

esa fe en el destino providencial de la nación que conduce a sus héroes en peregrinación a los monumentos de los padres fundadores en Washington. (4)

Al fin y al cabo, no hay que olvidar que el propósito definitivo de estos films no era otro que el de convencer a una sociedad que preconizaba el aislacionismo, de que era imprescindible luchar para no perder los privilegios democráticos, y Capra era plenamente consciente de que eso se podía hacer con una película de ficción o con un documental de guerra. Si no, léanse estas palabras que el propio Capra escribió refiriéndose a su película CABALLERO SIN ESPADA:

El sentido de un film no está en su verdad o en su falsedad, sino en su permanencia como idea y en su popularidad de cara al público. (5)

Parece, sin embargo, que los documentales de su serie WHY WE FIGHT no han gozado del reconocimiento y la atención merecidos, puesto que esta parte de la obra del director americano siempre ha sido obviada en los comentarios que la misma ha merecido a estudiosos y demás. La razón de este olvido se encuentra en otro lugar: la



2
tva

torpe diferencia que se ha establecido siempre entre "ficción" y "documental".

Es evidente que el poder de la ficción ha diseñado un espacio imaginario del que el documental se ha visto expulsado debido, sobre todo, a que

el documental parece seguir edificándose sobre el peso que a lo real objetivo (materializado, o mejor filtrado en el plano) se sigue otorgando como motor de la producción del sentido; sentido que tiende a identificarse con el que genera, a través de una cámara implacablemente objetiva, la pura presencia fáctica de los hechos del mundo. (6)

Curiosamente, esta referencia a lo "real objetivo" se consigue a costa de la expulsión del espectador en su relación con el film, poniendo dificultades al desarrollo de los procesos gratificantes de identificación que se manifiestan en la maquinaria textual de los films que habitan el mundo de la ficción dominante.

Gracias a esos "mecanismos" de la película de ficción, ésta **parece** más natural al espectador desatento, **se siente** cómo más natural, porque es aquella a la que estamos más acostumbrados, dándose la curiosa paradoja de que la ficción (que siempre se ha asociado a la mentira) se revele como más **verdadera** que el documental (que siempre ha sido asociado a la realidad, a la verdad).

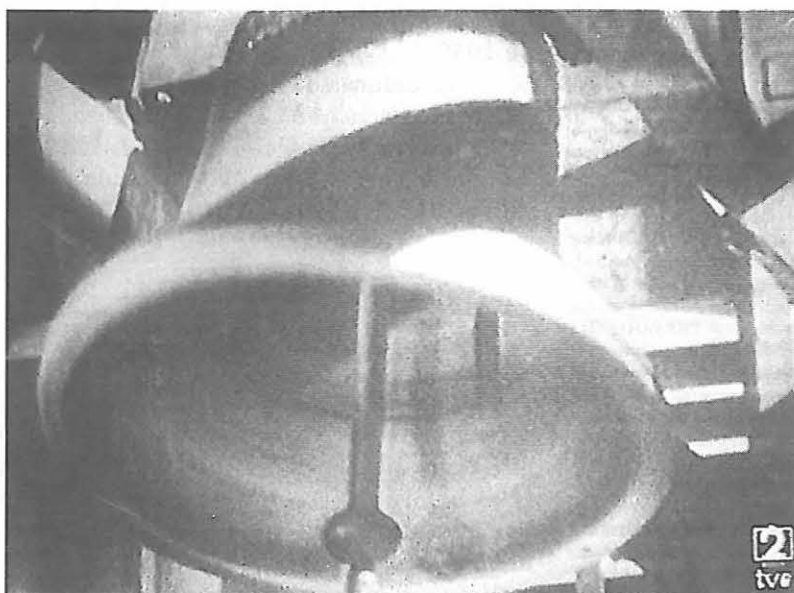
Esta aparente confusión de realidades se resuelve si observamos que **lo verdadero**

es el resultado de un proceso retórico constructivo, mediante el cual una articulación de imágenes y sonidos adquiere, para el espectador, un estatuto de verosimilitud. Dicho proceso, negando la transparencia del objeto, parece poner en entredicho la existencia misma de lo documental. (7)

La intervención del realizador acaba, por lo tanto, con la vocación realista del cine, concretándose -en el caso del documental- dicha intervención en cuatro instancias de producción: durante el rodaje, el montaje y la construcción de la banda sonora, así como la música añadida. (8)

Seguro que Frank Capra, sabio manipulador, asentaría con entusiasmo al leer las palabras que escribió René Clair en su **Cine de ayer, cine de hoy:**

Quién puede separar la ficción de la realidad sobre la pantalla en donde lo real, al igual que la ficción, sólo es una sombra que pasa. (9)



LOS DOCUMENTALES FICTICIOS: MONTAJE Y VOZ EN OFF

Conviene, por lo tanto, prestar atención a los dispositivos de manipulación utilizados por Capra en su serie.

