

BÁSICOS FILMOTECA EL CINE DOCUMENTAL

WHY WE FIGHT (I): PRELUDE TO WAR

Frank Capra. 1942

LET THERE BE LIGHT

John Huston. 1945

Sesión 7 / Jueves 25 de febrero de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Miquel Tello,
miembro del Aula de Cinema de la Universitat de València.



LA VOZ DE DIOS Y SU CORPOREIDAD FÍLMICA

Capra, Huston y la causa aliada

“Tenemos que apartar la atención de las masas de los valores materiales a los morales. Es más importante alimentar el alma del hombre que su estómago”

Robert Ley ¹

Puede resultar, cuando menos, gratuito el hecho de empezar un escrito sobre el documental de propaganda estadounidense en la S.G.M. con una de las citas más célebres de la historia del cine, una de indios y vaqueros, “Cuando la leyenda se convierte en hecho, imprime la leyenda” (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). Nada más lejos de la realidad. Dutton Peabody –practicante del noble oficio periodístico– tuvo a bien decir lo que nunca se atrevió a escribir, dejó clara una máxima que Ford no dudó en poner en práctica en aras del buen entendimiento del nacimiento de su nación, esto es, publica la leyenda, filma el mito. Ford no solo se encargó de erigir el cronograma de la fundación nacional, también enfocó la mirada de sus compatriotas con respecto a la Segunda Gran Guerra y no fue el único, directores de la talla de Frank Capra y John Huston empuñaron su mismo fusil. Pero ¿por qué lo hicieron?, ¿por qué lucharon?

Why they fight? Hollywood al servicio del “mundo libre”

Mientras Goebbels mantenía engrasada y a jornada completa la maquinaria cinematográfica del partido nazi –con “la Riefenstahl”, como diría Gubern, a la cabeza de la misma–, Roosevelt no había sido aún capaz de disipar el sentimiento aislacionista que reinaba en la sociedad norteamericana y, por ende, en su reflejo fílmico. Sólo la “visita” de 353 aeronaves japonesas a la base naval de los Estados Unidos en Pearl Harbour logró despertar al gigante y a sus *majors*.

Con esto, cabe preguntarse el porqué del propósito apolítico de la potencia hollywoodiense aun sabiendo –ya a finales de los 30– que la parte alemana e italiana del pastel recaudatorio había desaparecido por obra y gracia nacionalsocialista. Pues bien, por un lado, la causa del eje tenía en los estudios más adeptos de lo presupuesto en un principio y, por otro, nadie se atrevía a significar políticamente su marca en un mundo –el de entonces– fragmentado ideológicamente. Poderoso caballero es don dinero.

Este estado de acinesia del aparato fílmico estadounidense cambió, como hemos dicho al inicio del capítulo, con el vuelo de los *japs* sobre Oahu en diciembre de 1941. Al igual que el “recluta Lázaró” –en cuerpo y alma de *guido*– de *Let There Be Light* (John Huston, 1946), Roosevelt echó a andar en pro de la creación de un organismo capaz de monopolizar la producción de documentos

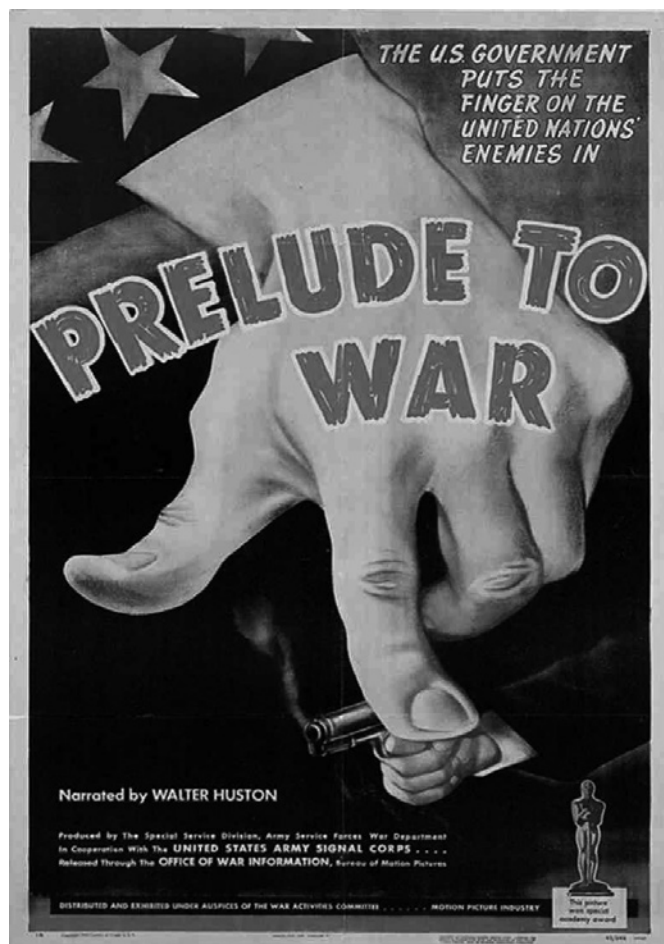
audiovisuales de encaje “didáctico”. Nace, con esto, la *Office of War Information* y, al mismo tiempo, se redacta un *Manual informativo del gobierno para la industria cinematográfica* con siete cuestiones que debían plantearse los realizadores en la fase de preproducción, a saber²:

“1. ¿Este film nos ayudará a ganar la guerra? 2. ¿Qué informaciones bélicas son precisas para aclarar, dramatizar o interpretar este problema? 3. (...) ¿Dañará el esfuerzo bélico creando una falsa imagen de EE. UU., de sus aliados o del mundo en el cual vivimos? 4. ¿El film usa simplemente la guerra como trasfondo sólo para recaudar más dinero? (...) 5. ¿Contribuye con algo nuevo a nuestra comprensión del conflicto mundial y de las varias fuerzas que están en él involucradas? (...) 6. Cuando el film alcance su máxima distribución, ¿reflejará las condiciones tal como serán y colmará las necesidades de ese preciso momento o habrá sido ya superado? 7. ¿El film es verdadero o tienen razón los jóvenes de hoy al decir que están desviados por la propaganda?”

Y un consejito extra –nada, una fruslería– a tener en cuenta, esto es³:

“No mostrar aspectos conflictivos de la sociedad americana (pobreza, gangsterismo, campesinado en condiciones económicas precarias, etc.); y tampoco las ‘violaciones a las restricciones bélicas’ como el racionamiento, los bonos de gasolina, etc.”

Así, bajo este credo, el general George C. Marshall movilizó a un buen número de primeras espadas creativas. Directores como George Stevens, John Ford, William Wyler, Frank Capra o John Huston dotaron de peso –el propio de sus nombres en la fábrica de sueños norteamericana– y artimaña visual a cada uno de los textos que cocinaban los de arriba para la buena digestión de los de abajo. Mismamente, ¿qué ingredientes utilizaban para endulzar el mensaje?, ¿cómo lo troceaban?, ¿cómo lo presentaban para que entrara por el ojo del comensal?



El “nosotros” y el “no nosotros” en el documental de propaganda

Antes de dar respuesta a las cuestiones mentadas anteriormente –esto es, al análisis de los mecanismos discursivos utilizados para el buen entendimiento de la proclama– cabe establecer los ejes, los pilares sobre los que se articuló el porqué de la lucha. Nos referimos, con esto, a dos pilastras más viejas que la tana, dos sostenes indistintamente utilizados por ambos contendientes: la noción del yo y la del otro; el civilizado y el salvaje; ángel o demonio; el “nosotros” y el “no nosotros”. Y es que “crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo”.⁴

Si ponemos como excusa dos documentales aparentemente antagónicos en sus preceptos doctrinales –*Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945), por ejemplo, y *El judío errante* (*Der Ewige Jude*, Fritz Hipler, 1940)– advertimos que ambos se encargan rápido de vallar, nunca mejor dicho, la frontera del “nosotros” y el “no nosotros”. Para Hipler, cosas de la vida, la “rata” judía no tenía cabida en el segmento civilizado –el ario, faltaría más– del nuevo mundo nacionalsocialista. Para Capra, el mundo de Hipler no era sino la mitad “esclava” de un planeta que gozaba de otra fracción “libre”, la norteamericana. Por si esto fuera poco, en el *Prelude to War* (1942) de Capra, la todopoderosa voz de Walter Huston no cesa en su empeño de recordarnos la importancia del “nosotros” descrito por Badiou, a saber, “nuestra entrada en la guerra, nuestra forma de vida, nuestro país, nuestro mundo,...”

