

Leandro Della Mora

Universidad Nacional de Buenos Aires

El sargento York o Cómo matar alemanes se convierte de un pecado a una causa noble: analizando la relación entre la Historia y el Cine en los Estados Unidos

Resumen

En este artículo se lleva a cabo un análisis del film *Sergeant York* (1941), de Howard Hawks, que se basa en la experiencia biográfica de uno de los más condecorados soldados de la Primera Guerra Mundial: Alvin York. York era un joven pobre y alcohólico que trabajaba en una granja de los montes de Cumberland, en el estado de Tennessee. Fue reclutado y, por ser un excepcional tirador con su rifle, fue promovido en el ejército rápidamente. En medio de una batalla durante la Ofensiva de Meuse-Argonne, el 8 de octubre de 1918, disparando sobre el enemigo con efectos devastadores, York y unos pocos sobrevivientes tomaron como prisioneros a 132 alemanes, hecho que lo convirtió en héroe nacional.

Una de las ideas centrales que se desarrolla en el presente artículo es que Hollywood es una poderosa herramienta ideológica del aparato cultural estadounidense, productor y reproductor de consenso e ideología. También concluimos que, al mismo tiempo que representa un pasado glorioso, el cine actúa como un agente histórico, al influir en la población estadounidense propagando las bondades del sistema norteamericano y la cultura y la ideología de la clase dominante.

Abstract

In this article I will develop an analysis of the film *Sergeant York* (1941) directed by Howard Hawks, which is based on the biographical experience of one of the most honored American First World War soldiers: Alvin York. He was a young, poor alcoholic who worked on a farm in the Cumberland Mountains, in the state of Tennessee. He was recruited and, being an exceptional rifle shooter, was quickly promoted in the army. In the middle of the battle during the Meuse-Argonne offensive, 8 October 1918, by shooting against the enemy with devastating effects on them, York, with a few survivors, took 132 Germans as prisoners. This action turns him into a national hero.

One of the main ideas that is analyzed in this article is that Hollywood is a powerful ideological tool of the American cultural apparatus. This industry makes and reproduces consensus and ideology. At the same time that these films represent a glorious past, they also play a role of an historical agent that influences the US population by spreading the benefits of the American system and the ideology and culture of the dominant class.

Palabras Clave

Hollywood

Consenso

Hegemonía

Primera Guerra Mundial

Segunda Guerra Mundial

Keywords

Hollywood

Consensus

Hegemony

First World War

Second World War



El Sargento Alvin C. York.
Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Alvin_C._York#/media/File:York.jpg,
Lic.: Creative Commons

Introducción

El presente artículo intenta abordar la problemática relación entre las grandes producciones fílmicas norteamericanas y la historia estadounidense, partiendo de la base de que las representaciones que se realizan a través de la pantalla expresan una paradoja de difícil solución: apelar a la construcción de un discurso verosímil por medio de la ficción y la representación. Sin embargo, como sostiene Rodrigo Henríquez Vásquez:

Las narraciones de ficción pueden ir más allá de su función referencial y cumplir roles como los de acercar al mundo pasado al lector del presente, sin que por ello se deba renunciar a la realidad. Así pues, el uso de las ficciones no exime al cine histórico (...) de las responsabilidades que implica la representación del pasado (Henríquez Vásquez, 2005: 94).

Es necesario comprender que el cine histórico establece un tipo de relato diferente al relato académico, por ende el tipo de lectura no puede ser el

mismo para uno y otro, como sostiene Hayden White: “Los historiadores modernos deberían ser conscientes de que el análisis de imágenes visuales requiere de un modo de ‘lectura’ bastante diferente que el utilizado para el estudio de documentos escritos” (White, 2010: 218). Complementa la idea Robert Rosenstone cuando sostiene que “la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de ésta última” (Rosenstone, 199: 55). Transgresiones que, con el fin de dar a conocer conceptos que no pudieran ser expresados de otra forma, son aceptables siempre y cuando no tergiversen el pasado.

El cine es la principal expresión cultural contemporánea, una forma de representación de la realidad (Bazin, 1966). Desde su nacimiento a fines del siglo XIX hasta nuestros días el “séptimo arte” se ha convertido, en palabras del historiador británico Eric Hobsbawm en “un medio internacional de masas” (Hobsbawm, 2005: 198).

Desde sus inicios, los medios audiovisuales han resultado eficaces “agentes” de la divulgación de propaganda, desde los ingleses de Shanghái que en 1901 reconstruyeron ante la cámara una acción terrorista de los *bóxers*, hasta nuestros días, cuando la gran mayoría de los gobiernos, desde diferentes vertientes ideológicas, han hecho uso del medio audiovisual como un método efectivo para propagar su ideología y su pensamiento (Ferro, 2000).

La hipótesis que se sostiene en este artículo es que, con el tiempo, la mayor usina del cine global, radicada en Estados Unidos, principalmente en los estudios de Hollywood, se ha convertido en un centro de propagación de consenso y hegemonía, donde los valores de la clase dominante son presentados como la voluntad general de todo un pueblo; es así como las representaciones cinematográficas estadounidenses que hacen referencia al pasado de esa nación propagan la ideología dominante de su época, actuando al mismo tiempo como un agente histórico, que puede utilizar y resignificar el pasado con fines propagandísticos para influir en el presente.

De esta forma la clase dominante de una sociedad se legitima a sí misma, no sólo por poseer los medios de producción -tanto materiales como culturales-, sino también porque genera instancias de reproducción de sus ideas mostrándolas como generales, desarrollando herramientas para que los sectores sociales subordinados presten su consenso a dicha dominación, revitalizando y legitimando su hegemonía (Nigra, 2010).

1.- Comprendermos el término agente tal como lo expresa Marc Ferro, al observar que los dirigentes de una sociedad pueden tomar al cine y ponerlo al servicio de sus intereses, interviniendo de alguna forma en el porvenir histórico de una sociedad (Ferro, 2000).

Al mismo tiempo sostenemos que el cine, además de representar una historia pretérita, puede ser utilizado como una fuente histórica de su época de producción, ya que como afirma Alberto Bornstein Sánchez -basándose en las ideas desarrolladas por Marc Ferro-, la fuente fílmica “es el producto de una determinada sociedad; en este sentido, toda película es histórica en sí misma, puesto que nos está mostrando determinados aspectos del tiempo y lugar en que fue realizada” (Bornstein Sánchez, 1991: 277).

También debemos tener en cuenta el poder de Hollywood para controlar vastos mercados a nivel global, y su capacidad de decidir cuáles son los films que llegan a las pantallas y cuáles no. Entre las diversas tácticas de control se pueden enumerar las estrategias de marketing, la existencia de oligopolios de las grandes productoras o la censura, además de las presiones gubernamentales y corporativas que reciben las películas durante su producción².

2.- Para profundizar sobre la temática, ver Sánchez Ruíz, 2003: 1-34.

Para el desarrollo del marco teórico nos apoyaremos en las herramientas de análisis brindadas por autores reconocidos en el estudio de la historia y el cine como Marc Ferro y Robert Rosentone. Asimismo creemos de enorme importancia el desarrollo teórico realizado por Fabio Nigra para el caso particular de Hollywood. Nigra sostiene la existencia de “invariantes ideológicos” entre las cuales se encuentran: 1. la “frontera” como mecanismo para la construcción de la democracia; 2. el “excepcionalismo” como una justificación para el hecho de sentirse diferentes; 3. el “patriotismo”; 4. el “conflicto entre el bien y el mal”, donde el primero siempre triunfa; 5. el “consenso sobre las bondades del sistema norteamericano”; y por último 6. el cumplimiento del “sueño americano” -*American dream*- (Nigra, 2012: 24-32).

