

PROPAGANDA BÉLICA EN LA GRAN PANTALLA: LA INCURSIÓN DE MAKIN (1942) A TRAVÉS DE LA PELÍCULA *GUNG HO!*¹.

Juan José Díaz Benítez.¹

¹Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.

E-mail: jjdiaz@dch.ulpgc.es

Recibido: 4 Junio 2012 / Revisado: 27 Junio 2012 / Aceptado: 10 Septiembre 2012 / Publicación Online: 15 Junio 2013

Resumen: Durante la segunda guerra mundial el cine fue utilizado como instrumento de propaganda para proporcionar a la opinión pública una visión distorsionada de lo que sucedía en los campos de batalla. La industria cinematográfica norteamericana no fue una excepción, pues en las películas realizadas durante aquellos años se aprecia tres importantes manipulaciones, ya señaladas por Paul Fussell: idealización del combatiente norteamericano; deshumanización del enemigo; visión triunfalista de las operaciones bélicas. El objetivo de este artículo es analizar cómo se manifiestan dichas distorsiones en la película *Gung ho!*, realizada en 1943, cuando todavía no se vislumbraba el final de la contienda.

Palabras clave: cine, propaganda, segunda guerra mundial.

Introducción.

El título de la película recoge la expresión popularizada a partir de 1942 por el teniente coronel Evans Fordyce Carlson (1896-1947), jefe del segundo batallón de los *Raiders* del Cuerpo de Marines de Estados Unidos (*United States Marine Corps*, USMC), y que se tradujo como trabajar juntos o trabajar en armonía. Desde entonces fue utilizada en las Fuerzas Armadas norteamericanas y diversos ámbitos de la vida civil con distintos significados, los cuales iban desde el positivo que presentó inicialmente para estimular el trabajo en equipo hasta otros de carácter

despectivo e incluso condenatorio. Pese a su uso generalizado, el concepto es erróneo, ya que Carlson se equivocó al creer que los caracteres chinos *gung* y *ho* constituían una expresión, cuando se trataba en realidad de la traducción de Indusco, el acrónimo de la Asociación de Cooperativas Industriales Chinas (*Chinese Industrial Cooperatives Association*), creada en 1938. Ambas palabras podían traducirse por trabajo y juntos, pero la expresión china para trabajar en armonía era *ho-tso*.²

Probablemente esta película, que recogió la primera acción del segundo batallón de los *Raiders*, la incursión en el atolón de Makin, contribuyó a extender el error, repetido continuamente en el estribillo de la canción que acompaña los créditos iniciales, sobre un fondo en el que estaban impresos dichos caracteres. Sin embargo, el reiterado uso de esta expresión no es la distorsión más interesante que se puede apreciar en el largometraje, pues el acontecimiento que relata mantiene diferencias significativas con la reconstrucción histórica que se hizo tras la guerra. No en vano, durante la segunda guerra mundial para muchos civiles e incluso buena parte de los militares que todavía no habían acudido a los frentes de combate, el cine bélico constituía una de las principales fuentes de información sobre la contienda. De hecho, para muchas personas nacidas después de 1945, las películas rodadas durante aquellos años han sido su única referencia sobre este conflicto. En realidad, la información que se proporcionó al público durante los años de la guerra adoleció de graves manipulaciones con el

fin de mantener el apoyo de la opinión pública al esfuerzo bélico, lo cual implicó la idealización de las acciones bélicas y las fuerzas armadas, la identificación del enemigo con una serie de estereotipos negativos y la censura.³

El largometraje *Gung ho!* refleja perfectamente esas distorsiones que pudieron influir en la opinión pública de aquellos años y se ajusta a las características típicas de las películas de combate realizadas durante la guerra, como *Diario de Guadalcanal* o *Bataan*, más estudiadas por los investigadores.⁴ En este caso disponemos de los testimonios de varios de los participantes en la incursión de Makin, así como la historia oficial de dicha acción, lo cual nos permite contrastar la versión que transmite el largometraje. De este modo, el estudio sobre la película queda estructurado en el análisis de dos elementos en los que se aprecian las tres distorsiones mencionadas. Por un lado, el relato de la operación, no sólo en cuanto a su desarrollo sino también a su resultado y consecuencias para el curso de la guerra en el Pacífico. Por el otro, la imagen que se ofrece de los protagonistas, identificados con el segundo batallón de los *Raiders*, así como los tópicos utilizados para construir una visión negativa del enemigo, en este caso, japonés. Pero antes de abordar ambas cuestiones es preciso situar a este largometraje dentro del contexto de la producción cinematográfica norteamericana durante la segunda guerra mundial y, de forma más específica, en el género de las películas de combate.

1. La película de combate de la segunda guerra mundial.

Este largometraje de poco menos de hora y media de duración fue estrenado en 1943, no mucho después del acontecimiento que narra, la incursión de los *Raiders* en Makin en agosto de 1942. La dirección corrió a cargo de Ray Enright con un guión de Lucien Hubbard, elaborado a partir de la historia que publicó uno de los participantes en esta acción de guerra, el capitán W. S. Le Francois. Producida por la Universal, en su reparto incluyó a estrellas habituales de la gran pantalla, como Randolph Scott, el cual interpretaba al coronel Thorwald, alter ego del teniente coronel Carlson, y actores menos conocidos en aquel momento, como un jovencísimo Robert Mitchum. En la clasificación de Jay Roberts Nash y Stanley Ralph Ross es considerada como un buen drama bélico, que recoge de forma fidedigna la

incursión de Makin y en la que sobresalen las secuencias del combate final. También fue clasificada con una C según la *Parental Recommendation*, ante la presencia de algunas escenas censurables,⁵ posiblemente refiriéndose a las de lucha contra los japoneses y especialmente en las que éstos cometían alguna atrocidad.

