

INCIDENCIA DEL CINE DE FICCION ESTADOUNIDENSE EN LAS MENTALIDADES DURANTE LA II GUERRA MUNDIAL

LUIS M. QUIROGA

Universidad de Santiago de Compostela

I. INTRODUCCION

Esta comunicación tiene como principal límite la utilización de una pequeña parte de lo que haría falta saber o tener en cuenta. Sin embargo, nos ha impulsado a enfrentarnos con ella el hecho de poseer en nuestro archivo un número de fichas que corresponden a filmes de la cronología considerada en el título. Las anotaciones registradas en dichas fichas pertenecen a visionados de diferentes momentos en una trayectoria de espectador atento; por lo tanto, corresponden a datos escritos ocasionalmente y, por eso, sin intencionalidad de preferencia. Es decir, el que aparezcan citadas unas películas y no otras (tal vez más sugerentes y apropiadas), se debe esencialmente al «azar», lo que implica una función alternativa entre la multiplicidad de fuentes posibles. Es, por eso mismo, una aproximación particular al objeto de estudio y así debe ser tenida en cuenta. La aportación personal se debe, pues, a una reflexión sobre materiales propios, recogidos -como queda dicho- en el fichero de filmes del autor.

A la hora de relacionar los tres elementos capitales del estudio: guerra, cine y sociedad, conviene dejar bien claro que va a ser la dicotomía cine-sociedad el eje principal, siendo el tercer elemento la contextualización cronológica en un período especialmente importante de la Historia Contemporánea: la II Guerra Mundial. En esta perspectiva, el cine será una de las causas que incidan poderosamente en las mentalidades o conductas que van a plasmar un notorio cambio de valores en la sociedad estadounidense. Se va a operar la transformación de sustituir los valores propios de la sociedad civil por los valores militares, especialmente, aquéllos que propician la justificación de la necesidad de matar.

Para ello, los filmes de ficción -que solían ir acompañados de noticiarios de propaganda- jugaban una baza importante tanto si se trataba del grupo mayoritario de películas, esto es, las de puro entretenimiento, como si eran filmes directamente orientados hacia la propaganda abierta en relación con la guerra. Los primeros, aquéllos que carecían en apariencia de referentes sobre la situación bélica, contribuían de manera decisiva a mantener la identidad de una cultura frente a otras, fomentando el chauvinismo, el etnocentrismo moderado y la confianza absoluta en un sistema propio en el que se van introduciendo variantes a lo tradicional para sustentar el mismo modo de vida, al mismo

tiempo que liman asperezas interiores¹. Téngase en cuenta la disputa ideológica en contra de la cultura yanqui desarrollada en los medios intelectuales europeos durante la década de los años treinta. La prensa publicaba entonces auténticas diatribas contra la cultura proveniente de Estados Unidos de América. Esta acentuación del antiamericanismo se localizaba, naturalmente, tanto en la extrema izquierda como en el nazismo².

Queda dicho que predominaban los filmes de ficción ajenos al conflicto, con representación de todos los géneros: comedia, musical, policiaco, terror, western,... En esto, existía una coincidencia plena con la estrategia adoptada por la Alemania nazi³.

Durante el mismo conflicto bélico se hicieron estudios tendentes a considerar la relación del cine con la sociedad que lo consumía (civil o militar), para medir la posibilidad de modificar las mentalidades de las personas a través de la utilización de determinados mecanismos de influencia insertos en los filmes. Muestra de ello son los trabajos de J. McDonald «Film and War Propaganda», publicados en la revista **Public Opinion Quarterly** en 1940 y 1941, entre otros⁴. Un caso de especial relevancia fue la investigación llevada a cabo por el profesor de la Universidad de Yale Carl L. Hovland, en el año 1943, con la finalidad de conocer la duración de los efectos de la propaganda entre distintas compañías de reclutas de Infantería mediante la proyección del filme **The Battle of Britain**⁵.

Otros estudios eran de raíz diferente, tenían en cuenta las películas de ficción enemigas para conocer mejor la características diferenciales de las otras culturas: la alemana y la japonesa. El antropólogo Gregory Bateson hizo, en 1942, un análisis cultural exhaustivo sobre la película nazi **Hitlerjunge Quex** (1933) de Hans Steinhoff, en un proyecto de Antropología aplicada: la necesidad de conocer al enemigo en plena guerra mundial. Bateson observó que la propaganda nazi «consistía en temas contruidos dentro de la estructura del argumento de tal forma que el espectador, mientras gustaba de la trama, debía necesariamente aceptar los temas subyacentes como premisas básicas»⁶.

