

Promesas para cuando acabe la guerra: triunfalismo y hegemonía en el cine bélico estadounidense, 1942-1947

Sergio Ortiz Romero

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (México) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/meso.96082>

Recibido: 18/05/2024 • Evaluado: 26/06/2024 • Aceptado: 25/07/2024

ES Resumen: Este artículo presenta el estudio del contenido de una selección de filmes producidos en el marco de la Segunda Guerra Mundial como parte de un convenio entre el gobierno de Estados Unidos y la industria de Hollywood. El método de análisis, basado tanto en una breve revisión histórica como en la teoría de Mediación Social de Manuel Martín Serrano, plantea la detección de narrativas vinculadas con un reavivado discurso triunfalista estadounidense, así como con el proyecto hegemónico para liderar al mundo occidental una vez terminado el conflicto. Por tanto, los resultados de este ejercicio analítico muestran ciertos elementos políticos y culturales pertenecientes a un código de valores que se propone reafirmar el discurso ya mencionado. Por último, se somete a discusión con el lector el tema de la propaganda y el alcance social de las representaciones políticas en los medios de comunicación masiva, en este caso, a través de la industria cinematográfica.

Palabras clave: Cine estadounidense; Segunda Guerra Mundial; Estados Unidos; hegemonía; propaganda política.

ENG Promises for when the war is over: triumphalism and hegemony in American war cinema, 1942-1947

Abstract: This article presents the study of the content of a selection of films produced within the framework of World War II as part of an agreement between the United States government and the Hollywood industry. The analysis method, based both on a brief historical review and on Manuel Martín Serrano's theory of Social Mediation, proposes the detection of narratives linked to a revived American triumphalist discourse, as well as to the hegemonic project to lead the Western world once the conflict ended. Therefore, the results of this analytical exercise show certain political and cultural elements belonging to a code of values that aims to reaffirm the aforementioned discourse. Finally, the topic of propaganda and the social reach of political representations in the mass media is discussed with the reader, in this case, through the film industry.

Keywords: American cinema; World War II; United States; hegemony; political propaganda.

Sumario: 1. Introducción: disputa por el discurso de la modernidad. 2. Método de análisis: historia y discurso. 3. Resultados y discusión: tres "encuadres" de la hegemonía estadounidense. 4. Conclusiones. 5. Referencias.

Cómo citar: Ortiz Romero, S. (2024). Promesas para cuando acabe la guerra: triunfalismo y hegemonía en el cine bélico estadounidense, 1942-1947. *Mediaciones Sociales*, 23, e-96082.

1. Introducción: disputa por el discurso de la modernidad

La hegemonía política y cultural de Estados Unidos en el mundo es una construcción histórica que remite a los siglos XIX y XX. Este proceso ha estado acompañado de una ideología y de un discurso sobre la modernidad que ha propiciado diversas narrativas de acuerdo con el contexto político y económico. El que dicho discurso haya prevalecido a lo largo del tiempo con pocas variaciones, a pesar de las profundas transformaciones que han ocurrido hasta nuestros días, es un tema cultural y comunicativo de especial relevancia. El código determinista y supremacista en el discurso estadounidense ha construido un paradigma con un considerable nivel de consenso social, si se apela a la noción de Gramsci sobre la hegemonía cultural. Lo que cambió –o cambia– fueron –y son– narrativas que responden a determinados acontecimientos emergentes.

En ese sentido, cabe hacer algunas precisiones conceptuales; por "ideología" se entiende al conjunto de códigos de valores, creencias, prejuicios y otros elementos racionales y emocionales que permiten a los

individuos y a las sociedades interpretar lo que acontece en el mundo y que refieren a lo que se llama “imaginario social”: una visión/representación del mundo compartida que predispone o modela su expresión y percepción. Asimismo, se concibe al “discurso” a partir de la noción *saussuriana* como un punto de mediación entre la lengua y el habla que dota de sentido a la ideología y que permite ordenar los mensajes transmitidos en narrativas verosímiles y pregnantas:

“El discurso es un tipo de palabras común a un gran número de individuos y regido por un subcódigo. No es que la lengua sea ideológica; lo es el uso que se hace de ella. Pero el que hace un uso ideológico de su propia lengua no es un individuo libre de sus palabras: éstas están dominadas y reglamentadas por el subcódigo de la ideología” (Cfr. Reboul, 1986).

Las narrativas derivan del discurso; son su habla y refieren a la manera en que éste se adapta a los acontecimientos y coyunturas socio-políticas. Así, se entiende que una narrativa relata lo que sucedió, lo que sucede *aquí y ahora*, y lo que sucederá en el futuro encuadrándolo o armonizándolo con un discurso que no varía o varía muy poco. Es decir, la narrativa es un recurso expresivo para mediar entre los hechos o sucesos y el discurso, en este caso, ideológico. En consecuencia, las prácticas discursivas deben entenderse como hechos sociohistóricos, por lo cual es necesario analizar los condicionamientos políticos, sociales y culturales que intervienen en los procesos de producción y recepción de sentido (Cfr. Delupi, 2021).

Así, es posible detectar diversos recursos narrativos, sobre todo aquellos que logran ser significativos y que redundan en el discurso ideológico. Podría suponerse que en las narrativas se identifica la novedad, mientras que en el discurso se encuentra lo que permanece (el código para interpretar). Este trabajo pretende demostrar que el discurso sobre la hegemonía estadounidense como líder de la civilización occidental no sólo permanece, sino que se convierte ya en un paradigma normalizado en el “Occidente global”. Predomina el discurso, aunque sus narrativas *median* ante los acontecimientos y los emergentes sociales incorporando uno o varios elementos de novedad.

