

VÍCTIMAS Y VERDUGOS: LA REPRESENTACIÓN DE ALEMANIA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD, 1942-1954

ALBERTO LENA

LOS CONTENIDOS DEL MELODRAMA Y EL CINE CLÁSICO

Desde sus inicios, el cine clásico de Hollywood se ha servido del melodrama para potenciar los recursos expresivos de la narración, así como su comunicabilidad (Bordwell, 1996: 70-72). El cine de Hollywood, a pesar de ser un producto del siglo XX, ha sabido adaptar una tradición literaria como el melodrama, que tiene su auge en el teatro y la novela del XIX, a multitud de géneros, desde el bélico al policial (Bordwell, 2013: 333-334). La riqueza del melodrama es tal que abarca tanto diferentes temas y contenidos como una dimensión espacial y temporal. En cuanto a la temática, el melodrama establece una dimensión maniquea dentro de la narración clásica de Hollywood, en la que se clarifica al espectador cuál es la función del antagonista o villano, y cuál es la función de la víctima. Como ha señalado Peter Brooks, el melodrama establece un rígido orden moral ba-

sado en una distinción bipolar entre el bien y el mal. Al espectador no se le concede espacio para ningún tipo de duda moral (Brooks, 1995: 40-42, 203-206).

En el cine bélico que surge en los Estados Unidos a partir de la Primera Guerra Mundial, hay una nación que representa al antagonista por excelencia, Alemania. Películas como *Corazones del mundo* (Hearts of the World, D. W. Griffith, 1919) o *Los cuatros jinetes del apocalipsis* (The Four Horsemen of the Apocalypse, Rex Ingram, 1921) representan a los alemanes como seres despiadados: no vacilan en arrojar bebés por las ventanas, violar a mujeres o asesinar a civiles inocentes (DeBauche, 1997: 33-39). La desilusión, derivada de las consecuencias económicas de la guerra, hará que a principios de los años treinta el cine de Hollywood comience a contemplar a las tropas alemanas como víctimas de unas circunstancias históricas, como se refleja en *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone,

1930). Como señalaba William Faulkner (2004: 185), los alemanes habían perdido la guerra en las trincheras, pero habían resultado vencedores gracias a su literatura. El éxito de la adaptación cinematográfica de las novelas de Erich Maria Remarque era la mejor prueba de aquello. Sin embargo, esta revisión positiva de la imagen del soldado alemán no impidió que Hollywood siguiera utilizando un acercamiento maniqueo a la representación de la guerra. A partir de los años treinta, este maniqueísmo se proyectará en otros pueblos, en su propia población aborigen; especialmente en los films relacionados con las guerras coloniales, por ejemplo, *Corazones indomables* (Drums Along the Mohawk, John Ford, 1939) o *Paso al noroeste* (Northwest Passage, King Vidor, 1940).

La entrada en la Segunda Guerra Mundial de los Estados Unidos, tras el bombardeo de Pearl Harbor, obligó a revisar una tradición melodramática, relacionada con la representación del enemigo, que afectó a los contenidos de la narrativa clásica de manera profunda, especialmente en lo que se refiere a la representación del pueblo alemán. Aunque Hollywood se había enfrentado al nazismo produciendo obras de un marcado contenido ideológico, como *Tormenta mortal* (The Mortal Storm, Frank Borzage, 1939), lo cierto es que, a principios de 1941, la mayoría de los ciudadanos norteamericanos miraban con odio y recelo al pueblo japonés, mientras que el pueblo alemán era solo la víctima de un sistema totalitario, no un agresor despiadado. Representaba, además, la civilización y la cultura. Mientras que era fácil adaptar la imagen del pueblo japonés a la estructura dicotómica de la narración clásica de Hollywood, no lo era así con el pueblo alemán y con sus dirigentes (Koppes y Black, 1990: 282-284). Durante diferentes fases, el cine de Hollywood trató no solo de mostrar el lado más siniestro del enemigo alemán, sino también de dialogar con esa cultura tan cercana como amenazadora.

En este trabajo se estudian las transformaciones que sufre la representación del pueblo alemán como antagonista bélico desde los años cuarenta

hasta los comienzos de la Guerra Fría en el cine de Hollywood. Se pretende analizar una serie de films en los que se muestran las implicaciones morales del pueblo alemán durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores a la contienda. Teniendo en cuenta los estudios de Sherie Chinen Biesen, Siegfried Kracauer y Alexander Nemerov, se intentará comprender las transformaciones que sufre la figura del antagonista en el cine de Hollywood de esa época (Biesen, 2005; Kracauer, 2012: 41-47; Nemerov, 2005). En este estudio, se tratará de comprender mejor este tema, usando como paradigma la representación cinematográfica del enemigo bélico: el pueblo alemán.

PRIMERA FASE: 1942-1944. CRUELES Y CIVILIZADOS

A principios de 1942, cuando el general George Marshall comienza a adiestrar a sus tropas para ocupar Europa, se da cuenta de que muchos de sus soldados ignoran lo que ha estado sucediendo en el viejo continente durante las pasadas décadas. Eran muchos los soldados que, imbuidos en la ideología aislacionista surgida tras la desilusión de la pasada guerra, consideraban que el fascismo y el nazismo eran asuntos internos de los europeos, y que no era justo que ellos arriesgaran sus vidas en una causa que les era del todo indiferente. Hollywood responde a este alejamiento ideológico del pueblo norteamericano con una serie de films que tratan de explicar cuáles son los verdaderos efectos de esas ideologías totalitarias (Michalczyk, 2014: 22-25).

