

Cine y propaganda en las guerras del siglo xx

A MODO DE JUSTIFICACIÓN

Los films de propaganda realizados durante las guerras son aún un campo por explorar. Este tipo de cine ha sido ignorado por los historiadores tradicionales, más preocupados por otras fuentes aparentemente más fiables, y también por los historiadores del cine, que apenas lo encuadran en el restrictivo calificativo de «cine bélico». De ahí que sea necesario un planteamiento clarificador para estudiar esta clase de producciones. Otro de los grandes errores, al analizar los films de propaganda es que muchos análisis se basan en criterios geográficos para diferenciar los diversos tipos de propaganda, a pesar de que pocos cuestionan, por ejemplo, que la propaganda nazi se inspiró en los films de Eisenstein o Pudovkin.

Por ello el planteamiento al elaborar este ciclo de películas es buscar las constantes de la propaganda, sobre todo a partir de su función como difusora de ideas y como arma de manipulación. Para ello ha sido positivo ver la metodología utilizada en la exposición «¡Ríndete! Octavillas y guerra psicológica en el Siglo XX», en la que se intenta clarificar la función y características de las octavillas, haciendo incapié en las ideas que pretendían inculcar a la población y mostrando como potencias ideológicamente antagónicas utilizaban mensajes similares. La diferencia es que si las octavillas tuvieron la función de aislar al individuo de su conjunto, la propaganda cinematográfica tenía la función inversa, inculcar a la población la pertenencia a una colectividad. Esta concepción unitaria quedó sobre todo patente en la II Guerra Mundial, seguramente el conflicto en que los gobiernos de las naciones contendientes estuvieron más implicados en la producción cinematográfica. Por ello, la mayoría de los films presentes en el ciclo son producciones realizadas durante aquella guerra.

Este ciclo, que contiene tanto films de ficción como documentales, consiste en seis sesiones que podemos dividir en tres tipos de bloques. La primera sesión titulada «soldados o víctimas» tiene un carácter introductorio y pretende conectar con la idea global de la exposición «¡Ríndete!». La exposición se mueve en dos ejes fundamentales: la importancia de la propaganda como arma psicológica y la implicación de las ciencias sociales en la elaboración de la misma. Por lo que hemos pensado la inclusión de un material que recoja la importancia que tuvo la psicología en todos los aspectos de la guerra. En este caso diversas producciones en que el soldado es la primera víctima psicológica de la guerra, ya tanto por producciones realizadas para adiestramiento de los soldados como *Interrogation of Enemy Airmen* o los dibujos animados *Snafu*, o como el film *Let There Be Light*, dirigido por John Huston en 1945, en que recoge de primera mano el daño que puede acarrear una guerra en la mente humana.

Los dos siguientes bloques tienen como protagonista la propaganda cinematográfica en el sentido tradicional, donde el público es el principal destinatario, a partir de las vías de la exhibición comercial. Como hemos dicho anteriormente uno de los objetivos del ciclo es intentar reflexionar sobre el papel manipulador de la propaganda. Por ello hemos querido reflexionar, en este segundo bloque, sobre el mensaje, a partir de las temáticas que la propaganda cinematográfica expresó con más asiduidad durante las guerras. Dentro de los numerosos temas utilizados por la propaganda se han escogido tres: el sacrificio como idea generadora de moral, el enemigo como eje motivador de la lucha y la justificación de un modelo político-social e ideológico como legitimador, que resumen los principales estímulos que se dieron a la población para un mayor esfuerzo de guerra.

El tercer y último bloque podemos definirlo como una muestra de las dos principales motivaciones de la propaganda: primero como propia autojustificación de hechos, políticas e ideologías, y segundo, algo más desconocida, como respuesta a un ataque proveniente del enemigo.

Para ello presentamos este catálogo en el que adjuntamos una ficha técnica, aunque en el caso de aquellos films realizados por los gobiernos para uso interno no disponemos de una ficha completa. Además cada film viene acompañado de una pequeña sinopsis y un texto que intenta contextualizarlo, recurriendo a fragmentos de obras especializadas o descripciones de los propios autores.

LLORENÇ ESTEVE
(Director del ciclo)

SOLDADOS O VÍCTIMAS

Sección de carácter introductorio al ciclo, que nos muestra cómo los soldados fueron las primeras víctimas psicológicas de la guerra.

PRIVATE SNAFU

Productor: Warner /Bros para la Army-Navy Screen Magazine (USA, 1942-45). Blanco y negro -4 min. (cada episodio)

The Infantry Blues

Snafu no está contento con su situación de soldado de infantería. Él piensa que los marinos y aviadores viven mejor.

Gas Attack

El gas es un arma muy peligrosa y siempre se ha de estar protegido. Snafu aprenderá pronto la lección

A Lecture of Camouflage

El enemigo se puede esconder por cualquier parte. Eso le dará muchos problemas al soldado Snafu.

From 1942 to 1945, all of the Warners directors contributed to a genres of more than twenty-five cartoons starring Private Snafu, a serviceman who live up to his hame (an acronym for «situation normal: all fouled up»). Commissioned by United States Army, the black-and-white Snafu cartoons were included in wartime editions of «The Army-Navy Screen Magazine», a film program shown exclusively to American soldiers. The three -or four minute cartoons consisted of instructional tales in which Snafu would commit a blunder or infraction then learn the consequences of such errors. Topics included the importance of not leaking information and the value of caring for one's equipment. Because of their desire to develop a rapport with their military audience, these film tended to be a bit more risqué than typical theatrical cartoons -there were frequent «cheesecake» shots and an occasional «hell» would be heard - even though their storyboards had to be approved by the Pentagon.

Steve Schneider (*That's all Folk!. The Art of W. Bros.* London Aurum Press, 1989. pp. 88-89)

INTERROGATION OF ENEMY AIRMEN

Producción: USAF (USA, 1944). Blanco y negro -30 min.

Documental de carácter interno que nos habla de las técnicas de interrogatorio al enemigo.

Interrogation of Enemy Airmen pertenece a films clasificados como «restringidos» que realizó el ejército estadounidense durante la II Guerra Mundial. Estos documentales fueron denominados “training films” (films de adiestramiento) y tenían como función enseñar a los soldados distintos métodos de lucha.

El documental tiene una clara función didáctica, en la que incluso se escenifican las lecciones de unos oficiales a otros en un aula como si fueran «universitarios». Al principio se imparten lecciones teóricas como la historia de los países enemigos y como han ido formando su carácter. Luego se entra en las técnicas psicológicas, para empezar a desarrollar los mecanismos del interrogatorio.

La segunda parte del documental es el desarrollo práctico de las lecciones anteriormente aprendidas. A partir de ejemplos de interrogatorio a soldados alemanes, italianos y japoneses vemos como cada situación requiere una solución distinta. En unos casos la confianza entre interrogador y preso será importante, y en otros la intimidación será el mecanismo más efectivo para obtener información.

Llorenç Esteve

LET THERE BE LIGHT

Producción: Army Pictorial Service of U.S. Signal Corps (USA, 1945). Director: John Huston. Guión: Charles Kaufman y John Huston. Fotografía: Stanley Cortez y John Huston Música: Dimitri Tionkim. Narrador: Walter Huston. Blanco y negro -55 min.

Un grupo de soldados llega a un hospital. Se trata de enfermos dañados psicológicamente durante la guerra que vienen a someterse a pruebas médicas a fin de recuperarse.

"Mi último documental para el ejército fue *Let There Be Light*, cuyo propósito era demostrar que los hombres que sufrían trastornos mentales durante el servicio militar no debían ser dados por perdidos, sino que era posible ayudarles con tratamiento psiquiátrico.

Visité algunos hospitales militares durante la fase de información, y finalmente me instalé en el Hospital Militar Mason, en Long Island, por considerar que era el mejor Sitio para hacer la película. Era el más grande de la costa Este, y los oficiales y los médicos eran sumamente comprensivos y serviciales. A parte de un conocimiento superficial de las ideas de Freud, Jung y Adler, yo carecía totalmente de información respecto a la nueva ciencia de la psiquiatría. Pero los médicos estaban siempre dispuestos a responder a mis preguntas. (...)

Al llegar, los pacientes se encontraban en diversos grados de alteración emocional. Algunos tenían tics; otros estaban paralizados; uno de cada diez era un sicótico. La mayoría entraba dentro de la clasificación general de «neurosis de ansiedad». Decidí que la mejor manera de hacer la película era seguir a un grupo desde el día de su llegada hasta que les dieran de alta. Colocamos nuestras cámaras en el cuarto de recepción, especialmente iluminado para esta ocasión, y empezamos a rodar a los pacientes a medida que entraban. El oficial que les recibía les informaba de que les estaban rodando y de que las cámaras seguirían su tratamiento. No les importó nada. Cada hombre estaba sumido en su propio sufrimiento e indiferente a todo lo demás.

Rodábamos también las sesiones individuales entre paciente y médico. Las cámaras funcionaban continuamente, una tomando al paciente y la otra al psiquiatra. Rodamos miles de metros -la mayor parte de los cuales no se pudieron usar en la película- sólo para estar seguros de captar las reacciones extraordinarias y totalmente imprevisibles que se producían a veces. Cuando los hombres empezaban a recuperarse, aceptaron las cámaras como parte integral de su tratamiento. Los médicos notaron incluso que parecían tener un efecto estimulante, y que los pacientes a los que estábamos rodando mejoraban más rápidamente que los de los otros grupos. (...)

En conjunto, la época que pase en el Hospital Militar Mason me afectó casi como una experiencia religiosa. Me hizo empezar a comprender que el ingrediente básico de la salud mental era el amor: la capacidad de dar y recibir amor. Kaufman y yo escribíamos el guión a medida que rodábamos, lo cual, en mi opinión, es el modo ideal de hacer un documental. Lo terminamos, lo montamos y lo convertimos en una película, con mi padre como narrador. Pero una vez más el Ministerio de la Guerra decidió no mostrarla al público.