Por consiguiente, este artículo propone una revisión de algunas narrativas que se difundieron en filmes norteamericanos considerados como emblemáticos. Tal es el caso de las películas *Why We Fight: Prelude to War* (Frank Capra, 1942), *They Were Expendable* (John Ford, 1945), y *Thunderbolt* (William Wyler, 1947), relatos fílmicos cuyo encuadre está determinado por el discurso triunfalista y hegemónico de los Estados Unidos con el objeto de legitimar y consolidar la supremacía estadounidense como garante de la modernidad.

Por último, con la intención de ofrecer conclusiones con rigor metodológico, se realizará un breve ejercicio analítico del contenido de estos productos comunicativos basado en el esquema de mediación social propuesto por Manuel Martín Serrano hace varios años. Este método concibe a los *mass media* como mediadores que buscan perpetuar un relato en torno a cualquier acontecimiento para ejercer un determinado control social, convirtiéndose en “ritualizadores” de creencias, prejuicios, estereotipos, valores, etcétera (Cfr. Martín Serrano, 2008). Así, detectando los elementos que forman parte de un plano diacrónico (objetivo) y otro sincrónico (subjetivo) –explicados más adelante– se destacarán los *valores* y los *temas* representados en estos filmes.

2. Materiales y método de análisis: historia y discurso

Las piezas fílmicas que son materia de estudio en este artículo fueron producciones formales de Hollywood realizadas entre 1942 y 1947. *Why We Fight: Prelude to War*, dirigida por Frank Capra, que presenta el formato típico de un documental que incluye metraje variado y algunas animaciones como apoyo ilustrativo. Cabe señalar que este episodio es uno de siete que fueron auspiciados por el gobierno norteamericano bajo el mismo nombre, pero con distintos temas.

Por otro lado, a pesar de que John Ford realizó varios documentales de la SGM, se optó por *They Were Expendable* debido a que se trata de un largometraje de ficción filmado durante la conflagración y cuya trama consiste en un melodrama que tuvo como marco esa guerra. Por último, *Thunderbolt*, de William Wyler, tiene al *docudrama* como género; además de incluir metraje genuino con escenas de combate, los soldados estadounidenses participan en esta cinta con gestualidades dirigidas hacia las cámaras, lo cual interfiere con la espontaneidad que suele distinguir al formato del documental. Este recurso narrativo y estético, como se verá más adelante, contribuyó al enaltecimiento patriota de Estados Unidos cuyo origen se explica a continuación.

A lo largo de un complejo proceso de construcción del nacionalismo estadounidense, la gestación de un consenso entre élites y sociedad en torno al papel de Estados Unidos en el plano internacional fue tomando forma real a inicios del siglo XX. A final de cuentas, el nacionalismo no se propaga únicamente por su atractivo para las cúpulas políticas y económicas, sino también por el que percibe la gente común. La propaganda nacionalista posibilita una negociación entre la sociedad y el Estado hacia una mejor relación de intercambio de beneficios mutuos y palpables que redundan en la unidad nacional (Cfr. Wimmer, 2019).

En consecuencia, el proyecto hegemónico estadounidense se fue trazando desde antes de que esa nación se alzara como vencedora de la Segunda Guerra Mundial o SGM (1939-1945), tras la cual surgió como la máxima superpotencia política, financiera y militar del mundo occidental.

El devenir de Estados Unidos como estado-nación se desarrolló de forma paralela a la construcción de un discurso hegemónico en el que el elemento ideológico del “empeño civilizatorio” ha constituido su *quintaesencia* para impulsar su política exterior al finalizar la SGM, pero del que difícilmente es posible establecer su origen. Una vez conseguida su independencia de Inglaterra, las instituciones creadas por los nuevos *citizens*, a partir del ideario liberal europeo del siglo XVIII, dieron continuidad a una doctrina que ha

trascendido a través de los años con un idealismo puritano de empoderamiento y legitimidad, mismo que ha ido actualizándose a través de los años:

“El avance de las archiconocidas –gracias al cine– caravanas más allá del Mississippi, tuvo como ‘motor inmóvil’ al mito de la tierra prometida, compuesto y complementado a su vez, por otros temas míticos tales como el del hombre edénico (rousseauiano) quien, libre de las corrupciones inherentes a las ciudades del Este, crearía un nuevo e incontaminado paraíso en la tierra. [...] Ese avanzar conquistando y ‘redimiendo’ tierra fue identificado, deliberadamente o no, con el propio proceso de construcción del país. Los colonos, al hacer retroceder la frontera del Oeste, repetían el acto fundacional de los pioneros del *Mayflower*, renovando así el ritual cosmogónico” (Cfr. Huici, 1996).

Su causa, por tanto, no consistió sólo en la búsqueda incesante de bienestar material, sino en la legitimación de acciones inmediatas y futuras. Por ejemplo, el *Destino Manifiesto* consistió en el enaltecimiento de una narrativa apoteósica como “pueblo elegido” por la Providencia para llevar a cabo un plan en el mundo. Así, la razón de ser de ese pueblo blanco y cristiano radicó en el cumplimiento de un destino avanzando sobre el continente en aras de un “diseño civilizatorio”:

“La tradición cultural estadounidense tuvo una gran influencia del calvinismo de los colonos de Nueva Inglaterra. De ellos heredaron la certeza de ser el pueblo elegido y su vocación didáctica. Su mito cultural más antiguo fue el creer que eran “la ciudad erigida sobre una colina” que regeneraría al mundo y sería su máximo ejemplo. De ahí que los colonos que emigraron a Texas tenían la necesidad de enseñar a los mexicanos cómo vivir y cómo gobernarse. Tenían la firme certeza de que a ellos se les había dado la misión de enseñarle al mundo cómo ser libre y feliz” (Cfr. Moyano, 1991).

