

LA IMAGEN DE NAZIS Y JAPONESES EN LA PUBLICIDAD CINEMATOGRAFICA

FERNANDO GABRIEL MARTIN

Universidad de La Laguna, Tenerife

Este trabajo pretende plantear -de manera general y como base de investigaciones más exhaustivas- la iconografía de los vencidos en la II Guerra Mundial a través de los lanzamientos publicitarios de las películas. Partimos de imágenes fijas -carteles, programas, publicidad en prensa- de gran impacto e influencia en la consideración y consumo del cine. Esos diseños constituyen materiales de gran valor para el estudio de la imagen cinematográfica al condensar en variados iconos los objetivos informativos y seductores necesarios para divulgar un producto fílmico. El centro de análisis es la publicidad española, aunque también contemplamos lanzamientos extranjeros -americanos, ingleses, franceses, italianos, belgas o polacos-. Cronológicamente se abarca desde los años 40 a los 70, y algún ejemplo aislado de principios de los 80, obviando la proliferación reciente de films que abundan en la visión morbosa de la historia nazi. Tras diseccionar los elementos iconográficos de la guerra referidos a su maquinaria y la relación con el enemigo, nos ocupamos de mostrar las peculiares imágenes que de nazis y japoneses proporciona el cine de los vencedores.

LA MAQUINARIA DE GUERRA

La exhibición de los medios bélicos es una constante referencial en el cine de guerra, tanto para caracterizar el tema e identificar el género como para demostrar la potencia de la fuerza aliada frente al enemigo. Aparte de mostrarse en la publicidad todo tipo de armas -pistolas, ametralladoras, fusiles, granadas, morteros, cañones...- resulta especialmente interesante la presencia de distintos vehículos bélicos, por lo general en escenas de batallas o como fondo ambiental de los diseños. Veamos esos iconos por separado.

1. El submarino

Es un navío básico en la II Guerra, que el cine utilizó con frecuencia por sus atractivas y espectaculares condiciones de arma silenciosa y navegación subacuática. Los agrupamos en las siguientes variantes iconográficas:

a) Hombres sumergidos. Nos referimos a aquellos diseños que alternan los rostros de los personajes con la presencia de submarinos. Un tipo relaciona arma y razón

al mostrar a sus comandantes observando con los prismáticos y el navío cruzando impetuoso un mar verde -*Salida al amanecer*- o esquivando cargas de profundidad -*La gran esperanza*-. La representación del submarino visto de medio perfil, como arma mortífera y en enérgico avance, es recurso que sigue usándose pasados los años -*La guerra de Murphy*-. Otro grupo utiliza el motivo de un submarino en superficie con miembros de su tripulación. En el mismo año que comienza el conflicto aparece en *El espía negro* -ambientada en la I Guerra- un ingenuo submarino combatiendo en la superficie -como en su antecedente *La mujer enigma*, también con Conrad Veidt como alemán-, aunque los modelos más antiguos referidos a la II Guerra son los de *Tiburones de acero* -un submarino luchando contra aviones alemanes- y *Destino: Tokyo*, que prescinde de los rostros en uno de sus diseños y congela el momento de la alarma de los marinos ante el inminente ataque de un avión japonés. En *La flota silenciosa* disparan las ametralladoras del submarino y se emplea la adecuada frase publicitaria *Bajo las azules aguas del Pacífico avanza un mensajero de muerte*. La explosión del navío por las bombas de los aviones es también utilizada en *El submarino fantasma* y en *Danae*. Aunque situada en la guerra fría, *El diablo de las aguas turbias* recurre a la misma idea, enmarcando el submarino en el objetivo graduado del periscopio. Novedoso es el dramático diseño de *Infierno bajo las aguas*: en aguda diagonal, un hombre se aferra a la cubierta de un submarino que se sumerge ante el ataque de un avión japonés. Incluso se trata en tono de comedia en *Operación Pacífico*, con un imposible submarino de color rosa cuya cubierta sirve de improvisado tendedero de ropa.

Variante es la combinación de rostros de los protagonistas -el *star-system* obliga- y el submarino sumergido en lucha contra los japoneses. Existen dos importantes ejemplos de 1958. En *El último torpedo* la acción muestra un submarino muy elemental traspasando la red protectora de la bahía de Tokyo. En *Torpedo*, se oponen los rostros de los dos protagonistas -antagónicos en la historia- y la escena del submarino disparando un torpedo. En la superficie, y como consecuencia, estalla un barco japonés. Igual iconografía aparece en *La guerra de Murphy*, aunque con un submarino alemán navegando en las profundidades del río Orinoco.

b) El navío silencioso. La claustrofobia de su exiguo interior, la amenaza de las cargas de profundidad, el miedo que produce el sentirse muy vulnerable y la virtud de ver sin ser visto, son aspectos frecuentes en las películas de submarinos, aunque no muy usados en sus lanzamientos publicitarios. De gran interés es el diseño de la película inglesa *La ruta del Este*, donde el comandante mira por el periscopio recortado bajo el agua. En la superficie se hunde un barco y navega un bote con náufragos, ambos enmarcados por el visor graduado del periscopio. Con el empleo de los elementos narrativos más elementales se muestra eficazmente al que mira y lo que mira, la causa y el efecto. En la presencia de interiores sobresale el diseño de *Duelo en el Atlántico*, que elige la expresión asustada de los marinos del submarino alemán -acosado por las cargas de profundidad de un destructor americano-, escena que enmarcan los rostros de

los capitanes de ambos barcos. Esta idea del submarino como arma que va por debajo del agua y se enfrenta a lo que está por encima la subraya apropiadamente su título original -**The enemy below**- y la tensa mirada de los alemanes. También en **El hombre que nunca existió** se muestra el interior de un submarino y el uso del periscopio, aunque con un desarrollo ocasional en el conjunto del diseño.

c) Dos biografías alemanas. La inspiración de los argumentos de los films bélicos en episodios reales es una constante que se suele disfrazar con adiciones no históricas por las convenciones que sufre la política de géneros. Elegimos dos ejemplos realizados por el cine alemán de posguerra en los que se narran las vicisitudes de dos submarinos nazis de la famosa serie U. Un plano enfático de la cubierta de uno de estos modelos, tratado con atmósfera expresionista, lo utiliza Mcp en el diseño de **U-47, Comandante Prien**. Navegando en superficie, silencioso y siniestro, aparece en el diseño francés de **El submarino**, biografía del U-96.

d) Los efectos. En esta variante el submarino -siempre enemigo- está ausente, pues lo que interesa mostrar son sus terribles efectos: naufragios y hundimientos de barcos. En **Sangre, sudor y lágrimas** y en **Náufragos**, los supervivientes de la catástrofe se agarran al bote salvavidas o navegan en él. En **Tampico**, aparte del tópico de la chica exótica entre dos marineros -uno es espía alemán-, se representa el hundimiento de un carguero por un submarino alemán. La historia real de los cinco marines muertos en su barco por un submarino japonés se presenta con la típica ambivalencia del sacrificio heroico en **Eran cinco hermanos**: la expresión de los soldados saludando, en actitud sonriente y gallarda, con la explosión de un navío -la causa de su muerte.

e) La metáfora del mar. Por último, el entendimiento del mar como cruel e impredecible campo de batalla se utiliza en el magnífico diseño inglés de **The cruel sea** -la historia de una corbeta en lucha con submarinos alemanes-. Solo se muestra un mar agitado y amenazante bajo un inquietante cielo oscuro. De nuevo, la idea del misterioso enemigo que acecha en las profundidades.

