

Trabajo Fin de Grado

Un arma de doble filo: Ideología en el cine bélico alemán y estadounidense de la Segunda Guerra Mundial.

The double edged sword: Ideology in the German and American war cinema of World War II.

Autor/es

Alejandro Martínez Andiano

Director/es

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Titulación del autor

Grado en Historia del arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2021

Resumen.

El presente TFG tiene como objetivo reivindicar a través de las películas propagandísticas del cine alemán y estadounidense, efectuadas antes y durante la Segunda Guerra Mundial, la utilidad y poder del cine más allá del puro entretenimiento. Para ello, se centra en obras como *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1941), *Preludio a la guerra* (WWII- *Why we fight 1: Prelude to war*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1942) y *San Pietro* (John Huston, 1945). Además, pretende desarrollar una breve evolución por el cine bélico estadounidense desde sus inicios, remarcando su influencia y profundizando acerca del significado de este género tan grande.

Palabras clave.

II Guerra Mundial, cine bélico, propaganda de guerra, Alemania, Estados Unidos.

Abstract.

The present TFG aims to vindicate, through German and American propaganda films made before and during World War II, the usefulness and power of cinema beyond pure entertainment. To this end, it focuses on works such as *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935), *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1941), *Prelude to war* (WWII- *Why we fight 1: Prelude to war*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1942) and *San Pietro* (John Huston, 1945). In addition, it aims to develop a brief evolution through the American war cinema from its beginnings, highlighting its influence and deepening the meaning of this great genre.

Keywords.

World War II, war cinema, war propaganda, Germany, United States.

Índice

1. Introducción.....	2
1.1. Justificación y delimitación del tema.....	2
1.2. Objetivos.....	3
1.3. Estado de la cuestión.....	4
1.4. Metodología.....	7
2. Breve recorrido del cine bélico en Estados Unidos y Alemania hasta la década de 1930.....	8
3. La cinematografía nacionalsocialista alemana.....	11
3.1. Antes de la guerra.....	11
3.2. Durante la guerra. El principio del fin.....	13
4. La cinematografía estadounidense de género bélico.....	15
4.1. Antes de la entrada en la Segunda Guerra Mundial: el caso de <i>El Gran Dictador</i> , de Charles Chaplin.....	15
4.2. Después de la entrada en la Segunda Guerra Mundial: El cine propagandístico y los 5 grandes directores.....	17
5. La posguerra, breve recorrido hasta la actualidad por Estados Unidos.....	20
6. Conclusiones.....	23
7. Agradecimientos.....	25
8. Anexos.....	26
8.1. Bibliografía	26
8.2. Filmografía.....	27
8.3. Webgrafía.....	29
8.4. Fichas técnicas de películas.....	30
8.4.1. <i>El triunfo de la voluntad</i>	30
8.4.2. <i>El gran dictador</i>	31
8.4.3. <i>Preludio a la guerra</i>	32
8.4.4. <i>San Pietro</i>	33
8.5. Anexo de imágenes	34
8.6. Procedencia de imágenes	59
8.6.1. Imágenes de los anexos	59
8.6.2. Fichas técnicas:.....	63
8.7. Anexos textuales	64

1. Introducción

1.1. Justificación y delimitación del tema.

El cine surgió a finales del siglo XIX como un mero recurso para el ocio y entretenimiento, sobre todo a partir de las experiencias de George Méliès, al igual que para registrar la realidad debido a su uso para filmar obras de teatro, escenas cotidianas, etc. Pero muy pronto, se acabaría convirtiendo en un arma política usada por diferentes Estados. La mayor parte de los proyectos cinematográficos poseen de forma inherente un significado y una ideología.¹

A lo largo de los años, Hollywood ha abordado la Segunda Guerra Mundial de formas numerosas y diversas. Las tecnologías de efectos visuales, especiales y la calidad de imagen mejoran, también se tiene un mayor conocimiento del conflicto y el público está más acostumbrado a visualizar películas de esta índole. Esto provoca una evolución *in crescendo* del género por la coyuntura en la que se desarrolla, cogiendo esos cánones y tratándolos desde otras perspectivas, otras formas, otros personajes, etc.²

De estas reflexiones partimos para utilizar el cine bélico –un género de absoluta hibridación considerado más como un cine de contexto³– estadounidense de la Segunda Guerra Mundial, como un ejemplo de clara intención ideológica enfocada a apoyar el esfuerzo bélico durante la contienda, para mostrar la otra cara del séptimo arte más allá del puro entretenimiento, comparándolo con el cine alemán durante el nazismo, que llevó el mismo cometido. Así mismo, pretendemos establecer una definición del género y una breve evolución del mismo en Estados Unidos desde los inicios hasta hoy, entroncando con sus intenciones y su relación con los problemas de la actualidad.

La elección del tema responde a la intención de obtener un mayor conocimiento acerca del mismo. El interés hacia el cine alemán y estadounidense de la Segunda Guerra Mundial desde 1933 a 1945 –en concreto a una serie de películas, sobre todo propagandísticas– ha hecho redirigir este trabajo hacia esas temáticas, descartando otras

¹ *Salvar al Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

² AZCONA PASTOR, J.M. y VINUESA GONZÁLEZ, J.C., “La II Guerra Mundial y el cine bélico”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. Y PÉREZ SERRANO, J. (coords.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 267-268.

³ En el sentido de ser historias que giran alrededor de un conflicto bélico como contexto y que pueden estar tratadas con otros géneros/tonos como la comedia, el drama, etc.

cinematografías y periodos. Es sabido, que tanto Estados Unidos como el régimen nazi desarrollaron filmes con la finalidad de atacarse el uno al otro y promover un modelo de país “correcto”. La presencia de directores alemanes y judíos exiliados en territorio americano y la importancia de su país de origen como líder del bloque del Eje en Europa ha tenido el suficiente peso para su elección. Se quiere demostrar las implicaciones inherentes ideológicas a través de este cine propagandístico y la consiguiente evolución del género.

1.2. Objetivos.

1. Demostrar el poder del cine como un medio difusor de ideas, ya sean éticas o no.
2. Establecer una breve evolución del cine bélico estadounidense y alemán desde sus comienzos.
3. Estudiar ejemplos del cine bélico centrado en la Segunda Guerra Mundial y algunos precedentes.
4. Estudiar los aspectos estilísticos y estéticos de dichos filmes.
5. Valorar las implicaciones ideológicas que el cine puede desarrollar a partir de la propaganda emitida tanto desde el bando aliado como del Eje durante la contienda.

1.3. Estado de la cuestión.

Yendo de lo general a lo específico, tendríamos que hablar del contexto histórico en el que *La Segunda Guerra Mundial Volumen II (1943-1945)*,⁴ de Martín Gilbert se convierte en uno de los muchos ejemplos de monografías dedicadas a tal coyuntura. Abarca, aproximadamente, desde la mitad de la contienda hasta el armisticio japonés en agosto de 1945. En el libro *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación*,⁵ del coordinador Azcona Pastor, se analizan los distintos conflictos en la edad contemporánea, así como los períodos de paz, advirtiendo la presencia de más situaciones belicosas que períodos de armonía y prosperidad.

El ámbito histórico cinematográfico ha sido tratado por una copiosa cantidad de autores. El libro *Cine. Toda la historia*,⁶ de Philip Kemp, realiza un recorrido global por toda la historia del séptimo arte hasta principios de la década de 2010, dedicando páginas concretas a películas destacadas del periodo del que se habla.

En el apartado del cine nacionalsocialista alemán, *El cine alemán bajo el nazismo primera parte*,⁷ y *segunda parte*,⁸ coordinado por Quim Casas, es un dossier dividido en dos partes compuesto por obras –noticiarios, documentales y películas de ficción– que despliegan la ideología utilizada por el Tercer Reich. Se explican las bases ideológicas sobre las que se asienta y las consecuencias del *star system* de Joseph Goebbels para toda la comunidad de la industria cinematográfica alemana. Nunca se había realizado un dossier tan completo centrándose en filmes que no fueran una muestra “típica” de la presencia de la ideología nazi en el cine conocida hasta la fecha. El artículo *Leni Riefenstahl, la esteta del mal*,⁹ es una de las numerosas investigaciones analíticas que se

⁴ GILBERT, M., *La Segunda Guerra Mundial Volumen II (1943-1945)*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.

⁵ AZCONA PASTOR, J.M. et alii (eds.), *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación*, Madrid, Dykinson, 2013.

⁶ KEMP, P., *Cine. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2016.

⁷ CASAS, Q. (coord.), “El cine alemán bajo el nazismo, primera parte”, *Dirigido por*, nº496, febrero de 2019, pp. 54-76.

⁸ CASAS, Q. (coord.), “El cine alemán bajo el nazismo, segunda parte”, *Dirigido por*, nº497, marzo de 2019, pp. 28-49.

⁹ DA COSTA, M., “Leni Riefenstahl, la esteta del mal”, *Cinergia*, nº 2, 2013, pp. 20-28.

han realizado en torno a la estética de Leni Riefenstahl en su película propagandística más importante, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935).

En cuanto a la evolución del cine en Estados Unidos, destacamos el volumen VIII de la colección de *Historia General del cine*,¹⁰ donde se explica la intrincada relación existente entre el gobierno de los Estados Unidos, los estudios de Hollywood y en última instancia, sus directores y autores entre 1932 y 1955.

En cuanto al cine bélico, *Esto es un infierno: Los personajes del cine bélico*,¹¹ enumera una buena cantidad de películas de guerra, elaborando con ello un recorrido de cómo el género ha abordado la guerra. Por otro lado, Sánchez Barba nos ilustra con su obra *La Segunda Guerra Mundial y el cine (1979-2004)*,¹² sobre la relación de este arte con la conflagración objeto de nuestro estudio. En él, desarrolla un análisis de las cinematografías francesa, italiana, estadounidense, rusa, japonesa y alemana enfocadas al género, además de abordar un cine dedicado a mostrar los testimonios de las víctimas del mismo, terminando con un análisis de filmes de ficción y documental comprendidos en los años que abarca el título, articulando una profunda reflexión sobre ellos.

Con respecto al cine bélico dedicado a la Guerra Civil española por Hollywood durante dicho conflicto previo a la Segunda Guerra Mundial, el artículo de la Doctora Carmen Guilart *Hollywood y la Guerra Civil española: Análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)*,¹³ hace referencia a una investigación única en torno al análisis de las tres únicas películas que pasaron la censura con respecto a la neutralidad ante conflictos de Hollywood: *El último tren a Madrid* (The *Last Train From Madrid*, James Hogan, 1937), *Love under Fire* (George Marshall, 1937) y *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938). Critica que el estudio de esta última película había sido “vago”, debido a que la sinopsis de la misma, no solo en catálogos sino en estas investigaciones es errónea, lo que pone en duda la visualización de dicha obra por los autores.

¹⁰ RIAMBAU, E. y TORREIRO C. (coords.), *Historia General del Cine Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996.

¹¹ ALTARES, G. *Esto es un infierno: los personajes del cine bélico*, Madrid, Alianza, 1999.

¹² SÁNCHEZ BARBA, F., *La Segunda Guerra Mundial y el cine (1979-2004)*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

¹³ GUIRALT GOMAR, C., “Hollywood y la Guerra Civil española: Análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, *Estudios humanísticos. Filología*, nº 39, 2017, pp. 75-94.

Del cine de directores del periodo bélico, el libro *Charles Chaplin, el genio del cine*,¹⁴ de Manuel Villegas, uno de los teóricos de historia del cine más importantes de nuestro país, se convierte en una monografía excelsa de la vida del cineasta británico que cambió por completo la historia del cine. Analiza de forma pormenorizada sus obras, pero las contextualiza, aclarando el porqué de su existencia. El artículo *Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)*,¹⁵ de Jaume Antuñano San Luis, es muy didáctico para conocer más en profundidad la serie *Por qué luchamos* (WWII-Why we fight?, Frank Capra, 1942-1945). Al igual que la serie-documental *La guerra en Hollywood*,¹⁶ que va más allá y permite conocer de la mano de grandes directores –Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Paul Greengrass, Lawrence Kasdan y Guillermo del Toro– las incursiones en el cine bélico de los cineastas John Ford, John Huston, Frank Capra, William Wyler y George Stevens en su periplo por la contienda rodando documentales. Se muestra la visión personal de los mismos en las películas encargadas, así como las secuelas de la experiencia plasmadas en obras posteriores.

¹⁴ VILLEGAS LÓPEZ, M., *Charles Chaplin: El genio del cine*, L'Hospitalet, ABC, 2003.

¹⁵ ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, julio-diciembre de 2016, pp. 33-44.

¹⁶ *La guerra en Hollywood (Five Came Back*, Laurent Bouzereau, 2017).

1.4. Metodología.

En primera instancia, se ha realizado una consulta de bibliografía general acerca de la Segunda Guerra Mundial y sobre el género bélico en la Biblioteca María Moliner del Campus San Francisco de la Universidad de Zaragoza y la Biblioteca de Aragón, considerando la seleccionada como la necesaria y de importancia suficiente para el desarrollo del trabajo, no descartando la existencia de otras de la misma índole.

En segundo lugar, en base a lo consultado en la bibliografía general, se han utilizado fuentes específicas que citaban un prolífico listado de películas de diversas épocas, derivando en la selección de determinados filmes como la mejor exemplificación del tema a tratar para su posterior visionado y análisis correspondiente. Las películas estadounidenses mayoritariamente, se han visualizado en español y las alemanas en el idioma original ante la inexistencia de una versión doblada. Algunas como *Besatzung Dora* (Karl Ritter, 1943), tras una exhaustiva búsqueda, no se ha podido dar con ellas, confiando en la coherencia, veracidad y criterio de la fuente utilizada que versa acerca de tales películas. Como medio se ha usado tanto el formato físico –*Blu-Ray* y *DVD*– como las plataformas digitales de *streaming*.

En tercer lugar, se han utilizado catálogos y bases de datos para el desarrollo de las fichas técnicas, como el catálogo AFI (*American Film Institute*) e IMDB (*Internet Movie DataBase*) y *FilmAffinity*.

Tras esto, el análisis de las películas se ha hecho siguiendo los criterios de otros estudios y los propios para la puesta en relación de los largometrajes con su contexto.

Finalmente, se ha procedido a la redacción del TFG siguiendo este orden: Introducción, desarrollo analítico, adición de anexos textuales, conclusiones y adhesión de un minucioso anexo de imágenes. La mayoría corresponden a capturas propias realizadas a conciencia, para aportar junto con los anexos textuales, información que amenice, facilite y amplíe conocimientos al lector durante el trabajo.