Además de ser la más traumática crisis para su identidad y unidad como nación, la guerra civil o de Secesión (1861-1865) representó una pausa para su misión civilizadora. Hasta poco antes de iniciar el siglo XX, gobierno y élites pusieron en marcha una estrategia propagandística para “ganar” la opinión pública a favor del intervencionismo de Estados Unidos tanto en el Caribe como en el Pacífico Sur. De ese modo, la Guerra Hispano-estadounidense de 1898 se convirtió en una oportunidad de reavivar su nacionalismo tras las marcadas divisiones heredadas de la guerra civil:

“La Guerra hispano estadounidense fue un conflicto que vio por primera vez a antiguos enemigos combatir hombro con hombro en vez de entre sí. Pero en el transcurso de muy pocos años, y hasta cierto punto, las heridas se fueron cerrando en el marco de un conflicto muy diferente que unió a antiguos adversarios bajo el estandarte de un nacionalismo estadounidense más ambicioso” (Cfr. Grant, 2014).

El nacionalismo fue explotado por los medios de comunicación masiva en la Guerra Hispano-estadounidense, sobre todo en la prensa escrita y la naciente cinematografía. En el primer caso, los diarios de las grandes ciudades, como Nueva York, habían encabezado una campaña probélica y antiespañola en pleno auge del “amarillismo” periodístico. El origen del término surgió a partir de “Yellow Kid”, personaje de una tira cómica que se publicaba en los diarios *New York World*, dirigido por Albert Pulitzer, y el *New York Journal*, de William Hearst, que se hallaban en una dura competencia a fines del siglo XIX publicando historias que explotaban el sensacionalismo y la especulación con el fin de ganar lectores, vieron una gran oportunidad comercial con el episodio de la guerra hispano-estadounidense (Cfr. Mayochi, 2021).

Por su parte, el cine produjo varias recreaciones de batallas navales haciendo publicidad grandilocuente con mensajes patrióticos para atraer espectadores. En esa empresa propagandística, la prensa escrita y la incipiente cinematografía habían abierto la puerta a un nuevo paradigma nacionalista y moderno, aunque con tintes imperialistas:

“El público asistente a los cines de Norteamérica pudo enseguida emocionarse con la visión de batallas navales, cuando la proyección del poderío de su nación en el Caribe y el Pacífico halló su reflejo en la gran pantalla. La inseguridad respecto a los pros de la expansión o cualquier deseo residual de escudarse en la doctrina Monroe dio paso a un apoyo generalizado, aunque desde luego no universal, a las nuevas ambiciones imperialistas de la nación” (Cfr. Grant, 2012).

No obstante, el ingreso de Estados Unidos a la Gran Guerra (1914-1918) representó un desafío tanto para esa concepción de la identidad americana, como para la política exterior del presidente Woodrow Wilson. Una vez consolidadas la etapa de industrialización para 1916 y la herencia *identitaria* del “progresismo conservador” de la época de Theodore Roosevelt, el reto para las élites fue abordar el vehículo adecuado para transitar hacia la modernidad. En este sentido, puede afirmarse –como lo han hecho varios autores– que ese debate tuvo como trasfondo una pugna ideológica entre la tradición y un modelo de modernidad que distaba de imitar el colonial-europeo, y en la que volvió a hacerse presente la propaganda auspiciada por el gobierno para encauzar la opinión pública del pueblo norteamericano a favor de su participación en “el conflicto europeo”:

“El Comité de Información Pública (CPI) supervisó la distribución de más de 75 millones de piezas de material impreso y controló gran parte de la información que estaba disponible para periódicos y revistas. [...] Al principio, el CPI sólo trató de difundir ‘hechos’, pensando que la verdad hablaría por sí misma. No obstante, cuando la guerra se prolongó, la táctica del comité fue haciéndose más cruda. Para 1918, los carteles y películas promovidas por el gobierno se habían convertido en morbosas descripciones del salvajismo de los alemanes” (Cfr. Brinkley, 2008).

Esa campaña probélica enfrentó resistencias de grandes sectores de la sociedad norteamericana, como las organizaciones pacifistas y el activismo sindical, o la renuencia de los ciudadanos varones para prestar el servicio militar. No obstante, el derrotero diplomático del presidente Woodrow Wilson conducía hacia la obtención de protagonismo en el “concierto de las naciones” y, con ello, tener un sitio importante entre las grandes potencias occidentales.

A pesar de que el proyecto de Wilson no tuvo eco, la modernización económica de Estados Unidos empezó a transformar las dinámicas sociales en Occidente. El consumismo, con toda una gama de posibilidades en bienes y servicios, forjó buena parte de la identidad de la población estadounidense como ciudadanos de una nación boyante. Tras la guerra, el ocio alentó el desarrollo económico a través de la industria cultural a través de los medios de comunicación desde finales del siglo XIX con la prensa gráfica, la cinematografía silente y, posteriormente, la radio. Así, la industria del entretenimiento se convirtió en un factor para la consolidación financiera y cultural de Estados Unidos como vanguardia de modernidad, proyectada al interior y a nivel internacional, en sustitución de los paradigmas de los países europeos que intentaban recuperarse tanto económica como moralmente:

“La llegada de productos estadounidenses fue acompañada de la promoción de un estilo de vida que traducía el sistema de valores de un ‘imperio irresistible’, lo que a su vez suscitó recelos entre fuerzas de extracción social e ideológica diversas de las sociedades europeas. En muchos casos, las prevenciones ante la hipotética amenaza de una modernización *made in USA* se conjugaban con el mantenimiento de pautas sociales tradicionales y conservadoras, que tenían sus raíces en prejuicios y estereotipos heredados del siglo anterior” (Cfr. Delgado, 2015).