2. Los barcos de guerra

Destructores, acorazados, portaviones, corbetas o lanchas lanzatorpedos, son los tipos más habituales.

a) La guerra en el mar. Siguiendo la norma, se alternan los distintos navíos con los consabidos rostros estelares. La lucha de una corbeta con aviones alemanes es el tema del espectacular diseño de **Héroes del mar**. La explosión de un barco nazi por dos hombres que huyen en canoa es el motivo de **Infierno de los héroes** y el fondo de luchas navales es el contrapunto de los protagonistas de **Escrito bajo el sol**.

b) El portaviones. Escasa es su presencia en los films sobre la guerra europea siendo, por el contrario, un navío fundamental en la campaña del Pacífico. De gran fuerza publicitaria es el presentado en **Gesta de héroes**, con un avión estrellándose en

su cubierta, y referido a enfrentamientos en el Mediterráneo. Más abundante es su uso en la guerra contra los japoneses. El decidido avance de un portaviones que derriba un avión zero nipón -con su distintivo círculo rojo- es la escena bélica elegida para *Alas y una plegaria*. En dos diseños de *Puente de mando* se reproduce el avance frontal del navío y su cubierta con los marinos formados. A vista de pájaro se muestra un portaviones surcando las aguas en *Mar eterno*. Su hazaña queda pomposamente calificada en la publicidad como *La epopeya más grandiosa de la armada de los Estados Unidos*. Finalmente, y también en vista aérea, la batalla entre aviones japoneses y el portaviones americano en *La batalla de Midway*, es un ejemplo más reciente y fronterizo con la estética de la ilustración y el comic.

c) Tres biografías alemanas. Son films sobre la destrucción de míticos y poderosos navíos nazis. El fin del acorazado Graf Spee es el tema de *La batalla del Río de la Plata*, representado en pleno combate. A los lados, el conocido enfrentamiento de los capitanes inglés y alemán. Este, visto positivamente por la película, queda reconocido en el lanzamiento al incluirse su nombre, Capitán Langsdorff, como personaje interpretado por el inglés Peter Finch. La acción transcurre en 1939, justo al comenzar la guerra. El mayor acorazado alemán, el Bismarck, es hundido en el norte del Atlántico en 1941. El diseño de *Hundid el Bismarck* lo presenta en pleno fragor de la batalla, valorando aún más el esfuerzo de los aliados. El tercero es el barco corsario alemán, o de camuflaje, *Atlantic*. En su biografía, *Bajo diez banderas*, se muestra cuando ya se le ha dado caza y comienza a hundirse. La idea es clara en los tres ejemplos: las aparentemente invencibles maquinarias del enemigo son destruidas por el tesón y el valor aliados. Y estas acciones son como pruebas que ponen la razón y la justicia de su parte.

d) Choques en el Pacífico. Son diseños con espectaculares colisiones de barcos. El modelo más antiguo se halla en *Destroyer*, con un destructor embistiendo un submarino enemigo. Hay dos diseños de *Jano* muy relacionados que utilizan el choque de navíos japoneses y americanos y el rostro del protagonista en un extremo. En *Zafarrancho de combate*, el barco PA-210 colisiona con un pequeño navío. Igual impacto ejerce la imagen de *Patrullero PT-109*, biografía de John F. Kennedy durante la guerra. En plano enfático se muestra el impresionante choque de un destructor japonés con la patrullera. Este tema, que constituye el final de *Duelo en el Atlántico*, se elude en su lanzamiento publicitario.

3. Los aviones

Habitual en los films bélicos desde el cine mudo es la presencia de aviones o combates aéreos en el fondo de los diseños con la reiterada compañía de los rostros de protagonistas -tal como se empleó en la publicidad de *Wings* o *Hell's angels*.

a) El símbolo aéreo. La aparición del avión como motivo bélico se extiende en una numerosa serie de ejemplos. Algunos son: *El gran amor*, *Un americano en la*

RAF, Sublime decisión, Almas en la hoguera, Mi mula Francis -en tono de caricatura- **Infierno en las nubes, Juegos prohibidos, Fin de semana en Dunkerque...** Interesante es el diseño de **30 segundos sobre Tokyo**, donde la T la forma un avión y el rastro de otro deja su estela envolviendo los textos del film. La frase incide en la misma retórica: *Una gloriosa página de la aviación americana*. Diseño importante, por tener el avión y sus acciones como único motivo iconográfico, es el cartel americano de **The Memphis Belle**, documental sobre un bombardeo americano en Alemania que repite la misma estrategia de mostrar juntos causa y efecto.

b) Los efectos: Londres en llamas. Los bombardeos alemanes sobre la capital británica y la resistencia inglesa son temas frecuentes, en especial durante la misma guerra.

En **Mujeres en guerra**, se alterna una batalla aérea, la colaboración femenina y la escena de un bombardeo sobre la ciudad. En **Londres en llamas**, se explicita el fuego que devora un edificio dominado por el Big Ben como símbolo urbano. La ciudad humeante y la vista aérea de otro símbolo, la catedral de San Pablo, ambienta la historia de los bomberos voluntarios durante los bombardeos de Londres, en **The bells go down**. Referencia directa a las terribles bombas teledirigidas V-2 se añade al diseño de **Operación Crossbow** y en **La batalla de Inglaterra** se elige el motivo de aviones en acción sobre la ciudad. Por claro parentesco iconográfico, debemos mencionar otros ejemplos distintos, como el bombardeo japonés a Singapur, en **Una vida y un amor**, o el incendio que provoca un espía alemán en **Sabotaje**, que extiende la presencia de las llamas a la tipografía colosalista del título.

4. El tanque

Es un vehículo especialmente utilizado en las campañas europea y africana, presentado como terrible arma blindada. En **Los jóvenes invasores** un tanque alemán dispara a un soldado aliado que dramáticamente se convulsiona en primer plano. Un grupo de tanques avanza en medio del sangriento enfrentamiento de **La batalla de las Ardenas**. Esta misma iconografía se copia en **La batalla del último Panzer**, con idéntica disposición amenazante de los tanques -identificados con la cruz nazi.

