

HOLLYWOOD Y LA CONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL SEGÚN LA SERIE DOCUMENTAL *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

JAUME ANTUÑANO SAN LUIS

Cuando la Armada Imperial japonesa sobrevoló en dos oleadas la base naval de Pearl Harbor, dejando a su paso una torrencial lluvia de proyectiles en la que supuso la primera ofensiva en territorio estadounidense por parte de las fuerzas del Eje, el gobierno de Franklin D. Roosevelt decidió abandonar la postura aislacionista tomada tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y movilizó al ejército para una inminente incorporación a la contienda. El 8 de diciembre de 1941, tan solo un día después del destructivo ataque nipón, el Congreso de los Estados Unidos declaraba la guerra al Imperio de Hirohito casi por unanimidad y, tres jornadas después, hacía lo propio contra Hitler y Mussolini.

El bombardeo de la base hawaiana desencadenó, asimismo, una transformación en el tratamiento cinematográfico de la guerra en curso por parte de Hollywood. Ya desde el final de la década de los años treinta, la neutralidad establecida por los grandes estudios ante los acontecimientos que

estaban convulsionando al mundo se había visto desafiada por diferentes largometrajes que se habían erigido como una herramienta de concienciación social. *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Livak, 1939) fue la primera película en hacerlo de manera abierta y, pese a haber sido estrenada cuatro meses antes del comienzo de la guerra, ya reflejaba uno de los mayores miedos de los sectores intervencionistas norteamericanos: la presencia nazi en Estados Unidos. A esta producción le siguieron otras como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940), *Tormenta mortal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940), *Evasión* (*Escape*, Mervyn LeRoy, 1940) o *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941), las cuales también alertaban a la población sobre los peligros del nazismo a través de una combinación de entretenimiento e ideología¹. Tras Pearl Harbor, sin embargo, el rol de Hollywood como medio de

comunicación adquiriría un carácter mucho más activo cuando varios de los cineastas más importantes del momento decidieron aparcar sus exitosas carreras para alistarse como voluntarios en las fuerzas armadas, donde pondrían su experiencia cinematográfica y su notoriedad al servicio de las exigencias propagandísticas del Pentágono.

LA GUERRA COMO NARRATIVA

Con la irrupción del conflicto bélico en Estados Unidos el Gobierno desplegó un amplio programa de propaganda —término generalmente camuflado bajo conceptos menos polémicos como los de *información* u *orientación*— que contó con grandes directores capaces de otorgar a la guerra una estructura narrativa para justificar la intervención militar ante la población y ante los soldados (HARRIS, 2014: 9). Dirigidas a estos últimos, y antes de la entrada del país en la guerra, el Pentágono había implementado las conocidas como «charlas orientativas» —una serie de quince lecciones destinadas a los nuevos reclutas en las que los mandos militares instruían la Historia global desde el final de la Primera Guerra Mundial— las cuales venían acompañadas generalmente por cortometrajes didácticos realizados por la *Signal Corps* (el cuerpo de comunicaciones del ejército estadounidense)². Pero como indica David Culbert (1983: 175), las charlas resultaron ser inefectivas y los cortometrajes del ejército suscitaron un nulo interés entre las tropas, evidenciando la esterilidad de un proyecto motivacional obsoleto.

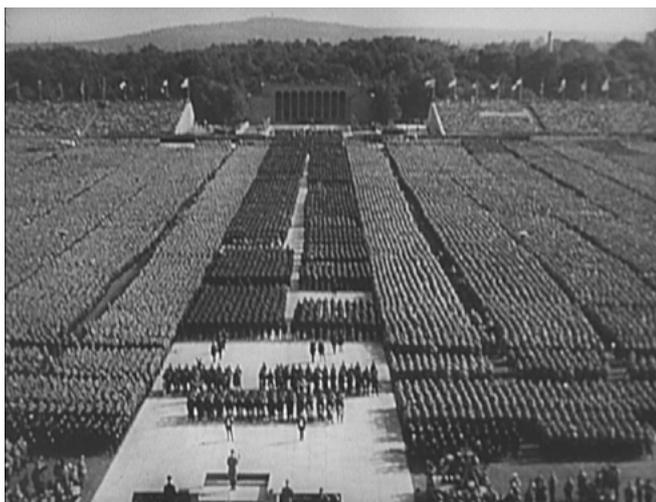
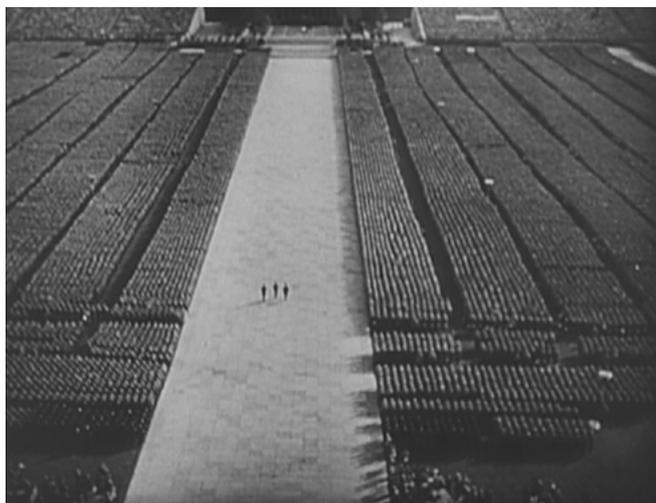
La nueva estrategia, impulsada por el entonces Jefe de Estado Mayor del Ejército, George C. Marshall, pasaba por sustituir estos ineficaces mecanismos de adoctrinamiento por documentales que consiguieran captar la atención de los reclutas, y para ello, el Pentágono confió en grandes cineastas como John Ford, William Wyler, John Huston, George Stevens o Frank Capra³. A lo largo del conflicto bélico, producciones como *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford,