No obstante, los efectos de la “Gran Depresión” desatada en 1929 pusieron en tela de juicio el modelo liberal-capitalista de Estados Unidos. La catástrofe financiera con la que el mundo cerró la década de los años veinte parecía enterrar el interés extraterritorial de gran parte de la ciudadanía y del gobierno para atacar asuntos mucho más urgentes, pero esta visión fue modificándose con el gobierno de Franklin D. Roosevelt (1933-1945), que imprimió un sentido internacionalista sin desatender los problemas financieros. Fue así que resurgió la propaganda del gobierno para promover el interés por el entorno mundial; no sólo consistió en una estrategia para difundir los logros del *New Deal*, sino también la batalla cultural contra el fascismo europeo que el presidente se encargó personalmente de transmitir a través de su serie radiofónica “Fireside Chats”.¹

En ese sentido, el liderazgo de Roosevelt encarnaba las cualidades del ciudadano americano modelo –resiliente, carismático y firme en cuanto a sus decisiones políticas y económicas– y sirvió para inspirar el ideal de modernidad promovido antes, durante y después de la SGM. En 1938, durante el apogeo del *New Deal*, apareció el primer cómic de *Superman*, personaje ficticio que aparecería en tiras cómicas de diarios, programas de radio, televisión y el cine en décadas posteriores. Además de encarnar el arquetipo del “hombre fuerte”, como lo fue la figura de Roosevelt en el campo político, este emblemático personaje transmitía los valores estadounidenses a través de la cultura popular. Tres años después, previo al ingreso de Estados Unidos a la SGM, empezó a publicarse la historietita del *Capitán América*, un “súpersoldado” cuya misión era enfrentar a las potencias del *Eje Berlín-Roma-Tokio*.

Con estos ejemplos, cobra relevancia la tesis del avance tecnológico como activador de cambios sociohistóricos que propone la Teoría social de comunicación, dada su participación directa en ese tipo de procesos que dan como resultado transformaciones culturales irreversibles (Cfr. Martín Serrano, 2019).

Así, una vez que se dio la declaración de guerra contra *el Eje*, buena parte de la opinión pública respaldó la decisión. Aunque no puede hablarse estrictamente de un consenso, en el imaginario estadounidense se dibujó una misión “salvadora” que resucitó las viejas narrativas sobre su papel como defensor de la civilización occidental:

“Ningún país podría ser moderno sin ser económicamente avanzado o progresista. Ser avanzado económicamente significa tener una economía basada en tecnología moderna, industrializarse y tener un alto nivel de vida. [...] “Moderno” significa ser occidental sin la responsabilidad de seguir a Occidente. Es el modelo de Occidente desligado de algún modo de sus orígenes y su lugar geográficos” (Cfr. Gilman, 2003).

Con respecto a la modernidad, es necesario considerar su connotación moral como un ideal positivo, progresivo, deseable y novedoso. Así, la modernidad se ha convertido en la gran meta de la humanidad en Occidente –posiblemente desde la época de la Ilustración– al grado de valorarle como un término equivalente a progreso, desarrollo, “occidentalización”, e incluso al de civilización por antonomasia (Cfr. Solé, 1998). De esa manera, el sendero hacia la fase cumbre de la modernidad está marcado por una variedad de mecanismos “evolutivos” que conllevan al cambio social, es decir, procesos de modernización que involucran factores como la industrialización, la urbanización y los efectos de éstas sobre los sistemas de valores de las sociedades, se desarrolla en medio de una pugna permanente entre lo tradicional y lo moderno.

Teóricos de la modernización como Talcott Parsons, David Apter y Daniel Lerner han señalado elementos endógenos y exógenos en los procesos de modernización, además de que no necesariamente puede hacerse una división tajante entre *tradicción* y *modernidad*, toda vez que “hay un elemento de continuidad

¹ Este programa tuvo treinta emisiones que se transmitieron entre marzo de 1933 y junio de 1944 sin una periodicidad fija. Disponibles para su consulta en https://archive.org/details/podcast_fdr-fireside-chats-speeches_317372896.

desde la Tradición hasta la Modernidad, constituyendo cada una de estas dos categorías un extremo del *continuum*” (Cfr. Solé, 1998). De este modo, es posible ofrecer una definición de la modernidad como una suerte de categoría ideal universal de civilización y desarrollo, a la que es posible acceder por medio de la acción de agentes endógenos, con una fuerte influencia de otros exógenos, dentro de procesos integrales de modernización y de cambio social.

En este sentido, Estados Unidos impulsó un liberalismo “al estilo americano” que incluyó al componente democrático como alegato de su base moral ante las naciones consideradas como totalitarias. La democracia se tradujo, por consiguiente, en un símbolo de modernidad frente a las doctrinas políticas de los estados autocráticos, literal y figurativamente, ajenos a Occidente:

“La *modernización* y la *industrialización* no son la misma cosa. Al considerar la capacidad productiva sólo en términos industriales, disciplinan a la población para alcanzar lo inalcanzable. Los problemas internos resultantes son encarados por métodos políticos rigurosos que hallan un respaldo cada vez mayor en un nuevo código moral expresado en términos religiosos” (Cfr. Apter, 1968).

Por ende, a la par del desarrollo que propició el ascenso de Estados Unidos como un país industrializado y competitivo a nivel mundial, se abrió la puerta a un nuevo paradigma occidental de la modernidad. Asimismo, en la propaganda de esa visión fueron fundamentales los medios de comunicación masiva destacando, sobre todo, la industria cinematográfica. En el caso de las cintas aquí analizadas, por ejemplo, el criterio de selección obedece a que formaron parte de un proyecto propagandístico coordinado, de manera oficial, entre el gobierno estadounidense, las fuerzas armadas y la industria de Hollywood.

Ya iniciada la SGM, Estados Unidos introdujo propaganda bélica en la industria cinematográfica. Previo al ataque japonés a Pearl Harbor, había una marcada división en la sociedad estadounidense entre quienes demandaban entrar a la guerra y quienes reivindicaban una postura aislacionista, por lo que el presidente Franklin D. Roosevelt, y especialmente su Estado Mayor, eran conscientes de la necesidad de formar una voz pública favorable a la posible participación de Estados Unidos en el conflicto.