Esta consideración positiva ya fue recogida por Dorothy B. Jones, en uno de los primeros estudios realizados sobre la contribución del cine bélico realizado en Hollywood al esfuerzo bélico de los Aliados durante la II Guerra Mundial. De un total de 1.313 películas analizadas para el periodo 1942-1944, sólo el 28'5% podía considerarse dentro del género bélico, proporción que aumenta al 33'2% si se considera de forma aislada el año 1943. Siguiendo la clasificación propuesta por el presidente Roosevelt y adoptada por la Oficina de Información de Guerra (*Office of War Information*, OWI), Jones llegó a la conclusión de que más de la mitad de las películas se centraban en el enemigo (28'6%), tratándolo normalmente de forma inadecuada, o en las fuerzas combatientes (25'4%), aunque en este último caso era frecuente una visión desafortunada en forma de comedias musicales o desde una perspectiva arrogante hacia los aliados. Otras películas estaban dedicadas a los aliados (18%), en más de una ocasión con gran rechazo precisamente por parte de esos mismos aliados, y tampoco faltaron las que tenían como objetivo justificar directamente el esfuerzo bélico (12%), mostrar el frente de casa (*Home Front*, 11%), de poca calidad y efectos negativos en ultramar, y estimular la producción (5'6%), en general de mala calidad.⁶

Como consecuencia de lo anterior y a pesar de la gran producción de películas, sólo el 10% de ellas ayudó a entender el conflicto, ya que Hollywood no estaba preparado para mostrar la guerra al público, trabajaba muy deprisa, no se preocupaba por la audiencia extranjera y tendía a aplicar fórmulas que funcionaban en otros géneros. Según Jones, *Gung ho!* se incluye precisamente dentro de ese 10%, concretamente entre las películas sobre las fuerzas de combate de 1943, que intentaban aproximarse de forma documental y hacían todo lo posible para mostrar una imagen realista y digna del combatiente norteamericano. En otras palabras, estaríamos ante algunas de las mejores películas que dramatizaron honesta y constructivamente la labor del combatiente, contribuyendo mucho a

comprender tanto a las fuerzas de combate como el significado de la guerra.⁷

Posiblemente el valor de esta película esté menos relacionado con su realismo que con su instrumentalización en apoyo del esfuerzo bélico norteamericano, en lugar de dirigirse meramente al entretenimiento escapista, como ocurrió con la mayoría de las películas hasta 1942. Lewis Jacobs sostiene que antes de la beligerancia de Estados Unidos, los intentos cinematográficos de superar la barrera aislacionista no tuvieron gran éxito, aunque a partir de 1940 la neutralidad inicial de los productores fue cediendo ante el giro “marcial” del Gobierno. Las tramas ambientadas en la guerra y la exaltación de los preparativos militares fueron cada vez más frecuentes y las películas ya eran más militantes desde el verano de 1941. Tras el ataque a Pearl Harbor los profesionales del cine formaron el Comité de Actividades de Guerra (*War Activities Committee*, WAC), con el fin de apoyar el esfuerzo bélico. El Gobierno dejó “libertad” a la industria cinematográfica, pero también le proporcionó una guía de temas, obligaciones y responsabilidades para transmitir el mensaje gubernamental a los espectadores.⁸

La mayoría de las películas inmediatamente posteriores a Pearl Harbor eran sensacionalistas, con excepciones como *La señora Miniver*, ya que la mayoría de las producciones sobre el frente de casa eran superficiales y las cada vez más frecuentes sobre las tropas en combate no eran más que una mezcla de propaganda y entretenimiento pueril, siguiendo el esquema del western. Como reacción a estas películas el Gobierno y las Fuerzas Armadas impulsaron un programa de documentales, más realistas y en los que colaboraron grandes directores, pero con una finalidad de adoctrinamiento bastante obvia. Hollywood respondió con películas que difundían una imagen negativa del enemigo y a finales de 1943 sus películas sobre soldados en combate fueron perdiendo su romanticismo y ganando en realismo, como ocurrió con *Guadalcanal* y *Bataan*. La tendencia continuó durante el resto de la guerra, formando un modelo de “héroe nacional colectivo” y centrándose en los problemas del combatiente, aunque era frecuente que las películas no fueran más que un entretenimiento superficial, elaborado con el fin de mantener alta la moral.⁹

La consideración de *Gung ho!* como una película de combate requiere una breve

explicación sobre este género, cuyo patrón fue creado durante la segunda guerra mundial y todavía era el más usado cuarenta años después. Para Jeanine Basinger se trata de un género representativo, claramente diferenciado de otras películas ambientadas en tiempo de guerra, con trasfondo militar, sobre campos de entrenamiento o biografías militares, pero en las que no hay combate activo. En la búsqueda de los elementos que permiten definir el género, Basinger parte de la idea de que la película de combate tiene como tema principal la muerte, la destrucción y cómo hay que luchar para evitarlas. Dentro de ese tema puede haber variaciones como la del *journey on* (victoria o al menos resistencia) o el *last stand* (muerte heroica), de igual modo que la unidad protagonista puede proceder del Ejército, la Armada o la Fuerza Aérea, aunque destaca por excelencia la infantería.

La historia comienza con los créditos de la película, en los que se suele incluir al asesor militar y una dedicatoria con referencia a una batalla o como tributo a un gran personaje. A continuación un grupo heterogéneo de hombres, que incluye un observador, emprende una misión con un objetivo importante, en la que el héroe asume el liderazgo forzado por las circunstancias. En este grupo existe un conflicto interno, resuelto por el conflicto externo y no faltan las muertes de algunos de sus miembros, o todos en algunos casos. La película indica la presencia del enemigo, combina rituales del presente y del pasado (lectura de cartas de la familia, entierros, etc.), utiliza la iconografía militar, con carácter didáctico para los civiles, y toda una serie de recursos cinematográficos para crear tensión, autenticidad, etc. A medida que se desarrolla la acción se suceden una serie de contrastes hasta llegar al clímax con una batalla y al final reaparecen los nombres de los actores y sus personajes. Todo lo dicho tiende a identificar al espectador con los protagonistas de la película.¹⁰