1942), ganadora del Óscar al mejor documental, o *The Memphis Belle* (William Wyler, 1944) permitieron al público norteamericano observar a su ejército en acción, victorioso ante ataques japoneses y alemanes, a través de imágenes tomadas en el frente⁴. En Italia, John Huston filmó *San Pietro* (1945), una deliberada ficcionalización de una campaña —ya concluida a la llegada del equipo de rodaje, como señala Bertelsen (1989: 254)— en la que el cineasta recreó la batalla, la liberación del pequeño pueblo de San Pietro Infine y el exultante recibimiento de sus habitantes a unas heroicas tropas estadounidenses formadas por soldados en función de extras (HARRIS, 2014: 280-281). Por su parte, tras un periplo de varios meses en el norte de África reconstruyendo la batalla de Túnez para Frank Capra —conflicto ya terminado también antes de la llegada de las cámaras— George Stevens captó, esta vez de forma directa y sin necesidad de recurrir a la producción ficcional de contenidos, la liberación de París y los horrores de los campos de concentración nazis, imágenes estas últimas que serían utilizadas como pruebas incriminatorias en los juicios de Núremberg (Moss, 2004: 118)⁵.

El más prolífico de todos estos directores fue, sin embargo, el italoamericano Frank Capra, quien al frente del 834th Photo Signal Detachment —unidad del Departamento de Guerra especializada en la elaboración de documentales— participó como director, guionista, productor y supervisor de contenidos en proyectos como *Conoce a tu aliado* (*Know your Ally*, 1944), *El soldado negro* (*The Negro Soldier*, 1944), *Victoria en Túnez* (*Tunisian Victory*, 1944), *Conoce a tu enemigo* (*Know Your Enemy*, 1945), o la serie con la que el cineasta comenzó su andadura en el ejército estadounidense: *Why We Fight* [Por qué luchamos] (1942-1945).

WHY WE FIGHT: EL CONFLICTO VISTO POR FRANK CAPRA

Capra se encontraba en la cima de su carrera cuando Marshall le llamó a filas. En sus vitrinas



Figuras 1, 2 y 3. Planos de *El triunfo de la voluntad* utilizados en *El ataque de los nazis* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1943)

relucían tres premios Óscar al mejor director por los éxitos comerciales *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934), *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) y *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, 1938), y cuando recibió el encargo del general se encontraba ultimando el rodaje de otra de sus comedias más conocidas: *Arsénico por compasión* (*Arsenic and the Old Lace*, 1944), protagonizada por Cary Grant y Priscilla Lane. Sin embargo, el célebre director no tenía experiencia en el cine documental y así se lo hizo saber al general Marshall quien, no obstante, decidió mantenerlo a la cabeza de su proyecto argumentando, según escribe el propio Capra en su cuestionable biografía, lo siguiente: «Yo no había sido Jefe de Estado Mayor antes. A miles de jóvenes americanos no les habían volado las piernas antes. Hay muchachos [en la guerra] que ahora gobiernan barcos y hace un año ni siquiera habían visto el mar» (CAPRA, 1971: 361-362)⁶. Al cineasta no le quedó otra opción que disculparse y aceptar el reto propuesto por su superior.