La opinión de amplios sectores sociales cambió, en parte gracias a la propaganda alentada por el gobierno que exaltó los rasgos del individualismo de la población estadounidense y del papel limitado del Estado para procurar la seguridad y la justicia que no generara una relación de dependencia económica con la sociedad. De ahí que el discurso triunfalista iba más allá del papel del gobierno por las cualidades individualistas internalizadas en la idiosincrasia americana. De hecho, en el imaginario popular de la “era progresista”, los *self-made men* tenían una calidad moral mayor que los gobernantes, al ser los encargados de generar capital y progreso (Cfr. Delgado, 2015).

Al final del día, el avance civilizatorio había sido el motor de las empresas estadounidenses para avanzar sobre sus fronteras –físicas e ideológicas– con el estandarte de la libertad hacia pueblos y grupos menos civilizados, una carga influyente dentro de la concepción modernizadora de los Estados Unidos durante y después de la SGM. En cierto modo, la dominación de su propio territorio había sido un botón de muestra de esta concepción de su tarea en el mundo:

“El triunfalismo era un elemento constitutivo del pueblo americano. Para explicar semejante acontecimiento, tanto al presidente como al simple ciudadano les parecía lo más natural apelar a una cultura de la victoria americana que llevaba cientos de años escribiéndose. Después de todo, ¿no era la historia americana un recital de progreso ininterrumpido desde que los exploradores y colonos europeos pusieran el pie por primera vez en el continente? ¿No habían sido las propias derrotas, desde el Álamo hasta la heroica muerte de Custer, simples preludios de movilización para la victoria? El triunfo final se daba por descontado allí mismo donde se estaban trazando aún las líneas fronterizas; y era incuestionable que, una vez alcanzada la victoria, ésta iluminaría todas las acciones americanas anteriores con una luz purificadora” (Cfr. Engelhardt, 1997).

Así, la interiorización de la SGM como la “guerra más justa” de su historia –incluso hoy día– fue el alma del triunfalismo enarbolado a partir de entonces, combinada con “la nueva figura del individuo-empresario como actor eficiente, astuto y valiente” (Cfr. Link y Maggor, 2020). Sin duda, la cultura de la victoria derivada de la SGM fue un elemento en el imaginario popular de los Estados Unidos y fue plasmada en una estrategia de propaganda para perpetuar una autopercepción, labrada ya durante mucho tiempo, como una nación triunfadora:

“Para la mayoría de un país no invadido desde 1812 y que a partir de 1865 sólo conoció la oposición interna de pequeñas poblaciones de pueblos indígenas, la guerra fue vista como una experiencia escrita, teatral, cinematográfica o, en cualquier caso, recreativa. Y el ataque japonés a Pearl Harbor encaja perfectamente con las líneas generales de este relato” (Cfr. Engelhardt, 1997).

Cabe mencionar que, por parte del cine de animación, el empresario Walt Disney inició una gira de “buena voluntad” en agosto de 1942 por Sudamérica para afianzar los lazos culturales de Estados Unidos con dicha región, sobre todo en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. De esas visitas, se derivaron las películas animadas *Saludos Amigos* (1942) y *Los Tres Caballeros* (1944), consideradas como parte de una estrategia de propaganda hacia América Latina a favor del bando aliado (Cfr. Vidal, 2006).

Esa cruzada propagandística tuvo una doble finalidad: por un lado, incidir en la opinión pública para levantar el ánimo entre las naciones aliadas e incentivar el apoyo popular para financiar la guerra. Por el otro, promover la legitimidad moral del liderazgo de Estados Unidos hacia el futuro. Así, las películas a analizar corresponden a tres periodos distintos del diseño de esa visión estadounidense en torno a su posición

dentro del escenario internacional previo a la Guerra Fría. Asimismo, se trata de la propuesta de tres géneros distintos que intentan plasmar una variedad de representaciones fílmicas, pero con un eje en común: la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y su promesa de liderazgo al acabar la guerra.

3. Resultados y discusión: tres “encuadres” de la hegemonía estadounidense

Como se mencionó al inicio, el criterio de selección de las películas pretende mostrar el interés de los productores de desplegar esta propaganda a través de tres etapas discursivas: el ingreso de los Estados Unidos a la SGM; el desempeño de las fuerzas armadas norteamericanas en el conflicto, y el desenlace de la guerra con el triunfo del bando aliado.

Frank Capra fue un renombrado cineasta italoamericano desde los años treinta por cintas como *The Younger Generation* (1929) e *It's a Wonderful Life* (1946); John Ford, por su parte, ya era toda una institución cinematográfica para la década de los cuarenta, siendo responsable de más de un centenar de películas, algunas consideradas como icónicas de la industria fílmica estadounidense entre las que destacan *The Iron Horse* (1924) y *The Grapes of Wrath* (1940). Por último, el director de origen franco-suizo-germano William Wyler contaba con un prestigio notable en el medio al iniciar la SGM con títulos como *Jezebel* (1938) y *Wuthering Heights* (1939).

Los tres realizadores formaron parte del selecto grupo al que le fue asignada la misión, por parte del gobierno de los Estados Unidos, de filmar escenas reales de la guerra y llevarlas a la pantalla grande para el consumo del público norteamericano “al calor” de los acontecimientos.

Why We Fight: Prelude To War pretende ser, de acuerdo con la información que se brinda al inicio del filme, material para el adiestramiento de soldados; sin embargo, el lenguaje empleado indica que puede ser visto por el público en general, dada su sencillez. En general, este material ofrece una argumentación que busca justificar –ante la opinión pública– la entrada de Estados Unidos a la SGM, alertando sobre la encrucijada de la humanidad en 1942: “un mundo libre, o un mundo esclavo”. Esto último es rescatado de una frase pronunciada, supuestamente, por el vicepresidente Henry A. Wallace.

