

Solange du lebst **La Guerra Civil Española en una película bélica de Alemania Occidental¹**

Raimund Fritz

Resumen: Este artículo sitúa en primer lugar la película *Solange du lebst* (“Mientras vivas”) en el contexto del desarrollo del cine alemán después de 1945. En un segundo paso, examina los elementos centrales en la creación de la película: director, guion, director de fotografía, lugar de rodaje, actores, etc., para terminar con una breve referencia a su estreno en los cines y las reacciones de la crítica.

Palabras clave: *Solange du lebst*; cine alemán de postguerra; guion; dirección; actores; rodaje; recepción

Summary: This article first situates the film *Solange du lebst* (“As Long as You Live”) in the context of the development of German cinema after 1945. It then examines the key factors in the film’s creation: director, screenplay, cinematographer, shooting, actors, etc., before concluding with a brief discussion of its theatrical release and critical reception.

Key words: *Solange du lebst*; post-war German cinema; screenplay; direction; actors; filming; reception

El 14 de octubre de 1955, después de tres aplazamientos, se estrenó en el cine Atrium de Stuttgart la película de guerra *Solange du lebst* (“Mientras vivas”). Un pequeño milagro, ya que el FSK² había prohibido la proyección de esta producción unas semanas antes porque la película violaba sus principios. En aquel momento, estos eran los siguientes:

¹ Artículo redactado originalmente en alemán y traducido al español por ECH.

² Se trata de *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK), Organismo de Autocontrol de la Industria Cinematográfica de la Alemania Occidental con sede en Wiesbaden.

Ninguna película debe representar temas, acciones o situaciones que

- a) ofendan la sensibilidad moral o religiosa, especialmente con un efecto pernicioso o embrutecedor;
- b) promuevan tendencias nacionalsocialistas, militaristas, imperialistas, nacionalistas y racistas;
- c) pongan en peligro las relaciones de Alemania con otros Estados, sobre todo menospreciando a sus gobiernos, representantes oficiales e instituciones;
- d) pongan en peligro o denigren los fundamentos constitucionales y constituyentes del pueblo alemán en su conjunto y en sus regiones;
- e) falseen hechos históricos mediante un enfoque claramente propagandístico o sesgado. (No afecta a la representación alterada de hechos históricos en el sentido de la libertad necesaria para una creación artística) (Berger 1989: 96).

Antes del estreno mencionado, se informa al productor Paul Hans Fritsch de que su película *Solange du lebst* infringe los puntos b y e anteriores y que, por tanto, no se permitirá su proyección pública. El director de la película, Harald Reinl, también se ve afectado por esto, pues opinaba que no había hecho una película política (cf. Feick / Wengler 1985). ¿Cómo se llegó a esta situación, y por qué se rodó una película bélica en Alemania Occidental diez años después del final de la Segunda Guerra Mundial?

Producción de películas de guerra en la RFA después de 1945

En los primeros años tras el fin de la guerra, la Guerra Fría entre las potencias occidentales gobernadas democráticamente y las potencias orientales de influencia comunista condujo a la división de Alemania, consolidada con la reforma monetaria de 1948. Debido a la amenaza militar de Europa del Este –concretamente de la Unión Soviética–, Alemania Occidental se convirtió en un país importante en términos de estrategia bélica para la alianza militar de la OTAN. Las potencias aliadas Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos se esforzaron ahora por reconstruir un ejército en Alemania Occidental, por lo que se abandonó la política de desmilitarización adoptada en 1945. Muchos alemanes se opusieron a ello, ya que el “rearme militar [asociado a ello] perturbaba considerablemente los [...]

sentimientos de una gran parte de la población de Alemania Occidental” (Kreimeier 1989: 24). Esto se debió al cansancio de la guerra, al *shock* de la derrota y a los demócratas firmes que exigían una Alemania Occidental civil. Cuando se produjo la crisis coreana en junio de 1950, el fantasma del comunismo se extendió por los medios de comunicación y se aceleraron los esfuerzos de remilitarización en Alemania Occidental. Esto último requirió una gran labor de persuasión, en la que se utilizaron películas de guerra para ayudar a cambiar de opinión a la gran mayoría de los alemanes occidentales.