Posteriormente, Ruth Benedict realizó un estudio sobre el Japón, que le había sido encomendado por las autoridades estadounidenses en junio de 1944, con el fin de acelerar la victoria e institucionalizar la ocupación con conocimiento de causa del comportamiento de los japoneses. Benedict, utilizando las técnicas de la Antropología cultural, se proponía comprender la mentalidad, las emociones y las líneas de conducta correspondientes a esas formas de pensar y sentir de los japoneses; para ello, entre otros recursos, utilizó películas producidas en el Japón, especialmente aquéllas que trataban de la vida contemporánea en Tokio y en los pueblos rurales. Dice Benedict en su libro: «Las comenté después con japoneses que las habían visto en el Japón y que veían al héroe, a la heroína y al rufián como los japoneses los ven, no como los veía yo. Allí donde yo me desconcertaba era evidente que a ellos no les ocurría lo propio»⁷.

Nosotros, al abordar la incidencia del cine de ficción en las mentalidades, partimos del presupuesto de que los filmes modelan la conducta de los pueblos, actuando como agentes. De todas formas -salvo aquellas investigaciones coetáneas- no resulta fácil medir a posteriori la acción ejercida entonces. Pero sí podemos hacer una constatación de ciertas tendencias, que propiciarían unas mentalidades determinadas teniendo en consideración los valores del momento y las conductas derivadas de los mismos. Los filmes de ficción, en este sentido, potenciarían unos comportamientos considerados adecuados, mientras que denostarían otros calificados de inconvenientes en una audiencia de tipo medio.

Topolsky, al referirse al condicionamiento del comportamiento humano, propone que el estado mental está influido por varios factores: a) Los hechos (en este caso la II Guerra Mundial); b) La experiencia previa (depende de si el individuo participó o no en la I Guerra Mundial); y c) Los estímulos externos (la presión social generalizada y en concreto la de los medios de comunicación: la radio y, en nuestro caso, los filmes de ficción, entre otros).

Una vez que se ha creado un sistema mental humano concreto, se activan mecanismos que van encaminados hacia la formulación de un objetivo en consonancia con las necesidades de la sociedad en la que el individuo está integrado. Por último, la acción -predeterminada por las distintas variantes de propaganda al lado de los otros factores- se lleva a cabo según las orientaciones convenidas⁸.

Las dificultades aumentan si tenemos en cuenta que las estructuras mentales no son homogéneas, sino que corresponden a un abanico amplio de variantes: las clases sociales, los grupos socioprofesionales, los grupos de edad, etc. Todo ello potenciado por el utillaje mental determinado por los hábitos de pensamiento, las concepciones diversas sobre la sociedad, sobre el Más Allá, etc.

La heterogeneidad contribuye, pues, a una recepción del mensaje fílmico bien diferente para cada grupo social, dado que las mentalidades -como indica Sorlin- inducen modos de percepción: «Al término de una función de cine, cada quien reúne lo que le ha quedado presente en el espíritu, y da su «interpretación», sin preguntarse siempre en qué medida su información previa, su capacidad actual de atención y sus deseos han orientado sus percepciones»⁹.

II. FORMAS DE INCIDENCIA

En 1940, después de estallar la guerra en Europa, sólo el 5% de las películas de Hollywood se ocupaban de la misma, siendo denunciadas como propaganda tanto por los alemanes como por los americanos aislacionistas¹⁰. Varios senadores intervinieron para acusar a la industria cinematográfica con sede en Hollywood, porque sus películas inducían al pueblo estadounidense a involucrarse en la guerra de Europa. Junto a Burton Wheeler, del partido American First, compartían las mismas ideas aislacionistas Geral

Nye y Charlie Lindbergh, éste con frases muy concretas referidas a los judíos: «El mayor peligro para este país radica en el gran poder económico y en la influencia que tienen en nuestro cine, nuestra prensa, nuestra radio y nuestro gobierno»¹¹.

Efectivamente era así. Harry Warner, director a la sazón de la Warner Brothers, reaccionó con vehemencia ante el comienzo de las hostilidades en el continente europeo y no ocultó su declarada postura antinazi, potenciada posteriormente con la entrada de los Estados Unidos en el conflicto, como lo demuestran títulos que van desde el filme inaugural *Confessions of a Nazi Spy* (1939) hasta otros como *Edge of Darkness* (1943), *Watch on the Rhine* (1943), *Casablanca* (1943), etc.