2. Breve recorrido del cine bélico en Estados Unidos y Alemania hasta la década de 1930.

Las primeras imágenes fílmicas que se conservan de un conflicto son de finales del siglo XIX, tomadas por el corresponsal británico John Bennett Stanford en la guerra de los bóeres en Sudáfrica en 1899 [*Fig. 1*].¹⁷

El cine contaba con 20 años de vida cuando en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial. El presidente estadounidense Woodrow Wilson utilizó el cine como instrumento ideológico para convencer a toda una población de intervenir en la guerra, enardeciendo el odio hacia los alemanes. El apoyo de las estrellas a la contienda y unas películas de aura romántica y nacionalista relacionadas con el conflicto, desembocó en el surgimiento de un nuevo cine en Hollywood, el bélico. La antigeria y propagandística *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, David W. Griffith, 1918) se convirtió en una de las obras que sentó los tópicos narrativos de la mayoría de estas historias: un pueblo oprimido por el enemigo –en este caso los alemanes– la nostalgia de los soldados, la tristeza de sus seres queridos, el drama existencial humano en medio de un contexto belicoso, la figura del héroe y la heroína, etc [*Fig. 2*].¹⁸ En esta línea, *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) tomó estas fórmulas, emocionando al público con su drama humano [*Fig. 3*].

Como respuesta a estos ataques, en 1918 Alemania fundaría la UFA, compañía de donde saldrían grandes figuras que acabarían huyendo de los nazis –como Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau o Fritz Lang– además de otras “supuestas” defensoras del futuro régimen –como Leni Riefenstahl– gestando obras como *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).¹⁹

En Estados Unidos, podríamos ver dos formas de enfocar este género: Por un lado, la antibelicista, como *Armas al hombro* (*Shoulder arms*, Charles Chaplin, 1918), considerada como una de las primeras de estas características. Por otro, uno más enfocado

¹⁷ ALTARES, G., *Esto es un infierno...*, op. cit., pp. 296-297.

¹⁸ NAVARRO, A.J., “La I Guerra Mundial y el cine 1914-1918: La metamorfosis de un arte”, *Dirigido por*, nº446, julio-agosto 2014, pp. 52-53.

¹⁹ ALTARES, G., *Esto es un infierno...*, op. cit., p. 298.

a dar mayor importancia al contexto, como *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927),²⁰ considerada como la primera película de aviación y la primera en obtener el Óscar a mejor película en 1929 [Fig. 4].²¹ Aun con todo, posee elementos que reflexionan sobre el absurdo de la guerra.

A principio de la década de los 30, tanto Estados Unidos como Alemania consiguieron retratar perfectamente el dolor de la contienda pasada, pero no con el mismo dramatismo: *Sin novedad en el frente* (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone, 1930—en la que se mezclaban imágenes reales con ficticias, algo que tomaría John Ford unos 12 años más tarde—²² y *Cuarto de infantería* (*Westfront 1918: Vier von der Infanterie*, Georg Willhelm Pabst, 1930), prohibida más adelante por Goebbels por el “derrotismo” que emanaba.²³ Ambas transmitieron el sufrimiento de soldados alemanes que, movidos por esa convicción nacionalista inculcada, marcharon al frente. Esa crudeza y forma de filmar las trincheras de Pabst podría haber sido de influencia para Sam Mendes en *1917* (2019) [Fig. 5].

En esta década estalló la Guerra Civil española. En dicho conflicto, la República pidió ayuda y no fue lo suficientemente escuchada por el resto de democracias, que se enfrentarían años después contra un enemigo mucho más desarrollado.²⁴ El poco compromiso de Hollywood con España fue debido a la autocensura impuesta por el Código Hays, llevada a su máximo apogeo a través de la PCA (*Production Code Administration*) conformada por ultraderechistas afines al bando franquista. Presionaron a los estudios para no realizar largometrajes durante la disputa a excepción de tres: *El último tren a Madrid*, *Love under Fire* y *Bloqueo*,²⁵ (*Castles in Spain* hasta que la censura intervino).²⁶ A partir del intento fallido de Darryl F. Zanuck —productor— de llevar a la pantalla *The Siege of the Alcazar*, se sentaron las bases de cómo debían ser las películas

²⁰ *Ibidem*, p. 302.

²¹<https://catalog.afi.com/Film/13362-WINGS?sid=2acc5f16-f243-4d81-be3fe8618470ae2b&sr=9.520153&cp=1&pos=0>, (Fecha de consulta: 1/VI/2021).

²² ALTARES, G., *Esto es un infierno...*, *op. cit.*, p. 303.

²³ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., “*Cuarto de infantería*, Georg Wilhelm Pabst (1930)”, *Dirigido por*, nº446, julio-agosto 2014, pp. 68-69.

²⁴ *Ibidem*, pp. 306-310.

²⁵ GUIRALT GOMAR, C., “Hollywood y la Guerra..., *art. cit.* p. 76.

²⁶<http://catalog.afi.com/Film/7564-BLOCKADE?sid=60897395-c72f-432c-9519-77852e63443e&sr=10.684605&cp=1&pos=1>, (Fecha de consulta: 2/VI/2021).

sobre este suceso.²⁷ Las dos primeras partían de un posicionamiento neutral,²⁸ aunque *Bloqueo* sería la excepción a la regla. Walter Wanger, productor de este filme y a la vez en negociaciones con Mussolini para ir a trabajar a Cinecittà, tenía las mismas aspiraciones que Zanuck y que muchos otros, buscar el beneficio más allá de la ideología y la ética.²⁹ En *Bloqueo*, la vida de paz en una España idílica se ve perturbada por la entrada de un enemigo que quiere destruir y conquistar el país, terminando con un monólogo político de Henry Fonda mirando a cámara (véase anexo nº 1) [Fig. 6]. Palabras como “Guerra Civil”, “República” o el nombre de los bandos se omiten. Aun así, se percibe que uno de ellos es superior desde el punto de vista armamentístico, simbolizando la colaboración del Eje en el conflicto español [Fig. 7].³⁰ Fue un absoluto fracaso por boicots y prohibiciones en diferentes países. Más adelante, tendríamos la adaptación de la novela homónima de Hemingway *Por quién doblan las campanas* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood, 1943), donde el propio Departamento de Guerra en plena contienda, pidió expresamente que se hiciera referencia al gobierno de Franco como “nacionalistas” en vez de “fascistas”.³¹ Saquemos conclusiones.

A partir de aquí, Estados Unidos viviría un proceso de consideración del enemigo y de la Segunda Guerra Mundial, antes y después de entrar en la contienda, al igual que Hollywood, primando el rendimiento comercial por encima de todo, tratando un hito en la historia del cine, *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1941).

²⁷ La historia contaba la “liberación” del Alcázar de Toledo por el bando franquista. Finalmente, no se llevó a cabo por las presiones de la prensa a Twentieth Century Fox, estudio al que se tachó de fascista. GUIRALT GOMAR, C., “Hollywood y la Guerra…, art. cit., p. 79.

²⁸ Aun partiendo de ese posicionamiento, ambas se decantan a favor de los republicanos, ya que la primera critica al bando sublevado mediante un noticiario de la URSS donde los nazis bombardean a población civil y la segunda, por medio de la caracterización como asesinos sin escrúpulos. Pero ninguna de las dos hace una defensa férrea de la democracia tal y como la plantea *Bloqueo*. *Ibidem*, pp. 75-94.

²⁹ *Ibidem*, p. 88.

³⁰ *Ibidem*, p. 89.

³¹<https://catalog.afi.com/Film/437-FOR-WHOMTHEBELLTOLLS?sid=6a041318-bb49-4356-aa94-2228f53520dd&sr=15.543148&cp=1&pos=0>, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).

3. La cinematografía nacionalsocialista alemana.

3.1. Antes de la guerra.

En 1933, el Partido Nacional Socialista ganó las elecciones y Adolf Hitler, fue nombrado canciller. En marzo, Joseph Goebbels, tomó posesión de su cargo como Ministro de propaganda. Su finalidad: eliminar todos aquellos elementos relacionados con lo judío y lo comunista que anteriormente corrompían moralmente el cine en la República de Weimar, potenciando el método propagandístico. El Ministerio obligó a todos aquellos componentes del colectivo cinematográfico a afiliarse a la Cámara Cinematográfica del Reich (*Reichsfilmkammer*) e implantó la Ley del Cine de 1934 provocando una huida de talentosos artistas.³² Géneros como la comedia o el musical copaban la mayor parte de la producción. Pero todas se encontraban bajo el yugo de la ideología, a pesar de parecer “apolíticas”. En Goebbels existía una dualidad de pensamiento: por un lado, procuraba mejorar la calidad de las películas alemanas – considerando establecer un número limitado de proyectos anuales– y por otro, construía una maquinaria perfecta. Enaltecer artísticamente el cine alemán chocaba con la censura aplicada y los deseos de Hitler para con el medio.³³

Una de las figuras principales artísticamente y “partidaria” del régimen sería Leni Riefenstahl,³⁴ visionaria en el montaje, siendo *El triunfo de la voluntad* uno de sus más importantes trabajos [**Fig. 8**]. Su finalidad fue documentar los Congresos de Núremberg realizados anualmente en septiembre con actos dedicados a conmemorar las labores realizadas por el partido. Convertía al *Führer* en un líder nato, gobernante del cielo y de la tierra y de todos aquellos que veían en él a alguien al que seguir sin importar las consecuencias de su voluntad. Todos esos planos con influencias de la vanguardia rusa y ese “mar de banderas”, diseño del arquitecto Albert Speer, conformaban un espectáculo

³² “Incluía la censura previa de los guiones, el protecciónismo del cine patrio frente a las producciones extranjeras y, por último, la nacionalización hasta 1942 de todas las productoras alemanas que aseguraba el control en manos del Estado de las producciones cinematográficas”. DA COSTA, M., “El cine nacionalsocialista. El cine como propaganda”, *Dirigido por*, nº 496, febrero de 2019, espec. p. 56.

³³ *Ibidem*, pp. 55-56.

³⁴ Como dan idea las elogiosas palabras del propio Hitler hacia ella refiriéndose al Congreso filmado en *El triunfo de la voluntad*: “Estoy convencido de que solamente usted posee capacidad artística para hacer de unos hechos reales algo más que la simple filmación de un noticiero, cosa que no sabrían hacer los funcionarios de la sección de cine del ministerio (...).” DA COSTA, M. “Leni Riefenstahl...”, espec. p. 23, véase RIEFENSTAHL, L., *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 147.

visual [**Fig. 9**]. Un gran simbolismo se establecía entre la noche, con los estandartes y banderas nazis dominando a la población, y el día, como el amanecer de una nueva Alemania [**Fig. 10**.³⁵ Para evitar la monotonía, decidieron hacerlo polifacético y dinámico, innovando técnicamente con *travellings*, planos en movimiento y montaje variado.³⁶ Se convirtió en uno de los mejores ejemplos de propaganda nazi. Una película, en la que arte e ideología van de la mano, una, en la que la representación del nazismo en sus eventos no podía haber sido más bella, despiadada y espléndida a la vez.

La propaganda no dejaba ningún área fuera de la influencia. En todas las películas se tocaban temas importantes que reflejaban a la perfección el ideario nazi.³⁷

Algunos títulos abordaban una temática popular, marcando los pilares de la nueva sociedad alemana. Tocaban el tema de las juventudes hitlerianas, como *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933) para preparar a la futura “cantera” nazi [**Fig. 11**]. El tema de la mujer, como alguien destinada a casarse y engendrar hijos como mayor honor con *Madel im Landjahr* (Hans Cürlis, 1936). El campesino y el obrero, como responsables de mantener la raza y de crear y producir, convirtiendo el trabajo en algo por y para el pueblo con *Die Geierwally* (Hans Steinhoff, 1940) y *El soberano* (*Der Herrscher*, Veit Harlan, 1937). Así como las organizaciones paramilitares idealizando la figura del soldado alemán con adjetivos como la obediencia ciega, el sacrificio y el compañerismo con *Hans Westmar* (Franz Wenzler, 1933).³⁸

Por otro lado, otras se ocupaban de generar odio, inventar enemigos y tratarlos de forma maniquea. Los británicos, los criminales y deficientes mentales, los soviéticos –cuanto más avanzaba la guerra, peor los trataban–y los judíos. Tras la noche de los cristales rotos (9-10 de noviembre de 1938), se empezó a desarrollar una ingente producción de películas antisemitas, siendo *El judío Süss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940),

³⁵ DA COSTA, M. “Leni Riefenstahl, la esteta del mal”, *Cinergia*, nº 2, 2013, pp. 22-24.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁷ KEMP, P., *Cine..., op. cit.* p. 138.

³⁸ DA COSTA, M. “El cine nacionalsocialista..., art. cit., pp. 58-60.

la cima de este grupo [*Fig. 12*].³⁹ Se convertirían en el revés frente a las producciones antifascistas americanas.⁴⁰

Las películas destinadas a ensalzar al ario con figuras importantes de su historia fueron destacadas, ya fueran relacionadas con figuras militares como Federico II de Prusia –*El gran Rey* (*Der Grosse König*, Veit Harlan, 1942) [*Fig. 13*– que se asocia simbólicamente con el propio Hitler, exaltando el nacionalismo,⁴¹ o figuras artísticas y científicas como Schumann –*Ensueño* (*Träumerei*, Harald Braun, 1944)– y Paracelso –*Paracelsus* (G.W. Pabst, 1943)– enfatizando en algunos de estos, características que hacen al buen alemán como la solidaridad, el servicio público de la nación y el desprecio de la fama.⁴²

3.2. Durante la guerra. El principio del fin.

En el año 1939, Alemania invadió Polonia, y, Francia e Inglaterra, apoyándola, declararon la guerra a Hitler, iniciándose la Segunda Guerra Mundial, quedando el mundo prontamente dividido: Aliados y Eje. Una guerra en el que la pérdida de vidas fue incontable.

Se siguió desarrollando lo hecho previamente, pero adaptándolo al esfuerzo bélico, viviendo un proceso de ascenso y caída, desde la máxima glorificación a la conversión a mito del nacionalsocialismo. Siguiendo las indagaciones de Barnouw, Pierre Carads y Francis Courtade, podríamos dividir en tres períodos diferentes la producción del cine bélico, documental y de ficción, alemán:⁴³

La “guerra feliz”:⁴⁴ se trataba de un cine caracterizado por entremezclar lo documental con el drama y el romanticismo, con el fin de alabar al ejército y el armamento alemán, pilares fundamentales para ganar. *Bautismo de fuego* (*Feuertaufe*, Hans Bertram,

³⁹ KEMP, P., *Cine...*, op. cit., p. 138.

⁴⁰ DA COSTA, M. “El cine nacionalsocialista..., art. cit., p. 60.

⁴¹ RUIZ, N., “*El gran rey*, Veit Harlan (1942)”, *Dirigido por*, nº 497, marzo de 2019, p. 42.

⁴² *Ibidem*, p. 64.

⁴³ SÁNCHEZ BARBA, F., *La Segunda Guerra Mundial...*, op. cit., pp. 75-76.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 90.