Como se sostuvo en otro trabajo, creemos necesario comprender que el cine histórico norteamericano establece un tipo de relato que se puede relacionar con el discurso de ciertos sectores sociales, como así también con las diversas escuelas historiográficas estadounidenses. De una forma generalizada podemos distinguir entre tres grandes tipos de relato: los que abiertamente sostienen el consenso, aquéllos que se oponen y las obras críticas, pero de índole reformista, que terminan confluyendo con aquellas que sostienen el consenso (Della Mora, 2010).

Para llevar a cabo nuestras propuestas, tomaremos como fuente fílmica a ser analizada la película *Sergeant York* (Hawks, 1941³), mediante la cual intentaremos develar la relación existente entre el pasado que se representa -en el contexto de la Primera Guerra Mundial- y el presente desde donde se realiza la obra.

3.- Conocida en castellano como *El sargento York*; 1941, producida y dirigida por Howard Hawks y protagonizada por Gary Cooper.

La Gran Guerra

Los orígenes de la Primera Guerra Mundial pueden remontarse al año 1871, a la fundación del Segundo Imperio Alemán luego de la victoria en la Guerra Francoprusiana. A partir de aquel entonces el armamento en tierra y mar de los distintos estados fue en aumento debido, principalmente, a dos factores: 1. la decisión de los dirigentes políticos y 2. el progreso tecnológico asociado a la industrialización. Al mismo tiempo, algunas de las potencias enfrentadas -de carácter imperialista- contaban con regímenes autárquicos, tales como el Imperio Ruso, el Alemán y el de los Habsburgo. El sistema de alianzas que había ideado Bismark se había erigido como un método efectivo para extender una paz endeble; sin embargo, al morir Guillermo I en 1890, su sucesor Guillermo II exigió con éxito la dimisión del Canciller Otto von Bismark y al siguiente año se prorrogó la Triple Alianza con Austria e Italia. En la última década del siglo XIX resurgieron los conflictos interimperialistas, principalmente por la expansión japonesa sobre el Extremo Oriente, que restó espacios estratégicos a las potencias europeas. A inicios del siglo XX, al mismo tiempo que Alemania seguía emergiendo como una gran potencia, la rivalidad con Gran Bretaña fue en aumento, al disputarle la primera a la segunda su lugar de privilegio como la principal potencia imperialista a nivel global (Briggs-Clavin, 2000).

En agosto de 1914 el gobierno del káiser Guillermo II resolvió apoyar al Imperio austrohúngaro tras el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero al trono de los Habsburgo. La declaración de guerra contra Serbia y Rusia y, al mes siguiente, contra Francia y Gran Bretaña, desató una ola de nacionalismo popular. Durante los famosos Días de Agosto, las rápidas victo-

rias en Lieja y Bruselas exacerbaron aún más el sentimiento patriótico, el cual decaería a los pocos meses con la llegada de las numerosas bajas, los problemas económicos que trajo aparejados el esfuerzo bélico, y el estancamiento en la línea de trincheras y fortificaciones en el frente occidental contra Francia (Fritzsche, 2006).

El desarrollo que tomó la guerra marcó un claro quiebre de época. A diferencia de lo que sucedió en las guerras anteriores, en la Primera Guerra Mundial participaron todas las grandes potencias y casi todos los estados europeos. Diversos países de ultramar enviaron sus tropas a luchar en territorio extranjero y la guerra naval adquirió carácter global. Otra diferencia con las guerras previas fue que la Gran Guerra perseguía objetivos ilimitados. En la era del imperialismo se habían fusionado la política y la economía, y la rivalidad política se medía conforme al crecimiento y la competitividad de la economía. En una época marcada por las grandes corporaciones, Alemania buscaba ocupar el lugar político y marítimo global que ostentaba Gran Bretaña, en franco declive. La dinámica industrial aplicada a la guerra inauguró la era de las grandes matanzas; cientos de miles de soldados morían en batallas -como, por ejemplo, las de Somme y Verdún- por avanzar unos pocos metros en la línea de frontera, metros que serían perdidos en el siguiente enfrentamiento. Por años se prolongó dicha situación en el frente occidental hasta la intervención de Estados Unidos en 1917, que resultó decisiva para la resolución del conflicto bélico (Hobsbawm, 2005).

Por su parte Estados Unidos desde fines del siglo XIX experimentaba un proceso que combinaba la concentración del capital, la expansión del sistema bancario y un crecimiento de las exportaciones tal que el país llegó a una balanza comercial superavitaria en el año 1913. La guerra le brindó a Estados Unidos un adelanto productivo sin precedentes ubicándolo como el principal productor y consumidor de bienes y servicios, y el primer generador y prestador de recursos financieros. Entre 1914 y 1916 el comercio entre Estados Unidos y los países aliados aumentó un 400 % y, si bien el presidente Wilson había postulado una estricta neutralidad ante un conflicto que se presentaba como meramente europeo, al ser reelecto forzó el ingreso de la nación en la guerra, fundamentalmente para asegurarse el pago de la gran deuda que habían contraído Francia y Gran Bretaña durante el conflicto, la cual rondaba la suma de 2.300 millones de dólares. Producto de la demanda de los aliados, en dicha época se produce una reconversión industrial norteamericana, ahora orientada a la producción armamentística para abastecer a los aliados europeos (Nigra, 2007).

Según el historiador norteamericano Howard Zinn “El capitalismo norteamericano necesitaba rivalidad internacional y guerras periódicas para crear una unidad artificial de intereses entre ricos y pobres” (Zinn, 1999: 269). Es así como el gobierno federal tuvo un arduo trabajo para generar el consenso nacional para la guerra -reclutamiento forzoso, campaña de propaganda y castigos a quienes se negaran a entrar en combate-. En el momento en que Estados Unidos ingresó en la guerra en 1917 volcó decisivamente la balanza a favor de los aliados, y venció a la Triple Alianza.

La ofensiva final de Meuse-Argonne tuvo lugar desde el 26 de septiembre de 1918 hasta el armisticio del 11 de noviembre del mismo año. La batalla fue una de las más grandes en la historia militar de los Estados Unidos, como así también una de las más sangrientas, y dejó un saldo de 26.000 soldados norteamericanos muertos. Dicha ofensiva contó también con diferentes fuerzas militares de Francia, Gran Bretaña, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Durante la batalla, se destacaron la acción y el valor del cabo Alvin York, luego promovido a sargento, quien con un puñado de pocos hombres logró, gracias a su habilidad con el fusil, abatir a una gran cantidad de enemigos y tomar como prisioneros a 132 soldados alemanes. Debido a dicha acción heroica fue reconocido como un héroe nacional, con grandes condecoraciones, a punto tal que se erigió una estatua en su honor en el condado de Nashville, en Tennessee, su estado natal.