Así, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) no es tan solo una de las películas más emblemáticas de los años cuarenta, sino también uno de los mejores ejemplos de cómo el cine de Hollywood trató de representar al pueblo alemán y a la ideología nazi a principios de la contienda. Aunque la ocupación alemana de Casablanca no es representada con la misma intensidad y crueldad que la invasión japonesa de Filipinas, en *Sangre en Filipinas* (So Proudly We Hail, Mark Sandrich, 1943), por ejemplo, el

ejército japonés aparece retratado como sanguinario y brutal. Además, en *Batán* (Bataan, Tay Garnett, 1943), los aviones japoneses bombardean una ambulancia de la Cruz Roja y también a mujeres y a niños. Sin embargo, sin llegar a una violencia tan extrema como la que muestran estas obras sobre la ocupación japonesa de Filipinas, el horror está también presente en las primeras escenas de *Casablanca*. La ocupación alemana ha convertido la exótica ciudad colonial en un universo dominado por la angustia, el miedo y la desesperación. En ella se encuentran atrapados miles de seres humanos que anhelan obtener los documentos que les permitan huir hacia Lisboa. La población civil se afana por huir del horror de la guerra y sobrevivir como puede. Sutilmente, en *Casablanca*, a través de la enigmática personalidad de Rick Blaine (Humphrey Bogart), cuyo pasado se relaciona con la Guerra Civil española, se recuerda al espectador que la lucha contra lo que ideológicamente simboliza la dominación alemana ya había empezado en 1936 con la Guerra Civil española. Por lo tanto, el espectador debe saber que lo que está sucediendo en esos momentos es una de las consecuencias del aislacionismo político norteamericano que favoreció la expansión del fascismo en los años treinta. Sin embargo, los oficiales alemanes a las órdenes del Mayor Heinrich Strasser (Conrad Veidt) son representados, ante todo, como una fuerza de ocupación militar que trata de defender los intereses geopolíticos de Alemania en el Norte de África. Los hombres de Strasser pueden ser crueles, pero emplean la fuerza solo cuando es necesario, su actitud nada tiene que ver con la de los japoneses representados en *Sangre en Filipinas*, que sonrían ante la muerte de civiles indefensos.

El personaje interpretado por Conrad Veidt aparece representado como un negociador político. Aunque siendo el vencedor puede ejercer el poder absoluto de muchas maneras, acepta la autoridad del capitán Louis Renault (Claude Rains). Además, Strasser evita detener a Rick, a pesar de conocer su pasado antifascista. Si bien está en su

ASÍ, CASABLANCA (MICHAEL CURTIZ, 1942) NO ES TAN SOLO UNA DE LAS PELÍCULAS MÁS EMBLEMÁTICAS DE LOS AÑOS CUARENTA, SINO TAMBIÉN UNO DE LOS MEJORES EJEMPLOS DE CÓMO EL CINE DE HOLLYWOOD TRATÓ DE REPRESENTAR AL PUEBLO ALEMÁN Y A LA IDEOLOGÍA NAZI A PRINCIPIOS DE LA CONTIENDA

mano acabar para siempre con un peligroso agitador y jefe de la resistencia como Victor Laszlo (Paul Henreid), Strasser se limita a esperar y, cuando da la orden de detenerlo, es demasiado tarde. Finalmente, su confianza en las autoridades francesas le lleva a enfrentarse en solitario a Rick, al final de la película. Aunque simboliza la violencia del estado, Strasser encarna un tipo de antagonista melodramático que está siempre dispuesto a negociar, a dialogar con el enemigo, hasta ofrecer su punto de vista. El personaje interpretado por Conrad Veidt está muy lejos de representar el mal absoluto y la perversidad como lo había hecho en otras ocasiones, pensemos en sus interpretaciones en *Las manos de Orlac* (Orlacs Hände, Robert Weine, 1924) o *El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940) que también encajarían en la representación absoluta del mal en el cine clásico de Hollywood. En *Casablanca*, sin embargo, la forma de vestir y de moverse del Mayor Strasser, así como su capacidad para escuchar y dialogar, transmiten una cierta sofisticación y distinción social. Nos encontramos ante una representación del mal muy lejana de la frecuente frialdad y bestialidad con la que aparecen mostrados los altos mandos japoneses en *Regresaron tres* (Three Came Home, Jean Negulesco, 1950).

La imagen del oficial alemán en *Casablanca* se construye a partir de una serie de estereotipos fílmicos que estaban presentes en otras producciones de Hollywood. Conrad Veidt había encarnado un modelo de oficial alemán bastante similar en

Escape [Evasión] (Mervyn LeRoy, 1940). En ambas interpretaciones de Veidt se refleja en la pantalla un modelo de oficial alemán que, aunque dotado de matices siniestros, es también una especie de *dandy*: elegante, sofisticado y con una cierta habilidad verbal. En muchas ocasiones, a principios de los años cuarenta, los oficiales alemanes aparecen en las películas de Hollywood como antepasados no muy lejanos de los aristócratas decadentes europeos. No en vano, será el actor inglés de origen ruso George Sanders el que encarnará con más frecuencia en los años cuarenta, a la vez, a oficiales nazis y a europeos decadentes, por ejemplo, en *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945).

Los personajes de oficiales nazis que interpreta Sanders en *Confessions of a Nazi Spy* [Confesiones de un espía nazi] (Anatole Litvak, 1939) o *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941) representan el poder y la sofisticación del nazismo, muy cercanos a los personajes encarnados por Veidt; y son también un reflejo de cierta fascinación estética y dramática, ya que se vincula a Alemania con la civilización europea, aunque sea un modelo corrupto y decadente de civilización. Esa tendencia a representar al enemigo nazi con un halo de superioridad aparece reflejado en *Náufragos* (*Lifeboat*, Alfred Hitchcock, 1944), adaptación de un relato de John Steinbeck, en el que un oficial alemán se hace con el control de un bote salvavidas donde va también un grupo de hombres y mujeres aliados, los supervivientes de un naufragio. Una parte de la crítica, y el mismo Steinbeck, interpretó la película como una glorificación de los nazis que aparecen retratados como mejor preparados y más inteligentes que los aliados, lo que dañó la distribución de la compleja y sofisticada obra de Hitchcock que trataba de defender la importancia de la unidad entre las naciones y los grupos étnicos para acabar con el nazismo (McGilligan, 2003: 350-352).

Por otra parte, los diplomáticos nazis son el símbolo de un mundo civilizado que ha entrado en decadencia, con el que se puede dialogar, pero

solo hasta cierto punto, y que debe ser destruido necesariamente por su enorme peligrosidad. Es un modelo que ya está presente antes de la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra en obras como *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940), y vuelve a aparecer en *Vigilancia en el Rhin* (*Watch on the Rhine*, Herman Shumlin, 1943). En ella se muestra a la familia Muller, cuyos miembros son exiliados alemanes antifascistas que se refugian en la mansión de la familia Farrelly, representantes de la clase alta norteamericana que vive en Washington, cercana a los círculos diplomáticos internacionales. La película muestra cómo en el universo civilizado de los círculos diplomáticos alemanes existen también la violencia y la decadencia, lo que llevará a Kurt Muller (Paul Lukas), símbolo del intelectual europeo comprometido políticamente, a justificar el asesinato de Teck de Brancovis (George Coulouris), un huésped de la familia Farrelly.