LA IMAGEN DEL ENEMIGO

Vista la parafernalia de la maquinaria de guerra, que básicamente busca demostrar la superioridad y razón de las fuerzas aliadas y la consecuente derrota enemiga, pasamos a estudiar la imagen que de nazis y japoneses crearon los vencedores y su evolución en el tiempo. Aunque el cine americano convierte la II Guerra en provechoso filón genérico, también atendemos otras filmografías destacando la necesaria re-lectura histórica del cine alemán de los años 50.

1. La negación del enemigo

En este grupo nos referimos a diseños que niegan la presencia del enemigo, implícitamente aludido, y que se supone estar en nuestro punto de vista pues el sentido que anima las composiciones es el de avance, reacción y energía. Sería la imagen por omisión que subraya lo más importante: el heroísmo ejemplar de los buenos en acción. El ambiente bélico lo proporcionan las armas, los uniformes, los gestos y el paisaje. Y el enemigo, aunque no se ve, puede estar agazapado en cualquier lugar. Los lanzamientos de **Guadalcanal**, **Situación desesperada**, **Día D Hora H**, **Invasión en Birmania**, **Secreta invasión**, **Al día siguiente** o **El coronel Von Ryan**, coinciden en presentar a los héroes aliados atacando en grupo. Una variante, con la aportación de una bandera japonesa en una fortaleza que explota, aparece en **Las murallas del infierno**. Interesante y sugerente es la idealización casi mística de militares americanos que miran hacia arriba, como si recibieran la legitimación del cielo. Los dos soldados de **Todos a una** y el Errol Flynn de **Objetivo Birmania**, mantienen dicha postura. La frase que acompaña este último film es terminante: *Un puñado de héroes en la mortífera selva birmana*. La misma expresión de Flynn, ahora como aviador, surge como precedente unos años antes en **The dawn patrol**. El mismo héroe luchador es el Humphrey Bogart de **Sahara**, con su enérgica actitud de mando, y sigue apareciendo posteriormente como vemos en el inglés que dispara con rabia su ametralladora en **Comando de la muerte** o en el partisano polaco de **Cenizas y diamantes**. *Gloriosa gesta de guerra* es la frase que lanza el tardío estreno español en los 50 de **La patrulla del Coronel Jackson**, que alude en su diseño -mediante alambradas y prisioneros- al campo de concentración japonés en Manila. Junto al título, la presencia de una rama de laurel, símbolo de victoria, se entiende como coherente correspondencia con la gloria que exalta la película.

Pero la gloria máxima la representa el diseño de **Arenas sangrientas**, reproduciendo la famosa iconografía de los soldados americanos clavando la bandera en Iwo Jima. El cartel americano añade la rotunda frase *El momento más grande de los marines*. Los dos diseños de Mac para **El puente sobre el río Kwai** prescinden también de los japoneses pues sólo interesa realzar la acción conjunta de los aliados. La tipografía colosalista del título forma uno de los anchos pilares del puente y se nos informa del triunfal objetivo en uno de los diseños: la destrucción del puente enemigo.

Constante es la relación en el diseño del amor y la guerra. En estos films se alternan las escenas íntimas y cotidianas con las de acción, uniendo dos componentes temáticos muy bien aceptados por los espectadores. La aparición de conflictos se salva con la recurrida devoción patriótica: significativamente **Destroyer** se vendió con la frase *Su único rival es el barco*. La historia de amor ha sido muchas veces un puro tópico en la historia del cine, y en el film bélico suele suceder lo mismo. Destaquemos algunos ejemplos de este cruce: **Puente de mando**, **Más allá de las lágrimas**, **El baile de los**

malditos, el significativo *Amor y guerra* o *Los diablos del Pacífico*, estas dos con Robert Wagner como amante y soldado.

No podían estar ausentes de este tipo los reiterados diseños de rostros con fondos bélicos: las tres valerosas enfermeras de *Sangre en Filipinas, luchando contra la invasión japonesa*, como expresa la frase de lanzamiento; las luchas en torno a un hotel del norte de Africa en *Cinco tumbas al Cairo*; o la publicidad de films como *Misión temeraria* o *Cuando hierve la sangre*. Variantes interesantes de los 60 son los diseños que muestran rostros encuadrados y gran escena bélica, realizada con el peculiar realismo fotográfico de esos años, como vemos en *Emboscada en la bahía*, inspirado en *Patrulla de rescate* -que, aunque no transcurre en la guerra, posee *flashbacks* que remiten al conflicto con los japoneses.

2. La imagen japonesa

a) Hollywood y la imagen oriental. La fascinación del cine americano por lo exótico es bien conocida. La misteriosa iconografía del Oriente asiático atrajo siempre a los productores, aunque la veracidad y objetividad sean casi siempre cuestionables. En los años 40 proliferan films con títulos asiáticos, como *El embrujo de Shanghai*, *China girl*, *30 segundos sobre Tokyo*, *Bataan, China*, *Objetivo Birmania*, *Singapore* o *La dama de Shanghai*. El primer país que interesa es China y más tarde alterna con Japón y otros países «amarillos». Lo oriental se ve tendenciosamente como peligroso: el militar chino de rostro malvado en *Las llaves del reino*, o el que apunta con su arma a la pareja americana en *Pekin*. Sea la coyuntura que sea -la guerra con los japoneses, la guerra de Corea o la de Vietnam- se insiste en el tópico interesado del peligro amarillo. A partir de los años 50 lo exótico se traslada al sexo con historias de amor, generalmente conflictivas entre americanos y chicas orientales. He aquí un buen muestrario: Win Min Than en *Llanura roja*; Shirley Yamaguchi en *Japanese war bride* y *La casa de bambú*; Jennifer Jones haciendo de euroasiática -como antes Gene Tierney y otras- en *La colina del adiós*; Kishi Keiko en *Tifón sobre Nagasaki*; Machiko Kyo en *La casa de té de la luna de agosto*; Miiko Taka y Miyoshi Umeki en *Sayonara*; Yoko Tani en *El viento no sabe leer*; y continua en los 60 con Nancy Kwan en *El mundo de Suzie Wong*; Lisa Lu en *Sendero de furia* o France Nuyen en *Satanás nunca duerme* y *Entre dos fuegos*. Paralelamente abundan actores americanos interpretando a chinos o japoneses: Lee J. Cobb en *La mano izquierda de Dios*; Marlon Brando en *La casa de té de la luna de agosto*; Curd Jurgens y Robert Donat en *El albergue de la sexta felicidad*; o Mike Mazurki y Woody Strode -que es negro- en *Siete mujeres*.