La razón que daba era que violaba la intimidad de los pacientes. Creo que esa no era la verdadera razón. Los hombres que aparecían en la película -los pacientes cuyas curaciones habíamos presenciado- estaban orgullosos de lo que veían de sí mismos en la pantalla. Por cuestiones de forma, les habíamos pedido que firmaran autorizaciones, y lo hicieron gustosos. Le señalamos esto al Ministerio de la Guerra, pero cuando nos pidieron que les enseñáramos las autorizaciones, descubrimos que habían desaparecido. Un día estaban en los archivos de Astoria y al día siguiente habían desaparecido. Entonces les indicamos que, si bien la película presentaba una investigación profundamente personal en el aspecto más íntimo de las vidas de estos hombres, no se revelaba nada que pudiera avergonzarlos. Propusimos pedir las cartas de autorización a cada uno de ellos, pero el Ministerio dijo que no. Las autoridades ya habían tomado una decisión. Creo que todo se reducía al hecho de que deseaban mantener el mito del «guerrero», que afirmaba que los soldados americanos iban a la guerra y volvían de ella fortalecidos por la experiencia, erguidos y orgullosos por haber servido bien a su patria. Sólo unos cuantos enclenques caían en la cuneta. Todos eran héroes y tenían medallas y bandas para demostrarlo. Podían morir o caer heridos, pero su espíritu permanecía intacto.

Al hablar del Ministerio de la Guerra, digo «ellos» porque en esa maraña burocrática es imposible atribuir responsabilidades concretas. Yo había pedido y obtenido permiso del Departamento de Relaciones Públicas del Ejército para hacer un pase de *Let There Be Light* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero la tarde del pase -unos minutos antes de que empezara la proyección- se presentaron dos policías militares y exigieron que se les entregara la copia. (...) En 1970 -veinticuatro años, después de que se terminara *Let There Be Light*- los Archivos de Películas Americanas de Washington prepararon una proyección de todos mis documentales. Los Archivos son una agenda del Gobierno, pero aun así, les negaron una copia."

John Huston (*A libro abierto*, Espasa. Calpe, Madrid, 1986 pp 153-157)

EL EJEMPLO DEL SACRIFICIO

«Una guerra no se gana sin sacrificio». Ésta fue una máxima de la producción cinematográfica propagandística.

AN AIRMAN'S LETTER TO HIS MOTHER

Productor y Director: Michael Powell (Gran Bretaña, 1941). Fotografía: Michael Powell y Bernard Browne. Narrador: John Gielgud. Blanco y negro -5 min. Estreno: VI -1941.

El cartero llega a una casa para entregar una carta. Es la carta de un aviador británico que debe ser entregada si muere.

La historia real que dio origen a este film es verdaderamente apasionante. Entre las pertenencias personales de un piloto de bombardero que fue dado por desaparecido se encontró una carta que debía ser enviada a su madre si moría. El comandante del escuadrón en la que servía el aviador envió la carta a la madre preguntando si podía ser publicada. Según él, la carta era la más increíble que había leído: simple y directa, pero al mismo tiempo espléndida y elevada. El militar pensó que la carta debía confortar a otras madres inglesas y que todo el país debía estar orgulloso de leer los sentimientos que sostienen a un aviador en la ejecución de su misión. Con el permiso de la madre la carta fue publicada en *The Times* el 18 de junio de 1940.

A Michael Powell le fascinó esta increíble historia y decidió hacer un film que intentase mantener el espíritu mostrado por aquel aviador. Para ello creó una estructura sencilla, pero efectiva. El film es un largo travelling que recorre sigilosamente todos los lugares de la casa y que se detiene en los rincones más personales, como las fotos colgadas en un lugar preferente del salón. Con estas imágenes la carta es leída con la profunda voz del actor John Gielgud. No se ven personajes, sólo el preámbulo del cartero entregando la carta. Bajo esta estructura Powell convirtió la carta en un ejemplo para todas las madres del país y, lo más importante, mostró como el sacrificio podía ser llevado mejor con coraje que con dramatismo.

Llorenç Esteve

EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA

Productora: SIE Films (España republicana, 1937). Director: Joaquín Giner. Argumento y guión: Ramón Oliveras y Carlos Martínez Baena. Fotografía: Sebastià Parera. Ayudante de cámara: Juan Mariné. Montaje: Antonio Canovas. Sonido: Rosendo Sagera. Laboratorios: Sindicato de la Industria del Espectáculo nº 1. Estudios: Sindicato de la Industria del Espectáculo nº 2. Blanco y negro- 22 min.

Documental de propaganda, con elementos de ficción, que hace un llamamiento a colaborar con el frente a través de los trabajos organizados en la retaguardia.

La lucha entre comunistas situados dentro de la órbita estaliniana de la Internacional Comunista -PCE y PSUC-, por un lado, y anarcosindicalistas -CNT-FAI- y comunistas antiestalinistas -POUM-, por otro lado, tuvo su punto más culminante en los sucesos ocurridos a primeros de mayo de 1937, en Barcelona. Estos hechos fueron una conjura perfectamente organizada por la Unión Soviética con la finalidad de destruir a los anarquistas y al POUM. La victoria y reforzamiento en el poder de los comunistas estalinistas no sólo provocó la desaparición violenta del POUM, sino la pérdida del control de la obra revolucionaria que los anarquistas venían desarrollando desde el inicio de la guerra. En el campo cinematográfico también se produjo una reorientación. Con anterioridad a los Sucesos de Mayo de 1937, los anarcosindicalistas produjeron una serie de documentales que tenían como denominador común la temática de adoctrinamiento y la exaltación revolucionaria: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos), *Barcelona trabaja para el frente* (Mateo Santos), *Bajo el signo libertario* (Les) -todos de 1936-, son un ejemplo. Tras estos acontecimientos, la CNT-FAI vio disminuir su poder e influencia en la zona republicana. Con posterioridad al mes de mayo de 1937, el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) pasó a mostrar la vida y moral de la retaguardia -*Así vive Cataluña* (Valentín R. González, 1938)-, los efectos destructores de la aviación enemiga -*Bombas sobre el Ebro, ¡Criminales!*, *Bajo las bombas fascistas*, todos realizados en 1938- y las conmemoraciones alguna efeméride: *20 de noviembre* (1937), homenaje a Durruti en el primer aniversario de su muerte, o *Teruel ha caído* (1937), sobre una manifestación en Barcelona que celebraba la toma de dicha capital por los republicanos. *El frente y la retaguardia*, producido después de mayo de 1937, es un ejemplo del nuevo rumbo que tomó la producción cinematográfica anarcosindicalista.

El cine durante la Guerra Civil española fue utilizado como arma política y de propaganda bélica aprovechando los tres elementos que ofrece el medio cinematográfico: la imagen, el texto verbal y la

música. Como se demostrará a continuación, estos tres elementos juegan un papel muy importante en el documental *El frente y la retaguardia*.

En el apartado musical, en lugar de reproducir canciones revolucionarias como *A las barricadas* o *La Internacional*, se utilizaron fragmentos de obras celebres de la denominada música clásica que, su título, en algún caso hace referencia al mensaje social que los productores del filme querían transmitir a los espectadores. El caso más evidente es el tema que se escucha en los créditos iniciales del documental y durante los primeros minutos del mismo: el cuarto movimiento de la Sinfonía número 9 de Anton Dvorák, es que con el esfuerzo de todo el mundo -tanto de los que están combatiendo en el frente como de los que están trabajando en la retaguardia- se vencerá al enemigo y se construirá un futuro mejor y esperanzador. Para recalcar esta idea aparecen impresas en la pantalla una serie de consignas: «Combates sin precedentes», «Hechos de insospechados heroísmo», «Sacrificios sublimes», «Valor», «Coraje», «Ésta es la guerra. La lucha cruenta que ha de redimir la humanidad. Todos sin distinción, sin cobardes emboscamientos. Todos a trabajar para ¡¡la guerra!!».

Como prueba de la disciplinada actividad de la retaguardia aparecen mujeres confeccionando vestidos y hombres elaborando zapatos y trabajando en una fábrica metalúrgica. La idea principal era la de transmitir que con el esfuerzo de todas las personas que están en la retaguardia se mitigaría el sacrificio de los que luchaban en los campos de batalla. Las necesidades de la economía de guerra impulsó a la República a fomentar el aumento de la productividad. Si «ganar la guerra» se convirtió en la consigna principal en los frentes, el «aumentar la producción» fue su equivalente en la retaguardia.

Como prueba de que no sólo se trabaja en la ciudad sino también en el campo, se incluyen unas imágenes de campesinos arando, cavando, sembrando y asegurando «el pan para nuestro ejército, sin desfallecer ni preocuparse por la cercanía, en muchos casos, de las líneas de batalla». En ningún momento se habla de la colectivización de la tierra sino de estimular la producción agraria. Como acompañamiento de las imágenes en las que los campesinos trabajan, en un día claro y soleado; se escucha la suite orquestal número 1 de la Sinfonía *Peer Gynt* del noruego Edvard Grieg titulada *La mañana*, celebre melodía que es desplegada por la flauta, después por el oboe y finalmente por la cuerda, con un *crescendo* resplandeciente.

Al mismo tiempo que las autoridades republicanas lanzaron la consigna de aumentar la productividad, se insistió en la necesidad de un mando militar único. Desde un principio, los anarcosindicalistas se mostraron contrarios a la necesidad de convertir a las milicias en un ejército regular con mando único -el Ejército Popular de la República- porque estaban en contra no sólo de la jerarquización militar, sino del control comunista, que ellos sospechaban como inevitable. En cambio, en este documental se exalta, con imágenes de desfiles, la idea de disciplina como condición básica para ganar la guerra. Como prueba de ello, se observa a unos hombres leyendo el siguiente cartel «Une a tu voluntad la disciplina», realizando instrucción en un campo de entrenamiento y después desfilando por la plaza de España de Barcelona, mientras se escucha una marcha militar.