En esencia, los films de WHY WE FIGHT son compilaciones realizadas casi completamente con planos tomados de otros films (incluso enemigos) o planos almacenados en las filmotecas. Excepto algunos planos de gente como Robert Flaherty incluidos en WAR COMES TO AMERICA y un buen número de animaciones hechas específicamente por la compañía Disney para la serie, ésta es el resultado del montaje de planos de diversas procedencias.

He aquí otro golpe para los defensores de la objetividad fotográfica, puesto que

(6) ZUNZUNEGUI, SANTOS: "Imagen, documental, ficción", en *Revista de Ciencias de la Información*, n.º 2, Facultad de C.C.I., Universidad Complutense de Madrid, 1985, p. 58.

(7) TALENS, JENARO: "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial", en *Revista de Occidente*, n.º 53, octubre 1985, Madrid, p. 11.

Para no caer en la ingenuidad de identificar la película de ficción a la documental, deberíamos hablar de un efecto referencial y de un referente. "Esta perspectiva tiene la ventaja de hacer que la vieja oposición (ficción/documental) quede establecida, no entre diferentes realidades

referenciales, sino entre formas de producirlas como efectos diferentes". (Ibidem, pp. 11-12).

(8) GUBERN, ROMAN, 1936-1939: **La guerra de España en la pantalla**, Madrid, Filmoteca Española, ICAA, M.º de Cultura, 1986, pp. 11-12

(9) CLAIR, RENE: **Cine de ayer, cine de hoy**, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1974.

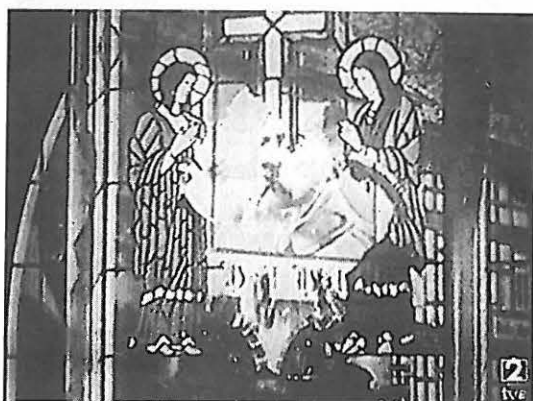
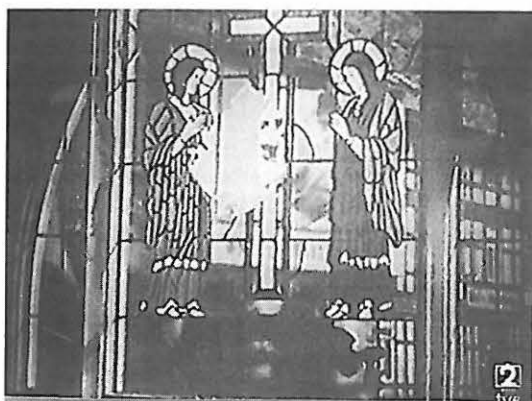
(10) GUBERN, ROMAN, Op. cit. p. 13.

(11) BAZIN, ANDRE: "A propósito de **WHY WE FIGHT**. (Historia, documentos y actualidad)", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 36.

(12) MONTERDE, JOSE ENRIQUE: "Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica", en ROMAGUERA, JOAQUIN y RIMBAU, ESTEVE (eds.): **La Historia y el Cine**, Barcelona, Fontamara, 1983, pp. 207-220.

desgajado de su autor y de su contexto original, cada fragmento documental adquiere una autonomía, una polisemia y una disponibilidad significativa que lo hace apto para cualquier uso en cualquier contexto, por diverso que sea. (10)

Así, por ejemplo, **THE BATTLE OF RUSSIA** utiliza planos de 105 films diferentes. Muchos planos procedían de films de **Artkino**, un distribuidor americano de películas rusas: **ALEXANDER NEVSKY**, **THE CONQUEST OF PETER THE GREAT**, **PETER THE FIRST**. Otras fuentes utilizadas fueron: **Canadian National Film Board**, noticiarios de Fox, RKO, Paramount, MGM, Hearst, Pathé, Universal, **March of**



Time, películas enemigas, animaciones de Disney, producción UFA: **Sieg in Western**, MOMA,... por otro lado, **WAR COMES TO AMERICA** incluye planos de films de ficción (**THE ROARING TWENTIES**, **CONFESSIONS OF A NAZI SPY**, **UNION PACIFIC**,...), de documentales de Flaherty, Joris Ivens, Leo Horwitz,... así como noticiarios diversos y algunas tomas rodadas especialmente para el documental.