Esta imagen parcial se puede conectar con otros fenómenos, como los escasos estrenos de films orientales en los años 40 y 50 en España. *La primera película del cine japonés presentada en España* es la ilustrativa frase que lanza *Sangre en el Japón* -en su diseño, una impresionante cruz sangra sobre el Fujiyama-. En los 50, los estrenos son

contados: aparte de **Rashomon**, impulsada por su premio en Venecia, conocemos el film de Hong-Kong **La ciudad prohibida** -presentado con dos hermosos diseños- y las películas japonesas -aparte de los films de monstruos al final de la década- **Samurai** y **Crin de fuego**, esta última lanzada con la tremenda y falsa frase *El primer argumento de época actual del cine japonés*. Creemos que el desconocimiento cultural, la desconfianza comercial y los tópicos sobre el misterioso y peligroso mundo oriental, marcan estos hechos.

b) Los japoneses en los años 40. En la década del conflicto, la mirada sobre la cultura nipona es obviamente beligerante y llena de desprecio. Como si fuera un nuevo Hércules, un soldado yanqui levanta a un japonés en el cartel americano de **Guadalcanal**, en coherente relación con la visión del enemigo que proporciona la película, que lo presenta como inhumano, maligno y traidor. Realizada por el mismo equipo de **Hitler's children**, la también militante **Tras el Sol naciente** muestra a un fiero y cruel militar japonés que comete la indignidad de asustar a una mujer blanca. Profundamente racista -sugiere el film que muy pocos nipones son decentes- se lanza con una desquiciante palabrería: *Vea a mujeres cautivas tratadas con indecible barbarie! Vea a muchachas internadas en dorados palacios de geishas! Vea crueles actos de guerra cometidos contra criaturas! Vea prisioneros indefensos torturados hasta el punto de decir o hacer cualquier cosa! Vea a niños trabajando como esclavos bajo el látigo del hambre!* La misma agresividad y tendenciosidad se advierte en otra película del mismo año, **China**, que se publicita como *Una trágica historia de amor y de guerra en el país del misterio, de la poesía y del opio. Epica lucha por la libertad de una nación sometida a los bárbaros crímenes de su enemigo*. El enemigo es evidentemente el japonés invasor de China, asunto muy utilizado en distintos films americanos de esos años como justificación de su ambición imperialista y la necesidad de frenar sus pretensiones. En el diseño de este film se repite sobre el título, también en tipografía colosalista, el tema de la mujer tirada en el suelo y asustada. Junto a ella, se retuerce un japonés -con la bandera nipona en su brazo- por los disparos del valiente héroe americano, Alan Ladd en esta ocasión. En la tortura japonesa incide de nuevo la producción de Darryl F. Zanuck **The Purple Heart**, referida a pilotos americanos. Estos vuelven a mirar, con sentido trascendente, a un cielo surcado de aviones donde se dibuja la siniestra silueta de uno de los torturadores. Este, encarnado por el actor Richard Loo, se suicida por no haber logrado sonsacar nada a los americanos -y que por ello demuestran ser superiores- que heroicamente se dirigen a su ejecución al final de la película. El mismo año que acaba la guerra se realiza **Sangre sobre el sol** que, aunque su acción transcurre en los años 20 advirtiendo de un plan japonés de conquistar el mundo, muestra en su cartel belga a James Cagney golpeando a un japonés que sigue la iconografía del japonés rapado y malvado de **The Purple Heart**. La idea del país del Sol Naciente se muestra con malicia en un fondo violento coronado por un sol sangrante.

c) La imagen japonesa a partir de los 50. Algunas posturas anteriores se mantienen -el oficial japonés que interroga a una mujer en *Yo fui espía americana-*, y poco a poco dan paso a una actitud más equilibrada en films que empiezan a cuestionar la inutilidad de las guerras. Así, en *Ayer enemigos*, de conciliador título, se muestra en un recuadro, como una escena más, a un pelotón japonés atravesando un río de Birmania. La actitud antibelicista de Cornel Wilde en *Playa roja* explica la aparición de soldados japoneses junto a los americanos en el collage de su diseño. La publicidad de 1941 elige la bandera japonesa como fondo de la enloquecida escena de un supuesto ataque a Los Angeles. Pero con mayor evidencia se muestra el cambio en los diseños que oponen dos rostros, uno americano y otro japonés -como símbolo del enfrentamiento de los dos países - y que otorgan cierta nobleza militar a los nipones. Nos encontramos ante la plasmación de una dualidad heroica o dialéctica de contrarios -reiterada en el cine bélico- con militares mostrados en igual dimensión. En *Todos eran valientes*, el lado americano se muestra en fondo rojo y el japonés, por supuesto, en amarillo. Aparte de los dos líderes, se complementa en ambos lados con soldados e incluso una mujer, rubia la americana y geisha la japonesa. Los rostros de los dos soldados supervivientes en una isla del Pacífico se enfrentan, cada uno con la bandera de su país, en *Infierno en el Pacífico*. Y en *Tora, Tora, Tora*, el título separa como metáfora los perfiles de los dos militares enfrentados en el ataque a Pearl Harbour.

3. La imagen nazi

a) De los años 40 a los 50. Desde antes de entrar en guerra los americanos ya mantenían una postura antinazi reflejada en distintos films y, en especial, en el emblemático *El gran dictador*. El tono de sátira antifascista lo reflejaba el cartel americano con la caricatura de Hinkel-Hitler hablando ante los micrófonos o el tardío diseño español del dictador jugando con la bola del mundo. También otra farsa sobre Hitler, *Ser o no ser*, se estrenó tras la dictadura usando el conocido motivo del medio rostro del Führer, a modo de huevo, con distintas piernas en su parte inferior. Un año después de la película de Chaplin, los ingleses utilizan en *Los invasores* a famosos actores para encarnar a cinco nazis que intentan escapar de Canadá. En el diseño publicitario, sus rostros se separan mediante una gran águila roja y el globo terrestre. Habrá que esperar a los años 50 para encontrar alemanes interpretando a nazis -igual que los japoneses, interpretados por chinos hasta entonces-. En películas que transcurren en un ambiente nazi de ocupación, la publicidad omite este dato y se concentra solamente en las estrellas, como ocurre en *Casablanca* y *Tener o no tener*.

Algunas veces los rostros de nazis alternan con los de aliados. El caso de *Náufragos* es curioso: el diseño español de Soligó introduce el nazi linchado, Walter Slezak, y prescinde de reflejar el náufrago negro. Por su parte, el cartel americano elige

los rostros de siete de los supervivientes y prescinde del negro y el nazi. También en disposición escalonada, el cartel inglés de **Roma, ciudad abierta** muestra al jefe de la Gestapo en Roma situado entre diversos italianos. Los siniestros rostros de siete nazis, prisioneros de un ruso y su compañera, se dibujan en el oscuro humo de un incendio, en **Counter-Attack**. Y en un lado del diseño americano de **Encadenados** -vendida en todo el mundo como una historia pasional- aparecen varios de los nazis exiliados con Claude Rains al frente. En otras cinematografías la actitud es menos directa y beligerante. En **Le silence de la mer**, la primera película de Jean-Pierre Melville, la silueta de un mando nazi, sin rostro, ocupa todo el cartel francés. Varias veces se interesó el cine por las relaciones afectivas entre aliados y enemigos -como en **The Man I Married** o **Japanese War Bride**-. En la inglesa **Frieda**, se ofrece la imagen de una mujer alemana sola, Mai Zetterling, casada con un piloto inglés, y se acompaña de la inquietante frase *¿Llevaría a Frieda a su hogar?*

El mariscal Rommel se suele entender como una gran figura militar y hábil estratega. Erich Von Stroheim lo encarnó en **Cinco tumbas al Cairo**, pero más ajustado resultó James Mason en **Rommel, el zorro del desierto**. En acusado fondo rojo, el diseño de Soligó ofrece el rostro firme de un personaje que, en la parte inferior, ordena el ataque a sus tanques. Al año siguiente, aunque en breve aparición, Mason repite su papel en **Las ratas del desierto**, insistiendo el diseño en la dual oposición a un militar inglés, Richard Burton. También Marlon Brando fue un nazi, aunque desencantado, y significativamente muerto por dos americanos, uno de ellos judío, en **El baile de los malditos**, y su rostro, por obvias razones comerciales, ocupaba todo el espacio del cartel.

El férreo control nazi provoca sus devastadores efectos: persecución y cárcel son algunos de ellos. Su presencia se registra en los judíos atemorizados tras el cristal roto en **El diario de Ana Frank** y en el campo de concentración de **Traidor en el infierno**. Esta película -estrenada en España once años después con frases que eluden su tema- se diseña con unas escuetas alambrada y torre de vigilancia sin especificar la naturaleza del enemigo. El diseño francés aporta la figura grave de un nazi que domina a los prisioneros aliados.

b) La imagen nazi en el cine alemán de los 50. En esa década, y sobre todo en su segunda mitad, la cinematografía alemana revisa un tabú histórico: el traumatizante pasado nazi de su país. Se intenta huir tanto del maniqueísmo como de la hagiografía, se plantea la diferencia entre nazis y alemanes o se buscan conciencias honestas, o víctimas, en base a la razón militar. Un ejemplo temprano se da en **El almirante Canaris**, visto positivamente por ser un espía alemán que pasaba información a los aliados. Por ello, se le representa seguro e iluminado entre tétricos soldados nazis. **La estrella de Africa**, coproducida con España, muestra a un aviador nazi en acción africana y al fondo aparatos Messermichts. Como los americanos, también se representa al alemán que

avanza y lucha, como el soldado del Afrika Korps en **Rommel llama al Cairo**. Otra disposición que se aplica es la del ataque en grupo. El primer plano de un soldado nazi disparando fuego y el ambiente bélico de fondo -tal como vemos en **Stalingrado** o **Los diablos verdes de Montecassino**- presenta al grupo de soldados luchando de frente, con el coraje reservado hasta ahora al soldado aliado. El retrato de grupo se emplea en los cinco nazis de perfil de **Batallón de castigo** y decididos mandos nazis ocupan el diseño de **El zorro de París**. Por último, es muy interesante la crítica implícita en el lanzamiento de **El puente** a través de un esquema tripartito: un rostro de joven, con mitad de soldado -la guerra, la destrucción, el rojo- y mitad de civil -la paz, el azul y el verde-. Debajo, un grupo de soldados vigilan el puente aludiendo a los desesperados reclutamientos nazis de jóvenes alemanes.

c) La imagen nazi en los años 60. En esta década proliferan los films sobre la II Guerra y especialmente sobre los nazis. Como en algunos productos anteriores, se mira al pueblo alemán de otra manera y se enfrentan nazis buenos y malos o nazis malos y alemanes buenos. Todo un manifiesto es el pictórico diseño de Mcp para el film **Regreso del infierno**. Audie Murphy, interpretándose a sí mismo como héroe de guerra, reza desplomado ante un soldado alemán muerto. En impactante color rojo, el fondo se llena con la típica escena bélica destacando una inmensa cruz roja que nace en el blanco del horizonte. Los dos soldados componen un grupo plástico que deriva de la tradicional iconografía de la Piedad, lo que subraya el expresado símbolo cristiano que se cruza diagonalmente con el título formando otra cruz. En estos momentos, y como era habitual desde los años 40, se utiliza con mayor intensidad la representación de nazis -como de japoneses- y aliados juntos. Enfrentados en el juicio de Nuremberg se disponen siete perfiles en **Vencedores o vencidos**: el nazi Burt Lancaster, el abogado alemán Maximilian Schell y la viuda de un general nazi, Marlene Dietrich, coexisten con dos americanos y dos judíos. Este sistema publicitario es tradicional en los lanzamientos de las superproducciones: diseños a modo de galería de retratos de distintos personajes encarnados por estrellas famosas -el denominado *all-star cast*-. La agrupación de rostros es habitual en los años 60 y 70 manteniendo una disposición regular de los retratos, casi siempre encuadrados, tal como se plasma en el primer ejemplo de la década, **El día más largo**. En uno de sus diseños, y entre cuatro banderas -nazi, inglesa, americana e irlandesa-, se distribuyen 42 personajes localizándose entre los nazis a actores alemanes como Curd Jurgens -que tantas veces repitió el papel-, Gert Froebe, Werner Hinz y Peter Van Eyck. Esta «convivencia» nos habla de la mirada conciliadora y la postura de entendimiento que interesaban en esos momentos. La idea tiene gran acogida: en **¿Arde París?** los personajes se sitúan en torno al plano de la ciudad -el nazi, entre los 16 personajes, es de nuevo Gert Froebe-; **La batalla de Anzio**, sobre la campaña italiana, recurre al mismo modelo; en **El puente de Remagen** los rostros se colocan sobre el

puente de la batalla, destacando Robert Vaughn como jefe nazi. En los 70 lo siguen empleando **La batalla de Inglaterra** o **Un puente lejano** -en ésta son Hardy Kruger y Maximilian Schell los nazis. Variante curiosa son los seis rostros de mujer en **Los vencedores**, enmarcando soldados en marcha, y que se relaciona con el binomio ya referido de amor y guerra.

Ese intento de separar responsabilidades en el pueblo alemán y denunciar al culpable -los mandos militares- explica films como **La noche de los generales** -el rostro del general psicópata en Varsovia, Peter O'Toole, controlado por un humanitario compatriota, Omar Shariff- o **Siete espías en la trampa** -la imagen vengativa y paranoica de un coronel nazi-. El interés por las perversiones sigue alternando con el enfrentamiento dual -el nazi Maximilian Schell en **Una tumba al amanecer**- y con la imagen inquietante de los nazis defendiendo un tren cargado de obras de arte -en **El tren**- o avanzando como temibles siluetas -en los diseños de **Traición en Atenas** y **El desafío de las águilas**-. Destacable es el punto de vista de otro lanzamiento de **El día más largo**: dos soldados alemanes observan desde su bunker el apabullante desembarco aliado en una playa de Normandía, con numeroso despliegue de maquinaria de guerra. La quietud nazi frente al imparable avance aliado, mostrados como algo fatalista e irremediable, anuncian la inminencia del fin.