Para la construcción de la serie Capra fijó su mirada en *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), una poderosa demostración de lo que la sólida maquinaria propagandística nazi era capaz de hacer. Esta superproducción alemana, encomendada por el propio *führer* y en la que se documentaba el VI Congreso del Partido Nacionalsocialista celebrado en 1934 en Núremberg, era una oda a los valores y la simbología del Tercer Reich, una glorificación de la guerra, una exaltación del control de Hitler sobre la masa teutona tan colosal como la temible sombra del dictador, que pronto se expandiría amenazante sobre Europa (figuras 1, 2 y 3)⁷. Tras el visionado del documental de Riefenstahl, Capra encontró la clave para la elaboración de su serie: la inclusión sistemática de fragmentos de producciones propagandísticas del Eje que, mediante una nueva narración, transformaría sus imágenes triunfalistas en representaciones de la barbarie del totalitarismo y del delirio de sus mandatarios⁸. El resto de imáge-



Figura 4. Animación de Disney que representa el mundo bajo el yugo del Eje. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

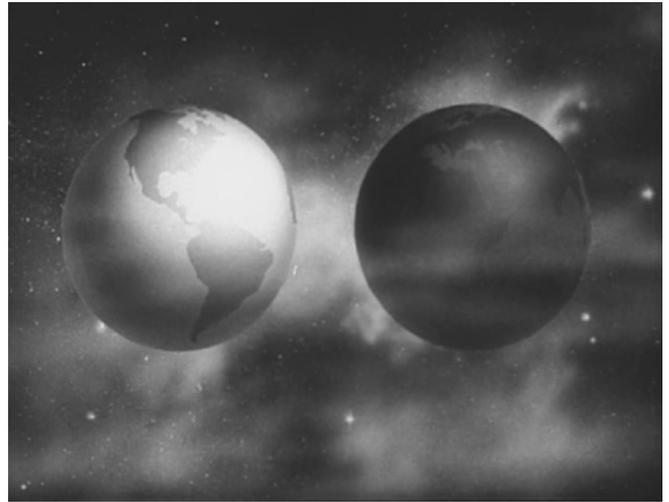


Figura 5. Animación de Disney que representa la división entre el mundo libre (iluminado) y el mundo esclavo (oscuro). *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

nes, a excepción de algunas escenas filmadas por el equipo de Capra y de las múltiples animaciones elaboradas por la factoría Disney, también serían tomadas de otras fuentes como noticiarios, películas de ficción y materiales fílmicos capturados al enemigo (BOHN, 1977: 106). A través de la compilación de todas estas imágenes, *Why We Fight* —serie diseñada específicamente para la instrucción militar, aunque algunas de las películas acabarían estrenándose para la población civil— incidiría en la importancia de la participación estadounidense en la contienda, tomando la amenaza de la pérdida de la libertad como principal estandarte por el que luchar y ofreciendo una visión reveladora del poder del enemigo⁹.

La serie está compuesta por siete documentales estructurados en forma de *flashback*, organización a través de la cual se buscaba «hacer comprensible [para los reclutas] su desembarco en los escenarios bélicos de Europa, al mismo tiempo que combatían en el Pacífico contra el ejército japonés» (GIRONA, 2007: 43). El primero de ellos, *Preludio a la guerra* (*Prelude to War*, Frank Capra, 1942), comienza con el bombardeo de Pearl Harbor y establece las causas que, según el guion de la Historia propuesto por el documental, condujeron a la en-

trada de Estados Unidos a la contienda. *El ataque de los nazis* (*The Nazis Strike*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1943), el segundo documental de la serie, se centra en explicar la política expansionista de Hitler, concentrándose especialmente en las anexionaciones de Austria, Checoslovaquia y Polonia. El tercer documental se titula *Divide y conquistarás* (*Divide and Conquer*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1943) y tiene como motivo principal la caída de Francia. *La batalla de Inglaterra* (*The Battle of Britain*, Anthony Veiller, 1943), *La batalla de Rusia* (*The Battle of Russia*, Anatole Litvak, 1943) y *La batalla de China* (*The Battle of China*, Frank Capra y Anatole Litvak, 1944) suponen una glorificación de la resistencia de los aliados durante el período en el que Estados Unidos se mantuvo fuera del conflicto. Finalmente, *La guerra llega a Estados Unidos* (*War Comes to America*, Anatole Litvak, 1945) hace un recorrido por la Historia del país, desde la fundación de Jamestown en 1607 por parte de los primeros colonos ingleses hasta el bombardeo de Pearl Harbor y el consiguiente cambio de mentalidad de la opinión pública y política ante la intervención militar, reforzando siempre que la entrada en la guerra supuso un acto defensivo e inevitable provocado por el fanatismo

de tres líderes dispuestos a someter a los estadounidenses bajo un férreo dominio tras la conquista del resto del planeta (figura 4).