A pesar de la pérdida de los mercados europeos, esta compañía productora y las demás lograron aumentar los ingresos en buenas proporciones gracias al mercado interior en crecimiento y al de América Central y del Sur. La Warner, por ejemplo, pasó de unos beneficios netos de 2,7 millones de dólares en 1940 a 8,6 en 1942, siguiendo el crecimiento con una cota máxima ya en plena postguerra: 22 millones de dólares en 1947¹².

A partir de 1942, tras el bombardeo de Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941, el Gobierno estadounidense organizó la propaganda cinematográfica a través de una filial de la Office of War Information denominada Bureau of Motion Pictures. Se establecieron varios apartados, claramente explicados en una publicación de la administración titulada *The Government Information Manual for the Motion Picture*. La idea directriz se basaba en que los filmes potenciaran el esfuerzo bélico de una u otra forma, puesto que todos ellos podían directa o indirectamente incorporar mensajes propagandísticos para promocionar alistamientos y elevar el orgullo nacional y la dedicación a la causa aliada¹³. Entre los enunciados se citaban los siguientes: a) Clarificar la naturaleza del conflicto y los ideales democráticos; b) Explicar la ideología, métodos y objetivos del enemigo; y c) La comprensión hacia los pueblos aliados, incluido el soviético, etc.

El Bureau of Motion Pictures no se limitó a sugerir, sino que intervino en los guiones para que las directrices señaladas se cumplieran en sentido estricto, y, por ejemplo, «se opuso a que un peón agrícola se alistase, alegando que Hollywood debía saber que la producción agrícola era decisiva para el esfuerzo de guerra»¹⁴.

Al plantear el análisis de contenido de las películas de ficción consideradas en este estudio, hemos decidido agruparlas en dos secciones esenciales:

A) Las películas de propaganda más explícita que propugnan el belicismo o el antifascismo declarado.

B) Las películas que con medios indirectos contribuyen de alguna manera al esfuerzo bélico sin ser puro entretenimiento.

A) PROPAGANDA EXPLICITA

Jesse L. Lasky y Hal. B. Wallis producen para la Warner **Sargento York** (*Sergeant York*, 1941), basándose en el diario auténtico de Alvin York. Aunque ambientada en la I Guerra Mundial, la película trataba de ejemplificar un caso de conciencia: el dilema entre Dios y Patria; resuelto a favor de ésta con la idea de que matando al enemigo se salvan vidas de los propios compañeros. Por tanto, se trata de un alegato para ejercer la violencia institucionalizada, con el fin de salvaguardar los grandes ideales democráticos, frente a posibles cortapisas: «no matarás». El protagonista, excelente tirador, pasa de ser contrario a ir a la guerra por motivos religiosos (solicita la exención) a convertirse en un héroe con medallas. Tanto lo carismático del personaje como los buenos sentimientos y el clima moral en que se desenvuelve, sirven a la perfección las intenciones belicistas del filme.

En 1942 la M.G.M. produjo **La Señora Miniver** (*Mrs. Miniver*) bajo la dirección de William Wyler. Estrictamente coetánea de la contienda que narra, está plenamente insertada en el proceso informativo de propaganda de la sección de diversión dramatizada (véase rótulo final sugiriendo la compra de bonos de guerra). Para Churchill, su capacidad orientativa hacía los fines bélicos era tan valiosa como muchos acorazados¹⁵. El filme centra su historia en dos familias: una de la clase media alta y la otra de la nobleza rancia. Esto es significativo para comprender la ejemplaridad de la propaganda dirigida a las masas populares, con el apoyo decisivo de la fuerza narcotizante de la catarsis.

Los años 1943 y 1944 son decisivos en la contienda mundial y eso se refleja en el contenido pro bélico de muchos filmes. Delmer Daves dirige y participa en el guión de **Destino Tokio** (*Destination Tokyo*, 1943), para la Warner Bros. El filme termina con una voz en off, sobre imágenes, que alienta al combate: «damos las gracias a la Marina de los Estados Unidos por haber hecho posible la realización de esta película. A los valientes oficiales y marinos del servicio silencioso. A nuestros submarinos que actualmente combaten y realizan sus patrullas en aguas hostiles. ¡Buena suerte y buena caza!» (El último plano consiste en el disparo de dos torpedos desde la proa de un submarino). Además, contiene varias referencias sobre los nazis y los japoneses; principalmente a raíz del suceso mortal con el aviador japonés caído al mar. Este al ser izado a bordo del submarino clava una daga a un marinero llamado Mike, siendo ametrallado al instante desde la torreta. Un marinero de origen griego, exaltado por los hechos acaecidos, comenta a sus camaradas:

¡Escuchad! Yo tenía un tío que vivía en mi antiguo país. Un hombre de primera, no como yo. ¿Sabéis lo que era? Era profesor de Filosofía. Y para ser eso en Grecia, la patria de la Filosofía, hay que ser el más inteligente de todos. Le mataron los nazis, lo pusieron contra un paredón. ¿Sabéis por qué?