De ahí que, ante esta diversidad de procedencias, el montaje adquiera una especial relevancia, confiriendo al documental resultante una cualidad ubícua, un punto de vista omnipresente en el tiempo y el espacio, que inviste a lo mostrado con los rasgos de la Historia y se esfuerza en instalar en la audiencia el odio al enemigo, la simpatía por el aliado y un sentimiento de americanismo orgullosamente patriotero, que lleva a André Bazin a decir de los films de la serie que:

Han establecido definitivamente, con una perfección imposible de superar, que el montaje a posteriori de escenas tomadas de otros films, puede alcanzar la flexibilidad y la precisión del lenguaje. Los mejores documentales de montaje no habían pasado de ser relatos; estos son un discurso. (11)

Quizás no sería muy aventurado hablar de **ensayo** y no de **discurso** tal y como se expresa José Enrique Monterde:

Se trata posiblemente del último peldaño de la escala de presencia de lo histórico en el documental: la manipulación de diversos -o un único- materiales documentales en función de la producción de un determinado sentido histórico. (12)

Sin embargo, es la banda sonora y, en concreto, la voz en **off**, lo esencial del film, convirtiéndose en el lugar de la explicación de todo lo que se ve en la pantalla, comentando la imagen, ordenando el discurso y ofreciendo una interpretación. Esa voz en **off**

se constituye como lugar del poder, que fuerza a la imagen en un sentido concreto. (13)

Por ejemplo, a lo largo de **PRELUDE TO WAR** la poderosa y sugerente voz de Walter Huston no cesa de apelar a un **no-sotros** omnipresente: "**nuestra** entrada en la guerra, **nuestra** forma de vida, **nuestro** país, **nuestro** mundo,..." Esta es la voz que unifica los fragmentos de la imagen bajo la idea maniquea de la existencia de dos mun-

dos (libre y esclavo) enfrentados, intentando presentar a los países del Eje como la semilla de la perversidad y el totalitarismo, alabando la fuerza y el valor de los países Aliados. Esta voz directa, clara, tiene la función de

filtrar y de objetivizar los acontecimientos y, por tanto, de señalar un momento de participación y al mismo tiempo de testimonio: quien habla es un nosotros, es decir, un sujeto que ha vivido directamente un acontecimiento colectivo y que al mismo tiempo devuelve su versión oficial, la suma de todos los protagonistas y al mismo tiempo una memoria, un archivo. Entonces están claras las razones que animan esta palabra al "plural": detrás de ella, como su patrón y garante, hay un verdadero "mandato social"; una invitación que instituye y califica al narrador, antes que como guía de la narración, como lugar de la Historia". (14)

Y es la Historia, o mejor diríamos, su interpretación, la que acude también a las imágenes de estos documentales: noticias de prensa, imágenes de los líderes, citas textuales de sus escritos o declaraciones, personajes indiscutibles de la Historia Universal y norteamericana (ver nota 4) y la historia más minúscula que se refleja en esos rostros anónimos que, de vez en vez, arañan nuestra

mirada.

André Bazin, convocado de nuevo a estas páginas, temía el peligroso mecanismo psicológico e intelectual puesto en juego en estos documentales ficticios de Capra y afirmaba que

ese comentarista invisible que el espectador olvida contemplando los admirables montajes de Capra, es el historiador de masas del mañana, es el ventrílocuo de toda esta formidable propaganda, que se prepara en los archivos cinematográficos del mundo entero, capaz de resucitar a voluntad hombres y acontecimientos. (15)

Gracias al poder retórico de su montaje, a sus imágenes cargadas de emoción, al hábil uso de las diversas fuentes documentales, cargadas de un simbolismo fácil y poderoso, gracias a una voz en *off* capaz de sugerir un maniqueísmo fácil de aceptar por un público a su merced, Frank Capra, director de comedias, es capaz de involucrar, de incluir al espectador en unos documentos capaces de expresar las ideas, los odios, los miedos y los deseos de dos mundos enfrentados, más allá, mucho más allá de la realidad.

ANDRES PELAEZ PAZ

(13) ZUNZUNEGUI, SANTOS: *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 167.

(14) CASETTI, FRANCESCO: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 142. Este párrafo está dedicado por Casetti a la película PAISA (Rossellini, 1946), pero es incluido aquí porque se ajusta extraordinariamente a lo que queremos expresar.

(15) BAZIN, ANDRE: Op. cit. p. 12. Bazin escribía en 1946.

Colaboración
gráfica: David
Breijo y Pilar Beade