Como hemos mencionado anteriormente, en muchas de las películas de principios de los años cuarenta los nazis representan un peligroso enemigo geopolítico e ideológico, pero están muy lejos de representar el mal absoluto y la bestialidad. Sin embargo, en 1943 comienzan a aparecer algunas obras que muestran el lado más siniestro de la ideología nazi. En *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die!*, 1943), Fritz Lang, a partir de un guion original de Bertold Brecht, desmitifica la imagen de los nazis como meros enemigos geopolíticos. El film gira alrededor de la desaparición de Reinhard Heydrich, uno de los altos cargos de la Gestapo y uno de los cerebros de la solución final. Hitler se vengó de la desaparición del alto cargo

LOS NAZIS REPRESENTAN UN PELIGROSO ENEMIGO GEOPOLÍTICO E IDEOLÓGICO, PERO ESTÁN MUY LEJOS DE REPRESENTAR EL MAL ABSOLUTO Y LA BESTIALIDAD

acabando con la población de la ciudad checa de Lidice en 1942. La producción de la película elimina varias escenas del guion de Brecht en las que se muestra cómo los nazis maltratan a los judíos y en las que varios personajes llevan la estrella de David en la solapa de sus vestidos. Sin embargo, el film no deja lugar a dudas ideológicas: los nazis no son más que un vulgar grupo de gánsteres sin escrúpulos, unos oportunistas y cobardes (Koppes y Black, 1990: 297). Su violencia física y psicológica es tan brutal como gratuita y va más allá de la mera ocupación militar de un territorio (Agee, 1963: 35; Biesen, 2005: 70).

A pesar del esfuerzo de Lang y de Brecht, los nazis tienden a seguir apareciendo a principios de los años cuarenta como una fuerza de ocupación militar que recurre a la violencia física y psicológica tras una larga negociación, como en *The Moon is Down* [La luna se ha puesto] (Irving Pichel, 1943). En este film, que es también una adaptación de otra obra de Steinbeck, se narra cómo los militares alemanes se afanan por lograr el control geopolítico de una región noruega. Los militares dialogan con la población, tratan de convencerla para que coopere y, finalmente, recurren a la fuerza cuando la negociación es imposible.

EL ENEMIGO COMO VÍCTIMA

The Moon is Down nos muestra también cómo la Segunda Guerra Mundial introduce nuevos elementos en la construcción del melodrama dentro del cine clásico de Hollywood. Derrotar al nazismo significa no solo acabar con el mal, sino también sentar las bases para un mundo futuro en el que debe haber también un lugar para aquellos alemanes que han sido víctimas de dicha ideología. Como hemos señalado antes, para una parte del pueblo norteamericano, la población alemana no era tanto un enemigo como una víctima de una ideología perversa. En *The Moon is Down*, el teniente alemán Tonder (Peter Van Eyck) representa a las nuevas generaciones de alemanes que han sido víctimas

de dicha ideología y que aún pueden ser redimidas. Cansado de la guerra, lejos de su familia, el teniente Tonder le dice a sus compañeros que ha soñado que Hitler se ha vuelto loco, que las cosas van muy mal en el frente y que la guerra no tiene sentido. Tonder representa el lado humano y trágico de la ocupación nazi. Se enamora de una viuda noruega, Molly Morden (Dorris Bowdon), a la que corteja leyendo poesías de Heine, a la que le repite una y otra vez que es tan solo un hombre, no un conquistador, un ser humano en busca de otro ser humano con quien hablar. Solo, atrapado por un enorme vacío existencial, se convierte en un ser indefenso, al que Molly mata con unas enormes tijeras cuando duerme. Ese momento de empatía y de apertura al enemigo que se muestra en *The Moon is Down* ilustra la voluntad de Hollywood por evitar que las nuevas generaciones de alemanes resulten representadas de forma estereotipada dentro de una narrativa melodramática dicotómica.

La juventud alemana es para el cine de Hollywood la gran víctima del nazismo. *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935), una película que había impactado profundamente en los directores y productores de Hollywood desde sus primeras proyecciones, mostraba cómo los más jóvenes adoraban ciegamente a Hitler, se acercaban a él, le sonreían, lo agasajaban, lo besaban; ese había sido el gran triunfo ideológico del nazismo (Buñuel, 2005: 210; Capra, 1997: 328). En *Ser o no ser* (To Be or not To Be, Ernst Lubitsch, 1943) se muestra hasta qué punto los jóvenes soldados alemanes seguían ciegamente las órdenes de un esperpéntico doble de Hitler, al arrojarse desde un avión sin paracaídas. El fin de esta obra, por muy humorístico que fuese, no dejaba de ser trágico: toda una generación de hombres y mujeres inocentes habían sido condenados a muerte por una ideología.

En *Los hijos de Hitler* (Hitler's Children, Edward Dmytryk, 1943), Hollywood muestra el poder del nazismo sobre la juventud y, al mismo tiempo, la esperanza de que las nuevas generaciones de alema-

nes puedan rebelarse contra ese poder. Tanto este film de Dmytryk como el de Walt Disney, *Education for Death: The Making of the Nazi* [Enseñanza para la muerte: la formación del nazi] (Clyde Geronimi, 1943), se basan en la novela homónima de Gregor Ziemer. Se trata de la historia de un joven alemán, Karl Bruner, que interioriza la propaganda nazi y se convierte en un instrumento del partido. Karl está convencido de que la expansión geográfica y el aumento de la población alemana son la única solución para preservar la raza aria de sus enemigos. Sin embargo, Karl logra desprenderse de esa ideología al darse cuenta de lo que significa realmente la perversa ideología nazi. Karl descubre el horror del nazismo cuando se entera de que su novia, Anna Miller, que ha renunciado a cooperar con el partido, ha sido esterilizada por las autoridades. Karl se transforma ideológicamente ante el horror. Junto con Anna, trata de escapar de Alemania.