Los EE.UU. dieron el pistoletazo de salida, pues al principio de la oleada de cine bélico –alrededor de 1951/52–, el 70% de este cine de género procedía de Hollywood (cf. Wegmann 1980: 113). Anteriormente, estas películas no se habían proyectado en los cines de Alemania Occidental, ya que las películas militares estaban prohibidas por los estatutos del FSK. El gobierno del canciller Konrad Adenauer, que viró hacia una política pro-OTAN, levantó esta prohibición. Las primeras películas fueron comedias militares, no todas procedentes del extranjero, puesto que algunas ya se habían rodado durante la República de Weimar y ahora se volvían a proyectar, como es el caso de la película militar de Ufa de 1931 (!) *Reserve hat Ruh*’ (“La reserva descansa”, título de reestreno: *Das Ganze halt!*)³. Esta producción ocupó el noveno lugar entre las diez películas más taquilleras de 1951 (cf. Sigl / Schneider / Tornow 1986: 125).

Ahora ya no había quien los parara: las comedias militares para Alemania se recogían de los rincones más malolientes de los basureros cinematográficos internacionales, sin importar lo viejas u horribles que fueran, siempre y cuando solo presentaran uniformes. Por nombrar solo algunas, de Suecia llegó toda una serie de películas de “Schütze Bumm”: *Schütze Bumm in Nöten / Soldat Bom*; *Blaue Jacken (Schütze Bumm auf hoher See) / Flottans overman*; *Schütze Bumm lernt um / Tappa inge sugen*; *Aber warum, Herr Feldwebel / 91: A.N. Carlsson*, entre otras (Heller 1979: 76).

³ Estas comedias militares incluían, entre otras: *Mutter der Kompanie* (1931); *Der Schrecken der Garnison* (1931); *Der Etappenhase* (1937); *Somewhere in Civvies* (GB, 1943); *91: A.N. Carlsson* (Suecia, 1946); *Flottans kavaljerer* (Suecia, 1948); *Soldat Bom* (Suecia, 1948); *Francis* (EE.UU., 1949); *I Was a Male War Bride* (EE.UU., 1949), etc. (cf. Wegmann 1980: 238).

Las distribuidoras de cine estadounidenses también se centraron en comedias militares como *Sailor Beware* (*¡Vaya par de marinos!*, con Dean Martin y Jerry Lewis) o *You're in the Army Now* (“Ahora estás en el ejército”, con Jimmy Durante). Pronto le siguieron películas con un tono más duro en las que se adoptaba un enfoque más directo, como *Sands of Iwo Jima* (*Arenas sangrientas*, con John Wayne), *Decision Before Dawn* (*Decisión antes del amanecer*, con Oskar Werner y Hildegard Knef), *The Desert Fox* (*Rommel, el zorro del desierto*, con James Mason), *From Here to Eternity* (*De aquí a la eternidad*, con Frank Sinatra, Montgomery Clift y Burt Lancaster), etc.⁴

Debido al éxito financiero de estas películas, las productoras y distribuidoras de Alemania Occidental también consideraron la posibilidad de hacer películas de guerra. Además de sus propios fondos, pudieron recurrir a las garantías del gobierno federal, que sirvieron para reforzar la producción cinematográfica de Alemania Occidental en comparación con el extranjero⁵. Desde el punto de vista político, estas garantías podían utilizarse “como medio sostenible de la política cinematográfica y propagandística del gobierno federal: a partir de 1952/53, las películas militares contaban con grandes posibilidades de obtener una garantía” (Kreimeier 1989: 26).

Las primeras películas bélicas de Alemania Occidental tuvieron éxito desde el principio. El director Helmut Käutner comenzó con la coproducción austriaco-yugoslava *Die letzte Brücke* (“El último puente”); un drama partisano “realista” con Maria Schell que se estrenó en cines el 11 de febrero de 1954. El 30 de septiembre de 1954, Gloria-Verleih estrenó *08/15* (con Joachim Fuchsberger). A finales de año, el 30 de diciembre de 1954, se estrenó en los cines *Canaris* (con O. E. Hasse). Estas tres películas fueron éxitos de taquilla. *Die letzte Brücke* se convirtió en la quinta película más taquillera de la temporada 1953/54 y, después de *From Here to Eternity*, en la segunda película bélica más taquillera de esa temporada (Sigl / Schneider / Tornow 1986: 128). *08/15* se convirtió en la película

⁴ *The Desert Fox* ocupó el undécimo lugar entre las películas de mayor éxito de 1952 en Alemania Occidental. *From Here to Eternity* ocupó el segundo lugar en 1954 (cf. Sigl et al. 1986: 126 y 128).

⁵ Las garantías federales fueron una forma temprana de financiación del cine, ofreciendo apoyo económico sin tener en cuenta criterios de calidad del contenido.

más taquillera de la temporada 1954/55, mientras que *Canaris* ocupó el quinto lugar. El siguiente éxito de taquilla fue *Des Teufels General (El general del diablo)*, con Curd Jürgens), estrenada el 23 de febrero de 1955 (Sigl / Schneider / Tornow 1986:129)⁶.