d) Los símbolos nazis. Fetiches reutilizados desde la posguerra, y en fecunda vigencia actual en sociedades democráticas, los símbolos nazis se asocian al autoritarismo y la intolerancia. La publicidad aprovecha la fascinación progresiva y los incorpora a sus diseños. Desde los momentos de la guerra, la svástica o cruz gamada, asume su papel de símbolo identificativo por excelencia. El cartel italiano de **Divide and Conquer**, de la serie **Why We Fight**, estrenada en la posguerra, refuerza la militancia del documental con el impresionante diseño de E. Brini de la cruz como un implacable matasellos que sobrevuela y amenaza Europa y que ya ha marcado parte del continente. En los años siguientes, el uso se restringe y sólo aparece como símbolo específico que sirve para «narrar» quien es el enemigo. La bandera nazi ya es bien visible a finales de los años 50, en el cartel de la película alemana **Noche de angustia**, situada en el mástil de un submarino alemán que lucha con barcos aliados. Su aplicación se generaliza en los lanzamientos a partir de los años 60. El cartel de **El Cardenal** establece una pertinente simetría al oponer los símbolos nazis y los del Ku-Klux-Klan. Diseños diferentes de **Vencedores** o **vencidos**, se concentran en la cruz gamada insistiendo en su carácter de símbolo nefasto: en un trabajo de Jano contiene en su entramado a los protagonistas mientras es acusada por la mano de la razón aliada y en el otro llega el consiguiente castigo de forma simbólica con el puño justiciero que aplasta una svástica.

La oposición de contrarios también se usa con signos identificativos que actúan como símbolos. La carátula de vídeo de **Judith** contrapone una cruz gamada a la estrella judía, sintetizando gráficamente el tema de la película. El héroe inglés situado

entre un submarino alemán y un torpedo con la cruz gamada -en el diseño de Jano de **La guerra de Murphy**- relaciona paradójicamente los dos elementos, utilizando el viejo recurso de mostrar la causa pero reservándose el efecto -que el inglés hundirá un submarino nazi con un torpedo nazi-. El cartel polaco de **Cabaret** sintetiza brillantemente la ironía del film -la divisa *Life is a cabaret*, en medio del ascenso del nazismo- al ser ocupado por una gran cruz gamada formada por cuatro piernas femeninas y disponer en su centro el rostro gesticulante de Joel Grey. En ese mismo planteamiento conceptual, el diseño de **El último metro** es de gran interés. La cruz es una losa sobre la trampilla de un teatro, y pesa sobre los protagonistas, como símbolo de invasión y control en el París ocupado por los nazis.

Otros símbolos que se emplean son el águila de piedra que apoya en una corona de laurel e inscribe una cruz de Malta o cruz griega, reutilizada por los nazis -en **Londres llama al Polo Norte**-; la prestigiosa cruz de hierro junto a otra medalla aliada en **Los parias de la gloria**-; y la fatídica doble S repetida en el diseño de **Gran golpe contra las SS**. Las tres películas tienen además otro hilo conductor: Curd Jurgens es el nazi protagonista. El elocuente simbolismo del citado diseñador italiano Brisi se expresa cómodamente en su trabajo para **The Battle of Britain**, también de la serie **Why We Fight**, enfrentando dos águilas-aviones, nazi e inglesa, sobre el cielo británico. No queremos acabar sin aludir a otro símbolo importante y su relación con el nazismo: la ciudad de Berlín. Desde finales de los 40 surgen películas sobre los restos del nazismo en la capital de posguerra, pese a que se diseñan sin referencias e insistiendo en signos del cine de intriga o romántico. Es el caso de **Berlín Express** y **Berlín Occidente** -con Marlene Dietrich como antigua nazi.

También se identifica la ciudad en los lanzamientos publicitarios con la divulgada imagen de la Puerta de Brandenburgo -como en **Sitiados** o **La muchacha de Berlín**-. En el diseño francés de **Cabaret**, la puerta se ambienta con símbolos nazis. Menos turística y más dura, la imagen del Berlín arrasado de **Germania anno zero** representa la otra cara de un símbolo ya vacío de contenidos.

RELACION DE FILMS MENCIONADOS:

1. Al día siguiente (*Up from the beach*), USA, 1965, dir. Robert Parrish
2. Alas y una plegaria (*Wing and a prayer*), USA, 1944, dir. Henry Hathaway
3. Albergue de la sexta felicidad, *El* (*The inn of the sixth happiness*), USA, 1958, dir. Mark Robson
4. Almas en la hoguera (*Twelve O'Clock high*), USA, 1949, dir. Henry King
5. Almirante Canaris, *El* (*Canaris*), Alemania, 1954, dir. Alfred Weidenmann
6. Americano en la RAF, *Un* (*A yank in the RAF*), USA, 1941, dir. Henry King
7. Amor y guerra (*In love and war*), USA, 1958, dir. Philip Dunne
8. ¿Arde París? (*Paris brule-t-il?*), Francia, 1966, dir. René Clement
9. Arenas sangrientas (*Sands of Iwo Jima*), USA, 1949, dir. Allan Dwan

10. Ayer enemigos (Yesterday's enemy), Inglaterra, 1959, dir. Val Guest
11. Baile de los malditos, El (The young lions), USA, 1958, dir. Edward Dmytryk
12. Bajo diez banderas (Under ten flags), USA-Italia, 1960, dir. Duilio Coletti
13. Bataan, USA, 1943, dir. Tay Garnett
14. Batalla de Anzio, La (Anzio), Italia-USA, 1968, dir. Edward Dmytryk
15. Batalla de las Ardenas, La (Battle of the Bulge), USA, 1965, dir. Ken Annakin
16. Batalla de Inglaterra, La (The battle of Britain), Inglaterra, 1969, dir. Guy Hamilton
17. Batalla de Midway, La (Midway), USA, 1976, dir. Jack Smight
18. Batalla del Río de la Plata, La (The battle of the River Plate), Inglaterra, 1956,
co-dir. Michael Powell & Emeric Pressburger
19. Batalla del último Panzer, La, España-Italia, 1969, dir. José Luis Merino
20. Batallón de castigo (Strafbataillon 999), Alemania, 1959, dir. Harald Philipp
21. Bells go down, The, Inglaterra, 1943, dir. Basil Dearden
22. Berlín Express, USA, 1948, dir. Jacques Tourneur
23. Berlín Occidente (A foreign affair), USA, 1948, dir. Billy Wilder
24. Cabaret, USA, 1972, dir. Bob Fosse
25. Cardenal, El (The Cardinal), USA, 1963, dir. Otto Preminger
26. Casa de bambú, La (The house of bamboo), USA, 1955, dir. Samuel Fuller
27. Casa de te de la luna de agosto, La (The teahouse of the august moon), USA, 1956,
dir. Daniel Mann
28. Casablanca, USA, 1942, dir. Michael Curtiz
29. Cenizas y diamantes (Popiol i diament), Polonia, 1958, dir. Andrej Wajda
30. China, USA, 1943, dir. John Farrow
31. China girl (Infierno en la tierra), USA, 1943, dir. Henry Hathaway
32. Cinco tumbas al Cairo (Five graves to Cairo), USA, 1943, dir. Billy Wilder
33. Ciudad prohibida, La (Forbidden city), Hong-Kong, 1950
34. Colina del adiós, La (Love is a many splendored thing), USA, 1955, dir. Henry King
35. Comando de la muerte (Sea of sand), Inglaterra, 1958, dir. Guy Green
36. Coronel Von Ryan, El (Von Ryan's express), USA, 1965, dir. Mark Robson
37. Counter-attack, USA, 1945, dir. Zoltan Korda
38. Crin de fuego (Maboroshi nouma), Japón, 1956, dir. Koji Shima
39. Cruel sea, The, Inglaterra, 1952, dir. Charles Frend
40. Cuando hierve la sangre (Never so few), USA, 1959, dir. John Sturges
41. Dama de Shanghai, La (The lady from Shanghai), USA, 1948, dir. Orson Welles
42. Danae, España-Italia, 1956, dir. Francesco di Robertis
43. Dawn patrol, The, USA, 1938, dir. Edmund Goulding
44. Desafío de las águilas, El (Where eagles dare), USA, 1969, dir. Brian G. Hutton
45. Destino: Tokyo (Destination Tokyo), USA, 1943, dir. Delmer Daves
46. Destroyer, USA, 1943, dir. William A. Seiter
47. Día D Hora H (Breakthrough), USA, 1950, dir. Lewis Seiler
48. Día más largo, El (The longest day), USA, 1962, co-dir. Andrew Marton,
Ken Annakin & Bernhard Wicki
49. Diablo de las aguas turbias, El (Hell and high water), USA, 1954, dir. Samuel Fuller
50. Diablos del Pacífico, Los (Between heaven and hell), USA, 1956, dir. Richard Fleischer