De este modo, se enlistan los actos violentos de las potencias del Eje –Alemania, Italia y Japón– que habían cometido durante los últimos años en contra de otras naciones, quebrantando su soberanía, su paz y su libertad. Así, el documental de Capra muestra las características del fascismo, el nazismo y el sistema imperial japonés que han “dañado” a sus poblaciones explotándolas y quitándoles la potestad de pensar por sí mismos.

A nombre de los “defensores de la libertad”, entre quienes se alude a George Washington, Giuseppe Garibaldi, Simón Bolívar y Abraham Lincoln, Estados Unidos se declara listo, a pesar de su “doctrina pacifista”, para enfrentar a esos sistemas que atentan contra las libertades y “la igualdad entre los hombres”. Esto no sin antes responsabilizar a los líderes de Europa por su pasividad ante el fortalecimiento de los regímenes totalitarios en Europa, destacando los esfuerzos de Estados Unidos por prevenirlo desde el fin de la Gran Guerra, así como su contribución para el desarme.

Por otro lado, el documental satiriza las figuras de Hitler, Mussolini y el emperador japonés Hirohito resaltando el grado de adoctrinamiento y violencia aplicados a su población y, a través de algunas animaciones, dibuja sus objetivos para expandirse por todo el mundo, incluyendo a los Estados Unidos. Posteriormente, el filme intenta marcar un contraste entre estos sistemas con la democracia estadounidense ponderando la existencia de libertades y garantías individuales. La película emplea un recurso narrativo en el que reafirma la postura histórica de los Estados Unidos a favor de la libertad ensalzando el texto de la Declaración de Independencia al mismo nivel que otros de carácter religioso, como la Biblia.

En este sentido, se cita una declaración del presidente Roosevelt que reza “Sí, éramos una nación que quería paz, pero aún no habíamos aprendido que nuestra paz depende de la paz de todos”. Así, el documental finaliza con un primer plano de la campana de la libertad de Estados Unidos balanceándose mientras se le antepone una enorme letra “V”, suponiendo un simbolismo de la esperanza de obtener la victoria en la guerra para defender a la libertad.

La película de John Ford, *They Were Expendable*, fue coprotagonizada por los actores Robert Montgomery y John Wayne; el primero se había enlistado en la vida real a la Armada estadounidense, alcanzando el grado de Teniente comandante en 1944. Por su parte, John Wayne gozaba para entonces de una gran popularidad encarnando personajes con un perfil intrépido y “justiciero”, sobre todo dentro del género *western*, lo cual se adecuó bien al sentido de la trama. Wayne se caracterizó, desde sus inicios, por pertenecer al ala más conservadora de la industria de Hollywood, así como por pertenecer al Partido Republicano y a la *National Rifle Association*, teniendo un papel activo promoviendo la delación en el gremio durante la persecución anticomunista del “Macartismo” en los años cincuenta.

En cuanto a Ford –capitán retirado del ejército–, además de ser el director de la película, fue también el productor. De hecho, en el docudrama *Undercover* (1943), de los que realizó como parte de la campaña propagandística, Ford participó como actor interpretando a un instructor de espionaje del gobierno estadounidense. Por lo tanto, estamos frente al trabajo realizado por profesionales del cine bastante comprometidos con la causa defendida por el Estado norteamericano en la SGM.

La película inicia con un mensaje citado del jefe de las Fuerzas Armadas estadounidenses en el Pacífico, el General Douglas MacArthur –de quien hay una breve interpretación en la cinta– que dice “Hoy las armas han callado. Una tragedia ha terminado. Una gran victoria se ha obtenido. Hablo por las miles de voces silenciadas en la jungla y en las aguas profundas del Pacífico que han marcado el camino”.

La historia narrada en este filme se remonta a diciembre de 1941 con los marinos de la base de la Armada estadounidense instalada en Filipinas desde donde siguen de cerca las consecuencias del ataque a Pearl Harbor por parte de Japón, dada su proximidad geográfica. Esto desata la acción decidida y estoica de todos los miembros de esa división entre quienes destacan los tenientes John Brickley y "Rusty" Ryan, interpretados por Montgomery y Wayne, respectivamente.

La película transcurre entre la movilización continua de los marinos, pero también deja ver ocasiones que reflejan el clima de optimismo y camaradería, a pesar de la situación que se va presentando a partir de la declaración de guerra de Estados Unidos contra Japón. Por otro lado, hay un foco especial sobre los personajes más jóvenes mostrando tanto su gustosa disposición para obedecer las órdenes de sus superiores, como sus expresiones de admiración hacia éstos.

Asimismo, John Wayne personifica al héroe con actitud gallarda y de "masculinidad" ante las indicaciones pasivas de los altos mandos, toda vez que denota un fuerte deseo de llevar a cabo acciones más decididas para atacar al enemigo a costa de lo que sea, por ejemplo, de tener 39 grados de temperatura y un brazo prácticamente gangrenado derivado de una herida de combate.

Los símbolos nacionalistas se hacen presentes con la bandera estadounidense que aparece en un gran número de escenas; destaca una secuencia en la que, tras un ataque de los japoneses en el que es bombardeado un barco americano, uno de los marinos más jóvenes se arriesga por ir a rescatar el lábaro, así regrese –con un gesto de gran satisfacción– cargando sólo un trozo quemado. La atmósfera creada en torno a la admiración por el "hombre fuerte", figura que comparten por igual los dos protagonistas, así como el ánimo de júbilo y de valentía que prevalece en el equipo. Todo ello acompañado de música patriótica que ayuda a resaltar esos momentos.