Estas películas no solo mostraban la guerra y sus atrocidades, sino que también embellecían el proceso de superar el pasado. Se señaló sobre la primera película de *08/15*, que se desarrolla antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, que:

La película hace como si la *Wehrmacht* y la guerra fueran dos conceptos completamente separados; como si 1938 no fuera el año de la invasión de Austria, la ocupación de Checoslovaquia y la noche de los cristales rotos en la que se quemaron las sinagogas. La película lo oculta y los millones de personas que hacen cola a las puertas de los cines para verla evidentemente lo han olvidado. Quieren reírse a carcajadas de sargentos borrachos en calzoncillos, de soldados escondidos en las letrinas, de innumerables chistes en el patio del cuartel (Riess 1977: 159).

La figura de identificación es “el soldado raso gracioso que no hacía más que cumplir con su deber, libre de toda responsabilidad ulterior y de toda reflexión sobre el pasado” (Kurowski 1979: 5-6).

Le siguieron las películas de la resistencia *Es geschah am 20. Juli* (“Ocurrió el 20 de julio”) y *Der 20. Juli* (“El 20 de julio”), otras dos partes de *08/15* y, por último, producciones como *Haie und kleine Fische* (“Tiburones y peces pequeños”) y *Der Stern von Afrika* (“La estrella de África”). Esta última inauguró el conocido como “renacimiento del héroe”, ya que la película se centra en un ídolo popular de la *Wehrmacht* nazi⁷. Casi siempre se trataba de películas que “de inmediato promovían la rehabilitación de la *Wehrmacht* de Hitler. [...] Películas [...] como programa de acompañamiento psicológico de la política de rearme [...], y obviamente

⁶ El éxito de estas películas se expresa en cifras: *Canaris* tuvo más de cinco millones de espectadores en los tres primeros meses. *08/15* se estrenó con más de 100 copias –lo habitual eran 30– y alcanzó una audiencia de entre 15 y 20 millones de espectadores en Alemania Occidental (cf. Wegmann 1980: 118-119).

⁷ *Der Stern von Afrika* trata sobre el piloto de caza Hans-Joachim Marseille. Otros ídolos sobre los que se hicieron películas fueron el general Rommel, el comandante de submarinos Prien, etc.

también se consideraban instrumentos adecuados para reforzar la ‘preparación para el servicio militar’” (Kreimeier 1989: 26). Pero no se toleró todo lo que se mostraba en estas películas de guerra. He aquí un ejemplo de la exitosa película *08/15*:

En el libro, hay una escena en la que un malvado “desollador” obliga a sus soldados a correr por el barro hasta que se desploman. En la película también sale, pero pronto fue eliminada. Se dice que “se acordó con la distribuidora. Ya no queremos la escena del “desollador” porque pronto necesitaremos militares de nuevo” (Riess 1977: 158).

Como ya se ha mencionado, *08/15* se estrenó en otoño de 1954 en los cines y fue una de las películas de mayor éxito de los años 50 en Alemania Occidental. En enero de 1956 se convocó a los primeros voluntarios para el ejército alemán. La política nacional e internacional y el aumento de la producción de películas bélicas no pueden separarse en este aspecto.

Las películas de guerra se hacen porque se espera que tengan éxito político o económico. Uno busca el éxito político cuando [...] quiere aumentar el espíritu de lucha de su propio pueblo [...] con una película. Es un error [...] pensar que este tipo de películas solo son producciones estatales. La industria cinematográfica, sujeta a las leyes de la competencia, también las produce con frecuencia. Sus directores [...] confirman en sus películas aquellas opiniones [...] que también en política resultan ser las más populares entre la población, ya que dependen de esa mayoría en la taquilla del cine al igual que los políticos en las elecciones (Schmieding 1979: 77).

En la Alemania Occidental de los años 50 no se deseaba una crítica a la Segunda Guerra Mundial y al nacionalsocialismo porque:

Durante casi una década, las películas bélicas contribuyeron a consolidar el mecanismo de represión de la mayoría de los alemanes tras la Segunda Guerra Mundial; alimentaron su conciencia privada, ahora herméticamente sellada, con la idea de que, en última instancia, habían sobrevivido a una peligrosa aventura, pero también llena de logros deportivos (Kreimeier 1989: 26).