Los hijos de Hitler nos muestra una Alemania aislada del mundo, dominada por el miedo, en la que aún existen hombres y mujeres que no han perdido por completo la dignidad. En *La séptima cruz* (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann, 1944), Hollywood adapta la novela homónima de Anna Sechers. En ella se describe al pueblo alemán como víctima de una ideología maligna. En la película, se narra la caza humana de un grupo de prisioneros que han escapado de un campo de concentración en 1936. Los fugados son un judío, un músico, un acróbata famoso, unos oficinistas y un editor de un periódico, Georg Heisler (Spencer Tracy). Algunos de los prisioneros tratan de ocultarse en la ciudad de Maguncia, cuyos habitantes aparecen retratados como víctimas del nazismo: aislados, atemorizados, dominados por la propaganda del régimen que ha infundido el miedo en la población. Los más jóvenes siguen la caza humana de los refugiados con cierta expectación y sadismo, como si se tratara tan solo de un juego. Algunos habitantes de la ciudad arriesgan su vida por salvar a los fugados. El pueblo alemán, que aparece en la película, es otra víctima más del nazismo, pero todavía hay esperanza.

SEGUNDA FASE: 1945-1946. LA OTRA MIRADA TRAS EL HORROR

En la primavera de 1945, las tropas británicas y estadounidenses comienzan a adentrarse en territorio alemán. Al llegar a Bergen-Belsen y Dachau, descubren el lado más oscuro y atroz de la guerra: los campos de exterminio nazis. El 2 de mayo de ese año, un director afamado de Hollywood, George Stevens, fue el primero en filmar el paisaje apocalíptico de Dachau, un infierno de cadáveres anónimos hacinados y de cenizas malolientes. El descubrimiento de los campos de exterminio afectará profundamente al cine clásico de Hollywood, a la forma de representar el mal y a las víctimas. La primera reacción ante los hechos fue la de colaborar a la hora de documentar el horror. Importantes figuras del cine de Hollywood como Alfred Hitchcock y Billy Wilder, entre otros, participan en la difusión de las imágenes del Holocausto. Responden a la llamada de las instituciones como The Psychological Warfare Division que, bajo la dirección de Sidney Bernstein, proyecta la elaboración de un amplio documental en el que se recojan todas las imágenes procedentes de los campos de exterminio. Durante muchos años, tanto Hollywood como las instituciones de los países aliados no se habían interesado en mostrar en profundidad a la opinión pública el exterminio de millones de judíos en Europa durante la ocupación alemana, a pesar de las reiteradas denuncias de organizaciones como The World Jewish Congress y The American Jewish Committee (Lipstadt, 1990: 286-288).

En noviembre de 1945, algunas de las imágenes filmadas por George Stevens se proyectan durante los juicios de Núremberg. A partir de enero de 1946, comienza a proyectarse en Alemania una parte del proyecto de Sidney Bernstein. Se trata de un documental producido por Billy Wilder titulado *Death Mills* [Los molinos de la muerte] (1945). Con su proyección y distribución, se busca que el pueblo alemán se responsabilice de las atrocidades del Holocausto.

WELLES MUESTRA QUE LOS NAZIS SON ALGO MÁS QUE UN ENEMIGO DERROTADO, REPRESENTAN UNA PREOCUPACIÓN CONSTANTE PARA LA HUMANIDAD

En los Estados Unidos comienzan a verse las primeras imágenes del Holocausto el 26 de abril de 1945, a través de un documental de Universal News (Carr, 2008: 65-68). El cine de Hollywood incorpora a sus ficciones esa horrible realidad en *El extraño* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946). En este film aparecen fragmentos de *Death Mills*.

Aparte de la enorme importancia histórica de *El extraño*, el film de Welles revisa la función melodramática del nazismo en la narrativa clásica de Hollywood con un argumento que recoge en ese momento tras el descubrimiento del horror: el nazismo es algo más que una efímera ideología política. Welles muestra que los nazis no son simplemente un enemigo que ha sido derrotado, representan una preocupación constante para la humanidad. Por otra parte, Welles muestra que, a veces, las víctimas tienen también graves responsabilidades morales (Wood, 1975: 121). En *El extraño*, Welles desvela la cara oculta del aislacionismo a través de la historia de Frank Kindler (Orson Welles), un alto oficial nazi que escapa de Alemania y se refugia en un pequeño pueblo de Nueva Inglaterra. Bajo una nueva identidad, la de un profesor de historia, Charles Rankin, logra ser aceptado por la comunidad y casarse con un miembro de la clase alta norteamericana, Mary Longstreet (Loretta Young). Cuando se ve cercado por las autoridades, Rankin tiene en Mary a su mayor aliado. Fascinada por la personalidad de su marido, Mary renuncia a colaborar, se siente incómoda cuando un investigador del gobierno que desea atrapar a Kindler, Wilson (Edgard G. Robinson), le muestra las imágenes procedentes de los campos de concentración, esas imágenes no

tienen nada que ver con su vida. Mary Longstreet representa a esa clase alta norteamericana que prefirió mirar hacia otro lado durante la guerra. Es la víctima ambigua del melodrama que tiene lugar en Harper.

La llegada de Kindler a Harper, a través de una tupida red de contactos en Sudamérica, muestra la facilidad con que este oculta su identidad y que el nazismo sigue vivo tras la guerra.

El personaje de *El extraño* es el precursor de miles de nazis que entrarán en los Estados Unidos a partir de 1948 procedentes de las regiones del Báltico, debido, especialmente, a la negligencia de las autoridades estadounidenses (Ryan, 1984: 5-10). En 1946, otro film de Hollywood se encarga de profundizar en la continuidad ideológica del nazismo tras la guerra, *Gilda* (Charles Vidor). En el film, aparece la enigmática figura de Ballin Mundson (George Macready), un miembro de la clase alta norteamericana que se ha enriquecido en Argentina durante la guerra blanqueando dinero procedente de los nazis. Terminada la guerra, Ballin se afana por sustituir a los nazis ideológicamente: quiere apoderarse del mundo a través de un cártel que controla el wolframio, uno de los metales más codiciados desde la Segunda Guerra Mundial. Tras la misteriosa desaparición y muerte de Ballin, acosado por sus viejos colaboradores nazis, un estadounidense, Johnny Farrell (Glenn Ford), se pone al mando del cártel. Ballin había salvado la vida a Johnny y lo había convertido en su hombre de confianza en el casino que dirigía. Obsesionado con el recuerdo de Ballin, Johnny quiere seguir vehementemente las instrucciones de su mentor, y se casa con Gilda (Rita Hayworth), a la que odia y desprecia, para asegurarse así el control absoluto del cártel. Tanto Johnny como Gilda se convierten en las víctimas de la enigmática personalidad de Farrell, así como de sus ambiciones geopolíticas, más allá del complejo triángulo emocional de la obra de Vidor. Sobre todo, en *Gilda* se muestra que la voluntad de poder de la ideología nazi no ha muerto, tan solo se ha transformado.