Porque tenía talento. Porque todos tienen que ser esclavos suyos y al que no quiere serlo como mi tío, le matan.

(...) Leo que han matado a un piloto norteamericano y pienso en mi tío; veo las fotos de esos pobres niños chinos bajo los bombardeos y pienso en mi tío; leo que han ahorcado a un guerrillero ruso y pienso en mi tío; y veo a Mike muerto por un soldado japonés y pienso en mi tío; (...).

Se presenta el capitán del submarino y dice:

(...) también a ese japonés le hicieron un regalo cuando era niño, pero fue una daga. Su padre le regaló un puñal para que supiera lo que tenía que ser en la vida. Los japoneses tienen una ceremonia especial para eso. A los siete años el niño japonés ya hace marchas con un instructor militar. A los trece puede montar una ametralladora con los ojos vendados. (...) Hay muchos Mike que mueren actualmente y muchos más que morirán hasta que acabemos con un régimen que pone dagas en las manos de una criatura inocente. (...) Más patines en este mundo, incluso algunos para la próxima generación de niños japoneses.

Estos monólogos califican negativamente a los dos regímenes enemigos: al uno como esclavizante, como limitador de las libertades de pensamiento y expresión; al otro, como excesivamente militarista. Al mismo tiempo se elogia a los combatientes aliados: los chinos, los rusos, los griegos,... Y, por último, se da fe de la voluntad de ayudar a las generaciones futuras japonesas.

Lewis Milestone, el autor de *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), película definida como uno de los pocos intentos serios de tratar la guerra con una perspectiva realista y tono reflexivo crítico sobre la matanza de inocentes¹⁵, realiza para la Warner *Edge of Darkness* (1943) con guión de Robert Rossen. En este filme, inmerso en el momento histórico que lo genera, se muestra la heroicidad combativa de un pueblo noruego, para terminar la película con un texto en off que propaga una moral de lucha ante la opresión de los ocupantes. Si en *All Quiet on the Western Front* se plasmaba acertadamente el antibelicismo, era porque se daba una visión distanciada de los hechos de la I Guerra Mundial, en cuanto que ya no estaban presentes (aunque también es cierto que dicho filme tenía un discurso válido para cualquier situación de guerra); mientras que en *Edge of Darkness* el belicismo está condicionado por la situación límite presente, pero no se da un maniqueísmo total. Se muestra el soldado alemán comprensivo, envuelto en una dinámica que lo desborda, si bien el resto de los soldados son brutales. Por el bando noruego hay, asimismo, sus excepciones: los traidores. Lo importante, pues, es que se muestra a los dos bandos, señalando las razones que mueven a unos y a otros. La violencia es real, nunca gratuita ni en forma de «show», sino dramática. Existen momentos vibrantes de emoción, de los

que forman nudos en la garganta; así que el efecto catártico-impulsor, en plena II Guerra Mundial, sería decisivo como función.

De nuevo la Warner Brothers es la productora que presenta uno de los filmes más claramente antifascistas del momento. Con guión de la dramaturgo Lillian Hellman¹⁷ y dirección mediocre de Herman E. Shumlin, **Vigilancia en el Rhin** (*Watch on the Rhine*, 1943) constituye una plasmación dialéctica de la concepción de dos mundos opuestos: el nazi- opresor y el libre feliz. Y esto con verdadera crudeza, sin eufemismos, hasta la justificación del asesinato por la causa, lo que convierte al filme en una de las pocas obras donde el mal visible (el homicidio) lo realiza el lado positivo del discurso, sin mostrar atrocidades de la parte opuesta. Por tanto, se da una clara exaltación hacia la lucha, justificando la violencia para cambiar la opresión y el estado de guerra por una paz auténtica y fraternal.

Jean Renoir dirige ese mismo año **Esta tierra es mía** (*This Land is Mine*) para la R.K.O. El guión de Dudley Nichols carece de acentuaciones maniqueístas guiñolescas y la esencia del ser de los nazis se va produciendo con los hechos nada humanos, aunque sí normales y razonables para su ideología. Se trata de un drama contenido que otorga valor y convencimiento moral para luchar por la libertad, resistiendo. El final, con la lectura ante los alumnos de los primeros artículos de los Derechos del Hombre, es un auténtico grito desgarrado. No obstante, no tuvo ninguna audiencia y Jean Renoir fue despreciado e injuriado por la prensa parisina¹⁸.

