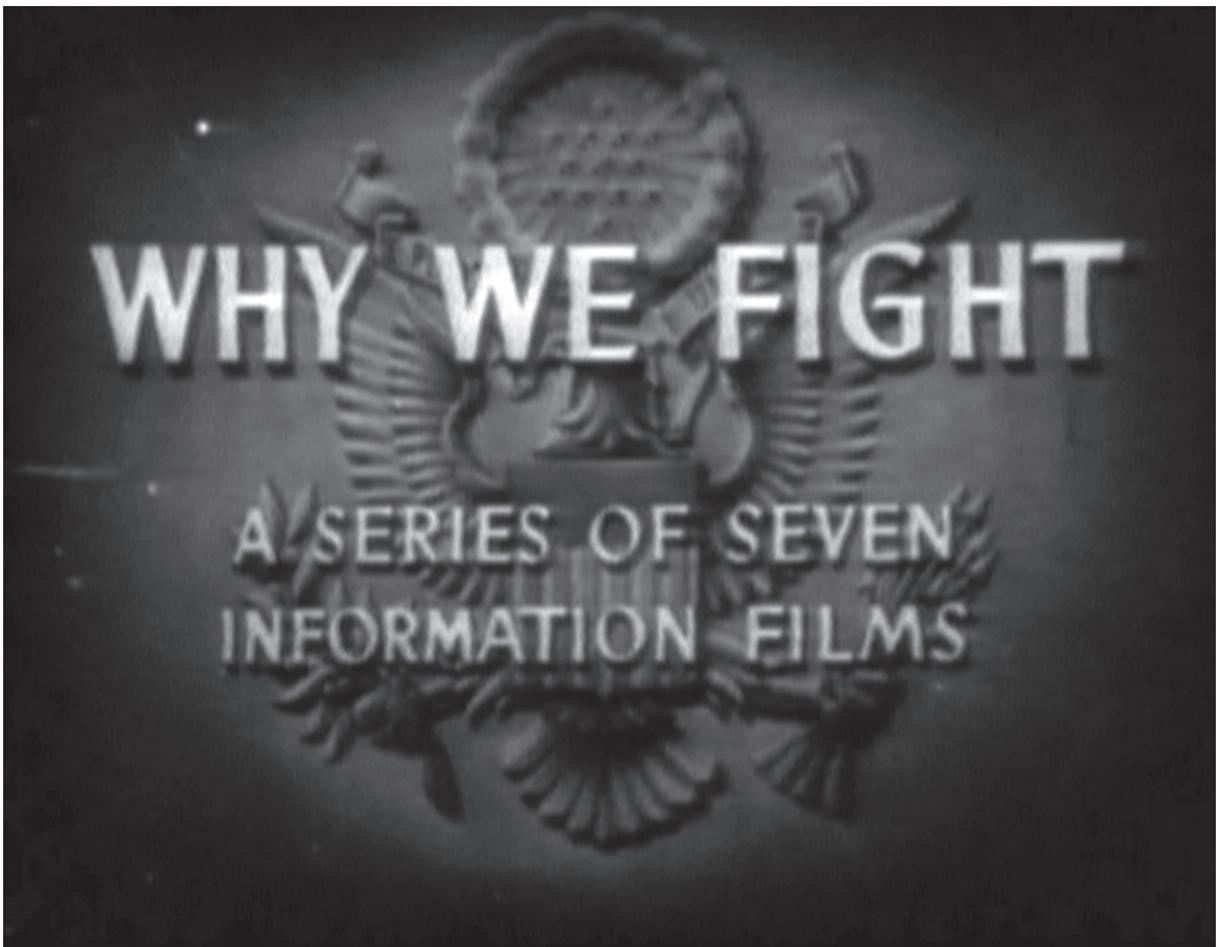


Cabecera de la serie *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945)



# Estados Unidos en guerra

## *Why We Fight* de Frank Capra

### La historia al servicio de la causa aliada

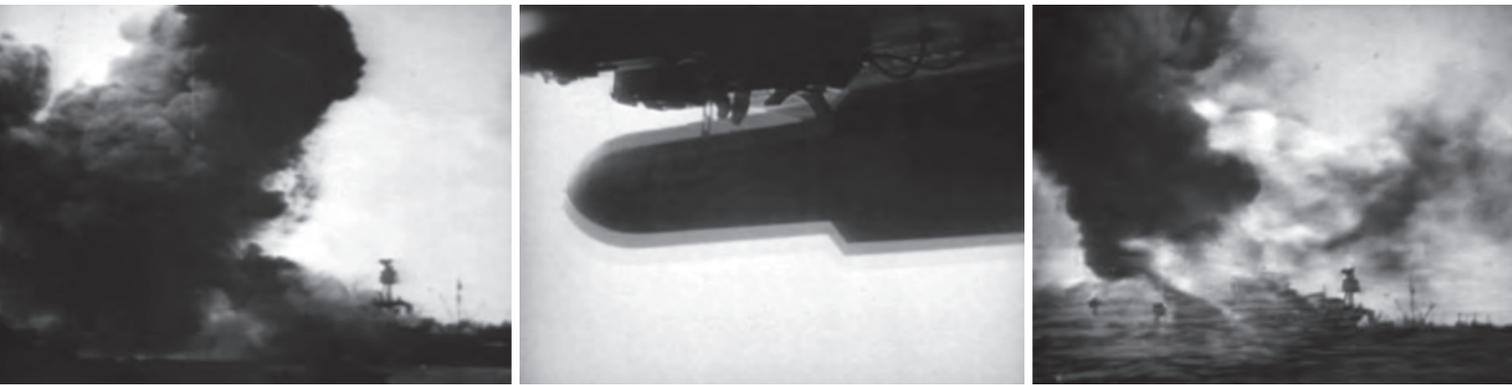
RAMÓN GIRONA

Con la implicación definitiva de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el gobierno y el alto mando militar decidieron impulsar un amplio programa audiovisual que utilizando la letra impresa, la radio y el cine intentaría explicar –principalmente, aunque no exclusivamente, a millares de civiles reclutados para la ocasión– el porqué de la guerra y la necesaria implicación de los Estados Unidos en la contienda. Naturalmente, a esta voluntad pedagógica se unía otra propagandística.

Por lo que respecta al cine, y contando con los destacados antecedentes del cine soviético y las producciones cinematográficas del régimen nazi, se decidió poner en marcha un exhaustivo programa para la producción cinematográfica de documentales que cubriría estos dos aspectos esenciales: el formativo y el propagandístico –bautizado, eufemísticamente, como “orientación moral”.

De entre las producciones cinematográficas de orientación moral, impulsadas por el ejército, destaca, por su ambición y calidad intrínseca, una serie de siete documentales presentada bajo el título genérico de *Why We Fight*. Frank Capra, en la cima de su carrera cinematográfica en aquellos momentos, ejerció de productor ejecutivo y supervisor general de la serie. Los siete documentales que componen *Why We Fight* son: *Prelude to war* (1942), *The nazis strike* (1943), *Divide and conquer* (1943), *The battle of Britain* (1943), *The battle of Russia* (1944), *The battle of China* (1944) y *War comes to America* (1945).

Imágenes del bombardeo de Pearl Harbor en *Prelude to war* (F. Capra, 1942)



### **WHY WE FIGHT, UNA ESTRUCTURA EN FLASH BACK**

Los antecedentes de *Why We Fight*, ya incluso antes de que Estados Unidos entrara en guerra, son detectables en una serie de quince charlas destinadas a explicar a los soldados norteamericanos las causas históricas de la guerra y la situación de Europa en aquellos momentos. Estas lecturas ya tenían, como objetivo principal, combinar la información de tipo didáctico con el estímulo moral, propagandístico, de los futuros combatientes. Pero, como señaló el general George C. Marshall, estas charlas fracasaron.

Según cuenta Marshall, en un primer momento, una serie de expertos prepararon folletos explicativos y organizaron aquellas quince charlas. Pero estas, impartidas por oficiales con pocas dotes comunicativas, y en horas poco apropiadas –solían darse después del almuerzo–, terminaban, casi siempre, con los soldados vencidos por el sopor. Marshall concluye: “Entonces llamé a Frank Capra, uno de los directores más destacados en aquellos momentos, y él preparó las películas [la serie *Why We Fight*], que, creo, ofrecían una información completa sobre la guerra, tanto para los civiles como para los reclutas del ejército”<sup>1</sup>.

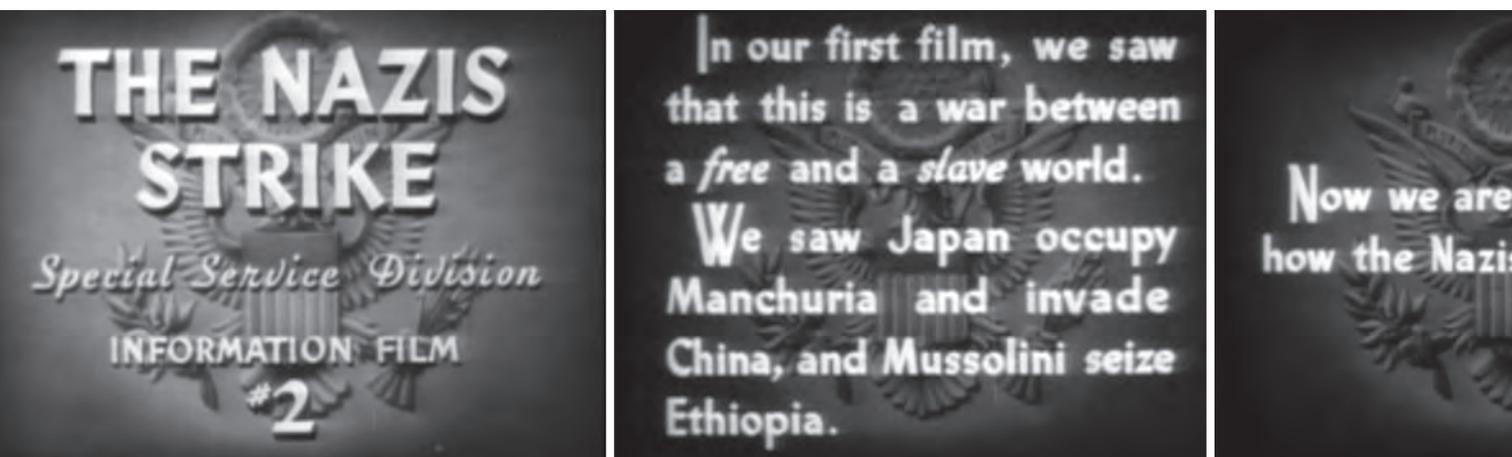
La voluntad y la necesidad de informar, de ofrecer, a los reclutas y a la población

1. Citado en JOSEPH MC BRIDE: *The catastrophe of success*, Londres, Faber and Faber, 1992, pág. 455. El general George C. Marshall era el jefe del Estado Mayor del ejército estadounidense.

civil, el contexto histórico de la guerra en curso obedecía a causas específicas derivadas de la situación de Estados Unidos en la escena internacional. Cuando, tardíamente, Estados Unidos entró en guerra, lo hizo –al menos para la inmensa mayoría de la población norteamericana– como respuesta a la agresión japonesa sobre Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941. La política de pactos del presidente Franklin D. Roosevelt con el *premier* británico Winston Churchill y la necesidad de priorizar la intervención norteamericana en Europa, en apoyo de Gran Bretaña, frente a la agresión nazi, eran sutilezas políticas y militares que escapaban a los norteamericanos. Además, persistía en el recuerdo colectivo la experiencia negativa de su intervención en la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias posteriores –el tratado de Versalles y la problemática creación de la Liga de Naciones, auspiciada por el presidente norteamericano Woodrow Wilson, pero de la que Estados Unidos no formaba parte. Antes de Pearl Harbor, Roosevelt y su administración tuvieron que batallar duramente contra los defensores del aislacionismo que intentaban mantener el país ajeno a la guerra europea. Y después del ataque japonés, la administración demócrata tuvo que esforzarse por hacer comprender a la población norteamericana la necesaria e inaplazable intervención de sus tropas en Europa.

Fue con este trasfondo politicomilitar, y contando con el antecedente del fracaso de las charlas didácticas promovidas por el ejército, que Capra y sus colaboradores acometieron la realización de la serie. El director y sus colaboradores plantearon los siete episodios de *Why We Fight* como un todo unitario regido por una estructura en *flash back*. Este *flash back* pretendía dar respuesta al primer objetivo de la serie: ofrecer suficiente información sobre la guerra a los reclutas para hacerles comprensible su desembarco en los escenarios bélicos de Europa, al mismo tiempo que combatían en el Pacífico contra el ejército japonés.

De esta forma, el primer episodio –de título significativo: *Prelude to war*– se inicia con las imágenes del bombardeo sobre Pearl Harbor y con la pregunta que engloba la serie: *¿por qué luchamos?* A partir de esta pregunta, este primer documental y los otros seis, intentarán explicar el porqué de esta lucha, con un obje-



*The Nazis strike* (F. Capra, 1943)

44

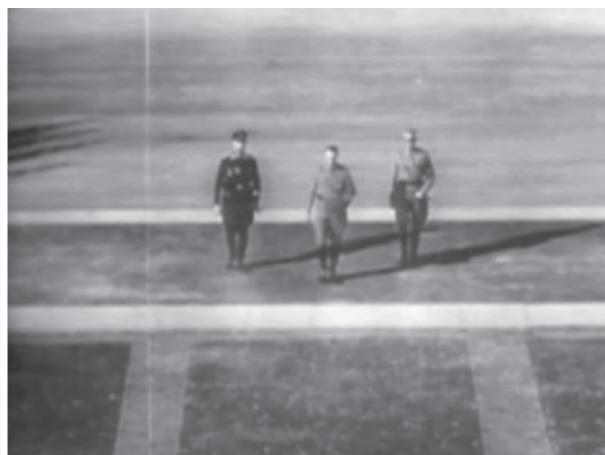
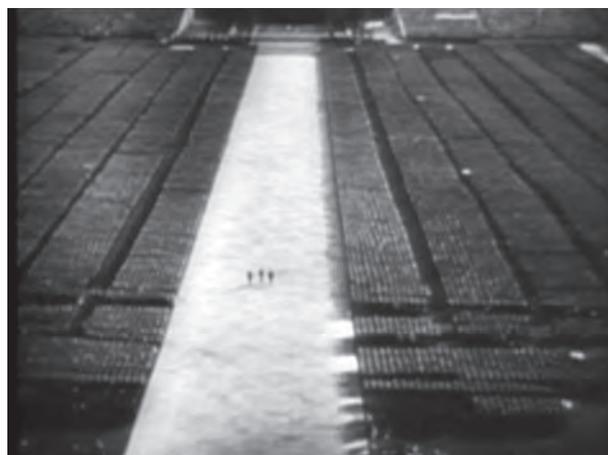
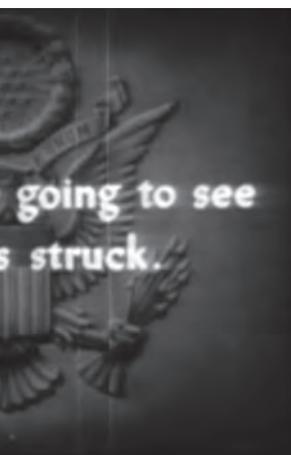
tivo muy claro: situar las causas de esta confrontación más allá de Pearl Harbor.

Después del prólogo que representa *Prelude to war*, el cuerpo central de la serie, compuesto por los documentales *The Nazis strike*, *Divide and conquer*, *The battle of Britain*, *The battle of Russia* y *The battle of China*, adopta la forma de un *flash back* que busca relacionar el ataque a Pearl Harbor con una serie de hechos bélicos que lo precedieron. De acuerdo con esta concepción –la de no situar el origen del conflicto bélico en el bombardeo japonés sobre la base estadounidense–, el inicio de la guerra que asola, en aquellos momentos, el mundo, se situaría en 1931, concretamente el 18 de septiembre, cuando los japoneses invadieron Manchuria y la Liga de Naciones se mostró inefectiva ante la agresión. Después de Manchuria, los japoneses continuaron su avance sobre territorio chino. Y, como eco de esta política expansionista, afirmaban los autores de *Why We Fight*, Italia invadió Etiopía.

Las acciones agresivas de Alemania, enemigo prioritario en la estrategia británico-estadounidense, ocupan los documentales *The Nazis strike* y *Divide and conquer*.

Frente a los tres países componentes del Eje y frente a sus políticas expansionistas, los autores de los documentales presentan a los tres principales países aliados de Estados Unidos: Gran Bretaña, la Unión Soviética y China, y dedican un documental a cada uno de ellos –*The battle of Britain*, *The battle of Russia* y *The battle of China*–, en los que destacan algunos de los episodios bélicos más importantes del conflicto mundial: la batalla de Inglaterra, las batallas de Leningrado y Stalingrado y algunos episodios de la guerra chino-japonesa.

La serie finaliza con un documental resumen: *War comes to America*. El largo *flash back*, que describen los seis primeros documentales, ha permitido viajar a los



espectadores desde Pearl Harbor, en 1941, hasta la invasión japonesa de Manchuria, en 1931, para pasar, luego, a la invasión italiana de Etiopía, a la guerra de España, la anexión alemana de Austria y Checoslovaquia y la ocupación de Polonia –el inicio, de facto, de la Segunda Guerra Mundial– y, también, a la derrota de Francia y a otros episodios destacados de los primeros años del conflicto mundial, para situarse de nuevo en Pearl Harbor. *War comes to America* finaliza con las imágenes de los barcos de la armada estadounidense ardiendo en Pearl Harbor y con la voz en *off* del presidente Roosevelt pidiendo al Congreso norteamericano que declare que existe una situación de guerra entre Estados Unidos y el Imperio japonés.

A través de este largo recorrido histórico y cinematográfico, Capra y sus colaboradores confiaban haber respondido a la pregunta inicial de por qué luchaban los soldados norteamericanos y confiaban, también, que esta respuesta fuera lo suficientemente explícita como para que, estos mismos soldados, comprendieran su necesaria implicación en la guerra europea. La concatenación de episodios bélicos, de Manchuria a Pearl Harbor, presentada por Capra y sus colaboradores, daba como resultado un mundo en el que no eran posibles los compartimientos estancos. La amenaza nazi sobre Gran Bretaña y sobre todo el viejo continente era solo el preámbulo de su ataque a los Estados Unidos. Ante esta constatación, los soldados norteamericanos debían asumir como propia la guerra en Europa.

### IMÁGENES COMO PRUEBAS

El dispositivo retórico desplegado por Capra y sus colaboradores no se limitó, claro está, a una exposición más o menos sistemática y cronológica de los hechos.



*Prelude to war* (F. Capra, 1942)

46

A la par que situaban históricamente y geográficamente a los soldados, los autores de *Why We Fight* buscaban su implicación psicológica, emocional. Constatada la necesaria intervención en la guerra europea, Capra y sus colaboradores querían demostrar que la lucha en la que estaban comprometidos los norteamericanos no respondía solo a una cuestión de supervivencia. Con ser esto muy importante, para Capra y sus colaboradores la implicación norteamericana en la guerra europea ultrapasaba, o debía ultrapasarse, esta situación coyuntural.

Casi al inicio del primer documental *–Prelude to war–*, los responsables de *Why We Fight* situaron unas palabras pronunciadas por el vicepresidente norteamericano Henry A. Wallace. Wallace definió, en una conferencia pronunciada ante los miembros de la Free World Association, la contienda mundial como “...una lucha entre un mundo libre y un mundo esclavo”<sup>2</sup>.

Wallace pretendía convertir su conferencia en una respuesta a las teorías expresadas por Henry Luce, personaje prominente en la vida política y cultural de los Estados Unidos, por su condición de editor de los semanarios *Time* y *Life*. Luce había publicado en *Life*, el 17 de febrero de 1941, un artículo titulado “*The American Century*”<sup>3</sup> donde apostaba por un futuro posbélico en el que los Estados Unidos deberían expandir su modelo político, económico y social. Wallace también reconocía el papel importante que tendrían que desarrollar los Estados Unidos en el escenario posbélico, pero mientras que de la teoría del *American Century* de Luce podía desprenderse una cierta idea imperialista,

2. [www.newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm](http://www.newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm) Discurso de HENRY A. WALLACE, “The Price of Free World Victory”, pronunciado en la Free World Association, Nueva York, 8 de mayo de 1942., incluido en HENRY A. WALLACE: *The Century of the Common Man*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1943.

3. Reimpreso en HENRY LUCE: *The American Century*, Nueva York, Farrar & Rinehart, 1941.



Wallace proponía al país norteamericano como abanderado, como líder ejemplar de un modelo democrático de gobierno que se expandiría sin imposiciones de ningún tipo. Es obvio que la realidad posterior a la guerra estuvo mucho más cerca de las premoniciones de Luce que no de la proclama idealista de Wallace; pero, en el contexto bélico en el que el vicepresidente pronunció su conferencia, sus palabras aparecían, a nivel ideológico y propagandístico, como mucho más útiles, y así lo entendieron, perfectamente, los responsables de *Why We Fight*, al convertir el discurso de Wallace en uno de los ejes fundamentales de toda la serie.

A partir de la definición dual del mundo, propuesta por el vicepresidente, los siete documentales que componen *Why We Fight* se dispusieron casi simétricamente: un prólogo *—Prelude to war—*; un epílogo *—War comes to America—*; y de las cinco películas centrales, dos se dedicaron, casi exclusivamente, a Alemania *—The nazis strike* y *Divide and conquer—*, y las tres restantes, a los tres principales aliados de Estados Unidos *—The battle of Britain, The battle of Russia* y *The battle of China*.

Así, partiendo de este planteamiento sin matices *—la guerra propagandística así lo exigía—*, Capra y sus colaboradores alinearon bajo la bandera del mundo libre, juntamente con los Estados Unidos, y pasando por encima de incompatibilidades políticas y de todo tipo, a Gran Bretaña, la Unión Soviética y China, y opusieron a ellos las tres potencias del Eje: Alemania, Italia y Japón. La lucha de los soldados norteamericanos adquiriría, de este modo, una nueva dimensión: las tropas estadounidenses luchaban para preservar y extender los valores de la libertad

en todo el mundo; unos valores que, como se encargaba de recordar ampliamente *War comes to America*, solo habían conseguido su plena formulación al constituirse Estados Unidos en una nación libre e independiente.

En la estrategia retórica de Capra y sus colaboradores, la definición del vicepresidente norteamericano debía ser corroborada por las imágenes de los siete documentales. De este modo, *Why We Fight* debía aparecer, ante los soldados norteamericanos, como un juicio a los dos bandos beligerantes; un juicio en el que las imágenes documentales, de los hechos ocurridos hasta el bombardeo de Pearl Harbor, se convertirían en las pruebas que ayudarían a la audiencia a emitir su veredicto.

*Why We Fight* jugó a fondo esta carta y se convirtió en un excelente recopilatorio de imágenes documentales de algunos de los más importantes acontecimientos mundiales de la época, con el objetivo final de convertirlas en las pruebas periciales que condenarían las acciones de los ejércitos enemigos, al mismo tiempo que enaltecían las de los ejércitos aliados. De este modo, ante las evidencias presentadas, Capra y sus colaboradores esperaban conseguir, primero, la aquiescencia de los soldados norteamericanos y, después, su implicación emocional.

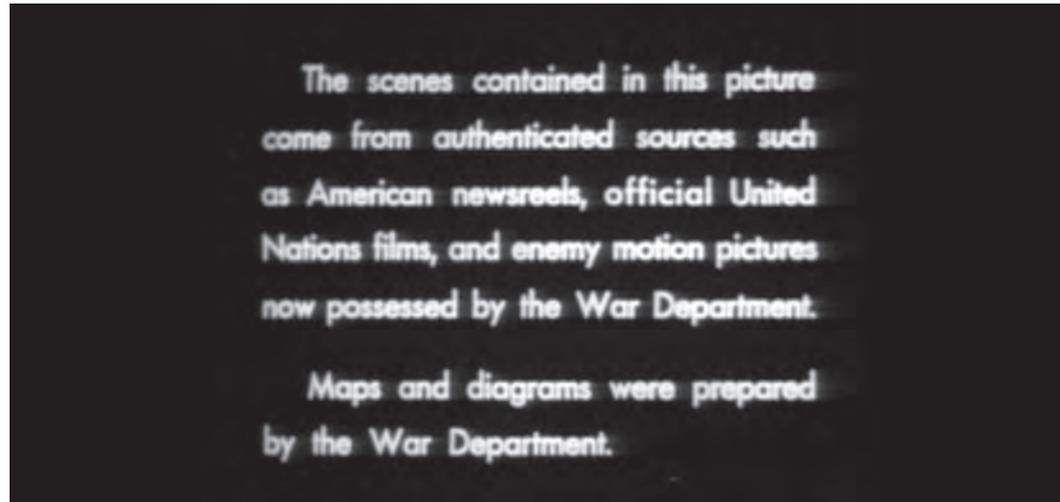
48

Lo que es interesante resaltar de este planteamiento es que Capra y sus colaboradores basaron su estrategia retórica en la identificación tácita que establecía el público –y que, a menudo, seguimos estableciendo– entre imágenes documentales y realidad, entre imágenes documentales y *verdad*.

En el contexto de la época, *Why We Fight* reprodujo, a gran escala, la función desarrollada por los noticiarios cinematográficos. En aquellos primeros años del conflicto –antes de la implantación de la televisión– estos formatos de noticias filmadas se enfrentaban, sobre todo en unos momentos de máxima urgencia, como es una guerra, a los reportajes de la radio –la gran reina de la época–, al fotoperiodismo de *Life* y *Look*, a la cobertura diaria de la prensa tradicional y a semanarios como *Time* y *Newsweek*. Todos estos medios ofrecían las informaciones con mayor celeridad y con más detenimiento. Frente a ellos, los noticiarios filmados, debido a su compleja producción –próxima al cine de ficción–, estaban condenados a entregar, siempre, o casi siempre, sus noticias con retraso. Como señala Thomas Doherty, los dos boletines de guerra más impactantes –el ataque a Pearl Harbor y la muerte del presidente Roosevelt, el 2 de abril de 1945– son arquetipos de las memorias de la radio<sup>4</sup>.

Ante esta situación, el valor de los noticiarios no residía tanto en la noticia en sí, que el público probablemente ya conocía por otros medios informativos, sino en

4. THOMAS DOHERTY: "Documenting the 1940's" en THOMAS SCHATZ: *Boom and Bust. American cinema in the 1940's*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pág. 230.



*Prelude to war* (F. Capra, 1942)

la imagen que iba asociada a esta noticia. La imagen en movimiento, claro está. El valor de *verdad* que se otorgaba a la imagen en movimiento, la convertía en una especie de taquígrafo de las noticias, en un testimonio incuestionable que certificaba aquello que los espectadores habían conocido, previamente, a través de otros medios informativos.

Utilizando la frase del vicepresidente Wallace a modo de gran titular periodístico, Capra y sus colaboradores aportaban, con *Why We Fight*, una ingente cantidad de imágenes documentales que debían confirmar la exactitud y la justicia de aquella frase.

Es preciso aclarar, no obstante, que no todas las imágenes de *Why We Fight* son documentales. Forzados, en ocasiones, a recrear acontecimientos y momentos históricos, por falta de imágenes o por considerar que las imágenes disponibles no eran las idóneas, Capra y sus colaboradores utilizaron fragmentos de películas de ficción e incluso filmaron, *ex profeso*, algunas secuencias<sup>5</sup>.

Pero, incluso esta práctica cinematográfica, la unión de imágenes verdaderamente documentales con otras recreadas para la ocasión, que podía poner, y puso, en cuestión la *verdad* de *Why We Fight*, conectaba con una tradición establecida, durante la década de los treinta, por noticiarios cinematográficos tan populares como *The March of Time*<sup>6</sup>.

5. Para una relación de los materiales filmicos utilizados consúltese "Why We Fight: Document 23, Memo, Frederick H. Osborn to Chief, Administrative Services, April 23, 1942, 062., Box 49, A 45-196 Suitland", en DAVID CULBERT (ed): *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II. Part 2*, Nueva York, Greenwood Press, 1990.

6. Véase RAYMOND FIELDING: *The March of Time, 1935-1951*, Nueva York, Oxford University Press., 1978 y, también, RAYMOND FIELDING: *The American Newsreel, 1911-1957*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press., 1972.

### CONSTRUYENDO *WHY WE FIGHT*

Planteadas las líneas del discurso ideológico, fijada la estructura de la serie y la estrategia cinematográfica a seguir, Capra y sus colaboradores no se limitaron, como es obvio, a insertar, una tras otra, las imágenes rastreadas en los más dispares archivos cinematográficos.

“Dejemos que el *enemigo* demuestre a nuestros soldados la enormidad de su causa”<sup>7</sup>, escribió Capra, en su autobiografía, al rememorar su trabajo en la serie. Y los enemigos “demostraron la enormidad de su causa” con la ayuda de Capra y sus colaboradores.

La utilización de algunas de las imágenes de *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1934), la emblemática película de Leni Riefenstahl, es un buen ejemplo de cómo trabajaban los autores de *Why We Fight* en pos de su objetivo final. Al principio de la segunda película de la serie –*The nazis strike*– las imágenes, repetidas múltiples veces por todos los noticiarios del mundo, de las tropas alemanas desfilando ante Hitler, se asocian, directamente, al terror y la destrucción. Mientras que para los jerarcas nazis estos desfiles eran el símbolo de la perfección de sus ejércitos y, por extensión, de la nueva Alemania del Tercer Reich, para Capra y sus colaboradores solo eran el siniestro preludio del terror que asolaba Europa. Para conseguir este efecto, Capra y sus colaboradores utilizan planos de *Triumph des Willens*. El director escoge unos planos que enaltecen la simbología nazi y muestran al ejército en formación ante Hitler. Sobre estas imágenes, la voz del narrador anuncia: “Pero, el fanático afán de Alemania por dominar el mundo sigue generación tras generación. En los últimos 75 años, esta locura ha costado 20 millones de muertos”.

Después de las imágenes de los soldados nazis, aparece un plano general que muestra un extenso campo lleno de cruces. Este campo es, previsiblemente, uno de los cementerios que acogían los muertos de la Primera Guerra Mundial; un conflicto bélico, este, en el que los norteamericanos habían combatido también contra los alemanes. Después de la imagen del cementerio, se suceden otras imágenes estremecedoras. Las imágenes son: unos soldados heridos, gente pidiendo comida ante un camión que reparte víveres, cuerpos destrozados y casas ardiendo, una mujer llorando, una niña en una cama de hospital, con uno de sus ojos cubierto por unas vendas, y un hombre que acompaña a una niña que llora,

7. FRANK CAPRA: *El nombre delante del título*, Madrid, T&B Editores, 1999, pág. 382.

*The Nazis strike* (F. Capra, 1943)



en medio de un paisaje nevado. El último plano de este segmento es la imagen de los cuerpos de varios hombres colgados. Se trata, probablemente, de una de las ejecuciones sumarísimas que practicaban los nazis como represalia por alguna acción del enemigo. La voz en *off*, que acompaña todas estas imágenes, busca incrementar su impacto emocional. Dice, la voz en *off*: “...más de 60 millones de heridos y más de 200 millones sin hogar. Eso sin incluir a los muertos por enfermedades, ni los millones perdidos en propiedades destruidas. Tampoco incluye el dolor, la angustia, la tristeza, el terror que ha padecido el mundo...”

Tras el plano de los hombres colgados aparecen, de nuevo, por corte directo, las imágenes del desfile de *Triumph des Willens*. En este momento, la cámara de Riefenstahl describe una breve panorámica hacia la izquierda y encuadra a Hitler que contempla, solo, el desfile. La voz en *off* prosigue: “Por la obsesión alemana de dominar a sus vecinos”. Los dos planos siguientes son de aproximación al líder nazi. El primero lo presenta de cuerpo entero. El segundo es un gran primer plano de su cara. Los dos encuadran a Hitler en contrapicado, reforzando, por medio de esta técnica cinematográfica elemental, su carácter de líder, de ser superior. La voz del narrador concluye: “Este afán de conquista alcanzó su culminación cuando Hitler se entronizó como Dios y Führer de Alemania”.

Este breve segmento es ilustrativo de cómo utilizaron Capra y sus colaboradores las imágenes del documental de Leni Riefenstahl. Las imágenes del poderío nazi, que se escenifica a través de estos soldados marchando, perfectamente sincronizados, ante su jefe supremo –Hitler–, se convierten, al situarse como prólogo y epílogo de una secuencia de muerte, sufrimiento y destrucción, en las imágenes de la brutalidad y la barbarie.

La reinterpretación de las imágenes preexistentes a partir de la yuxtaposición de estas mismas imágenes o su relectura, mediante la voz en *off*, son los dos principales mecanismos utilizados por Capra y sus colaboradores para construir *Why We Fight*.

### LÍMITES DE *WHY WE FIGHT*

Confeccionada para situar a las tropas estadounidenses ante la realidad histórica y geográfica de la guerra mundial y para estimular su patriotismo y su fe en la capacidad de victoria de las fuerzas aliadas y desacreditar a los ejércitos enemigos y sus líderes, *Why We Fight* no engaña –simplifica, inevitablemente, pero no engaña– cuando muestra las políticas expansionistas de Alemania, Italia y Japón, no engaña cuando narra las prácticas represivas y criminales de las clases dirigentes de estos países, pero, también inevitablemente, *Why We Fight* no cuenta toda la verdad cuando describe a los Estados Unidos y sus aliados.

La perfecta división que proponía el vicepresidente Wallace, entre un mundo libre y un mundo esclavo, solo podía ser totalmente cierta en el celuloide y por exigencias de la guerra propagandística. De este modo, *Why We Fight* presenta unos Estados Unidos sin apenas tensiones sociales y absolutamente libres de tensiones raciales, certificando, mediante sus imágenes y la voz en *off*, la vigencia del mito del país como la tierra de la libertad y las oportunidades, auténtico crisol de razas y culturas: sobre una imagen idílica de unos granjeros trabajando –extraída de la película de John Ford, *Drums along the Mohawk* (*Corazones indomables*, 1939)– la voz en *off* afirma que “el sudor de los americanos forjó una gran nación”. En nombre de la libertad y la democracia, *Why We Fight*, en *The battle of Russia*, tergiversa la realidad de la Unión Soviética, bajo la férrea dictadura estalinista, en aquellos momentos. Y, en *The battle of China*, Capra y sus colaboradores certifican las ansias expansionistas de Japón, pero, en un precipitado repaso de la historia de China, olvidan algunos episodios esenciales. Olvidan la Guerra del Opio, de 1840-1842, provocada por Gran Bretaña, al ver amenazado su próspero comercio, justamente, de opio. En esta guerra intervinieron, además de los británicos, los estadounidenses, los holandeses y los portugueses y finalizó con la claudicación de China, quien no tuvo más remedio que aceptar la continuidad del comercio del opio y la perpetuación de la presencia de las poten-

cias extranjeras sobre suelo chino. Tampoco se acuerdan de la Rebelión de los Boxers, en 1900, contra estas potencias extranjeras estacionadas en China, que estaban, literalmente, expoliando el país.

Un momento significativo de esta desmemoria o reinterpretación histórica, en *The battle of China*, se produce cuando el documental narra la batalla de Shanghai. En la película se describe, primeramente, la ciudad de Shanghai. Para Capra y sus colaboradores, Shanghai es el lugar donde Oriente se ha encontrado con Occidente. Las potencias extranjeras se han repartido la ciudad pero, según cuenta el documental, la presencia de Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Japón se debe a la voluntad de estos países de ayudar, en un primer momento, a la policía de Shanghai a mantener la paz y el orden y, también, a la necesidad de proteger las colonias extranjeras. El documental no cuestiona esta situación de claro colonialismo, sino que lo legitima en nombre de la paz y el orden.

