

# Introducción: la Guerra Fría en el cine español

Rafael De España

El presente número monográfico de *Film-Historia* está compuesto por las comunicaciones que miembros de nuestro Centro de Investigaciones presentaron en el Congreso de la IAMHIST celebrado en Göttingen (Alemania), en julio de este año. En esas fechas la Guerra Fría ya comenzaba a ser cosa del pasado, si bien un pasado reciente que todavía no podía darse por muerto y enterrado. Sólo dos meses después, la Guerra Fría ha ido a parar a los libros como otra etapa concluida de la Historia; si la Segunda Guerra Mundial terminó en 1945, ¿por qué la Guerra Fría no puede darse por finalizada en 1991? Las razones que la motivaron han desaparecido: la distribución del mundo en dos bloques militares, con supuestos ideológico-económicos diferentes, se ha quebrado ante la desaparición cataclísmica de uno de ellos.

La caída de la unión Soviética ha supuesto la aniquilación de toda una ideología, y el fracaso ha tenido honda dimensión moral al caer víctima no de una presión directa del exterior, sino de su propia incompetencia para seguir adelante. Resulta curioso ahora comparar la evolución de los dos principales sistemas políticos totalitarios de nuestro siglo, el Nazismo y el Comunismo. El primero empezó de forma solapada, como un movimiento subversivo apoyado en el inconsciente colectivo germánico pero sin un gran bagaje espiritual y con unos dirigentes de escasa altura moral e intelectual (empezando por el "mártir" Horst Wessel, por ejemplo); sin embargo su final fue un apocalipsis de dimensiones wagnerianas, con la diferencia de que la llama no la prendió una valquiria resentida sino la mayor fuerza militar movilizada hasta la fecha. A cambio, el comunismo empezó de forma épica, dispuesto a crear una sociedad nueva bajo la égida de personalidades de fuste como Lenin o Trotski, pero ha acabado anegado por la mediocridad, la rigidez y la rutina, ilustrando la archiconocida imagen del coloso de pies de barro.

Pero hace bien pocos años, la Unión Soviética no era vista de este modo por el mundo occidental, sino con auténtico temor. Los medios de comunicación de los países capitalistas -el cine a la cabeza- se dedicaron a la elaboración de complejas teorías para demostrar a las masas no sólo la maldad del comunismo, sino también su inevitable fracaso. La industria de Hollywood, que en tiempos de guerra había derrochado energía y dólares para convencer al americano medio de la campechanía y espíritu democrático de los aliados soviéticos, en la posguerra se sentía obligada a demostrar lo contrario. La propaganda anticomunista se basaba en dos premisas básicas: a) en los países del "telón de acero" las condiciones de vida eran prácticamente insoportables y el descontento generalizado sólo podía ser acallado por la fuerza; y b) en Estados Unidos había que estar vigilantes ante la eventual actividad de los agentes rojos, que aparecían donde menos se esperaba. E esto no se limitaba a la ficción: en la vida real se inició la sistemática persecución de cualquier persona que hubiera desarrollado ideas emparentadas con el ideario marxista: la célebre "caza de brujas" de McCarthy que tantos disgustos dio a las buenas gentes del cine, poco habituadas a que la costumbre de hablar de política repercutiera en la seguridad de sus puestos de trabajo. La campaña de persecución del comunismo, desarrollada a todos los niveles con un tono francamente agresivo, por no decir paranoico, no demostraba en el fondo más que una cosa: que a primeros de los 50, el "coloso de pies de barro" daba, lisa y llanamente, miedo.

A partir de 1948, con *El telón de acero* (*The Iron Curtain*, dir. William A. Wellman), el cine de Hollywood comenzó su particular cruzada anticomunista. Aunque el cine europeo también colaboró en ella, no siguió una orientación tan definida debido a circunstancias muy diversas pero bastante fáciles de precisar: en los países del viejo continente con producción cinematográfica estable el ambiente intelectual era algo más equilibrado, la capacidad de entusiasmo más limitada y, lo que es más importante, los partidos comunistas locales disfrutaban de legalidad e incluso prestigio; socios, simpatizantes y demás compañeros de viaje se movían en el mundo del cine con una comodidad que sus colegas de Hollywood no disfrutaban, e incluso cineastas perseguidos en ultramar por ideas "antiamericanas" encontraron asilo en Europa. Por supuesto la situación no era igual en todos los países europeos.

