

La propaganda bélica en el cine de Howard Hawks durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Zoraida Jiménez Gascón

Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN: EL PROPAGANDISTA HOWARD HAWKS

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, Howard Hawks rodó cinco películas¹: *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), *Sargento York* (*Sergeant York*, 1941), *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1942), *Air Force* (1943) y *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944). De todas ellas, *Sargento York*, *Air Force* y *Tener y no tener* son películas relacionadas con la guerra y, a excepción de la última, estamos claramente ante películas de propaganda bélica a través de las cuales Howard Hawks colaboró con el Gobierno de Estados Unidos.

Algunos directores del momento, como Frank Capra, William Wyler o John Ford fueron al frente y se incorporaron «a las fuerzas armadas con la misión de realizar documentales militares»² pero otros, como Howard Hawks, permanecieron en la retaguardia y participaron en la guerra a su manera: haciendo propaganda enmascarada como cine de ficción.

Como ya he adelantado, la colaboración de Howard Hawks con la propaganda estadounidense se produce con las películas *Sargento York* (1941) y *Air Force* (1943), de manera que podemos diferenciar dos etapas entre las que sólo transcurren dos años.

El primer periodo lo encarna *Sargento York*. La idea que Hawks nos vende con esta película es que Estados Unidos debe entrar en la Segunda Guerra Mundial porque, a pesar de que la contienda se desarrolla a miles de kilómetros, tiene un papel que cumplir al igual que ocurrió en la Primera Guerra Mundial. Y para convencer a los estadounidenses de ello, las productoras Warner Bros. y First National recurren a la

¹ El año que figura entre paréntesis junto a las películas es el año del primer estreno.

² Javier Coma, «El campo de batalla del cine bélico», en *El País*, 3 de enero de 2007. Disponible en Internet (31.05.2009): http://www.elpais.com/articulo/cultura/campo/batalla/cine/belico/elpepicul/20070103elpepicul_4/Tes

historia del sargento Alvin York³, un héroe nacional de la Gran Guerra, muy querido y venerado en el país.

La segunda etapa la conforma *Air Force*. Con este filme, Howard Hawks les dice a los estadounidenses que a pesar de llevar dos años en la guerra y no ver aún cercano su fin, Estados Unidos tiene que seguir combatiendo. Y para ello recuerda el ataque japonés a las bases militares del Pacífico; un ataque que fue vivido por los estadounidenses como una traición por parte de los japoneses. Sólo han pasado dos años del trauma de Pearl Harbor y las otras bases atacadas, y Hollywood ya está utilizando ese trágico recuerdo en una película.

Hay un tercer filme de Howard Hawks, *Tener y no tener* (1944), que no puede ser calificado como película de propaganda bélica porque carece de un objetivo pero no por ello deja de contener elementos propagandísticos a favor del bando aliado. Dichos elementos se resumen en la breve alusión al error cometido por los alemanes, y en la caracterización de los miembros de la Resistencia francesa y de los representantes de la Francia de Vichy en La Martinica.

Estas tres películas las produjeron First National y Warner Bros. Con ellas, Warner demostró que tenía una actitud pro-gubernamental, bélica y patriótica; actitud que le llevó a aceptar de buen grado las intromisiones de la OWI⁴ y que no es algo que naciese a raíz de la Segunda Guerra Mundial: Warner no era nueva en eso de hacer obras de propaganda porque, de hecho, su primer éxito fue la película *My Four Years in Germany* (1918), «una pieza de propaganda diseñada para reunir la ayuda americana para el esfuerzo bélico poniendo de relieve las intrigas y maneras hipócritas del káiser Guillermo»⁵ (McCarthy, 2000: 50).

Autores como Robin Wood, Joseph McBride, Todd McCarthy, o los españoles Quim Casas y Francisco Perales escribieron libros sobre Howard Hawks y su filmografía. De todos ellos, el único que relaciona claramente al director con la propaganda es Todd McCarthy, quien opina que Hawks hace propaganda en la Segunda Guerra Mundial pero puntualiza que fuera de esa producción sus películas carecen de contenido político (2000: 166).

³ La historia de Alvin York se puede consultar en la web de su fundación: <http://www.sgyork.org>

⁴ La *Office of War Information* (OWI) fue creada por el Gobierno de Estados Unidos en junio de 1942 para centralizar la actividad propagandística del país durante la guerra. Una de las divisiones de la OWI fue el *Bureau of Motion Pictures*, que tenía como función mediar entre la industria cinematográfica y el Gobierno.

⁵ Traducción propia.

En el libro de entrevistas *Hawks según Hawks*, el autor, Joseph McBride, le comenta al cineasta que su filme *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930) había sido calificado «de película antibelicista» y Howard Hawks sentencia: «Nunca he hecho una película anti-algo o pro-algo» (McBride, 1988: 36). A lo largo de este artículo veremos que tal afirmación es absolutamente falsa.

SARGENTO YORK (SERGEANT YORK, 1941)

Título: *Sargento York* (*Sergeant York*). **Director:** Howard Hawks. **Productora:** Warner Bros. y First National. **Productor:** Jesse L. Lasky y Hal B. Wallis. **Guión:** John Huston, Howard Koch, Aben Finkel y Harry Chandler, basado en varias biografías del sargento Alvin York. **Duración:** 134 min. **Fechas de producción**⁶: del 3 de febrero al 1 de mayo de 1941. **Estreno en Nueva York**⁷: 2 de julio de 1941. **Estreno general**⁸: 27 de septiembre de 1941. **Actores:** Gary Cooper (sargento Alvin York), Walter Brennan (pastor Pile), Joan Leslie (Gracie Williams), Margaret Wycherly (madre de York) y George Tobias (Pusher).

El cine es un medio muy eficaz para la difusión de propaganda porque «el espectador recibe pasivamente los mensajes, envueltos en historias –de ficción o no– que actúan directamente sobre sus emociones, valores, inquietudes o temores» (Guerra y Tajahuerce, 1995: 52). Warner Bros. y First National lo sabían y la mejor forma que se les ocurrió de hacer una llamada al patriotismo de los espectadores estadounidenses fue contando la historia del sargento Alvin York, un héroe de la Gran Guerra.

En 1941 Estados Unidos se encontraba en la misma situación que en 1916: en Europa estaba teniendo lugar una guerra mundial y Estados Unidos quería participar en la contienda pero sabía que tenía a sus habitantes en contra. Y además hacía meses que había movimientos en el Pacífico en torno a las bases militares de Hawái. Por ello, el proyecto de Warner Bros. y First National no sólo gozó de la colaboración de dos figuras relevantes del panorama hollywoodiense como ya eran entonces Howard Hawks y Gary Cooper, sino que además contó con el respaldo absoluto del Gobierno. Pero no todos los políticos estadounidenses estaban de acuerdo con la entrada de su país en la guerra:

⁶ Las fechas de producción están sacadas de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=1386>

⁷ La fecha del estreno en Nueva York está tomada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=1386> y coincide con la fecha de publicación de la crítica de *Sargento York* en el diario *The New York Times*.

⁸ La fecha del estreno general está sacada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=1386> y no coincide con la que ofrece Joseph McBride en su libro (1988: 194), quien sitúa el estreno el 9 de septiembre de 1941.

Así, en agosto de 1941 el senador Nye se dirigió por radio a toda la nación advirtiendo del peligro que encerraban películas como *Sergeant York*. Nye era fuertemente aislacionista y consideraba que Estados Unidos no debía contribuir a la derrota de Alemania que sólo significaría, desde su punto de vista, el mantenimiento del imperio británico y del comunismo (Pizarroso, 1995: 194-195).

Como vemos, ya en el momento de su estreno había quien percibía en Estados Unidos el carácter propagandístico de *Sargento York*. Existía tal conciencia de ello que hasta la crítica de la película publicada en *The New York Times* lo dice claramente:

En estos tiempos, cuando muchísima gente piensa seria y profundamente sobre la posible involucración de nuestro país en otra guerra mundial mortal, Warner Brothers y una ingente multiplicidad de productoras y escritores colaboradores han reflexionado propiciamente sobre los motivos e influencias que inspiraron al héroe número 1 de América en la última guerra (...). Aquí se detecta al instante la sugestión de propaganda deliberada⁹.

Siguiendo con la analogía entre el momento decisivo por el que atravesaba Estados Unidos en 1941 y la situación de 1916, *The New York Times* recogió las siguientes palabras pronunciadas por el verdadero Alvin York en el estreno de la película:

El Sargento York expresó más tarde el deseo de que la película contribuyese a la «unidad nacional durante esta hora de peligro», añadiendo que «millones de americanos, como yo, pueden estar enfrentándose a las mismas preguntas, las mismas incertidumbres a las que nos enfrentamos y creo que resolvimos correctamente hace unos 24 años»¹⁰.

Como parece que molesta reconocer que Howard Hawks hizo cine propagandístico durante la Segunda Guerra Mundial, en descarga del director hay que decir que no aceptó desde el primer momento el proyecto de *Sargento York*. Al principio, a Howard Hawks no le gustó el guión porque le parecía mediocre y fue a pedirle explicaciones a Jesse Lasky, productor de la película y amigo suyo, ya que sabía que él tenía muy buen ojo para las historias y no entendía que se hubiera involucrado en semejante filme. Lasky le contó a Hawks una historia diferente a la que estaba recogida en el guión pero que interesó al director, de manera que aceptó hacerse cargo del proyecto con tres

⁹ Bosley Crowther, «*Sergeant York*, a Sincere Biography of the World War Hero, Makes Its Appearance at the Astor», en *The New York Times*, 3 de julio de 1941. Disponible en Internet (31.05.2009): http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9A07E3DA1F3BE233A25750C0A9619C946093D6CF [traducción propia].

¹⁰ *Ibíd.* [traducción propia].

condiciones: que le dejaran rodar la historia que Lasky le había contado, que John Huston trabajara como guionista y que Gary Cooper encarnarse a Alvin York. Cooper se mostró reticente pero Hawks lo convenció: Lasky y ellos eran amigos, el productor necesitaba ayuda y aquella película no perjudicaría sus carreras (McBride, 1988: 104-105). Y desde luego que no lo hizo porque *Sargento York* le valió a Howard Hawks la nominación como mejor director¹¹ y Gary Cooper ganó el Oscar al mejor actor¹². Cuando Cooper recibió el premio de la Academia de Hollywood dijo: «Ha sido el sargento York el que ha ganado realmente este Oscar. Yo no he hecho más que esforzarme en ser como Alvin York» (Alonso, 1994: 19).

La sinopsis de *Sargento York* es la siguiente: Alvin York, un granjero de Tennessee, es una oveja descarriada que se divierte peleando y emborrachándose. Se enamora de una muchacha de su pueblo, Gracie, con la que quiere casarse pero para ello tendrá que comprar un terreno que entonces no puede pagar. Trabaja duro y el propietario de la tierra le promete guardársela hasta que consiga el dinero pero finalmente éste incumple su palabra y se la vende a otro. Alvin York, borracho y colérico, se dirige a casa de este hombre pero por el camino un rayo destroza su fusil, él lo interpreta como una señal divina y a partir de entonces se convierte en un devoto cristiano. Estados Unidos entra en la Primera Guerra Mundial y Alvin York solicita la objeción de conciencia porque cree que la guerra va contra la Biblia. Su solicitud es denegada y se tiene que marchar al frente francés de Argonne. Estando allí, su habilidad para el tiro hace que mate a 21 soldados alemanes. Además, gracias a su capacidad de liderazgo, él y los siete hombres que quedan vivos de su regimiento apresan a otros 132 alemanes. Finalmente, la heroicidad de York es premiada con varias medallas y con un terreno en su pueblo que le permitirá casarse con Gracie.

Como ya he adelantado, el objetivo propagandístico de *Sargento York* es concienciar a los estadounidenses de la necesidad de que su país entre en la guerra y para ello la película recuerda la experiencia de un héroe nacional en la Primera Guerra Mundial. Para desarrollar este objetivo, el filme recurre a una serie de elementos propagandísticos

¹¹ Aquella nominación fue la única en toda su carrera. El único Oscar que Howard Hawks recibió fue uno honorífico que le dieron en 1975.

¹² A lo largo de toda su carrera, Gary Cooper tuvo cinco nominaciones. El primer Oscar, ganado por su interpretación de Alvin York, lo obtuvo con su segunda nominación. En total, recibió dos Oscar como mejor actor (1942 y 1953) y uno honorífico (1961).

que podemos relacionar con las técnicas propuestas por el teórico francés Jean-Marie Domenach¹³ y el Instituto para el Análisis de la Propaganda¹⁴.

Para empezar, Howard Hawks simplifica el mensaje de la película, que tiene que ser breve y claro, estableciendo un solo objetivo y definiendo al héroe y al enemigo (Domenach, 1986: 52-57). Así, en *Sargento York*, el objetivo es persuadir a los estadounidenses de la necesidad de entrar en la Segunda Guerra Mundial, el héroe es Alvin York (Gary Cooper) y el enemigo son los alemanes (a quienes se ridiculiza). Respecto al héroe es conveniente puntualizar que aunque la película se basa en una persona y unos hechos reales, Hawks los manipula para acentuar el heroísmo de Alvin York: en la película sobreviven siete compañeros de York en lugar de 17, y parece que él solo consigue la rendición de todo un regimiento alemán apenas disparando cuatro tiros. Todd McCarthy apunta lo siguiente sobre esta cuestión: «La necesidad de una nación de héroes y la maquinaria propagandística del Gobierno pudieron haber sido responsables de exagerar algo el papel de York y crear la impresión de que él lo había hecho toda sin ayuda»¹⁵ (2000: 306).

El recurso al patriotismo estadounidense es otro elemento que está presente en la película desde la propia elección del protagonista, un héroe nacional que se sugiere como modelo para los espectadores. Pero Hawks va aún más allá y escribe el nombre de Gary Cooper y el título de la película en los créditos utilizando para ello la bandera de Estados Unidos, un símbolo patrio muy apreciado en el país. El hecho de que el filme sea en blanco y negro le resta efectismo, pero a pesar de ello la bandera es claramente reconocible por las barras y estrellas.

Como muchas películas de Howard Hawks, *Sargento York* empieza con un prólogo. En él, Hawks da las gracias a las figuras heroicas que son representadas en la película por haberlo permitido y añade lo siguiente: «Dedicamos humildemente esta película a su fe y la nuestra en que llegará un día en que los hombres vivirán en paz sobre la tierra». Es decir, entonces, en 1941, el mundo no vivía en paz y como buenos estadounidenses querían que eso cambiase.

¹³ Jean-Marie Domenach señala en su obra *La propaganda política* cinco reglas o técnicas propagandísticas (1986: 47-89): 1) simplificación y enemigo único, 2) exageración y desfiguración, 3) orquestación, 4) transfusión y 5) unanimidad y contagio.

¹⁴ El Instituto para el Análisis de la Propaganda (IPA) nació en 1937 en Estados Unidos como otras instituciones creadas durante el periodo de entreguerras para estudiar la propaganda de manera sistemática por primera vez. El IPA establece siete técnicas: 1) *name-calling*, 2) *glittering generalities*, 3) *euphemisms*, 4) *transfer*, 5) *testimonial*, 6) *plain-folks* y 7) *bandwagon*.

¹⁵ Traducción propia.

Al principio de la historia, Alvin York es un tipo pendenciero, borracho, juerguista y absolutamente alejado de la iglesia. Nada que ver con el Alvin York en el que llegará a convertirse a lo largo de la película.

Seguidamente, Howard Hawks muestra la actitud distante de los paisanos de York respecto a la Gran Guerra, que es la misma que tenían los espectadores. La escena se desarrolla en la tienda que regenta el pastor Pile (Walter Brennan), donde un grupo lee el diario y obvia la noticia de portada sobre la victoria de los alemanes en Verdún (Francia). Un comerciante que ha llegado al pueblo quiere vender unas prendas al pastor y para convencerlo le dice que es el momento para adquirirlas antes de que suban de precio por la guerra. Uno de los parroquianos habla con el comerciante y cuestiona que la guerra europea les afecte a ellos: «A nosotros ni nos va ni nos viene eso, amigo. Los tiros quedan muy lejos». Esas mismas palabras las podían pronunciar los espectadores de la película en 1941.

Como mencioné en la sinopsis, York se enamora de una muchacha de su pueblo, Gracie, con quien se quiere casar pero no tiene dinero para comprar un terreno donde construirse una casa. Después de esforzarse por conseguir el dinero, el dueño del terreno que había visto y que le había prometido a York que se lo guardaría, falta a su palabra y se lo vende a otro hombre. York se enfada, se emborracha y se dirige hacia la casa del vendedor escopeta en mano para vengarse pero hay tormenta y un rayo lo tira del caballo y destruye su arma. Hasta él llegan los cánticos de la iglesia, que está cerca, toma todo aquello como una señal divina de que tiene que enderezar su vida y se convierte en un devoto cristiano.

Entonces, el presidente Wilson declara la entrada de Estados Unidos en la guerra y la opinión de los hombres del pueblo cambia radicalmente, ahora todos quieren alistarse para ayudar a su país. En la película no se cuentan los motivos de la actuación del presidente Wilson ni tampoco los paisanos de York cuestionan la entrada en la guerra. De la misma manera que si en 1941 el presidente Roosevelt decidía que su país participase en la Segunda Guerra Mundial, los estadounidenses tampoco debían cuestionar su decisión. En Estados Unidos existe un gran respeto a la figura del presidente, algo similar a lo que ya comenté sobre la bandera. Estos dos elementos patrióticos sumados a la religiosidad, que está tan presente en la película, son cuestiones profundamente arraigadas en la sociedad estadounidense y están relacionadas con la técnica de la transfusión de la que habla Jean-Marie Domenach (1986: 67-69): el propagandista recurre a un «sustrato preexistente» (op. cit.: 67) para que la audiencia se

identifique con su mensaje. Este sustrato suele estar compuesto por la mitología nacional, las filias y las fobias de ese grupo (ibíd.). Esta técnica propagandística tiene relación con la técnica del *transfer*¹⁶ descrita por el Instituto para el Análisis de la Propaganda en tanto que el *transfer* utiliza el respeto que un pueblo tiene por algo para identificarlo con una persona o un producto. En el caso de Alvin York, para que sea visto como un héroe que lucha valerosamente por una causa justa, Howard Hawks lo vincula con la bandera estadounidense, los cánticos religiosos, un libro de Historia de Estados Unidos, la figura del héroe Daniel Boone¹⁷, etc. Estas dos últimas cuestiones las veremos un poco más adelante cuando avancemos en el análisis de la película.

Volviendo a la trama, nos habíamos quedado en la entrada de Estados Unidos en la Gran Guerra. Entonces Alvin York, que ya ha sentido la llamada divina, no quiere alistarse como sus paisanos porque cree que la guerra va contra la Biblia. Su actitud es reprochada por el pastor Pile, quien lo convence para que se aliste y solicite la objeción de conciencia. Pero la solicitud le es denegada y, para su desgracia, tiene que ir a luchar a Europa.

Llevamos 77 minutos de película y todavía no hemos visto a Alvin York en una trinchera. Y aún queda para que llegue a la guerra porque antes tiene que pasar por un campamento en Georgia (Estados Unidos) donde adiestran a los alistados. Durante su estancia allí, York enseña a sus compañeros a disparar a los alemanes del último al primero como él hace cuando caza pavos en su pueblo porque así los que van delante no se enteran de que quienes están a sus espaldas están siendo abatidos.

Los superiores de York se dan cuenta de su habilidad para el tiro y quieren ascenderlo a cabo pero él sigue convencido de que no debe ir a la guerra, por lo que lo dejan volver a su pueblo para que reflexione leyendo un libro de Historia de Estados Unidos donde se cuentan las heroicas actuaciones de líderes como Daniel Boone que conquistaron territorios y lucharon para que los estadounidenses fueran libres. De la conversación que tiene York con los superiores se desprende la idea de que hay que pelear por conservar esa libertad y que la forma de hacerlo es yendo a la guerra europea. El recurso a la figura de Daniel Boone y al libro de Historia está relacionado con la técnica propagandística llamada *testimonial*¹⁸, estudiada por el Instituto para el Análisis

¹⁶ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.fc.transfer.html>

¹⁷ Daniel Boone (1734-1820) fue un pionero famoso por explorar el actual Estado de Kentucky, tierra de Alvin York, por lo que para él era un héroe conocido y admirado.

¹⁸ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.fc.testimonial.html>

de la Propaganda. Esta técnica consiste en la aprobación o reprobación de algo efectuada por un experto. En *Sargento York* los expertos son el libro y Daniel Boone.

Durante los días de permiso en su pueblo, Alvin York decide marcharse de retiro a un risco para reflexionar sobre qué debe hacer respecto a la guerra y de camino pasa por un árbol en el que hay una inscripción del pionero Daniel Boone. York se sube a lo alto del risco acompañado por su perro para buscar la respuesta a sus dudas entre las páginas del libro de Historia de Estados Unidos y tiene una revelación: las páginas del libro empiezan a pasarse solas, lo que él interpreta como una nueva señal de Dios. Y todo esto con un bucólico atardecer de fondo. Si bien es cierto que el auténtico Alvin York se convirtió en un fervoroso devoto cristiano, no es menos cierto que el tratamiento que Howard Hawks hace de esta escena en particular y de la religiosidad en general es sumamente burdo. La revelación de York recuerda a la que tuvo Moisés en el monte Sinaí cuando *habló* con Dios (Éxodo, 19). La escena de *Sargento York* es muy parecida a la que quince años después protagonizó el actor Charlton Heston con el matorral de espino ardiendo en *Los diez mandamientos* del director Cecil B. DeMille (*The Ten Commandments*, 1956).

Por fin, en el minuto 99, Alvin York llega al frente de Argonne (Francia), y eso que la película dura en total 135 minutos. La primera imagen que tenemos de él en la guerra es en las trincheras junto a otros soldados aliados. Hawks enseña a los espectadores los rostros de algunos de *los buenos* para que les pongan cara y se identifiquen con ellos. Esto lo hace mediante un movimiento de cámara, algo poco frecuente en la realización hawksiana¹⁹ pero que volveremos a encontrar con el mismo objetivo en *Air Force* (1943).

Si a estas alturas de la película todavía hay algún espectador que no se haya dado cuenta de la analogía entre 1916 y 1941, Howard Hawks pone la idea de la necesidad de la entrada de Estados Unidos en la guerra en boca de un soldado aliado que pide tabaco a sus nuevos compañeros y les dice: «Ustedes los yanquis llegaron justo a tiempo. Nos estábamos quedando sin cigarrillos. Además, la ayuda nos viene bien». Así, los estadounidenses son presentados como los salvadores de los europeos, que son incapaces de resolver sus problemas por sí solos.

Para exaltar aún más si cabe el patriotismo, el primer enfrentamiento en el campo de batalla tiene como banda sonora la canción patriótica «Yankee Doodle» (con arreglos

¹⁹ Howard Hawks prefería dejar la cámara fija y que el movimiento se produjera dentro de la escena.

pero reconocible). Los estadounidenses toman la iniciativa y salen de las trincheras pero los alemanes responden rápidamente y matan a algunos de sus soldados, que mueren heroicamente.

Los alemanes aparecen en la película como tipos tontos a los que es fácil engañar. Tan fácil que York abate a dos soldados haciendo que asomen la cabeza fuera de sus escondites imitando el sonido de un pavo. Esta caracterización de los alemanes nos lleva a la técnica propagandística denominada *name-calling*²⁰ por el Instituto para el Análisis de la Propaganda, que consiste en relacionar a una persona o idea con un símbolo negativo mediante etiquetas. De este modo, los alemanes son estúpidos como los pavos y provocan matanzas que hay que parar. La versión positiva del *name-calling* es la técnica llamada *glittering generalities*²¹, que se basa, fundamentalmente, en conceptos políticamente aceptados como el bien, la democracia, la patria, etc. En el caso de *Sargento York* se habla de la defensa de la patria y de la libertad, del bien que se pretende lograr con la guerra, del sacrificio por una causa justa, etc.

Como ya hemos comprobado, la manera que tiene Howard Hawks de mostrarnos a los estadounidenses y a los alemanes es maniquea, tanto en su forma de matar como de morir. Robin Wood se muestra contrario a esta forma tan burda de hacer propaganda:

Al hacer las muertes de los americanos horribles y las muertes de los alemanes negligibles [sic] o divertidas, Hawks está haciendo trampas de forma lamentable; la intención era, presumiblemente, hacer que el público aceptase de forma más fácil la subsiguiente afirmación de York de que lo hizo todo para *detener* la matanza (1982: 185).

Los héroes y *los buenos* de la película son los estadounidenses. Los alemanes son tontos y cobardes, es fácil engañarlos y hacer que se rindan. Incluso son mostrados como tipos ruines, capaces de atacar por la espalda con una granada cuando supuestamente ya se han rendido. Los estadounidenses, en cambio, son auténticos caballeros que batallan limpiamente y que sólo matan cuando no tienen más remedio que hacerlo.

Alvin York lidera a los siete hombres que quedan vivos de su regimiento y mata a 21 soldados alemanes y arresta a otros 132. Cuando los alemanes se rinden, tiran sus cartucheras al suelo y la cámara nos muestra cómo las pisan mientras caminan. Howard Hawks volverá a recurrir a este tipo de metáfora visual sobre el fin del enemigo en *Air*

²⁰ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.wg.name.html>

²¹ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.wg.gg.html>

Force sustituyendo las cartucheras pisoteadas por la bandera de Japón hundiéndose en el mar.

Cuando los superiores de York se enteran de su proeza frente a los alemanes, le piden que les explique cómo lo consiguió. Después, uno de ellos, aquel militar que quiso ascenderlo a cabo y que le regaló el libro de Historia, le pregunta a York qué ha cambiado para que haya actuado así si antes decía que estaba dispuesto a morir por su patria pero no a matar por ella debido a sus creencias religiosas:

York— Sigo contra la idea de matar. Pero me arrastró algo a esto. Al alistarme yo sentía como usted ha dicho. Pero cuando vi las ametralladoras echar fuego y a mis compañeros que caían ante mí, comprendí que en ese momento que estaban cayendo a cientos y a millares no había otra solución para detener esta matanza que acabar con ellos. Y eso es lo que hice.

Militar— En una palabra: lo hizo sólo para salvar vidas.

York— Sí, señor, sólo por eso.

Militar— York, lo que acaba de decirme es lo más extraordinario que he oído en mi vida.

Este discurso, propio de un héroe humilde y valeroso, no es el único con el que nos obsequia el patriota Alvin York: tras su paso por la guerra, le llegan jugosas ofertas de trabajo pero las rechaza porque, como le explica a su interlocutor, no se siente orgulloso de su hazaña. Mientras habla, la cámara realiza un *zoom in* para acercar el rostro del héroe al espectador, un movimiento de cámara poco habitual en la realización de Hawks pero muy efectivo para la consecución del objetivo propagandístico de la película: «Yo no me siento orgulloso de lo que pasó allí. Muchos hicieron lo mismo que yo y no han vuelto. Yo opino humildemente que estas cosas ni se compran ni se venden, por lo tanto debo renunciar. Dígalo así por mí, por favor. Yo me vuelvo a casa».

Estas demostraciones de humildad están relacionadas con la técnica de propaganda que el Instituto para el Análisis de la Propaganda llama *plain-folks*²². Esta técnica se basa en mostrar como una persona sencilla a alguien a quien se quiere ensalzar. Así, Alvin York rechaza las cuantiosas ofertas que le hacen a raíz de su heroicidad en la guerra porque no se siente orgulloso de lo que hizo y lo único que quiere es volver a su pueblo para comprarse un terreno en el que vivir con su futura esposa Gracie.

Después de las medallas y los homenajes, Alvin York regresa a su pueblo y se entera de que el Estado de Tennessee le ha regalado una casa y un terreno donde vivir con

²² Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.sa.plain.html>

Gracie. Así, el sacrificio de York se ve recompensado porque, como suele pasar en las películas, *los buenos* siempre ganan.

AIR FORCE (1943)

Título: *Air Force*. **Director:** Howard Hawks. **Productora:** Warner Bros. y First National. **Productor:** Hal B. Wallis. **Guión:** Dudley Nichols (y William Faulkner sin aparecer en los créditos). **Duración:** 124 min. **Fechas de producción**²³: del 18 de junio al 26 de octubre de 1942. **Estreno en Nueva York**²⁴: 3 de febrero de 1943. **Estreno general**²⁵: 20 de marzo de 1943. **Actores:** John Ridgely (capitán Quincannon), John Garfield (sargento Winocki), Harry Carey (sargento White), George Tobias (cabo Weinberg) y Ray Montgomery (Chester).

Air Force (1943) se estrena cuando Estados Unidos lleva dos años en la Segunda Guerra Mundial y todavía no se ve el final de la contienda. Por tanto, hace falta mantener alta la moral de los ciudadanos y convencerlos de que su país tiene que seguir en la guerra. Para ello lo más efectivo es recordar los ataques a las bases militares del Pacífico, todo un trauma que se vivió en Estados Unidos como una traición por parte de los japoneses.

La historia que narra *Air Force* está basada en hechos reales y esta película fue, nuevamente, un encargo para Howard Hawks. En esta ocasión, fue un militar amigo suyo, el general Arnold, quien «le pidió encarecidamente que hiciera una película de guerra y de aviación para contribuir al esfuerzo bélico y la conciencia patriótica» (Casas, 1998: 240). Como en el caso de *Sargento York*, las productoras responsables de la película fueron Warner Bros. y First National, aunque esta vez no fueron ellas las ideólogas del proyecto. Howard Hawks cuenta del siguiente modo el origen de *Air Force*:

La hice porque conocía al General Arnold, el jefe de las Fuerzas Aéreas, desde que era capitán. Me pidió que le hiciera una película (...). Arnold nos envió a gente que había estado involucrada directamente en esos sucesos, y grabamos lo que nos contaron (...). Recibimos mucha ayuda de las propias Fuerzas Armadas (McBride, 1988: 106-107).

La película de Hawks recrea acontecimientos reales pero modifica las fechas. Javier Coma lo explica así:

²³ Las fechas de producción están sacadas de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=575>

²⁴ La fecha del estreno en Nueva York está tomada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=575> y coincide con la fecha de publicación de la crítica de *Air Force* en el diario *The New York Times*.

²⁵ La fecha del estreno general está sacada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=575> y coincide con la que ofrece Joseph McBride en su libro (1988: 195).

En el capítulo de licencias históricas hay que destacar la tácita sugerencia de que el combate final representaba la batalla del mar del Coral, que en realidad ocurrió entre el 4 y el 8 de mayo de 1942 y que en el filme parecía suceder en fechas muy anteriores, aunque no se la identificase de forma expresa (...). Astutamente la narración evitaba precisiones acerca de uno y otro evento, con lo que la verosimilitud estaba salvaguardada (...). Probablemente la elección de la batalla para cerrar el relato provino de una urgente adecuación a la actualidad bélica, ya que se había luchado en el mar del Coral a principios de aquel mismo mes (1998: 186).

Air Force narra los primeros días del enfrentamiento en el Pacífico entre Estados Unidos y Japón utilizando como protagonista a la tripulación del bombardero B-17 *Mary Ann*. El 6 de diciembre de 1941, el avión parte de San Francisco rumbo a Honolulu (Hawái). Entonces, las noticias hablan de los japoneses como gente con «intenciones pacíficas». Pero al día siguiente, 7 de diciembre, las cosas cambian y los nipones atacan las bases que Estados Unidos tiene en el Océano Pacífico (entre ellas, Pearl Harbor). Así, la tripulación del *Mary Ann* se ve envuelta en una serie de enfrentamientos con los japoneses que se saldan con la muerte de Quincannon, su capitán, y de Chester, el más joven del grupo. *Mary Ann* participará en la batalla final contra la flota japonesa de la que saldrán victoriosos los estadounidenses. La película termina con una nueva misión: el ataque aéreo de Tokio.

Air Force fue la última película que Howard Hawks rodó sobre la aviación. En esta película coral, «en la que ningún personaje destaca del grupo» (Perales, 2004: 239), hay dos ausencias respecto al resto de películas de Hawks: la mujer no aparece²⁶ y los actores no pertenecen al *Star system* (op.cit.: 240). Para los miembros de la tripulación, Hawks escogió intérpretes prácticamente desconocidos, salvo John Garfield. También recurrió a dos actores que trabajaron con él como secundarios en otras películas: John Ridgely (*El sueño eterno*) y George Tobias (*Sargento York*).

Es curioso cómo la familia, como es habitual en Hawks, está ausente físicamente en *Air Force*, a excepción de los casos del capitán Quincannon y de Chester, los dos únicos tripulantes del *Mary Ann* que mueren. Al comienzo de la película, conocemos a la madre de Chester y a la esposa de Quincannon, «los dos únicos que tenían a alguien dispuesto a despedirles» (Casas, 1998: 244). Además, el capitán tiene presente a su familia durante todo el vuelo a bordo del *Mary Ann* gracias a un muñeco que su hijo le

²⁶ La otra película de Hawks donde la mujer está ausente es *La escuadrilla del amanecer* (1930).

ha regalado y que él coloca junto a los mandos del avión para que le traiga suerte. En *Air Force* encontramos otras referencias a la familia, como el hijo del sargento White (que muere en Manila) y la hermana y novia de dos tripulantes del *Mary Ann* (que ha sido herida en otro ataque y está hospitalizada). Quim Casas apunta certeramente la intención sentimental de esta cuidada representación familiar: «En el caso de Chester y Quincannon, existe quién les llorará. Y Hawks no ha resistido la tentación de enseñarnos sus rostros en las imágenes de apertura (op. cit.: 244-245)».

Howard Hawks reconoció que la película *Air Force* fue su «contribución al esfuerzo de la guerra» (Wood, 1982: 101) pero son pocos los autores que se atreven a decirlo. Todd McCarthy es uno de ellos y utiliza los términos *propaganda* y *nacionalismo* para hablar de *Air Force* (2000: 344). El otro autor es Quim Casas, uno de los pocos que comenta algo sobre la participación de Hawks en la Segunda Guerra Mundial a través de esta película: «*Air Force* está trufada de proclamas triunfalistas y anti-japonesas, propias del cine propagandístico de la época. Pero son pequeñas servidumbres, sin duda, suscritas por el director (1998: 240)».

En el lado opuesto encontramos, por ejemplo, a Bosley Crowther, el crítico del diario *The New York Times*, que es profundamente benevolente con la película *Air Force* y en ningún momento habla de propaganda como sí había hecho dos años antes en su crítica de *Sargento York*. En su texto, Crowther hace llamadas de atención al lector acerca de la fecha en la que se desarrolla la historia de la película y los acontecimientos que en ella se relatan: «usted ya sabe cuándo», «usted puede recordarlo»²⁷. También encontramos en la crítica una muestra de ese sentimiento de traición vinculado a la fecha del ataque que, como veremos más adelante, está continuamente presente en la película: «la fecha en la que viviremos en la infamia»²⁸. Actualmente, *The New York Times*, en la información que publicó en 2007 sobre la edición en DVD de la película, se refiere a *Air Force* como una «combinación de drama y propaganda»²⁹, término éste último que no utilizó en su crítica de 1943.

En la línea benevolente de Bosley Crowther se encuentra el autor Robin Wood, quien niega el carácter propagandístico de la película:

²⁷ Bosley Crowther, «*Air Force*, South Sea Thriller, Arrives at the Hollywood», en *The New York Times*, 4 de febrero de 1943. Disponible en Internet (31.05.2009):

http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9807E1DD1E39E33BBC4C53DFB4668388659EDE&scp=5&sq=%22howard%20hawks%22%20%22air%20force%22&st=cse [traducción propia].

²⁸ *Ibíd.* [traducción propia].

²⁹ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://movies.nytimes.com/movie/1273/Air-Force/dvd>

El nivel superficial de propaganda antijaponesa, presumiblemente dado por supuesto en 1943, ahora parece casi completamente ilusorio, y el auténtico tema emerge, despojado de toda minucia nacionalista. Incluso el dramático bombardeo de la flota japonesa aparece dentro de su contexto más como la lógica culminación simbólica de un poema dramático sobre el grupo que como expresión de un sentimiento nacionalista (1982: 105-106).

Pero *Air Force* sí contiene propaganda, y mucha, y podemos analizarla relacionándola con las técnicas que ya vimos en el apartado de *Sargento York* propuestas por Jean-Marie Domenach y el Instituto para el Análisis de la Propaganda.

Ya he expuesto antes cuál era el objetivo de la película: convencer a los estadounidenses de la necesidad de permanecer en la guerra recordando los ataques de las bases del Pacífico. Luego ya está claro que *Air Force* tenía un objetivo propagandístico, el primer paso que hay que dar siguiendo a Domenach para simplificar el mensaje (1986: 52-57). Además, Hawks define claramente al héroe y al enemigo, que en *Air Force* son personajes colectivos: los militares estadounidenses y los japoneses, respectivamente. En esta película, el tratamiento del enemigo es distinto al de *Sargento York* porque aquí no se ridiculiza a los oponentes sino que se los demoniza. Esta distinción en el tratamiento no es exclusiva de Hawks, como deducimos de las siguientes palabras de Alejandro Pizarroso: «Existía la brutalidad alemana, pero era racional de acuerdo con el pensamiento occidental. Películas de humor como *To Be or Not to Be* podían mofarse del enemigo alemán, el japonés era un personaje demasiado repulsivo para ser tratado de forma humorística» (1995: 199).

Pero, además, *Air Force* contiene más elementos que ahondan en su carácter propagandístico. Para empezar, la película no nos muestra las acciones de Estados Unidos antes y después de los ataques de los japoneses, de manera que parece que los estadounidenses son unas pobres víctimas que se limitan a responder. Esto de tomar una parte de la historia y obviar el resto para crear un contexto de recepción propicio a los intereses del propagandista es una aplicación de la técnica denominada *card stacking*, que consiste en preparar el terreno para que el mensaje cale en el público.

Air Force comienza con unas palabras de Abraham Lincoln³⁰ a modo de prólogo con la canción religiosa «Gloria, gloria, aleluya» sonando de fondo:

³⁰ El prólogo de *Air Force* es un extracto del Discurso de Gettysburg pronunciado por Abraham Lincoln en 1863. Se trata del discurso más famoso y reproducido de Lincoln, del cual existen cinco versiones recogidas en cinco manuscritos. Una de estas versiones está inscrita en las paredes del Monumento a Lincoln en Washington D.C.

Prólogo: «Somos nosotros los vivos... los que debemos consagrarnos aquí a la tarea inconclusa que aquellos que aquí lucharon hicieron avanzar tanto y tan noblemente. Somos nosotros los que debemos consagrarnos aquí a la gran tarea que aún resta ante nosotros... que esta nación, Dios mediante, tendrá un nuevo nacimiento de la libertad y que el gobierno del pueblo, por el pueblo, para el pueblo, no desaparecerá de la Tierra»³¹.

Ya sabemos la importancia que los estadounidenses le dan a sus presidentes. Hawks se aprovecha de ello y, basándose en las técnicas de la transfusión (Domenach, 1986: 67-69) y el *transfer*³², hace una llamada al patriotismo de los estadounidenses no sólo con las palabras de Lincoln sino también con el sonido de auténticos discursos radiados del presidente Franklin D. Roosevelt que seguramente recordarían los espectadores de *Air Force*. La voz de Roosevelt no será el único archivo real usado por Howard Hawks en la película ya que también incluirá imágenes extraídas de documentales sobre las batallas en el Pacífico.

La idea de la traición japonesa sobrevuela toda la película pero de distintas maneras, como recomienda la técnica de la orquestación (Domenach, 1986: 59-66) para no cansar a los receptores de la propaganda. Así, al principio la tripulación del *Mary Ann* escucha por la radio que las intenciones de los japoneses son pacíficas y que una representación nipona ha viajado a Washington. Los tripulantes del bombardero cambian la emisora y ponen música. Mientras tanto, otro miembro anota datos de vuelo en una hoja y escribe la fecha: 6 de diciembre de 1941. Es decir, el día antes de que Japón destruya la base militar estadounidense de Pearl Harbor (Hawái), los nipones son considerados pacíficos por Estados Unidos³³: la idea de la traición ya está argumentada y volveremos a encontrarla más tarde.

Air Force no recoge el ataque de Pearl Harbor pero sí muestra sus consecuencias: *Mary Ann* sobrevuela la base, que arde en mitad de la noche, y los tripulantes del bombardero están sobrecogidos por lo que ven. Sí vemos el ataque de otra base, la de Hickam Field, y Hawks también nos enseña el estado catastrófico en el que han quedado ésta y otras bases que aparecen en la película.

Como no podía faltar para tocar el corazón de los espectadores, los miembros del *Mary Ann* acuden a un hospital y en él encuentran a un niño herido que dice entre

³¹ Traducción propia.

³² Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.fc.transfer.html>

³³ Esto es una falacia puesto que Estados Unidos sabía desde hacía meses que los japoneses preparaban un ataque como el de Pearl Harbor, por lo que tan pacíficos no les debían de parecer. Otra cosa es que al Gobierno estadounidense le interesara dar esa imagen para justificar la entrada en la guerra vendiéndola como la respuesta lógica a un ataque traicionero.

sollozos que no puede ver. Esta escena es absolutamente intencionada: los soldados se paran ante él para que la cámara lo capte bien y su voz se escucha perfectamente incluso cuando el niño se encuentra fuera de campo.

Los tripulantes del *Mary Ann* visitan a un militar hospitalizado que dice conocer todas las guerras de la Historia y que nunca ha habido una traición como la cometida por los japoneses. Así, los espectadores tienen el testimonio de un *experto* que les dice que la acción de los japoneses es una auténtica traición. Aquí volvemos a encontrar un ejemplo de la técnica de la orquestación (Domenach, 1986: 59-66) aunque combinada con la del *testimonial*³⁴.

La muerte de Quincannon es otro de los momentos emotivos de la película porque el capitán muere en la cama de un hospital tras haber recibido un disparo en el pecho en pleno vuelo y quiere morir simulando que se encuentra dentro del *Mary Ann* a punto de despegar. Muere heroicamente, como buen militar y buen estadounidense.

Ya he dicho antes que los japoneses son mostrados como traidores, pero además de eso son crueles y esto lo vemos en la distinta forma que Hawks tiene de representar la muerte según en qué bando se produzca. Así, los soldados estadounidenses mueren individualmente y de manera desproporcionada: ellos son pobres individuos asesinados por aviones japoneses. Además, los nipones se ceban y rematan brutalmente a los estadounidenses moribundos, como le ocurre a Chester. Esta caracterización negativa está relacionada con la técnica denominada *name-calling*³⁵ por el Instituto para el Análisis de la Propaganda. En cambio, cuando los estadounidenses matan enemigos, lo hacen de igual a igual: los aviones disparan a otros aviones y a barcos. Cuando los barcos japoneses son atacados, los nipones mueren de forma estruendosa y muy violenta porque son *los malos* y se lo merecen.

Los japoneses no son mostrados hasta el final de la película, cuando se produce el último enfrentamiento entre los aviones estadounidenses y la flota japonesa. No enseñar el rostro del enemigo es una estrategia propagandística: si vemos su cara, podremos encontrar rasgos humanos en él y llegar a sentirlo como a un igual. Por tanto, es mejor ocultarlo.

El final de la batalla entre los aviones estadounidenses y la flota japonesa se salda con los barcos yéndose a pique (intercalando imágenes reales) y con una escena que

³⁴ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.fc.testimonial.html>

³⁵ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.wg.name.html>

resulta ser una metáfora propagandística excelente: el hundimiento de la bandera japonesa en mitad del mar simbolizando la victoria sobre Japón.

La principal crítica que se le hace a *Air Force* es que el final resulta excesivamente largo (dura diez minutos). Joseph McBride le comentó a Howard Hawks que la escena parecía exagerada por culpa de su duración. Hawks le respondió que él no era responsable de aquello: «Eso no fue culpa mía. Rodamos miles de metros de película de maquetas y cosas así. Sólo vieron el primer corte; distribuyeron el primer montaje. No pude hacer nada. Duraba demasiado» (McBride, 1988: 109). Si Warner Bros. y First National se conformaron con el primer montaje es lógico pensar que las productoras tenían prisa por estrenar la película ya que *Air Force* tenía un objetivo propagandístico que cumplir.

Air Force termina con la preparación de los soldados para una nueva misión: el ataque aéreo de Tokio. Un superior les da indicaciones y la cámara nos enseña los rostros de *los buenos* mediante un *travelling*. Como ya vimos, Hawks utilizó esta misma técnica en *Sargento York*.

Los últimos planos de *Air Force* nos muestran los aviones estadounidenses volando camino de Tokio con el amanecer de fondo, tan bucólico y burdo como el atardecer de *Sargento York* y para colmo repitiendo plano³⁶. Mientras tanto suena la voz del presidente Franklin D. Roosevelt dando un discurso enalteciendo la labor de los soldados estadounidenses con «Gloria, gloria, aleluya» nuevamente de fondo.

Howard Hawks cierra *Air Force* con un epílogo patriótico en consonancia con el objetivo propagandístico de la película. Se trata de un discurso vinculado a la técnica llamada *glittering generalities*³⁷ por el Instituto para el Análisis de la Propaganda:

Esta historia tiene una conclusión pero no un final porque el verdadero final será la victoria por la cual los americanos en tierra, mar, y aire han luchado, están luchando ahora, y continuarán luchando hasta que se gane la paz. Se da a las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos un agradecido reconocimiento, sin cuya ayuda esta grabación no podría haberse realizado³⁸.

³⁶ Este mismo plano aparece en las primeras secuencias de la película, cuando los bombarderos parten de San Francisco rumbo a Hawái.

³⁷ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.propagandacritic.com/articles/ct.wg.gg.html>

³⁸ Traducción propia.

Al igual que le pasaba con *Sargento York*, Howard Hawks no se sentía orgulloso de esta película y, como recuerda Francisco Perales, Hawks declaró «que fue a verla sin entusiasmo y que únicamente esperaba una película bélica más» (2004: 240).

Pero de lo que sí debería haberse sentido orgulloso Hawks es de algunos planos muy interesantes que incluye en la película: imágenes aéreas (muy buenas teniendo en cuenta que *Air Force* se rodó en los años 40), planos del interior del avión que nos muestran todos los recovecos del *Mary Ann* y planos subjetivos que integran al espectador y le hacen sentir que va dentro del avión (imágenes desde el asiento del copiloto, planos del visor de bombas y de las ventanas del bombardero, etc.).

La base de datos cinematográfica IMDB define *Air Force* como «una de las mejores películas de propaganda que salen de la Segunda Guerra Mundial»³⁹. No sé si será una de las mejores, pero lo que sí sé es que después de todo lo expuesto sobre *Air Force* puedo sentenciar sin lugar a dudas que estamos ante una película de propaganda bélica porque tiene un objetivo propagandístico, contiene elementos de propaganda y habría perdido su sentido original de haber sido rodada en otro momento.

TENER Y NO TENER (TO HAVE AND HAVE NOT, 1944)

Título: *Tener y no tener (To Have and Have Not)*. **Director:** Howard Hawks. **Productora:** Warner Bros. y First National. **Productor:** Howard Hawks. **Guión:** Jules Furthman y William Faulkner, basado en la novela homónima de Ernest Hemingway. **Duración:** 100 min. **Fechas de producción**⁴⁰: del 29 de febrero al 10 de mayo de 1944. **Estreno en Nueva York**⁴¹: 11 de octubre de 1944. **Estreno general**⁴²: 20 de enero de 1945. **Actores:** Humphrey Bogart (Harry Morgan), Lauren Bacall (Marie Browning, Slim), Walter Brennan (Eddie) y Marcel Dalio (Gerard, Frenchy).

Tener y no tener es la última película que Howard Hawks rodó durante la Segunda Guerra Mundial y es una de las más famosas del director.

El protagonista de la película es Harry Morgan, un capitán que se gana la vida alquilando su barco a los turistas de La Martinica. La Resistencia francesa, que lucha contra los representantes de la Francia de Vichy en la isla, requiere sus servicios pero

³⁹ Disponible en Internet (31.05.2009): <http://www.imdb.com/name/nm0001328/bio>

⁴⁰ Las fechas de producción están sacadas de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=3190>

⁴¹ La fecha del estreno en Nueva York está tomada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=3190> y coincide con la fecha de publicación de la crítica de *Tener y no tener* en el diario *The New York Times*.

⁴² La fecha del estreno general está sacada de <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=3190> y no coincide con la que ofrece Joseph McBride en su libro (1988: 196), quien sitúa el estreno el 29 de enero de 1945.

Morgan no quiere saber nada de política. Aunque la necesidad de conseguir dinero y la entrada de Marie en su vida harán que Morgan cambie de opinión y recoja en su barco a dos miembros de la Resistencia que llegan a La Martinica. La Gestapo de la isla los busca y como Harry Morgan no quiere hablar, lo presionan deteniendo a Eddie, un borracho amigo suyo. Al final, Morgan se enfrenta a la Gestapo para ayudar a sus amigos y marcharse de La Martinica con Marie y Eddie.

El personaje que interpreta Humphrey Bogart, Harry Morgan, se nos muestra como un tipo sin implicaciones políticas. Así, nada más comenzar la película le dice a su amigo Frenchy, miembro de la Resistencia y dueño del hotel donde vive, que no puede permitirse el lujo de mezclarse en política.

La caracterización de los miembros de la Resistencia y de la Francia de Vichy deja claro a favor de qué bando tienen que estar los espectadores: mientras que los de la Resistencia son tipos simpáticos y bonachones que luchan por una causa justa por la que están dispuestos a morir, los representantes de la Francia ocupada por el III Reich, personificados en policías de la Gestapo, son seres repugnantes, de aspecto y modales desagradables, capaces de pegar una bofetada a una mujer o de *torturar* a un alcohólico impidiéndole beber para que confiese. Con estas caracterizaciones tan maniqueas es obvio que *los buenos* son los miembros de la Resistencia.

En ningún momento vemos en la película ninguna esvástica (lo cual sería efectivo para vincular a *los malos* de La Martinica con *los malos* de Europa) ni se habla de la guerra en Europa. La única referencia al nazismo que encontramos en *Tener y no tener* se produce casi al final cuando un miembro de la Resistencia habla con Morgan y le dice «ése es el error que los alemanes han cometido con la gente que querían destruir, que siempre habrá otra persona».

Después de ver *Tener y no tener*, creo que ni su objetivo es hacer propaganda ni esta obra ayuda a la labor propagandística aliada en general ni a la estadounidense en particular. Aunque el trasfondo histórico de la película sea la lucha en La Martinica entre la Resistencia francesa y la Francia ocupada, la caracterización de los miembros de ambos bandos deje claro de parte de quién quiere Hawks que nos posicionemos y haya una breve referencia a la Alemania nazi. Pensar que por esos elementos la película es propagandística sería tomar la parte por el todo.

Cuando Harry Morgan acepta ayudar a la Resistencia lo hace por dinero, no porque *haya visto la luz*. Si su motivación fuera ideológica y no económica, sí podríamos hablar de película propagandística porque entonces *Tener y no tener* tendría como

objetivo enseñar a los espectadores que *los buenos* tienen que implicarse en el *bien supremo* que encarna la lucha contra el fascismo. Morgan llega a enfrentarse directamente con la Gestapo, pero en esta ocasión tampoco actúa movido por una creencia ideológica sino por una cuestión personal: lo hace para liberar a Eddie y marcharse de La Martinica con él y Marie.

Como ya hemos visto en la ficha de *Tener y no tener*, esta película está basada en la novela homónima de Ernest Hemingway:

Howard Hawks había intentado en varias ocasiones convencer al novelista de *El viejo y el mar* para que adaptase algunas de sus obras, pero Hemingway siempre se había mostrado contrario a la idea (...). En una ocasión, el cineasta le retó a que hiciera con su peor novela una gran película (Perales, 2004: 242-243).

En 1941, Howard Hawks ya había intentado hacer una película basada en una novela de Hemingway. Se trataba de *Por quién doblan las campanas*, cuya versión cinematográfica rodó finalmente Sam Wood después de varios cambios en el equipo técnico:

Cecil B. DeMille se hizo cargo del film pero abandonó al cabo de un tiempo; un guión de Louis Bromfield sería luego desechado. Las ambiciones de la iniciativa hicieron muy laboriosa y prolongada la tarea del casting, y Sam Wood no fue asignado a la dirección hasta junio de 1941, tras lo cual y durante meses Howard Hawks pretendió sustituirle (Coma, 2002: 183).

Howard Hawks tuvo que conformarse con llevar a la pantalla *Tener y no tener*, pero hizo una adaptación libre de la novela y cambió la época y el lugar de la historia: en vez de desarrollarse en Cuba y Florida durante los años 30, ocurre en La Martinica durante el verano de 1940. Creo que el cambio sólo responde a cuestiones comerciales: la película se estrena librándose todavía la Segunda Guerra Mundial, que es un tema que moviliza receptores (se compran más periódicos, se va más al cine, etc.), luego es rentable utilizar ese marco para la película.

Sorprendentemente, *The New York Times* calificó la película como «romance geopolítico»⁴³, y Robin Wood ve en ella un fuerte contenido político (y por extensión,

⁴³ Bosley Crowther, «*To Have and Have Not*, With Humphrey Bogart, at the Hollywood», en *The New York Times*, 12 de octubre de 1944. Disponible en Internet (31.05.2009): http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9E05EEDE1E31E03BBC4A52DFB667838F659ED E [traducción propia].

propagandístico). Este autor afirma que la película «encarna una de las declaraciones básicas de antifascismo que nos ha dado el cine» (1982: 29). Más tarde, Wood matiza sus palabras:

Hablé antes de una “declaración antifascista” usando el término “fascista” de forma un tanto abierta. La protesta es contra cualquier interferencia autoritaria sobre los derechos de la persona. Hawks admite no estar demasiado interesado en las “intrigas políticas” y ve el argumento como “sólo una excusa para algunas escenas” (op.cit.: 32).

La obra de Howard Hawks fue muy criticada en Reino Unido. Robin Wood apunta tres causas: el lanzamiento de *Tener y no tener* estuvo centrado en el descubrimiento de Lauren Bacall, se pensaba que Hawks había traicionado la novela de Hemingway y el personaje de Humphrey Bogart era visto como inapropiado para los tiempos que corrían ya que se trataba de un tipo frívolo sin compromisos políticos (op. cit.: 28).

Además de todo lo dicho hasta ahora para negar el carácter propagandístico de *Tener y no tener*, creo que el poco contenido político que pudiera poseer la película queda totalmente eclipsado por las interpretaciones tan potentes de Humphrey Bogart y Lauren Bacall, cuya historia de amor ensombrece el resto de la trama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía

- ALONSO BARAHONA, Fernando (1994): *Gary Cooper*. Barcelona, Royal Books.
- CASAS, Quim (1998): *Howard Hawks: la comedia de la vida*. Barcelona, Dirigido por.
- COMA, Javier (1998): *Aquella guerra desde aquel Hollywood. 100 películas memorables sobre la II Guerra Mundial*. Madrid, Alianza Editorial.
- COMA, Javier (2002): «A solas con la razón», en *La brigada Hollywood. Guerra española y cine americano*. Barcelona, Flor del viento Ediciones, pp. 177-188.
- DOMENACH, Jean-Marie (1986): *La propaganda política*. Buenos Aires, EUDEBA.
- GUERRA, Amparo y TAJAHUERCE, Isabel (1995): «La I Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano», en PAZ REBOLLO, M^a Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio (coord.): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 47-67.
- MCBRIDE, Joseph (1988): *Hawks según Hawks*. Madrid, Akal.

-MCCARTHY, Todd (2000): *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Nueva York, Grove Press. Disponible en Internet (24.05.2009): <http://books.google.es/books?id=JEvgRkHdEjkC>

-PERALES BAZO, Francisco (2004): *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra.

-PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1993): *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid, EUEDEMA.

-PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1995): «Cine y II Guerra Mundial: el cine bélico norteamericano, 1941-1945», en PAZ REBOLLO, M^a Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio (coord.): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 189-211.

-WOOD, Robin (1982): *Howard Hawks*. Madrid, Ediciones JC.

Filmografía

-HAWKS, Howard (1941): *Sargento York* [vídeo]. Estados Unidos: Warnes Bros. y First National.

-HAWKS, Howard (1943): *Air Force* [vídeo]. Estados Unidos: Warnes Bros. y First National.

-HAWKS, Howard (1944): *Tener y no tener* [vídeo]. Estados Unidos: Warnes Bros. y First National.

Hemerografía y recursos Web

-COMA, Javier: «El campo de batalla del cine bélico», en *El País*, 3 de enero de 2007. Disponible en Internet (31.05.2009): http://www.elpais.com/articulo/cultura/campo/batalla/cine/belico/elpepicul/20070103elpepicul_4/Tes

-CROWTHER, Bosley: «*Sergeant York*, a Sincere Biography of the World War Hero, Makes Its Appearance at the Astor», en *The New York Times*, 3 de julio de 1941. Disponible en Internet (31.05.2009): http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9A07E3DA1F3BE233A25750C0A9619C946093D6CF

-CROWTHER, Bosley: «*Air Force*, South Sea Thriller, Arrives at the Hollywood», en *The New York Times*, 4 de febrero de 1943. Disponible en Internet (31.05.2009): http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9807E1DD1E39E33BBC4C53DFB4668388659EDE&scp=5&sq=%22howard%20hawks%22%20%22air%20force%22&st=cse

-CROWTHER, Bosley: «*To Have and Have Not*, With Humphrey Bogart, at the Hollywood», en *The New York Times*, 12 de octubre de 1944. Disponible en Internet (31.05.2009):

http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9E05EEDE1E31E03BBC4A52DFB667838F659EDE

-GEWEN, Barry: «It Wasn't Such a Wonderful Life», en *The New York Times*, 3 de mayo de 1992. Disponible en Internet (31.05.2009):

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE2DF123AF930A35756C0A964958260&scp=1&sq=It%20Wasn't%20Such%20a%20Wonderful%20Life&st=cse>

-KLAWANS, Stuart: «How the First World War Changed Movies Forever», en *The New York Times*, 19 de noviembre de 2000. Disponible en Internet (31.05.2009):

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B06E0D61F38F93AA25752C1A9669C8B63>

Páginas Web

-Base de datos cinematográfica IMDB: <http://www.imdb.com>

-Canal TCM (Turner Classic Movies): <http://www.tcm.com>

-Diario *The New York Times*: <http://www.nytimes.com>

-Fundación Sargento York: <http://www.sgtyork.org>

-Instituto para el Análisis de la Propaganda: <http://www.propagandacritic.com>

-National Archives and Records Administration (NARA): <http://www.archives.gov>