A propósito de *Why We Fight* y *Let There Be Light*

Asumida la postura de Alain Badiou –que entendía que “el siglo XX se estructuró a partir de la multiplicación de pares binarios regidos por la ley del antagonismo”⁵– es el momento de retomar las cuestiones que habíamos dejado atoradas en el título anterior. Veamos, ¿cómo se levantaba el edificio del “nosotros” en la obra propagandística de Capra? Y, llegados a este punto, ¿por qué Capra?

La elección de “voces” como la de Walter Huston –padre, para más inri, de uno de los cineastas más prolíficos de la familia aliada, John Huston– y de directores como Capra no fue en absoluto improvisada. Pese a su reacción tras conocer su destino al frente de la producción documental del *834th Photo Signal Detachment* del ejército de tierra –dijo con la boca pequeña: “Mi general, debo advertirle que en mi vida he hecho un documental”⁶– la intencionalidad del nombramiento estaba clara. El General George Marshall sabía del buen *feeling* del autor para con la audiencia estadounidense, admiraba el “*buenrollismo* de alpargata” de sus cintas, lo quería para la causa.

Dispuesto para la batalla, Capra se puso a los mandos de la serie *Why We Fight*, obra compuesta por siete retazos “informativos” contruidos, en gran medida, con argamasa fascista, esto es: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *The Battle of Russia* (1944), *The Battle of China* (1944) y *War Comes to America* (1945). El serial, como su propio nombre indica, se entendía como un vasto inventario de motivos por los que ensuciarse las manos en un conflicto que, a priori, no iba con ellos. Un catálogo que tiraba de pasado –“*Why We Fight* adopta la forma de un *flashback* que busca relacionar el ataque de Pearl Harbour con una serie de hechos bélicos que la precedieron”⁷– para plasmar lo atroz, lo infame del proceder del eje, la amenaza del “no nosotros”.

Para ello, Capra optó por vestir el metraje con ropa enemiga con el fin de echarla luego al “barreño de enlutar”. Así, tomando prestado material propagandístico hostil –el *Prelude to War*, por ejemplo, está empapado del buen hacer de Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935)– y engarzándolo con pulso de cirujano, el autor obtuvo la negrura que quería para el atuendo nazi. Por si el uso del montaje –con efectos de pleonasmos entre imagen y sonido, etc.– no cuajaba, Capra introdujo un guía de viaje, una



voz autorizada, omnipresente, la voz de Dios. De este modo, como advierte Mariano Veliz, “la voz incorpórea del documental expositivo se erige en representante antropomórfica de una autoridad institucional; no remite tanto a la figura de su autor como a una posición de saber y fiabilidad superiores”.⁸

En las Aleutianas de *Why We Fight* –refiriéndonos más a su enfoque que a su propósito– nos topamos con la visión humanista de John Huston en su panegírico al Hospital Militar Mason, un centro psiquiátrico de Long Island donde, a ojos del director, se hacía la luz. Puestos a comparar, *Let There Be Light* (1946) se percibe como el efecto de *Why We Fight*. Si el film de Capra basaba su estructura en el *flashback*, el de Huston no era sino la elipsis de su semejante, el después de la batalla. De esta suerte, en su último documental para el ejército, el cineasta abría de par en par los ventanales del estropicio psíquico, nos mostraba al combatiente apeado del caballo, descontextualizado, abatido –quizá por eso el documental estuvo prohibido durante casi 40 años.

Puede, con esto, que la causa del veto fuese la desfachatez del autor al mancillar el “mito del guerrero” –un cuento americano que colegía que los soldados iban y volvían de la guerra “fortalecidos por la experiencia, erguidos y orgullosos por haber servido bien a su patria”⁹–, desde luego, el que aquí les habla no ha encontrado otra. *Let There Be Light*, a pesar de mostrarnos la otra cara de la luna, no sólo no dejaba de lado la milagrosa recuperación de sus actores, sino que acudía raudo al *staff* médico –y, de este modo, al imperio de su palabra– para hacernos llegar el mantra de la búsqueda del hogar fértil, el futuro próspero, el adosadito con jardín. En definitiva, Huston, como tantos otros, se servía del hilo de Ariadna para coser la herida, pero no conseguía cerrar el trauma.

Miquel Tello

¹ *Auge y caída del Tercer Reich*, de David Stewart Hull. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1969, p. 44.

² *La guerra di Hollywood. Politica, interessi e pubblicità nei film della Seconda Guerra Mondiale*, de Clayton R. Koppes y Gregory D. Black. Ed. Il Mandarino, Milán, 1988, p. 78.