1940) dentro del documental y *Stukas* (Karl Ritter, 1941) dentro de la ficción, serían grandes ejemplos. En el primero, se nos cuenta la destrucción de Polonia, culpable ella misma de la actitud beligerante de Alemania (según la versión oficial), caracterizada por mantener la armonía y la prosperidad de una forma “pacífica”.⁴⁵ Por otro lado, *Stukas*, –diminutivo de *Sturzkampfflugzeug*–⁴⁶ nos muestra lo portentosos que son los bombarderos *Stukas* Junkers Ju 87, en la batalla de Francia durante los primeros días de la contienda. Símbolo absoluto de pertenencia a una nación fuerte [*Fig. 14*]. Vemos cómo esos jóvenes pilotos arios, vuelven a casa donde les esperan sus mujeres.⁴⁷

El “frente y la retaguardia”:⁴⁸ Un momento entre el declive de Alemania, tras lo ocurrido en Stalingrado, y su anterior gloria. En él, se insta a permanecer firmes, puesto que es cumplir una obligación para con el régimen. Un ejemplo sería *Besatzung Dora*, filme de aviación donde se sueña con volver a establecerse en el este. Temas como la madre y la familia también se tocan.⁴⁹

“A la defensiva”:⁵⁰ Momento en el que el avance de los Aliados, provoca el rumbo a la derrota de Alemania. Se apela a la resistencia y a enaltecer el sacrificio del Reich. Tendríamos *El gran Rey* [*Fig. 15*], y *Kolberg* (Veit Harlan, 1945). Para finales de 1943, el Tercer Reich estaba en completo declive. Goebbels, pretendía transmitir la idea de resistencia a la población, puesto que la coyuntura estaba reflejando una nación sitiada por sus enemigos. Por ello, propuso a Veit Harlan –autor de *El Judío Süss* y *El gran rey* y único realizador juzgado por su colaboración con el régimen– la filmación de *Kolberg*, gastando unos nueve millones de marcos y empleando casi 190000 extras.⁵¹ La producción, adaptación de la obra de Paul Johann Ludwig von Heyse –judío– mostraba la resistencia de la ciudad prusiana de Kolberg durante las invasiones napoleónicas en 1807, terminando con la rendición de la población. Los acontecimientos se alteran de tal forma que Goebbels, simboliza el coraje alemán avisando a la población que se prepare

⁴⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁶ Bombardeo en picado: traducción propia.

⁴⁷ SALGADO, D., “*Stukas*, Karl Ritter (1941)”, *Dirigido por*, nº497, marzo de 2019, p. 41.

⁴⁸ SÁNCHEZ BARBA, F., *La Segunda Guerra Mundial...*, *op. cit.* p. 91.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 91.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ LUNA, E. M., “*Kolberg*, Veit Harlan (1945)”, *Dirigido por*, nº497, marzo de 2019, p. 47.

para luchar porque la guerra se acerca y solo unidos pueden vencer. En el momento de su estreno la situación de Alemania era ya insostenible [Fig. 16].⁵² Con un montaje, guion y ritmo torpes, la película transmite dos cosas: por un lado, el mensaje de que la derrota no es a un régimen sino a una nación, dando legitimidad y eternidad al nacionalsocialismo. Por otro, “el testimonio audiovisual del ahogamiento de un régimen basado en solo palabras huecas”.⁵³

4. La cinematografía estadounidense de género bélico.

4.1. Antes de la entrada en la Segunda Guerra Mundial: el caso de *El Gran Dictador*, de Charles Chaplin.

El *crack* de la Bolsa de Nueva York en 1929 inició una época de desesperación en Estados Unidos. En 1933, unos 14 millones de estadounidenses se encontraban en situación de desempleo. Ese mismo año, Franklin D. Roosevelt fue elegido como presidente de Estados Unidos iniciando el *New Deal*, unas políticas de reforma socioeconómicas. Con ellas, atacó duramente a las compañías cinematográficas para intentar evitar el monopolio y el *studio system*.⁵⁴

A finales de la década de los 30, el ascenso de los fascismos presagiaba cada vez más el inminente comienzo de una contienda, algo que se vería en filmes de todos los géneros. La Warner Bros, por ejemplo, canceló sus negocios con Berlín y produjo *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939) basada en un caso real de una trama de espionaje alemana en el país, convirtiéndose en canon para el desarrollo del género de espionaje.

Por aquel entonces, Estados Unidos era de los pocos países que no tenían un organismo destinado a la propaganda, creándose en ese año el *Office of Government*

⁵² LUNA, E. M., “*Kolberg...*”, art. cit. p. 47.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ MUSCIO, G., “El *new deal*”, en RIAMBAU, E. y TORREIRO C. (coords.), *Historia General del Cine Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 15-18.

Reports, la futura OWI (*Office of War Information*).⁵⁵ El país se mantuvo con una supuesta política aislacionista y de neutralidad, siendo criticada esta actitud en películas que abogaban por el apoyo británico:⁵⁶

Así, por ejemplo, tenemos *Enviado Especial (Foreign Correspondent, Alfred Hitchcock, 1940)*, en la que Joel McCrea, incitaba en la última escena, añadida meses después de su estreno en 1939, al intervencionismo americano junto a Inglaterra mediante una locución radiofónica durante un bombardeo alemán en Reino Unido, estableciendo la idea del héroe americano [*Fig. 17*].⁵⁷ Una idea también transmitida en *Sargento York (Sergeant York, Howard Hawks, 1941)* [*Fig. 18*].

Por otro lado, como mejor muestra de este cine tendríamos *El gran dictador*. Chaplin, se caracterizó por ir orientando su carrera hacia un cine de completo compromiso social. Preocupado por la ascensión de los fascismos, aprovechó su parecido físico con Hitler para realizar de forma paródica una crítica sobre ellos.⁵⁸

Estableció paralelismos con la realidad: Alemania como “Tomania”, la esvástica un símbolo de dos cruces, Hitler como Hynkel, Goebbels como Garbitsch –garbage en inglés (basura)– [*Fig. 19*], etc. Un compendio de mofas, cuyo objetivo no fue otro que sacar el absurdo de sus ideologías.⁵⁹ En Estados Unidos se armó un gran revuelo por varias razones: Primero, Alemania estaba iniciando su conquista de Europa y no era de recibo ser su enemigo, siendo que la actitud era de aislacionismo. Segundo, las amenazas de prohibir la exhibición de cualquier película estadounidense en territorio germano, hizo que Hollywood presionara a Chaplin para suspender el rodaje. Se estrenó en octubre de 1940 en Nueva York [*Fig. 20*], [*Fig. 21*].⁶⁰

La escena en la que Hynkel baila al son de la ópera de Richard Wagner *Lohengrin* con el globo terráqueo que tiene en su despacho, refleja su absoluta locura. Cuando la

⁵⁵ TORREIRO, C., “La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes”, en RIAMBAU, E. y TORREIRO C. (coords.), *Historia General del Cine Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 46.

⁵⁶ KEMP, P., *Cine..., op. cit.*, pp. 154-155.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁸ VILLEGAS LÓPEZ, M., *Charles Chaplin..., op. cit.*, pp. 143-146.

⁵⁹ BELINCHÓN, G., *El gran dictador..., op. cit.* pp. 12-13.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 147-148.

pieza ha finalizado tras unos tonos graves, el globo se pincha y la cara del dictador torna de la máxima felicidad a un profundo abatimiento [Fig. 22].⁶¹

En un giro de los acontecimientos, Charlot es confundido con Hynkel por su parecido y enviado a dar unas proclamas a las masas, probablemente influencia de ese final de *Bloqueo*, donde Charlot deja de ser Charlot/Hynkel y se convierte en Chaplin.⁶² Nos habla a todos nosotros con esa característica oratoria del *Führer*, con un discurso reivindicando la libertad, la igualdad y la democracia, convirtiendo a la película en una obra atemporal [Fig. 23]. Un compromiso social que muchos sectores entenderían como un apoyo al comunismo (véanse anexos nº2 y 3). En aquel entonces se desconocían los horrores de la guerra, al menos para el ciudadano de a pie. De haber sabido la barbarie nazi, Chaplin declaró que no hubiera podido realizar esta película. Esa suplantación de identidad de forma cómica también la haría Lubitsch con *Ser o no ser (To be or not to be, 1942)* [Fig. 24].

En contrapartida, el Congreso era contrario a la realización de estas películas, que fueron investigadas mediante comisiones a partir de 1941, siendo tildadas de “antifascismo prematuro”.

4.2. Después de la entrada en la Segunda Guerra Mundial: El cine propagandístico y los 5 grandes directores.

El 7 de diciembre de 1941 Japón bombardeó la base de Pearl Harbor en el Pacífico, entrando Estados Unidos en la guerra. A partir de este momento, el gobierno se puso manos a la obra para hacer lo que ya confeccionaron durante la Primera Guerra Mundial en el cine: divulgar ideas que convenían en el momento.

Un mensaje ideológico fue desplegado en cada una de sus formas, como noticiarios/películas documentales encargados por el gobierno y películas de ficción de Hollywood –con una menor carga propagandística– para todo el mundo, aunque en un

⁶¹ BELINCHÓN, G., *El gran dictador..., op. cit.* pp. 20-22.

⁶² *Ibidem*, p. 21.

principio los documentales fueron destinados a los soldados. Las temáticas, diversas. El objetivo, el mismo que Alemania.⁶³

El Secretario de Estado George C. Marshall llamó a cineastas importantes como Frank Capra, John Ford,⁶⁴ William Wyler,⁶⁵ John Huston y George Stevens para llevar a cabo cine documental con aspiraciones propagandísticas. El participar en la contienda les cambió la vida por completo. Aquí viene lo más interesante de todo y se ve a lo largo del trabajo. Todas las personas que realizaron un producto audiovisual, lo hicieron porque creían en lo que estaban haciendo, lo pensaban de verdad. Estos directores no fueron forzados a ir a la guerra, fueron porque ellos lo consideraban así. La propaganda se convirtió en convicción, la convicción en idea y la idea, en arte. Trataremos a continuación varias en concreto: la serie documental *Por qué luchamos (Why we fight?)*, Frank Capra, 1942-1945) y la “trilogía” de la guerra de John Huston, centrándonos en *San Pietro* (1945).⁶⁶

Marshall convenció a Capra para que se embarcara en el desarrollo de una serie documental, aunque no había rodado ninguna en su vida. Decidió abordarlo desde un punto de vista problema/solución, pensando en una única pregunta: ¿Por qué luchamos? Así es como se llamaría (véase anexo nº2 y 3).⁶⁷ Para hacerlo reaprovechó imágenes del documental de Riefenstahl, animaciones de Disney hechas para noticiarios, fragmentos de películas de ficción y material documental del enemigo. Realizó la conversión de “un documento de glorificación nazi a imágenes símbolo de la barbarie” [Fig. 25].⁶⁸ El objetivo primordial fue resaltar la importancia de la participación de los estadounidenses en el conflicto como un medio para conseguir la libertad de la que “gozaban” en América.

⁶³ Los temas que se contemplaron en estas cintas: La vida o la muerte en la guerra; el heroísmo frente al enemigo, como en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942); convirtiendo a Estados Unidos como la tierra prometida de las oportunidades; películas ensalizando la labor de los distintos departamentos componentes de la fuerzas armadas, como *Sangre en Filipinas (So proudly We Hail!)*, Mark Sandrich, 1943)-sobre las enfermeras-, *También somos seres humanos (Story of G.I.Joe)*, William A. Wellman, 1945) –infantería- u *Objetivo Birmania (Objective Burma!)*, Raoul Walsh, 1945). *Ibidem*, pp. 70-71.

⁶⁴ *La batalla de Midway (The battle of Midway*, 1942)

⁶⁵ *The Memphis Belle: A Story of Flying Fortress* (1944).

⁶⁶ ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración...”, *art. cit.*, p. 34.

⁶⁷ *La guerra en Hollywood 2: Zonas de combate (Five Came Back 2: combat zones*, Laurent Bouzereau, 2017).

⁶⁸ ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración...”, *art. cit.*, p. 35.

Why we fight constaba de siete documentales narrados en base a varios *flashbacks* (véase anexo nº4 y 5):⁶⁹

Preludio a la guerra (WWII- *Why we Fight 1: Prelude to war*, Frank Capra, 1942); *El ataque de los nazis* (WWII- *Why we Fight 2: The nazis strike*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943); *Divide y conquistarás* (WWII- *Why we Fight 3: Divide and conquer*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943); *La batalla de Inglaterra* (WWII- *Why we Fight 4: The Battle of Britain*, Frank Capra, Anthony Veiller, 1943); *La batalla de Rusia* (WWII- *Why we Fight 5: The battle of Russia*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943); *La batalla de China* (WWII- *Why we Fight 6: The Battle of China*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1944) y *La guerra llega a Estados Unidos* (WWII- *Why we Fight 7: War comes to America*, Frank Capra, Anatole Litvak, 1945).

Capra convierte la guerra en una historia maniquea del bien contra el mal, simbolizándolo con dos mundos, uno oscuro y otro luminoso, Aliados y Eje [Fig. 26]. Estados Unidos se convierte en héroe omitiendo los problemas internos que se mantienen hoy día: segregación racial, desigualdad de derechos, etc. Tampoco se mencionan los campos de concentración donde se internaron a doce mil civiles japoneses y norteamericanos con raíces niponas tras Pearl Harbor. *Preludio a la guerra* se convirtió en un éxito instantáneo para los soldados, lo que llevó a un estreno al público general, siendo un fracaso. Fue galardonada junto con *La batalla de Midway* de Ford, con el Óscar a mejor película documental, categoría creada ese mismo año (véase anexo nº6). Durante la Guerra del Vietnam, se volvieron a hacer este tipo de formatos, aunque esta vez con un claro mensaje antibelicista como *Winter Soldier* (Michaël Weill, Rusty Sachs, 1972).

San Pietro sería lo opuesto a ese pro-belicismo que pregonaba *Why we Fight*? La producción documental de Huston para el ejército fue muy denostada. No se fiaban de él. Por eso, fue enviado a la Cordillera Aleutiana, en Alaska, donde realizó *Informe desde las Aleutianas* (*Report from the Aleutians*, 1943), en el que narraba la vida rutinaria de los soldados. *San Pietro* sería su segundo proyecto. Capra le asignó a Huston la tarea de rodar la liberación de San Pietro Infine –una localidad italiana de la Campania, en la provincia de Caserta– entre el 8 y el 17 de diciembre de 1943. Cuando llegaron allí, había sido liberado y destruido. Así que decidieron recrear la batalla explotando bombas y artillería [Fig. 27]. No iba a ser estrenada tras ser tachada de antibélica, cuando el General

⁶⁹ *Ibidem*, p. 36.