51. Diablos verdes de Montecassino, Los (Die Grunen Tafel von Monte Cassino), Alemania, 1958, dir. Harald Reinl
52. Diario de Ana Frank, El (The diary of Anne Frank), USA, 1959, dir. George Stevens
53. Duelo en el Atlántico (The enemy below), USA, 1957, dir. Dick Powell
54. Emboscada en la bahía (Ambush Bay), USA, 1966, dir. Ron Winston
55. Embrujo de Shanghai, El (The Shanghai gesture), USA, 1941, dir. Josef Von Sternberg
56. Encadenados (Notorious), USA, 1946, dir. Alfred Hitchcock
57. Entre dos fuegos (The man in the middle), Inglaterra, 1964, dir. Guy Hamilton
58. Eran cinco hermanos (The Sullivans), USA, 1944, dir. Lloyd Bacon
59. Escrito bajo el sol (The wings of eagles), USA, 1957, dir. John Ford
60. Espía negro, El (The spy in black), Inglaterra, 1939, dir. Michael Powell
61. Estrella de Africa, La (Der stern von Afrika), Alemania-España, 1957, dir. Alfred Weidenmann
62. Fin de semana en Dunkerque (Weekend à Zuydcoote), Francia, 1964, dir. Henri Verneuil
63. Flota silenciosa, La (Operation Pacific), USA, 1950, dir. George Waggner
64. Frieda, Inglaterra, 1947, dir. Basil Dearden
65. Germania anno zero (Alemania año cero), Italia, 1948, dir. Roberto Rossellini
66. Gesta de héroes (The ship with wings), Inglaterra, 1941, dir. Sergei Nolbandov
67. Gran amor, El (Die grosse liebe), Alemania, 1942, dir. Rolf Hansen
68. Gran dictador, El (The great dictator), USA, 1940, dir. Charles Chaplin
69. Gran esperanza, La (La grande speranza), Italia, 1954, dir. Duilio Coletti
70. Gran golpe contra las SS (...und morgen fahrt ihr zur Hoelle), Alemania-Francia-Italia, 1968, dir. Alberto de Martino
71. Guadalcanal (Guadalcanal diary), USA, 1943, dir. Lewis Seiler
72. Guerra de Murphy, La (Murphy's war), Inglaterra, 1971, dir. Peter Yates
73. Hell's angels (Angeles del infierno), USA, 1930, dir. Howard Hughes
74. Héroes del mar (Corvette K-225), USA, 1943, dir. Richard Rosson
75. Hitler's children, USA, 1943, dir. Edward Dmytryk
76. Hombre que nunca existió, El (The man who never was), Inglaterra, 1955, dir. Ronald Neame
77. Huidad el Bismarck (Sink the Bismarck), Inglaterra, 1960, dir. Lewis Gilbert
78. Infierno bajo las aguas (Up periscope), USA, 1959, dir. Gordon Douglas
79. Infierno de los héroes (Cockleshell heroes), Inglaterra, 1955, dir. Jose Ferrer
80. Infierno en el Pacífico (Hell in the Pacific), USA, 1968, dir. John Boorman
81. Infierno en las nubes (Flying leathernecks), USA, 1951, dir. Nicholas Ray
82. Invasión en Birmania (Merril's marauders), USA, 1962, dir. Samuel Fuller
83. Invasores, Los (49th Parallel), Inglaterra, 1941, dir. Michael Powell
84. Japanese war bride, USA, 1952, dir. King Vidor
85. Jóvenes invasores, Los (Darby's rangers), USA, 1957, dir. William Wellman
86. Judith, USA, 1965, dir. Daniel Mann
87. Londres en llamas (Salute John Citizen), Inglaterra, 1942, dir. Maurice Elvey
88. Londres llama al Polo Norte (Londra chiama Polo Nord), Italia-Alemania, 1957, dir. Duilio Coletti
89. Llanura roja (The purple plain), Inglaterra, 1954, dir. Robert Parrish
90. Llaves del reino, Las (The keys of the kingdom), USA, 1944, dir. John M. Stahl
91. Man I married, The, USA, 1940, dir. Irving Pichel
92. Mano izquierda de Dios, La (The left hand of God), USA, 1955, dir. Edward Dmytryk