Wolfgang Wegmann expone argumentos similares. Para él, no solo la política exterior y la remilitarización son decisivas para la producción de películas bélicas, sino también el trabajo de identidad individual y colectiva, ya que la película de guerra “en sus patrones de significado y complejos de motivos ofrece aquellos patrones de identificación que pueden proyectarse positivamente de nuevo sobre las experiencias de guerra. En esta forma de procesamiento sustitutivo, la película de guerra cumple una función específicamente desplazada de la ideología oficial de ‘superación el pasado’, que está orientada a la represión” (Wegmann 1980: 226). La película de guerra *Solange du lebst* también debe considerarse dentro de este contexto. No obstante, el contenido de la película fue excesivo, por lo que tuvo que ser modificada mediante cortes y/o redoblaje, ya que, de lo contrario, el FSK habría seguido prohibiendo su proyección, como se ha mencionado anteriormente.

La situación inicial

La situación social y económica descrita demuestra que hacer una película bélica estaba de moda en Alemania Occidental en 1955. Cuando Harald Reinl empezó a rodar *Solange du lebst* para Eva-Film, los éxitos de *Die letzte Brücke*, *08/15*, *Canaris* y *Des Teufels General* estaban en boca de todos⁸. En cuanto a las perspectivas de éxito, probablemente se habían orientado hacia *Die letzte Brücke*, de Käutner; no solo porque se trata de una coproducción, sino también porque una médica o enfermera es la protagonista⁹.

En 1954, el productor Paul Hans Fritsch fundó Eva-Film, con sede en Wiesbaden, junto con la guionista Maria Osten-Sacken (1901-1985). El objetivo era producir películas infantiles, ya que algunas de ellas tuvieron mucho éxito a principios de la década de 1950¹⁰. Debido al éxito artístico

⁸ Las películas bélicas parecían ser un éxito seguro, pues en ese momento Eva-Film ya estaba pensando en otra película bélica que tratara el tema de “Stalingrado” (véase “Eva’s Dritter: Legion Condor”, en: *Der neue Film* del 3 de marzo de 1955).

⁹ En *Die letzte Brücke*, Maria Schell interpreta a una médica alemana que se ve obligada a trabajar entre partisanos.

¹⁰ Entre estas películas de éxito figuran: *Das doppelte Lottchen* (1951), *Heidi* (1952) y *Pünktchen und Anton* (1953).

y financiero de *Heidi* (1952), Osten-Sacken tuvo la idea de rodar otra historia de la autora Johanna Spyri: *Rosen-Resli* (“La niña Resli de las rosas”). Se contrató como director a Harald Reinl, que también escribió el guion con Osten-Sacken. La protagonista fue interpretada por la joven Christine Kaufmann, quien se convirtió en una estrella infantil de Alemania Occidental gracias a este papel. La película se estrenó en cines en mayo de 1954 y se situó entre las 25 mejores películas del año¹¹.

El éxito financiero de la película fue evidente a las pocas semanas, por lo que el mismo equipo (producción, guion, dirección, cámara, papel principal) comenzó a rodar otra película infantil en julio de 1954 (diez semanas después del estreno de *Rosen-Resli*): *Der schweigende Engel* (“El ángel callado”), que se estrenó en los cines en octubre de 1954 y también tuvo éxito económicamente. Osten-Sacken quiso entonces producir otra película infantil, pero Paul Hans Fritsch quiso centrarse en un público más adulto. Se planearon el drama de montaña “*Stürme über der Eigerwand*” (“Tormentas sobre el Eiger”) y la película bélica *Solange du lebst*. Osten-Sacken no estaba interesada en este tipo de películas y rescindió el contrato con Eva-Film¹². Fritsch pasó a dirigir el negocio de Eva-Film en solitario. Ya a principios de junio de 1954 –durante la preparación de la película infantil *Der schweigende Engel* mencionada anteriormente– Paul Hans Fritsch viajó a España para preparar con Hispano-Film la producción de *Solange du lebst* con para finales de otoño¹³. Sería la primera producción alemana en España después de 1945.

¹¹ Cf. “Echo der Filme im Querschnitt”, en *Filmecho* 52, 24 de diciembre de 1954, 1540.

¹² Cf. “Aus der Produktion”, en: *Filmecho* 7, 12 de febrero de 1955, 216. Maria Osten-Sacken fundó Wega-Film tras su marcha y continuó produciendo películas infantiles como *Der dunkle Stern* (1955), *Ein Herz schlägt für Erika* (1956; de nuevo con Christine Kaufmann y el director Harald Reinl) y *Die Stimme der Sehnsucht* (1956; también con Christine Kaufmann), así como el *Heimatfilm* (filme regional) *Das alte Försterhaus*. Osten-Sacken dejó entonces de trabajar como productora y escribió varios guiones más hasta 1962, que fueron llevados al cine.