En **Pasaje para Marsella** (*Passage to Marseille*, 1944) de Michael Curtiz, la Warner con su productor ejecutivo Hall. B. Wallis, presentan un filme contemporáneo del desembarco aliado en Normandía, dedicándolo a la exaltación de la Francia libre. El prólogo escrito tras los títulos de crédito es muy explícito al respecto:

«This is the story of a Free French Air Squadron. It is also the story of France. For a nation exists, not alone in terms of maps and boundaries, but in the hearts of men. To millions of Frenchmen, France has never surrendered. And today, she lives, immortal and defiant, in the spirit of the Free French Air Force, as it carries her war to the skies over the Rhineland».

Al igual que ocurría con **Náufragos** (*Lifeboat*, 1943) de Hitchcock, en **Passage to Marseille** tampoco hay piedad para los supervivientes alemanes; se les mata con rabia (clara incitación vengativa).

A medida que la balanza se iba inclinando a favor de los ejércitos aliados, las películas procedentes de Hollywood tendían a disminuir los actos heroicos exagerados y mostraban a los soldados como hombres que podían morir como así ocurría. En **Passage to Marseille**, el héroe del relato (encarnado por Humphrey Bogart) muere al final y es enterrado con honores al son de la Marsellesa, mientras se lee una arenga que sirve de epílogo al filme. Consiste en una visión esperanzada de la paz próxima. En

realidad, el texto es la carta que el aviador muerto había escrito para su hijo de cinco años, lo que subraya el tono emotivo para enardecer más los ánimos de los espectadores inmersos en la tragedia, con párrafos como éste: «(...) el conflicto mortal se llevó a cabo para decidir tu futuro. Tus amigos no se quedaron cortos y fueron implacables con tus enemigos. Eres el heredero de lo que con su sangre ganaron para ti tu padre y tus amigos. Has recibido de sus manos la bandera de la felicidad y de la libertad».

B) PROPAGANDA IMPLICITA

Ya ha quedado anotado que los dos bandos contendientes daban primacía al cine de ficción como mero entretenimiento. Muchas películas de diversión no se referían a la guerra en absoluto. Y eso estaba expresamente dictado por el poder. El decreto firmado por Goebbels el 28 de febrero de 1942, señalaba que lo esencial durante la Guerra, consistiría principalmente en filmes de distracción¹⁹. Sin embargo, un filme fantástico como *Las aventuras del Barón de Muenchhausen* (Muenchhausen, 1943) de Josef Von Baky, con sus planteamientos de situaciones maravillosas y su resolución, reivindica en tono de comedia la aventura, el riesgo y la pasión por la vida plena. Es, por tanto, la pirueta de la osadía y de la despreocupación. Y en este sentido no constituye puro divertimento, sino que actúa de catapulta para las aspiraciones difíciles como podían serlo las victorias sobre los aliados²⁰. Por consiguiente, no está lejano de ciertas recreaciones de Hollywood; por ejemplo, las películas interpretadas por María Montez para la Universal. En *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944), se puede observar la inserción de una historia de *Las Mil y una noches* en el contexto de la II Guerra Mundial, ya que se presenta la lucha de unos ladrones contra un tirano, alcanzando el honor de guerrilleros populares que luchan apoyados por el pueblo.

En la Francia ocupada hubo intentos de presentar la situación de forma alegórica; tal vez, una de las películas más hermosas en este sentido fue *Los visitantes de la noche* (*Les visiteurs du soir*, 1942) de Marcel Carné, que es ante todo cine poético. El guión de Jacques Prévert y Pierre Laroche sugiere un mensaje parabólico, que a modo de fábula deja traslucir las preocupaciones del momento: la ocupación y el dictador. Esto se ve más claro en la parte final con la aparición del diablo (la tiranía misma) y se remarca en el último plano, cuando convertidos los amantes sinceros en estatua pétrea, el ser diabólico comprueba horrorizado que siguen latiendo sus corazones. Todo eso apoyado por connotaciones sugeridoras del clima real, a pesar de la historia fabulosa y mágica.

Por tanto, muchos filmes catalogados en el epígrafe, aparentemente intrascendente, de películas de aventuras, llevan en sí una gran carga moralizante desde el punto de vista de incidir en las costumbres de la población, sobre todo de la masculina, alterando el orden de valores hacia un entendimiento pragmático de la Axiología que concuerde con las necesidades de un país en un mundo convulso y levantisco, en el que los ciudadanos han de estar dispuestos a velar por su Patria más que de sí mismos o de

sus intereses más preciados e inmediatos. En **Gunga Din** (1939) de Georges Stevens, por ejemplo, se defiende al ejército y se rechaza al matrimonio como peor elección que la de la milicia, descrita como algo agradable donde se lucha de forma divertida y puede uno permitirse hacer piruetas alegremente.