Marshall la vio considerando su utilidad como preparación para las huestes destinadas a Europa (véase anexo nº7).⁷⁰ Cámaras desenfocadas, soldados que miran a cámara...todo para grabar una victoria pírrica para los aliados. En los rostros de los civiles solo había impacto y dolor. Una mujer llevando un ataúd en la cabeza para alguien cuya identidad nunca sabremos, un hombre llorando la muerte de su esposa encontrada entre los escombros de lo que antes llamaban hogar...Frente a ese principio en el que se plasma un mensaje glorificador, Huston con su narración en *off* nos lleva a todo lo contrario, el viaje hacia la muerte de un puñado de soldados anónimos [*Fig. 28*]. Todo termina con ese final en el que la risa de los niños, inocentes entre toda masacre arroja esperanza de un futuro mejor: “Ayer los niños lloraban y hoy ríen, mañana ni siquiera recordarán la batalla” [*Fig. 29*].⁷¹

Que se haga la luz (*Let there be light*, John Huston, 1946), sería el último documental de la “trilogía” de la guerra. El ejército encargó a Huston rodar el proceso de tratamiento de varios soldados en un hospital por estrés postraumático, con el objetivo de demostrar su pronta recuperación mental y reinserción en la sociedad. El mostrar heridas interiores, incurables, da una visión de la guerra poco romántica y una vuelta de los soldados en la que no son héroes que han dado su vida por la patria. Argumento suficiente para que fuera prohibida su exhibición [*Fig. 30*] (véase anexo nº8).⁷²

5. La posguerra, breve recorrido hasta la actualidad por Estados Unidos.

Tras lo ocurrido en Hiroshima y Nagasaki a mitad de agosto de 1945, Japón firmó el armisticio finalizando formalmente la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos seguía creciendo económicamente. Mientras, las potencias europeas empezaban un largo y duro

⁷⁰ *La guerra en Hollywood 2: Zonas de combate* (*Five Came Back 2: combat zones*, Laurent Bouzereau, 2017).

⁷¹ *San Pietro* (John Huston, 1945).

⁷² *La guerra en Hollywood 3: El precio de la victoria* (*Five Came Back 3: The Price of Victory*, Laurent Bouzereau, 2017).

proceso de recuperación de los destrozos de la guerra. La industria cinematográfica estadounidense aprovechó la coyuntura para expandirse vendiendo celuloide y exportando sus películas a las cinematografías de Europa. Influenciados por el Neorealismo italiano, cine de compromiso social para reconstruir el país, directores que habían estado en la guerra plasmaron en sus historias las heridas emocionales con las que habían vuelto. Sería el caso de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), donde tres soldados que vuelven a sus hogares, intentan adaptarse a la vida civil.⁷³ Vuelven como héroes, acaban apartados de la sociedad [Fig. 31]. Consiguió lo que no pudo Huston con *Hágase la luz* (véase anexo nº9).

Más adelante en el tiempo –haciendo una síntesis de obras de absoluta importancia, merecedoras de un estudio individual– en la década de los 50, mientras se produjo la Guerra de Corea, siguieron desarrollando alegatos antibélicos, como *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) criticando el militarismo, pero situándolo en el contexto de la Primera Guerra Mundial, otro reflejo más de utilizar el pasado para hablar del presente [Fig. 32].⁷⁴

En los años 60-70, el cine bélico de la Segunda Guerra Mundial mayoritariamente tendió a un cine más destinado a lo comercial, enfocado a la acción y espionaje en el que se cumple el esquema planteado por Jeanine Bassinger gestándose ya anteriormente: Un grupo de héroes –con vínculos emocionales y de distintos orígenes y etnias– tienen que cumplir una misión que se explica al principio del filme.⁷⁵ La heroicidad, el compañerismo, la nostalgia por el hogar y el sacrificio son elementos característicos e inherentes en *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961) o *Doce del Patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) por citar algunas [Fig. 33]. Base que se siguió repitiendo posteriormente. Además, desde 1955 había dado comienzo la Guerra de Vietnam, síntoma de la Guerra Fría. La guerra contra el comunismo por parte de un sector importante de Estados Unidos, que actuaba de “liberador” en Vietnam apoyando al bando de Vietnam del Sur contra los del Norte.⁷⁶ De aquí salieron duras críticas por parte de la industria contra este sinsentido finalizado en 1975, como *El*

⁷³ ALTARES, G., *Esto es un infierno...*, op. cit., p. 316.

⁷⁴ SÁNCHEZ BARBA, F., *La Segunda Guerra Mundial...*, op. cit. p. 86.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 101-102.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

cazador (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) o *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), metáfora de la naturaleza de la guerra, el impacto de Estados Unidos en todo el mundo y la dualidad consustancial del ser humano, cuyo rodaje reflejó lo que fue Vietnam [Fig. 34].

A partir de los 80 tuvimos el desarrollo de gran cantidad de películas de todas las clases: relecturas de eventos importantes en batallas como *Salvar al Soldado Ryan* [Fig. 35], la filosófica reflexión de la guerra de Malick en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998) [Fig. 36]; los testimonios de personas que vivieron el conflicto, volviendo a esa temática que ya habíamos visto con *El gran desfile* de Vidor como *El Pianista* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2002) [Fig. 37].⁷⁷ E incluso tenemos historias que parten de una premisa “gamberra” y burlesca como *Malditos Bastardos* (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009), en la que personajes ficticios y reales se mezclan en un universo alternativo, perpetrando un final que hace a uno replantearse quién es el monstruo, si los nazis, los espectadores o todos [Fig. 38]. Mención especial del cortometraje que aparece en el mismo, *Nation's Pride* (*Inglourious Basterds: Stolz der Nation*, Eli Roth, 2009), una parodia de las películas propagandísticas nazis de principios de la guerra, con homenaje inclusive a Eisenstein y Riefenstahl [Fig. 39].

El 11-S, Irak, Irán, Afganistán, la guerra del Golfo...Innumerables hechos belicosos, innumerables películas que se hicieron, criticando, parodiando, apoyando, etc. Un largo compendio e hibridación de historias, géneros, formas e ideologías. Cuantos más años pasan, más complejo se vuelve todo, más grande es la historia del cine, más innovaciones e influencias se producen. Pero una cosa está clara, ante todo, la representación en el cine estadounidense de la Segunda Guerra Mundial siempre fue, es y probablemente será mayoritariamente, la lucha por una causa justa, desarrollando una propaganda defendiendo su modelo “ideal” de país, cultural y económico.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 120-121.

6. Conclusiones.

Partiendo de las reflexiones acerca del significado del cine bélico de Javier Coma, José Manuel Fernández López, Guillermo Altares, Hilario J. Rodríguez o Vincent Pinel,⁷⁸ lo que se puede concluir como cine bélico es que es un género híbrido, con un pensamiento antibélico o de apología a la guerra, donde se representan testimonios de los diversos conflictos que han ocurrido a lo largo de la historia, reflejando la realidad social en la que se desarrollan. Se habla del presente a través de actos pasados, donde se busca más la gratificación que la culpabilidad, con excepciones. Un género donde se reflexiona sobre la condición humana, poniendo a la persona en situaciones límite, donde existe una marcada representación de la dualidad entre el bien y el mal, la guerra y la paz.

La Segunda Guerra Mundial fue un hecho que provocó el auge de un cine que se fue gestando desde la anterior contienda, al igual que la gran causa del poder de Hollywood como industria.

El cine bélico estadounidense fue y sigue siendo un cine enfocado a numerosos conflictos, centrándose sobre todo en la Segunda Guerra Mundial, una guerra considerada como la guerra por la causa justa, promoviendo ese modelo “ideal” de país. La gratificación por encima de la culpa. La lucha contra el terrorismo tras el 11-S trajo consigo un mensaje de odio hacia el islam asociándolo con terrorismo, algo que directores como Spielberg con *Munich* (2005) criticaron con sus metáforas (véase anexo nº10) [*Fig. 40*]. La historia se repite.

Muchas personas comentan que, para ellas, el cine no es más que entretenimiento. No somos nadie para juzgar la forma en que se disfrute del séptimo arte, pero han de saber que el cine va más allá. Lo visto anteriormente invita a reflexionar que el cine se convierte en un medio de comunicación de masas con poder de divulgar ideas, algo que puede usarse o no de forma ética, un arma de doble filo. Hitler, Goebbels, George C. Marshall... todos ellos sabían de su potencial para transmitir ideología de acuerdo a sus intereses. Por otro, los realizadores tenían sus convicciones y no solo llevaron a cabo películas para los gobiernos, llevaron a cabo su visión de la guerra, como Chaplin,

⁷⁸ AVILÉS BARANDIARÁN, J., “El cine bélico...”, *op. cit.*, pp. 735-739.

Huston, o Capra. Visiones que, si no era lo que precisaban los gobiernos o los productores, apartaban la vista o las censuraban. Fue una lucha de intereses entre lo que querían los gobiernos, lo que buscaban los productores y lo que querían plasmar los cineastas, conformando lo que ahora vemos. Porque el cine, aparte de todo un verdadero arte, es una industria, una industria que da dinero y el dinero llama al dinero. Por todo ello, el cine va más allá. En todo género y en toda historia, hasta las simples, existe implícita una idea que realizadores y productores quieren transmitir. Como dice Blanco Pérez: “Separar el cine de su dimensión social es, básicamente, amputar su capacidad en tanto aparato productor de significación [...] todo filme es, por definición, un artificio político en tanto transmisor de ideas. Y por <>político<> entendemos el sentido etimológico de la palabra (del griego *zoon politicón*), esto es: el hombre no necesariamente ha nacido para vivir en la *polis*, pero alcanza su plenitud viviendo en la *polis*. Y el cine, por su propio código genético lingüístico, es portador de ideología”.⁷⁹

⁷⁹ BLANCO PÉREZ, M., “El cine bélico de la II Guerra Mundial: el caso de *Dunkerque*”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 20, enero de 2020, espec. p. 435.

7. Agradecimientos.

A mis padres, Begoña y Javier, por regalarme aquel *Cinexin* y por inculcarme el amor por el arte, en este caso, el séptimo arte.

A Sara y Gabriel, por ayudarme a seguir adelante.

A Francisco, mi director, por acompañarme en este tortuoso, difícil y largo camino.

Sin ellos este trabajo no habría sido posible.

8. Anexos.

8.1. Bibliografía

- ALTARES, G. *Esto es un infierno: los personajes del cine bélico*, Madrid, Alianza, 1999.
- ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, julio-diciembre de 2016, pp. 33-44.
- AVILÉS BARANDIARÁN, J., “El cine bélico de inspiración norteamericana tras el final de la Guerra Fría”, en AZCONA PASTOR, J.M. *et alii* (eds.), *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación*, Madrid, Dykinson, 2013, pp. 729-757.
- AZCONA PASTOR, J.M. Y VINUESA GONZÁLEZ, J.C. “La II Guerra Mundial y el cine bélico”, en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. Y PÉREZ SERRANO, J. (coords.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 267-308.
- BELINCHÓN, G., *El gran dictador (1940)*, Madrid, El País, 2005.
- BLANCO PÉREZ, M., “El cine bélico de la II Guerra Mundial: el caso de Dunkerque”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 20, enero de 2020, pp. 429-452.
- DA COSTA, M., “El cine nacionalsocialista. El cine como propaganda”, *Dirigido por*, 496, febrero de 2019, pp. 55-64.
- DA COSTA, M., “El Star System de Goebbels”, *Dirigido por*, 497, marzo de 2019, pp. 29-34.
- DA COSTA, M., “Leni Riefenstahl, la esteta del mal”, *Cinergia*, nº 2, 2013, pp. 20-28.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., “Cuatro de infantería, George Wilhelm Pabst (1930)”, *Dirigido por*, nº 446, julio-agosto 2014, pp. 68-69.
- GILBERT, M., *La Segunda Guerra Mundial Volumen II (1943-1945)*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.

GUIRALT GOMAR, C., “Hollywood y la Guerra Civil española: Análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, *Estudios humanísticos. Filología*, nº 39, 2017, pp. 75-94.

KEMP, P., *Cine. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2016.

LUNA, E. M., “*Kolberg*, Veit Harlan (1945)”, *Dirigido por*, 497, marzo de 2019, p. 47.

NAVARRO, A.J., “La I Guerra Mundial y el cine 1914-1918: La metamorfosis de un arte”, *Dirigido por*, nº446, julio-agosto 2014, pp. 48-53.

RUIZ, N., “*El gran rey*, Veit Harlan (1942)”, *Dirigido por*, 497, 2019, p. 42.

SALGADO, D., “*Stukas*, Karl Ritter (1941)”, *Dirigido por*, 497, marzo de 2019, p. 41.

SÁNCHEZ BARBA, F., *La Segunda Guerra Mundial y el cine (1979-2004)*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

VILLEGAS LÓPEZ, M., *Charles Chaplin: El genio del cine*, L'Hospitalet, ABC, 2003.

8.2. Filmografía

Fifth Northumberland Fusiliers Digging Entrenchments at Orange River, South Africa - The passing of the armoured train (John Bennett Stanford, 1899).

Corazones del mundo (*Hearts of the World*, David W. Griffith, 1918).

Armas al hombro (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918).

El gran desfile (*The Big Parade*, King Vidor, 1925).

Alas (*Wings*, William A. Wellman, 1927).

Sin novedad en el frente (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone 1930).

Cuarto de infantería (*Westfront 1918: Vier von der Infanterie*, Georg Wilhelm Pabst, 1930).

El flecha Quex (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933).

El triunfo de la voluntad (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).

Bloqueo (Blockade, William Dieterle, 1938)

Enviado Especial (Foreign Correspondent, Alfred Hitchcock, 1940).

El gran dictador (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1941).

El Sargento York (Sergeant York, Howard Hawks, 1941).

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

Preludio a la guerra (WWII- Why we Fight 1: Prelude to war, Frank Capra, Anatole Litvak, 1942).

Ser o no ser (To be or not to be, Ernst Lubitsch, 1942).

El ataque de los nazis (WWII- Why we Fight 2: The nazis strike, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943).

Divide y conquistarás (WWII- Why we Fight 3: Divide and conquer, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943)

La batalla de Inglaterra (WWII- Why we Fight 4: The Battle of Britain, Frank Capra, Anthony Veiller, 1943)

La batalla de Rusia (WWII- Why we Fight 5: The battle of Russia, Frank Capra, Anatole Litvak, 1943)

La batalla de China (WWII- Why we Fight 6: The Battle of China, Frank Capra, Anatole Litvak, 1944)

The Memphis Belle: A Story of Flying Fortress (William Wyler, 1944).

La guerra llega a Estados Unidos (WWII- Why we Fight 7: War comes to America, Frank Capra, Anatole Litvak, 1945)

San Pietro (John Huston, 1945).

Kolberg (Veit Harlan, 1945).

Hágase la luz (Let there be light, John Huston, 1946).

Los mejores años de nuestra vida (The best years of our lives, William Wyler, 1946).

Senderos de Gloria (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957).

Un arma de doble filo: Ideología en el cine bélico alemán y estadounidense de la Segunda Guerra Mundial.
Alejandro Martínez Andino.

Doce del patíbulo (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967).

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).

Salvar al Soldado Ryan (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

El pianista (*The Pianist*, Roman Polanski, 2003).

Munich (Steven Spielberg, 2005).

Malditos Bastardos (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009).

Nation's Pride (*Inglourious Basterds: Stolz der Nation*, Eli Roth, 2009).

La guerra en Hollywood (*Five Came Back*, Laurent Bouzereau, 2017).

1917 (Sam Mendes, 2019).

8.3. Webgrafía.

AFI Catalog of Feature Films (2021). *The American Film Institute Catalog Database 1893-1993*. <http://www.afi.com/members/catalog/> (Fecha de consulta: junio de 2021).