La guerra, que finalizó el undécimo día del undécimo mes de 1918, dejó una Alemania devastada y derrotada. Las condiciones de paz impuestas a Alemania por los vencedores en el Tratado de Versalles -entre las cuales se pueden enumerar: la reducción de su territorio, la reducción al mínimo indispensable de sus fuerzas armadas, la prohibición de fabricar material bélico y el

pago de reparaciones de guerra muy elevadas que estrangularon la economía alemana, entre otras- fueron humillantes.

La República de Weimar, al no poder hacer frente a los pagos acordados, vio cómo tropas francesas y belgas a mediados de la década del veinte ocupaban la región del Ruhr y se apropiaban de ella, muy rica en hierro, carbón y acero. El orgullo herido, la merma del poderío bélico, y la economía fuera de control de Alemania sentaron las bases necesarias para el surgimiento de un movimiento reaccionario que apelaba a lo más profundo del nacionalismo alemán, creando el germen para un nuevo enfrentamiento bélico en el centro de Europa.

Análisis del film

Según Robert Rosenstone la historia en pantalla necesariamente será diferente a la escrita y, con el objetivo de mantener la intensidad y el drama del relato, transgredirá las normas de aquélla. El cine es realizado por otro tipo de profesionales, y se relaciona con el pasado de una manera más libre, tomándose más licencias, que debemos aceptar siempre y cuando no tergiversen la historia (Rosenstone, 1997⁴).

El sargento York es un film biográfico sobre un soldado norteamericano que participó de la Primera Guerra Mundial. Fue dirigido por Howard Hawks y fue la película más taquillera del año, porque recaudó más de 6 millones de dólares, y sigue siendo una de las más taquilleras de la historia -al ajustarla por inflación- y recuperó ampliamente sus gastos de producción (Schatz, 1997).

La película, producida por una de las *majors* del cine -la Warner Bros.-, está basada en el diario personal de Alvin York, quien en un primer momento se negó a autorizar una producción cinematográfica que narrara la historia de su vida.

Por su actuación, Gary Cooper ganó el premio de la Academia al mejor actor. La película también ganó el premio al mejor montaje y fue nominada en otras nueve categorías, entre ellas mejor película, mejor director, mejor actor de reparto -Walter Brennan-, y mejor actriz de reparto -Margaret Wycherly. El *American Film Institute* aún sitúa al film entre las 100 películas estadounidenses más inspiradoras.

En el año 2008, *El sargento York* fue seleccionada para su preservación en el Registro Nacional de Cine de Estados Unidos por la Biblioteca del Congreso, al considerársela "cultural, histórica o estéticamente significativa".

En el film, Alvin York es un joven pobre y alcohólico que trabaja en su granja en el valle *Three Forks of the Wolf* en los montes de Cumberland, situados en el estado de Tennessee. Al pertenecer a las "tierras altas" y pedregosas, su granja es muy poco productiva en comparación con las de las "tierras bajas". Acostumbrado a meterse en problemas en bares, el protagonista cambia repentinamente su conducta cuando se enamora de la joven Gracie Williams -interpretada por Joan Leslie-. Se promete a sí mismo conseguir una parcela de tierra baja y brindarle a su enamorada la vida digna que se merece, pero a pesar de sus esfuerzos fracasa en el intento al ser traicionado por el usurero del pueblo Nate Tomkins -Erville Alderson-. Enfurecido, en una noche tormentosa, decide tomar su fusil y asesinarlo. En el camino es alcanzado por un rayo que destruye su fusil, hecho que York toma como una advertencia divina. Producto de ello decide encaminar su vida hacia el bien y la religión.

Ante el advenimiento de la guerra, York intentó sin éxito negarse a ser reclutado, al declararse objetor de conciencia debido a sus creencias religiosas. Una vez reclutado mostró ser un excepcional tirador con rifle, y fue promovido en el ejército rápidamente.

Alvin decide no tener nada que ver con el ejército y la matanza de la guerra. Sin embargo, el mayor Buxton -Stanley Ridges- intenta convencerlo de ayudar con su habilidad a otros compatriotas, rememorando la enorme cantidad de sacrificios hechos por otras personas en la historia

4.- El autor propone una serie de herramientas teóricas para analizar ciertos aspectos de los films de carácter histórico, como por ejemplo: la invención (de pequeños personajes o sucesos, la alteración de pequeños hechos, o el agregado de escenas que podrían haber sucedido, aunque no haya registro de ello); la condensación (en un personaje o un pequeño grupo que representa a colectivos sociales más grandes); y la metáfora (cuando se intenta dejar en claro un mensaje expresándose de una forma sutil).

norteamericana, y le da un tiempo para pensar. York decide servir a su país dejando el asunto en manos de Dios. Su acción heroica del 8 de octubre de 1918 le valió, entre otras, la Medalla de Honor del Congreso de los Estados Unidos -máxima condecoración otorgada por las Fuerzas Armadas de dicho país.

Según Tom Engelhardt la industria de Hollywood reflejó una cultura de la victoria basada principalmente en los ideales estadounidenses de excepcionalismo y triunfalismo. Estos ideales se expresaron a principios del siglo XX en el cine a través del género *western*; al parecer el relato bélico por medio de la pantalla propagó mejor que ningún otro medio la cultura y el pensamiento de la clase dominante, y fue un medio eficaz en la conformación de una conciencia nacional para la cual fue fundamental la existencia-construcción del enemigo (Engelhardt, 1995). Creemos que no es casual que tanto el director como el protagonista de *El sargento York* -Howard Hawks y Gary Cooper, respectivamente- tengan en su acervo profesional una larga lista de producciones filmicas del género *western*. Como si fuera poco, el propio Alvin York pidió que su rol lo representara Cooper.

A partir de aquí analizaremos el film teniendo en cuenta la existencia de cuatro ejes analíticos fundamentales: la religión, la creencia en el *American dream*, el patriotismo y la guerra representada en imágenes y sonido.

Una república teocrática

Según el historiador Pablo Pozzi, el imaginario y el ideario religioso han inficionado la cultura norteamericana, legitimando su sistema capitalista con su característica por excelencia expansionista. Esto es así al punto en que tanto la legitimidad del gobierno estadounidense como de sus acciones a nivel global tienen su razón de ser en designios divinos. No en vano, advierte el autor, su consigna nacional impresa en los billetes de curso legal es "In God we trust", frase reveladora de las premisas subyacentes en aquella sociedad. Haciendo frente a los diversos desafíos de la dominación, la burguesía norteamericana optó por la religión, tomándola al mismo tiempo como ideología y como fuente de legitimación (Pozzi, 2009).

Las ideas vertidas por Pozzi, pueden relacionarse con la doctrina del "destino manifiesto", la cual expresa que el pueblo norteamericano es el elegido por Dios para la misión de extender al resto del mundo sus instituciones, creencias y virtudes. Es así como la mano providencial guía el accionar de las personas (Bosch, 2005: 131).

No de más está advertir que en el film analizado la primera escena representa la congregación en la iglesia oyendo las palabras del pastor Pile -Walter Brennan-. En esta escena se expresa la importancia de rescatar a la oveja descarriada. El sermón es interrumpido por un sonido ensordecedor en el exterior de la iglesia: en efecto, un grupo de forajidos ebrios montados en mulas descargaban las municiones de sus rifles contra los árboles, marcando sus nombres. Entre ellos se encontraba Alvin York. La misma madre de Alvin -Margaret Wycherly- al hablar con el pastor sostiene: "Un poco de religión no le vendría mal".