La pervivencia del nazismo como enemigo geopolítico aparece en otra obra de Hollywood de 1946, *Encadenados* (Notorious, Alfred Hitchcock). Tras la derrota, los nazis no solo controlan Argentina, también Brasil, y se interesan por el uranio, otro metal, como el wolframio, que puede afectar directamente a la paz mundial. En este film, Ben Hecht y Alfred Hitchcock elaboran una historia de espionaje internacional a partir de los elementos del melodrama clásico de Hollywood que tiene como trasfondo la posible fabricación de una bomba atómica (Simone, 1985: 123-126). El mal lo encarnan Alex Sebastian (Claude Rains), su sádica madre, Anna (Leopoldine Konstantin), y el grupo de nazis que colaboran con ellos. Representan a la vieja clase alta alemana que ha logrado sobrevivir tras el naufragio y que no siente ningún remordimiento tras el Holocausto; son, además, inteligentes, elegantes y sofisticados, y su voluntad de poder permanece intacta. Frente a ellos, aparece la víctima, Alicia Huberman (Ingrid Bergman), que representa la nueva Alemania que surge tras la guerra. Logra distanciarse emotivamente de sus recuerdos y emociones, de sus amigos, hasta de su familia: se niega a declarar en el juicio a favor de su padre, un miembro del partido nazi. Alicia acepta convertirse en una espía, quiere demostrar que ella es una ciudadana más de los Estados Unidos, y acepta el ofrecimiento de T. R. Devlin (Cary Grant), un agente del gobierno. Alicia acepta ir a Brasil, infiltrarse en el entorno de Alex Sebastian y casarse con él para poder acceder a sus secretos. Como señala Ina Rae Hark, con el fin de redimir su patriotismo estadounidense, a Alicia no le importa degradarse como mujer al prostituirse (Hark, 2014: 299).

Atrapada en la mansión de Alex Sebastian, tras ser descubierta su traición por Alex y por su madre, nunca renuncia a sus ideales, nunca se arrepiente de lo que ha hecho. Su identidad democrática supone una transformación irreversible para ella, que borra todos sus lazos afectivos con sus compatriotas. Es también una prueba de su superioridad moral con respecto a Sebastian y a su ma-

dre. Esta superioridad moral se demuestra especialmente al final del film, cuando Devlin consigue introducirse en la mansión de Sebastian, llegar a la habitación de Alicia y lograr que esta abandone la cama y descienda las escaleras de la mansión. A los pies de la escalera, Alex con su madre y el grupo de nazis contemplan la escena. De repente, Alex se aleja del grupo y se acerca a la pareja que desciende con dificultad por las escaleras. Luego, se dirige con ellos hasta la puerta de salida y es incapaz de evitar la huida de la pareja en un coche. Alex se niega a delatar a Alicia y a Devlin delante de sus compañeros, poniendo en riesgo a todo el grupo. Es todo un signo de debilidad, su instinto de supervivencia es más fuerte que la voluntad de poder o que su fanatismo. Al contrario de los oficiales alemanes que se tiraban sin pensárselo del avión, siguiendo las órdenes de Hitler, en *Ser o no ser*, Alex y su madre parece que han perdido parte de sus ideales. A través del comportamiento cobarde de Alex Sebastian, el cine clásico de Hollywood ilustra en 1946 la decadencia del nazismo, pero también sus peligrosas continuidades en otros contextos como el de Brasil o Argentina.

TERCERA FASE 1947-1950. UNA ALEMANIA EN RUINAS

El periodo que se extiende entre los comienzos de la Guerra Fría y el estallido de la Guerra de Corea en 1950 se caracteriza por un nuevo acercamiento cinematográfico a las figuras de las víctimas y de sus verdugos. Las crecientes hostilidades entre Estados Unidos y la Unión Soviética por el control de Europa afectaron de manera sustancial a la representación del pueblo alemán en el cine de Hollywood de esos años. John Dos Passos (1946: 333-336), entonces corresponsal de guerra en Alemania para *Life Magazine*, señalaba a sus lectores que la nueva realidad política norteamericana era la de la desconfianza hacia la Unión Soviética. El ambicioso proyecto documental de Sydney Bernstein sobre los campos de concentración había sido

suspendido a finales del verano de 1945. El documental nunca llegaría a proyectarse al pueblo alemán debido a presiones políticas y su estreno tendrá que esperar hasta el año 2014 con el título *German Concentration Camps Factual Survey* [Reportaje basado en hechos de los campos de concentración alemanes] (Sydney Bernstein). Entre las razones esgrimidas por las autoridades para no seguir adelante con el proyecto destacaba la idea de que los alemanes parecían un pueblo dominado por una extraña apatía tras la guerra. Además, la posibilidad de un conflicto bélico con la Unión Soviética había transformado de manera radical el valor político del pueblo alemán, había pasado de ser un enemigo a un importante aliado. En 1947, Billy Wilder comienza a producir un film que rodará en Berlín ese mismo año, *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948). Es una comedia en la que no faltan elementos melodramáticos, con la que el director austriaco trata de devolver principalmente al público alemán a las salas cinematográficas (Shandley, 2001: 15-20). El guion de Charles Brackett y Wilder utiliza un motivo melodramático que aparece frecuentemente en las novelas de Henry James: el enfrentamiento entre los Estados Unidos y Europa. Estados Unidos simboliza la inocencia, mientras que Europa, especialmente sus clases altas, la corrupción. En el film de Wilder, Phoebe Frost (Jean Arthur) representa ese ideal de inocencia. Phoebe es una senadora norteamericana que visita Berlín en busca de criminales nazis. Allí, se enamora del capitán John Pringle (John Lund). Phoebe ignora que Pringle se encuentra prisionero del hechizo de una superviviente del nazismo, Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), que lo manipula con el fin de obtener una nueva identidad que no la incrimine políticamente. Al final, el bien, encarnado por Phoebe, triunfa sobre el mal, encarnado por Erika, que pierde a su amante, a su marido, y su oscuro e incriminatorio pasado sale a la luz. Erika von Schlütow encarna la inmoralidad del Reich en un mundo en ruinas, en el que su clase social y política ya no tiene el po-

der. Wilder explora, a través de la personalidad de Erika, cómo los nazis han perdido todos sus ideales y todo su poder en una nueva Alemania, en la que no pueden aspirar a ser más que supervivientes. Sin embargo, el peligro potencial de personajes como Erika no puede ser ignorado.