BFI. British Film Institute. <https://www.bfi.org.uk/>, (Fecha de consulta: mayo de 2021).

IMDB. Internet Movie Data Base. https://www.imdb.com/?ref_=nv_home, (Fecha de consulta: junio de 2021).

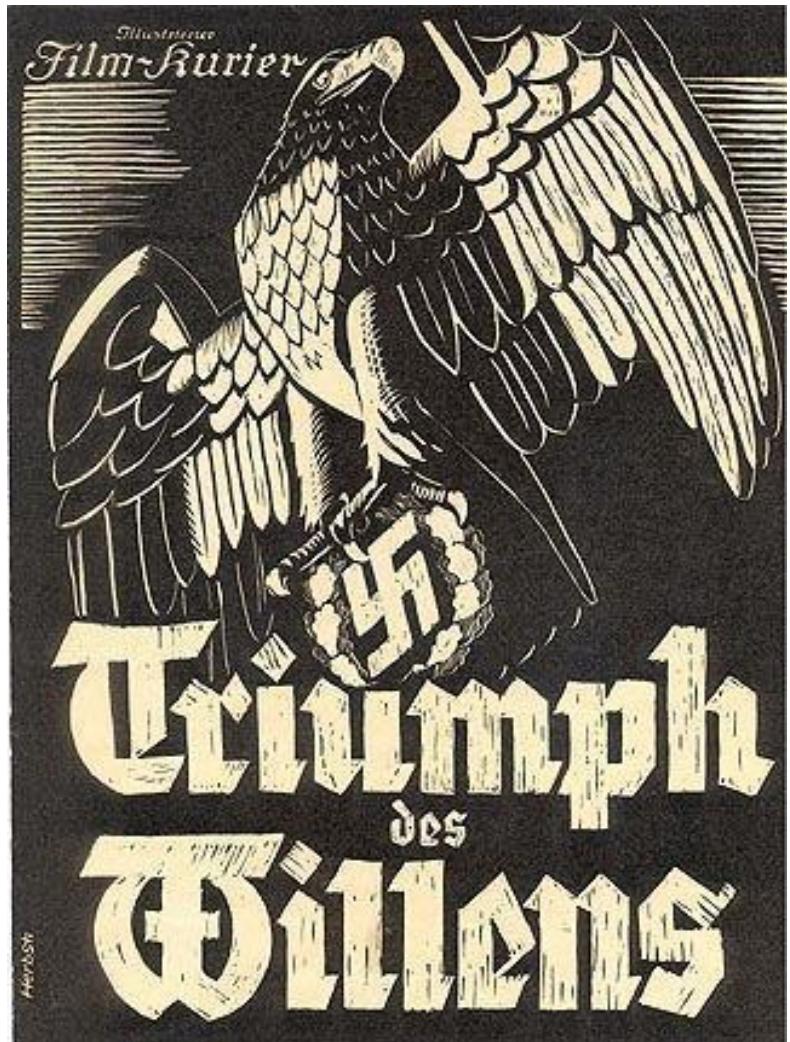
FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>, (Fecha de consulta: junio de 2021).

8.4. Fichas técnicas de películas.

La información ha sido obtenida de FilmAffinity, IMDB y AFI.

8.4.1. *El triunfo de la voluntad*.

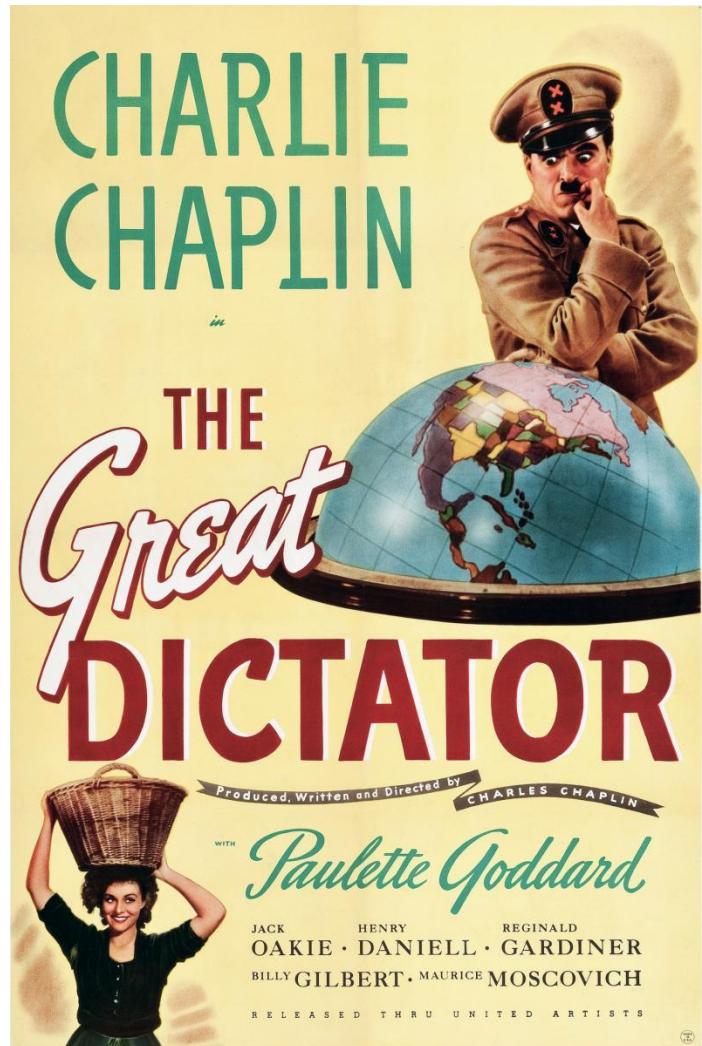
- **Título:** *El triunfo de la voluntad*.
- **Título original:** *Triumph des Willens*.
- **Año:** 1935.
- **País:** Alemania.
- **Duración:** 110 minutos.
- **Director/a:** Leni Riefenstahl.
- **Productora:** Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.
- **Guion:** Leni Riefenstahl, Walter Ruttman, Eberhard Taubert.
- **Música:** Herbert Windt, Jacques Offenbach.
- **Fotografía:** Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz, Hans Gottschalk, Werner Hundhausen, Herbert Kebelmann, Albert Kling, Franz Koch, Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Vlada Majic, Richard Nickel, Walter Riml, Arthur Schwertfeger, Károly Vass, Franz Weihmayer, Siegfried Weimann, Karl Wellert.
- **Reparto:** Adolf Hitler, Hermann Göring, Joseph Goebbels, Rudolf Hess.
- **Sinopsis:** Película que narra los Congresos realizados anualmente en la ciudad de Nuremberg del año 1934.



Cartel de *El triunfo de la voluntad*.

8.4.2. *El gran dictador.*

- **Título:** *El gran dictador.*
- **Título original:** *The Great Dictator.*
- **Año:** 1935.
- **País:** Estados Unidos.
- **Duración:** 110 minutos.
- **Director/a:** Charles Chaplin.
- **Productora:** Charles Chaplin Film Corporation.
- **Guion:** Charles Chaplin.
- **Música:** Meredith Wilson.
- **Fotografía:** Karl Struss, Rollie Totheroh, William Wallace.
- **Reparto:** Charles Chaplin, Paulette Godard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Henry Daniell.
- **Sinopsis:** Un humilde barbero judío que combatió con el ejército de Tomania en la Primera Guerra Mundial vuelve a su casa años después del fin del conflicto. Amnésico a causa de un accidente de avión, no recuerda prácticamente nada de su vida pasada, y no conoce

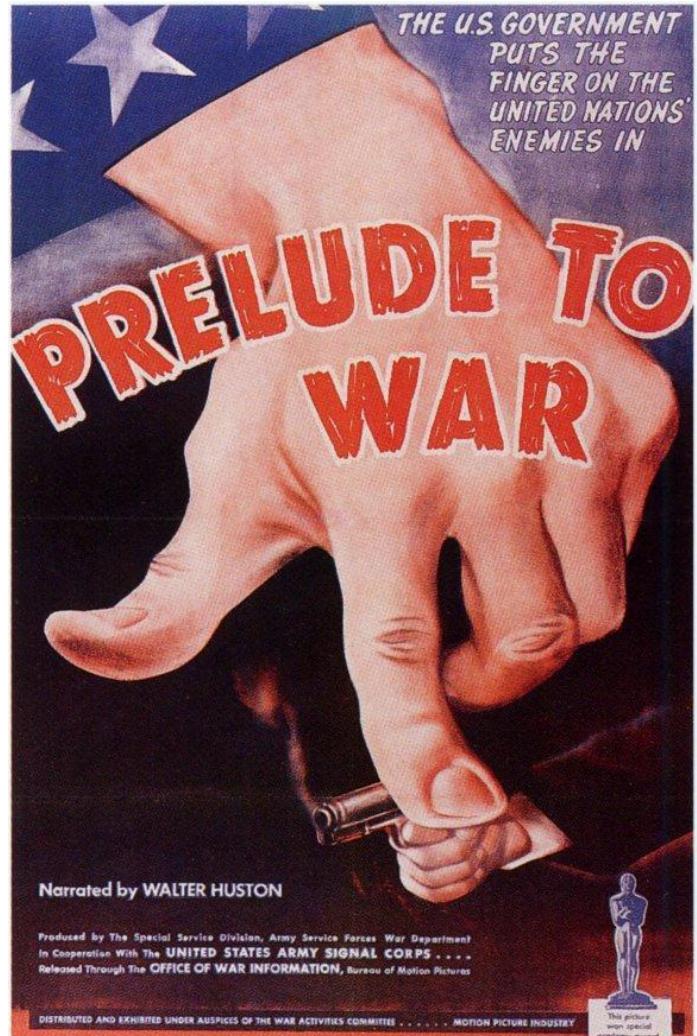


Cartel de *El Gran Dictador*.

la situación política actual del país: Adenoid Hynkel, un dictador fascista y racista, ha llegado al poder y ha iniciado la persecución del pueblo judío, a quien considera responsable de la situación de crisis que vive el país. Paralelamente, Hynkel y sus colaboradores han empezado a preparar una ofensiva militar destinada a la conquista de todo el mundo.

8.4.3. Preludio a la guerra.

- **Título:** *Preludio a la guerra*.
- **Título original:** *WWII-Why we Fight 1: Prelude to war*.
- **Año:** 1942.
- **País:** Estados Unidos.
- **Duración:** 52 minutos.
- **Director/a:** Frank Capra, Anatole Litvak.
- **Productora:** Frank Capra, Mj. Anatole Litvak.
- **Guion:** Capt. Anthony Veiller, Maj. Eric Knight, Robert Heller.
- **Música:** Herbert Windt, Jacques Offenbach.
- **Fotografía:** Robert Flaherty, Consolidated Film Industries.
- **Reparto:** Walter Huston (Narrador), Capitán Anthony Veiller (Narrador).
- **Sinopsis:** Primero de una serie de documentales conocidos por "Why We Fight", que fueron producidos por el ejército de los Estados Unidos. Muestra las causas de la guerra, quiénes son los enemigos y por qué hay que combatirlos.



Cartel de *Preludio a la guerra*.

8.4.4. *San Pietro*.

- **Título:** *San Pietro*.
- **Título original:** *San Pietro (The Battle of San Pietro)*.
- **Año:** 1945.
- **País:** Estados Unidos.
- **Duración:** 31 minutos.
- **Director/a:** John Huston.
- **Productora:** The Army Historical Service.
- **Guion:** John Huston.
- **Música:** The Air Force Orchestra, The Mormon Tabernacle Choir, St. Brendan's Boys Choir.
- **Fotografía:** Jules Buck, John Huston.
- **Reparto:** John Huston (Narrador).
- **Sinopsis:** Documental sobre la batalla de San Pietro, un pequeño pueblo italiano dominado por tropas aliadas de los alemanes. Más de mil soldados norteamericanos fueron aniquilados cuando intentaron conquistar la población.



Cartel de *San Pietro*.

8.5. Anexo de imágenes



Fig. 1: Soldados cavando una trinchera en de *Fifth Northumberland Fusiliers Digging Entrenchments at Orange River, South Africa - The passing of the armoured train* (John Bennett Stanford, 1899).



Fig. 2: Fotogramas de *Corazones del mundo* (*Hearts of The World*, David W. Griffith, 1918).



Fig. 3: Fotogramas de *El Gran Desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925).



Fig. 4: Fotogramas de *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927).



Fig. 5: Fotogramas de *Sin novedad en el frente* (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone, 1930) (arriba), *1917* (Sam Mendes, 2019) (color) y *Cuarto de infantería* (*Westfront 1918: Vier von der Infanterie*, Georg Willhelm Pabst, 1930).



Fig. 6: Discurso final de *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938).



Fig. 7: Fotograma de *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938). Hay veces que no solo se percibe, sino que hablan directamente sobre su inferioridad.



Fig. 8: Leni Riefenstahl y Hitler.

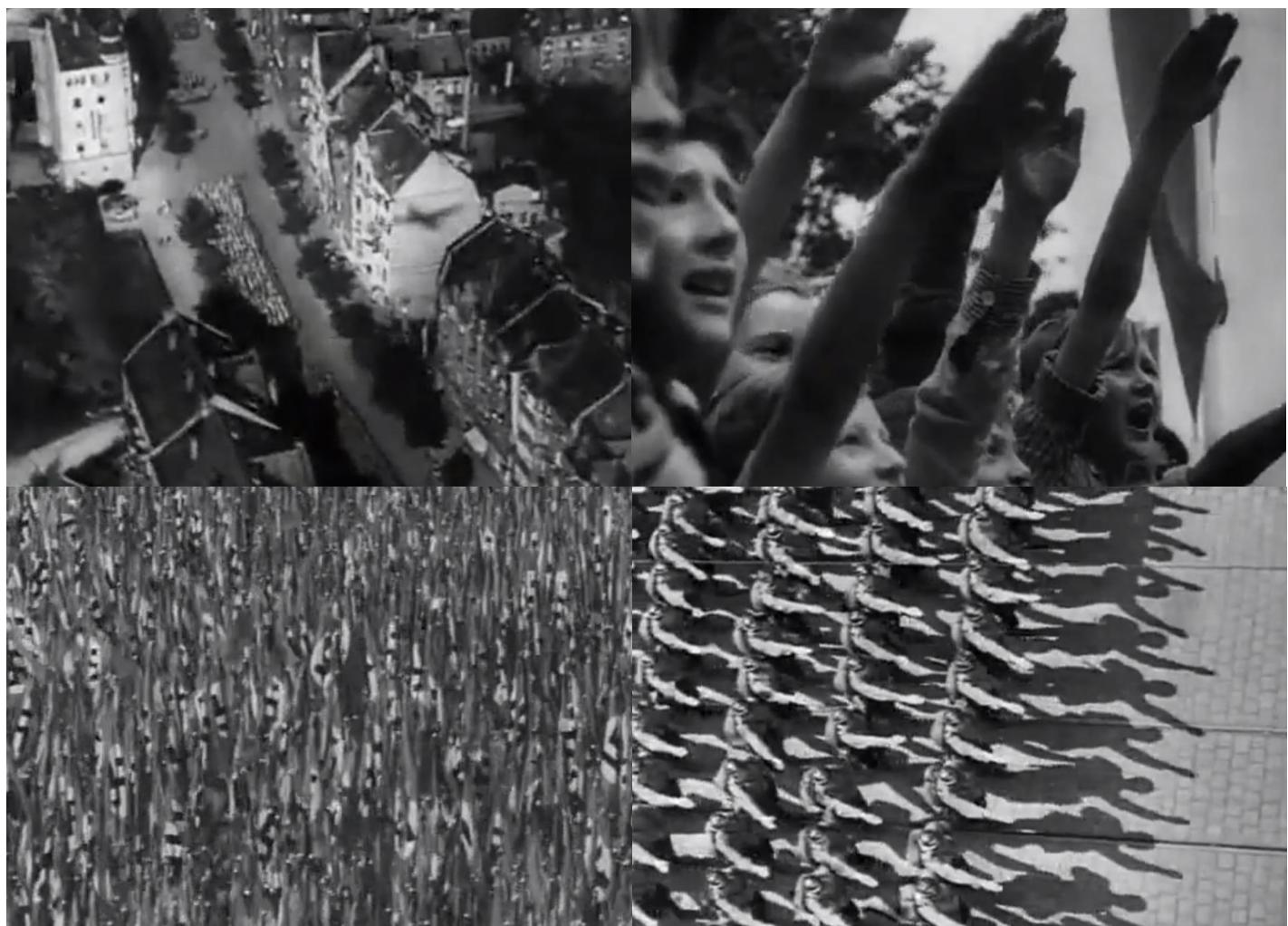


Fig. 9: (arriba) Hitler surcando el cielo de Nuremberg dominante. Jóvenes acérrimos al régimen saludan a su líder. (abajo) El mar de banderas diseñado por Albert Speer. En fila todos los soldados saludan en la mañana al *führer*. Fotogramas de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).

