José Roca y Lucía Roca

Cine, "poder blando" y "guerra fría"

En el año 2002, cuando G. W. Bush (2001-2009) acometía la configuración del nuevo orden mundial, Joseph Nye (decano de la Kennedy School of Government y subsecretario de Defensa con Clinton) se preguntaba por el papel que Estados Unidos debería tener en el mundo tras los atentados de septiembre de 2001.

Con el ocaso de la URSS y el bloque soviético en 1991, ningún país disponía de un poder político, económico, militar, científico y cultural similar al de Estados Unidos, sin embargo, había problemas mundiales que no podían ser resueltos sólo con la utilización unilateral de ese poder. Por su magnitud, asuntos como el terrorismo, el equilibrio financiero, el comercio mundial, el cambio climático o el tráfico ilegal de armas, drogas o personas, requerían la colaboración de otras naciones y, por tanto, un uso diferente del poder. Los argumentos a favor de esta colaboración, Nye los expuso en *La paradoja del poder norteamericano,* donde separaba dos formas de expresar ese poder: el 'poder duro' y el 'poder blando'.

El poder militar y el poder económico son ejemplos de poder duro, del poder de mando que puede emplearse para inducir a terceros a cambiar de postura. El poder duro puede basarse en incentivos (zanahorias) o amenazas (palos) (Nye, 2003, 30). El poder blando es *una forma indirecta de ejercer el poder*, que no está basada en coacciones o amenazas y *es la capacidad de atraer y actuar*.

De otro modo, Tomás Hobbes ya había advertido la distinción en el capítulo X de su *Leviatán*: *Tener siervos es poder; tener amigos es poder, porque son fuerzas unidas*.

En Estados Unidos, el poder blando procede en gran parte de sus valores, que se expresan no sólo a través de la política, sino de la cultura, la literatura, el cine, la televisión, la música o el arte.

En un artículo -"Alianzas democráticas" (2004, 13)-, Nye afirmaba: *La cultura popular puede ser muchas veces una fuente importante de 'poder blando'. Productos tan sencillos como los pantalones vaqueros, los refrescos de cola o las películas de Hollywood contribuyen a producir resultados favorables en, por lo menos, dos de los objetivos estadounidenses más importantes desde 1945. Uno fue la reconstrucción democrática de Europa después de la II Guerra Mundial y el otro fue la victoria de la guerra fría. El Plan Marshall y la OTAN fueron instrumentos decisivos del poder económico y militar, pero la cultura popular reforzó sus efectos*.

La "guerra fría" mostró dos hemisferios opuestos por dos ejércitos, dos modelos productivos, dos sistemas políticos, dos filosofías del mundo y dos maneras de vivir; dos sociedades antagónicas en casi todo, menos en la tendencia a producir intensivamente, en la aspiración de sus respectivos gobiernos a mantener la hegemonía sobre sus aliados y extenderla sobre sus adversarios y sobre el Tercer Mundo, que empezaba a despertar, y a competir en el campo económico, político, científico, ideológico y militar, y en particular en el del armamento nuclear y en la exploración del espacio.

La "guerra fría" revelaba el pulso entre las dos grandes potencias vencedoras por acabar con la bipolaridad en un mundo repartido en dos áreas de influencia, pero finalmente compartido -un solo mundo para dos colosos-, y el esfuerzo por invertir a su favor la correlación de fuerzas resultante de la guerra para tratar de dirigir el mundo en solitario.

Con etapas de diferente intensidad, la "guerra fría" fue larga y acabó con la disolución del bloque soviético en 1991. Pero en este artículo nos referimos a los años iniciales, cuando comenzó la tensión y el gobierno de Estados Unidos puso en marcha una compleja y persistente operación sobre el viejo continente, que combinaba "poder duro" y "poder blando". Sobre este último, que utilizó con notable éxito sobre sus aliados, nos vamos a detener.

La estrategia del gobierno americano en Europa no respondía sólo a la necesidad de neutralizar la propaganda soviética oponiendo otra en sentido contrario, sino a la de asentar y mantener un papel hegemónico sobre el bloque occidental, tanto sobre los países liberados (Francia, Holanda, Bélgica) o los ocupados (Alemania y a medias Italia), como los incorporados después. Lo cual implicaba actuar de forma positiva difundiendo en Europa, cuna del marxismo y del comunismo, los valores del credo norteamericano o la ideología que Seymour Lipset (2000, 33) resume en estos rasgos: *El norteamericanismo es un <ismo> una ideología, del mismo modo que lo son el comunismo o el fascismo o el liberalismo (…) La ideología de la nación puede describirse con cinco palabras: libertad, igualitarismo, individualismo, populismo y <laissez- faire>*. O Samuel Huntington (2005, 415) de modo similar: *La identidad nacional estadounidense se ha definido culturalmente por la herencia de la civilización occidental y políticamente por los principios del credo norteamericano en el que coinciden abrumadoramente los estadounidenses: libertad, democracia, individualismo, igualdad ante la ley, constitucionalismo, propiedad privada*.