En España, por ejemplo, no hubo necesidad de ninguna "caza de brujas" porque oficialmente no había nadie en el territorio nacional que discutiera los "Principios del Movimiento". El Comunismo era la palabra que definía, de forma abusivamente globalizadora, a los vencidos en la Guerra Civil; era la

ideología abyecta por excelencia, enemiga de la Religión, de la Familia, de la Patria. Los años inmediatamente posteriores a la guerra fueron delicados para el franquismo pero no llegaron a poner en peligro su supervivencia, y la llegada de la Guerra Fría fue la salvación definitiva: a partir de 1953 todo va a ir viento en popa para Franco, culminando en el ápex glorioso de los "25 años de paz". Hagamos ahora una interpretación "cinematográfica" del franquismo durante el periodo 1939-1953 a fin de orientar la lectura de los artículos que integran este número de nuestra revista.

Mientras la Wehrmacht avanzaba imparable y España se apuntaba a la "no beligerancia" a ver qué caía, la producción cinematográfica seguía enfocada a la comedia rosa y el folklore de baratillo, géneros detestados por la crítica más "ideológica". Comienzan a aparecer los espectáculos históricos, de clara influencia italiana -el caso más ilustrativo es *El escándalo* (1943, dir. José Luis Sáenz de Heredia), que se inspira directamente en producciones caligráficas tipo *Un tiro en reserva* (*Un colpo di pistola*, 1941, dir. Renato Castellani)- y aparecen, aunque sin la menor continuidad, alusiones a la ideología oficial: el caso más definido es la célebre *Raza* (1941, dir. Sáenz de Heredia), que podría titularse "La Guerra Civil según Jaime de Andrade" dado su fuerte tono didascálico y, por supuesto, enteramente subjetivo. La colaboración bélica con los nazis sólo se alude de refilón, por ejemplo en *La condesa María* (1942, dir. Gonzalo Delgrás), cuya protagonista ha perdido a su hijo en el frente ruso, donde combatía con la División Azul; este detalle no está presentado con ninguna intención ideológica sino para dar actualidad a la intriga -tomada de una obra teatral estrenada a principios de los años veinte-, pero hoy adquiere especial relevancia por tratarse de la única alusión en un film de argumento a la División Azul hasta *La Patrulla* (1954, dir. Pedro Lazaga). Y también relacionada, aunque indirectamente, con la campaña en Rusia tenemos *Boda en el infierno* (1942, dir. Antonio Román), producto inspirado en un film alemán, *El acorazado Sebastopol* (*Panzerkreuzer Sebastopol / Weisse Sklaven*, 1936, dir. Karl Anton) cuya intriga engarza la Revolución Rusa con la Guerra de España en un intento de ilustrar la conocida sentencia de Serrano Suñer "¡Rusia es culpable!".

Pero los triunfos del Eje duraron poco. En 1945 la España de Franco se encuentra ante unos vencedores incapaces de entender la sutil "teoría de las tres guerras" -según la cual en el mismo conflicto se podía ser a la vez aliado, enemigo y neutral- y la todavía más sutil distinción entre neutralidad y no beligerancia; y para colmo uno de estos vencedores es la Unión Soviética, que ha ganado terreno y prestigio con la derrota del Nazismo. La interpretación oficial de la participación española en la Guerra Mundial quedará reflejada en el cine de forma esporádica pero bastante definida en obras como *Noche sin cielo* (1946, dir. Ignacio F. Iquino) y *Aquellas palabras* (1948, dir. Luis Arroyo), acerbos críticos a la ocupación japonesa en Filipinas, con guiños a la labor positiva del Ejército yanqui, o justificaciones de la neutralidad española (de la "no beligerancia" no se habla, por supuesto) como *Mare Nostrum* (1948, dir. Rafael Gil) o *Neutralidad* (1949, dir. Eusebio Fernández Ardavín). Nótese, de todas formas, la fecha relativamente tardía de estos dos films, estrenados cuando el bloqueo empezaba a perder agresividad y ya se vislumbraba la salida a la crisis.

Pero situémonos nuevamente en 1945. Con la euforia antifascista a su grado máximo y una opinión pública totalmente adversa en el escenario internacional, y en el nacional la constatación de que bandas armadas procedentes de Francia habían cruzado los Pirineos decididas a incordiar al Régimen, los vencedores de La Guerra Civil debieron sentir algo parecido al miedo más atroz, pues veían la posibilidad de que todo lo ganado en el campo de batalla se fuera al traste en poco tiempo. La situación del país en esta época ha quedado plasmada de forma ejemplar en una película producida y estrenada, con un gran sentido de la oportunidad, en el mismo 1945: *Los últimos de Filipinas* (dir. Antonio Román). Al recrear la resistencia heroica del último bastión del Imperio el guión nos presenta una alegoría de la España asediada, pero no la España representada por los héroes de Baler sino la España de Franco en 1945, dispuesta a enfrentarse a cualquier ingerencia extranjera: en realidad se trata de algo así como un ensayo de la manifestación multitudinaria que tendrá lugar en la Plaza de Oriente el siguiente año. Además el film se dirige directamente al Ejército, tanto para ensalzarlo -pues el guión lo presenta, de forma relativamente simbólica, como único garante del honor de la Patria- como para recordarle que es necesario sacrificarse, que los tiempos heroicos han pasado y que la mayor gloria es resistir hasta morir. Es curioso destacar que los Estados Unidos, responsables tanto del desastre colonial del 98 como del bloqueo del 46, aparecen en el film como amigos de los asediados, llegando a sacrificar sus vidas por ayudarles. Es un claro reflejo del apoyo que el Régimen buscaba desesperadamente en los norteamericanos ya antes de que terminara la guerra: los asesores de Franco no eran tan ineptos como para ignorar que los conceptos políticos y económicos de la URSS estaban totalmente enfrentados a los

de USA y que tarde o temprano esas buenas relaciones se enturbiarían. A partir de entonces la política exterior del franquismo se va a centrar en buscar el apoyo de los norteamericanos.

Aunque la prensa hizo lo posible por propagar una actitud favorable hacia los Estados Unidos, en cine aparecen pocas alusiones definidas al respecto. De hecho, la primera película sobre la relación entre Norteamérica y España aparece justo en el año que se firman los acuerdos de cooperación entre ambos países, y se trata de una obra totalmente atípica: me refiero a la famosa *Bienvenido Mister Marshall* (1952, dir. Luis G. Berlanga). Y ciertamente atípica, pues era una parodia que podía interpretarse tanto como una crítica a los americanos por su negativa a incluir España en el Plan Marshall como una burla del entreguismo franquista; una ambigüedad, deliberada o involuntaria, derivada también de la variada filiación política del equipo de producción, en los que podemos encontrar gente del PCE (Bardem, Muñoz Suay), compañeros de viaje e incluso furibundos anticomunistas como Miguel Mihura, autor de los diálogos y responsable de gran parte de la visión cómica del film.

Y hablando de comunistas, es interesante destacar que, a pesar de reconocerse como los enemigos principales del Régimen, las referencias a ellos van a estar muy silenciadas en el cine del periodo 1945-50; en realidad, en España no aparecen películas de clara orientación antisoviética hasta que Hollywood no desencadena su campaña en este sentido, y las cintas españolas estarán siempre influidas por el patrón estadounidense. Una clara muestra de ello lo tenemos en *Murió hace quince años* (1954, dir. Rafael Gil), cuya trama tiene una curiosa similitud con la del film norteamericano *Mi hijo John* (*My Son, John*, 1952, dir. Leo McCarey): en ambas se plantea el conflicto entre un joven "envenenado por la ideología marxista" y su padre de sólidos sentimientos patrióticos (activista de la *American Legion* en el film de McCarey, alto cargo de la Policía Armada en el de Gil). En realidad no se trata de una copia propiamente dicha por parte española, pues la obra teatral de Giménez Arnau que la inspiró es anterior al estreno del film americano, sino que los dos buscan la máxima eficacia propagandística al incidir en los puntos que más pueden sensibilizar a un amplio sector de la población: primero, la capacidad del comunismo para socavar los fundamentos de la sociedad occidental, en este caso la familia; y segundo, dar la señal de alarma sobre la presencia de agentes subversivos en el propio país.

*Murió hace quince años* es una de los más acertados ejemplos de la serie anticomunista realizada en los años cincuenta, en la que no faltarán las típicas reconstrucciones de la vida en los países soviéticos, habitualmente más esforzadas que conseguidas por defecto de credibilidad en la ambientación: *La legión del silencio* (1956, dir. J. Nieves Conde y José María Porqué), por ejemplo, transcurre en un país imaginario y se ven letreros escritos en un idioma no menos imaginario que inevitablemente excita la hilaridad del espectador medianamente culto. Más acertado estuvo Antonio Isasi-Isasmendi en *Rapsodia de sangre* (1958), en que las calles de Barcelona se hacen pasar por Budapest en los tiempos de la rebelión antisoviética de 1956, con una intriga reminiscente en algunos aspectos de un viejo film británico que tuvo cierta acogida en España, sobre todo por su tema musical, *Aquella noche en Varsovia* (*Dangerous Moonlight*, 1941, dir. Brian Desmond Hurst).