¹³ Cf. “Aus der Produktion”, en: *Filmecho* 24 del 12 de junio de 1954, 629.

El director

Para este proyecto se contrató al austríaco Harald Reinl (1908-1986), que ya había dirigido con éxito dos películas infantiles para Eva-Film: *Rosen-Resli* y *Der schweigende Engel*. Incluso al principio de su carrera, Reinl no se centró en ningún género en particular, por lo que el cambio de las películas infantiles a las bélicas no supuso ningún problema para él. *Solange du lebst* fue un cambio interesante para Reinl porque tuvo la oportunidad de rodar en España. Reinl ya tenía experiencia rodando en este país, pues había trabajado en el sur de España para la directora Leni Riefenstahl y su película *Tiefland* (“Tierra baja”) en 1943. Fascinado por la belleza del paisaje, prometió volver a la primera oportunidad para aprovechar los impresionantes escenarios naturales¹⁴.

Dejando de lado cuatro cortometrajes, *Solange du lebst* es el noveno largometraje en la obra de Reinl. En 1955, Reinl estaba aún en los comienzos de su carrera, con algo más de 50 películas por delante. Había adquirido su primera reputación en los años anteriores con los así llamados *Heimatfilme* (películas regionales), de las que *Bergkristall* (“Cristal de roca”, 1949), *Der Herrgottschnitzer von Ammergau* (“El escultor de crucifijos de Ammergau”, 1952) y *Der Klosterjäger* (“El cazador del monasterio”, 1953) fueron producciones de gran éxito económico¹⁵. En la segunda mitad de la década de 1950, Reinl ya trabajaba como director para varias productoras de Alemania Occidental a las que podía recurrir de diversas maneras y cuyo estilo de producción tuvo éxito en la taquilla cinematográfica en la mayoría de los casos. Entre 1959 y 1966, realizó al menos

¹⁴ Cf. “Dreharbeiten”, en: *Der letzte Mohikaner*, folleto de prensa, s.f., s.l., 6-7. Después de *Solange du lebst*, Reinl rodó cuatro películas más en España: *U 47 - Kapitänleutnant Prien* (“U47 – Comandante Prien”, 1958), *Der Teppich des Grauens* (“Terror en la noche”, 1962), *Der letzte Mohikaner* (“El último mohicano”, 1965) y *Die Nibelungen* (“Los Nibelungos”, 1966).

¹⁵ Trece películas de la obra de Reinl pueden atribuirse al género *Heimat*; es decir, casi una sexta parte de su obra. Entre ellas figuran: *Bergkristall* (1949), *Nacht am Montblanc* (1951), *Der Herrgottschnitzer von Ammergau* (1952), *Der Klosterjäger* (1953), *Die Fischerin vom Bodensee* (1956), *Johannisnacht* (1956), *Die Prinzessin von St. Wolfgang* (1957), *Die Zwillinge vom Zillertal* (1957), *Almenrausch und Edelweiß* (1957), *Verliebte Ferien in Tirol* (1971), *Grün ist die Heide* (1972), *Schloß Hubertus* (1973) y *Der Jäger vom Fall* (1974).

un éxito comercial casi cada año¹⁶. Esto fue reconocido en octubre de 1965 con la “Medalla de Oro de los Cines Alemanes”, con la que se honró a Reinl como el director alemán occidental de más éxito de la posguerra. En aquel momento, los logros de Reinl se midieron en relación con los 33 largometrajes que había realizado después de 1945. Se escribió lo siguiente:

Reinl es uno de esos artistas que quedan eclipsados por su obra; solo el prestarles atención a las estadísticas revela su importancia y el alcance de su éxito. En *Echo der Filme*¹⁷, no menos de catorce de sus películas aparecen como logros comerciales, muy por encima de la media, e incluso más: de la treintena de películas de posguerra que dirigió, ninguna se sitúa por debajo de una calificación de 3,8¹⁸ y no menos de cinco se encuentran en el grupo de los mayores éxitos comerciales [...]. Harald Reinl tiene un sentido agudo para la narrativa popular, emotiva, alegre y aventurera. [...] El público en busca de entretenimiento, la industria cinematográfica alemana y los cines de nuestro país le deben mucho¹⁹.