Un género con una trayectoria desarrollada a lo largo de varias décadas no puede permanecer completamente inmutable. En este sentido, Basinger distingue al menos cinco oleadas en su evolución hasta mediados de los años setenta. En la primera, desde la entrada de Estados Unidos en la guerra hasta el final de 1945, fue emergiendo la definición básica del género, al mismo tiempo que se iban creando hechos históricos comunes o corrientes en términos

narrativos. Una segunda oleada se inició a comienzos de 1944, prolongándose durante dos años, en los que se creó hechos históricos comunes o corrientes en términos de género establecido. En esta segunda oleada las películas resaltan el sacrificio, sufrimiento y muerte que implicaban las victorias norteamericanas. A continuación se dio un periodo de respiro, con pocas grandes películas dentro de este género, hasta que en noviembre de 1949 se inició la tercera oleada, prolongada hasta el final de la década de los cincuenta y caracterizada por un uso consciente del género y un mayor realismo, este último en un intento de unificar a la audiencia con experiencia bélica con la que no la tenía. La siguiente oleada se centró en la recreación épica de sucesos históricos hasta finales de los sesenta, aunque ya a mediados de esa década comenzó a surgir la quinta oleada, prolongada hasta terminar el año 1975 y en la que se produjo una inversión del género, inspirada en parte por la guerra de Vietnam. *Gung ho!* se sitúa obviamente dentro de la primera oleada, en la que tras una fase inicial carente de auténticas películas de combate, se produjo la emergencia de la definición básica del género.¹¹ Este largometraje no es una de las cinco películas “puras” que constituyen esta definición básica, pero sí una de las primeras de este género, cuya definición fue repetida en 1944 y 1945.¹² Es precisamente esta adecuación al género la que ayuda a comprender el alejamiento de *Gungo ho!* con respecto al desarrollo real del acontecimiento que narra.

2. La incursión de Makin.

Cuando se hizo la incursión de Makin, el 17 de agosto de 1942, el avance japonés por el Pacífico ya había sido frenado en las batallas del Mar del Coral y Midway. Estas victorias, conseguidas antes de que se hiciera efectiva la mayor capacidad económica y militar norteamericana, obligaron al Imperio del Sol Naciente a pasar a la defensiva, tras la pérdida de cinco portaaviones y, sobre todo, miles de aviadores irremplazables. La inversión del curso de la guerra en Extremo Oriente a favor de los Aliados no se tradujo en una ofensiva rápida y victoriosa, sino en el inicio de dos largas y duras campañas: Guinea y Guadalcanal. La primera se prolongó hasta el final de la guerra por su propia inercia, pese a que ya en 1943 había dejado de ser necesaria. La segunda concluyó a comienzos de 1943 con una clara victoria norteamericana, tras largos meses marcados por una lucha de desgaste en la que la

Marina imperial japonesa aún fue capaz de asestar duros golpes a las fuerzas navales de Estados Unidos. El Ejército japonés todavía se mostraba poderoso en China y Birmania, pero tanto en Tokio como en Washington en 1943 estaba claro que las posibilidades japonesas de evitar la derrota final eran mínimas.¹³

El avance aliado en todos los frentes durante 1943 no fue rápido ni fácil y, una vez pasado el riesgo de una derrota inminente, la opinión pública temía con creciente aprensión los costes que podría implicar el esfuerzo para lograr la victoria final. Además, todavía perduraba el recuerdo del rápido e inesperado avance japonés en diciembre de 1941 y los primeros meses de 1942, tal y como rememora el narrador de *Gung ho!*, aunque esta situación ya era muy distante de la que se vivía a finales de 1943, cuando fue estrenada la película. Para entonces las fuerzas norteamericanas habían completado la ocupación de Guadalcanal y la mayor parte de las islas Salomón, iniciando a partir de entonces su avance por el Pacífico central con la ocupación del archipiélago de las islas Gilbert, entre las que se encontraban los atolones de Makin y Tarawa. La ocupación de esta última fue particularmente sangrienta, sobre todo por la tenaz resistencia que opusieron las tropas japonesas al desembarco de los marines, cuya doctrina anfibia aún requería ser perfeccionada para reducir el número de bajas, tal y como se hizo posteriormente en el resto de las Gilbert y en las islas Marshall. Pero las pérdidas sufridas en la conquista de Tarawa no escaparon a la opinión pública, la cual se horrorizó ante las imágenes de sus playas llenas de restos y cadáveres de los marines, con el consiguiente perjuicio para la moral norteamericana.¹⁴

Frente al oneroso coste en muertos y heridos de Tarawa, la primera incursión realizada en Makin fue presentada como una victoria brillante y audaz lograda con un mínimo de bajas. No en vano, el rodaje de la película había contado con la participación de varios asesores militares, concretamente el propio teniente coronel Carlson y el capitán W. S. Le Francois, cuyo relato sirvió de inspiración para el guión del largometraje. Sin embargo, las diferencias con lo ocurrido realmente son notables, al igual que ocurre con la importancia que se le dio a esta acción bélica. El discurso del coronel Thorwald, álter ego del teniente coronel Carlson en la película, sostenía que la isla de Makin amenazaba las comunicaciones con Australia y que por ello debían asaltarla y matar a todos los

japoneses que encontrasen en ella. En realidad, lo que amenazaba las comunicaciones entre Australia y Estados Unidos era el avance japonés por las Salomón, donde los marines ya habían desembarcado para intentar frenarlo, por lo que el objetivo principal de la incursión de los *Raiders* en Makin consistía en distraer a las fuerzas japonesas, mientras que como objetivos secundarios debían destruir las instalaciones japonesas de la isla y capturar enemigos y documentación.¹⁵

La reconstrucción de la operación en la película se inspira en el suceso real, aunque tanto la versión de los historiadores como los testimonios de varios de sus protagonistas difieren en importantes detalles con respecto a ella. Los *Raiders* fueron transportados en dos submarinos desde la base de Pearl Harbor hasta Makin, aunque su número ascendía sólo a 221, en lugar de los 500 mencionados en el largometraje. Éste muestra un incidente en el que varios aviones japoneses avistan y atacan a uno de los submarinos, alertando probablemente a la guarnición de la isla, la cual ve el desembarco. Los testimonios publicados no mencionan ese incidente, aunque uno de los *Raiders*, Brian Quirk, habla de otro que no recoge la película: “Cuando finalmente llegamos a la playa, de pronto uno de los hombres comenzó a disparar con la BAR,¹⁶ y pensé: «¡Dios mío, eso lo habrán oído hasta en Tokio!» Se despertarán y estarán listos para cuando lleguemos, mientras que nosotros no podemos ni salir de la playa”.¹⁷