Dudley Nichols en el guión de **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940) de John Ford, al narrar las aventuras de un carguero con explosivos desde Estados Unidos a Inglaterra, hace hincapié en las escenas portuarias al presentar las consecuencias negativas de la visita a un prostíbulo: engaños, preacuerdos entre el dueño y algún buque para enganchar a la fuerza a marinos borrachos o dormidos por algún ingrediente en la bebida.

Algunos filmes de Raoul Walsh para la Warner son paradigmáticos en este sentido. En **Pasión ciega** (*They Drive by Night*, 1940), drama realista sobre la vida dura de los camioneros, se dan connotaciones entre esa profesión y la de la vida en campaña; por ejemplo, los razonamientos que se hacen sobre el brazo mutilado de Bogart tras el accidente («así estarás en casa») o sobre ciertas costumbres que implican riesgo en el trato con las máquinas: beber, dormirse, etc. El filme, pues, tiene un mensaje didáctico-social al presentar diversas situaciones y hacernos comprender lo funesto de determinados comportamientos. En **Alta tensión** (*Manpower*, 1941) la idea es similar al filme anterior; ahora se trata de una brigada de reparación del tendido eléctrico. El contenido es fuertemente moralizante, pero sin remilgos, presentando la cruda realidad en relación con la conducta psicosocial de los empleados.

Por otra parte, antes de sumarse los Estados Unidos a la contienda bélica, Hollywood realizaba algunas películas de apoyo a Inglaterra evitando la alusión directa -al mismo tiempo que realizaba furibundos ataques al III Reich, por el bombardeo de Londres, como ocurre en **Man Hunt** (1941) de Lang-. Es el caso, bien conocido, de **Lady Hamilton** (*That Hamilton Woman*, 1941), una biografía novelesca que contiene una visión heroizada de Lord Nelson y sus batallas, combatiendo el expansionismo de Napoleón. El discurso fílmico es connotativo, puesto que existe una evidente conexión con la realidad viva de la II Guerra Mundial, dentro de un cierto paralelismo histórico (Hitler y su intento de invadir Inglaterra).

De otro modo, **Los chicos de Broadway** (*Babes on Broadway*, 1941) de Busby Berkeley, contribuye a patentizar la solidaridad con el pueblo inglés. En este musical melodramático, se retransmite por radio un festival de aspirantes al estrellato desde Broadway a Londres. Vemos caras llorosas de niños con fundidos encadenados de monumentos londinenses (Parlamento, Palacio, San Pablo, el Támesis) en consonancia con los recientes acontecimientos, puesto que cuando se rodó el filme hacía unos meses que Londres había sido bombardeado. Más adelante, en otra secuencia del filme, cuando los dos protagonistas (Judy Garland y Mickey Rooney) visitan un viejo teatro, imaginan antiguas actuaciones: junto a artistas americanos se ven números de un escocés, de un inglés y un letrado remite a Sarah Bernard que aparece recitando en francés un encendido discurso de libertad²¹.

Hasta aquí, hemos visto dos funciones del cine de ficción destinadas a cumplir varios cometidos: 1) la función de refuerzo o duplicación, cuya finalidad consiste en intensificar los problemas hasta convertirlos en importantes y propiciar la participación en los mismos (la propaganda explícita); 2) la función de diversión, a veces disfrazada de mensajes indirectos, que contribuye a la divagación y al bienestar tanto de las tropas como de la retaguardia ciudadana. En esta última categoría podemos incluir las comedias sobre la realidad hiriente contemporánea. Destacan entre todas dos obras maestras: *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin y *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942) de Ernst Lubitsch con guión de Edwin Justus Meyer. Este filme convierte a los personajes peligrosos en seres humanos, porque en realidad lo son. Es la máquina, la orden infernal la que los vuelve fuera de sí y crueles. Esta es una idea que se hace obvia en la lectura inconsciente del filme. Lo terrible está en la prensa, en la calle, en la realidad,...; aquí esa realidad, el caso concreto de Polonia, su invasión, etc., está envuelta en otra cosa: se vislumbra el interior tras la máscara de hierro. La crítica al nazismo es patente, pero sin excesos hiperrealistas ni maniqueísmos. Los personajes están en escena y, tanto el falso profesor como el fiero coronel de la Gestapo, nos hacen sonreír y reír.