Junto con la medalla de oro, Reinl recibió también un certificado en el que se afirmaba que había logrado “restaurar el estatus del cine alemán en el mercado internacional”. En el escenario, el presidente de la Asociación de Cines Alemanes (Hauptverband Deutscher Filmtheater) le dijo a Reinl: “Usted nos ha honrado; es hora de que nosotros también le rindamos homenaje!”²⁰. Estaba previsto concederles esta medalla de oro también a otros cineastas, tal como se hace con la “Goldene Leinwand”²¹; sin embargo,

¹⁶ Entre estas películas de éxito económico figuran: *Der Frosch mit der Maske* (1959), *Die Bande des Schreckens* (1960), *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse* (1961), *Der Schatz im Silbersee* (1962), *Winnetou 1* (1963), *Winnetou 2* (1964), *Winnetou 3* (1965) y la película en dos partes *Die Nibelungen* (1966).

¹⁷ *Echo der Filme* era un barómetro semanal del éxito, impreso por la revista especializada *Filmecho*. Las cifras aquí calculadas se basaban en las opiniones de numerosos operadores de cine de Alemania Occidental.

¹⁸ Las calificaciones de 4 hasta 6 inclusive se consideraban negativas, lo que significa que la película tuvo pocos visitantes y, por tanto, una escasa recaudación en taquilla.

¹⁹ Cf. “Wir gratulieren”, en: *Filmecho/Filmwoche* 81/82 del 15 de octubre de 1965, 16.

²⁰ Ambas citas de “Gold für *Winnetou 2* und den Direktor der Film-Trilogie”, en: *Filmecho/Filmwoche* 83, 20 de octubre de 1965, 8.

²¹ Desde 1964, la Asociación de Cines Alemanes concede la “Goldene Leinwand” a todas las películas que superan los tres millones de espectadores en la Alemania Occidental

Harald Reinl fue el único que recibió este honor. Como varias películas de Reinl fueron exportadas con éxito desde finales de los años cincuenta, él mismo se volvió muy solicitado para coproducciones, tendencia que se mantuvo hasta mediados de los años setenta²².

Reinl aprendió su oficio de la controvertida directora Leni Riefenstahl (1902-2003), a quien conoció durante el rodaje del filme de Arnold Fanck *Der weiße Rausch* (“El delirio blanco”, 1931), ya que él la dobló en algunas escenas de esquí²³. Siguieron siendo amigos y, cuando se reencontraron años después, Riefenstahl contrató a Reinl como su ayudante de dirección de 1939 a 1945 para el rodaje de la película *Tiefland*. Reinl fue declarado “indispensable” para la película, por lo que quedó exento del servicio militar. Debido al largo período de producción de *Tiefland* (seis años!), Reinl aprendió mucho de Riefenstahl sobre la propia realización cinematográfica, ya que varias de sus películas posteriores tienen una estructura dramática similar a la de *Tiefland*: una historia sencilla y comprensible con personajes que tienen poca profundidad psicológica. Este déficit se compensa con abrumadoras composiciones visuales y otros valores estéticos. Tras haber aprendido de las dificultades de producción durante el rodaje de *Tiefland*, Reinl intentó dirigir sus películas con rapidez, pensando incluso en el montaje de las escenas en el plató. Este método de trabajo le permitió prestarle atención al dinero del productor y evitar, en la medida de lo posible, sobrepasar el tiempo de rodaje. Para Reinl nunca fue una opción –como en el caso de *Tiefland*– rodar una sola película durante seis años. Reinl nunca consiguió conectar con la artista Riefenstahl, sobre todo con su meticulosa perfección. Donde Riefenstahl estilizaba o

en un plazo de doce meses. La primera producción galardonada fue la película de Reinl *Der Schatz im Silbersee*.

²² A lo largo de su carrera artística, Harald Reinl realizó 64 películas hasta poco antes de su muerte en 1986. Esto le convierte en uno de los directores más prolíficos del cine alemán de posguerra entre 1948 y 1976.

²³ Antes de rodar películas, Reinl fue un activo deportista de la Asociación Austríaca de Esquí de 1928 a 1939, que en 1936 –en el apogeo de su carrera deportiva– quedó segundo en salto de esquí por detrás del entonces campeón mundial Sepp Prndl. Leni Riefenstahl, que aparecía como actriz en *Der weiße Rausch*, conoció a otros compañeros de trabajo durante el rodaje, algunos de los cuales pertenecían al círculo de amigos de Reinl, como Guzzi Lantschner (antiguo campeón del mundo de descenso) y Walter Riml (también esquiador). Unos años más tarde, Riefenstahl, como directora, los contrataría a ambos como cámaras.

esperaba días y semanas al momento adecuado, Reinl era sobrio, un artesano comprometido con el calendario de rodaje. Una “firma” visual o dramática, algo que los críticos de cine atribuyen a tantos directores, rara vez puede reconocerse en la obra de Reinl, excepto por su “ojo para la belleza”, que se convirtió en un elemento estilístico esencial en su obra. Este es también el caso de *Solange du lebst*.