Lo que debía ser una operación ejecutada con precisión por fuerzas de elite, tal y como plantea la película, no estuvo exenta de errores y dificultades que desmontaban esa imagen idealizada. Si la sorpresa parecía perdida por los disparos de la ametralladora ligera BAR, la aproximación de los *Raiders* a la playa fue más dura de lo que parece en la película. El narrador del largometraje menciona “algunos problemas” con el mar, tras lo cual se ve a los protagonistas remando hasta llegar a la playa en botes de remos. En realidad, los botes neumáticos estaban provistos de motores fuera borda que no funcionaron, por lo que, efectivamente, hubo que remar, aunque en unas condiciones mucho más duras de lo que se aprecia en *Gung ho!*, tal y como expone el citado Brian Quirk: “Llovía a cántaros, las olas eran tan altas que empujaban las lanchas neumáticas hacia arriba, para después hacerlas descender cinco o seis metros,

lo que te obliga a saltar desde el submarino al bote cuando estaba en su cénit [...] El agua subía y cuando llegaba a lo alto del submarino, se precipitaba como si estuvieras bajo una cascada”.¹⁸

Tras el desembarco, el film nos muestra a los *Raiders* en tierra, enfrentándose a un enemigo que los supera numéricamente en una proporción de uno a seis, poniendo a prueba su preparación y capacidad para la improvisación. Primero han de eliminar a los francotiradores ocultos en lo alto de las palmeras, para superar después el primer nido de ametralladoras. Acto seguido toman el hospital y, poco después, la estación de radio. Ante el contraataque de “una gran fuerza” japonesa se retiran hacia el hospital en cuyo techo han pintado una bandera norteamericana, con el fin de atraer el fuego de los aviones enemigos, los cuales ametrallan y bombardean por error a sus propias tropas, dejando la isla completamente en manos norteamericanas. Tras aniquilar a toda la guarnición, destruyen las instalaciones y son avisados desde los submarinos sobre la aproximación de una importante fuerza naval enemiga, lo cual hace que abandonen rápidamente y sin mayores contratiempos la isla para ser transportados de nuevo a casa. En suma, la película insiste en la preparación y capacidad de improvisación de los *Raiders*, a las cuales atribuye el éxito de la operación, pese a todos los obstáculos que encontraron en su camino.

En realidad, la operación no fue tan brillante. La resistencia inicial ocasionó numerosas bajas a los invasores, hasta que el mando japonés decidió lanzar dos cargas *banzai*, tras las cuales cesó la lucha. Durante ésta los *Raiders* habían destruido dos hidroaviones que transportaban refuerzos a la isla, episodio no recogido en la película, aunque no pudieron impedir que los aviones japoneses siguieran ametrallando a las tropas norteamericanas. Los *Raiders* habían aniquilado a casi toda la guarnición, pero no lo sabían, sino que temían verse contraatacados por una fuerza superior. En consecuencia, comenzaron a retirarse, lo cual fue más difícil de lo que estaba previsto: parte de los marines consiguieron llegar a los submarinos, pero el oleaje dejó en tierra a más de la mitad. Carlson permitió que medio centenar se las arreglara como pudiera, consiguiendo llegar también a los submarinos. El resto, unos 70, sin radio, con mal tiempo, bajo ataques aéreos y creyendo en la presencia de una gran fuerza japonesa en la isla,

acordó rendirse a un enemigo que, en realidad, no existía. Con este fin fue redactada una nota de rendición que finalmente no llegó al mando enemigo porque uno de los *Raiders* mató por error al soldado japonés encargado de llevarla. Al final se dieron cuenta de que los supervivientes japoneses no suponían una amenaza y, gracias a la ayuda de los habitantes de la isla, el día 18 los últimos *Raiders* consiguieron improvisar una embarcación con la que llegaron hasta los submarinos, los cuales se habían introducido en la laguna para facilitar su evacuación.¹⁹

El polémico asunto de la rendición a un enemigo que no existía no fue recogido por la película, de igual modo que tampoco incluyó otros detalles. La película menciona la cifra de 30 *Raiders* fallecidos, pero no que 18 de ellos murieron durante los combates y otros 12 fueron considerados desaparecidos. Tres de los desaparecidos se incluyeron finalmente entre los muertos, pero los nueve restantes fueron olvidados en Makin y posteriormente apresados por los japoneses y decapitados en la isla de Kwajalein. En cuanto a las bajas japonesas, Carlson afirmó haber contado 83 cadáveres, por lo que, si casi toda la guarnición había sido masacrada, ésta no era seis veces mayor que los *Raiders* sino mucho menor que la fuerza invasora. La valoración final de la operación en la película, patente en el discurso de Thorwald, insiste en considerarla como un rotundo éxito y, de hecho, oficialmente fue presentada como un gran triunfo e incluso contribuyó a levantar la moral en Estados Unidos. Pero el balance real de la operación no es tan positivo, ya que no consiguió su objetivo principal de distraer suficientes fuerzas japonesas a favor de las operaciones en Guadalcanal,²⁰ ni capturar enemigos ni documentación relevante.

Es más, la incursión de Makin animó a los japoneses a reforzar y fortificar el archipiélago de las islas Gilbert, hasta entonces desguarnecidas, dificultando así la ofensiva norteamericana de finales de 1943, con episodios tan cruentos como el asalto a Tarawa, justo cuando la película hacía su aparición en la gran pantalla. Hasta entonces Japón tenía una guarnición de apenas medio centenar de hombres en el archipiélago, pero tras el ataque de los *Raiders* reemplazó rápidamente a la guarnición de Makin y adoptó una serie de medidas que indican claramente una revalorización del archipiélago. Éstas iban desde la eliminación de las emisoras de radio aliadas

en la zona hasta el envío de miles de efectivos, la organización de un mando específico para el archipiélago, la construcción de fortificaciones, especialmente en Tarawa, y la instalación de bases aéreas en los atolones de Makin y Tarawa, aunque esta última no estaba terminada cuando fue atacada por los marines. Es posible que la revalorización de las Gilbert para el alto mando japonés no se debiera exclusivamente a la incursión de Carlson, pero está claro que como mínimo esta operación aceleró los preparativos japoneses en la zona.²¹