Estados Unidos ocupa, así, el centro de la Historia en *Why We Fight*, proyectándose como el guardián de un sistema —la democracia— tocado de muerte en la mayoría de sus bastiones. En *Preludio a la guerra*, Capra se hace eco de un discurso del vicepresidente Henry Wallace para presentar la contienda como un conflicto entre «el mundo libre», representado por los países que conforman las Naciones Unidas, con Estados Unidos a la cabeza, y el «mundo esclavo» de las potencias del Eje (figura 5). Del primero, *Why We Fight* exalta los pilares culturales y políticos de Estados Unidos — Lincoln, la Biblia, la declaración de independencia, el patriotismo, la libertad o la seguridad nacional, entre otros— a los que se hace referencia a lo largo de la serie mediante un marcado sentimentalismo amplificado por el tono afable con el que los narradores, Walter Huston y Anthony Veiller, describen estas imágenes. Por su parte, las potencias del Eje encarnan la violencia, la represión, la pérdida del individualismo, la tiranía, en definitiva, todos aquellos dogmas —impuestos por el afán expansionista de sus implacables líderes— que según la serie chocaban de frente con los principios fundamentales del mundo libre (figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11). Sin embargo, la dicotomía democracia-dictadura

establecida en «*Why We Fight*» está cimentada sobre un conjunto de olvidos premeditados y simplificaciones históricas que desdibujan la propia frontera entre ambos conceptos.

En su división dual del mundo, *Preludio a la guerra* sitúa a «todos los países de las Naciones Unidas» en el bloque democrático, silenciando que entre estas naciones se encontraban brutales regímenes dictatoriales como los de Rafael Trujillo (República Dominicana), Anastasio Somoza (Nicaragua) o el de uno de los más fuertes aliados de Estados Unidos en el momento: la Unión Soviética de Stalin (KOPPES y BLACK, 1987: 68), nación que pronto

Figuras 6,7 y 8. La infancia en las potencias del Eje. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)





Figuras 9, 10 y 11. La infancia en Estados Unidos. *Preludio a la guerra* (Frank Capra, 1942)

se convertiría en el enemigo mortal norteamericano durante más de cuarenta años. Acerca de la Unión Soviética, Litvak dirigió para la serie el documental *La batalla de Rusia*, en el que encumbra a su gente y al Ejército Rojo, evitando sin embargo toda mención del término *comunismo* —causa fundamental de la posterior demonización del país por parte de las sucesivas Administraciones estadounidenses— y de las múltiples purgas llevadas a cabo por el mandatario desde la década de los años treinta. Las ejecuciones sumarias y el confinamiento en campos de concentración de miles de opositores del estalinismo son, así, borrados de la historia oficial que presenta Capra como un mecanismo para ensalzar la (ilusoria) fortaleza de la unidad nacional soviética.

La batalla de China utiliza una estrategia similar. El documental ensalza la naturaleza pacífica del pueblo chino señalando que «en sus cuatro mil años de Historia nunca han hecho una guerra de conquista». Mediante esta afirmación, el director establece una comparación con Estados Unidos, indicando que ambos países «odian la guerra», pero se han visto forzados a entrar en este conflicto como resultado de una agresión externa. Lo que el documental no menciona, en su afán por representar la unidad china frente al Imperio de Japón, es la violenta represión que el dictador Chiang Kai-shek (líder del Partido Nacionalista y a quien *Why We Fight* describe como el unificador

de la China moderna) emprendió contra el empuje del bando comunista de Mao Tse-tung en una operación en la que ordenó purgar a cientos de miembros de su propio partido para consolidarse en el poder. De nuevo, la serie disfraza las prácticas dictatoriales de un país situándolo bajo el amplio paraguas del «mundo libre», centrándose en este caso en la representación de los planes imperialistas de Hirohito en China, primer paso en «la conquista de toda Asia». El documental narra primero la invasión de Manchuria en 1931 —acontecimiento ya presentado en *El ataque de los nazis*— cuyo tratamiento supone una de las mayores licencias históricas de la serie. Según expone el narrador, fue esta ofensiva japonesa —y no la invasión alemana de Polonia en 1939— la que marcó el comienzo de «la guerra que hoy estamos librando». Esta alteración temporal cumple dos funciones: por un lado, contrasta el aparente pacifismo chino con la tradición guerrera de Japón, alimentada ahora por sádicos líderes que tienen en su punto de mira la esclavización de los estadounidenses; por el otro, supone una crítica hacia la no intervención de la Liga de las Naciones ante los primeros signos de la violencia japonesa, hecho que según el documental, dio carta blanca a la invasión de Etiopía por parte de Mussolini, al estallido de la Guerra Civil española, al avance nazi en Europa y finalmente, al bombardeo de Pearl Harbor (figura 12). La referencia a todos estos acontecimientos, realizada

a través de la concatenación de titulares de prensa proyectados sobre columnas de humo y fuego, buscaba demostrar que el aislacionismo no debía ser considerado como una opción viable. Para reforzar esta postura, *La batalla de China* representa también el ataque a la ciudad de Shanghái, ocurrido en 1937, en el que «los japoneses introdujeron en el mundo moderno un nuevo tipo de guerra»: el bombardeo indiscriminado sobre la población civil¹⁰. Las cruentas imágenes de la masacre contribuyen a la negación del antiintervencionismo: si el pueblo japonés estaba unificado bajo la veneración a su emperador, Estados Unidos debía estarlo en nombre de la libertad.