El objetivo perseguido era doble. Por un lado, pretendía influir desde el campo teórico, científico y académico sobre la formación de las minorías dirigentes de los países bajo su influencia y, por otro, influir en la opinión del gran público a través de los medios de información, la cultura de masas y la industria del ocio, en particular por medio de la literatura, la música y el cine. Como ejemplos de este propósito se pueden citar iniciativas tan variadas como la aplicación de la organización "científica" del trabajo (taylor-fordismo) a la producción industrial y el *management* a la gestión empresarial, la difusión del funcionalismo y las técnicas cuantitativas en las ciencias sociales, la promoción del expresionismo abstracto como arte nacional o las actividades del Congreso por la Libertad de la Cultura, cuyos comentarios exceden el propósito de este artículo.

Cine y guerra

Como para otras industrias, los años de la guerra fueron de prosperidad para el cine norteamericano. Lejos del campo de batalla y a salvo de incursiones aéreas, las empresas productoras pudieron atender las demandas del público, que no sólo precisaba noticias y documentales sobre las hazañas de sus chicos en lugares lejanos como el norte de África, Birmania, Normandía o las islas del Pacífico, sino ficciones para

evadirse. Y, como escribía Ehrenburg en *Fábrica de sueños* (1989), Hollywood producía sueños; sueños hermosos, amenos y baratos para personas que necesitaran soñar, mucho más en tiempo de guerra.

En 1945, cuando llegó la paz, la industria cinematográfica se hallaba en óptimas condiciones para extender su producción a Europa a costa de los mercados de Francia, Italia, Inglaterra o Alemania, cuyas industrias habían sido castigadas en la contienda, como ya había ocurrido en la Gran Guerra. Como un ejemplo del poderío del cine americano, Gubern (1989, 297) indica que, en 1945, en Estados Unidos se produjeron 358 películas y 425 en 1946, y que el control de taquilla registró 4.680 millones de entradas vendidas.

La industria del cine y el mundo que la rodeaba, donde se movían actores, directores, productores, guionistas y las actividades que giraban en torno a la producción de películas, podía definirse con una sola palabra: Hollywood. En el Olimpo californiano de escayola y cartón piedra gobernaban con mano férrea, pero compitiendo entre ellos, ocho grandes estudios.

Metro-Goldwyn-Mayer, Fox, Paramount y Warner Brothers, seguidos por cuatro más pequeños pero también importantes (Columbia, Universal, United Artists y RKO Pictures), formaban el corazón de una industria potente con una producción continua, una distribución amplia y circuitos de exhibición estables para formar y mantener públicos asiduos. El octavo arte, según García Escudero (1970, 31), es hacer negocio con el séptimo. Hollywood fabricaba sueños, pero recogía dinero contante y sonante.

El cine, por su coste de producción y modo de exhibición, es un espectáculo para grandes públicos, un arte destinado a las masas, y Estados Unidos, por sus dimensiones, disponía de suficiente número de habitantes como para mantener una boyante industria basada en la exhibición de películas para grandes públicos. Públicos diversos, además, como la población americana, que era un crisol de razas, orígenes, culturas, idiomas y situaciones sociales, lo que era un adecuado banco de pruebas para detectar los gustos de tan variada gama de espectadores, que, por su número, permitían amortizar total o parcialmente la producción y con ello reducir los riesgos de llevar el cine norteamericano más allá de las fronteras nacionales.

Había otro factor favorable, que eran los directores, actores, escritores y guionistas, de formación y procedencia diversa -emigrados, huidos y refugiados o contratados a golpe de dólares-, que aportaban otros puntos de vista sobre la sociedad estadounidense y sobre el propio cine.