Estos filmes «son los únicos que, con admirable vis cómica, expresan una rabia y una indignación»²². Sin embargo, no conviene olvidar a Preston Sturges y su filme *Salve, héroe victorioso* (*Hail the Conquering Hero*, 1944), producido por la Paramount Pictures. Su contenido es atípico: la ironía sobre una población que recibe a un héroe falso. En todo momento se constata la exaltación al ejército a base de la simpatía generada por el grupo de infantes. Sin embargo, se hace hincapié crítico en ciertos aspectos de la ciudadanía: alcalde egoísta, fanatismo de la masa, etc.; aspecto que subraya Mark Lewis al escribir: «His visión of a merry, corrupt and absurd America was unique and shortlived»²³.

Otra función es la catártica, de liberación de las emociones a través del desahogo lacrimógeno. Este aspecto aparece asociado a otras categorías funcionales, no obstante algunos filmes de ficción lo privilegian. En *La cadena invisible* (*Lassie Come Home*, 1943) de Fred Wilcox, un rótulo inicial cuenta que al que aconteció esta historia luchó en la I Guerra Mundial y cumplió con su deber muriendo en la II. El verdadero protagonista es el perro Lassie, al que se transfieren todos los «buenos sentimientos» como sustitutivo sentimental de alguna persona ausente o desaparecida. El acompañamiento musical «kitsch» contribuye a la prefabricación del efecto lacrimógeno como paliativo de las penas de la guerra.

En estos años, en pleno clímax guerrero, la cifra de bajas era considerable y, aunque parezca paradójico, surge una variante dentro del género de la comedia que «se ríe de los cadáveres y las muertes»²⁴. Dentro de esta corriente podemos citar, a modo de ejemplo, el guión de los hermanos Julius y Philip Epstein dirigido por Frank Capra con el título de *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Es una obra

de humor negro en la que no existe ninguna referencia explícita al conflicto bélico. La comedia de algún modo está trivializando el tema oscuro de la muerte y transmitiendo la idea de su conveniencia antes que el sufrimiento. Esto viene subrayado por la presencia del maníaco asesino que, al contrario de las viejecitas, mata después de infligir tormentos espantosos a sus víctimas; lo que recuerda inevitablemente las posibles calamidades de los campos de concentración y exterminio, que se denuncian al ser citadas las torturas inhumanas en películas como *Objective Burma* (1945)²⁵.

Por último, la sutileza comunicativa del filme negro *Laura* (1944), en el que se da por muerta a la protagonista, asesinada con una escopeta cuyos disparos le desfiguraron el rostro y, no obstante, había sido una confusión ya que aparece viva y ajena a lo sucedido en su apartamento. Este episodio, centro de interés de todo el filme, configura, en la mente del espectador de 1944, la posibilidad de que algún familiar dado por muerto haya sido confundido con otro o se encuentre en otra situación. Por tanto, una película como ésta -ajena al tema bélico- integra contenidos paralelos por semejanza de la situación equívoca.

EPILOGO

Todo lo expuesto sobre la influencia del cine de ficción, se puede glosar en una anécdota muy significativa con respecto al problema de la génesis de las mentalidades en un contexto histórico definido. Se trata del caso Verónica Lake y del comportamiento mimético que generaba entre las mujeres jóvenes a causa de su peinado «peek-a-boo-bang». Esta melena larga que tapaba uno de sus ojos, constituía un auténtico peligro para sus imitadoras, especialmente aquéllas que trabajaban en las fábricas de armamento, por enredarse fácilmente el cabello en la maquinaria. Por ello, tuvo que intervenir el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, exigiendo, a la productora Paramount, el cambio de peinado de su estrella²⁶.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) En *Camarada X* (*Comrade X*, 1940) de King Vidor, se hace un canto a los Estados Unidos, a su «American way of life», a su abundancia; al mismo tiempo que ridiculiza ciertos aspectos de las conquistas rusas de un modo terriblemente esquemático, para acabar siendo un alegato antiestalinista (se testimonian las purgas a los idealistas revolucionarios). Más adelante, como es sabido, se harán películas prosoviéticas para la causa aliada: *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943).

(2) Véanse los libros coetáneos: *El cáncer americano* de Robert ARON y Arnaud DANDIEU y *Posición contra América* de Thierry MAULNIER. En un texto del ponente alemán del Departamento de Cinematografía, fechado en el mes de Diciembre de 1941, se lee: «(...) y emprender una acción en toda Europa para la propagación de nuestros filmes, y encaminada

principalmente a competir y alejar del continente la corriente de películas americanas». Citado por BOELCKE, Willi A.: *Propaganda bélica alemana 1939-41*. Barcelona: Luis de Caralt, 1969. tomo I, p. 153.