Para comprender estas distorsiones es necesario considerar que Hollywood no estaba realmente preparado para relatar la guerra del Pacífico, con respecto a la cual faltaba información, especialmente durante los meses en los que se sucedieron las derrotas iniciales. Por esta razón las películas realizadas en aquellos años sobre la guerra en el Pacífico perseguían dos objetivos principales: proporcionar una narrativa coherente que supliera la falta de noticias y dar importancia a los lugares en los que luchaba Estados Unidos y que, hasta entonces, eran completamente desconocidos para la gran mayoría de la opinión pública. Por ello, estas películas estaban inspiradas o aludían a sucesos de esa guerra, como las dedicadas a los que acontecieron durante el primer año posterior a Pearl Harbor, las cuales crearon un relato mítico que sustituyó a la historia real todavía no disponible. Los temas, tipos de caracteres y convenciones narrativas eran similares, presentando al bando norteamericano como una familia unida en la que destaca su espíritu de sacrificio en la derrota, asimilada a otras de la historia de Estados Unidos y suavizada por la fe en la victoria final. En cambio, las películas sobre los triunfos norteamericanos insisten en los factores que harían posible la victoria final: fe en el liderazgo militar y sobre todo en la combinación de individualismo y trabajo en equipo del norteamericano ordinario. *Gung ho!* narra una acción del primer año de guerra, después de la sucesión de derrotas y cuando se necesitaba desesperadamente victorias que levantasen la moral de la opinión pública, como la incursión de Makin, la cual, sin ser tan brillante, había sido presentada como un gran éxito.²²

3. Idealización y deshumanización: estereotipos sobre los combatientes norteamericanos y japoneses.

La película nos proporciona un evidente contraste entre las imágenes de los dos bandos enfrentados. En el caso de los norteamericanos, la visión que da sobre los *Raiders* insiste en resaltar su heroísmo, capacidad de sacrificio, dureza y, sobre todo, preparación, tras un exhaustivo entrenamiento. A este último se dedica gran parte del metraje del film, mostrando el ejercicio físico al que eran sometidos los voluntarios, la superación de obstáculos, su permanente estado de alerta, la capacidad para la improvisación y, sobre todo, su adiestramiento en la lucha cuerpo a cuerpo. Este último es descrito en diversas modalidades, desde la utilización de técnicas de judo en el combate sin armas hasta el empleo de la bayoneta calada, sin olvidar los “trucos rastreros” como escupir o tirar tierra a los ojos, o el manejo del cuchillo. A este último se le concede una importancia fundamental, probablemente mucho mayor de la que tuvo en realidad, y que luego se reproduce en las escenas de combate en la isla, en las que es frecuente ver combates cuerpo a cuerpo. Quizá esta importancia no se deba tanto a un impulso primario de descargar la agresividad sobre el enemigo como al imperativo social de vencer la competencia y amenaza que representaban los japoneses.²³

Ciertamente, se trataba de una unidad de elite dentro del USMC, creada en febrero de 1942 con dos batallones que fueron puestos bajo el mando de los tenientes coroneles Merrit Edson y Evans F. Carlson. La misión de ambos batallones consistía en encabezar los desembarcos en territorio enemigo, pero su preparación fue muy distinta. Edson entrenó al primer batallón como una unidad de infantería ligera, capaz de integrarse en unidades de combate de mayor entidad, además de realizar operaciones especiales. Carlson, más heterodoxo, modeló al segundo batallón como una unidad especializada en la guerra de guerrillas. A estos dos batallones se añadieron otros dos, con los cuales se formó dos regimientos que participaron en el avance por las Salomón, aunque tras la toma de Bougainville fueron disueltos, ya que el USMC prefería los grandes asaltos anfibios en lugar de la infiltración de unidades ligeras, necesitaba efectivos para las nuevas grandes unidades que estaba organizando y, al parecer, no todos sus oficiales estaban de acuerdo con el mantenimiento de una unidad de elite dentro de

un cuerpo que ya se consideraba a si mismo de elite, como era el caso de los marines.²⁴

Sin negar la especialización y eficacia de los *Raiders*, la incursión de Makin demuestra que la realidad no era tan perfecta como daba a entender la propaganda bélica. Algo similar ocurre con el principal protagonista, Evans F. Carlson, representado por el coronel Thorwald, a pesar de que otras películas de aquellos años utilizaban personajes reales. Una secuencia del film alude a la experiencia de Carlson en China, afirmando que se unió al Ejército chino, para aprender sus tácticas guerrilleras, en previsión de un ataque japonés. Pero lo más interesante de esta secuencia no es lo que cuenta sino lo que oculta, ya que el Ejército chino al que se unió Carlson era el ejército comunista de la 8ª Ruta, cuyas guerrillas resultaban más eficaces que los ejércitos regulares nacionalistas, batidos una y otra vez por las tropas japonesas. En un principio y pese a la oposición ideológica anterior a la guerra, no había ningún inconveniente en reconocer y destacar el heroísmo de los aliados comunistas en la lucha contra el Eje,²⁵ como ocurre en *La estrella del Norte* o *Mission to Moscow*, estrenadas en 1943. Pero el problema en *Gung ho!* consiste en que el estilo de mando de Carlson refleja precisamente esa influencia comunista: se mantiene la disciplina, pero la rigidez de la jerarquía es suavizada, al considerarse todos como “camaradas”, atenuar la distancia entre los oficiales y la tropa, discutir los planes, etc. Podía interpretarse como algo peculiar, pero era impensable reconocer en la gran pantalla que el orden militar había recibido alguna influencia de origen comunista.

No obstante y siguiendo a Robert McLaughlin y Sally E. Parry, la película insiste más en el combatiente ordinario que en el liderazgo militar: sin negar su individualismo y capacidad de iniciativa, claramente opuestos a los autómatas enemigos, destaca sobre todo el trabajo en equipo.²⁶ Estas características se repiten durante las escenas de combate, en las que destacan el sacrificio, heroísmo, solidaridad y capacidad de improvisación atribuidas exclusivamente a los norteamericanos. Como es habitual en otras películas de combate, la composición étnica del grupo es muy variada: un capellán, un sargento de origen griego (Cristoforos), un soldado cuyo apellido procedente de Europa oriental (Kozzarowski), uno originario de Nueva York, otro proveniente

del campo, etc. Incluso un mismo actor interpretaba personajes de similar extracción social en diferentes películas, como ocurre con Sam Levene, el cual da vida a un personaje judío en *Gung ho!*, al igual que había hecho previamente en otras películas, como *Yellow Jack*.²⁷ Este grupo de composición heterogénea cuenta también con ex-convictos, asesinos e inadaptados sociales, lo cual sugiere un nuevo tipo de héroe que no se distingue precisamente por sus virtudes, pero que resulta especialmente adecuado para la dureza de la misión. En otras palabras, se trata del origen de las películas del “grupo sucio”, entre las que destacó más tarde *Doce del patíbulo*.²⁸