Los guionistas

Probablemente en otoño de 1954, Reinl escribió la historia de *Solange du lebst* (título original: “Legion Condor”) con J. Joachim Bartsch (1903-1965); era su segundo guion juntos²⁴. Eran amigos y se conocían desde los Juegos Olímpicos del verano de 1936. Bartsch trabajaba entonces en Berlín y producía cortometrajes deportivos para la productora de Leni Riefenstahl, los cuales se proyectaban en los cines como programas complementarios. A diferencia de Reinl, Bartsch fue reclutado en la *Luftwaffe* en 1941. Tras regresar de su cautiverio como prisionero de guerra, se reincorporó a la industria cinematográfica como editor y guionista. Bartsch trabajó diez veces con Reinl²⁵. Las experiencias de Bartsch en la fuerza aérea probablemente influyeron en el guion de *Solange du lebst*; quizá sea esta una de las razones por las que Reinl, que apenas tuvo contacto directo con la guerra entre 1939 y 1945, recurrió a él para esta película.

Eligieron la Guerra Civil Española como telón de fondo de su historia de amor ficticia. El contexto histórico fue quizás elegido deliberadamente para diferenciarla de las demás películas bélicas de aquellos años, la mayoría de las cuales tratando sobre la Segunda Guerra Mundial. Pero, a pesar de que todo el mundo sabía que los pilotos alemanes de la Legión Cóndor habían bombardeado la ciudad de Guernica, entre otros lugares, la trama de *Solange du lebst* sigue siendo inusual entre todas las películas

²⁴ Su primera colaboración fue en el guion de *Hinter Klostermauern* (1952), película dirigida por Reinl.

²⁵ Se trata de las siguientes películas: *Hinter Klostermauern* (1952), *Solange du lebst* (1955), *Die Prinzessin von St. Wolfgang* (1957), *Die grünen Teufel von Monte Cassino* (1958), *U 47 - Kapitänleutnant Prien* (1958), *Der Frosch mit der Maske* (1959), *Die Bande des Schreckens* (1960), *Der letzte Mohikaner* (1965), *Winnetou 3* (1965) y *Der unheimliche Mönch* (1965).

bélicas de Alemania Occidental de los años 1953 a 1955. Si esta película hubiera sido una producción puramente española o se hubiera rodado años antes, durante la época nazi, el trasfondo histórico tendría sentido, ya que la pareja de “héroes” está del lado de los fascistas o, al menos, simpatiza con ellos. Como el gobierno español de Franco se opuso al principio a la presentación de los comunistas, la productora Eva-Film aceptó el acuerdo de reforzar la tendencia profascista de la película a cambio del apoyo español durante el rodaje²⁶, lo que resultó ser fatídico para el proyecto.

El cámara

Reinl contrató a otro amigo para la realización visual: Walter Riml (1905-1994). Se conocían desde la adolescencia, cuando competían para las asociaciones de esquí de Innsbruck²⁷. A diferencia de Reinl, Riml ya trabajaba en el cine a finales de los años 20 debido a sus actividades deportivas. Se convirtió en ayudante de cámara de Hans Schneeberger y Richard Angst. Todos ellos pertenecían a la Escuela de Friburgo, que se había desarrollado en torno al director Arnold Fanck (1889-1974). Fanck fue considerado un pionero del cine de montaña, y se hizo famoso en los años 20 por sus películas *Der Heilige Berg* (“La montaña santa”, 1926), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (*Prisioneros de la montaña*, 1929) y *Stürme über dem Mont Blanc* (“Tormentas sobre el Mont Blanc”, 1930). No solo descubrió a Luis Trenker, sino también a Leni Riefenstahl. Incluso en la película de Fanck *Der weiße Rausch* (1931), Reinl y Riml –junto con Leni Riefenstahl– actuaron ante la cámara²⁸. Más tarde, sus caminos se separaron, ya que Riml trabajó como corresponsal de guerra durante la Segunda Guerra Mundial. Después de 1945, ambos trabajaron en la película *Wintermelodie* (“Melodía de invierno”, 1947), producida en Tirol; Reinl participaría como ayudante de dirección y Riml, en la cámara. Reinl contrató, además,

²⁶ Cf. “*Ein Herz schlägt für Erika*”, en: *Wiesbadener Kurier* del 4 de febrero de 1956.