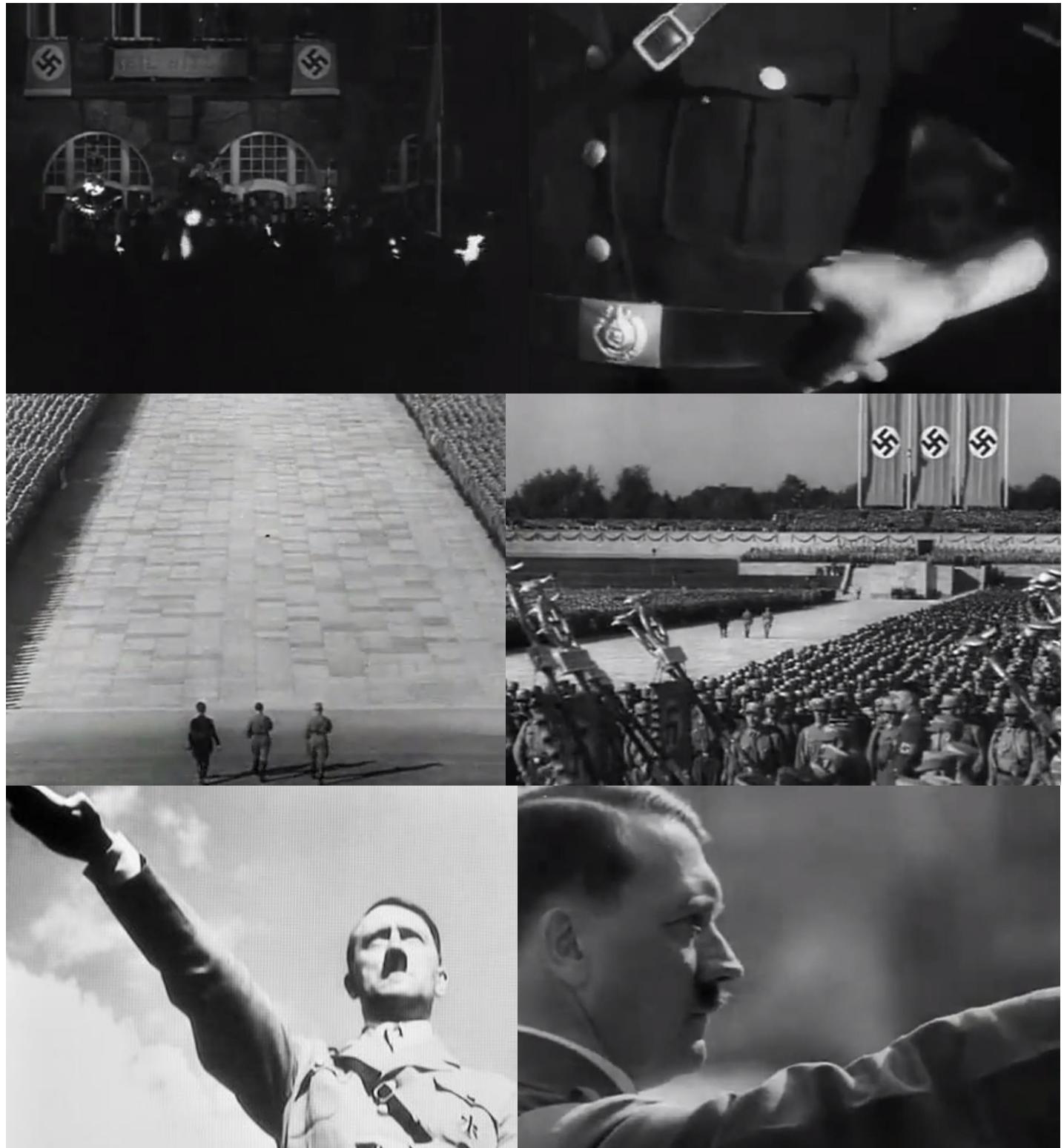


Fig. 10: (arriba) La noche sobre Nuremberg. (en medio) Hitler, acompañado de Himmler, jefe de la gestapo y Viktor Lutze, comandante en jefe de las SA en el acto memorial de Paul von Hindenburg, Presidente del Reich y Mariscal General de campo. (abajo) Hitler captado como una autoridad con firmeza y capacidad de liderazgo. Fotogramas de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).

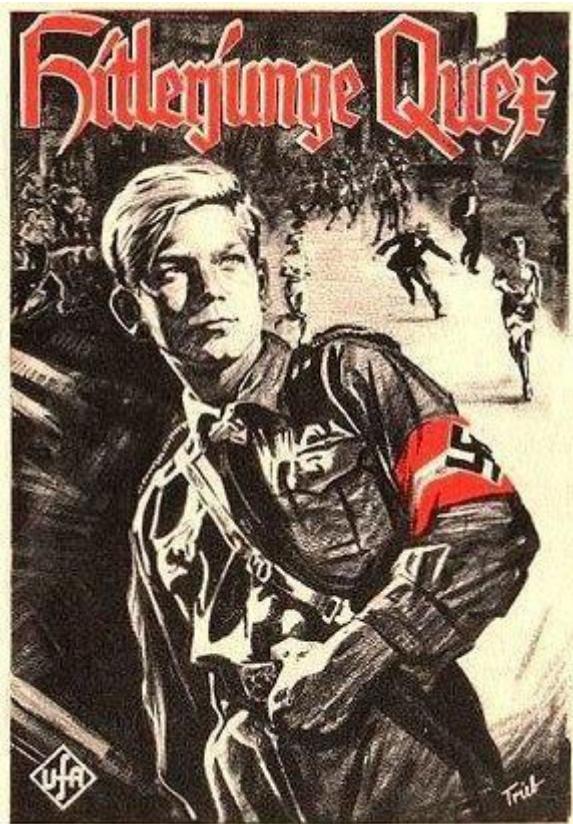


Fig. 11: (izquierda) Cartel de la película *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933). (arriba) Fotograma de *El Flecha Quex*.

Fig. 12: Cartel de la película *El judío Suss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940).

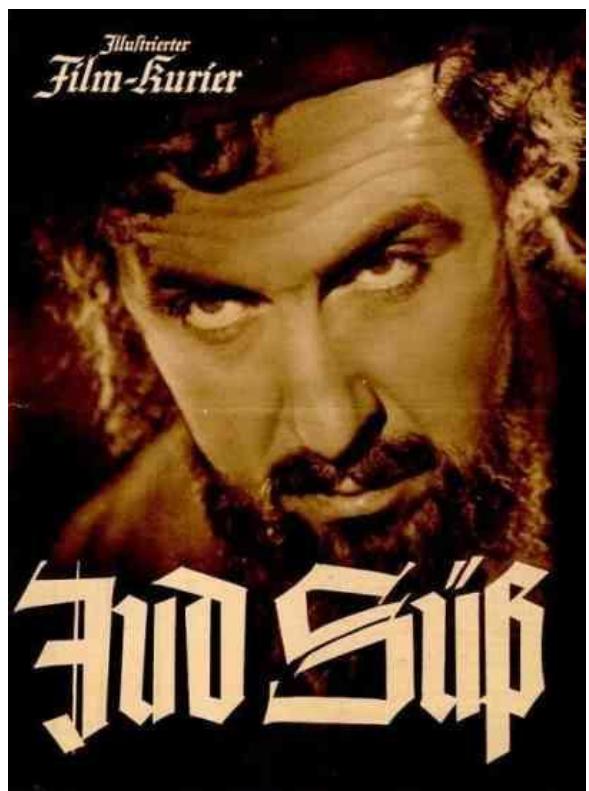


Fig. 13: Cartel de la película *El gran Rey* (*Der Grosse König*, Veit Harlan, 1942).



Fig. 14: Fotograma de *Stukas* (Karl Ritter, 1941).

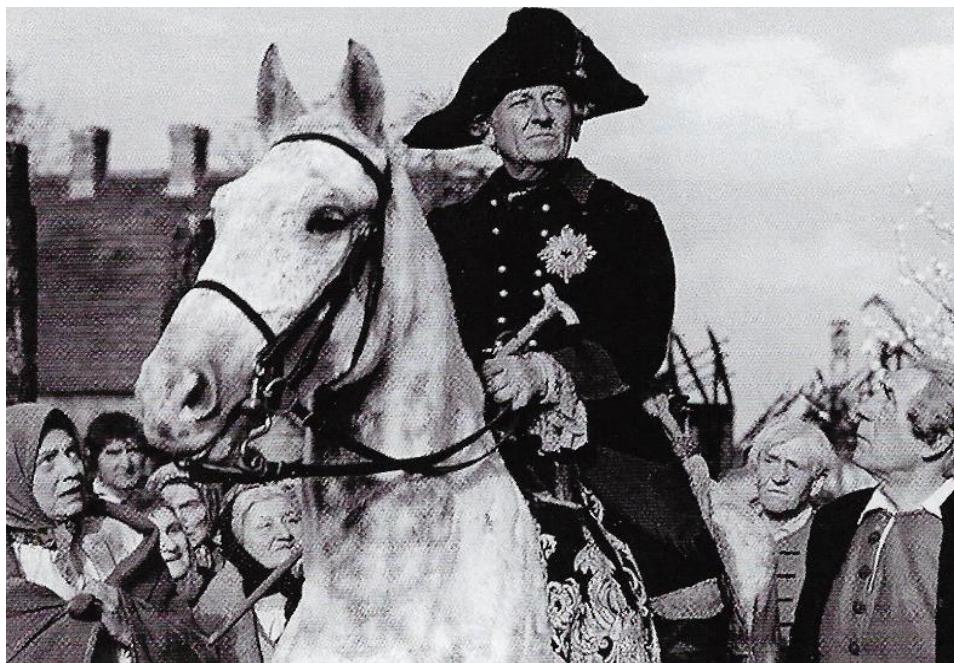


Fig. 15: Fotograma de *El Gran Rey* (Der Grosse König, Veit Harlan, 1942)



Fig. 16: Fotogramas de *Kolberg* (Veit Harlan, 1945).



Fig. 17: Cartel y fotograma de la escena añadida de *Enviado Especial* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940).



Fig. 18: Fotogramas de *Sargento York* (Sergeant York, Howard Hawks, 1941).



Fig. 19: Comparativa de Hitler, Goebbels y Mussolini con la caracterización en *El gran dictador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1941).



Fig. 20: Making of de *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1941).



Fig. 21: Hynkel y Napoloni se pelean. Fotograma de *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1941).

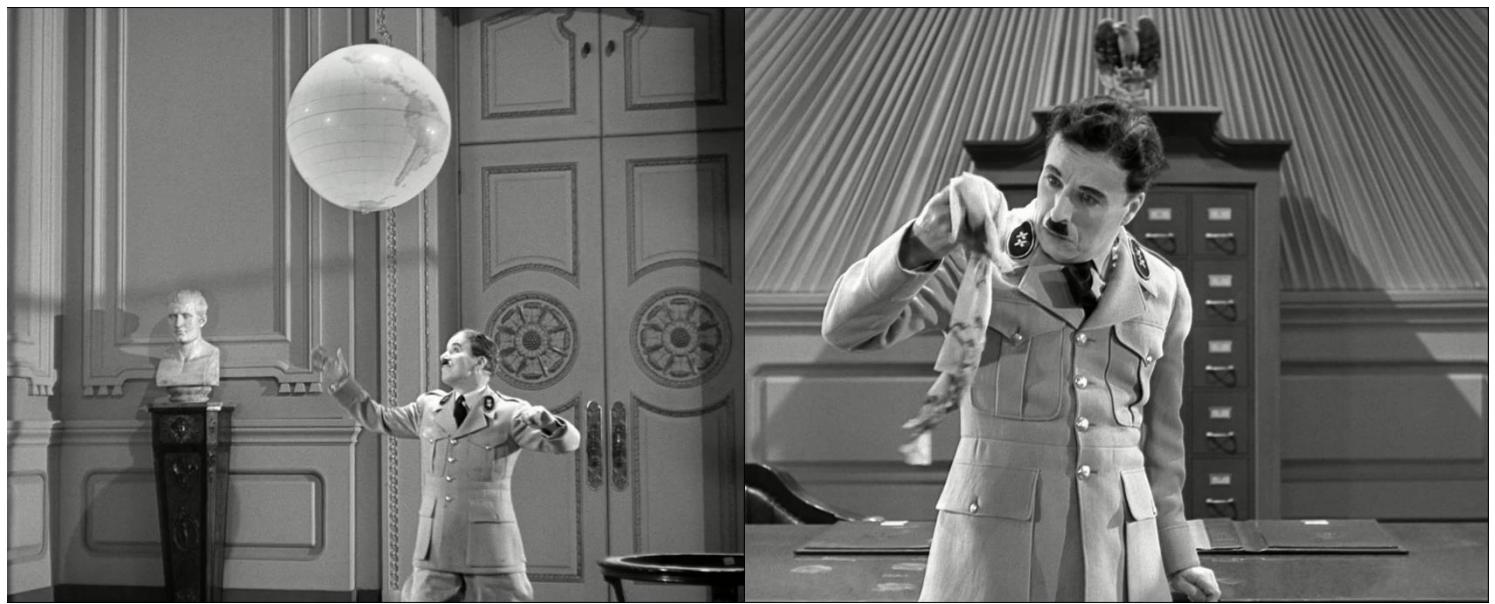


Fig. 22: Fotogramas de la famosa “escena del globo” de *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1941).