El “grupo sucio” es descrito en las secuencias sobre el alistamiento de los voluntarios. A la pregunta de “¿por qué quiere matar japoneses?”, uno de los voluntarios responde “para eso estamos aquí”, otro dice que “yo he venido a matar japoneses y cuanto antes empiece mejor” y no falta quien afirme simplemente “no me gustan los japoneses” o los llame “monos”. No están ausentes tampoco los ansiosos por entrar en combate, ni el combatiente antifascista con experiencia en la Guerra Civil española y en Grecia que quiere continuar la lucha en el Pacífico, el que intenta impresionar a una chica, el ex-pandillero que piensa que es para “gente dura” o el que busca venganza por haber perdido a algún pariente en Filipinas o en Pearl Harbor. Precisamente en la película aparecen imágenes reales de los restos del ataque japonés a esta base naval, no sólo para servir de nexos con el espacio conocido por el espectador sino también para insistir una vez más en que se trata de una historia real.²⁹ El narrador aprovecha también para destacar el “terrible poderío de Japón” en esas imágenes, las cuales servirán de justificación de la incursión en Makin como respuesta al ataque japonés.

Estas alusiones al enemigo anuncian el tratamiento que le va a dar la película, de la que está ausente durante la primera mitad. La ausencia se debe en parte a que la película comienza en un campo de entrenamiento, al igual que *Arenas de Iwo Jima*, aunque tal y como sostiene Jeanine Basinger, la inclusión de enfrentamientos armados permite considerarlas dentro de la categoría de películas de combate.³⁰ En total, la película contiene 20 referencias peyorativas contra los japoneses, lo cual la convierte en una de las que peor trató al enemigo de todas las realizadas entre 1942 y 1945. De un total de 16 películas de 1943

analizadas, Michael S. Shull y David E. Wilt llegan a la conclusión de que *Gung ho!* ocupa el cuarto lugar en orden decreciente, superada por *Fuerza Aérea* y *Bataan*, con 35 y 30 referencias peyorativas, respectivamente, y sobre todo por *Guadalcanal*, con un total de 40. Según el análisis llevado a cabo por dichos autores, en un total de 55 películas realizadas entre 1942 y 1945, *Gung ho!* sólo es superada por ocho y tiene el triste honor de compartir la novena posición con otras cinco películas en las que aparecen 20 referencias peyorativas contra los japoneses.³¹

El coronel Thorwald se refiere a los japoneses como “disciplinados, tradicionalistas y duros”, aunque con escasa capacidad para adaptarse a situaciones no previstas, lo cual piensa explotar para derrotarlos. Las secuencias del combate en la isla ofrecen una visión aún más negativa que no sólo simplifica su personalidad sino que además insiste en su carácter traicionero, cruel, sádico y estúpido, así como su inferioridad frente a los *Raiders*. La lucha por la isla es iniciada por el fuego de los francotiradores ocultos en lo alto de las palmeras. En más de una ocasión fingen estar muertos para atacar a los norteamericanos e incluso aparentan rendirse para abrir fuego contra los confiados soldados que intentan apresarlos. Durante el contraataque uno de los soldados japoneses remata con la bayoneta a uno de los *Raiders* heridos y, finalmente, un piloto disfruta ametrallando a las tropas que están cerca del hospital, sin saber que son japonesas. Pese a todo y a la supuesta superioridad numérica japonesa, los marines logran imponerse, sobre todo en el combate cuerpo a cuerpo, reafirmando así la idea de superioridad sobre el enemigo.

La acumulación de tantos defectos podría sugerir un enemigo muy “humano”, aunque el propósito de esta visión del enemigo consistía realmente en deshumanizarlo. Se trataba de un odio dirigido, no contra los líderes enemigos, sino contra el “sistema” militarista, que no consistió en hacer una crítica de los regímenes del Eje sino en construir una serie de tópicos que demonizaban al enemigo. En el caso de los japoneses la deshumanización fue inicialmente moderada por la Oficina de Información de Guerra (OWI), ante el temor a represalias contra los prisioneros aliados. Sin embargo, en enero de 1944 no hubo inconveniente en permitir la difusión de las imágenes de las atrocidades cometidas contra los prisioneros de Bataan, para estimular el esfuerzo bélico. Esta intensificación

del odio contra los japoneses favoreció la realización de películas como *Gung ho!*, en la que se llegaba al extremo de exterminarlos. En este largometraje también se aprecia que el odio hacia el enemigo intentaba superar las diferencias sociales en el propio bando norteamericano, reforzando la cohesión interna y potenciando valores positivos como “trabajar en armonía”, aunque en este caso fuera para liquidar a los japoneses de Makin. Esto implicaba también crear una imagen idealizada de los aliados y la necesidad de distinguir a otros pueblos asiáticos, concretamente chinos y coreanos, con respecto a los japoneses. Pero este odio terminó afectando a los norteamericanos de origen japonés, tratados como sospechosos sólo por su origen y que tuvieron que ganarse el respeto luchando por Estados Unidos.³²

La deshumanización del enemigo era más evidente en las películas sobre la guerra del Pacífico que en aquellas dirigidas contra alemanes e italianos. Con respecto a los alemanes había distinciones entre los “buenos” y los nazis, mientras que los italianos parecían más víctimas que enemigos. La imagen del japonés resultaba más fácil de construir a partir de las diferencias de aspecto, cultura y religión, aunque presentaba el inconveniente de que no era fácil de distinguir de otros asiáticos. Las fuentes utilizadas para elaborar la imagen de este enemigo eran variadas, desde la conversión de las virtudes asiáticas de las películas prebélicas en defectos hasta las noticias de las atrocidades japonesas en China o el mismo discurso de Roosevelt tras Pearl Harbor, en el que insistía en el carácter traicionero del ataque. A todo ello hay que añadir el uso de convenciones y técnicas para representar a los indios, el enemigo tradicional en los westerns. El resultado de todo ello es un enemigo deshumanizado y convertido en algo diferente e incomprensible que sólo puede ser combatido.³³