En *Los ángeles caídos* (*The Search*, 1948), Fred Zinnemann analiza las consecuencias del nazismo desde otro punto de vista. Rodada, como *Berlín Occidente*, en una Alemania en ruinas, la película focaliza la atención en las víctimas de la guerra, es decir, en los miles de niños europeos que recorren el continente sin hogar y sin familia. Zinnemann logra un equilibrio muy sofisticado entre elementos melodramáticos y el cine documental a la hora de mostrar la historia de Karel Malik (Ivan Jandl), un niño judío polaco que ha perdido a su familia en Auschwitz y vaga por el sur de Alemania sin destino. Ignora que su madre, Mrs. Malik (Jarmila Novotná), ha sobrevivido al Holocausto y que lo busca desesperadamente. La cámara de Zinnemann observa con detalle un mundo en ruinas. Es una Alemania donde apenas aparecen personajes que se puedan reconocer como alemanes. Los protagonistas pertenecen al ejército estadounidense o a organizaciones internacionales como Naciones Unidas. Es una película sin una representación física del causante del mal, de los nazis que se ocultan en Alemania, pero la violencia de los verdugos está presente en cada escena: en el horror que sienten los niños al montarse en una ambulancia porque les recuerda que los nazis las usaban para asfixiar a las víctimas, en la desolación de las ciudades tras el bombardeo, en las imágenes de los niños que mueren ahogados. Zinnemann quiere mostrar el horror al espectador norteamericano, para el cual las consecuencias de la guerra en Europa parecen muy lejanas, al no haberla vivido directamente (Zinnemann, 1992: 59). Como analiza Sherrill Grace (2014: 10-16), la experiencia de la guerra mundial separa de manera radical la construcción de la historia que tienen los norteamericanos de la de los europeos.

Karel encarna, también, como Alicia Huberman en *Encadenados*, la posibilidad de romper con el horror del pasado. Tras ser recogido en las calles en ruinas por un oficial estadounidense, Ralph Stevenson (Montgomery Clift), Karel aprende rápidamente la lengua inglesa y comienza a interiorizar los valores de la cultura estadounidense. Si no hubiese sido descubierto por su madre en el campo de refugiados de las Naciones Unidas, habría regresado con Ralph a Estados Unidos para convertirse en ciudadano norteamericano.

Finalmente, *Sitiados* (*The Big Lift*, George Seaton, 1950) es una de las películas que mejor ilustra las alteraciones melodramáticas del cine clásico de Hollywood en ese periodo de transición. Rodada en Frankfurt y Berlín en el verano de 1949, es un valioso documento para comprender la situación de Alemania tras el bloqueo de Berlín (del 22 de junio de 1948 al 12 de mayo de 1949). Como en *Berlín Occidente*, se elabora un guion basado en las potencialidades melodramáticas que surgen tras el enfrentamiento entre la decadencia europea y la inocencia norteamericana. El sargento Danny MacCullough (Montgomery Clift), un piloto aéreo que tiene una participación fundamental durante el bloqueo transportando carbón de Frankfurt a Berlín, encarna el idealismo y la generosidad. Quiere casarse con una joven viuda alemana, Frederica Burkhardt (Cornell Borchers), símbolo del oportunismo y la corrupción. Danny ignora que Frederica le ha mentado acerca de su pasado: su padre y su marido eran colaboradores del nazismo. Frederica quiere además casarse con Danny para obtener los papeles que le permitan ser ciudadana estadounidense. Tras llegar a ese país, planea divorciarse de Danny cuando sea oportuno, y reunirse con un amante alemán que ya vive allí desde hace tiempo. Cuando Danny descubre que es víctima de un engaño, rompe su compromiso con Frederica y regresa a Estados Unidos desilusionado.

Pero Danny MacCullough no es la única víctima en *Sitiados*. También lo son las nuevas generaciones de alemanes representados por Gerda

(Bruni Löbel), la compañera del sargento Hank Kowalski (Paul Douglas), el gran amigo de Danny. Gerda ha vivido en el nazismo desde que era niña y se siente traicionada por la generación de sus padres que le han contado demasiadas mentiras. Ahora, se enfrenta a la ocupación estadounidense y contempla con cierto escepticismo las promesas de los norteamericanos. Cuando interroga a Hank acerca de los Estados Unidos, descubre un país aún dominado por el machismo, las contradicciones políticas y las diferencias sociales, un país que trata de presentarse como un modelo político que debe ser imitado por las nuevas generaciones de alemanes. Aunque Gerda tiene la posibilidad de irse a los Estados Unidos con Hank, renuncia a alejarse de Alemania, su futuro está en su país. La decisión de Gerda, sus dudas acerca de las potencialidades democráticas de los Estados Unidos, contrasta con el final de otros melodramas bélicos, como *Corazones del mundo* o *Cuatro hijos* (*Four Sons*, John Ford, 1928), en los cuales los personajes principales encuentran la felicidad en el nuevo continente que representa, a la vez, la democracia y el futuro.

ÚLTIMA FASE: 1950-1954. REGRESO AL PASADO

La complejidad ideológica de *Sitiados* es el reflejo de una época marcada por grandes cambios y transformaciones en lo que atañe a la relación entre Estados Unidos y Alemania a principios de la Guerra Fría. En 1950, cuando estalla la Guerra de Corea, las tensiones entre los dos bloques cristalizan. La contienda acelera aún más la separación ideológica entre occidente y el este de Europa en la que Alemania occidental ha dejado de ser un enemigo y ahora es un aliado. A partir de ese momento, la regeneración ideológica del pueblo alemán se plasmará en el cine de Hollywood con gran intensidad, así como el peligro geopolítico que representa la Alemania comunista. *Decisión al amanecer* (*Decision Before Dawn*, Anatole Litvak, 1952) revisa la función del pueblo alemán como víctima durante

la última guerra. Además, enfatiza la importancia regeneradora de la democracia para el pueblo alemán a la hora de romper con el pasado, algo que ya ha sido resaltado al analizar *Encadenados*. En *Decisión al amanecer*, el soldado alemán, Karl Maurer (Oskar Werner), que había sido hecho prisionero por los aliados, es capaz de traicionar a su propio pueblo tras haber interiorizado los valores democráticos. Enviado a una misión de espionaje al sur de Alemania, como observador de las consecuencias de los bombardeos norteamericanos en la población civil, asiste a la tristeza y soledad de las viudas de guerra y al cansancio de las tropas.