El pastor Pile decide rescatar a su oveja y va a hablar con York, a quién le dice: "Satanás te tiene agarrado, Alvin. Te va a llevar directo al infierno. Tienes que hacer que te suelte antes de que sea tarde. Tú y el Señor pueden confundirlo, Alvin. Entre los dos lo vencerían muy rápido". Él le contesta "Ojalá el señor me ayudara" a lo que el pastor responde "Si se lo pides, lo hará".

Enojado por no haber podido quedarse con la tierra que soñaba, en una noche tormentosa Alvin decide asesinar al usurero Nate Tompkins; sin embargo en el camino es alcanzado por un rayo que lo deja inconsciente; al recuperarse observa su arma destrozada, e interpreta el suceso como una acción divina que le impidió cometer un homicidio. Es así como recupera su fe y se convierte en un ferviente religioso, deja las tabernas y vuelve a la iglesia con todo el pueblo de bien, se reconcilia con Nate y con Zeb Andrews -Robert Porterfield-, con quien se había peleado cuando ambos cortejaban a la misma muchacha, y le pide trabajo. Además York enseña a los chicos del pueblo la palabra de Dios escrita en la Biblia y los Diez Mandamientos, entre los

cuales enfatiza el quinto mandamiento: “no matarás”.

Alvin, motivado por su conversión religiosa, no se quiere alistar en el ejército porque no quiere ir al frente de batalla debido a que, estando en el frente necesariamente tendría que matar a soldados del ejército enemigo y, según su interpretación, la Biblia está en contra de eso y, por ende, en contra de la guerra. Sin embargo se alista para evitar problemas, pensando pedir una excepción y el retiro del ejército por objetor de conciencia, lo cual le es denegado. Una vez en el ejército el mayor Buxton lo convence de las bondades del sistema norteamericano, de su forma de vida y de la necesidad de defender todo aquello. El convencimiento de York es tal que interpreta que ir a la guerra es la voluntad de Dios, y que él es un instrumento de la voluntad divina. Al realizar la hazaña de tomar capturados a 132 alemanes, un superior le pide explicaciones, porque le parece increíble que haya atravesado tanto terreno abierto sin que lo hirieran, a lo que York responde “Creo que el buen Señor me protegía”.

El sueño americano

Una de las invariantes de Fabio Nigra es la creencia popular en el *American dream*. Se trata de un concepto por medio del cual cualquier persona, no importa lo humilde que sea su origen, puede ascender social y económicamente gracias a las bondades del sistema, si posee la fuerza de voluntad y la capacidad necesaria para hacerlo. El ejemplo por excelencia es el de Abraham Lincoln, quién nació en una humilde cabaña en el estado de Kentucky y llegó a ser presidente de los Estados Unidos (Nigra, 2012).

En el film, Alvin trabaja mucho una tierra alta muy pobre sin buenos resultados. Ara su campo a pesar de los constantes malos rendimientos. Zeb Andrews, quién al igual que York pretende cortejar a Gracie Williams, se burla de él por su tierra infértil, en comparación a la suya, una tierra baja, con grandes cosechas de maíz. Cuando Alvin le pide casamiento a Gracie, ella se niega dado que él sólo se mete en peleas y crea problemas; Alvin interpreta que el rechazo se debe su origen humilde y su tierra pobre, por lo que jura a ella y a sí mismo que conseguirá tierras bajas fértiles diciendo: “No hay nada que no logre si me lo propongo”. A continuación York otorga todas sus posesiones -su mula, sus pollos, un viejo reloj, pieles de animales que había cazado, entre otros bienes- en parte de pago por un lote de tierra baja, y se compromete a pagar el resto del dinero -setenta dólares- en 60 días, y de no hacerlo, a perder la tierra. Acepta diversos trabajos en las granjas vecinas, literalmente trabaja día y noche para reunir el dinero. Sin embargo no llega a reunirlo en el tiempo pactado y le pide a Nate que le dé cuatro días de gracia -ya que en el pueblo realizarán una competencia de tiro y él piensa ganar el primer puesto y así llegar a conseguir dinero necesario-. Nate le da su palabra de que lo esperará cuatro días más. Por su parte York realiza la proeza de ganar la competencia, y cuando se dirigía a saldar su deuda con Nate se entera de que, faltando a su palabra, Nate ya había vendido la parcela a Zeb Andrews, lo que despierta la ira y la decepción de Alvin.

Una vez conscripto en el ejército y luego de su hazaña en combate, es recibido como un héroe nacional en Nueva York por Cordell Hull -Charles Trowbridge-, representante en el Congreso por el estado de Tennessee, quién le ofrece trabajos para realizar propagandas televisivas y películas, por una suma que ronda un cuarto de millón de dólares. Sin embargo York los rechaza, porque provienen de lo que hizo en combate, yendo en contra de sus creencias religiosas. Cuando retorna a su ciudad lo recibe todo el pueblo en la estación de tren. En su vuelta a casa en el auto con el pastor, su familia y Gracie, York dice que al menos quiere ver la parcela de tierra que él soñaba comprar. Cuando llegan observa estupefacto la casa que él soñaba construir en dicha parcela, mientras Gracie le informa que la gente del estado de Tennessee se la había otorgado por lo que había hecho. Así es como el sueño de York se convierte en realidad. Y el *American dream* dentro del film resulta revitalizado.

El patriotismo

Otra de las invariantes ideológicas expresadas por Nigra es el patriotismo, entendido como la defensa de la forma de vida norteamericana. Se remonta a una construcción histórica por medio

de la cual los padres fundadores de la patria tenían un claro objetivo, independizarse de una potencia opresora, llevados por motivaciones totalmente desinteresadas. Aquellos hombres comunes que hicieron aquella epopeya hoy son tomados como héroes nacionales. Por ende un héroe es aquel hombre común que subordina sus intereses a las necesidades de su patria, en tanto se erige como defensor de la libertad.

En el film Alvin York, obligado a postergar sus creencias, es reclutado y comienza su preparación en el Campamento Gordon en Georgia. En el entrenamiento militar comienza a destacarse por su excepcional puntería con el rifle. El mayor Buxton solicita hablar con él. Luego de analizar su desempeño en el campo de entrenamiento decide promoverlo a cabo. York se niega por sus convicciones religiosas. El capitán Danforth -Harvey Stephens-, habiendo escuchado la conversación, interviene e intenta convencerlo, sin éxito, en un debate teológico. Luego el mayor Buxton, le ofrece un libro: *Historia de los Estados Unidos* y le pregunta: "York, ¿ha leído esto? Ese libro está lleno de grandes hombres, es la historia de la lucha de mucha gente por la libertad desde el principio hasta ahora, y seguimos luchando, es una gran historia. Cómo se unieron para formar un gobierno donde todos juran defender los derechos de cada hombre y cada uno jura defender los derechos de todos. Lo llamamos un gobierno de la gente por la gente y para la gente. ¿Quiere adorar a Dios a su manera? ¿Quiere arar sus tierras como a usted le parece y criar a su familia de acuerdo con sus principios? Y ése es su patrimonio y el mío, y de todos los estadounidenses. Pero el costo de ese patrimonio es alto. A veces tenemos que dar todo para conservarlo, incluso nuestras vidas. ¿Cómo responderá a eso, York?" Luego de su discurso, el mayor le da una licencia de diez días para que medite y tome una decisión. Es así como York subordina sus intereses a un bien mayor, la libertad y la defensa del estilo de vida norteamericano, y decide ir a la guerra interpretándose a sí mismo como una herramienta de la voluntad divina.