Esta diversidad de miradas sobre una sociedad también diversa chocaba con la finalidad comercial, cuya rentabilidad exigía hacer películas para multitudes si se quería amortizar el coste de su producción y obtener un beneficio. La solución estaba en producir películas que, por sus temas, tratamiento, técnica, lenguaje y valores morales, fueran aceptadas por grandes públicos; relatos de alcance general, adecuados al tono medio del espectador americano, que mostraran valores universales y elementales admitidos sin reservas por la sociedad. Así, el cine se adaptaba al tipo de espectador ideal que la propia industria creaba; el cine, buscando el beneficio empresarial, tendía a ser un gran educador, que ayudaba a configurar la sociedad haciéndola ideológica y culturalmente más homogénea. Y lo que daba buen resultado en la diversa sociedad americana, debía servir para el resto de Occidente y más allá, pues el cine ofrecía un tipo de mirada sobre el mundo y los seres humanos, sugestivos modos de vida y conducta, así como la visión de una sociedad moderna, cómoda, dinámica y llena de oportunidades; una sociedad abierta a los sueños, al progreso, a la promoción personal; la sociedad opulenta, neocapitalista, surgida después de la guerra, propuesta al mundo entero como un modelo no sólo deseable sino fácilmente alcanzable.

La decisiva participación militar de Estados Unidos en la II Guerra Mundial y en las condiciones de su desenlace, así como las ayudas posteriores del Plan Marshall para reconstruir la Europa devastada, facilitaron que el desembarco militar en Normandía fuera seguido poco después por el "desembarco" de la cultura norteamericana en el viejo continente, lo cual no quiere decir que el cine americano no lo hubiera "descubierto" antes. "Desembarco" generado por interés comercial y por las necesidades estratégicas del enfrentamiento con la Unión Soviética, el aliado contra Hitler, convertido luego en temible enemigo al dotarse de armamento atómico.

Con la victoria, había llegado el "Día D" para la producción cinematográfica americana, que, en el continente dividido entre dos bloques políticos, debería ser un vehículo para la lucha ideológica contra la propaganda comunista y, además, debía librar una lucha comercial con el cine europeo -británico, francés, italiano, alemán y escandinavo en menor medida-, que intentaba reconstruir su industria y defender su mercado del asalto de la producción de Hollywood, oponiendo un cine de autor, con actores y actrices, a un cine de "estrellas" y producciones de gran presupuesto. En particular, la correosa resistencia de Francia, muy celosa de su lengua y su cultura, que protegía su cine sin disimulo, luchando por conservar la máxima cuota de pantalla y rodando películas donde el prestigio de sus directores (Renoir, Clement, Carné, Clair, Clouzot) y cierto tono literario, intelectual o vanguardista ofrecieran un cine de calidad para competir en el mercado nacional e internacional con la abundante producción americana.

En las islas británicas, Hollywood debía enfrentarse a la poderosa corporación de Arthur Rank, que durante la guerra controlaba el 60% de la producción (Gubern, 274), deseosa, a su vez, de llegar al público estadounidense, y al cine de calidad basado en adaptaciones de obras teatrales de Shakespeare y en novelas de Dickens, Oscar Wilde, H. G. Wells o Graham Greene. También se enfrentaba a las amables comedias de los Estudios Ealing y a las películas de suspense, terror y ciencia ficción de la Hammer Productions, que estaban entre las preferidas por el público británico más popular. Aunque también había un cine realista, o mejor dicho pesimista, con obras destacables, y, en particular, una muy adecuada al momento inicial de la "guerra fría": *El tercer hombre* de Carol Reed (1949).

La película -mezcla de cine negro americano y expresionismo alemán, según Gubern- transcurre en Viena, dividida y ocupada por cuatro ejércitos extranjeros, que ya no es la alegre capital del Imperio austro-húngaro, la ciudad del Danubio azul, las operetas y los valses, sino una ciudad sórdida y triste habitada por gente desconfiada, en cuyas ruinas tipos sin escrúpulos como Harry Lime (Orson Welles) hacen negocios en el mercado negro.

El mercado alemán no fue un gran obstáculo para las *majors* de Hollywood, pues el cine había perdido parte de sus directores y guionistas, que, junto con escritores y profesionales de otras artes, se habían exiliado con la llegada de los nazis al gobierno, mientras otros se enfangaron con ellos poniendo la prestigiosa UFA (Universum Film AG) al servicio de Joseph Goebbels. Además, la industria cinematográfica quedó afectada por la división del país, con la UFA, renovada, en Alemania occidental y la Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA), en la Alemania oriental.

En cambio, Italia, superada la etapa de la ostentosa producción fascista, ofrecía una prometedora corriente pegada a la cruda realidad del país: el neorrealismo. Un cine que reflejaba la derrota personal de los más derrotados por la guerra, rodado por directores como Visconti, Rossellini, Germi, De Sica, Blasetti, Fellini o Zavattini. Tuvo una vertiente edulcorada (rosa), que daría paso a la comedia amable, costumbrista y humorística de los años cincuenta y primeros

sesenta. Italia fue, además, un escenario para la producción americana de comedias románticas y, por su abundancia de ruinas y monumentos, un "decorado" natural para la producción, y coproducción con estudios italianos, de películas de trama histórica de todas las calidades.