Sin embargo, la realidad en suelo norteamericano distaba mucho de la imagen idílica que proyectaba la serie. La tierra de la libertad y de las oportunidades era, más bien, la de la segregación racial y la desigual repartición de los derechos, conflictos sociales que quedan ocultos en *Why We Fight* bajo constantes alusiones a la justicia que la Constitución otorgó «a todo el pueblo estadounidense». Asimismo, la representación en pantalla de ciudadanos afroamericanos durante toda la serie es prácticamente nula. Tan solo en algunos de los documentales, como *La guerra llega a Estados Unidos*, podemos observar unos fugaces planos en los que se les representa. Vemos, así, un breve plano de un joven negro alistándose al ejército, otro de un soldado afroamericano defendiendo Pearl Harbor y otro, emplazado en una secuencia en la que el narrador repasa las distintas nacionalidades de los inmigrantes que construyeron el país, en el que varios hombres y mujeres —a quienes se refiere simplemente como «negros», eliminando



Figura 12. Animación de Disney que representa el ataque a Pearl Harbor. *La guerra llega a Estados Unidos* (Anatole Litvak, 1945)

sus lugares de origen— cosechan algodón «bajo el ardiente sol del Sur», en la que supone una abrumadora simplificación de la esclavitud. De esta forma, *Why We Fight* elimina la representación de todo conflicto racial para ofrecer una visión unificada de los Estados Unidos. Ni siquiera en *El soldado negro*, documental que no pertenece a esta serie pero que fue también supervisado por Capra y que estaba destinado a la persuasión de jóvenes de color para su alistamiento al ejército y a la educación de la audiencia blanca (DOHERTY, 1993: 213), tampoco se hace una crítica a la desigualdad y la opresión racial. Por el contrario, en este proyecto el narrador señala que «esta vez, no es una guerra entre hombres, sino una guerra entre naciones» llamando, igual que *Why We Fight*, a la unidad nacional como forma de combatir los peligros totalitarios.

Por otra parte, la serie de Capra también amputa otro pedazo de la Historia norteamericana, menos conocido fuera del país: el referido a la utilización por parte del Gobierno de Roosevelt

EL ANTISEMITISMO, ELEMENTO CLAVE DE LA CRUZADA EMPRENDIDA POR HITLER, QUEDA DILUIDO EN LA SERIE, MINIMIZADO POR LOS ATAQUES DEL EJE

de varios campos de concentración localizados especialmente en el oeste de los Estados Unidos. Como señala Bodnar, el presidente, apelando a la seguridad nacional, decretó tras el bombardeo de Pearl Harbor el traslado forzado y la reclusión de alrededor de 120.000 japoneses y ciudadanos norteamericanos de ascendencia nipona en campos de internamiento (2010: 189-190). La eliminación de estas prácticas en la serie responde a las mismas directrices seguidas en *La batalla de Rusia*, *La batalla de China* o incluso *La guerra llega a Estados Unidos*. Mostrar la privación de los derechos y el confinamiento forzado de ciudadanos estadounidenses a manos de su propio Gobierno Federal obstaculizaría la consecución de la unidad nacional estadounidense, la cual ya suponía un reto debido a las desavenencias entre los sectores intervencionistas e aislacionistas. La estrategia empleada en la serie busca, de esta forma, salvaguardar la imagen del país como máximo exponente mundial de la libertad y la democracia, al mismo tiempo que bloquea la infiltración de estas prácticas —más propias de las tiranías contra las que la serie convocaba a luchar que de una potencia del «mundo libre»— en la memoria colectiva de los estadounidenses. *Preludio a la guerra* y especialmente *La guerra llega a Estados Unidos* se centran en construir la imagen del país como abanderado de la batalla contra la opresión totalitaria mostrando las bondades de la *American way of life* frente al modo de vida (o «modo de muerte», como lo describe el narrador en una sonrojante analogía) que ofrecían las fuerzas del Eje, consistente en la diseminación del terror dentro y fuera de sus fronteras. A lo largo de la serie se hacen múltiples referencias a la política exterior de