No de más está advertir la benevolencia con la que se muestra que son tratados los conscriptos en el entrenamiento, con lo que se busca dejar una buena imagen del ejército. Al mismo tiempo se resaltan los conocimientos y experiencias que brinda el ejército, los nuevos amigos, la camaradería, las vivencias extraordinarias: desde conocer la imponente Catedral de Notre Dame en Francia, conocer Nueva York y recibir la llave de la ciudad, hasta pasear en el subterráneo y hospedarse en el imponente hotel de lujo Waldorf Astoria -algo que para York era inimaginable-. El ejército le ofrece al conscripto un mundo nuevo, desconocido y fascinante, todas experiencias totalmente imposibles para York si no se hubiera alistado y se hubiera quedado viviendo en su pequeña granja por siempre sin conocer los lugares y las maravillas que abundan en el mundo.

La guerra representada

En el film analizado poco o nada se muestra de los horrores de la Primera Guerra Mundial. Los ataques químicos, la dura vida en las trincheras, las grandes matanzas, los dirigentes militares que imparten órdenes imposibles de cumplir, el estancamiento en el frente de batalla, la repercusión de la guerra tecnológica e industrial que produce masacres incommensurables entre otros tantos factores, quedan fuera de la película.

A una escena de trincheras en el frente de batalla ante la artillería alemana, donde sólo muere un soldado, se le suma la escena en el sitio donde tuvo lugar la ofensiva Meuse-Argonne. El 8 de octubre de 1918 los aliados llevan a cabo una misión, la cual consistía en tomar un ferrocarril para que los alemanes no recibieran municiones. En un primer momento la ofensiva parecía condenada al fracaso debido al intenso ataque alemán sobre la línea de avanzada. York y unos pocos hombres intentan rodear las líneas enemigas. Al hacerlo, varios soldados y oficiales caen en batalla; Alvin, que es cabo resulta ser el soldado de mayor rango en el lugar y toma el mando de la operación. Con su precisa puntería limpia varios nidos de metralhas matando a una innumerable cantidad de alemanes quienes, viendo que estaban siendo masacrados, deciden rendirse. Es así como York y otros siete soldados capturan a 132 alemanes.

La Gran Guerra, que marcó un profundo quiebre con todas las anteriores, por la crudeza de las matanzas de la era industrial, es representada como una guerra como las de antaño en donde

el único peligro es ser alcanzado por una bala enemiga. Las consecuencias psicológicas de la guerra, además, son inexistentes.

En la guerra representada también puede observarse el conflicto entre el bien y el mal. La construcción del enemigo para los Estados Unidos es una premisa básica. Una sociedad que desde sus inicios ha tenido una guerra por generación necesita un enemigo, el cual con el correr del tiempo va mutando y transformándose. La historia norteamericana es también una crónica de construcción y destrucción de enemigos, desde los diabólicos británicos de la guerra por la independencia hasta los maléficos asiáticos vietnamitas; desde el malvado General Santa Anna, pasando por Hitler, Stalin, Fidel Castro, Saddam Hussein hasta Osama Bin Laden; los villanos se cuentan por montones y los enemigos son reconstruidos con la misma facilidad con que se los destruye, tanto en la ficción como en la realidad (Della Mora, 2012).

Lógicamente los alemanes representan el bando del mal y los norteamericanos, los buenos valores humanos y las virtudes morales de su buena causa, la defensa de la libertad y la democracia. Si bien la fuerza alemana se representa como imponente y devastadora, también se muestra como traicionera, dado que cuando algunos soldados son tomados prisioneros, luego de rendirse, un alemán entre los presos tira una granada a traición y asesina a Pusher Ross - George Tobias-, el amigo de York. Sin embargo el bien logra triunfar, dado que las acciones heroicas de York y de los norteamericanos en general inclinaron el curso de la guerra en favor de los aliados.

¿Primera o Segunda Guerra Mundial?

Según los historiadores Williamson Murray y Allan Millett, Hitler representó la asunción al poder del totalitarismo demoníaco en Alemania y la Segunda Guerra tuvo lugar por una implicancia meramente ideológica, o sea un enfrentamiento entre totalitarismos en contra de las democracias. (Murray y Millett, 2002). Por su parte, Peter Fritzsche sostiene que durante el año 1914 se puso en marcha un movimiento dinámico populista marcadamente democrático en la política alemana, que durante la década de los años veinte los nacionalsocialistas surgieron de un consenso “nacional socialista” y que la aparición y crecimiento de los nazis no fue sólo el resultado de una emergencia económica, ya que quienes votaron por los nazis no lo hicieron como una forma de protesta para expresar su disconformidad con la política de la República de Weimar, sino que actuaron de una forma más deliberada e ideológica (Fritzsche, 2006: 14).

En cambio, Richard Evans sostiene que el ascenso del nazismo se debió a la concatenación de varios factores: 1. el hecho de ser un partido bien organizado, dinámico y con un líder carismático que supo expresar los temores y las ansiedades de la amplios sectores de la población; 2. la gran depresión y la crisis económica en que estuvo inmersa la Alemania de entreguerras, que impulsaron la gran empresa de buscar una salida dictatorial al problema del desempleo y el hundimiento de la industria; 3. la debilidad intrínseca de la República de Weimar y su inestable sistema político que le fue restando el apoyo de las elites; y por último 4. la versión modernizada y actualizada que ofrecía el nazismo de los resentimientos nacionalistas radicales. En conclusión, Hitler brindó integración y seguridad en un momento de gran crisis política, social, económica y cultural (Evans, 1991).

Por otra parte en Estados Unidos la gran crisis capitalista de 1929 planteó problemas de difícil solución. El estancamiento económico marcado por el subconsumo de la población y la sobreproducción se reflejaron en los altos índices de desempleo en Estados Unidos⁵ y en los crecientes niveles de pobreza y marginalidad. Con la asunción del presidente Franklin D. Roosevelt en 1933 se implementó un novedoso paquete de medidas económicas conocidas como el New Deal, que presuponían la intervención intensiva del estado federal para morigerar los efectos sociales adversos del ciclo económico descendente. Sin embargo para una gran variedad de autores marxistas como por ejemplo Barton Bernstein, Brad Willey, Paul Baran y Paul Sweezy, el New Deal era una política conservadora que protegía el capitalismo corporativo inaugurando un nuevo papel del estado como garante de la tasa de ganancia de los capitalistas, pero constituía una propuesta ineficaz para resolver los problemas de la crisis, dado que durante 1937

5.- Para el año 1932 Estados Unidos contaba con aproximadamente 13 millones de desempleados.

se produce una nueva recesión y para el año 1940 la tasa de desempleo era muy similar a la de 1933 (Pozzi, 2003).

Con el correr de la década del treinta, si bien la situación económica fue mejorando, la crisis no podía darse por superada. En materia de política internacional, en 1934 el Comité Nye, mediante una investigación del senado concluyó que Estados Unidos no había intervenido en la Primera Guerra Mundial por causas nobles, sino para defender los intereses de los financieros y los fabricantes de armamentos. Para 1937 la vasta mayoría del pueblo norteamericano pensaba que lo que ocurría en Europa no era asunto suyo y el mismo año el Congreso promulgaba la Ley de Neutralidad.