Unas imágenes nos trasladan al frente en el que combaten milicianos. A continuación, aparece una secuencia de ficción entre milicianos en la que se muestra las comunicaciones telefónicas entre los frentes. Uno de ellos muere al recibir una bala del enemigo, pero un compañero suyo se encarga de restablecer la comunicación tanto por vía terrestre -entregando un mensaje a un motorista- como transmitiendo señales de luces. De esta manera, la lucha no sólo no se interrumpe sino que continúa. Todas estas imágenes van acompañadas del primer movimiento de la Sinfonía número 4, conocida como la *Italiana*, compuesta por el alemán Felix Mendelssohn-Bartholdy. Esta obra es un tema jadeante y saltarín como una alegre carrera -coincidiendo que en la pantalla aparecen unos milicianos corriendo y avanzando posiciones durante un ataque del enemigo-, iniciado por los violines antes de que reúnan los instrumentos de viento y se adueñen de él y más adelante por toda la orquesta.

En *El frente y la retaguardia* los heridos de guerra son trasladados a un hospital situado en la montaña barcelonesa de Montjuïc. Seguidamente, hay un diálogo entre dos convalecientes, escena ficcionada, para demostrar el buen trato que reciben. Para reafirmarlo se ven imágenes, primero, de como se preparan los alimentos en la cocina y, finalmente, como se reparten en el comedor entre los heridos. Después, un miliciano le enseña a un compañero, en otra escena de ficción, una fotografía de sus hijos y le comenta que está tranquilo porque sabe que están bien atendidos en un refugio. Ilustrando este comentario se incluyen imágenes de niños duchándose, lavándose, almorzando, jugando, haciendo gimnasia, realizando trabajos manuales y estudiando. Como continuación de la política de escolarización que el régimen republicano impuso desde 1931, durante la guerra el Gobierno de la República prosiguió con su política educativa. El presente documental no se limita a ilustrar esta consigna, sino que expresa la idea de la coeducación, uno de los rasgos definitorios de la nueva escuela por la que abogaban los republicanos, al mostrar a niños y niñas juntos. El locutor nombra la importancia de Lope de Vega,

Cervantes o Calderón ya que el teatro «debe ser el más grande educador de los pueblos: escuela de buenas costumbres y, como tal, la juventud debe mirarse en él». En esta ocasión el adoctrinamiento de los anarcosindicalistas hacia la juventud no se hace a través de autores anarquistas, como Bakunin o Proudhon, sino de autores clásicos de la literatura castellana de los Siglos de Oro, el XVI y el XVII. Una prueba más de la nueva orientación que había emprendido la producción cinematográfica de la CNT-FAI tras los Sucesos de Mayo de 1937.

Magí Crusells

SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS

Título original: *In Which We Serve*. Producción: Noël Coward Prod. -Two Cities Film, para British Lion Film Corp. & Ltd. (Gran Bretaña, 1942). Productor: Noël Coward. Directores: Noël Coward y David Lean. Guión: Noël Coward. Fotografía: Ronald Neame. Música: Noël Coward y Muir Mathieson. Decorados: David Rawnley. Montaje: Thelma Myers. Intérpretes: Noël Coward (Capitán E. V. Kinross), John Mills (Shorty Blake), Bernard Miles (Oficial Hardy), Celia Johnson (Alix Kinross), Kay Walsh (Freda Lewis), Joyce Carey (Kath Hardy), Michael Eilding (Flags), Robert Sansom (Guns), Philip Friend (Torps), Tathleen Harrison (Mrs. Blake), Caven Watson (Brodie). Blanco y negro -111 min. Estreno: 27-IX-1942.

En los meses más duros de la II Guerra Mundial el capitán Kinross está al mando del destructor Torrin. En una acción, el barco británico es hundido y varios de sus tripulantes quedan náufragos en medio del océano. Durante la espera a que alguien los rescate tres tripulantes recuerdan distintos avatares de su vida.

"*In Which We Serve* (1942) exemplifies the successful use of certain basic formulas that are now traditional in the war film, formulas that link family, community, and nation. The linking of the home front and the combat zone is designed to emphasize the primacy of the war and the priority of concern for the fighting men. The home front serves as the font of positive memories that sustain the fighting men. The film does not question sacrifice but accepts it. As the captain says about the deaths of the men of ships, «If they had to die, what a way to go.» When Walter (Bernard Miles) learns of the death of his wife and mother-in-law, he remembers his manners and congratulates Shorty (John Mills) on the birth of Freda's (Kay Walsh) child before he exits to mourn privately. Death and mourning provide the opportunity to test the mettle of the characters at home and in combat.

The use of newsreel and documentary footage as well as the attempt to create a sense of immediacy about the battle scenes are familiar strategies in these films, and critics of the time were quick to point out lapses from this mode of realism. *In Which We Serve* attempts to provide an encyclopedic sense of the society. The film's emphasis on class solidarity and on minimizing class differences and portraying common interests, concerns, and interactions is increasingly common in other war films produced both in Hollywood and in Britain, as is evident in such Hollywood films as *So Proudly We Hail* (1943) and such British films as *One of Our Aircraft Is Missing*, *Millions Like Us*, *The Gentle Sex*, and *Two Thousand Women*. The language seeks to minimize difference and fuse all social elements against a «common enemy». Images of Christian religious services, scenes of births, deaths, and marriages, familiar urban and rural landmarks, the radio as people listen to the voice of the prime minister, and newspaper montages serve to situate events in a recognizable and everyday context.»

Marcia Landy. (*British Genres. Cinema and Society, 1930-1960*. Princeton: Princeton University, pp. 158-159).

DEMONIZACIÓN ENEMIGA

La propaganda se preocupó de presentar al enemigo como cruel y degenerado para estimular un mayor esfuerzo de guerra por parte de la población.

KNOW YOUR ENEMY: JAPAN

Producción: Army Pictorial Service (USA, 1945). Productor: Frank Capra. Directores: Frank Capra y Joris Ivens. Guión: Joris Ivens, Irving Wallace, Edgar Peterson, Carl Foreman, Theodore Geisel, Allen Rivkin, Robert Heller, Anthony Veiller. Música: Dimitri Tionkim. Montaje: William Hornbeck y Helen Van Dongen. Narradores: Walter Huston y Dana Andrews. Blanco y negro -60 min.

Documental que analiza al japonés desde una perspectiva histórica. A partir de una explicación didáctica el film trata de explicar como el carácter bélico e imperialista ha caracterizado al japonés desde siglos atrás.

"*Know Your Enemy-Japan* is «very offensive» by postwar standards acknowledged Pete Peterson, who worked on the film. It is a piece of unrestrained hysteria which purports to analyze the history and character of a people whose minds «we shall never completely understand,» a people who follow «a system of regimentation so perfect it made Hitler's mouth water... Defeating this nation is as necessary as shooting down a mad dog in your neighborhood.»

One of Capra's pet projects, three years in production, it was «hampered from the beginning by the War Department's inability to decide what our policy toward Japan really was,» according to historian William J. Blakefield, «The central question which caused the most difficulty was, 'Who in Japan is actually to blame for this war? The Japanese people? The emperor? A small band of militarists?»

Although Capra later disclaimed personal acquaintance with Joris Ivens, the Dutch leftist documentary filmmaker, he hired Ivens in the spring of 1943 to supervise the film. Ivens recalled Capra telling him, «We know you very well, and your art of editing documentary film is very important for us, because we have many good editors but they are specialized in editing fiction films.» Ivens spent about six months preparing a twenty-minute preliminary cut of Japan with his editor, Helen van Dongen, and screenwriter Carl Foreman. A month later, Capra told Ivens that the Army disapproved of his approach: «they can't accept your film and they said you have to stop the project and you should leave our unit. (...)

The problem was Ivens's insistence that the Japanese were like «everyone else» in their openness to democracy and his belief that the blame for the war should be laid not on the people but on Emperor Hirohito and the other militarists and politicians: «We had the idea of saying it was the same as Hitler's fascism on the other side of world, and after the war the Emperor must be treated as a war criminal; why Hitler and not him?». The Army's disapproval of that approach proved to Ivens that «they had in their heads an idea of collaboration» with Hirohito «for their imperialist politics in the Indian Ocean.»

Allen Rivkin, one of the writers who worked on the script after Ivens left, confirmed that «we couldn't call Hirohito a war criminal because we knew we had to deal with him later. For once the bureaucrats were right. When Ivens quit the picture (Ivens said he was fired), that's when we knew we couldn't deal with Hirohito, and it threw us into a tailspin. That's why it took so long. (...)

Classified as «confidential» by the nervous Information and Education (I&E) division of Army Special Services in January 1945, the film underwent final revisions to eliminate what the Pentagon ironically felt was «too much sympathy for the Jap people?» In what Blakefield called «a classic case of bad timing», it was released to the troops on August 9, three days after Hiroshima and the day the second atomic bomb was dropped on Nagasaki. The headquarters of General Douglas MacArthur cabled the Pentagon on August 28: «after preview of new film *Know Your Enemy -Japan* release to troops being withheld due to change in policy governing occupation of Japan. Also recommend no press releases or showing to public in United States».

In MacArthur's attempt to persuade the Japanese to accept American style democracy, «a film entitled *Know Your Enemy- Japan* was suddenly of very little value to anyone,» Blakefield noted. The next day General Osborn ordered it withheld from release it did not receive its first public screening until 1977 ."

Joseph McBride. (*Frank Capra. The catastrophe of Success*. London, Faber and Faber, 1992, pp. 497-499)

THE PURPLE HEART

Título original: *The Purple Heart*. Producción: 20th Century FOX (USA, 1944). Productor: Darryl P. Zanuck. Guión: Jerome Cady, sobre un argumento de Darryl P. Zanuck bajo el seudónimo de Melville Crossman. Fotografía: Arthur Miller. Música: Alfred Newman. Dirección Artística: James Basevi y Lewis Creber. Intérpretes: Dana Andrews (Harvey Ross), Donald Barry (Teniente Vincent), Sam Levene (Teniente Greenbaum), Richard Conte (Teniente Canelli), Charles Russell (Bayforth), Parley Granger (Sargento Howard Clinton), John Craven (Sargento Stoner), Kevin O'Shea (Sargento Jan Svorzak), Peter Chong (Toyama), Richard Loo (general Mitsubi). Blanco y negro -99 min. Estreno: 8-111-1944.