Relacionada con la fiebre anticomunista es la aparición de algunas películas que tocan el tema de la División Azul, tabú desde hacía muchos años. Lo encontramos de forma episódica en *La patrulla* (1954, dir. Pedro Lazaga) y *La espera* (1956, dir. Vicente Lluch), pero la obra definitiva será *Embajadores en el Infierno* (1956, dir. José María Forqué). La cinta era de actualidad en su momento por varias razones: acababan de llegar los últimos divisionarios de Rusia, servía para echar leña al fuego anticomunista y además enmascaraba cuidadosamente el componente filonazi de la intervención militar española en el conflicto mundial. En este último aspecto destaquemos como se oculta la condición de falangistas de los personajes: no se ven camisetas azules y cuando al protagonista le preguntan a que partido político pertenece, contesta de forma evasiva: "¡Anticomunista!". De todos modos se conserva una breve escena que insinúa —sólo por la imagen y sin subrayado verbal, por lo que pasa casi desapercibida al espectador poco atento— su auténtica filiación, aquella en que le arrancan del uniforme una insignia que es claramente el yugo y las flechas. Por otra parte el film defiende con audacia una tesis indefendible, ya que cualquiera se da cuenta de que las acusaciones que hacen los soviéticos a los españoles de colaboración en la agresión militar nazi es absolutamente cierta. Pero en esto no hacían más que seguir ejemplos establecidos por el cine internacional: recordemos como en *The Purple Heart* (1944, dir. Lewis Milestone) los americanos explicaban el "martirio" de los pilotos de la incursión Doolittle capturados en el Japón a base de presentar a los japoneses como unos auténticos salvajes y sin intentar explicar en ningún momento su lógica indignación contra un enemigo que ha entrado en su país a matar a

sus compatriotas: si es absolutamente cierto que la guerra es la situación en que mejor se revela la capacidad del ser humano para la maldad, también lo es que en esa mentira a 24 imágenes por segundo que en el cine las atrocidades siempre las cometen “los otros”.

En los años sesenta la Guerra Fría tendrá un periodo de deshielo en el que las "conspiraciones marxistas contra la paz mundial" aparecerán de forma más relajada e incluso paródica, como en los abundantes films de espionaje puestos de moda por el éxito de la serie de James Bond. También se dejará entrever incluso que en la Guerra Fría todos tienen su parte de culpa y que no puede hablarse tan alegremente de "buenos" y "malos" (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú / Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963, de Stanley Kubrick). Pero el cine español no conectará con ninguna de estas tendencias. Los cineastas de prestigio de esta época, totalmente opuestos a los cada vez más rancios y desdibujados "Principios del Movimiento", van a ignorar las consignas propagandísticas que por cierto, cada vez se amoldarán más a la imprecisión ideológica del Régimen: las autoridades promoverán un cine que pueda presentarse en los Festivales a competir con el de países en los que el anticomunismo visceral está proscrito de los medios intelectuales, con lo cual, en un alarde de inconsecuencia, acabarán favoreciendo el antifranquismo. En los últimos años asistiremos a una nueva rabieta anticomunista de Hollywood -con films tan del estilo de los años cincuenta como *Amanecer rojo (Red Dawn)*, 1984, dir. John Milius)- que en España ya no será secundada en absoluto dado el cambio político en nuestro país, con un partido comunista plenamente legalizado.

Volvamos a septiembre de 1991. ¿Qué queda de la "barbarie asiática", de las "hordas de Lenin", del "contubernio judeo-masónico", de aquel poderoso enemigo que amenazaba destruir nuestra sociedad?: un grupo de países pobres, desorientados, resquebrajada su dudosa unidad, ávidos de beneficiarse de las maravillas de la democracia y la libre empresa y por ello presa fácil del consumismo occidental. Para poder matarse mutuamente los hombres del cambio de siglo tendrán que dejar de lado conceptos científicos y sofisticados como la plusvalía y la lucha de clases para volverse a los tradicionales y simples de Patria y Religión, dejando al Comunismo -y de paso a todo el siglo XX- como un accidente en la evolución del Capitalismo hacia la perfección, una prueba que ha debido superar para consolidarse definitiva y universalmente. Antes de que la Guerra Fría pase a formar parte del pasado remoto de la historia mundial, miremos hacia atrás y recordemos cómo la crispación política se reflejaba en el cine. Y recordémoslo con un poco de añoranza, pues toda película necesita la presencia del *bad guy*, que casi siempre resulta ser un personaje mucho más interesante que el *good guy*. En la gran película del mundo, los comunistas resolvían con brillantez su papel de responsables de todo lo que funcionaba mal-guerras, pobreza, opresión-; ahora nos hemos quedado sin "malos", pero no sin lacras: esperemos que esto nos haga reflexionar y nos sirva para construir una sociedad auténticamente mejor, sin buscar en los otros nuestras propias culpas.

RAFAEL DE ESPAÑA  
Associate Editor  
Director, Centre for Cinematic Research  
*FILM-HISTORIA* (Spain)