Entre 1938 y 1940 en Europa, Alemania anexionó Austria, invadió Checoslovaquia y atacó Polonia, lo que dio inicio a la Segunda Guerra Mundial el 1º de septiembre de 1939. Al siguiente año invadió, Dinamarca, Noruega, Países Bajos y Bélgica y, en menos de un mes, destruyó todas las defensas francesas ocupando la mitad del país, dejando a cargo de la otra mitad al gobierno colaborador de Vichy. Teniendo en cuenta dichos sucesos, para fines de 1940, durante la campaña electoral norteamericana, Roosevelt afirmaba que los muchachos norteamericanos no iban a ser enviados a una guerra extranjera, reafirmando su posición neutralista, y calmando a los aislacionistas estadounidenses. Sin embargo, una vez reelecto, en poco tiempo el presidente norteamericano tomó medidas que iban totalmente a contramano de lo que había prometido. Comenzó a pedir apoyo al Congreso para las naciones aliadas. Se promulgó la Ley de Préstamo y Arriendo de material bélico a Gran Bretaña, se anuló la Ley de Neutralidad. El gobierno estadounidense se apoderó de todos los buques del Eje que estuvieran en puertos norteamericanos; se congelaron todos los activos del Eje en el país y se cerraron sus consulados. En agosto de 1940 se firma con Gran Bretaña la Carta del Atlántico, en la que los firmantes se comprometen a derrotar a Hitler y al régimen nazi. En septiembre del mismo año el presidente dio la orden de abrir fuego a primera vista a cualquier buque nazi, lo que derivó en una guerra naval no declarada entre Alemania y Estados Unidos para proteger los buques cargados con pertrechos con destino a Gran Bretaña. Al mismo tiempo que Japón se unía al Eje, Estados Unidos impuso un embargo de petróleo y hierro sobre el país nipón, y congeló también los fondos de ese país en Estados Unidos (Morison, Commager y Leuchtenburg, 1999).

Si bien desde la retórica Estados Unidos se mantenía neutralista, dado que su población así lo quería, en la práctica estaba interviniendo en gran medida a favor de los aliados; sólo hacía falta la chispa que encendiera la mecha, que llegó el 7 de diciembre de 1941 cuando aviones japoneses atacaron la flota norteamericana en Pearl Harbor en el estado de Hawaii. Al día siguiente el Congreso le declaró la guerra a Japón; un par de días después Alemania e Italia se la declararon a Estados Unidos, que una vez más intervenía en una guerra en el exterior.

6.- Ejemplo de ello son los anteriormente nombrados Murray y Millet.

A pesar de que hoy en día muchos historiadores sostienen la tesis ideológica del ingreso de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial⁶, con gran agudeza analítica, Alicia Rojo sostiene que:

Los historiadores que explican la intervención norteamericana en la guerra por la persecución de ideales de defensa de la democracia y la libertad en lucha contra la tiranía y el fascismo, no hacen más que intentar explicarla por las justificaciones que las clases dominantes dieron para avalar esta intervención (Rojo, 2009: 211).

En efecto, como se sostuvo anteriormente, la Primera Guerra Mundial le dio un fuerte “empujón” a la economía norteamericana; ante la crisis preexistente los sectores dominantes no vieron con malos ojos una nueva intervención bélica, la cual brindó el marco necesario para la recuperación económica y la salida de la crisis, a costa de una redistribución de la riqueza de los sectores populares hacia los grandes capitalistas que reasignaron dichos recursos en una inversión masiva para la producción de bienes armamentísticos (Nigra, 2007). Ejemplo de ello son los 25 millones de trabajadores que compraban regularmente con su sueldo los bonos de guerra (Zinn, 1999).

El rol de la propaganda y los medios de comunicación resultó clave para lograr el consenso en la opinión pública norteamericana, para que ésta pasara del completo aislacionismo a un in-

tervencionismo patriótico y nacionalista. De este modo el cine entra en combate al ser una herramienta de propaganda por excelencia: el cine exalta los sentimientos patrióticos propios, denunciando los desmanes de los enemigos. Grandes directores de Hollywood como por ejemplo John Ford, William Wyler, John Houston o Frank Capra se encargaron de transmitirle a la población las razones por las cuales los Estados Unidos luchaban. El último se encargó de realizar la serie documental *Wy we fight* (Capra, 1942) obra maestra de la propaganda audiovisual.

Otros también buscaron estimular el alistamiento, incluso antes de todo el proceso antedicho, tal es el caso de la película analizada. Es en este marco que entendemos que el film *El Sargento York*, a pesar de representar una historia contextualizada en 1918, apela directamente a la población de la época de producción, 1941, época en la que nuevamente se oía el llamado patriótico para luchar en contra de un enemigo despiadado. La película actúa como un medio de propaganda y, al mismo tiempo, como “agente” de la historia.

El film, producido a principios de la década del cuarenta, impulsó la imagen de los militares y los compromisos en el extranjero, conciliados con los ideales del individualismo, el americanismo, el nacionalismo, la democracia y la independencia. Muchas de las películas producidas en dicha época hubieran sido impensadas unos años antes debido, en parte, a que aún no existía el contexto necesario para ellas. Dichos films establecieron un patrón inconfundible: Estados Unidos y sus aliados lucharon sólo cuando fue necesario para su autopreservación nacional, e implicaron claramente que los estadounidenses se enfrentaban a fuerzas hostiles que en ese momento desafiaban los valores tan anhelados. Hollywood preparó a la nación para la Segunda Guerra Mundial (Welky, 2008).

Como sostiene Peter Rollins: “Hollywood ha intentado a menudo influir sobre el decurso de la historia mediante la producción de films conscientemente realizados para cambiar el enfoque público con respecto a asuntos de importancia política o social” (Rollins, 1987: 13).

El film fue estrenado en Estados Unidos el 2 de julio de 1941 y seguía en cartelera hacia fines de ese mismo año. Es muy común la anécdota que cuenta que después del ataque a Pearl Harbor muchos jóvenes, luego de ver la película en el cine, se dirigían directamente a las oficinas de reclutamiento (Kennett, 1985).

Conclusión

Creemos interesante introducir las palabras de María Cevasco acerca de la teorización de Raymond Williams en la cual se sostiene que la nueva modalidad capitalista en curso, en la que la forma mercancía se apropia de los productos de la cultura, y se hace cada vez más evidente, para los observadores atentos, que la cultura es un espacio de esa dominación, es una de las formas en las que ella se articula (Cevasco, 2003:137).

Un punto importante a tener en cuenta es lo profundo que penetran los films en la estructura de sentimiento de las personas y las representaciones mentales que éstas se hacen de la historia. Como sostiene Marc Ferro “La realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica” (Ferro, 2000: 37). Este punto se conecta con las emociones que los films logran despertar dentro de cada uno de nosotros, dado que las películas tienen el poder de trasladarnos al corazón mismo de los acontecimientos.

El medio audiovisual tiene la capacidad de evidenciar acontecimientos del pasado, que adquieren relevancia académica o notoriedad pública desde que se los representa cinematográficamente. Esta afirmación se relaciona con la concepción de Barthes sobre la existencia del hecho histórico (a diferencia del suceso):

A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable (...) no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado (Barthes, 1987: 174).