Maurer recorre estaciones de trenes y carreteras grises y embarradas, repletas de heridos y seres humanos desesperados. El pueblo alemán es retratado como la víctima necesaria de la violencia física de los aliados con el fin de devolver la democracia a ese país. Su verdugo, Maurer, el traidor, es también su redentor, lo que muestra la complejidad ideológica del film de Litvak. Al final de esta obra, Maurer se refugia, perseguido por la Gestapo, en la ciudad de Mannheim, donde se reúne con otro traidor, el sargento Rudolph Barth (Hans Christian Blech), y con el teniente Rennick (Richard Basehart). Acosados por el enemigo, tratan de esconderse entre las ruinas desoladas de Mannheim, pero son delatados a las tropas alemanas por un niño, el sobrino del sargento Barth. Antes de ser delatado, el teniente Rennick habría podido matar al niño, pero no quiso acabar con la vida de un inocente. El niño vuelve a encontrarse con el teniente Rennick en las ruinas de un edificio cercano, pero esta vez no le delata, deja que el grupo escape. Esta escena sugiere que la superioridad moral de los valores del pueblo norteamericano hace que las nuevas generaciones los imiten y defiendan. Es la interiorización de esos valores, precisamente, lo que llevará a Karl Maurer a sacrificar su vida para salvar la del teniente Rennick.

Decisión al amanecer insiste en que las nuevas generaciones de alemanes son las víctimas de una ideología cruel, que pueden ser redimidas y adapta-

das a través de los valores democráticos. Para ello, el cine de Hollywood trata de borrar también el pasado nazi del pueblo alemán. En el film de Litvak se muestra una Alemania sitiada por las tropas aliadas en la que han desaparecido muchos de los signos físicos e ideológicos del nazismo, que han dejado paso a la representación de un mundo en ruinas y un pueblo derrotado. La Alemania de *Decisión al amanecer* no tiene nada que ver con la Alemania retratada en *La séptima víctima*, cuyo miedo, angustia, parálisis y fanatismo eran el producto directo de la represión del nazismo. La Alemania de Litvak es un país que sufre las consecuencias de una guerra, podría haber sido cualquier otro país que tuviese que hacer frente a tal circunstancia.

Si en *Decisión al amanecer* la narrativa clásica de Hollywood revisa la función de Alemania como víctima, en *Decisión a medianoche* (Night People, Nunnally Johnson, 1954), se encarga de clarificar quiénes son ahora los verdaderos enemigos: las tropas soviéticas que ocupan el este de Europa y tratan de expulsar a los aliados de Berlín. El film de Johnson arranca con el rapto de un soldado estadounidense, John Leatherby (Ted Avery), en Berlín occidental. John es el hijo de un importante magnate, Charles Leatherby (Broderick Crawford) que se presenta en Berlín con la idea de que se puede negociar con los soviéticos recurriendo al dinero para obtener la liberación de su hijo. El teniente coronel Steve Van Dyke (Gregory Peck), al mando de la negociación militar, se encarga de clarificar al magnate el nuevo marco geopolítico mundial, en el que Estados Unidos ha dejado de ser una nación que buscaba defender tan solo sus intereses comerciales, como había promulgado el presidente Calvin Coolidge tras la Primera Guerra Mundial. Ahora, Estados Unidos se ha transformado tras la guerra en la primera potencia militar mundial y su función es otra: el aislacionismo político ha terminado. En ese nuevo paradigma, el coronel Steve Van Dyke aparece como un hábil negociador que busca derrotar al enemigo con el fin de preservar los intereses de su país.

En ese nuevo paradigma geopolítico, *Decisión a medianoche* muestra al pueblo alemán como víctima de los intereses políticos de los soviéticos. Los nazis colaboran ahora con los soviéticos y son aún más peligrosos y sedientos de venganza. El pueblo de la República Federal, por otra parte, ha interiorizado los valores democráticos y la cultura norteamericana, es un consumidor más de films como *Niágara* (Niagara, Henry Hathaway, 1953), del que se hace publicidad en las carteleras berlinesas. Además, las nuevas generaciones de mujeres alemanas, como la novia de John, ya no buscan aprovecharse de los soldados norteamericanos. El film resalta su honestidad y lealtad. El peligro procede de los dobles agentes, de las mujeres alemanas que colaboran con los soviéticos, como Frau Hoffmeier (Anita Björk), a las que hay que castigar y destruir.

Decisión a medianoche muestra cómo los soviéticos reemplazan a los alemanes como arquetipo del mal, una nueva tendencia ideológica señalada por Siegfried Kracauer (2012: 99-100), al analizar el cine de los años cuarenta. Con la Guerra Fría, la narración clásica de Hollywood vuelve a construirse sobre la estructura dicotómica melodramática de principios de la Primera Guerra Mundial.

Decisión a medianoche representa el principio y el fin de un ciclo de obras cinematográficas que surgen entre 1942 y 1950 en Hollywood, las cuales, al tratar de comprender la complejidad de Alemania, no solo modifican el significado del antagonista y de la víctima dentro de la estructura clásica, sino que en obras como *Gilda* o *El extraño* obligan a una nueva relectura de la responsabilidad de ciertos ciudadanos de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial en relación con el Holocausto y a la expansión geopolítica de Alemania en América Latina. Se trata de un conjunto de obras complejas y fascinantes que invitan a muchas relecturas.

CONCLUSIÓN

En conclusión, se puede afirmar que en el cine de Hollywood la representación del pueblo alemán

como antagonista melodramático sufre una serie de transformaciones graduales desde principios de los años cuarenta hasta principios de la Guerra Fría. Entre 1942 y 1945, Hollywood no solo trató de diferenciar entre alemanes y nazis siguiendo los paradigmas ideológicos establecidos desde finales de la Primera Guerra Mundial. Entre 1945 y 1946, coincidiendo con el descubrimiento del horror de los campos de concentración, Hollywood evitó analizar el problema de la responsabilidad colectiva del pueblo alemán frente al Holocausto. En cambio, los estudios se afanaron por mostrar que el nazismo no había terminado tras la guerra, y que seguía siendo un peligro para la paz mundial, aunque ya lejos de Alemania. Entre 1947 y 1950, en el que el cine norteamericano comenzó a dar cuenta de una Alemania sepultada por la ruinas, los alemanes aparecieron retratados como un pueblo que había dejado atrás su pasado, que ya no podía ser considerado realmente un enemigo y que podía transformarse democráticamente, si se expurgaban los elementos subyacentes del nazismo.