Entre los factores que influyeron en una mayor deshumanización de los japoneses que la llevada a cabo con respecto a los alemanes e italianos en las películas de Hollywood durante la guerra destacan dos. Por un lado, la búsqueda de venganza, no sólo colectivamente por la conmoción ocasionada por el “traicionero” ataque a Pearl Harbor, sino también por motivos personales, como la pérdida de algún familiar o amigo en dicha acción de guerra o en Filipinas. Por el otro, una actitud xenófoba que, si bien intentó evitar las connotaciones abiertamente

racistas para no perjudicar a los aliados chinos, construyó una imagen muy negativa de Japón que no se limitó a sus acciones de guerra sino que llegó también hasta su sociedad y cultura. Así, la tecnología bélica y la capacidad militar japonesa solían ser infravaloradas, aunque en esta película se mencione “el terrible poderío de Japón”, reduciendo la explicación de sus éxitos iniciales a un innato carácter traicionero. La cultura japonesa fue despreciada y asociada con la barbarie, por lo que era frecuente que las películas mostraran diversos ejemplos de atrocidades cometidas por los japoneses, como rematar a los enemigos que habían sido heridos. De estos dos factores resultó un gran número de películas con frecuentes referencias peyorativas contra los japoneses, incluso en aquellas en las que no aparecía ningún japonés, y sobre todo la idea de “matar a todos los japoneses”, sin impedimentos de ningún tipo y de cualquier forma, como ocurre en este largometraje con los que son aplastados por una apisonadora.³⁴

Las distorsiones analizadas contribuyeron a que esta película, al igual que otras realizadas en Hollywood, se sumara a la campaña propagandística a favor del esfuerzo bélico estadounidense, pero no a través del choque frontal con el espectador sino de la persuasión o la seducción. En otras palabras, tenía que ser compatible con las tendencias políticas y culturales, lo cual implicaba la existencia de una predisposición por parte del espectador. En este sentido, es preciso advertir que no existió una agencia de propaganda gubernamental que determinara totalmente el contenido de las películas ni tampoco se alcanzó un consenso claramente definido. La intervención del Gobierno se limitó a las recomendaciones que hacía la OWI sobre los contenidos de las películas, más o menos seguidas por una industria cinematográfica volcada en apoyo del esfuerzo bélico de EEUU.³⁵

Algo similar cabe decir con respecto a la representación de la violencia, para la cual se desarrolló una autorregulación que comenzó con la Asociación de Distribuidores y Productores de Películas (*Motion Picture Producers and Distributors Association*, MPPDA) en 1922 y la Administración de Códigos de Producción (*Production Code Administration*, PCA) en 1934. A partir de julio de 1942, estas dos entidades se aliaron con la OWI, la cual controlaba el contenido político de las películas a través de la Oficina de Largometrajes (*Bureau*

of Motion Pictures, BMP), cuyo manual era menos rígido que las pautas existentes antes de la guerra. Además, durante la guerra el propio público reclamaba imágenes más realistas de los combates, aunque la exhibición de muertes y heridas tropezaba con importantes restricciones, más flexibles si éstas correspondían al enemigo, ya deshumanizado. De hecho, las muertes de los soldados norteamericanos son representadas solemnemente, mientras que las de los japoneses aparecen de forma reiterada y deshumanizada.³⁶ No obstante, también es preciso recordar que la colaboración de las Fuerzas Armadas en estos largometrajes estuvo condicionada por la imagen que transmitían de éstas, de modo que hubo que ajustar los guiones en más de una ocasión para conseguir el apoyo necesario.³⁷

El esfuerzo institucional para mejorar la imagen de las Fuerzas Armadas podía tener éxito en casa, pero a los soldados de primera línea les parecía que existían diferencias más que notables entre la guerra que estaban viviendo y la que veían en la gran pantalla. No se trataba de espectadores pasivos, sino que respondían irreverentemente ante estos largometrajes, con una mezcla de parodia, sarcasmo y cinismo, entre otras razones, por la falta de realismo de las películas y el rechazo hacia las estrellas del celuloide, particularmente con las que habían quedado exentas del servicio militar y especialmente si estaban asociadas al papel de tipo duro. En el fondo, su comportamiento hostil no iba dirigido contra las películas sino contra el sentimiento de alienación que experimentaban con respecto a su hogar y normalmente no se mantuvo tras el retorno a la vida civil.³⁸ En el caso de *Gung ho!* el propio Carlson y el teniente W. S. Le Francois participaron como asesores y el guión se desarrolló a partir del relato de este último, aunque, vistas las diferencias con lo ocurrido en la incursión de Makin, su principal objetivo no era hacer una película más realista sino proporcionar una imagen idealizada de los *Raiders* y de una de sus primeras acciones de guerra. De este modo, el público norteamericano no contempló una operación imperfecta, confusa y de consecuencias discutibles sino lo que aparentaba ser una brillante victoria dotada de un gran valor simbólico.

Conclusiones.

Gung ho! carece de la calidad cinematográfica y de la relevancia de otros largometrajes similares estrenados en 1943, como *Bataan*, *Fuerzas Aéreas* o *Guadalcanal*, pero constituye un buen

ejemplo de las primeras películas de combate y es el origen del “grupo sucio”, magistralmente desarrollado más tarde en *Doce del Patíbulo*. Se puede apreciar en ella cierto “realismo” sólo al compararla con las comedias musicales realizadas previamente, pero no pretende ser una reconstrucción fidedigna del acontecimiento que narra, la incursión de los *Raiders* en Makin. Al contrario, el asesoramiento que recibió por parte de dos de sus protagonistas se tradujo en la omisión de la confusión, los errores y los resultados contraproducentes que tuvo la operación, transformándola en una brillante victoria con el fin de levantar la moral de la opinión pública. De igual modo, la película no escapó a la idealización de los soldados norteamericanos, característica de la producción cinematográfica de aquellos años, ni tampoco a la deshumanización del enemigo japonés, con mayor énfasis que en otras producciones del mismo periodo. Se trata, en suma, de una obra al servicio de la propaganda bélica norteamericana durante la segunda mundial y que, pese a que este tipo de películas son la única referencia que tienen muchas personas sobre aquel conflicto, no debería ser confundida con la guerra real.

Notas.

² Moe, Albert F., “Gung ho”, *American Speech*, vol. 42, núm. 1 (febrero de 1967), 19-30.