7.- En dicha interpretación el autor sostiene que el lenguaje cinematográfico es inherentemente heterogéneo debido a sus diversas características, propias de su materia de expresión y de la pluralidad de códigos que éste presenta.

8.- Con respecto al discurso histórico Barthes argumenta: "sabemos que también las carencias de signos son significantes" (Barthes, 1987: 168). Así como en el discurso histórico el enunciante del discurso puede "ausentarse" y la historia parece contarse por sí misma, el cine también en su búsqueda de verosimilitud hace uso de la misma estrategia; en efecto David Bordwell sostiene que en el cine clásico, aparentemente, no "habla" nadie, en contraposición al de los cineastas soviéticos, y las producciones de Godard, Resnais y Bresson en donde los textos narrativos presentan indicios de la existencia de una figura narratorial (Bordwell, 1995). Sin embargo autores como Gauderault y Jost, sostienen que no es posible hacer abstracción de la noción de "narrador" (Gauderault y Jost, 1995).

Teniendo en cuenta las inquietudes planteadas por Roland Barthes y posteriormente por Hayden White sobre la naturaleza misma del discurso histórico, mediante las que los autores lo consideran como equiparable a cualquier otro tipo de narrativa, incluso la literaria (Barthes, 1987 y White, 2011), Robert Rosenstone se pregunta sobre la potencialidad del cine para construir un discurso histórico en imágenes, entendido éste como una *ficción visual* que no es un mero reflejo, sino como una *representación* éste (Rosenstone, 1997).

El medio cinematográfico fue elaborando un lenguaje propio y específico que se caracteriza por su heteroglosia y su heterogeneidad (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2011; Metz, 1974⁷). Gracias a dichas peculiaridades los aspectos captados por la cámara, si bien pretenden dar una imagen realista, no dejan de ser un constructo⁸ que a su vez debe ser decodificado por el espectador que genera un juicio de semejanza en donde aprehende la imagen como algo real (producto del efecto de realidad⁹), sin reparar en el hecho de que ésta es una *representación*. Como resultado de esta intervención decodificadora (que implica un proceso complejo en el cual participan valores, expectativas, deseos y preceptos anclados en el sentido común y en un universo simbólico determinado) el espectador, a través de la suspensión voluntaria de la incredulidad, toma como real una elaboración que está ideológicamente establecida y cuyos elementos muchas veces se encuentran socialmente normalizados (Nigra, 2010).

De esta manera los films logran despertar emociones dentro de cada uno de nosotros. A modo de ejemplo, la secuencia inicial de la película *Saving private Ryan* (Spielberg, 1998) sobre el desembarco en Normandía, nos brinda un tipo de conocimiento que no se puede encontrar en los libros de historia; el poder de la representación con imágenes y sonidos nos aporta otro tipo de conocimiento que los historiadores no debemos descartar ya que es un buen complemento del conocimiento bibliográfico. No de más está advertir que los films son una importante herramienta pedagógica de la cual se puede hacer uso, como disparador o complemento a la hora de analizar los procesos históricos.

Las películas tienen la particularidad de permanecer más tiempo en la conciencia de un pueblo. Como lo expresa Alfredo Tenoch Cid Jurado, son instrumentos de la memoria mediática, que participan en la construcción de la memoria histórica (Cid Jurado, 2007); los revolucionarios rusos lo sabían, razón por la cual no escatimaron recursos para la producción de films con el solo objetivo de construir y propagar ideología. A partir de aquel entonces muchos gobiernos utilizaron los medios audiovisuales con fines de construcción de consenso y expansión de la ideología dominante. No dejen de mencionarse las estrechas relaciones que tienen Hollywood y el gobierno norteamericano, el cual también comprendió la importancia del audiovisual en tiempos de guerra.

La gran mayoría de las producciones cinematográficas bélicas se pueden situar, como fuentes fílmicas, dentro de la corriente historiográfica norteamericana patriótica -representada por Richard Hofstadter- dado que, como sostienen Pablo Pozzi y Roberto Elizalde sobre dicha escuela:

Su premisa fundamental era que la historia enseñaba una lección: que existía un inevitable movimiento de la humanidad guiado por la Providencia hacia el progreso y la libertad. Por supuesto, si el objetivo divino era la libertad, entonces Estados Unidos, para ellos la sociedad más libre del mundo, era el paradigma del progreso social (Pozzi y Elizalde, 1992: 12).

Dígase también que ciertos aspectos del film pueden relacionarse con conceptos de la escuela historiográfica progresista -cuyos máximos exponentes son Frederick Turner, Charles Beard y Vernon Parrington-, que postulaba que la "frontera"¹⁰ y el avance hacia el oeste habían jugado un papel fundamental en el surgimiento de la democracia norteamericana, que es una construcción autóctona y no una importación europea; al mismo tiempo que justificaba el destino manifiesto y el expansionismo (Pozzi y Elizalde, 1992: 13-16). Los norteamericanos eran los hombres de frontera por excelencia que lograban domesticar la naturaleza y dominar el territorio inhóspito, los *farmers* productores del fruto de la tierra, los *self made men* que se aventuraban al Oeste, y por ende tenían que forjar relaciones sociales e instituciones autóctonas. La importancia de la frontera se observa en el film cuando, en el ámbito de la naturaleza, entre el valle y sus colinas, York comprende la necesidad del llamado patriótico, entendiéndolo al

mismo tiempo como un llamado divino, pensándose a sí mismo como un instrumento de la voluntad de Dios. En el film constantemente se hace referencia a Daniel Boone. York ve una referencia a él, que es reconocido en todo Tennessee por ser un tirador excepcional, en el libro *Historia de los Estados Unidos*; y cuando York regresa a casa luego de la guerra, el pastor le dice que es el héroe más grande de la región después de Daniel Boone. Boone fue el primer explorador y colonizador de Kentucky y Tennessee; se abrió camino entre la naturaleza agreste para fundar asentamientos y llevar la civilización anglosajona y protestante a los lugares aún inexplorados. Cazador, explorador, fue capturado dos veces por los indios, y logró escapar en ambas oportunidades. Él es una expresión fiel del hombre de frontera del ideal norteamericano.

En cuanto a la tipología a la que hacíamos referencia en la introducción, el film claramente refuerza el consenso sobre los buenos valores norteamericanos. Es en el interior de ésta república teocrática (a decir de Pozzi) que matar se convierte de pecado en una causa noble, siempre y cuando se trate de matar alemanes en el contexto de una guerra (tanto en la Primera como en la Segunda). Así es como el “destino manifiesto” se expresa en su máximo esplendor: York “condensa” todo Estados Unidos, al ser la herramienta utilizada por la Providencia para defender y exportar los buenos valores norteamericanos en contra de la maldad ¿intrínseca? de los alemanes.

La aparición en el film de la realización del sueño americano, del patriotismo, del intervencionismo, del consenso sobre las bondades del sistema norteamericano y de la lucha entre el bien y el mal demuestra cómo las invariantes ideológicas teorizadas por Nigra garantizan la dominación y el *statu quo* al transmitir al espectador ideas basadas en condiciones previas y comunes.