estas potencias: el plan de Mussolini para revivir al Imperio romano, el informe Tanaka según el cual Japón dominaría el mundo y el apabullante poder de Hitler que lo haría arder en llamas se describen de una forma casi mitificada para preparar y motivar a los soldados estadounidenses ante el escenario bélico al que habían sido citados. Sin embargo, la representación de la represión de estos líderes hacia los opositores dentro de sus territorios es minimizada. En *Preludio a la guerra* se hace referencia, a través de una cita del *Mein Kampf* de Hitler, a la fuerza bruta como mecanismo para acallar las voces de «los pocos que todavía creían en la libertad». Del mismo modo, en *El ataque de los nazis*, segundo documental de la serie, podemos observar otra fugaz alusión. Tras un discurso relatado por una voz en *off* con un teatralizado acento alemán, en el cual se hace referencia al sometimiento de todos los trabajadores germanos a «la misión secreta nazi» (la conquista del mundo), Walter Huston recupera la narración del documental para describir las consecuencias que esperan a los opositores: «el que esté en desacuerdo no comerá. O desaparecerá en un campo de concentración. O recibirá esto [corta a una escenificación del fusilamiento de cuatro civiles]». Podemos observar como en estos dos documentales las alusiones a la represión interna se llevan a cabo mediante una generalización de las víctimas. La narración nos dice que *todo* opositor será confinado o ejecutado, pero no hace ninguna mención específica de, entre otras cosas, la persecución y el exterminio a los que los judíos estaban siendo sometidos en Europa. El antisemitismo, elemento clave de la cruzada emprendida por Hitler, queda diluido en la serie, minimizado por la magnitud de los ataques del Eje en diferentes partes del planeta. *Why We Fight* moldea, mediante todas estas estrategias, la realidad histórica para ajustarse a las necesidades propagandísticas promovidas desde Washington, primando la descripción del peligro que acechaba a los Estados Unidos sobre una rigurosa representación de la violenta realidad que se vivía en el resto del mundo.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Pese a que la serie había sido vista por más de cincuenta millones de espectadores hacia el final de la guerra (ROLLINS, 1996: 84), el modelo de documental de adoctrinamiento propuesto por *Why We Fight* quedó prácticamente obsoleto tras la contienda. Como señala Harris (2014: 330), ya para el estreno de *La batalla de China*, sexto documental de la serie, este tipo de proyecto comenzaba a dar signos de agotamiento entre la audiencia (incluyendo a los propios soldados), perdiendo terreno ante los nuevos documentales de guerra que, cada vez más, se elaboraban a partir de la movilización de un equipo de rodaje a los lugares en conflicto. Claudia Springer (1986: 151) indica que durante la guerra de Vietnam (1955-1975), el Departamento de Guerra estadounidense financió la realización de varios documentales propagandísticos de los cuales, tan solo uno, *Why Vietnam?* [¿Por qué Vietnam?] (1965) seguía las pautas marcadas por la serie de Capra. El resto introducía un estilo más sutil y sofisticado, describiendo desde un enfoque supuestamente etnográfico la vida diaria de los vietnamitas y la benevolencia de la intervención militar norteamericana en el país, al mismo tiempo que justificaba mediante planteamientos pseudocientíficos toda simplificación o exageración empleada para representar a la gente y la cultura de Vietnam (SPRINGER, 1986: 152). A diferencia de lo que ocurrió con algunas de las películas que conforman *Why We Fight*, ninguno de estos nuevos documentales de adoctrinamiento fue estrenado para la audiencia general.

El rechazo que provocó en Estados Unidos esta larga guerra disparó la elaboración de documentales que objetaban la necesidad de luchar impulsada por las producciones propagandísticas del ejército. De entre estas obras contestatarias, realizadas desde una óptica pacifista en la que finalmente tenía cabida la voz de los vietnamitas, destacan varios documentales realizados durante los años del conflicto, como *In the Year of the Pig* [En el

año del cerdo, Emile de Antonio, 1968], *Winter Soldier* [Soldado de invierno, 1972], autocrítica producida por la Asociación de Veteranos de Vietnam Contra la Guerra, o el ganador del Oscar al mejor documental en 1975, *Hearts and Minds* [Corazones y mentes], dirigido por Peter Davis. La concepción polarizada del mundo en la que se basaba Capra para alertar sobre la posibilidad de que el enemigo marchara victorioso por la Avenida Pensilvania, centro neurálgico de Washington que conecta la Casa Blanca con el Capitolio, quedaba sustituida en estos documentales por una crítica a la propia intervención militar estadounidense, reflejando el posicionamiento antibélico de gran parte de la sociedad y estableciendo un modo de hacer cine documental cuya estrategia, a diferencia de la empleada por Capra en *Why We Fight*, ha perdurado hasta nuestros días. ■