Finalmente, entre 1950 y 1954, coincidiendo con los momentos más complejos de la Guerra Fría, se ensalza a la Alemania Federal como una nación joven que ha interiorizado los valores democráticos, y el fantasma del nazismo se traslada ahora a la Alemania Democrática en donde nazis y comunistas conspiran para destruir el nuevo orden mundial estadounidense.

Como se puede apreciar, la imagen del pueblo alemán como antagonista se transforma en muy poco tiempo y representa un paradigma de la enorme plasticidad del cine de Hollywood para adaptar la bipolaridad moral del melodrama a diferentes circunstancias históricas y culturas. Durante más de una década, Hollywood trató de acercarse a la cultura alemana, a su horror, a sus contradicciones. Sin embargo, trató, también, de rescatar los elementos humanísticos que había en ella. Algunas obras como *The Moon is Down*, *Náufragos*, *El extraño* o *Sitiados* son el testimonio del complejo y

rico diálogo que se establece entre ambas culturas durante esa década oscura y violenta.

REFERENCIAS

- Agee, J. (1963). *Agee on Film: Reviews and Comments by James Agee*. Londres: Peter Owen.
- Biesen, S. C. (2005). *Black Out: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill Education.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buñuel, L. (2005). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- Capra, F. (1997). *The Name Above the Title: An Autobiography*. Boston: Da Capo Press.
- Carr, S. A. (2008). Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory. En C. Lee (ed.), *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema* (pp. 57-69). Nueva York: Continuum.
- DeBauche Midkiff, L. (1997). *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Doherty, T. P. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. Nueva York: Columbia University Press.
- Dos Passos, J. (1946). *Tour of Duty*. Cambridge: The Riverside Press.
- Faulkner, W., Meriwether, J. (ed.) (2004). *Essays, Speeches & Public Letters*. Nueva York: Modern Library.
- Friedrich, O. (1987). *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*. Nueva York: Harper Perennial.
- Hark, I. R. (2014). Hitchcock Discovers America: The Selznick-Era Films. En T. Leitch y L. Poague (eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (pp. 289-308). Oxford: Wiley Blackwell.
- Koppes, C. R., Black G. D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (2012). *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Lipstadt, D. E. (1990). America and the Holocaust. *Modern Judaism*, 10, 283-296.
- Loren, S., Metelmann, J. (2016). Introduction. En S. Loren y J. Metelmann (eds.), *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McGilligan, P. (2003). *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Nueva York: Harper Collins.
- Michalczyk, J. J. (2014). *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*. Londres: Bloomsbury.
- Nemerov, A. (2005). *Icons of Grief: Val Lewton's Home Front Pictures*. Berkeley: University of California Press.
- Ryan, Jr., A. A. (1984). *Quiet neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Shandley, R. R. (2001). *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Filadelfia: Temple University Press.
- Sherrill, G. (2014). *Landscapes of War and Memory: The Two World Wars in Canadian Literature and the Arts, 1977-2007*. Edmonton: University of Alberta Press.
- Simone, S. P. (1985). *Hitchcock as Activist: Politics and the War Films*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge: The Belknap Press and Harvard University Press.
- Wood, M. (1975). *America in the Movies or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*. Nueva York: Delta Book.
- Zinnemann, F. (1992). *An Autobiography. A Life in the Movies*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

VÍCTIMAS Y VERDUGOS: LA REPRESENTACIÓN DE ALEMANIA EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD, 1942-1954

Resumen

A partir del análisis de algunos de los films más representativos de los años cuarenta (*Casablanca*, *Gilda*, *Encadenados* y *Los ángeles caídos*), entre otros, este trabajo analiza cómo la representación de Alemania en esa década alteró los contenidos melodramáticos del cine clásico de Hollywood al retratar a los alemanes como corruptos, pero civilizados, y también como víctimas de un sistema político pernicioso. Además, esta investigación analiza cómo la representación cinematográfica de Alemania transformó la construcción ideológica del enemigo de guerra que solía aplicarse a los aborígenes norteamericanos y al pueblo japonés.

Palabras clave

Adaptación cinematográfica; Alemania; cine clásico de Hollywood; Guerra Fría; el Otro; melodrama; Segunda Guerra Mundial.

Autor

Alberto Lena (Gijón, 1966) es doctor en Filología Inglesa por la Exeter University y en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad de Valladolid. Es miembro del departamento de Humanidades de la Universidad Isabel I y funcionario de la Junta de Castilla y León. Ha publicado diferentes artículos en revistas especializadas y libros sobre Francis Ford Coppola, Benjamin Franklin, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Alfred Hitchcock y Thornton Wilder. Contacto: alena_ord@yahoo.co.uk.

Referencia de este artículo

Lena, A. (2019). Víctimas y verdugos: la representación de Alemania en el cine clásico de Hollywood, 1942-1954. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 201-214.

VICTIMS AND EXECUTIONERS: THE REPRESENTATION OF GERMANY IN CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA, 1942-1954

Abstract

Based on an analysis of the most representative films of the 1940s (such as *Casablanca*, *Gilda*, *Notorious* and *The Search*), this article analyses how the representation of Germany in that decade changed the melodramatic content of classical Hollywood cinema with depictions of Germans as corrupt yet civilised, but also as victims of a pernicious political system. Moreover, this research explores how this cinematic representation of Germany transformed the ideological construction of the war enemy that had previously been applied to Native Americans and the Japanese.

Key words

Cinematic Adaptation; Germany; Classical Hollywood Cinema; Cold War; The Other; Melodrama; Second World War.

Author

Alberto Lena holds a PhD in American Studies from Exeter University and a PhD in Film Studies from Universidad de Valladolid. He is a member of the Department of Humanities at Universidad Isabel I and works as a civil servant for the regional government of Castilla y León. He is the author of articles published in journals and anthologies on Francis Ford Coppola, Benjamin Franklin, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Alfred Hitchcock, and Thornton Wilder.

Article reference

Lena, A. (2019). Victims and Executioners: the Representation of Germany in Classical Hollywood Cinema, 1942-1954. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 201-214.

Edita / Published by



Licencia / License



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