El "desembarco" de la producción cinematográfica norteamericana en la Europa de posguerra tuvo un desarrollo diverso y combinado. Pretendía, en primer lugar, ampliar el mercado para la producción propia, es decir, conquistar nuevos públicos para películas producidas en Estados Unidos, haciendo de las salas europeas una prolongación de los circuitos de exhibición americanos.

Para imponerse a la producción europea y también a la de otra procedencia (de Argentina, Méjico, Brasil, Japón, India, Egipto y desde luego del área soviética), era fundamental controlar la distribución, cuya labor debía ser doble: por un lado, promocionar la producción propia y, por otro, reducir la exhibición de películas ajenas y dificultar, por falta de público, el desarrollo de producciones nacionales que pudieran dar lugar a industrias que pudieran competir con las *majors*.

Este objetivo condujo a negociar en cada país la cuota de pantalla, que fijaba la proporción entre el número de películas nacionales y extranjeras exhibidas en las salas, así como el sistema de contratación, ideado por Adolph Zukor, que trazó las líneas maestras del cine como actividad industrial, amparado en una descarnada aplicación de las leyes del mercado.

Zukor, fundador de la Paramount, regularizó la producción y la distribución de películas unificando la duración de los metrajes, contratando salas y actores y actrices como si fueran empleados ordinarios, pero mejor pagados, para producir de manera continua, como una factoría, todo tipo de películas, que se ofrecían a los exhibidores en bloque. Dividió la calidad de su producción en tres categorías -A, B y C-, según el presupuesto de las cintas y el prestigio de los actores, pero el sistema de contratar en bloque obligaba a los exhibidores a aceptar toda la producción que saliera de la firma, tanto las buenas películas de clase A, como las de clase B y todas las demás, mediocres sueños de relleno, fabricados en serie para tener ocupadas las salas. Otra táctica del "desembarco" fue producir películas en Europa, directamente o en coproducción con estudios europeos, en particular en países donde los costes fueran bajos, el clima favorable y el paisaje variado.

Las ruinas y monumentos europeos ofrecían verídicos escenarios para filmar los exteriores de películas de aventuras, a los que se unía la abundancia de mano de obra para completar la nómina de extras, masas y figurantes, con salarios más bajos que en Estado Unidos, así como el paisaje y el clima de los países mediterráneos. Por estas circunstancias, entre otros países europeos, Italia, España y Yugoslavia hicieron de "platós" para el cine de *attrezzo* y guardarropía de las *majors*. En los aledaños de Madrid, el productor norteamericano Samuel Bronston instaló sus estudios, de donde salieron famosas películas de tema histórico, como *John Paul Jones*, *Rey de Reyes*, *El Cid*, *55 días en Pekín* o *La caída del imperio romano*.

La II Guerra Mundial hizo de Hollywood una fábrica de propaganda. Con el grado de coronel, Frank Capra trabajó para el War Department, John Ford, con el de capitán, dirigió la producción de la U.S. Navy, mientras el mayor William Wyler se ocupó de la U.S. Air Force. Escribe Gubern (1989, 275) que tres grandes directores de Hollywood se convirtieron en soldados de retaguardia.

Respecto al contenido del "desembarco de celuloide", hay que señalar, en primer lugar, la descarga sobre el viejo continente de documentales y películas sobre la guerra, donde se mezclaban las acciones militares, por tierra, mar y aire, con la exaltación patriótica y las hazañas de soldados americanos. Unas, realizadas durante la contienda, como *Destino Tokio* (*Destination Tokyo*)

(Delmer Daves, 1943), *Guadalcanal* (*Guadalcanal diary*) (Lewis Seiler, 1943), *Sahara* (Zoltan Korda, 1943), *Air Force* (Howard Hawks, 1943), *Treinta segundos sobre Tokio* (*Thirty seconds over Tokyo*) (Mervyn Leroy, 1945), *No eran imprescindibles* (*They were expendable*) (John Ford, 1945), *Objetivo Birmania* (*Objetive Burma*) (Raoul Walsh, 1945) y muchas más. Y otras rodadas después, sin la premura de la contienda, como *De aquí a la eternidad* (*From here to eternity*) (Fred Zinnemann, 1953), *El puente sobre el río Kwai* (*The bridge on the river Kwai*) (David Lean, 1957), *Torpedo* (*Run silent, run deep*) (Robert Wise, 1958), *El último torpedo* (*Torpedo run*) (Joseph Pevney, 1958), incluso con una mirada distinta, como *Duelo en el Atlántico* (*The enemy bellow*) (Dick Powell, 1957), donde el enfrentamiento entre el comandante de un destructor norteamericano (Robert Mitchum) y el de un submarino alemán (Kurt Jurgens) se presenta como un duelo entre astutos caballeros.