Fig. 23: Chaplin nos habla a todos nosotros en su discurso final. Fotograma de *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1941).



Fig. 24: Fotograma de *Ser o no ser* (*To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942).

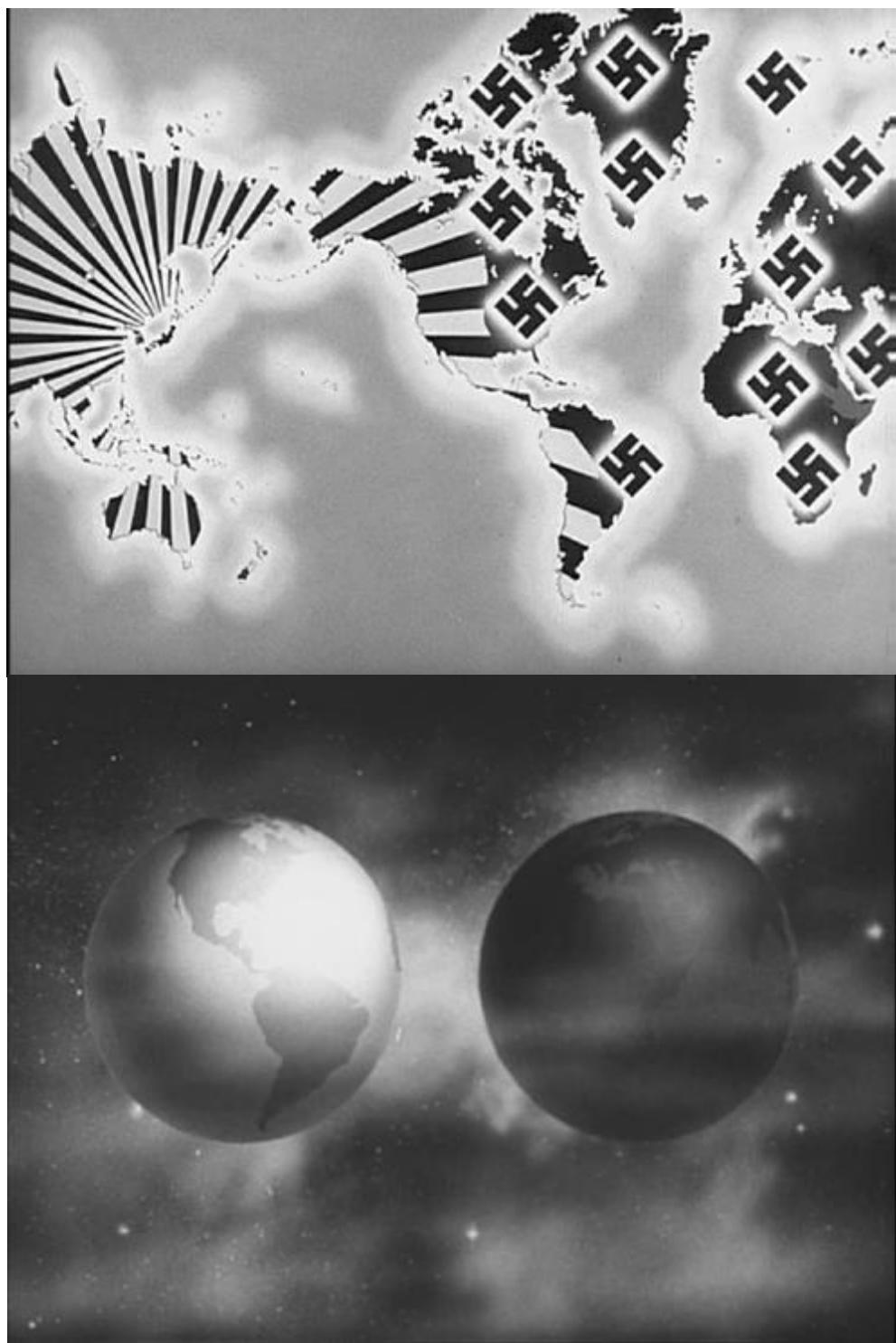


Fig. 25: Fotogramas, animaciones de Walt Disney en *Preludio a la guerra* (WWII- Why we Fight I: *Prelude to war*, Frank Capra, 1942).



Fig. 26: Comparativa de la vida y educación de un niño en Estados Unidos y los países del Eje. Fotogramas de *Preludio a la guerra* (WWII- Why we Fight I: Prelude to war, Frank Capra, 1942)



Fig. 27: Fotogramas secuenciados de *San Pietro* (John Huston, 1945).



Fig. 28: Fotogramas secuenciados de *San Pietro* (John Huston, 1945).



Fig. 29: Los niños sonríen tras la liberación. Fotogramas de *San Pietro* (John Huston, 1945).



Fig. 30: Fotogramas de *Let there be light* (John Huston, 1946).



Fig. 31: Fotogramas de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946).



Fig. 32: Fotogramas de *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957).

Un arma de doble filo: Ideología en el cine bélico alemán y estadounidense de la Segunda Guerra Mundial.
Alejandro Martínez Andiano.

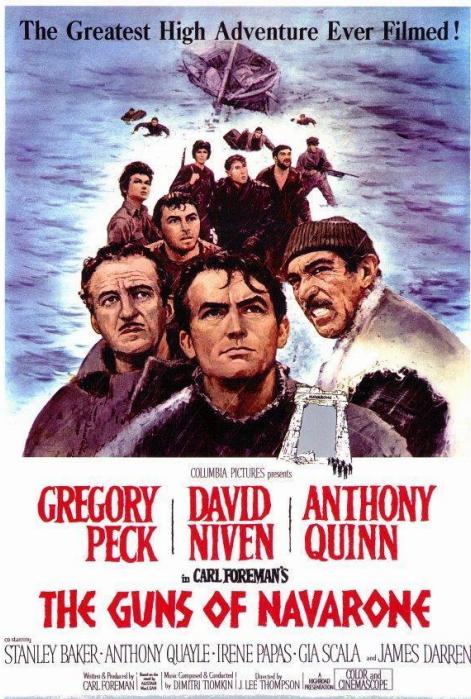


Fig. 33: (izquierda) Cartel de *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961). (Derecha) fotograma de *Doce del Patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967)



Fig. 34: Coppola simbolizando el impacto estadounidense en el mundo en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

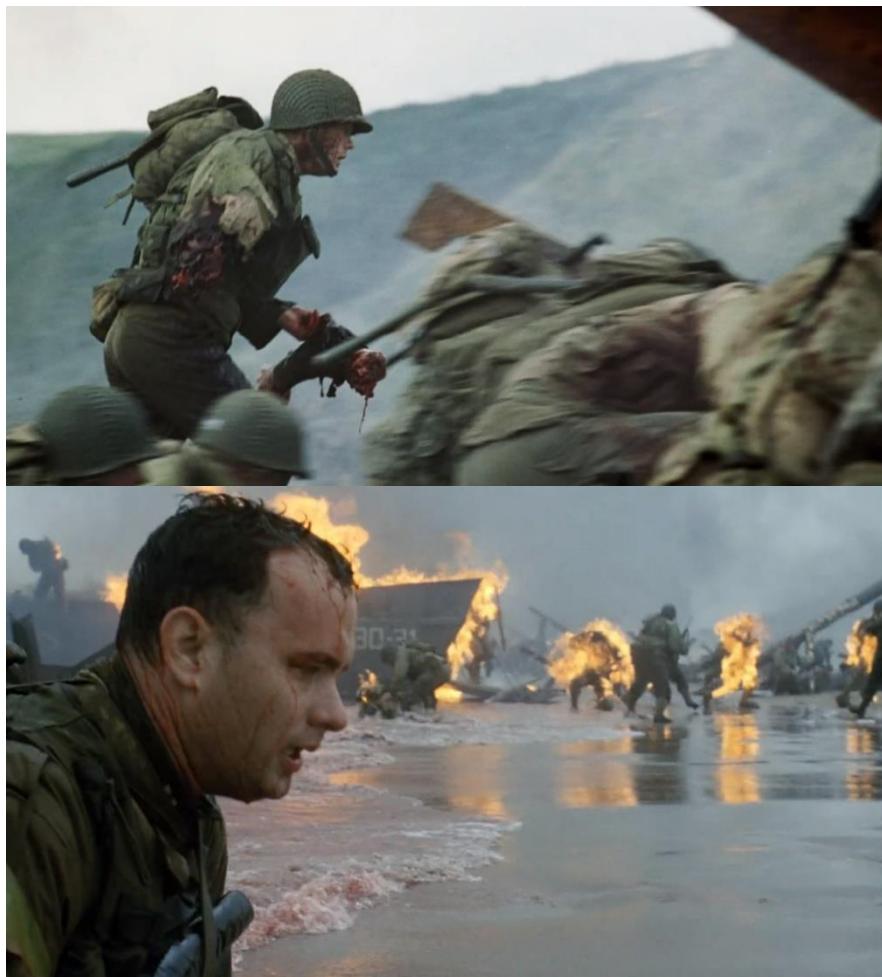


Fig. 35: El caos y la sangre inundan la playa de Omaha, al igual que nuestras sensaciones en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).



Fig. 36: El soldado Witt atiende en sus últimos momentos al Sargento Keck en *La delgada línea roja* (*Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998).



Fig. 37: (Arriba) el Teniente Aldo Raine. (Resto de fotogramas) Masacre en el cine de Shosanna. *Malditos Bastardos* (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009).



Fig. 38: Fotogramas que muestran la parodia propagandística en *Nation's Pride (Inglourious Basterds: Stolz der Nation, Eli Roth, 2009)*.



Fig. 39: El “ojo por ojo” de los israelíes a los palestinos, lo compara con el de Estados Unidos hacia el islam con el último plano de la película a las Torres Gemelas. *Munich* (Steven Spielberg, 2005).

8.6. Procedencia de imágenes

8.6.1. Imágenes de los anexos.

Fig. 1:

- Captura propia. *Fifth Northumberland Fusiliers Digging Entrenchments at Orange River, South Africa - The passing of the armoured train* (John Bennet Stanford, 1899), British Film Institute: <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-the-fifth-northumberland-fusiliers-digging-entrenchments-at-orange-river-south>, (Fecha de consulta: 10/VI/2021).

Fig. 2:

- Captura propia. *Corazones del mundo (Hearts of the World)*, David W. Griffith, 1918).

Fig. 3:

- Captura propia. *El gran desfile (The Big Parade)*, King Vidor, 1925).

Fig. 4:

- Capturas propias. *Alas (Wings)*, William A. Wellman, 1927).

Fig. 5:

- Capturas propias. Fuentes: *Sin novedad en el frente (All quiet on the western front)*, Lewis Milestone, 1930), *Cuarto de infantería (Westfront 1918: Vier von der Infanterie*, Georg Willhelm Pabst, 1930), *1917* (Sam Mendes, 2019).
- Imagen inferior de 1917:
[https://elcomercio.pe/resizer/SerRal5m9Q5HxUzzc6mLYBxXOMk=/1200x675/smart/filters:format\(jpeg\):quality\(75\)/arc-anglerfish-arc2-prod-elcomercio.s3.amazonaws.com/public/QAWWWB2G6ZFF7DJ37FIOBZDQTQ.jpg](https://elcomercio.pe/resizer/SerRal5m9Q5HxUzzc6mLYBxXOMk=/1200x675/smart/filters:format(jpeg):quality(75)/arc-anglerfish-arc2-prod-elcomercio.s3.amazonaws.com/public/QAWWWB2G6ZFF7DJ37FIOBZDQTQ.jpg), (Fecha de consulta: 16/VI/2021).

Fig. 6, 7:

- Capturas propias. Bloqueo (*Blockade*, William Dieterle, 1938).

Fig. 8:

- <https://1.bp.blogspot.com/-OhIjvgjySCo/W3PJDWgXpwI/AAAAAAAAl10/eKSd73dgVhsttKAVg6zbeefYOrI412i7wCLcBGAs/s1600/leni-riefenstahl.jpg>, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).

Fig. 9:

- Capturas propias. *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).

Fig. 10:

- Capturas propias: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).

Fig. 11:

- Cartel de la película:
https://pics.filmaffinity.com/hitlerjunge_quex_ein_film_vom_opfergeist_der_de_utschen_jugend-986535943-large.jpg, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).
Fotograma, captura propia: *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933).

Fig. 12:

- https://pics.filmaffinity.com/jud_suss-555654072-large.jpg, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).

Fig. 13:

- https://pics.filmaffinity.com/der_grosse_konig_der_grosse_konig-885088561-large.jpg, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).

Fig. 14:

- SALGADO, D., “*Stukas, Karl Ritter* (1941)”, *Dirigido por*, 497, marzo de 2019, p. 41.

Fig. 15:

- RUIZ, N., “*El gran rey*, Veit Harlan (1942)”, *Dirigido por*, 497, 2019, p. 42.

Fig. 16:

- Capturas propias. *Kolberg* (Veit Harlan, 1945).

- Imagen superior derecha: M. LUNA, E., “Kolberg, Veit Harlan (1945)”, *Dirigido por*, 497, marzo de 2019, p. 47.

Fig. 17:

- Cartel de la película: https://pics.filmaffinity.com/foreign_correspondent-875213766-large.jpg, (Fecha de consulta: 12/VI/2021).
- Captura propia. *Enviado Especial (Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940).

Fig. 18:

- Captura propia. *Sargento York (Sergeant York*, Howard Hawks, 1941).

Fig. 19:

- Capturas propias. Fuente: *El gran dictador (The Great Dictator*; Charles Chaplin, 1941).
- Imágenes de Hitler y Goebbels. *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935).
- Imagen de Mussolini.
http://c.files.bbci.co.uk/ED6E/production/_106028706_benitomussolini1.jpg,
(Fecha de consulta: 12/VI/2021).

Fig. 20:

- Capturas propias. <https://www.dailymotion.com/video/x7wrfw5>, (Fecha de consulta 12/VI/2021).

Fig. 21, 22, 23:

- Capturas propias. *El gran dictador (The Great Dictator*; Charles Chaplin, 1941).

Fig. 24:

- Captura propia. *Ser o no ser (To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942).

Fig. 25:

- ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la

Segunda Guerra Mundial según la serie documental Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, julio-diciembre de 2016, espec. p. 36.

Fig. 26:

- ANTUÑANO SAN LUIS, J., “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, julio-diciembre de 2016, espec. pp. 37-38.

Fig. 27,28, 29:

- Capturas propias. *San Pietro* (John Huston, 1945).

Fig. 30:

- Capturas propias. *Let there be light* (John Huston, 1946).

Fig. 31:

- Capturas propias. *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946).

Fig. 32:

- *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957).