(3) Vid. GUBERN, Román: «La imagen nazi», *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal, 1989, pp. 89-90.

(4) Citado por HUESO, A. Luis: *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*. Bilbao: Mensajero, 1983, p.43.

(5) HOVLAND, Carl I. y otros : «Efectos a corto y a largo plazo en el caso de los filmes de orientación o propaganda», *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. tomo II, pp. 112 y ss. *The Battle of Britain* (1943) formaba parte de la serie *Why We Fight*, producida por el War Department (Special Service Division O.S.S., with the co-operation of the Signal Corps). Frank Capra utilizaba imágenes documentales con fragmentos de ficción intercalados que aparentan documental.

(6) BRIGARD, Emile de: *Antología del cine antropológico*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1977, p. 26.

(7) BENEDICT, Ruth: *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza, 1974, p. 15.

(8) TOPOLSKY, Jerzy: *Metodología de la Historia*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 421.

(9) SORLIN, Pierre: *Sociología del cine*. México: FCE, 1985, p. 29.

(10) Dato citado en el documental *Going Hollywood: The War Years* (1987), escrito por Charles Badaracco y dirigido por Julian Schlossberg, para Castle Hill Productions, Inc. de Nueva York.

(11) FRIEDRICH, Otto: *La ciudad de las redes. Retrato de Hollywood en los años 40*. Barcelona: Tusquets, 1991, p. 77.

(12) GOMERY, Douglas: *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux, 1991, p. 127.

(13) DOLAN, Edward F.: *Hollywood Goes to War*. London: Bison Books, 1987, p. 44.

(14) Friedrich, Otto: *op. cit.*, pp. 226 y 267.

(15) EAMES, John Douglas: *The MGM Story*. London: Pyramid Books, 1990, p.176.

(16) JACOBS, Lewis: *La azarosa historia del cine americano*. Barcelona: Lumen, 1972, tomo II, p. 274.

(17) Su obra ya había obtenido un buen éxito en los escenarios de Broadway en la temporada de 1941. De hecho, el filme no es otra cosa que una simple transcripción con pequeños detalles. Véase WHITE, D. M. y AVERSON, Richard: *El arma del celuloide*. Buenos Aires: Marymar, 1974, p.111.

(18) Vid. FERRO, Marc: *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 82; y BAZIN, André: *Jean Renoir*. Madrid: Artiach, 1973, p. 255.

(19) Cfr. CADARS, Pierrey COURTADE, Francis: *Le Cinéma Nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972, p. 299.

(20) Véase la clasificación de los tipos de películas en el capítulo «Cine» de María INFIESTA, *El arte en el III Reich*. Barcelona: Wotan, 1981, pp.113-139; donde se clasifica Munchhausen entre las películas de aventuras que ensalzan el heroísmo, el valor, etc.

(21) Otros filmes de Berkeley relacionados con el contexto bélico son *Babes in Arms* (1939), *Strike up the Band* (1940), *For Me and My Gal* (1942). En todos ellos existen collages ideológicos con clara alusión a la contienda que se desarrolla, según LLINAS, Francesc y

MAQUA, Javier: **El caváder del tiempo. El collage como transmisión narrativa /Ideológica**
Valencia: Fernando Torres, 1976, p. 34, nota 34.

(22) RAMONET, Ignacio: **La golosina visual**. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p.107.

Según Theodore Huff en su Índice de los films de Ernst Lubitsch, «esta parodia lubitschiana ambientada en la Varsovia invadida por los nazis, fue calificada de insensible, insípida y de tema no adecuado para hacer reír a la gente. En tanto que algunos opinaron que la sátira despiadada y el humor sutil constituían una valiosa propaganda antinazi». Citado por WEINBERG, Herman: **El toque Lubitsch**. Barcelona: Lumen, 1973, p.173.

(23) LEWIS, Mark: **The Movie Book. The 1940's**. New York: Crescent Books, 1988, p.181.

(24) Según James Shelley Hamilton. Citado por WEINBERG, Herman: **op. cit.**, p.174.

(25) «Japan, likewise, devoted much time to propaganda films, though the country rarely depicted its American enemies as harshly as its own people were portrayed by Hollywood» (DOLAN, Edward F.: **op. cit.**, p. 65).

(26) MOIX, Terenci: **Hollywood Stories II**. Barcelona: Lumen, 1973, p. 199.