Ocho aviadores norteamericanos son capturados por los japoneses. A partir de ese momento se escenifica los interrogatorios, torturas y juicio por participar en un raid aéreo sobre Japón.

Si la Alemania nazi y Gran Bretaña tenían sus respectivos Ministerios para controlar la producción cinematográfica durante la II Guerra Mundial, Hollywood tuvo al OWI (Office of War Information) como velador de los intereses nacionales.

El control del OWI fue estricto sobre todo en temas como el retrato al enemigo. La agenda gubernamental quería evitar que se hicieran films simplistas e insistía que el verdadero enemigo era la doctrina y las ideas y no los pueblos japonés y alemán. En el caso de los nazis no hubo problemas, los films o eran dramatizaciones de los movimientos de resistencia o particulares explicaciones doctrinales del nazismo como *Hitler's Children* (1943) o *The Hitler Gang* (1944), en el que su ideología era relacionada con temas morales como el sexo y la brutalidad. El retrato del japonés se manifestó de otra manera. Para los norteamericanos, los japoneses constituían una amenaza más cercana y además su carácter no europeo fomentó una visión racista que ya existía de una manera más o menos velada en la sociedad estadounidense. En films como *Back to Bataan* (1943) o *Guadalcanal Diary* (1943), ya aparecían los japoneses con ese retrato de bestia humana que sólo piensa en matar, siendo calificados habitualmente con el despectivo "monkeys" (monos). Pero fue en *Behind the Rising Sun* (1943) y *The Purple Heart* (1944), donde se manifestó más profundamente la visión estadounidense del nipón. En la primera se narra el trato japonés a unos niños chinos, en una demostración de como la ideología militarista japonesa justificaba y empleaba métodos racistas. Sin embargo en el segundo film, protagonista de nuestro análisis, son soldados norteamericanos las víctimas de la violencia nipona.

The Purple Heart dramatiza el hecho real de la captura de ocho aviadores después de un raid sobre ciudades japonesas a mediados de 1942, con la consiguiente tortura y ejecución de tres de ellos el 10 de octubre. El film, dotado de una extrema violencia para la época, resulta un perfecto análisis de la concepción del japonés por parte de Hollywood. La primera característica es hacer culpable al militarismo japonés de la guerra y las atrocidades. La actitud manipuladora de los oficiales queda mostrada en como presentan pruebas falsas y en como intentan convencer a los oficiales de la responsabilidad de su mando, Harvey Ross (Dana Andrews). Otra de las facetas del militar japonés es su brutalidad. En el film aparece la violencia cuando el general Mitsubi (Richard Loo) intenta sacar al sargento Ian Svoznik (Kevin O'shea) información sobre la ubicación de los aviones.

Como hemos dicho, el retrato del japonés por parte de Hollywood estaba impregnado de un indudable racismo, *The Purple Heart* no fue una excepción, expresándose en la descripción física del nipón. El militar japonés suele aparecer bajo rasgos exageradamente poco atractivos, diminuto, generalmente calvo o con gafas de cuchara y algunos incluso luciendo un prominente bigote prusiano. Este despreciante retrato físico era la más clara manifestación de una visión entre desconfiada y despectiva que se hizo característica en el Hollywood movilizad.

The Purple Heart fue un proyecto personal del productor Darryl F. Zanuck, uno de los pocos magnates que sirvió en filas. Zanuck irrumpió en la década con dos films, *Las uvas de la ira* (1940) y *Que verde era mi valle* (1941) que apostaban por un cine que reflejara preocupaciones sociales. Luego Zanuck se incorporó al ejército y fue destinado como comandante al Army Signal Corps, allí participó en la producción de numerosos films de entrenamiento. A su vuelta Zanuck se estrelló con su biografía de Wilson, paralelamente a su implicación en *The Purple Heart*, a mediados de 1943.

Llorenç Esteve



Los tripulantes del H.M.S. Corrin a la espera de ser rescatados en *Sangre, sudor y lágrimas* (1942).



Una significativa escena de *The Purple Heart* (1944), de Lewis Milestone.

APRENDIENDO Y DEFENDIENDO EL SISTEMA

Muchas guerras fueron producidas por la antítesis de sistemas políticos e ideológicos: comunismo-capitalismo, fascismo-democracia. Por eso la propaganda también se preocupó de justificar ideas y sistemas políticos.

BAJO EL SIGNO LIBERTARIO

Productora: Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT-FAI (España republicana, 1936). Dirección, argumento y guión: Les. Fotografía: D. García. Ayudante de dirección: A. Martínez. Coordinación: Juan Pallejá. Confección de títulos: Artel. Intérpretes: Grup Art Lliure. Blanco y negro- 15 minutos y 35 segundos.

Documental de propaganda política que tiene como tema central el desarrollo de la vida colectivizada en el pueblo aragonés de Pina de Ebro durante los primeros meses de la Guerra Civil española.

La producción cinematográfica en Barcelona se paralizó al iniciarse la guerra civil. El Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), de la CNT -FAI y con una gran implantación en toda Cataluña, pasó a controlar todas las salas de exhibición y gran parte de la infraestructura. Como sindicato anarquista defendió los puestos de trabajo de sus afiliados y fue partidario de producir un nuevo cine revolucionario. Posteriormente, el SUEP se transformó en el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE). A partir de este instante, las producciones de la CNT-FAI aparecieron bajo la firma SIE Films. La producción cinematográfica anarquista fue, hasta finales de 1936, hegemónica en el bando republicano pues realizó diversos cortometrajes de propaganda.

Bajo el signo libertario muestra la nueva organización de la sociedad implantada por los anarcosindicalistas en aquellos lugares en los que eran la fuerza predominante. El filme empieza con un breve prólogo, con imágenes de ficción, que muestran la situación de los trabajadores al producirse la sublevación militar. El locutor comenta que «la falsa España de pandereta inició una revuelta que fue rápidamente sofocada en Barcelona, pero que se manifestó en otros puntos de la península como guerra cruenta y sin cuartel». A continuación se observan imágenes, extraídas del documental *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936), de cómo la rebelión militar fue abortada y del nuevo orden social que implantaron los anarcosindicalistas.

Un calendario, con la fecha de 3 de septiembre, sirve para demostrar que la revolución está consolidada en Barcelona y que se ha implantado en diferentes sectores de la sociedad. Como ejemplo, se observa la sede del Sindicato de Espectáculos Públicos - situado en el antiguo convento de las Carmelitas de la Caridad, en la plaza de los Ángeles número 3- en la que ondea una bandera rojinegra. Como parte de su trabajo, un grupo de reporteros cinematográficos -el comentarista los describe como «guerrilleros del cinema de la revolución»- se dirigen en un automóvil hacia Pina de Ebro, población zaragozana controlada por la CNT -FAI. Del mismo modo se enseña un mapa en el que se indica que las milicias han llegado hasta Bujaraloz en su avance hacia la capital aragonesa. Sobre la situación en el frente no se comenta las dificultades que las milicias anarquistas tenían para enfrentarse con éxito a un ejército profesional, sino que la línea de batalla está detenida hasta la completa extensión por la parte de Huesca.

La organización de la vida cotidiana, llevada a cabo por la CNT -F AI en Pina de Ebro, es descrita con cierta ironía cuando se afirma que sus habitantes «están asesorados por los tildados de irresponsables e incontrolados: los anarquistas». Una serie de imágenes nos revelan el funcionamiento del pueblo: el sistema de abastecimientos, las faenas en el campo-que se realizan según el locutor «libre de caciques y de especuladores sin conciencia»-, y el trabajo en una cooperativa textil y en el ateneo libertario «modesta universidad de cultura popular y libre» -se dice, refiriéndose al mismo-. Esta película se realizó no sólo con la idea de ensalzar el sistema implantado por los anarcosindicalistas, sino de explicar de un modo sencillo sus ventajas. Con este documental, está claro el firme convencimiento que tenía el Sindicato de Espectáculos Públicos acerca del poder de las imágenes para difundir, en general, los ideales revolucionarios y, en este caso particular, la experiencia positiva de las colectivizaciones libertarias en pueblos de Aragón. Al producirse la revolución, en un primer instante se produjo la ocupación de tierras, el acceso del campesino a la propiedad y la supresión de los arrendamientos y aparcerías; después, los anarquistas pasaron a la colectivización del campo a escala municipal. Las colectivizaciones afectaron especialmente a la zona de Aragón ocupada por los anarcosindicalistas. Probablemente fueron colectivizadas el 70% de las tierras de esa zona -se realizaron alrededor de 275 colectivizaciones-, afectando a una población de unas 150.000 personas. Sobre sus resultados las interpretaciones, a pesar de haber pasado más de 60 años, son contradictorias: para los anarquistas fueron un paraíso, mientras que para los comunistas un infierno.

Como contraposición a la labor de construcción y de edificación de los anarquistas, se incluyen unas escenas de unos bombardeos efectuados por la aviación enemiga con el ánimo de destruir y aterrorizar a los habitantes. En este momento se señala que «los militares traidores» sin la ayuda del fascismo internacional hubieran sido derrotados en unas horas. Durante el ataque aéreo aparecen imágenes de ficción que sirven para demostrar el valor, coraje y tesón de los milicianos como, por ejemplo, cuando entre medio de unos escombros se ve a un hombre que está a punto de morir, pero que lo hace con el puño izquierdo levantado y cerrado. Tras el bombardeo, los milicianos que vigilan el frente se integran en la vida de la población.

La importancia de *Bajo el signo libertario* radica en el júbilo que muestran los anarquistas no sólo por haber derrotado en gran parte del territorio nacional a los militares sublevados contra la República, sino por ser los autores de la reorganización de la vida cotidiana en buena parte de la zona

republicana y la fe que proclaman por su revolución social. En este sentido, el locutor dice: «Venceremos porque con nuestros guerrilleros avanza el Ejército de la reconstrucción social-revolucionaria. Somos los combatientes, los obreros del campo y de la ciudad los que hemos de decidir sobre el porvenir del levantamiento proletario español y sólo un régimen de libertad, organizado de abajo hacia arriba, debe ser el premio al sacrificio y al tremendo esfuerzo que está realizando el pueblo español. ¡Viva la revolución, camaradas! ¡Viva la CNT! ¡Viva la FAI!».