La guerra de Corea, un episodio "caliente" de la "guerra fría", también dio su cosecha de películas patrióticas, como *Paralelo 38* (*Retreat,Hell*!) (Joseph H. Lewis, 1952), *Corea, hora cero* (*One minute to zero*) (Tay Garnett, 1952), *Los puentes de Toko-Ri* (*The bridges at Toko-Ri*) (Mark Robson, 1954) o *Sayonara* (Joshua Logan, 1957), exhibidas en las pantallas europeas.

El género bélico sobre la II Guerra Mundial se mantuvo durante los años sesenta, ofreciendo películas de diferente calidad, con menos carga propagandística y algunas con gran éxito de público, como *Los cañones de Navarone* (*The guns of Navarone*) (J. Lee Thompson, 1961), *El día más largo* (*The longest day*) (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962) o *La gran evasión* (*The great escape*) (John Sturges, 1963). La primera y la última tenían un alto componente de películas de aventuras, pero *El día más largo*, una ambiciosa producción de la Fox en colaboración con estudios británicos y alemanes, era una especie de documental dramatizado sobre el Día D, animado por la presencia de famosas "estrellas" de varios países.

El cine bélico transmitía la respuesta del gobierno de Estados Unidos al ataque japonés a Pearl Harbor, en 1941, o de Pionyang a Corea del Sur, en 1950, a través del esfuerzo generoso de muchachos, que, lejos de sus hogares, defendían el mundo libre de las agresiones de gobiernos despóticos movidos por la pérfida doctrina comunista.

Las películas mostraban la camaradería, la abnegación, la valentía, incluso el buen humor de jóvenes americanos de toda condición, pero unidos en el mismo propósito y llevados por el mismo espíritu, que se batían en difíciles condiciones ante enemigos poderosos y crueles, en una lucha sin cuartel, recompensada a veces con una medalla, pero siempre con el agradecimiento del pueblo americano; insuflaban valor a los combatientes y patriótica moral a los familiares.

El cine destacaba las conductas heroicas individuales o en grupo -el comando, el pelotón, la patrulla, la compañía- de soldados que recibían, como luchadores por la libertad, la democracia y la independencia de las naciones, la gratitud de las poblaciones liberadas, pero pagaban por ello un alto precio en muertos, mutilados, inválidos, enloquecidos o inadaptados, como se puede percibir en *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*) (William Wyler, 1946) o en *Hasta el fin del tiempo* (*Till the End of Time*) (Edward Dmytryk, 1946), que relatan la vuelta a casa de varios soldados y las dificultades para adaptarse a la normalidad de la vida civil (*Tardaste más de un día en hacerte soldado, y tardarás algo más en volver a ser civil*, dice el padre de uno de esos chicos retornados).

No obstante, la percepción sobre el ejército y la política exterior americana cambiaron, dentro y fuera de Estados Unidos, con la guerra de Vietnam. Pero ese tema sería objeto de otro artículo.

La II Guerra Mundial ha sido un filón inagotable para el cine americano, aunque haya cambiado la mirada sobre un conflicto que, huyendo del maniqueísmo más simple, hoy se percibe de manera más compleja, como se constata en cintas recientes como *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the gates*, Jean-Jacques Annaud, 2001, *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) y en su estela las series de televisión *Hermanos de sangre* (*Band of brothers*, Tom Hanks & Steven Spielberg, 2010) y *The Pacific* (Hanks, Spielberg & Gary Goetzman, 2010) o en *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our Phaters*) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*), de Clint Eastwood (2006).

En la filmografía de la guerra y la posguerra no podían faltar las tramas de espías, infiltrados y resistentes, como *Enviado especial* (*Foreign correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940), *Sabotaje* (*Saboteur*, Alfred Hitchcock, 1942), *Cinco tumbas al Cairo* (*Five graves to Cairo*, Billy Wilder, 1943), a veces envueltas en historias románticas -*Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) y *Encadenados* (*Notorius*, Alfred Hitchcock, 1946)- o en tono de humor (y celos), como en *Ser o no ser* (*To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942). *La casa de la calle 92* (*The house on 92th Street*, Henry Hathaway, 1945), intriga con estilo documental que contó incluso con la colaboración del FBI, ensalza la eficacia del contraespionaje norteamericano. En 1959 Mervyn LeRoy rodó *FBI contra el imperio del crimen* (*The FBI Story*), una crónica del "federal buró", enfrentado al hampa organizada y al espionaje nazi o comunista.

Europa solía ser un estratégico campo de operaciones para el espionaje y el contraespionaje, cuyas actividades llevaban a cabo agentes profesionales o espías ocasionales en sórdidas luchas secretas, y Berlín, la derruida capital del III Reich, donde el ideológico "telón de acero" se convertiría en un muro material de cemento y alambradas, fue uno de sus escenarios.

En *Berlín Exprés* (*Berlin Express*) (Jacques Tourneur, 1948), una mezcla de película de espías y de cine negro, aparece la ciudad destruida y sin el célebre muro, igual que en la hilarante sátira de Billy Wilder (1961) *Uno, dos, tres* (*One, two, three*), en la que un ejecutivo de Atlanta pretende introducir el consumo de la Coca-Cola en la Alemania comunista. ¿Acaso existe algo más "blando" y refrescante para mostrar la hegemonía americana?

En un tono muy distinto, el muro berlinés está dramáticamente presente en *El espía que surgió del frío* (*The spy who came in from the cold*) (Martin Ritt, 1965), basada, como otras películas, en un ácido relato de John Le Carré.

La "guerra fría" y la propaganda que la alimentaba también tenían efecto dentro de Estados Unidos, pues revelaban la situación interior y el estado de ánimo de la población, que, ante las tensas relaciones con la Unión Soviética, vivía con miedo; miedo a un ataque nuclear, miedo a la destrucción de la sociedad americana y a caer en la dictadura de los temibles soviets; miedo a los agentes emboscados, como ocurría en la película *El extranjero* (*The stranger*) (Orson Welles, 1946), a los sabotajes y a los efectos de la propaganda enemiga, a la que se atribuía un gran poder para manipular las conciencias y, sobre todo, el miedo al "lavado de cerebro" mediante técnicas sutiles o agresivas, a las que podía ser sometido cualquier patriota americano para ser convertido en una dócil marioneta al servicio de los comunistas rusos, como aparecía en *El mensajero del miedo* (*The Manchurian candidate*), de John Frankenheimer (1962).

En este clima de temor y desconfianza, el obsesionado senador republicano Joseph McCarthy inició una investigación para detectar comunistas y posibles sus colaboradores en las instituciones norteamericanas, que alcanzó también a Hollywood.

La Comisión de Actividades Antiamericanas del Congreso, fundada inicialmente para investigar la propaganda nazi, fue el órgano que llevó adelante los planes de

McCarthy, conocidos como la "caza de brujas", término tomado de la obra teatral *Las brujas de Salem*, publicada en 1953, con la que Arthur Miller, víctima él mismo de dicha "caza", denunció el celo inquisitorial de la Comisión utilizando la metáfora de un suceso ocurrido en el siglo XVII en Salem (Massachussets), donde, en un ambiente de histeria religiosa colectiva, más de doscientas personas fueron acusadas por unas niñas de practicar la brujería y tener tratos con el diablo.

Con el forzado testimonio de chivatos convencidos y delatores arrepentidos, la Comisión elaboró una lista de más de trescientas personas -directores, actores, ayudantes y guionistas- acusadas de colaborar con el enemigo. Muchas fueron multadas, algunas condenadas a penas de cárcel y además perdieron el empleo hasta su retractación o posterior rehabilitación por una comisión que depurase sus responsabilidades. También hubo quienes se negaron a declarar, al amparo de la Constitución.

La histeria y el ambiente de sospecha creados por la Comisión, así como la intención de algunos directores de justificar su colaboración con la campaña de McCarthy acentuaron el discurso patriótico y anticomunista en la producción de películas.

Respecto a la temida guerra nuclear con la URSS, Stanley Kubrick estrenó en 1964 la película *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worriyng and love the bomb*), que narra el disparatado inicio de la guerra atómica, cuyas consecuencias Stanley Kramer había llevado a la pantalla en 1959, con *La hora final* (*On the beach*), en la que, después del holocausto nuclear, un grupo de personas aguarda en Australia la llegada de la nube radiactiva y, con ella, el final de los últimos seres humanos sobre el planeta.

El miedo y el pesimismo de la etapa oscura también se expresaron en el llamado *cine negro*, que reproducía tramas, tipos y lugares de las novelas de Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Jim Thompson, Eric Ambler o Mickey Spillane.

En sombríos escenarios urbanos y abundantes secuencias nocturnas, policías y criminales, detectives privados y periodistas, se movían en ambientes sórdidos poblados por toda clase de tipos torvos. Bajo la presión de la cruzada anticomunista de McCarthy, la mirada crítica se limitaba a mostrar la pobreza, la delincuencia y la corrupción pública y privada; a colocar los bajos fondos, relacionados a veces con las altas esferas, al lado de la prosperidad, exhibiendo el contraste entre la cara amable y la cara hosca de la sociedad opulenta. La cosecha (roja), por usar el título de la primera novela de Hammet -*Cosecha roja* (*Red Harvest*)-, de este cine fue excelente: *El halcón maltés* (*The maltese falcon*) (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *El sueño eterno* (*The big sleep*) (Howard Hawks, 1946), *Forajidos* (*The killers*) (Robert Siodmak, 1946), *Retorno al pasado* (*Out of the past*) (Jacques Tourneur, 1947), *El justiciero* (*Boomerang*) (Elia Kazan, 1947), *El beso de la muerte* (*Kiss of death*) (Henry Hathaway, 1947), *Cayo Largo* (*Key Largo*) (John Huston, 1948), *La ciudad desnuda* (*Naked city*) (Jules Dassin, 1948), *La jungla de asfalto* (*Asphalt jungle*) (John Huston, 1950), *La ley del silencio* (*On the waterfront*) (Elia Kazan, 1954), *Atraco perfecto* (*The killing*) (Stanley Kubrick, 1956), *Mientras Nueva York duerme* (*While the City sleeps*) (Fritz Lang, 1956) o *Chicago año 30* (*Party Girl*) (Nicholas Ray, 1958) figuran entre otras buenas piezas de una etapa, que para algunos críticos concluye con *Sed de mal* (*Touch of evil*) (Orson Welles, 1958).

Otros "suaves desembarcos"

En contraste con el ambiente urbano del cine negro, las películas del Oeste ofrecían el campo abierto, el espectáculo de la naturaleza grandiosa y salvaje, donde transcurre la dura vida de los colonos, llena de peligros y dificultades, que condensa la epopeya de la fundación de la nación, a expensas de la población aborigen, desde

las Trece Colonias hasta lograr una dimensión continental de océano a océano. Es la historia, en color y cinemascope, de una fundamental etapa de la corta existencia de Estado Unidos, que exalta la conquista del territorio y la formación del país por la frugalidad y el trabajo duro de los pioneros y el asentamiento de un orden social incipiente, que, si no es el mejor, no merece ser cambiado por otro, sino sólo reformado mediante oportunas acciones individuales. Esquema que se repite en el *Western*: a un lugar perdido, llega un jinete solitario, que, obligado a tomar partido, resuelve un problema, siempre "a su manera", y sigue después su destino errante, dejando detrás una lección de valentía, generosidad, destreza pugilística y buena puntería.

La cinematografía americana también descargó en el viejo continente una buena cantidad de películas de aventuras de todos los géneros, sin más pretensión que distraer a todo tipo de públicos. Películas de aventuras, con el imprescindible ingrediente de intrigas, amores y traiciones, tenían lugar en todas las épocas y situaciones imaginables, reproducidas con artificioso exotismo y no poca fantasía, pues, para Hollywood, lo inverosímil puede resultar entretenido.

Hubo también un género especialmente dedicado al público infantil, salido de los dibujos animados del mago del lápiz. Para varias generaciones de europeos, la infancia ha estado ligada a las aventuras de simpáticos animales humanizados y a las coloreadas fábulas de Disney, inspiradas en gran parte en cuentos europeos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm.

Pero donde la influencia del cine americano se hizo socialmente más eficaz fue en el drama contemporáneo y, sobre todo, en la comedia, especialmente las de tono amable, cierto enredo y final feliz. El género propio de la satisfecha sociedad urbana del siglo XX, que suele transcurrir en populosas ciudades, donde millones de personas se afanan cada día por llevar, o soportar, una vida moderna, dinámica y laboriosa.