³ Koppes y Black, op. cit. p. 143.

⁴ *El siglo*, de Alain Badiou. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 20.

⁵ *Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española*, de Mariano Veliz. *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (5), 2012, p. 6.

⁶ Cito aquí de la traducción francesa: *Hollywood Story*. Ed. Ramsay, col. Poche-Cinéma, Paris, 1985, p. 361, del original *The Name Above the Title*, de Macmillan, Nueva York, 1971.

⁷ *Estados Unidos en Guerra. Why We Fight de Frank Capra. La historia al servicio de la causa aliada*, 2007, p. 44.

⁸ *Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española*, de Mariano Veliz. *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (5), 2012, p. 5.

⁹ *A libro abierto*, de John Huston. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986, p. 155.

SALIR DE LA GUERRA

La Segunda Guerra Mundial transforma la relación que todos, cineastas y espectadores, mantienen con el cine. Presentándose con la máscara de una supuesta neutralidad de los hechos (como si un punto de vista no dependiera de una forma de planificar el acontecimiento, de interpretarlo), actualidades y noticiarios manifestaron su carácter falsificador. Nada los diferenciaba, entonces, de la propaganda. Esta última, por otra parte, no ha dejado de recurrir al cine para reforzar su credibilidad, construyendo una representación del mundo que obedezca a las reglas de los grandes relatos de ficción.

Ello se aprecia muy bien en la célebre serie destinada a promover la entrada en guerra de Estados Unidos, *Why We Fight* (Por qué luchamos), coordinada por Frank Capra. Son películas de montaje creadas a partir de planos procedentes de fuentes diversas (noticiarios aliados, propaganda enemiga) y con un comentario didáctico como hilo conductor. Por ejemplo, *The Battle of China* (1943) sigue fielmente el modelo de la conquista del Oeste.

Así las cosas, esta empresa aparece como contrapunto a la gran operación de embellecimiento a la que se consagró Leni Riefenstahl, en colaboración con Hitler y Albert Speer, el arquitecto de las ceremonias nazis. Imposible olvidar que *Olympia* (1938) no es otra cosa que una película de encargo que exhibe todos los cánones de una estética musculosa presta a sacar la artillería.

Esta cuestión de la verdad de las imágenes es característica del siglo; es todo el problema de la información, de nuestra forma de conocer el presente. Resurgirá en varias ocasiones: ante las imágenes llegadas del bloque soviético y también ante las imágenes de la CNN, la cadena de información de la televisión norteamericana, de las últimas guerras “quirúrgicas”. Podría enunciarse una especie de ley al respecto: en cuanto una imagen viene con la etiqueta de objetividad (por su dispositivo de enunciación, por su comentario), podemos estar seguros de que está siendo empleada como cebo.

Jean Breschand, *El documental: la otra cara del cine*, Barcelona: Paidós; Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

www.documentacionfilmoteca.com

ivac_documentacion@gva.es

EN LA BIBLIOTECA

CINE DOCUMENTAL

- BARNOUW, Erik. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós / Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.
- CAPARRÓS, J.M. *100 Documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- GUYNN, William. *Un cine de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 2001.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

HOLLYWOOD Y LA PROPAGANDA BÉLICA

- ALDARONDO, Ricardo. "En la cruda batalla". *Nosferatu*. nº 51, 2006.
- COMA, Javier. "Hollywood y la segunda Guerra Mundial". *Dirigido por*, nº 303, 2001.
- GIRONA I DURAN, Ramon. *Why We Fight de Frank Capra: el cinema al servei de la causa aliada*. València: IVAC, 2009.
- HEREDERO, Carlos F. "La guerra que vuelve". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 12, 2013.
- KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- LOSILLA, Carlos. "Cómo mostrar la realidad de la guerra". *Dirigido por*, nº 352, 2006.

PAZ REBOLLO, M^a Antonia. *Historia y cine: Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

VIDAL, Rodolfo. *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

WHITECLAY CHAMBERS, John. *World War II, Film and History*. New York: Oxford University Press, 1996.

EN LA VIDEOTECA

Por qué combatimos, serie completa (*Why We Fight*, Frank Capra, 1942-1945)

La batalla de Midway (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942)

El 7 de diciembre (*December 7th*, John Ford, Gregg Toland, 1943)

La vuelta a casa (*Let There Be Light*, John Huston, 1946)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine