

¿Por qué luchamos? La antropología política del documental norteamericano de propaganda bélica

Carmen Ors Marqués y Vicente Sanfélix Vidarte

Universidad de Valencia

Introducción

La segunda guerra mundial ha sido hasta ahora —y esperemos que para siempre— el conflicto bélico de mayor magnitud registrado en la historia de la humanidad. Por tierra, mar y aire los ejércitos de las potencias del eje se enfrentaron a los ejércitos de las potencias aliadas en los cinco continentes. Pero las batallas no sólo se libraron en estos espacios geográficos. Una batalla no menos intensa se libró igualmente en el espacio, en última instancia también físico, pero en cualquier caso más virtual, del papel impreso, las ondas radiofónicas y, lo que para nosotros es de especial interés, las pantallas cinematográficas.

En efecto, pocos acontecimientos históricos han tenido tantas repercusiones cinematográficas como esta guerra mundial, hasta el punto de que nos atreveríamos a decir que las películas que la toman como motivo constituyen el núcleo de eso que conocemos por “género bélico”. Esta proliferación de filmes sobre la segunda guerra mundial, que empieza a producirse desde el momento mismo en que los Estados Unidos de América entran en ella, tiene más de una explicación. Desde luego, una puramente comercial —y haríamos bien en no olvidar nunca, cuando hablamos de cine, que este es una industria—:

Este periodo —nos dice Robert Eberwein— vio los mayores números de audiencia en la historia del cine, con más de 80 millones de americanos por semana asistiendo a las proyecciones.¹

Pero también, obviamente, una ideológica. La clave de la misma la podemos encontrar formulada con pasmosa lucidez en el *Memorandum* que el coronel Lyman Munson, a la sazón jefe del recién creado “Servicio de Información”, integrado a su vez en la División de Información y Educación del Ejército norteamericano,² dirigió el 26 de mayo de 1942 al también Coronel Watrous. En el mismo, Munson, aunque reconocía que el cine era un arma propagandística de escasa eficacia en territorio enemigo, lo consideraba, por contra, de gran utilidad en la propia retaguardia, especialmente el cine documental. Sus razones: que si ya por lo general el espectador cinematográfico se instala en la credulidad general de que “la cámara no pueden mentir”,³ tal credulidad se acrecienta en el género documental, en el que el espectador asume que la cámara se dirige a la realidad misma, y no a rodar la puesta en escena de unos actores en un estudio.⁴

1 Cf. R. Eberwein, *The Hollywood war film*, Blackwell, Oxford, 2010, p. 20.

2 Cf. R. Girona i Duran, *Why we fight de Frank Capra, El cinema al servei de la causa aliada*, IVAC, Valencia, 2009, pp. 154 y ss.

3 Cf. “Memo, Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight), May 26, 1942, Munson Papers” en D. Culbert, ed., *Film and Propaganda in America. A Documentary History, Vol. III, World War II, Part 2* Greenwood Press, New York, 1990. P. 105. El texto completo del *Memorandum* se puede encontrar en la dirección: <http://historymatters.gmu.edu/d/5150/>

4 *Idem.*, p. 111



Fig. 1. *Why we figth*

Pues bien, es justamente de la serie de siete películas documentales que bajo el título global de *Why we figth* (Fig. 1) produjo el Departamento de guerra estadounidense entre 1942 y 1945, y cuya principal paternidad parece que hay que atribuir al director Frank Capra,⁵ que nosotros queremos tratar aquí. Nos interesa sacar a la luz la antropología política que les subyace.

¿Por qué luchamos? contra El triunfo de la voluntad

Acabamos de ver las reflexiones de Munson a propósito del documental como arma propagandística. Lo cierto es que para 1942, fecha en que el Coronel redactó su *Memorándum*, este género cinematográfico ya había acreditado sobradamente su potencial en este respecto. Lo habían utilizado profusamente realizadores soviéticos como Dziga Vertov o Esfir Shub al servicio de la revolución bolchevique; pero sobre todo estaba el ejemplo de Leni Riefenstahl, quien había dirigido varios documentales para mayor gloria del III Reich alemán y de su líder carismático, Adolf Hitler, quien figuraba en los títulos de crédito como productor del más célebre de todos ellos: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*), título, dicho sea de paso, de claras resonancias nietzscheanas.⁶

Cuando el Mayor Frank Capra (Fig. 2) recibió del General George C. Marshall, por aquel entonces jefe del Estado Mayor del Ejército, la orden de dirigir una serie de películas documentales que hicieran inteligible a los soldados norteamericanos el porqué luchaban, una de las primeras cosas que hizo, según confesión de sus memorias, fue visionar el documental de la Riefenstahl. El impacto que le produjo semejante visionado fue tan tremendo que, según confiesa en sus memorias, decidió realizar los documentales que le habían encargado como un contra ataque a la película de la realizadora berlinesa.⁷ *Por qué luchamos* sería la réplica a *El triunfo de la voluntad*. Y el combate sería a muerte, total, como la guerra en la que se inscribía. Empezando por las mismas opciones estilísticas.

5 Sobre las dificultades que plantea la paternidad de la serie, Cf. el excelente libro, ya aludido, de R. Girona i Duran, *Why we figth de Frank Capra. El cinema al servei de la causa aliada*, pp. 170-173.

6 Los otros documentales filmados por la Riefenstahl para satisfacer al poder nazi fueron “La victoria de la fe” (*Der Sieg des Glaubens*), que testimoniaba el congreso nazi de 1933, y “El día de la libertad: nuestras fuerzas armadas” (*Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht*), de 1935.

7 Cf. Frank Capra, *El nombre delante del título*, T&B Editores, Madrid, 2007, pp. 342 y 343.

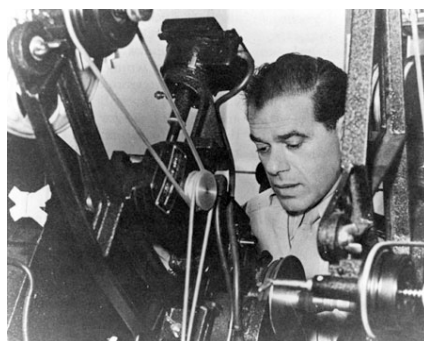


Fig. 2. Frank Capra

En efecto, si *Por qué luchamos* y *El triunfo de la voluntad* son ambos ejemplos de filmes documentales, habrá que convenir que ejemplifican dos modalidades muy diferentes del género. *Por qué luchamos* es un ejemplo paradigmático de lo que a veces se ha llamado tipo compilatorio de documental. Montado con la estructura de un gigantesco *flashback* mediante, básicamente, la compilación de escenas o imágenes extraídas de otros filmes (aunque no solo, pues Capra también se sirvió de escenas rodadas *ex profeso* en estudio con actores no profesionales y de escenas de animación realizadas nada menos que por la factoría Disney), la hilazón argumental se hace depender de una voz en *off* que las contextualiza.

Por el contrario, el film de la Riefenstahl, si se acerca a algo, parece ser a la modalidad del documental de observación. Desde un punto de vista narrativo el film tiene una sencilla estructura temporal lineal que sigue, en definitiva, el desarrollo del acontecimiento filmado: el congreso del VI día del partido nazi, retrospectivamente bautizado como congreso de la unidad y la fortaleza, del poder o de la voluntad, celebrado en los primeros días de Septiembre de 1934, en la ciudad de Núremberg.⁸ No hay voz en *off* ninguna, solo como contextualización, al principio del film, la aparición de una leyenda estampada en un muro de piedra en que se nos viene a decir que el 5 de septiembre de 1934 Adolf Hitler voló otra vez a Núremberg a inspeccionar las columnas de sus fieles seguidores.⁹ Después, como tantas veces insistió la Riefenstahl,¹⁰ la cámara parece limitarse a ser testigo de lo que acontece en las calles de Núremberg, en el campo Zeppelín, o en el Luitpoldhalle donde Hitler pronuncia su discurso de clausura del congreso.

En principio, las respectivas opciones estilísticas de Capra y Riefenstahl pueden resultar un tanto sorprendentes. Y es que mientras los nazis no habían dudado en crear un “Ministerio de Ilustración pública y propaganda”, a cuya cabeza puso Hitler a Joseph Goebbels, el concepto de “propaganda” no era bien visto ni por las autoridades, ni por el público norteamericano. A él se oponían a menudo los de “formación”, “información” o

8 De hecho, una vez aparecido el título de la película, se especifica que esta no es sino “Das Dokument von Reichsparteitag, 1934”: Literalmente: El documento del día del partido del imperio.

9 Leyenda que, al parecer, se debió a la intervención de Walter Ruttmann, a quien Leni Riefenstahl había recomendado originalmente para dirigir el film.

10 “Mon film n’est qu’ un document. J’ai montré ce dont tout le monde, alors, était témoin ou entendait parler. Et tout le monde en était impressionné. Je suis celle qui a fixé cette impression, qui l’a enregistrée sur pellicule. Et c’est sans doute pour cela qu’on m’en veut: de l’avoir saisie, mise en boîte... Ce film en contient aucune scène reconstituée. Tout y est vrai. Et il n’en comporte aucun commentaire tendancieux, pour la bonne raison qu’il n’en comporte pas de commentaire du tout. C’est de l’histoire. Un pur film historique. Je précise: c’est un film vérité. Il reflète la vérité de ce qu’était alors, en 1934, l’histoire. C’est donc un document. Pas un film de propagande.” S. Vernet & K. Gerke, *Leni Riefenstahl. Le pouvoir des images*, K Films Editions, Paris 1995, pp. 10-11.

“edificación moral” (*moral building*). ¿Qué diferenciaba aquel concepto nazi de “propaganda” de estos conceptos democráticos? Varios factores, pero uno ineludible es su relación con la verdad. La relación de la propaganda con la verdad, de existir, resulta puramente accidental; en tanto que la “formación”, la “información” o la “edificación moral”, para ser tales, deben estar esencialmente relacionadas con ella.¹¹

Ahora bien, desde tiempos inmemoriales la epistemología viene a decirnos que el error, y por lo tanto esa forma deliberada del mismo que es la mentira, no cabe sino donde hay composición. Pero, cabe preguntarse, ¿no hay mayor margen para la composición en el documental de compilación que en el de observación? Mientras Capra opta por el uso de una voz en *off* que comunique el mensaje que su serie de documentales quiere transmitir es como si la Riefenstahl le dijera al espectador: ¡Mira... y saca las consecuencias por ti mismo! O dicho en términos wittgensteinianos: mientras el documental de Capra “dice”, el de la Riefenstahl “muestra”.

¿No están aquí cambiados los papeles? ¿No hubiera sido más natural que un documental comprometido con la “estrategia de la verdad” para “edificar la moral” democrática de los soldados norteamericanos,¹² hubiera optado por el estilo observacional? Y, correlativamente, ¿no hubiera sido más lógico esperar que un documental de propaganda nazi hubiera tenido una forma compilatoria?

Afrontar estas preguntas nos llevaría antes por el terreno de la epistemología que por el de la antropología, que es por el que queremos transitar. De modo que las soslayaremos aquí dando, eso sí, lapidaria noticia de nuestra posición al respecto: a nuestro entender ambos filmes, el de la Riefenstahl no menos que el de Capra, mienten. Y ambos mienten, además, de maneras análogas, tanto por lo que dicen y/o muestran, cuanto, quizás sobre todo, por lo que omiten y callan.

El conflicto de dos mundos. O la concepción totalitaria del hombre frente a la concepción democrática

En *Preludio a la Guerra*, el primero de los siete documentales que integran la serie *Por qué luchamos*, el conflicto entre los países del eje y las potencias aliadas es presentado, siguiendo una idea esbozada por, a la sazón, el vice-presidente norteamericano Henry A. Wallace en una conferencia pronunciada en la sede de la *Free World Association* el 8 de mayo de 1942, como una lucha entre dos mundos: el mundo esclavo y el mundo libre.¹³

Implicita en esta presentación está la asunción por parte no sólo de Capra sino por los dos bandos en conflicto —por lo tanto, también por el documental de la Riefenstahl— de un presupuesto antropológico cuanto menos discutible: la naturalidad del nacionalismo; esto es, la comprensión como natural de la

11 Para las diferencias entre el concepto nazi de “propaganda” y el concepto democrático-norteamericano de “moral” Cf. los capítulos del ya citado libro de Ramon Girona i Duran: “A plan for a National Moral Service. La distinció entre moral i propaganda”, “L’Office of facts and figures. L’estratègia de la veritat” y “L’ Office of war Information”. *Why we fight* de Frank Capra. *El cinema al servei de la causa aliada*. pp. 81-120. Para una contraposición directa de las ideas nazis sobre la propaganda y las norteamericanas de formación moral Cf. los capítulos VI y XI, respectivamente, de los dos volúmenes del *Mi lucha* de Adolf Hitler —hay varias ediciones disponibles en la red— y Archibald Mac Leish, a la sazón director de la Office of Facts and Figures creada por mandato expreso del presidente Th. Roosevelt en octubre de 1941, “The Strategy of Truth” en *A Time to Act. Selected Addresses*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, 1970, pp. 21-31.

12 Por decirlo a la manera del poeta Archibald Mac Leish cuando fue nombrado, en octubre de 1941, director de la ya mencionada *Office of Facts and Figures*, precedente inmediato de la posterior *Office of War Information*.

13Al respecto, Cf, una vez más, el libro de Ramon Girona i Duran, *Why we fight* de Frank Capra. *El cinema al servei de la causa aliada*. En este caso, el capítulo titulado: “Henry A. Wallace. The century of the common man”, pp. 121-132.

organización de los seres humanos en naciones.¹⁴

Asumido este presupuesto la pregunta clave es cómo han llegado a cristalizar dos tipos antagónicos de naciones: las que, respectivamente, conforman cada uno de los mundos enfrentados. De nuevo, Capra, y ambos bandos, compartirían una respuesta formalmente idéntica para esta pregunta: es debido al peculiar carácter nacional, idiosincrásico de cada pueblo, que cada país habría pasado a formar parte de un mundo u otro.

Ahora bien, llegados a este punto, el acuerdo formal esconde una profunda discrepancia sustantiva, pues mientras los países miembros del mundo esclavo —por movernos con las categorías wallacianas que Capra toma prestada— propenderían a dar una explicación en clave racial de las diferencias caracteriológicas nacionales —y el racismo es apreciable en el documental de la Riefenstahl no sólo por determinados pasajes de los discursos de los jefes nazis que la película recoge, sino también por las imágenes de los rostros y cuerpos arios de sus adeptos (fundamentalmente masculinos, lo que impregna a muchas secuencias del documental, como pasará luego con otras de *Olympia*, de cierto aroma homosexual)— este tipo de explicación está vedada para quien como Capra aceptaba, tal y como prescribía la Declaración de independencia norteamericana,

[...] como evidentes estas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad; que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados [...]¹⁵

Aclaremos. Contra lo que el documental de Capra viene capciosamente a sugerir lo que distingue a la antropología nazi de la democrática no es su fundamento teológico. De hecho, en uno de los discursos de Hitler recogidos por la Riefenstahl éste atribuye a un mandato divino la misión civilizatoria que Alemania debe cumplir en el mundo. Lo que las distinguiría, en todo caso, sería la diferente naturaleza atribuida a ese Dios y, en consecuencia, la naturaleza atribuida en una y otra a esas “creaturas” de Dios que serían los hombres. Y es que mientras para los nazis Dios sería un demiurgo de corte platónico/nietzscheano que habría creado a los hombres jerárquicamente diferentes, para la ideología democrática que el documental de Capra transmite un Dios ecuménico, que se expresaría por igual a través de “hombres inspirados” de las más diferentes tradiciones —Moisés, Confucio, Cristo, Mahoma...— habría creado a los hombres iguales y libres.

Siendo ello así, la renuncia a la forma democrática de gobierno, la forma que se corresponde con aquella naturaleza humana, en pro de una forma de gobierno totalitaria no podía deberse a razones genéticas: hay hombres y pueblos nacidos para mandar y hombres y pueblos nacidos para obedecer; un mensaje de nuevo recogido en la película de Riefenstahl, no solo por el discurso explícito del Führer, quien, por ejemplo, *dice* a las jóvenes

14 Para una discusión del carácter natural de las naciones, Cf. V. Sanfeliu “Conjuntos difusos y predicados impropiedades. La cuestión nacional” en A. Alonso, J. D. Mateu & V. Raga (eds.), *Surcar la cultura*, Pre-textos, Valencia, 2006.

15 La declaración puede encontrarse, en versión española, entre otras, en la página: www.archives.gov/espanol/la-declaracion-de-independencia.html

hitlerianos querer un pueblo que obedezca, y que ellos mismos deben acostumbrarse a obedecer ; sino también *mostrado* a través de la premeditada búsqueda de la fotogenia de unas masas disciplinadas y obedientes a las consignas del superhombre que las conduce: Adolf Hitler. (Fig. 3)

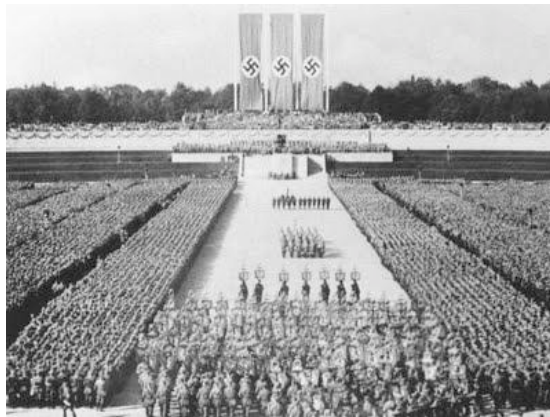


Fig. 3. Desfile en Berlín

No quedaba, pues, sino que las causas de tal abdicación de la libertad fueran sobrevenidas: una determinada tradición histórica —el amor germánico por la reglamentación y la disciplina, o la divinización del emperador japonés, por ejemplo— y/o coyunturales —la derrota en la última guerra, o la crisis económica, o la excesiva conflictividad política—; circunstancias y tradiciones, en todo caso, que nunca eximían por completo de responsabilidad a los ciudadanos de aquellos países quienes, en última instancia, habían cometido el error, a la vez intelectual y moral, de renunciar a su libertad, su dignidad y sus derechos individuales para convertirse en una masa.

Y aquí tenemos un nuevo elemento, realmente crucial, de diferenciación de los dos mundos. Mientras en uno, el libre, la sociedad es entendida como una asociación de individuos que se dotan de un gobierno concebido como un instrumento para garantizar el ejercicio de sus libertades civiles, familiares, laborales, religiosas... el otro, el mundo esclavo, entiende la sociedad como un estado a cuyos intereses militares deben supeditarse las masas, privadas de todos aquellos derechos —un elemento, este de la militarización de la sociedad, omnipresente en el documental de la Riefenstahl (Fig. 4); por ejemplo, en la afirmación del portavoz del Reichsarbeitsdienst (RAD), el Servicio Laboral del Reich, en el sentido de que si bien ellos no han luchado en las trincheras ni han oído la explosión de las granadas, son no obstante soldados armados con sus herramientas de trabajo; como si las imágenes de los mismos en perfecta formación y uniformados pudiera haber dejado alguna duda al respecto—.



Fig. 4. Leni Riefenstahl

Podemos ahora comprender los rasgos básicos de la antropología política que subyace a los documentales de Capra y, por contraposición, de la que subyace a la película de la Riefenstahl. Ambos entienden como connatural a los seres humanos la forma nacional de organización política. Ambos asumen la existencia de diferentes e idiosincrásicos caracteres nacionales. Pero esta coincidencia formal esconde discrepancias sustantivas de primera magnitud. Mientras que en el “mundo esclavo” —en la terminología que Capra toma prestada de Wallace— que la Riefenstahl filma:

la nación se considera como una realidad fundamentalmente genética,
lo mismo, por consiguiente, que el carácter que le corresponde; y mientras
se admite como naturalmente dispuesta por Dios la existencia de diferencias jerárquicas entre los hombres
y los pueblos, de modo que hay hombres y pueblos nacidos para mandar y hombres y pueblos nacidos para
obedecer; de forma que
se considera que la estructura adecuada de la sociedad es aquella estructura totalitaria donde la familia, el
trabajo, la religión y en general todas las esferas de la vida quedan militarizadas y supeditadas a los
intereses de un estado conducido por un líder carismático;

en el mundo libre

- la nación se entiende como una realidad históricamente devenida,
- lo mismo que el carácter nacional, fruto de distintas circunstancias históricas más o menos contantes o más o menos episódicas,
- se piensa que todos los hombres y pueblos son originalmente iguales en sus derechos, de modo que
- se asume que la forma de gobierno más adecuada a la naturaleza humana es la democrática, en la que el gobierno, “del pueblo, por el pueblo y para el pueblo”, debe estar al servicio de los individuos y no

viceversa, garantizando el libre ejercicio de sus derechos civiles, laborales y políticos. La familia y la religión —puntos estos en los que los documentales de Capra insisten machaconamente— caen, en consecuencia, en el ámbito de lo privado, sobre el que cada cual tiene plena potestad.

Conclusión

Hemos visto hasta aquí los contrastes estilísticos entre los filmes de Capra y la Riefenstahl y hemos visto también las diferentes antropologías políticas que uno y otro vehiculan, el primero *diciéndola*, el segundo *mostrándola*. En un plano estrictamente cinematográfico podríamos preguntarnos qué valoración comparativa cabe de los mismos. Si esta pregunta hubiera de ser contestada por los cinéfilos creemos que poca duda cabría al respecto. La película de la Riefenstahl es, a fecha de hoy, una película de culto. Ahora bien, si fuera el gran público quien hubiera de juzgar comparativamente los méritos de las respectivas producciones de Capra y la Riefenstahl pensamos que el veredicto no estaría tan claro. Sobre todo porque, nos parece, este gran público hace sus valoraciones asumiendo el lema que el mismo Capra pone en la antesala de su autobiografía: “No hay reglas en la cinematografía, sólo pecados. Y el pecado capital es el Aburrimiento”. Pues bien, desde esta perspectiva, y sin negar el poder de fascinación de las imágenes del film de Riefenstahl, bien se puede concluir que el mismo es mucho más pecaminoso —con sus reiteradas escenas de desfiles y discursos— que los ágiles documentales de Capra.

Si pasamos del plano formal al del contenido, el asunto parece todavía decantarse más claramente a favor de Capra. Es difícil para nosotros, hijos al fin y al cabo del mundo que nació de la derrota del nazismo, no tener la impresión de que la antropología correcta es la democrática que *dicen* los documentales del director norteamericano, mientras que la totalitaria que *muestran* los de la Riefenstahl nos parece simplemente aberrante. Pero aquí es importante recordar que no hay prejuicios más difíciles de detectar y combatir que los propios. Y precisamente esta es la tarea que un cartesianismo bien entendido pone a la filosofía.

Cuando vamos con esta actitud a los documentales de Capra nos vemos entonces obligados a concluir que la ideología democrática que quiere transmitirnos adolece de graves inconsistencias, y así, por ejemplo, ya resulta de lo más sospechosa la cita de Henry L. Stimson, el entonces Secretario de Guerra del Gobierno estadounidense, con que se abre la presentación del primer capítulo de la serie, *Preludio a la guerra*:

Estamos decididos a que antes de que el sol se ponga sobre esta terrible lucha nuestra bandera sea reconocida en todo el mundo como un *símbolo de libertad*, por un lado... y de *aplastante poder* por la otra.¹⁶

Es decir, que la bandera USA está destinada a ser tras la guerra, sí, un “símbolo de libertad”, pero no menos de “irresistible poder”. ¿No suena esto como una profecía —o amenaza— del imperio americano? ¿Dónde quedan, pues, las edificantes declaraciones de la igualdad entre los pueblos que caracterizan el ideario del mundo

¹⁶ “We are determined that before the sun sets on this terrible struggle our flag will be recognized throughout the world as a *symbol of freedom* on the one hand... and of *overwhelming power* on the other”. El énfasis es original.

libre?¹⁷

En realidad es todo el esquema de los dos mundos el que no resiste el menor análisis crítico. Basta con pensar en que en el mundo libre y democrático de Capra cabían la Rusia de Stalin —el término “Unión Soviética” apenas es mencionado en los documentales de Capra— y la China de Chiang Kai-shek, principales aliados junto a la Gran Bretaña de Churchill, de los norteamericanos. Por no decir nada de cómo la postguerra iba a demostrar lo variable de la geografía de este mundo libre, del que inmediatamente serían expulsadas la, ahora sí, Unión soviética estalinista, lo mismo que la China maoísta, mientras pasaba a acoger a países democráticos de toda la vida como, para no ir más lejos, la España del General Franco (en los siete documentales de Capra hay solo una brevísima y vergonzante referencia a la guerra civil española).

Y la debilidad de este esquema maniqueo, acuñado apresuradamente por el vice-presidente Wallace para “salvar las apariencias”¹⁸ de unas alianzas difíciles de justificar, lastra pesadamente todo el discurso de Capra, obligándole a omisiones cuando no a tergiversaciones clamorosas. Y así, por ejemplo, en los diferentes capítulos de la serie se omiten hechos tan significativos como la naturaleza colonial de la Gran Bretaña y la Francia “democráticas”, el ya aludido carácter soviético de la Rusia de Stalin, el talante autoritario, por decir lo menos, de la política de Chiang Kai-shek, o, no menos llamativo, las diferentes guerras con las naciones indias que poblaban el territorio norteamericano o con el estado de México por las que el país llegó a ganar su configuración definitiva.¹⁹

En definitiva, que las “mentiras de la cámara” no son patrimonio solo de los documentales propagandísticos de la (antropología) política nazi que rodó la Riefenstahl. Mentiras, y bien clamorosas, también las hay en los documentales propagandísticos de la (antropología) política democrática filmados por Capra.²⁰ A estar alertas contra las mentiras, democráticas o totalitarias, de entonces, sobre todo por lo que pueda servir ello para ponernos en alerta contra las mentiras democráticas o totalitarias de ahora mismo, es a lo que nos hubiera gustado contribuir.

17 De hecho, aunque en *Preludio a la guerra* se insiste en este principio igualitario, y se defiende que todos los libertadores de la historia — Washington, Jefferson, Garibaldi, Lafayette, Bolívar, Lincoln...— han luchado por el mismo ideal, también se subraya que este tiene su mejor expresión en la declaración de independencia de los USA.

18 A pesar de lo cual ha pasado a constituir uno de los elementos más recurrentes del imaginario político norteamericano y, por extensión, occidental. Piénsese simplemente en su utilización por parte del presidente George Bush, y sus aliados Tony Blair, Durao Barroso o José María Aznar, para justificar las guerras de Iraq y Afganistán, aunque ahora ya no se trataba de la lucha del mundo libre con el esclavo sino, simplemente, del bien contra el mal. No obstante, como ya hemos apuntado, el elemento teológico no estaba menos presente en la teoría de Wallace que Capra hizo suya.

19 Las tergiversaciones no son menos clamorosas que las omisiones. Así, por ejemplo, el pacto Ribbentrop-Mólotov del 23 de agosto de 1939 es presentado por Capra poco menos que como una partida de póker en la que soviéticos y nazis intentan engañar al rival sobre sus verdaderas intenciones. En consecuencia, la posterior invasión soviética de la parte oriental de Polonia —de la frustrada invasión soviética de Finlandia no se hace ni mención— el 17 de septiembre de 1939, es presentada en el segundo capítulo de la serie como un movimiento solidario destinado a evitar la destrucción total de Polonia. De los miles de prisioneros, deportaciones, asesinatos —Katyn—, obviamente no se dice nada.

20 Dicho sea de paso, no todos los realizadores norteamericanos que colaboraron en la causa bélica se mostraron tan digeribles por la propaganda gubernamental. John Ford, por ejemplo, al parecer un tanto hastiado de la censura militar decidió abandonar el ejército tras el desembarco de Normandía y volverse a Hollywood, donde en las películas de ficción podía plasmar con más libertad su comprensión de la guerra. John Huston, por su parte, dirigió en 1946 un documental, cuyo significativo título original era “Let there be light”, sobre las secuelas psicológicas que la guerra había producido en algunos soldados cuya exhibición estuvo prohibida hasta 1980. Cf. al respecto, C. F. Heredero, *John Huston*. Ediciones J.C. Madrid 1984, pp. 70-72. El propio Huston da su versión de los hechos en *A libro abierto. Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1986, pp. 153-158.