Por otro lado, el filme destaca un sentimentalismo entre los personajes quienes, además de cumplir con actividades militares, se dan el tiempo de cantar, compartir confesiones personales y expresar tristeza ante algún hecho desagradable. Este lado humano que la película intenta reflejar de parte de los soldados americanos contrasta con la ausencia a cuadro del bando enemigo, al que sólo se identifica cuando atacan desde sus bombarderos. Por lo tanto, en esta trama no existen otros villanos más que ellos, ya que la amistad reina "espléndidamente" entre los estadounidenses y, por lo tanto, no existe ningún tipo de intriga, traición o disonancia.

La película termina con el rescate del General MacArthur –interpretado por un actor desconocido– y su familia para llevarlos, junto con los dos protagonistas, de vuelta a los Estados Unidos, en donde prepararán a nuevos elementos para continuar la guerra. Esto, por supuesto, en medio de una profunda solemnidad resultado de la admiración de los subalternos hacia sus líderes, al tiempo que se escucha una transmisión de radio refiriéndose a ellos como "Faro de la libertad".

Thunderbolt, de William Wyler, representa gran parte de lo plasmado en el filme de Capra en cuanto al discurso antifascista y su "promesa" de hacer de la humanidad un "mundo esclavo". El hilo conductor de este documental es la preparación y la vida de los pilotos del escuadrón estadounidense de aviones de caza P-47 "Thunderbolt", integrante de la Fuerza Aérea aliada –en la que también aparecen algunos efectivos ingleses y franceses– y que tenía la misión de liberar a la península itálica de la ocupación nazi en marzo de 1944, a través de la operación "Strangle".

Este material cuenta, además, con la narración del actor de Hollywood James Stewart, quien al inicio de la cinta aparece a cuadro para leer un telegrama enviado, de manera especial para el público espectador, por el General Carl Spaatz, Comandante de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, del que el presentador destaca la frase "Esta es una historia de los hombres que lucharon por la libertad lejos de casa". Un detalle que destaca es que el narrador se expresa durante todo el documental como si le estuviera hablando, directamente y en singular, a alguno de esos pilotos.

De esta manera, gran parte del material filmado intenta mostrar el "lado humano" de la operación militar estadounidense en Italia, por supuesto, restando importancia al resto de los aliados. Se muestra también la forma en la que fueron instaladas las cámaras de filmación en diferentes partes de los aviones. Poco antes de mostrar imágenes de los combates, hay una breve introducción con algunas escenas de la devastación que la guerra ha provocado en la población italiana, de lo cual se responsabiliza a la dictadura fascista de Mussolini que manipuló a su propia gente sólo para infligirle miseria, sufrimiento e incluso enfermedades, como la malaria.

Las primeras secuencias desde los aires son acompañadas de un guion que destaca el talento y convicción de los pilotos estadounidenses para sortear la compleja orografía y las duras condiciones climatológicas del sur italiano. En otras palabras, el discurso visual y oral que ofrece el documental se enfoca en la hazaña de este escuadrón para abrirse paso entre aquel duro ecosistema para rescatar al pueblo italiano y "cambiarle la cara".

Más allá de la explicación gráfica de la estrategia de atacar las vías de comunicación para aislar al ejército nazi impidiendo el suministro de armamento, pertrechos y alimentos, y así lograr su desplazamiento, otro aspecto es la vida cotidiana de los pilotos en el campamento, en contraste con el horror que vivía la población civil en ese país. La disciplina, limpieza, orden y respeto mutuo son algunas de las cualidades que la cinta resalta sobre la convivencia entre los soldados, a lo cual la voz en *off* de James Stewart denomina "hacer comunidad americana".

En este sentido, la comunidad americana es plasmada, en un tono bastante condescendiente, como un modelo ideal de civilización que se está intentando llevar a la región, al mismo tiempo que se le liberará. Mientras aparecen escenas de los militares lavando ropa y algunas instalaciones para llevar a cabo

dicha labor, el narrador expresa “Fuera del campamento está Córcega; dentro, estás en Estados Unidos: lavandería a mano, comunitaria, suministros de agua y calefacción”.

Asimismo, este afán por mostrar la forma de vida “estadounidense” va más allá al enfocar las actividades de ocio y recreación de los pilotos, que van desde la lectura o lanzar *frisbee* a la orilla del mar, hasta la construcción de pequeñas presas, casas y “clubes de playa” para el esparcimiento. Con ello, se detecta la firme intención de reflejar la “moral de trabajo” estadounidense que, de acuerdo con este documental, es tan importante como la operación militar misma. La cinta finaliza con metraje de la entrada victoriosa del ejército estadounidense a Roma y los soldados norteamericanos cantando y bebiendo muy felices, para dar paso a la típica leyenda “THE END”, que es tapada súbitamente por un gran signo de interrogación que la convierte en una pregunta.

4. Conclusiones

Las piezas cinematográficas aquí descritas presentan los aspectos abordados en la primera parte de este trabajo y que se relacionan estrechamente con la visión que, de sí mismos como nación hegemónica, los Estados Unidos construyeron durante y después de la SGM. Para analizar dichos elementos, aquí se retoma la metodología de la mediación social referida antes y que establece la exposición de dos planos: uno descriptivo, llamado *Plano de la situación*, y otro de carácter interpretativo, el *Plano de la situación*.

En el primero, pueden leerse los elementos visuales y auditivos que fungen como significantes de las funciones de las secuencias y de los personajes dentro del discurso que buscan reproducir de los *mediadores*, es decir, las películas. En este terreno se hallan aquellos aspectos abstractos y concretos que el producto comunicativo busca preservar para evitar la disonancia en su visión del mundo: bienes materiales, normas sociales, enseñanzas morales, etcétera. Por su parte, en el *Plano de los principios* quedan expuestos los *temas* o modelos lógicos sobre los que se montan los mensajes del código social de los mediadores en torno a la defensa, reproducción y perpetuación de su interpretación del mundo.