La comedia muestra la vida en Nueva York, Boston, Filadelfia, Chicago, Los Ángeles o San Francisco, con sus calles, su tráfico, sus barrios, sus tiendas y cafés, sus monumentos, puentes, rascacielos y edificios singulares; la vida cotidiana en la sociedad moderna, con viviendas bien equipadas, grandes oficinas en altos edificios, con sus ascensores que se prestan a encuentros y enredos, con los jefes gruñones, los ejecutivos agresivos y las eficientes secretarias, los comercios -lujosos y modestos-, los transportes públicos y los privados (muchos y grandes coches) y la vida en familia, las fiestas nacionales -el 4 de Julio, el día de Acción de Gracias, Navidad-, las actividades de los jóvenes -las fiestas de graduación y el baile de fin de curso- así como las costumbres, la moda, el consumo y el tiempo de ocio, de una sociedad semejante a la europea, pero más adelantada y más vertiginosa. Además, la comedia transmite valores como el esfuerzo por ascender en la escala social, el intento de hacer las cosas y no rendirse, el espíritu emprendedor y familiar, el típico desenfado y el papel del dinero -*money*, *money*, *money*-, que definen el modo de vida americano. La comedia de los años cincuenta y sesenta ha sido el mejor escaparate de Estados Unidos ante los ojos de los europeos. Aunque la exhibición de modernidad y abundancia puede generar efectos opuestos, dependiendo de quienes sean los espectadores. Pues, además del deseo de alcanzar los niveles de comodidad y consumo de los norteamericanos, puede despertar un sentido de privación y agravio y la conciencia del subdesarrollo, como señalaba el presidente de Indonesia, Kusno Sukarno, en una frase recogida por Román Gubern (1986, 642): *La industria cinematográfica ha abierta una ventana al mundo. Los países coloniales han mirado a través de ella, viendo las cosas de las que se les ha privado. Cuesta creer que una nevera pueda ser un símbolo revolucionario. Lo es para un pueblo que no tenga neveras. El automóvil del trabajador de ciertos países puede convertirse en un símbolo de rebelión para un pueblo des-*

provisto de la necesario para vivir. Hollywood ha ayudado a despertar un sentido de privación de derechos del hombre al nacer. En ese sentido ha desempeñado parte importante en las revoluciones nacionales de Asia durante la posguerra.

En este apretado resumen, queda apuntar que la influencia del cine americano en Europa no se limitó a la exhibición de las películas, también se debió a la divulgación de lo que rodeaba el mundo del cine, en particular, el territorialmente pequeño mundo de Hollywood, pero amplio universo poblado de "estrellas", como el extraordinario lugar de producción de películas y residencia de actores y actrices, cuyas actividades profesionales y particulares suscitaban en el público mucho interés. Las vidas y azares de las celebridades de la pantalla, sus gustos y formas de vestir, sus aficiones y debilidades, sus escándalos, sus amoríos, matrimonios y divorcios, sus fiestas y triunfos y también sus dramas y ocasos fueron difundidos y multiplicados por los medios de información, las revistas de cine y la prensa del corazón; "poder blando" en acción.

Pero ello no impidió la aparición del interés económico desnudo -el "poder duro"- de los estudios y las empresas distribuidoras norteamericanas por controlar el mercado. El cine perdió autonomía, pero no sólo los estudios europeos respecto a los norteamericanos, sino estos respecto a la industria en general, al haber sido progresivamente fagocitados por grandes corporaciones con inversiones en sectores económicos muy alejados del cinematográfico.

El cine perdía autonomía como actividad industrial y dependía de los planes globales de compañías, que, atendiendo a la coyuntura, fijaban sus prioridades en un sector u otro, guiadas por el criterio de proporcionar más rentabilidad a las inversiones de los accionistas. El interés nacional dejaba de contar en empresas con perspectiva mundial, y desde luego, el valor artístico y cultural, la creatividad, la innovación y la experimentación del cine pasaban a segundo plano ante la exigencia de obtener un beneficio inmediato en empresas donde daba lo mismo fabricar coches que producir películas, fabricar sueños o mercancías, con tal de conseguir la mayor cantidad de dinero posible en el menor plazo de tiempo. Para un tipo de industria y de espectáculo había llegado el inevitable *The End*, y no era un final feliz.

Bibliografía utilizada

Caparrós Lera, J. M. (1997): *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza.

Coma, J. (1998): *Obras maestras del Western clásico. Cine del Oeste* (III), Barcelona, Planeta/Agostini.

Ehrenburg, I. (1989): *Fábrica de sueños*, Madrid, Júcar.

Fernández-Santos, A. (1988): *Más allá del Oeste*, Madrid, El País.

García Escudero, J. M. (1970): *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat/Alianza.

Gubern, R. (1989): *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.

Gubern, R.: Intervención en la Mesa redonda sobre colonialismo cultural. Román Reyes (ed.): *Cien años después de Marx*, Madrid, Akal, 1986.

Huntington (2005): *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona, Paidós, p. 415.

Judt, T. (2006): *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus.

Lipset, S.M. (2000): *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos,* Méjico D.F., Fondo de Cultura Económica.

Nye, J.S. (2002): *La paradoja del poder norteamericano*, Madrid, Taurus.

Nye, J.S.: "Alianzas democráticas", *El País*, 18/9/2004, p. 13.