Este documental fue dirigido por Les, periodista del periódico *Solidaridad obrera* y de la revista *Espectáculo*. Ésta fue su única película como director, aunque participó en otros filmes producidos por la CNT-FAI básicamente como autor del comentario: *La batalla de Farlete* (1936), *Madrid tumba del fascio. Documental nº 5* (1936), *Siétamo* (1936), *La Columna de Hierro (hacia Teruel)* (1937), *Frente de Teruel* (1937), *Madera* (1937) -en este documental también fue ayudante en la dirección- y *Teruel ha caído* (1937).

Magí Crusells

THE SULLIVANS

Título original: *The Sullivans*. Producción: 20th Century-FOX (USA, 1944). Productor: Sam Jaffe. Director: Lloyd Bacon. Guión: Mary C. MacCall. Fotografía: Lucien Andriot. Música: Alfred Newman. Montaje: Louis Loeffler. Intérpretes: Thomas Mitchell (Mr. Sullivan), Anne Baxter (Katherine Mary), Selena Royle (Mrs. Sullivan), Edward Ryan (Al), Trudy Marshall (Genevieve), John Campbell (Frank), James Cardwell (George), John Alvin (Matt), George Offerman jr (Joe), Ward Bond (teniente). Blanco y negro -111 min. Estreno: 26-1-1944.

Los Sullivans son una familia media norteamericana. El padre trabaja en el ferrocarril y sus hijos aprenden a crecer. Sin embargo el 7 de diciembre cambiará sus vidas. Los 5 hijos varones se alistan para defender a su país.

La historia real de los Sullivans se hizo trágicamente célebre en la II Guerra Mundial, cinco hermanos que sirvieron juntos en el crucero *Juneau* durante la Segunda Guerra Mundial murieron todos en Guadalcanal. Steven Spielberg no ha tenido reparo en recordar el hecho en su film *Salvad al soldado Ryan*, en el que su argumento tiene enormes similitudes con el caso de los Sullivans. El hecho es que Hollywood vio en esa dramática historia el germen de una buena obra de propaganda. No obstante el proyecto no era mostrar como los cinco hermanos morían, sino en a partir de una historia sentimental a la «americana», hacer ver al público los motivos por los cuales sus hombres estaban luchando.

La historia, situada en la pequeña localidad de Waterloo (Iowa), es un tributo al modelo social americano que tiene en la familia su eje vertebrador. Los Sullivans son una familia de clase media, en la que sus padres (Thomas Mitchell y Selena Royle) se esfuerzan para sacar adelante a su numerosa familia. Como parte de la visión masculina muy presente por el contexto bélico, el film resalta especialmente la unión entre los cinco hermanos, sus peleas, sus primeras novias. La religión también forma parte de esta representación del modelo norteamericano, los Sullivans como buenos irlandeses son católicos y se reúnen todos los domingos en la Iglesia. Los Sullivans son orgullosos, pero nobles, es en definitiva una idealización de la familia "yanqui", en la que cualquiera pueda identificarse.

Pero cuando parece que la película sólo sea una simple comedia familiar irrumpe la guerra. Los japoneses atacan Pearl Harbor y todos los hijos se alistan el mismo día. Todos menos el pequeño ante la preocupación de su madre. Sin embargo, los cinco Sullivans siempre han estado juntos y finalmente el también se alista con la condición de que sirva junto a sus hermanos. El entusiasta alistamiento se convierte en una consecuencia de la asimilación perfecta del modelo de buen americano, familiar, leal, religioso y patriota. Sin embargo a los Sullivans les falta superar una última prueba. Una carta llega al hogar informando que los cinco chicos han muerto juntos. Ante los lloros de su madre y la hija, el padre se dispone a enfrentarse a su trabajo diario. Con lo que *The Sullivans* no sólo es un film que muestra los motivos por los que se estaba luchando, sino un ejemplo ante los sacrificios de la guerra.

The Sullivans nunca ha sido destacada dentro de la producción cinematográfica de la época. No la dirigió un importante director, sino un «artesano» llamado Lloyd Bacon que a lo largo de su carrera tocó muchos géneros, cine negro, westerns y esa es la razón por la cual el film ha quedado en el anonimato. No obstante su injusto olvido no corresponde en su calidad cinematográfica y a la claridad y contundencia con que expresa su discurso ideológico.

Llorenç Esteve

PROPAGANDA-CONTRAPROPAGANDA

Muchas producciones surgieron como respuesta al acoso mediático proveniente del enemigo

NUESTROS PRISIONEROS (NOS PRISONNIERS)

Productora: Subcomisariado de Agitación, Prensa y propaganda del Comisariado General de Guerra (España republicana, 1937). Fotografía: Ángel del Río, con la colaboración de operadores del sindicato General cinematográfico de la UGT. Blanco y negro -9 minutos y 30 segundos. .

Documental sobre el trato que reciben los prisioneros en poder de las autoridades republicanas. Se incluyen dos entrevistas: a una falangista apresada en Brunete y a un soldado italiano que combatía en la batalla de Guadalajara.

La producción cinematográfica de la España republicana es superior a la nacional, ya que dedicó un esfuerzo superior, humano y económico, a la propaganda filmica. La inmensa mayoría de las películas realizadas en la zona republicana estuvieron producidas por las centrales sindicales, partidos políticos u organismos gubernamentales. Varias fueron las organizaciones -dependientes del Gobierno republicano- que tuvieron su propia sección de cine y que producían sus propios documentales. Una de ellas fue el Comisariado General de Guerra que produjo *Nuestros prisioneros*. La realización de esta película tuvo lugar meses después de la victoria republicana en Guadalajara y su misión -tal como lo indica un rótulo explicativo- fue la de mostrar «la manera en que son tratados nuestros prisioneros, totalmente diferente a la que la prensa y los radios fascistas han propagado».

De este documental se realizó una copia para Francia, titulada *Nos prisonniers*, con comentario y subtítulos en francés, con un triple objetivo: mostrar el buen trato que recibían los prisioneros capturados por los republicanos; constatar la ayuda extranjera que tenía la España nacional, ya que algunos de estos prisioneros eran italianos; y reafirmar que el Ejército republicano era organizado y podía enfrentarse al enemigo con probabilidades de éxito. Por lo que se refiere a este último punto, conviene recordar que el Gobierno de Juan Negrín causó, desde el principio -mediados de mayo de 1937-, una impresión mucho más favorable que el de Francisco Largo Caballero en los países democráticos europeos, sobre todo Francia y Gran Bretaña. Cuando Indalecio Prieto pasó a ocupar el Ministerio de Defensa Nacional, designó a Vicente Rojo jefe del Estado Mayor del Ejército de Tierra. Desde este cargo, Rojo dirigió la expansión del Ejército Popular. La moral de los republicanos estaba muy elevada después de la batalla de Guadalajara. Dentro de este contexto se produjo *Nuestros prisioneros*, estrenada en Madrid el 28 de julio (1).

Las tropas enviadas por Benito Mussolini -el Corpo Truppe Volontarie (CTV)- junto a unidades españolas, iniciaron el 7 de marzo de 1937 en el frente de Guadalajara una ofensiva en dirección a Madrid. Si en un principio el Ejército nacional desbordó las defensas enemigas -llegando a conquistar Brihuega y Trijueque-, al cabo de unos días iniciaron una rápida y desordenada retirada debido a un fuerte contraataque republicano iniciado el 13. En dicha batalla se produjo la concentración de fuerzas más rápida y ordenada de todas las que habían llevado a cabo los republicanos. El prestigio de Mussolini quedó en entredicho al perder diverso material de guerra así como soldados. La propaganda de los republicanos con respecto a Guadalajara fue un verdadero triunfo político y propagandístico.

La primera persona entrevistada en el documental *Nuestros prisioneros* es María Luisa Larios, que es interrogada por otra mujer. Larios comenta que estaba afiliada a la Sección Femenina de Falange Española y que asistía a un curso de enfermería cuando fue capturada en Brunete. Según sus propias palabras el ataque cogió a los habitantes por sorpresa y fue muy rápido. Cree que el Ejército republicano está dotado de buenas armas y está mucho más organizado de lo que creía. También afirma que el trato que ha recibido ha sido en todos los aspectos correcto. María Luisa Larios se muestra en algunos momentos nerviosa porque sabe que su intervención está siendo filmada.

A continuación, el subcomisario de Agitación, Prensa y Propaganda visita a unos prisioneros italianos, entre los que destaca el comandante Antonio Luciano (2). Estos aparecen fumando, leyendo o charlando como ejemplo del buen trato que recibieron. Según el inspector general de las Brigadas Internacionales, Luigi Longo, los prisioneros italianos no fueron maltratados ni recibieron ningún tipo de represalia, y los describe como «una masa de pobres gentes, traídas a España con engaños y por hambre y mezcladas con una muchedumbre de ilusos y aventureros que ninguna disciplina militar o ideal logra amalgamar» (3). Por contra, la opinión del bando nacional sobre el destino de los italianos capturados era bien diferente, ya que una vez finalizados «los actos y la impresión de las películas, los prisioneros fueron fusilados» (4). De acuerdo con las cifras extraídas del riguroso estudio escrito por John F. Coverdale, *La intervención fascista en la Guerra Civil española*, Mussolini envió a lo largo de toda la guerra a la España nacional 72.827 hombres y el número de bajas fue de 3.819 (5).

La locutora dice que los italianos del CTV fueron enviados a España para satisfacer las necesidades imperiales de Mussolini y sabiendo que sacrificaba a su pueblo. Por tanto, estos prisioneros no representaron la humillación de Italia como pueblo, sino al régimen fascista. En el documental se incluye una carta, enviada por un familiar de uno de los prisioneros, en la que se describe como desertores a los italianos capturados en la batalla de Guadalajara.