En consecuencia, los contextos en los se produjeron estas películas brindan un panorama que permite identificar los enfoques y prioridades que presentan como valores de referencia. Así, tenemos en el discurso de condena al fascismo como un valor presente en los tres filmes que pretende dotar de legitimidad a la actuación de Estados Unidos, desde el hecho mismo de entrar a la guerra “para salvar al mundo libre”.

En *Why We Fight*, Frank Capra se apoya en algunos hechos históricos para confirmar el deber de Estados Unidos, no sólo de entrar al conflicto, sino de encabezar la causa aliada en una etapa todavía temprana e incierta. Por otro lado, *They Were Expendable* asume la inminencia del triunfo estadounidense y, basada en ello, constituye una oda a su valentía, fuerza y magnanimidad, virtudes encarnadas en la fotogénica y viril estampa de un emblemático John Wayne, protagonista de un sinfín de aventuras filmicas –y sindicales– de las que siempre ha salido triunfador.

Por supuesto, el simbolismo patriótico está presente en estas producciones como el vehículo a través del cual es transmitida la idea de superioridad moral de Estados Unidos frente a su nación y a las de todo el mundo. De este modo, *Thunderbolt* presenta un marco de valores, supuestamente, propio de la idiosincrasia y temperamento de la sociedad estadounidense; en otras palabras, es la venta del *American way of life* al resto de la humanidad como el paradigma mejor acabado de la modernidad que va a enseñarle a Occidente “cómo se debe vivir”.

En consecuencia, los *temas* que se extraen de los objetos y valores de referencia en este análisis son: el *antifascismo*, la *defensa de la libertad*, la *justificación del ingreso a la guerra*, la *calidad moral de Estados Unidos* para liderar la lucha contra los totalitarismos, la *figura del “hombre fuerte”* y el modelo de *civilización estadounidense*.

Otro rasgo relevante de los filmes analizados es la humanidad, tan intrépida como benevolente, mostrada por Estados Unidos a través de personajes reales y ficticios, en contraste con las secuencias negativas alusivas a los “enemigos del mundo libre” y sus actos atroces para someterlo y esclavizarlo. El sentido de *otredad* en estos productos culturales es fundamental inspirando temor y repudio entre los espectadores hacia *lo que es distinto*, a fin de que asimilen y adopten las representaciones del proyecto hegemónico de los Estados Unidos, cuya victoria –que es la de toda la civilización occidental– estará dispuesto a seguir defendiendo como guardián de la libertad y la democracia frente a cualquier amenaza. O al menos ese fue el gran *script* a partir de entonces.

5. Referencias

- Apter, D. (1968). *Estudio de la modernización*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Brinkley, A. (2008). *Historia de Estados Unidos: un país en formación*, México: McGraw-Hill Interamericana.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (2015). “Modernización *made in USA* y su impacto en el ámbito iberoamericano”, *Revista Historia y Política*, n°34. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/modernizacion-made-in-usa-y-su-impacto-en-el-ambito-iberoamericano/>. Consultado el 20 de marzo de 2024.
- Delupi, B. (2021). “La teoría del discurso social”, *Andamios Revista de Investigación Social*, Vol. 18, n°47. Disponible en: <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/866/pdf>. Consultado el 20 de marzo de 2024
- Engelhardt, T. (1997). *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona: Paidós.
- Gilman, N. (2003). *Mandarins of the future: Modernization Theory in Cold War America*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Grant, S. (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*, Madrid: Akal.
- Huici Módenes, A. (1996). *Estrategias de la persuasión: mito y propaganda política*, Sevilla: Alfar.
- Link, S. y Maggor, N. (2020). "Estados Unidos como una nación en desarrollo: consideraciones sobre las peculiaridades de la historia estadounidense", *El Trimestre Económico*, n°347. Disponible en: <https://www.eltrimestreeconomico.com.mx/index.php/te/article/view/1097>. Consultado el 20 de marzo de 2024.
- Martín Serrano, M. (2020). *La producción social de comunicación*, 3ª edición, Madrid: Alianza Editorial.
- Martín Serrano, M. (2019). "Cuándo y cómo se hizo científica la Teoría de la Comunicación", *Comunicación y sociedad*, e7477. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/comso/v16/0188-252X-comso-16-e7477.pdf>. Consultado el 20 de marzo de 2024.
- Martín Serrano, M. (2008). *La mediación social*, Madrid: Akal.
- Mayochi, S. (2021). "La prensa amarillista y la prensa tradicional en la guerra hispano-estadounidense (1898)", *Colección*, Vol. 32, n°2. Disponible en: <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/COLEC/article/view/3222/3658>. Consultado el 20 de marzo de 2024.
- Moyano, A. (1991). "Algunos aspectos de la cultura norteamericana hasta mediados del siglo XIX", *Estados Unidos: Sociedad, Cultura y Educación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre Estados Unidos de América. Disponible en: <https://ru.micisan.unam.mx/handle/123456789/20117>. Consultado el 20 de marzo de 2024.
- Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Solé, C. (1998). *Modernidad y modernización*, Barcelona: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vidal González, R. (2006). *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Wimmer, A. (2019). "Why Nationalism Works", *Foreign Affairs*, Vol. 28, n° 2. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26798083>. Consultado el 20 de marzo de 2024.

Material filmico

- Why We Fight: Prelude to War*, Frank Capra, 1942.
- They Were Expendable*, John Ford, 1945.
- Thunderbolt*, William Wyler, 1947.

Sergio Ortiz Romero es Maestro en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, adscrito al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAH-CYT) de México, donde cursa actualmente el Doctorado en la misma disciplina. Además, es licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México y sus áreas de estudio se centran en las derechas latinoamericanas, el anticomunismo, la Guerra Fría cultural y los medios masivos de comunicación audiovisuales, particularmente el cine. <https://orcid.org/0009-0006-8035-4686>.