Fig. 33:

- Captura propia: *Doce del Patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967).
- Cartel de *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961): https://pics.filmaffinity.com/the_guns_of_navarone-571839621-large.jpg, (Fecha de consulta: 13/VI/2021).

Fig. 34:

- Capturas propias. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

Fig. 35:

- Capturas propias. *Salvar al Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

Fig. 36:

- Capturas propias. *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998).

Fig. 37:

- Capturas propias. *Malditos Bastardos* (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009).

Fig. 38:

- Capturas propias. *Nation's Pride* (*Inglourious Basterds: Stolz der Nation*, Eli Roth, 2009).

Fig. 39:

- Captura propia. *Munich* (Steven Spielberg, 2005).

8.6.2. Fichas técnicas:

El triunfo de la voluntad:

- https://pics.filmaffinity.com/triumph_des_willens-687059575-large.jpg, (Fecha de consulta: junio de 2021).

El gran dictador:

- https://pics.filmaffinity.com/the_great_dictator-416205081-large.jpg, (Fecha de consulta: junio de 2021).

Preludio a la guerra:

- https://pics.filmaffinity.com/wwii_why_we_fight_1_prelude_to_war-344990502-large.jpg, (Fecha de consulta: junio de 2021).

San Pietro:

- https://pics.filmaffinity.com/san_pietro-350564510-large.jpg, (Fecha de consulta: junio de 2021).

8.7. Anexos textuales

Nº1: Bloqueo (Blockade, William Dieterle, 1938).

Discurso de Henry Fonda al final de la película.

“¿Paz? ¿Dónde encontrarla? Nuestro país se ha convertido en un campo de batalla. No hay seguridad para los viejos ni para los niños. Las mujeres no pueden proteger a sus hijos, no están seguras ni en su pueblo, Iglesias, escuelas, hospitales bombardeados. Esto no es una guerra común entre soldados, es una matanza de gente que no tiene ninguna culpa. No tiene sentido. ¿Por qué no se detiene este mundo? ¿Dónde está la conciencia del mundo?”.

**Nº2: BELINCHÓN, G., *El gran dictador* (1940), España, El País S.L., 2005,
espec. pp. 29-32.**

Discurso de Hynkel al final de la película.

“Lo siento, pero no quiero ser emperador. No es lo mío. No quiero gobernar o conquistar a nadie. Me gustaría ayudar a todo el mundo- si fuera posible-: a judíos, gentiles, negros, blancos. Todos nosotros queremos ayudarnos mutuamente. Los seres humanos son así. Queremos vivir para la felicidad y no para la miseria ajena. No queremos odiarnos y despreciarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos. Y la buena tierra es rica y puede proveer a todos.

El camino de la vida puede ser libre y bello; pero hemos perdido el camino. La avaricia ha envenenado las almas de los hombres, ha levantado en el mundo barricadas de odio, nos ha llevado al paso de la oca a la miseria y a la matanza. Hemos aumentado

la velocidad. Pero nos hemos encerrado nosotros mismos dentro de ella. Nuestra ciencia nos ha hecho cínicos; nuestra inteligencia, duros y faltos de sentimientos. Pensamos demasiado y sentimos demasiado poco. Más que maquinaria, necesitamos humanidad. Más que inteligencia, necesitamos amabilidad y cortesía. Sin estas cualidades, la vida será violenta y todo se perderá.

El avión y la radio nos han aproximado más. La verdadera naturaleza de estos adelantos clama por la bondad en el hombre, clama por la fraternidad universal, por la unidad de todos nosotros. Incluso ahora, mi voz está llegando a millones de seres de todo el mundo, a millones de hombres, mujeres y niños desesperados, víctimas de un sistema que tortura a los hombres y encarcela a las personas inocentes. A aquellos que puedan oírme, les digo: “no desesperéis”.

La desgracia que nos ha caído encima no es más que el paso de la avaricia, la amargura de los hombres, que temen el camino del progreso humano. El odio de los hombres pasará y los dictadores morirán, y el poder que arrebataron al pueblo volverá al pueblo. Y mientras los hombres mueren, la libertad no perecerá jamás.

¡Soldados! ¡No os entreguéis a esos bestias, que os desprecian, que os esclavizan, que gobiernan vuestras vidas! ¡Decidles lo que hay que hacer, lo que hay que pensar y lo que hay que sentir! Que os obligan a hacer la instrucción, que os tienen a media ración, que os tratan como a ganado y os utilizan como carne de cañón. ¡No os entreguéis a esos hombres desnaturalizados, a esos hombres máquina con inteligencia y corazones de máquina! ¡Vosotros no sois máquinas! ¡No odiéis! ¡Solo aquellos que no son amados odian, los que no son amados y los desnaturalizados! ¡Soldados! ¡No luchéis por la esclavitud! ¡Luchad por la libertad!

En el capítulo 17 de San Lucas está escrito que el reino de Dios se halla dentro del hombre ¡No de un hombre o de un grupo de hombres, sino de todos los hombres! ¡En vosotros! Vosotros, el pueblo tenéis el poder, el poder de crear máquinas. ¡El poder de crear felicidad! Vosotros, el pueblo, tenéis el poder de hacer que esta vida sea libre y bella, de hacer de esta vida una maravillosa aventura. Por tanto, en nombre de la democracia, empleemos ese poder, unámonos todos. Lucharemos por un mundo nuevo, por un mundo digno, que dará a los hombres la posibilidad de trabajar, que dará a la juventud un futuro y a los ancianos seguridad.

Prometiéndoos todo esto, las bestias han subido al poder. ¡Pero mienten! No han cumplido esa promesa. ¡No la cumplirán! Los dictadores se dan libertad a sí mismos, pero esclavizan al pueblo. Ahora, unámonos para liberar el mundo, para terminar con las barreras nacionales, para terminar con la codicia, con el odio y con la intolerancia. Luchemos por un mundo de la razón, un mundo en el que la ciencia y el progreso lleven la felicidad a todos nosotros. ¡Soldados, en nombre de la democracia, unámonos!

Hannah ¿puedes oírme? ¡Dondequiero que estés, alza los ojos! ¡Mira Hannah, las nubes están desapareciendo! ¡El sol se está abriendo paso a través de ellas! ¡Estamos saliendo de la oscuridad y penetrando en la luz! ¡Estamos entrando en un mundo nuevo, un mundo más amable, donde los hombres se elevarán sobre su avaricia, su odio y su brutalidad! ¡Mira, Hannah, han dado alas al alma del hombre y, por fin, empieza a volar! ¡Vuela hacia el arco iris, hacia la luz de la esperanza! ¡Alza los ojos, Hannah! ¡Alza los ojos!”.

Nº3: VILLEGAS LÓPEZ, M., *Charles Chaplin: El genio del cine*, L'Hospitalet, ABC, 2003, p. 149.

Declaraciones de Chaplin sobre *El gran dictador*.

“Para mí es la conclusión lógica de la historia. Para mí es el discurso que el pequeño barbero hubiera pronunciado, el que debía pronunciar. Hay quienes aseguran que se sale de su personaje. ¿Y qué? La película dura dos horas y tres minutos Si durante dos horas y tres minutos es pura comedia ¿No se disculpará que la finalice con una nota que refleja en forma honesta y realista el mundo en que vivimos, y no se disculpará un alegato a favor de un mundo mejor? Atención: Está dirigido a los soldados, las verdaderas víctimas de una dictadura.

Era algo difícil. Mucho más fácil habría sido que el barbero y Hannah desaparecieran en el horizonte, rumbo a la tierra prometida, contra el crepúsculo resplandeciente. Pero no hay tierra prometida para los oprimidos del mundo. No hay lugar en el horizonte al que puedan dirigirse en busca de asilo. Tienen que sufrir y nosotros tenemos que sufrir”.

Nº4: La guerra en Hollywood 1: Comienza la misión (Five Came Back 1: Mission begins, Laurent Bouzereau, 2017).

Declaraciones de Frank Capra acerca de: Why we Fight?

“La génesis de esto se originó en la mente del general Marshall. Era el jefe del Estado Mayor. Y estábamos en guerra. No teníamos tropas ni nada, pero estábamos en guerra. Me llamó y me dijo: <<Tenemos un grave problema. Pronto tendremos a 12 millones de chavales de uniforme y muchos de ellos no han visto un arma en su vida. Estos chavales, con sus trajes y sus cadenas...Todas las cosas precoces que hacían entonces ¿Qué van a hacer? ¿Qué van a hacer cuando se contagien de la terrible enfermedad que es la nostalgia?>>. Se preguntaba cómo podríamos meterles a estos chavales en la cabeza la necesidad de ponerse el uniforme. Y me dijo: <<Creo que podríamos hacerlo con películas. Deberíamos hacerlo así>>. Lo había intentado con charlas, con libros, pero no funcionó: no les interesaba. Los muchachos no aprendían, y quería algo que los muchachos entendieran. Y a los chavales les gustaba el cine. Cuando salí de su despacho, fui al, con perdón, cagadero más cercano me senté y pensé: <<Dios, ¿Qué diablos estoy...?>>. No había visto ningún documental. Pensaba que eran chorraditas que hacían los chiflados ricos, ¿sabes?

Dales a los chavales una razón para luchar y no les mientes. Tienen que creérsela. Si no se la creen, estamos muertos”.

Nº5: La guerra en Hollywood 1: Comienza la misión (Five Came Back 1: Mission begins, Laurent Bouzereau, 2017).

Declaraciones de Capra acerca de cuando vio El triunfo de la voluntad de Riefenstahl.

“Vi aquello y me acojoné. Volví a mi despacho, con mi silla y mi teléfono. Y me senté, me senté...y no estaba nada contento. ¿Cómo iba a superar aquello? El poder de la película en sí demostraba que sabían lo que estaban haciendo.

Bueno, ¿Cómo llego al chaval de la calle? Al estadounidense. ¿Cómo le digo, mientras monta su bici: <<Oye, ¿sabes qué tienes delante? ¿Tienes esto y lo otro?>> ¿Cómo llego a él? Y entonces pensé: << ¿Cómo han llegado ellos a mí?>>. Me lo han

contado ellos mismos. Y dije: <<Dejemos que los muchachos vean solo su lado. No hacemos ni rodamos nada. En vez de eso, usamos su material como propaganda para nosotros. Que vean. Que vean a esta gente, que vean a estos tipos>>”.

Nº6: *La guerra en Hollywood 1: Comienza la misión (Five Came Back 1: Mission begins, Laurent Bouzereau, 2017).*

Declaraciones de Frank Capra sobre: *Why we Fight?*

“Hitler se parecía a Charlie Chaplin. Venía y hacía eso de (imita a Hitler). En realidad, yo... Ya sabes, era como uno de los hermanos Marx. Cuando la gente lo veía, muchos se reían. Y cuando Mussolini hacía aquellos gestos grandilocuentes, pensaban que era un payaso. Si no fuera por la maldad, si no fuera porque moría gente, parecería una comedia.

Bueno, como he dicho, teníamos una historia magnífica que contar. Contaba con los mayores héroes y los mayores villanos del mundo. Reales. No actores. Reales. La verdad es que, si hubiéramos perdido, habríamos perdido, sin duda, nuestra libertad por encima de todo. Y pensaba que la libertad era nuestro bien más preciado. Y si hubiéramos perdido la libertad, lo habríamos perdido todo”.

Nº7: *La guerra en Hollywood 2: Zonas de combate (Five Came Back 2: Combat Zones, Laurent Bouzereau, 2017).*

Declaraciones de John Huston sobre *San Pietro*.

“De Inglaterra me mandaron a Italia. Llegamos a la entrada del valle del Liri, defendida por el pueblo de San Pietro. Acababa de llover y todo estaba reluciente. El sol había salido después de la lluvia. Menudo... menudo día. Había un montón de muertos. Muertos detrás de las ametralladoras.

Recuerdo la primera vez que se proyectó. Fue en el pentágono en la sala de proyecciones. Se habían reunido todos los jefazos. Me di cuenta de que, como otras películas sobre combates, ni como ninguna otra película militar que habían visto. Pero no estaba preparado para la commoción con la que la recibieron. Había varios generales en la sala y el general de mayor rango presente, en mitad de la película se levantó y se fue. Después otro general, el siguiente en rango, salió. Al final solo quedaron los coroneles. Ellos también se fueron, uno a uno. Y me quedé solo. Pensé: ¡qué capullos! Al ejército no le gustó nada la película. La razón fue que pensaron que desalentaba a las tropas y a los que no habían estado en el frente.

Pasaron un par de semanas, creo. Entonces, por casualidades del destino, el general George C. Marshall vio la película. Supongo que había escuchado demasiadas cosas malas de ella para que despertase su interés. Su reacción fue totalmente opuesta a la de los demás. Marshall dijo que ellos eran quienes debían ver una película así, para prepararles para la experiencia de combate. Bueno, el ambiente cambió de la noche a la mañana. Me condecoraron y me hicieron comandante”.

Nº8: *La guerra en Hollywood 3: El precio de la victoria (Five Came Back 3: The Price of Victory, Laurent Bouzereau, 2017).*

Declaraciones de John Huston sobre *Hágase la luz*.

“Seguí a uno de los grupos por el hospital. Los seguí desde su ingreso, desde la primera vez que entraron y se sentaron en la sala de espera. Se les explicaba que hacían allí las cámaras y que los seguirían durante todo su tratamiento.

Estaban tan hundidos en su desesperación y commoción, que la presencia de las cámaras era totalmente irrelevante para ellos.

Y no había ninguna pretensión de curar a esos pacientes. Lo que hacían era solucionar los problemas en un intento de devolver a esos hombres, más o menos, al mismo estado en el que estaban cuando se alistaron”.

Nº9: La guerra en Hollywood 3: El precio de la victoria (Five Came Back 3: The Price of Victory, Laurent Bouzereau, 2017).

Declaraciones de William Wyler sobre Los mejores años de nuestra vida.

“Iba de tres veteranos que volvían a casa y las dificultades que tenían a la hora de volver a la vida civil. Uno de ellos estaba herido y supuestamente, los otros dos no. No estaban heridos físicamente, pero sí emocionalmente.

Al ser veterano, conocía el tema. No tuve que investigar mucho sobre los que volvían de la guerra. Sabía cómo se sentían. Sabía de lo que hablaban, porque yo era uno de ellos.

Creo que una película debería tener algo que decir. Y supongo que ese es el mensaje. Creo que debería hacer pensar y sentir a la gente a poder ser, mucho tiempo después de salir del cine”.

Nº10: AVILÉS BARANDIARÁN, J., “El cine bélico de inspiración norteamericana tras el final de la Guerra Fría”, en AZCONA PASTOR, J.M. et alii (eds.), *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación*, Madrid, Dykinson, 2013, pp. 729-757, espec. p. 729.

Declaraciones de Steven Spielberg acerca de Munich.

“Que no se me malinterprete. No estoy atacando a Israel con esta película. Es un tema muy duro y hemos decidido abordarlo honesta y mordazmente. Esta película trata de ahondar en la política que Israel comparte con el resto del mundo y de entender por qué un país cree que su mejor defensa contra cierto tipo de violencia es responder con violencia”.