La presente película también contiene una declaración de un soldado italiano. Éste explica que fue capturado en el monte Ibarra, en Guadalajara, donde se perdió conduciendo el coche de un coronel; a continuación, fue enviado primero a Madrid y después a Valencia, recibiendo siempre un buen trato. El soldado, que habla directamente a la cámara, se muestra nervioso -tose en más de una ocasión- y avergonzado -inclina su cabeza hacia abajo-. Por esta razón, sus declaraciones no dan sensación de naturalidad, sino que las pronuncia forzado por la situación en la que se encuentra. En cambio, en otros documentales, como *Prisoners prove intervention in Spain* y *Testimony of Non-Intervention*-ambos dirigidos por Ivor Montagu en 1938-, los prisioneros interrogados, italianos y alemanes, no sabían que estaban siendo filmados porque el material cinematográfico estaba camuflado en una sala. *Testimony of Non-Intervention* fue presentado a una reunión del consejo de la Sociedad de Naciones, el 28 de abril de 1938, como prueba de la intervención extranjera en el bando nacional, aunque no asistió mucho público a la proyección.

Magí Crusells

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) En la actualidad, la versión española de *Nuestros prisioneros* no se ha localizado, conservándose en la Filmoteca Española una copia de la versión francesa, *Nos prisonniers*.
- (2) La locutora del documental, al menos en la versión francesa, cita el apellido de forma incorrecta, Lucio en lugar de Luciano. Randolpho Pacciardi, comandante de la XII Brigada Internacional, entrevistó al comandante del CTV Antonio Luciano, en la que este último afirmaba que Mussolini había enviado a España 150.000 hombres. Cfr. PACCARDI, Randolpho. *II battaglione Garibaldi*. Roma: Edizioni del «La Lanterna», 1945, pp. 175-180.
- (3) LONGO, Luigi. *Las Brigadas Internacionales en España*. Méjico: Era, 1968, p. 238.
- (4) LIZÓN GADEA, Adolfo. *Brigadas Internacionales en España*. Madrid: Editora Nacional, 1940, p.28.
- (5) COVERDALE, John. *La intervención fascista en la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1979.

INVINCIBLE?

Producción: US. Army Signal Corps Mol & British Movietonews (G.Br, 1942). Narrador: Leslie Mitchell. Blanco y negro -15 min.

Un newsreel en francés que los alemanes pusieron en circulación en el norte de África fue capturado por los ingleses y transformado en propaganda propia.

"The newsreel has been taken as it stands- French titles and commentary included. Over the French voice is superimposed the familiar voice of Leslie Mitchell translating the German propaganda into English. At the end of each German claim the English commentator answers it, and his answer is illustrated with shots from our newsreels. Stalingrad is falling, says the French voice. The Russians are sweeping forward from Stalingrad, says the English. India will rise Against Britain. India is in the war with us says Mr. Mitchell. Rommel is about to sweep across Egypt and join up with the German armies who are victoriously moving down from Russia: the answer to this one was almost too easy.

The shrinking sensitive ones will hate this film. It is vulgar and not-quite-the sort-og-thing, old man; but thank the Lord for a bit of punch at last and if people will wear their belts round their necks they musn't be more careful. The whole Indian sequence was, as usual, bungled. The German voice implied that India was prepared to rise against us and form the third part of the pincer movement. This threw our commentator into a panic and he became entirely unconvincing. Surely the thing to have done would have been either to emphasise Wavell and the British Indian Army or to say that Japan helped to solve the problem for us by splitting Indian opinion.

And why call the film *Invincible?* However often you cross out a word on the screen its effect remains in the mind. To end on *Invincible?* written in large letters was surely a major blunder. Somewhere, at the back of the mind, the two words Germany and Invincible are now securely wedded.

Propaganda Value: Excellent except for the two points mentioned. Maybe everyone knew it all before, but repetition is a basic part of propaganda, and the film is lively, novel and stimulating."

(*Documentary News Letter*. Vol. IV. No.2, 1943, p.181)

LOS INVASORES

Título original: *49th Parallel*. Producción: Ortus films/ Ministry of Information (Gran Bretaña 1941). Productor: Michael Powell y John Sutro. Director: Michael Powell. Argumento: Emeric Pressburger. Guión: Emeric Pressburger y Rodney Ackland. Fotografía: Frederick Young. Música: Ralph Vaughan Williams. Montaje: David Lean. Dirección Artística: David Rawnsley. Intérpretes: Eric Portman (Teniente Emst Hirth), Richard George (Capitan Bemsdorff), Raymond Lovell (Teniente Kuhnecke), Niall MacGinnis (Vogel), Peter Moore (Kranz), John Chandos (Lohrmann), Basil Appleby (Jahner), Laurence Olivier (Johnnie Barras), Finlay Currie (The Factor), Ley On (Nick), Anton Walbrook (Peter), Glynis Johns (Anna), Charles Victor (Andreas), Frederick Piper (David), Leslie Howard (Philip Armstrong Scott), Tawatra Moana (George, el indio), Eric Clavering (Art), Charles Rolfe (Bob), Raymond Massey (Andy Brock), Theodore Salty O. W. Fonger (Oficiales de aduana EUA). Blanco y Negro -123 min. Estreno: 24-XI-1941.

Un submarino nazi es hundido en la bahía de Hudson. Sus seis únicos supervivientes les queda una sola opción, llegar a los Estados Unidos, país todavía neutral. En este largo itinerario se irán encontrando con muy diferentes habitantes de un país democrático llamado Canadá.

Los invasores es un film excepcional dentro de la producción propagandística británica realizada en la Segunda Guerra Mundial. Una de las razones es que se trató del único intento por parte del gobierno de subvencionar directamente un film de ficción. Hasta aquel momento las autoridades sólo se habían preocupado de subvencionar directamente a documentales y noticiarios, y los films de ficción eran apoyados indirectamente. Este cambio estuvo motivado por el memorandum «Programe for film propaganda» que recalca la importancia de los films como medio de propaganda y se proponían tres temas: porque y como Gran Bretaña estaba luchando y la necesidad del sacrificio si se quiere ganar la guerra (1). Otra de las razones que motivaron para empezar a subvencionar a la ficción fue responder la fuerte propaganda proveniente de Alemania durante los primeros meses de la guerra.

La gestión vino del Ministerio de Información (MoI), a través de su Films Division, dirigida por aquel entonces por Kenneth Clark que, a principios de 1940, encargo a Michael Powell la realización de un film. Clark le sugirió un argumento sobre dragaminas, pero Powell impuso su intención de hacer un film en Canadá, con dos intenciones: «El primer propósito del film era contrastar la propaganda nazi hacia norteamérica durante años y el segundo provocar que los Estados Unidos entraran en la guerra» (2). Bajo esta doble óptica, el director británico y su guionista Emeric Pressburger empezaron a trabajar en un guión que pretendía dar la vuelta a los mecanismos que habían caracterizado los films de propaganda durante los primeros meses de la guerra. Para ello el argumento tuvo la osadía de presentar al enemigo en primera persona, porque su intención era analizar profundamente la ideología del nazismo y las diferencias con las democracias. Powell y Pressburger sabían que la propaganda funcionaria si era canalizada por las vías del entretenimiento. Por eso abordaron la ideología a partir de un sentido ético con el que el público se sintiera fuertemente identificado. Las diferencias entre nazismo y democracia, se convierten en el contraste entre violencia y pacifismo. Pero a parte del aspecto ideológico *Los invasores* nos remite a la novela de aventuras, a partir del itinerario de un grupo de soldados.

Otra de las características que diferencia a esta película de otras del periodo, es que la violencia discursiva está a la misma altura que la crudeza visual que desprenden sus imágenes. La violencia nazi es atacada sin ninguna ambigüedad: lo que reafirma que la película es un producto muy marcado por el contexto. Primero por la ya referida motivación contrapropagandística de la que no es ajena la escena en que un radiofonista alemán ensalza retóricamente la valentía de los marinos. Pero también porque *Los Invasores* se gestó en los días en que Inglaterra se quedó totalmente sola ante Alemania y con un peligro real de invasión.



Una imagen de **Los invasores** (49th Parallel, 1941)



Los cinco hermanos Sullivans en **The Sullivans** (1944)

El miedo a la invasión es un elemento que planea sobre todo el film. Por ejemplo los alemanes actúan en sus diversos encuentros con los canadienses como invasores de un grupo humano pacífico, estructurado y sin problemas; cuando la irrupción se produce, alteran todos los elementos sociales provocando el caos y la violencia. Pero el miedo a la invasión ofrece otra lectura: elevar la concienciación para provocar un mayor esfuerzo por parte de todos en la lucha contra el enemigo. Idea que se muestra en personajes como el trampero Johnnie y Philip Armstrong Scott, interpretados respectivamente por Laurence Olivier y Leslie Howard. Estos dos personajes tienen una actitud inconsciente con respecto a la guerra, pero cuando los alemanes entran en su pequeño mundo se verán obligados a reaccionar.

El planteamiento de Powell fue un éxito y su film fue el más visto durante la guerra. Además consiguió un oscar al guión de Emeric Pressburger y los consolidó como figuras dentro del panorama cinematográfico británico.

Llorenç Esteve

NOTAS Y REFERENCIAS

(1) Co-ordinating Committee Paper No.1 «Programme for film Propaganda» INF 1/867. Vid. CHRISTIE, Ian. *Powell, Pressburger and others*. London, BFI, 1978, pp. 121-124.

(2) POWELL, Michael. *A Life in Movies -An autobiography*. London, Mandarin, 1992. p. 350.

PROPAGANDA COMO AUTOJUSTIFICACIÓN

Uno de los orígenes de la propaganda era justificar acciones gubernamentales.

THERESIENSTADT

Producción: Hans Günther para Aktualita (ALEM, 1944-45). Dirección y script: Kurt Gerron (no acreditado) (aunque Karel Peceny acabó el film). Música: Peter Deustch. Montaje: Ivan Fric. Blanco y negro -21 min. (el film originariamente duraba unos 90 minutos, pero en la actualidad no se conserva ninguna copia original).