NOTAS

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 La creciente inserción de mensajes políticos a favor de la movilización bélica en las producciones de Hollywood encontró una fuerte resistencia en los sectores aislacionistas del Senado, los cuales pusieron en marcha una serie de investigaciones a los magnates de la industria cinematográfica —en su mayoría judíos exiliados de Europa— a quienes acusaban de corromper al sector y de convertirlo en una máquina de propaganda (KOPPEL y BLACK, 1987: 40).
- 2 La *Signal Corps* comenzó su camino cinematográfico en 1929. Sus cortometrajes presentaban información sobre cómo utilizar diferentes armas o afrontar situaciones en el frente mediante tediosas explicaciones, evitando todo uso de argumento, personajes,

- humor, animaciones y música no militar (HARRIS, 2014: 113).
- 3 Ford fue el primero de estos directores en tomar parte activa en el ejército. Lo hizo, de hecho, meses antes del bombardeo de Pearl Harbor al unirse a la Reserva Naval de forma oficial, donde creó la *Field Photographic Branch*, sección de la Marina encargada, entre otras tareas, de la elaboración de documentales propagandísticos (LEVY, 1998: 23).
 - 4 Ford también contribuiría con otros documentales como *Sex Hygiene* [Higiene sexual] (1942), cortometraje instructivo en el que mostraba a los soldados las consecuencias de contraer enfermedades venéreas, o *El 7 de diciembre* (December 7th, 1943), acerca del bombardeo de Pearl Harbor, por el que también obtuvo una estatuilla.
 - 5 George Stevens fue reemplazado por John Huston en este proyecto, que recibiría el título de *Victoria en Túnez*. Huston grabó sus imágenes a miles de kilómetros del lugar de la contienda, concretamente en Orlando (Florida), incidiendo aún más en el carácter ficcional del proyecto (GUNTER, 2012: 132).
 - 6 En el texto original: «I have never been Chief of Staff before. Thousands of young Americans have never had their legs shot off. Boys are commanding ships today, who a year ago had never seen the ocean before». La traducción utilizada en el ensayo es mía.
 - 7 El documental de Riefenstahl poco tenía que ver con las producciones que la *Signal Corps* llevaba realizando desde su creación para instruir a los nuevos reclutas. En primer lugar, la directora alemana contó con un gran despliegue de medios y de personal técnico durante la semana que duró el congreso. Entre otros aspectos destacables de la producción, Riefenstahl tuvo a su servicio a un equipo de más de ciento setenta personas con cerca de treinta cámaras, cuatro unidades de sonido, un dirigible y un avión para captar tomas aéreas y un sistema a modo de ascensor acoplado al mástil de una de las enormes banderas con la cruz gamada que presidían el escenario, que permitía tomar planos generales en movimiento de la milimétrica disposición de la masa alemana congregada en el estadio de la ciudad (BARSAM, 1975: 23-25).
 - 8 Como señala McBride (2011:467), esta idea no era nueva. En 1940, producciones documentales británicas como *Yellow Caesar* [César amarillo], sátira de Mussolini dirigida por Alberto Cavalcanti, o *The Curse of the Swastika* [La maldición de la esvástica], centrada en el poder creciente del Partido Nacional-socialista, ya habían utilizado técnicas similares. Del mismo modo, y en el mismo año, aparecía en Estados Unidos *The Ramparts We Watch* (cuyo título supone una referencia a una estrofa del himno norteamericano), que torna la película nazi *Feuertafe* [Bautismo de fuego] (1940) en contra de su propósito inicial.
 - 9 Los documentales estrenados en circuitos comerciales estadounidenses e internacionales fueron *Preludio a la guerra*, *La batalla de Rusia* y *La guerra llega a Estados Unidos*. Los dos primeros, además, recibieron el premio Óscar al Mejor Documental.
 - 10 Como señala Patterson (2007: 2), esta forma de guerra ya se había puesto en práctica varios meses antes de la ofensiva sobre Shanghái, concretamente, durante la Guerra Civil española, cuando la Legión Cóndor arrasó la ciudad de Guernica.

REFERENCIAS

- BERTELSEN, Lance (1989). San Pietro and the "Art" of War. *Southwest Review*, 74, n° 2, 230-256.
- BARSAM, Richard M. (1975). *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington: Indiana University Press.
- BODNAR, John (2010). *The "Good War" in American Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- BOHN, Thomas (1977). *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight Series"*. Nueva York: Arno Press.
- CAPRA, Frank (1971). *The Name Above the Title: An Autobiography*. Nueva York: Macmillan.
- CULBERT, David (1983). 'Why We Fight': Social Engineering for a Democratic Society at War. En K. SHORT (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II* (pp. 173-191). Knoxville: The University of Tennessee Press.
- DOHERTY, Thomas (1993). *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. Nueva York: Columbia University Press.