El film es de un militarismo exacerbado cuando muestra el ejército como una institución benévola, que les otorga a los soldados innumerables experiencias y oportunidades de vida, cuando representa a los oficiales como buenas personas que, además de tratar muy bien a los conscriptos, sólo cumplen con su deber aunque tengan que sacrificarse a sí mismos; y cuando propone la guerra en sí sin sus características negativas -crudeza de la batalla, dureza del combate, condiciones de vida infrahumanas-, y no da cuenta de ninguna consecuencia psicológica en quienes estuvieron en el frente de batalla y experimentaron aquellos horrores. Todas estas representaciones responden totalmente a la necesidad del momento histórico en que el film fue producido. Es aquí donde podemos considerar el cine como fuente histórica, dado que éste plantea una situación irreal, por la mera necesidad del gobierno de reclutar conscriptos para una nueva guerra que resuelva la crisis en la que estaba sumergido el capitalismo norteamericano. Al mismo tiempo que los intereses militaristas de la clase dominante presionaban para que Estados Unidos formara parte de la contienda bélica, salía a la luz la fuente fílmica analizada, que reforzaba todos los buenos valores norteamericanos.

Es por ello que sostenemos que Hollywood se desarrolla como una herramienta ideológica del aparato cultural norteamericano, productor y reproductor de consenso e ideología y que es, al mismo tiempo, un agente histórico, debido a que influye en la población propagando bondades del sistema y la cultura y la ideología de la clase dominante.

9.- Barthes desarrolla así dicho concepto: sostiene que en la estética de las obras comunes de la modernidad en busca de una verosimilitud inconfesada se significa la categoría de lo “real” y no sus contenidos contingentes; la descripción, en su función estética, mezclada con imperativos “realistas” logra una representación de la “realidad”, en su búsqueda de la verosimilitud (Barthes, 1987: 179-187).

10.- Entendida en su sentido más amplio, tanto terrestre (en el oeste) como ultramarina.

Bibliografía

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. & VERNET, M. (2011), "Cine y Lenguaje", en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

BARTHES, R. (1987), "El discurso de la historia", en *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona.

BAZIN, A. (1966), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BORDWELL, D. (1995), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.

BORNSTEIN SÁNCHEZ, A. (1991), "El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico", en *Cuadernos de Historia Moderna Nº 12*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

BOSCH, A. (2005), *Historia de Estados Unidos 1776-1945*, Crítica, Barcelona.

BRIGGS, A. & CLAVIN, P., (2000), *Historia contemporánea de Europa. 1789-1989*, Crítica, Barcelona.

CEVASCO, M. E. (2003), *Para leer a Raymond Williams*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

CID JURADO, A. T. (2007), "El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico", en *Semióticas del Cine*, Asociación Venezolana de Semiótica, Maracaibo.

DELLA MORA, L. (2010), "La larga lucha de los afroamericanos en los Estados Unidos. *Malcolm X* de Spike Lee, reconstruyendo el pasado desde el cine" en NIGRA, F. (Comp.), *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Maipue, Buenos Aires.

DELLA MORA, L. (2010), "Una apología de la guerra perpetua. Representaciones cinematográficas de la batalla de las Ardenas", en NIGRA, F. (Comp.), *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*, Imago Mundi, Buenos Aires.

ENGELHARDT, T. (1995), *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Paidós, Barcelona

EVANS, R. J. (1991), "Ascenso y triunfo del nazismo en Alemania" en CABRERA, M., JULIÁ, S. & MARTÍN ACEÑA, P. (Comps.), *Europa en crisis, 1919-1939*, Pablo Iglesias, Madrid.

FERRO, M. (2000), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

FRITZSCHE, P. (2006), *De alemanes a nazis, 1914-1933*, Siglo XXI, Buenos Aires.

GAUDERAULT, A. & JOST, F. (1995). "Enunciación y narración" en *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.

HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, R. (2005), "El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre", en *Manuscrits revista d'història moderna* 23, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

HOBBSAWM, E. (2005), *Historia del Siglo XX*, Crítica, Buenos Aires.

KENNETT, L. (1985), *For the duration... The United States goes to war. Pearl Harbor: 1942*, Charles Scribner's Sons, New York.

METZ, C. (1974). "Estudio semiológico del lenguaje cinematográfico" en *Lenguaje* vol. 2, Nueva visión, Buenos Aires.

MORISON, S. E., COMMAGER, H. S. & LEUCHTENBURG, W. E. (1999), *Breve Historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México.

MURRAY, W. & MILLETT, A. R. (2002), *La Guerra que había que ganar*, Crítica, Barcelona.

NIGRA, F. (2007), *Una Historia Económica (inconformista) de los Estados Unidos, 1865-1980*, Maipue, Buenos Aires.

NIGRA, F. (2010), "Ideología y reproducción material de la ideología por el cine" en NIGRA, F. (coord.) *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Maipue, Ituzaingó.

NIGRA, F. (2012), *Hollywood y la historia de Estados Unidos, la fórmula estadounidense para contar su pasado*, Imago Mundi, Buenos Aires.

POZZI, P. (2003), "Una polémica historiográfica. El *New Deal*: ¿una solución eficaz para la Gran Depresión?" en POZZI, P. (2009), "La república teocrática" en NIGRA, F. y POZZI, P. (comps.), *La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009*, Maipue, Buenos Aires.

POZZI, P. & ELIZALDE, R. (1992), *Un pasado imperfecto: el conflicto en la historia de Estados Unidos*, Manuel Suárez Ed., Buenos Aires.

POZZI, P. & NIGRA, F. (comps.), *Huellas Imperiales. Historia de los Estados Unidos de América, 1929-2000*, Imago Mundi, Buenos Aires.

ROJO, A. (2009), "Los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial" en NIGRA, F. y POZZI, P. (comps.) *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*, Maipue, Buenos Aires.

ROLLINS, P. (1987), *Hollywood: El cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Editorial Fraterna, Buenos Aires.

ROSENSTONE, R. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona.

SÁNCHEZ RUÍZ, E. (2003), *Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria de la industria cinematográfica estadounidense (O "La dialéctica de la 'negación de la negación' de la competencia")*, Departamento de Estudios Políticos, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

SCHATZ, T. (1997), *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s*, Charles Scribner's Sons, New York.

WELKY, D. (2008), *Hollywood and the coming of World War II*, John's Hopkins, Baltimore.

WHITE, Hayden (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*; Prometeo, Buenos Aires.

WHITE, Hayden (2011), "El Discurso de la Historia" en *Ficción de la narrativa. Ensayos sobre Historia, literatura y teoría, 1957-2007*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

ZINN, H. (1999), *La otra historia de los Estados Unidos, Siglo XXI*, México.

Filmografía

Sergeant York (1941), Howard Hawks.

Why we fight (1942-1945), Frank Capra.

Saving private Ryan (1998), Steven Spielberg.

Leandro Della Mora

Leandro Della Mora es investigador de la Universidad de Buenos Aires y ha participado de diversos proyectos de investigación vinculados a la Historia y el cine estadounidense. Ha presentado sus trabajos en Congresos y Jornadas y ha publicado artículos sobre Historia y Cine en revistas electrónicas como así también en libros editados. También es miembro del Comité Editorial de la revista electrónica *Huellas de Estados Unidos*.

Contacto: leandrodellamora@hotmail.com