Documental nazi que transforma el campo de concentración de Theresienstadt en una supuesta ciudad para los judíos. El film nos enseña como sus habitantes llevan una vida tranquila.

"In 1944-1945, the Nazis produced a propaganda film about Theresienstadt, the concentration camp for Jews in occupied Czechoslovakia. The purpose of this film was to give a false image of life at the ghetto camp to deceive the outer world as to what was truly happening to the Jews of Europe. The Film was shot at Theresienstadt in August- September 1944. The Jewish inmates themselves had to make it. Hundreds were called up to act as extras or selected to play a specific part. The SS appointed the Berlin cabarettist, actor and film director Kurt Gerron, himself a prisoner of the ghetto, head of a Jewish production team for the film. A camera crew from the Prague newsreel company Aktualita arrived to do the actual filming. The film was edited in Prague and completed in March 1945. At the end of the war the film disappeared and, although butts and fragments have re-surfaced since, no complete copy of the film exists today. (...)

The film originated at the *Zentralstelle zur Regelung der Judenfrage*, the Gestapo Central Jewish Office in Prague. It was the brainchild of *SS-Sturmbannführer* (SS Major) Hans Günther, chief of that office. Günther ordered Aktualita to go to Theresienstadt. The proviso to the 1941 Agreement enabled him to bypass both the Propaganda Ministry and the Reichsprotektor and approach Aktualita directly. Günther personally visited Karel Peceny, managing director of Aktualita, and gave him the order for the film. He also compelled Peceny and his entire crew to sign a pledge of total secrecy. What is more, if we are to believe camp commander Karl Rahm's testimony, Günther embarked upon the film project without prior consultations with his direct superior Eichmann. This can be inferred from Rahm's statement that *SS-Hauptsturmführer* (SS Captain) Ernst Möhs, Eichmann's liaison officer with Theresienstadt, was not informed of the film plans and was very angry with Günther when he found out about it.

Perhaps the best proof that Günther commissioned the film is the fact that his *Zentralstelle* was also to pay for it. From Aktualita's account books we know that the bills for the Theresienstadt film went to the *Zentralstelle*. We even know what it cost: 350.000 Czech crowns -35.000 Reichsmarks. If one remembers that the *Zentralstelle's* financial resources consisted of confiscated Jewish capital, the final irony of the Theresienstadt film becomes clear: Jews not only were forced to help make a film that was to conceal their own Holocaust, but had to finance it as well. (...)

Historians, both of film and Theresienstadt, term Kurt Gerron 'the director' of the 1944 film. Filmographies of Gerron name *'Der Führer schenkt den Juden eine Stadt'* as his very last film. In short, there appears to be no doubt that the film was, from beginning to end, a Gerron creation. At first glance,

his activities would seem to support claims that he was the decisive creative force. He set up and led the ghetto's Film Department, wrote the script, planned the shooting, gave out orders for extras to be called up, notified officials of the ghetto self-government who were in charge of, for example, the post office, the agricultural farm, the central laundry or the ghetto library, that these places would be used as location for the film and told them to have everything ready. Survivor accounts describe how Geron went about as director, exhorting extras to be more enthusiastic, cajoling youngsters into laughing in front of the camera and directing mass scenes. At the conclusion of the shooting, he wrote a proposal for cutting the film- (...) There is convincing evidence that Geron did not remain director to the end. For the August-September filming, a film team from Aktualita, led by the firm's managing director Karel Peceny, came to Theresienstadt to do the actual filming. About halfway- through the 11 days of shooting, Karel Peceny- a non-prisoner, a non-Jew, a Czech- virtually took over as director. Although Geron was still present whenever the cameras rolled and continued to be responsible for organising the production, the set dressing, calling up actors and extras, and for reporting to the SS, he had in fact been relegated to the position of assistant director. Peceny admitted so at his post-war trial (and he had every reason to deny or remain silent about it, for the Theresienstadt film was part of the charges of collaboration made against him).

Another fact must be kept in mind. Geron could not have completed the Theresienstadt film. He was deported to Auschwitz on 28 October 1944 and killed long before the film was ready. Geron never saw any rushes. The film was cut and edited by Ivan Fric, an employee of Aktualita who also been one of the two cameramen at Theresienstadt. (..)

Many people believe the Theresienstadt film was to have been screened inside Germany. That is not the case. Günther produced the film exclusively for foreign audiences. A public exposed to years of aggressive anti-Jewish propaganda including *Der ewige Jude* (1940) and *Jud Süß* (1940), would have been confused by a film depicting Jews in a more positive way. The SS intended the film for distribution abroad to organisations such as the International Red Cross and the Vatican, or neutral countries such as Sweden or Switzerland. It was abroad, and there only, that the film would serve a comprehensible purpose and where it could hope to achieve an effect, if at all.

Karel Magry .("Theresienstadt (1944-45): The nazi propaganda film depicting the concentration camp as paradise", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol.12, No.2, 1992. pp. 145-162).

LA FIN DEL FRENTE ROJO CANTABRICO. LA TOMA DE GIJÓN

Productora: Istituto Nazionale LUCE (Italia, 1937). Blanco y negro -8 minutos y 41 segundos.

Documental que ilustra la conquista de Gijón por el Ejército nacional. Se muestra el avance de las tropas por las inmediaciones de la población hasta su completa ocupación.

Si desde las primeras semanas del conflicto armado, el bando republicano movilizó a toda la industria cinematográfica que estaba en su poder como elemento ideológico y político, la producción de la zona nacional sólo consiguió despegar debido a la ayuda de Alemania e Italia.

Si en un principio, la producción cinematográfica italiana mostró una aparente equidistancia por la guerra española, a finales de 1936, y a consecuencia de la permisividad del Gobierno británico y por la ineficacia de la Sociedad de Naciones, fue claramente a favor de la causa nacional. De hecho, una vez reconocido el Gobierno franquista en noviembre de 1936 se creó una oficina de Prensa y Propaganda, independiente de la representación diplomática. En el plano cinematográfico, esta oficina tuvo dos objetivos: crear nuevo material propagandístico para que fuera elaborado en Italia por el Istituto Nazionale LUCE (1) y distribuir este material en España.

Le organizzazioni falangisti a Palma di Majorca (1936) fue uno de los primeros documentales de LUCE. En él se demostraba, sin ningún tipo de problemas, la intervención de la aviación italiana en dicha isla. Era tal la fe del Gobierno de Benito Mussolini en que el Ejército nacional conquistaría Madrid, durante el invierno 1936-1937, que concibió *Sulle soglie di Madrid la Dolorosa* (1937). La férrea resistencia republicana impidió la exhibición de este documental.

La liberazione di Malaga (Giorgio Ferroni), *Uberazione di Bilbao* (Corrado d'Errico) y *La presa di Gijon* (los tres de 1937) tenían la característica común de enseñar las distintas fases de la conquista de estos territorios. Como se ha apuntado anteriormente, en algunas ocasiones se realizaban copias en castellano en Italia para exhibirlas en la España nacional. Un ejemplo fue el de *La presa di Gijon* que fue distribuido con el título *La fin del frente rojo cantábrico. La toma de Gijón*.

Tras la conquista de Santander, el 26 de agosto de 1937, la única zona del norte que continuaba estando en poder de los republicanos era Asturias. El Ejército nacional inició el 11 de septiembre la

campaña para conquistarla y contó con ayuda militar de la Italia de Mussolini. En La toma de Gijón se distinguen claramente tanquetas utilizadas por el Corpo Truppe Volontarie. Al principio el avance fue lento. La locución del documental destaca la dificultad que tuvieron los nacionales para controlar la zona de los Picos de Europa, los cuales constituían unas defensas magníficas, pero la abrumadora superioridad de las tropas franquistas hicieron que la resistencia fuera deshecha o rebasada hasta que el Ejército republicano se desintegro. El coronel Adolfo Prada -que estaba al mando de las fuerzas republicanas- ordenó la ejecución de tres jefes de brigada y seis jefes de batallón, junto con otros 12 oficiales, para mantener la disciplina (2). De todas formas, el desconcierto y la desmoralización republicana provocó que algunas unidades se disolvieran o entregaran, que varios combatientes buscaran refugio en las montañas y que diversas autoridades, tanto civiles como militares, abandonaran Gijón por vía marítima. Pero la huida por mar era difícil ya que los nacionales lo dominaban. Al respecto, la comentarista de *La toma de Gijón* dice que el puerto de la ciudad estaba inmovilizado desde hace tiempo no sólo porque los descargadores estaban empleados en la construcción de defensas, sino «porque la extremada vigilancia de la flota de Franco no permitía que se hicieran a la mar (los barcos)». En este sentido, el plan de control naval del Comité de No- Intervención, aprobado en la primavera de 1937, favorecía al bando nacional ya que el acuerdo no preveía un sistema de control aéreo, ni la inspección de los barcos españoles o bajo bandera de un país que no estaba integrado en el Comité. Además, las patrullas que inspeccionaran los barcos de las naciones miembros del Comité podían examinar su documentación y comprobar si llevaban observadores a bordo, pero no podían inspeccionar su carga.

El texto escrito para este documental es profranquista, anticomunista y con todas las connotaciones religiosas que hicieron de la guerra civil una *cruzada* para las fuerzas nacionales. La locutora describe de forma despectiva a los republicanos como «hordas rojas» que sólo sembraban la anarquía y la muerte. Este comentario está ilustrado con diversas imágenes que pretenden mostrar su perversidad: depósitos de gasolina ardiendo y que fueron mandados prender «por los cabecillas rojos que huían»; iglesias destruidas y que ya «habían sido violadas desde el inicio infame del dominio marxista»; y las sedes de las diferentes organizaciones republicanas «que habían transformado lujosas habitaciones en establos inmundos» -como ejemplo, se enseña un primer plano de la fachada del Hotel Salome, sede de la CNT -. Se acusa a las autoridades republicanas de que para dar de comer a la tropa dejaron a la población civil hambrienta y que ésta, para alimentarse, «no tenía más que llamamientos radiofónicos, proclamas de entonación comunista, estúpidas exhortaciones pintadas en las paredes de las casas...», mostrando carteles en los que se incide en la resistencia a ultranza. En el filme se muestra como símbolo de la desesperación en que se encontraban los habitantes de Gijón y de la magnanimidad de los nacionales, el reparto de víveres entre la población civil -se observa a falangistas entregando alimentos desde un camión-, sino también entre los prisioneros, entre los que hay adolescentes que a pesar de su corta edad fueron llamados a incorporarse al Ejército republicano.