- GIRONA, Ramón (2007). Estados Unidos en guerra. Why We Fight de Frank Capra. La Historia al servicio de la causa aliada. *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 41-57.
- GUNTER, Matthew C. (2012). *The Capra Touch: A Study of the Director's Hollywood Classics and War Documentaries, 1934-1945*. Jefferson: McFarland & Company.
- HARRIS, Mark (2014). *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. Nueva York: Penguin Books.
- KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory D. (1987). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nueva York: The Free Press.
- LEVY, Bill (1998). *John Ford: A Bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press.
- MCBRIDE, Joseph (2011). *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MOSS, Marilyn Ann (2004). *Giant: George Stevens, a Life on Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PATTERSON, Ian (2007). *Guernica and Total War*. Cambridge: Harvard University Press.
- ROLLINS, Peter C. (1996). Frank Capra's Why We Fight Series and Our American Dream. *Journal of American Culture*, 19, nº 4, 81-86.
- SPRINGER, Claudia (1986). Military Propaganda: Defense Department Films From World War II and Vietnam. *Cultural Critique*, nº 3, 151-167.

HOLLYWOOD Y LA CONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL SEGÚN LA SERIE DOCUMENTAL *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

Resumen

Tras el bombardeo de Pearl Harbor por parte de la Armada Imperial Japonesa, el gobierno de los Estados Unidos implementó un programa de propaganda que buscaba convencer a los soldados y a la población norteamericanos de la necesidad de entrar en la Segunda Guerra Mundial. Este programa contó con la participación de cineastas de Hollywood de primer nivel, los cuales realizaron producciones documentales en las que otorgaban un sentido narrativo al conflicto bélico. De entre estos directores destaca, por su gran producción, el italoamericano Frank Capra, autor de la serie *Why We Fight*. El presente artículo se centra en mostrar cómo, a través del uso del cine documental, el gobierno de Estados Unidos y Capra crearon en esta serie una narración de la Segunda Guerra Mundial que, mediante olvidos premeditados, manipulaciones y simplificaciones históricas, estableció la versión oficial del conflicto.

Palabras clave

Frank Capra; Hollywood; Segunda Guerra Mundial; cine documental; propaganda; historia oficial.

Autor

Jaume Antuñano San Luis (Valencia, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Cardenal Herrera - CEU. Posee un Máster en Estudios Hispánicos por la University of Georgia (Estados Unidos), donde actualmente realiza sus estudios de doctorado e imparte clases de lengua española. Su investigación principal gira en torno a la memoria histórica, enfocándose concretamente en la representación literaria y cinematográfica de discursos que desafían la historia oficial. Contacto: jaumeasl@uga.edu.

Referencia de este artículo

ANTUÑANO SAN LUIS, Jaume (2016). Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 33-44.

HOLLYWOOD AND THE SHAPING OF THE OFFICIAL STORY: THE SECOND WORLD WAR ACCORDING TO THE DOCUMENTARY SERIES *WHY WE FIGHT* (FRANK CAPRA, 1942-1945)

Abstract

After Japan bombed Pearl Harbor, the United States government implemented a new system of propaganda that sought to convince American soldiers and average citizens alike of the necessity to enter World War II. This system counted on the participation of top Hollywood filmmakers, who filmed documentaries that shaped war as a narrative. Among these distinguished filmmakers, Frank Capra, author of the *Why We Fight* series, emerged as the most prolific propaganda cineaste of his time. This article analyzes how, through the use of documentary cinema, the US government and Frank Capra created a narration of World War II in the *Why We Fight* documentary series by careful manipulation, omission, and simplification of historical events in order to shape the official story of the conflict.

Key words

Frank Capra; Hollywood; Second World War; Documentary; Propaganda; Official Story.

Author

Jaume Antuñano San Luis (Valencia, 1986) has a Bachelor's degree in Media Studies from the Universidad Cardenal Herrera - CEU. He received his Master's degree from the University of Georgia (USA), where he is currently pursuing a PhD degree and is teaching Spanish. He specializes in contemporary literature and film with a focus on Memory Studies, particularly as it relates to discourses that challenge the official story. Contact: jaumeasl@uga.edu.

Article reference

ANTUÑANO SAN LUIS, Jaume (2016). Hollywood and the Shaping of the Official Story: The Second World War According to the Documentary Series *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 33-44.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com