³ Sobre la importancia de las películas rodadas durante la segunda guerra mundial: Curley, Stephen, “The War and Film in the United States and Britain”, en Loyd D. Lee (Ed.), *World War II in Asia & the Pacific & the War's Aftermath, with General Themes: A Handbook of Literature & Research*. Westport, Greenwood Publishing Group, 1998, 241-254. También: Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II*. Londres, McFarland & Company Inc., Publishers, 1996, 1-2. Con respecto a la manipulación de la información durante la segunda guerra mundial: Fussell, Paul, *Tiempo de Guerra. Conciencia y engaño en la segunda guerra mundial*. Madrid, Turner Publicaciones, 2003.

⁴ Basinger, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Nueva York, Columbia University Press, 1986, 9-14.

⁵ Nash, Jay Roberts y Ross, Stanley Ralph, *The motion picture guide 1927-1983*. Chicago, Cinebooks, 1986, 1.129.

⁶ Jones, Dorothy B., “The Hollywood War Film. 1942-1944”, *Hollywood Quarterly*, vol. 1, núm. 1 (octubre de 1945), 1-19.

⁷ *Ibid*, 11-14.

⁸ Jacobs, Lewis, "World War II and the American Film", *Cinema Journal*, volumen 7 (invierno de 1967-1968), 1-21.

⁹ *Ibid.*, 11-21.

¹⁰ Basinger, Jeanine, *The World War II Combat Film*, op. cit., 9-24 y 72-76.

¹¹ *Ibid.*, 121-219.

¹² *Ibid.*, 24-72.

¹³ Hastings, Max, *Se desataron los infiernos. Historia de la segunda guerra mundial*. Barcelona, Crítica, 2011, 274-309.

¹⁴ Sobre el impacto de las bajas en la conquista de Tarawa y el relato e imágenes de la operación que llegaron a la opinión pública: Shaw, Henry I., *Tarawa: ha nacido una leyenda*. Madrid, Librería Editorial San Martín, 1973, 154-157. También: Fussell, Paul, *Tiempo de guerra*, op.cit., 23-24.

¹⁵ Crowl, Philip A. y Love, Edmund G., *Seizure of the Gilberts and Marshalls*, colección *United States Army in World War II*, serie *The War in the Pacific*. Washington DC, Office of the Chief of Military History, Department of the Army, 1955, 61. Disponible desde Internet en: <http://www.ibiblio.org/hyperwar/USA/USA-P-Gilberts/USA-P-Gilberts-4.html> [último acceso el 4 de junio de 2012]

¹⁶ *Browning Automatic Rifle*: fusil ametrallador, considerado también como una ametralladora ligera.

¹⁷ Cit. en O'Donnell, Patrick K., *Camino del Sol Naciente. La Guerra del Pacífico 1942-1945*. Barcelona, Ariel, 2003, 42.

¹⁸ Cit. en O'Donnell, Patrick K., *Camino del Sol Naciente*, op. cit., 41.

¹⁹ *Ibid.*, 29-35.

²⁰ Hoffman, Major Jon T., *From Makin to Bougainville: Marine Raiders in the Pacific War*. Washington, D.C., History and Museums Division, Headquarters, U.S. Marine Corps, 1995. Disponible desde Internet en: http://www.nps.gov/history/history/online_books/nps_wapa/extcontent/usmc/pcn-190-003130-00/sec4.htm [último acceso el 4 de junio de 2012]

²¹ Crowl, Philip A. y Love, Edmund G., *Seizure of the Gilberts*, op. cit., 61-66. Disponible desde Internet en: <http://www.ibiblio.org/hyperwar/USA/USA-P-Gilberts/USA-P-Gilberts-4.html>

²² McLaughlin, Robert y Parry, Sally E., *We'll always have the Movies. American Cinema during World War II*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2006, 67-99.

²³ Slocum, J. David, "Cinema and the Civilizing Process: Rethinking Violence in the World War II Combat Film", *Cinema Journal*, vol. 44, núm. 3 (primavera de 2005), 35-63.

²⁴ Hoffman, Major Jon T., *From Makin to Bougainville*, op. cit., disponible desde Internet en http://www.nps.gov/history/history/online_books/nps_wapa/extcontent/usmc/pcn-190-003130-00/sec1.htm y siguientes secciones. De forma más resumida y en

español: O'Donnell Patrick K., *Camino del Sol Naciente*, op. cit., 19-21 y 81-82.

²⁵ Sobre la estancia de Carlson con las guerrillas comunistas chinas: Hoffman, Major Jon T., *From Makin to Bougainville*, op. cit., disponible desde Internet en

http://www.nps.gov/history/history/online_books/nps_wapa/extcontent/usmc/pcn-190-003130-00/sec1.htm

Para el tratamiento positivo del esfuerzo de los aliados comunistas: Jacobs, Lewis, "World War II and the American Film", op. cit., 16-18.

²⁶ McLaughlin, Robert y Parry, Sally E., *We'll always have the Movies*, op. cit., 95-97.

²⁷ Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films*, op. cit., 36-37.

²⁸ Basinger, Jeanine, *The World War II Combat Film*, op. cit., 203-204.

²⁹ McLaughlin, Robert y Parry, Sally E., *We'll always have the Movies*, op. cit., 95. Otros autores coinciden en esta interpretación de las imágenes del ataque a Pearl Harbor: Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films*, op. cit., 158. También: Slocum, J. David: "Cinema and the Civilizing Process", op. cit., 49.

³⁰ Basinger, Jeanine, *The World War II Combat Film*, op. cit., 13.

³¹ Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films*, op. cit., 296-297.

³² Doherty, Thomas, *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. New York, Columbia University Press, 1993, 122-148.

³³ McLaughlin, Robert y Parry, Sally E., *We'll always have the Movies*, op. cit., 100-136.

³⁴ Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films*, op. cit., 226-233.

³⁵ Sobre la contribución de Hollywood al esfuerzo bélico y la representación de la muerte: Shull, Michael S. y Wilt, David Edward, *Hollywood War Films*, op. cit., 139-142 y 179-180.

³⁶ Slocum, J. David: "Cinema and the Civilizing Process", op. cit., 37-50.

³⁷ Fussell, Paul, *Tiempo de Guerra*, op. cit., 240.

³⁸ Fagelson, William Friedman, "The Everyday Tactics of World War II Soldiers", *Cinema Journal*, vol. 40, núm. 3 (primavera de 2001), 94-112.