La Guerra Civil española se convirtió en una *cruzada* en defensa del catolicismo. La Iglesia fue, con el Ejército, uno de los pilares básicos del nuevo régimen franquista. La persecución desatada en el campo republicano contra la Iglesia católica sirvió perfectamente a los fines de la propaganda nacional: la defensa de los valores y símbolos católicos fue en uno de los justificantes de los militares sublevados contra la República. Era habitual que las poblaciones conquistadas por los nacionales se celebrara una ceremonia religiosa en la plaza principal a la que asistía, además de los habitantes, las nuevas autoridades militares y civiles. El Ejército nacional conquistó Gijón el 21 de octubre. Tres días más tarde, «una enorme muchedumbre asistió, con ejemplar y conmovedora devoción -en palabras de la locutora-, a la primera misa al campo, celebrada después de 15 meses de prohibición de cualquier servicio religioso en la plaza del Ayuntamiento, para dar las gracias al todopoderoso por la victoria que devuelve Gijón a España y a la civilización».

El triunfo en el norte fue un paso más para la victoria de los nacionales. No sólo incrementaron sus recursos económicos y humanos, sino que Franco reforzó su posición internacional, hasta el punto de que Gran Bretaña, sin romper las relaciones diplomáticas con la República, nombró unos meses más tarde un representante oficioso ante la Junta de Burgos.

Magí Crusells

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) L'Unione Cinematográfica Educativa (LUCE) nació en 1913, por iniciativa de una pequeña asociación de cineastas interesados en divulgar sus conocimientos. Con el triunfo del fascismo, Mussolini utilizó L'Unione Cinematográfica Educativa, llamándola a partir de entonces sólo por sus siglas, como instrumento de propaganda. En 1926, a través de un decreto, se convirtió en Ente de derecho público: Istituto Nazionale LUCE.

(2) THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil española*. Vol. 4. Madrid; Ediciones Urbión, 1979, p. 95-96.

WHY VIETNAM?

Producción: Department of Defense (USA, 1965). Blanco y negro -31 min.

Film basado en el discurso del presidente Lyndon B. Johnson realizado el 28 de julio de 1965 en el que justifica la presencia norteamericana en Vietnam. A partir de imágenes de aquel discurso y otros de Robert MacNamara, Dean Rusk y Eisenhower vemos un sucesivo montaje de imágenes que nos explican los orígenes del conflicto vietnamita y la progresiva intervención estadounidense en la zona.

Why Vietnam? fue modelada a partir de los documentales *Why We Fight* que Frank Capra realizó durante la II Guerra Mundial, para justificar la progresiva intervención estadounidense en la zona. Siguiendo la política gubernamental expresada por el Presidente Johnson en su discurso del 28 de julio de 1965, el «Directorate for Armed Forces Information and Education» empezó a trabajar en el film en noviembre de aquel mismo año.

Why Vietnam? no escondía nunca su misión justificadora. En primer lugar por la expresión en primera persona de la política del presidente Johnson, con uno de los primeros discursos en que trata de explicar la intervención en el Vietnam. El film empieza con estas palabras «Por que jóvenes americanos nacidos en una tierra de joya y promesas doradas tienen que sufrir y a veces morir en tierras tan remotas. La respuesta, como la propia guerra, no es fácil. Pero los ecos claramente vienen de las dolorosas lecciones de este siglo. Tres veces en mi vida, en dos guerras mundiales y en Korea, los americanos han ido a tierras lejanas para luchar por la libertad. Nosotros hemos aprendido un terrible y brutal coste que nos dice que con la debilidad no se trae la paz. Ésta es la lección que nos ha traído al Vietnam» (1).

Pero a parte del discurso justificador de Johnson, el film intenta enseñar las causas del conflicto a través de las imágenes. Primero poniendo al espectador en los antecedentes históricos del conflicto, la presencia francesa, el auge del comunismo en la zona y la división del paralelo 17. Con estos precedentes; el film intenta demostrar como el comunismo amenaza la paz y la necesidad de los norteamericanos de intervenir. En la guía informativa del film que el Departamento de Defensa editó se establecen seis puntos del «Background» del film: 1. Agresión y terror llamado «Liberación» por el VietCong, 2. Nosotros damos ayuda y asesores al Vietnam, 3. El incremento de la presión comunista trae el incremento de la ayuda norteamericana, 4. Los ataques aéreos en el norte de Vietnam son replicados inmediatamente, 5. Los comunistas constantemente rechazan los esfuerzos estadounidenses en las negociaciones, 6. Nuestra misión en Vietnam es convencer a los comunistas que la agresión no les lleva a ningún sitio (2). Con estos seis puntos de carácter justificativo el gobierno intentaba cubrirse las espaldas y ofrecer que su misión era responder a una agresión.

Se ordenó que el film fuera visto por todo el personal militar que fuera a Vietnam. El Departamento de Defensa también quiso que los civiles pudieran ver el film con la esperanza de promocionar la justificación oficial de la guerra. Pero la película era tan aburrida que produjo un efecto contrario a lo esperado. El resultado fue un film caótico y desequilibrado que no tenía la convicción y fuerza de los films de Capra, sobre todo porque tenía un ritmo irregular, ya que junto a imágenes de archivo vemos larguísimos planos estáticos de los discursos del presidente Johnson, del secretario de defensa Robert MacNamara, del secretario de Estado Dean Rusk y de Dwight Eisenhower cuando era presidente. Según resalta Richard M. Bargan, llegó a ser tan embarazoso en la época de su estreno que, después de unas pocas proyecciones en las bibliotecas y oficinas culturales del *U.S. Information Agency* fue puesto fuera de la circulación (3). Sin embargo el valor de *Why Vietnam?* reside en ser el único film oficial utilizado como parte del adoctrinamiento de las tropas.

Llorenç Esteve

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) CULBERT, David (ed.) *Film and Propaganda in America. A Documentary History*. New York, Greenwood Press, 1990-1993. Vol. 5.

(2) CULBERT D. *Op. cit.*, pp. 385-386

(3) BARGAN, Richard M. *Nonfiction film. A critical History*. Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1992. p. 315.

ICH KLAGE AN!

Productora: Tobis (ALEM, 1941). Director: Wolfgang Liebeneiner. Argumento: Eberhard Frowein y Harald Bratt, basado en la obra «sendung und Gewissen» de Hellmuth Unger. Fotografía: Friedl Behn-Grund. Música: Norbert schultze. Intérpretes: Heidemarie Hatheyer (Hanna), Paul Hartmann (Prof.

Thomas Heyt), Mathias Wreman (Dr. Bernhard Lang), Harald Paulsen, Charlotte Thiele, Christian Kayssler, Bernhald Goetzke. Blanco y negro -99min. Estreno: 29-VIII-1941.

Hanna Heyt, la joven esposa de un médico descubre que padece una enfermedad incurable y degenerativa. Su marido que es médico intenta infructuosamente buscar una cura, pero cuando tiene que rendirse a la fatal evidencia accede a la petición de su esposa y la ayuda a morir.

De todo este ciclo de cine *Ich Klage an!* es seguramente el film que menos nos habla directamente de la guerra. Su elección tiene un doble motivo, primero corroborar que el cine de propaganda realizado durante la guerra no se circunscribió únicamente a la "temática bélica". La segunda razón es que constituye un ejemplo excepcional de como el cine puede enmascarar la justificación de una política.

Ich Klage An! nació bajo la voluntad de justificar la política nazi de exterminio de los enfermos incurables bajo la idea de preservar la "raza superior". El régimen ya había producido documentales sobre el tema como *Opfer der Vergangenheit* o *Weltanschauung*, en el que se justificaba la eliminación de los deformes y enfermos mentales, donde además de los motivos racistas, se argumentaban razones económicas, ya que el elevado coste del mantenimiento de hospitales impedía a los alemanes "sanos" tener una buena atención.

En octubre de 1939, Hitler firma un decreto legalizador de la eutanasia, sin embargo el régimen sabía de la fuerte oposición de la población católica alemana, por lo que llevó el tema con sumo cuidado. Dentro de esta campaña de justificación se enmarca *Ich Klage An!*, realizada en 1941. Para el proyecto se eligió a Wolfgang Liebbeiner, un realizador bien situado en la industria y en los ámbitos de poder, a raíz de su grandilocuente film que retrata la biografía de *Bismark* (1940).

El film tenía una estructura de melodrama clásico, la historia de una pianista que sufre una enfermedad degenerativa, y ante los intentos infructuosos de su marido decide acabar con su sufrimiento. La razón de preservar la raza desaparece por las razones humanitarias con el fin de no herir sensibilidades ante esta justificación de la muerte. No obstante, el film nos reserva una lección al final. El marido es acusado de asesinato y es juzgado por un tribunal, pero al final es absuelto, gracias a la intervención de las autoridades, corroborando así la política que Hitler quiso justificar con esta producción.

Como vemos las ideas y políticas se trasmutan en el cine en elementos dramáticos y emocionales a fin de hacer posible el convencimiento. *Ich Klage An!* cumplía una de las reglas básicas de la propaganda, persuadir sin que el espectador se sienta utilizado.

Agradecimientos;

Quiero agradecer por las facilidades en conseguir las copias a Rafael de España, IHF -International Historical Films (Chicago), Rosebud, Filmoteca Española, Imperial War Museum, CNT e Ivy Films.- L. ESTEVE.