93. Mar eterno (The eternal sea), USA, 1955, dir. John H. Auer
94. Más allá de las lágrimas (Battle cry), USA, 1954, dir. Raoul Walsh
95. Memphis Belle, The, USA, 1944, dir. William Wyler
96. Mi mula Francis (Francis), USA, 1950, dir. Arthur Lubin
97. 1941, USA, 1979, dir. Steven Spielberg
98. Misión temeraria (Beachhead), USA, 1953, dir. Stuart Heisler
99. Muchacha de Berlín, La (Fraulein), USA, 1958, dir. Henry Koster
100. Mujer enigma, La (Dark journey), Inglaterra, 1937, dir. Victor Saville
101. Mujeres en guerra (Women in war), Inglaterra, 1940, dir. John H. Auer
102. Mundo de Suzie Wong, El (The world of Suzie Wong), Inglaterra, 1960, dir. Richard Quine
103. Murallas del infierno, Las (The walls of hell), USA-Filipinas, 1964, co-dir. Gerard de Leon & Eddie Romero
104. Naufragos (Lifeboat), USA, 1944, dir. Alfred Hitchcock
105. Noche de angustia (Nacht fiel uber Gotenhajen), Alemania, 1959, dir. Frank Wisbar
106. Noche de los generales, La (The night of the generals), Inglaterra, 1967, dir. Anatole Litvak
107. Objetivo Birmania (Objective Burma), USA, 1944, dir. Raoul Walsh
108. Operación Crossbow (Operation Crossbow), Inglaterra, 1965, dir. Michael Anderson
109. Operación Pacífico (Operation Petticoat), USA, 1959, dir. Blake Edwards
110. Parias de la gloria, Los (Les parias de la gloire), Francia-España-Italia, 1963, dir. Henri Decoin
111. Patrulla de rescate (Flight from Ashiya), USA, 1963, dir. Michael Anderson
112. Patrulla del Coronel Jackson, La (Back to Bataan), USA, 1945, dir. Edward Dmytryk
113. Patrullera PT-109 (PT-109), USA, 1963, dir. Leslie H. Martinson
114. Pekín (Peking express), USA, 1951, dir. William Dieterle
115. Playa roja (Beach red), USA, 1967, dir. Cornel Wilde
116. Puente, El (Die brucke), Alemania, 1959, dir. Bernhard Wicki
117. Puente de mando (Task force), USA, 1949, dir. Delmer Daves
118. Puente de Remagen, El (The bridge at Remagen), USA, 1968, dir. John Guillermin
119. Puente lejano, Un (A bridge too far), Inglaterra, 1977, dir. Richard Attenborough
120. Puente sobre el río Kwai, El (The bridge on the river Kwai), Inglaterra, 1957, dir. David Lean
121. Purple heart, The, USA, 1944, dir. Lewis Milestone
122. Rashomon, Japón, 1951, dir. Akira Kurosawa
123. Ratas del desierto, Las (Desert rats), USA, 1953, dir. Robert Wise
124. Regreso del infierno (To hell and back), USA, 1955, dir. Jesse Hibbs
125. Roma città aperta (Roma ciudad abierta), Italia, 1945, dir. Roberto Rossellini
126. Rommel, el zorro del desierto (The desert fox), USA, 1951, dir. Henry Hathaway
127. Rommel llama al Cairo (Rommel ruft Kairo), Alemania, 1958, dir. Wolfgang Schleiff
128. Ruta del este, La (Western approaches), Inglaterra, 1944, dir. Pat Jackson
129. Sabotaje (Saboteur), USA, 1942, dir. Alfred Hitchcock
130. Sahara, USA, 1943, dir. Zoltan Korda
131. Salida al amanecer (Morning departure), Inglaterra, 1950, dir. Roy Baker
132. Samurai (Miyamoto Mushashi), Japón, 1955, dir. Hiroshi Inagaki
133. Sangre en Filipinas (So proudly we hail), USA, 1943, dir. Mark Sandrich
134. Sangre sobre el sol (Blood on the sun), USA, 1945, dir. Frank Lloyd

135. Sangre, sudor y lágrimas (In which we serve), Inglaterra, 1942, co-dir. Noel Coward & David Lean
136. Satanás nunca duerme (Satan never sleeps), USA, 1962, dir. Leo Mc Carey
137. Sayonara, USA, 1957, dir. Joshua Logan
138. Secreta invasión (The secret invasion), USA, 1964, dir. Roger Corman
139. Sendero de furia (The mountain road), USA, 1960, dir. Daniel Mann
140. Ser o no ser (To be or not to be), USA, 1942, dir. Ernst Lubitsch
141. Siete espías en la trampa, España-Italia, 1967, dir. Irving Jacobs
142. Siete mujeres (Seven women), USA, 1966, dir. John Ford
143. Silence de la mer, Le, Francia, 1947, dir. Jean-Pierre-Melville
144. Sitiados (The big lift), USA, 1949, dir. George Seaton
145. Situación desesperada (Halls of Montezuma), USA, 1950, dir. Lewis Milestone
146. Stalingrado (Hunde, wollt ihr ewig leben), Alemania, 1959, dir. Frank Wisbar
147. Sublime decisión (Command decision), USA, 1949, dir. Sam Wood
148. Submarino, El (Das boot), USA, 1981, dir. Wolfgang Petersen
149. Submarino fantasma, El (Mystery submarine), USA, 1950, dir. Douglas Sirk
150. Tampico, USA, 1944, dir. Lothar Mendes
151. Tener o no tener (To have and have not), USA, 1944, dir. Howard Hawks
152. Tiburones de acero (Crash dive), USA, 1943, dir. Archie Mayo
153. Tifón sobre Nagasaki (Typhon sur Nagasaki), Francia, 1956, dir. Yves Ciampi
154. Todos a una (Gung-Ho), USA, 1943, dir. Ray Enright
155. Todos eran valientes (None but the brave), USA, 1965, dir. Frank Sinatra
156. Tora, Tora, Tora, USA, 1970, dir. Richard Fleischer
157. Torpedo (Run silent, run deep), USA, 1958, dir. Robert Wise
158. Traición en Atenas (The angry hills), Inglaterra, 1959, dir. Robert Aldrich
159. Traidor en el infierno (Stalag 17), USA, 1953, dir. Billy Wilder
160. Tras el sol naciente (Behind the rising sun), USA, 1943, dir. Edward Dmytryk
161. Treinta segundos sobre Tokyo (Thirty seconds over Tokyo), USA, 1944, dir. Mervyn Le Roy
162. Tren, El (The train), USA, 1965, dir. John Frankenheimer
163. Tumba al amanecer, Una (Counterpoint), USA, 1968, dir. Ralph Nelson
164. U-47, Comandante Prien (U-47, Kapitanleutnant Prien), Alemania, 1958, dir. Harald Reinl
165. Último metro, El (Le dernier métro), Francia, 1980, dir. François Truffaut
166. Último torpedo, El (Torpedo run), USA, 1958, dir. Joseph Pevney
167. Vencedores, Los (The victors), USA, 1963, dir. Carl Foreman
168. Vencedores o vencidos (Judgement at Nuremberg), USA, 1961, dir. Stanley Kramer
169. Vida y un amor, Una (Singapore), USA, 1947, dir. John Brahm
170. Viento no sabe leer, El (The wind cannot read), Inglaterra, 1958, dir. Ralph Thomas
171. Why we fight, USA, 1942-45, co-dir. Frank Capra & Anatole Litvak
172. Wings (Alas), USA, 1927, dir. William Wellman
173. Yo fui espía americana (I was an american spy), USA, 1951, dir. Lesley Selander
174. Zafarrancho de combate (Away all boats), USA, 1956, dir. Joseph Pevney
175. Zorro de París, El (Der fuchs von Paris), Alemania-Francia, 1960, dir. Paul May.