*Why We Fight* ofrece muchos más ejemplos de esta visión histórica sesgada pero, en el contexto de la guerra ideológica, difícilmente podría esperarse otra cosa. La fuerza de *Why We Fight* no reside, obviamente, en una supuesta veracidad histórica a ultranza –aunque se sirve de ella para su estrategia retórica– sino en su capacidad emotiva.

54

En un momento de *War comes to America*, aparece en pantalla la paulatina creación de los Estados Unidos, el lento avance hacia el Oeste y la progresiva incorporación de estados a la Unión y, sobre estas imágenes del país en formación, suena una canción popular norteamericana: *My Country, 'Tis of Thee*. El fragmento de la canción dice: “Mi país es tuyo, dulce tierra de la libertad. Por ti canto, tierra por la que mis padres dieron la vida, orgullo de los peregrinos. En todas las laderas canta la libertad”.

Para Capra y sus colaboradores, la canción es un efectivo resumen de la historia de los Estados Unidos –pasado y presente– y de su lucha histórica por la libertad. En el pasado: los padres peregrinos portadores de esta libertad, que arribaron a las costas americanas con el Mayflower y la defendieron a muerte; en el presente: los soldados que luchan, en países extranjeros, por esta misma libertad.

John Ford en *The battle of Midway* (1942), y no por azar, utilizó la misma canción con unos objetivos similares. Tras la batalla y con los soldados en formación ante los ataúdes de los muertos en combate, cubiertos por la bandera estadounidense, la canción unía el sacrificio de estos soldados fallecidos con el sacrificio de aquellos que, en el pasado, dieron la vida por el mismo país y la misma libertad.

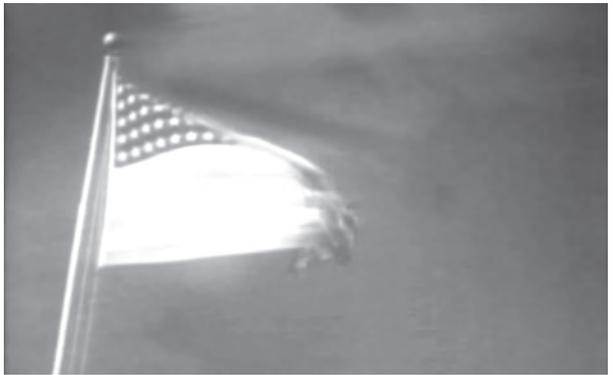


Imágenes tomadas de *Drums along the Mohawk* (Carrazones indomables, 1939)



# WAR COMES TO AMERICA

INFORMATION FILM #7



Inscrita en un amplio programa de producción cinematográfica de propaganda y producto de un equipo de profesionales, en su mayoría procedentes de Hollywood, que durante años habían demostrado su gran capacidad fabuladora, la serie *Why We Fight* reconstruyó con retazos de otros films, con fragmentos de realidad y de ficción, una historia, *su* historia, la que previsiblemente la mayoría de soldados estadounidenses habían oído contada en más de una ocasión y esperaban ver reproducida en la pantalla; en una palabra: la historia oficial.

De tal forma que Barnouw pudo escribir que con *Why We Fight*, por unos momentos, el mito se convirtió en historia<sup>8</sup>. El mito o los mitos: mito del sueño americano que proclamaba que Estados Unidos era, realmente y para todos, la tierra prometida de la libertad y la igualdad de oportunidades y –mito, también– que todos los países que luchaban al lado de Estados Unidos eran heraldos de esta misma libertad.

La posguerra evidenció los límites de la *historia* propuesta por Capra y sus colaboradores, a través de *Why We Fight*. Tras el paréntesis bélico, las frágiles alianzas de los países aliados se quebraron en dos grandes pedazos y Estados Unidos experimentó, con toda crudeza, los límites de su sueño. Las persecuciones del Comité de Actividades Antiamericanas, los estallidos de violencia racial de los años sesenta, la inaplazable lucha por los derechos civiles y la traumática guerra del Vietnam configuraron un país muy alejado de la idílica imagen fundacional.

Pero, con ser cierto todo esto, con ser cierta la afirmación de Barnouw, no lo es menos que, en aquellos momentos en que Europa sucumbía, presa del fascismo, la proclama estadounidense en favor de la libertad y su subsiguiente implicación en la guerra permitieron continuar la lucha en pos de esta libertad•

**The United States at War. *Why We Fight* by Frank Capra.  
The history of its commitment to the Allied cause**

**The seven-episode documentary *Why We Fight*** stands out as a propaganda exercise that inspired the strong American participation during World War II. Produced by Frank Capra, the series took the form of a compilation film showing a flashback to the first few years of this worldwide conflict. Using the words of Henry A. Wallace, the US vice-president at the time, as a starting point for the plot, Capra and his colleagues develop their film discourse on the North American principles of freedom and equal opportunities. The authenticity of these concepts was extended to the Allied countries whilst scorning the enemy states. The rhetorical strategy of using images from existing films, in particular Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* is used to reinforce the condemnation of enemy forces and the exaltation of the Allied troops for the North American soldiers and public. From this viewpoint, Capra and his colleagues' rhetorical strategy owed much to the public's tacit identification between documental images and reality, or rather, between documental images and *the truth*. In doing this, they reinforced the message promoted by the film newsreels of the time, on a large scale.

8. ERICK BARNOUW: *El Documental. Historia y Estilo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996, pág. 146.