²⁷ Cf. “*Die Austragung der Tiroler Skimeisterschaften in Schwaz*”, en: *Innsbrucker Nachrichten* 11, 14 de enero de 1929, 7. Véase también la nota 22.

²⁸ Riml era uno de los actores principales y Reinl era un esquiador y el doble de Leni Riefenstahl.

a Riml como cámara cuando rodó el drama de contrabandistas *Nacht am Mont Blanc* (“Noche en el Mont Blanc”) en 1951²⁹. La experiencia de un especialista como Riml fue importante para *Solange du lebst* –que cuenta con numerosas tomas en exteriores y se rodó en parte en la montaña–, ya que él había rodado numerosas películas de montaña y naturaleza en años previos³⁰.

El rodaje

Los preparativos del proyecto de la película bélica *Solange du lebst* finalizaron en febrero de 1955. A principios de marzo comenzaría el rodaje en exteriores en España y, en abril, en el estudio de Wiesbaden. Karlheinz Böhm, Marianne Koch, René Deltgen y Karin Dor fueron contratados para los papeles principales³¹.

A mediados de febrero de 1955, el director y el equipo de cámara viajaron a España para preparar las localizaciones de los exteriores en la zona de Granada-Málaga; los actores se trasladaron a principios de marzo³². Como la historia se desarrollaba en el contexto de la Guerra Civil Española, se contrató a actores locales para los papeles secundarios. En cuanto a los actores alemanes, hubo algunas cancelaciones: el papel de Michael ya no fue interpretado por Karlheinz Böhm, sino por Adrian Hoven; René Deltgen, quien debía interpretar al comisario Malek, no estaba disponible debido a compromisos teatrales. Quisieron a Valéry Inkijinoff en su lugar, pero no fue posible debido a sus exigencias salariales. Finalmente, Reinl contrató a Kurt Heintel³³. Rolf Wanka³⁴ debía ser el médico, pero su papel

²⁹ Le siguieron cinco películas más: *Rosen-Resli* (1954), *Der schweigende Engel* (1954), *Solange du lebst* (1955), *Die Zwillinge vom Zillertal* (1957) y *Almenrausch und Edelweiß* (1957).

³⁰ Estas películas incluyen, entre otras: *Das blaue Licht* (1930), *Abenteuer im Engadin* (1932), *S.O.S Eisberg* (1933), *Der König des Mont Blanc* (1934), *Der Berg ruft* (1937), *Der König der Berge* (1938), *Weißes Gold* (1949), *The Mysterious Poacher* (1950).

³¹ Cf. “Aus der Produktion”, en: *Filmecho* 7 del 12 de febrero de 1955, 216.

³² Cf. “Eva’s Dritter: Legion Condor”, en: *Der neue Film* del 3 de marzo de 1955.

³³ Dos años antes, en 1953, Reinl rodó *Der Klosterjäger* con Heintel.

³⁴ Rolf Wanka rodó *Der schweigende Engel* con Reinl seis meses antes (1954).

lo interpretó Kurt Hepperlin³⁵. Marianne Koch obtuvo un papel protagonista en una película de Reinl por segunda y última vez después de *Der Klosterjäger* (1953). Willy Rösner participó en la película por tercera y última vez³⁶. También fue la tercera colaboración de Sepp Rist³⁷, y Reinl contrató a Werner Stock para un papel secundario con interludios de humor³⁸.

Detrás de la cámara estuvieron profesionales como Willy Fenske, de maquillaje; Reginald Beuthner, de sonido; Oscar Marion, como director de producción, y Gertrud Petermann, de montaje, que ya habían participado en las dos películas anteriores de Reinl, todas ellas producidas por Eva-Film. Entre ellos se encontraba también el ayudante de dirección Lothar Gündisch, a quien Reinl conocía desde hacía tiempo³⁹.

En esta tercera producción de Eva-Film –para Reinl era también la tercera película consecutiva– se aprecia una continuidad de personal típica de la época, que “vagaba” de producción en producción, o que se volvía a utilizar a medida que volvía a estar disponible; algo parecido ocurre con los actores. Si alguien abandonaba, Reinl solía recurrir a actores con los que ya había trabajado. Para una producción con una parte importante del rodaje en exteriores en un país extranjero, era importante conocer al equipo, ya que los retrasos en el calendario fuera del país podían resultar caros para la producción. Sin embargo, si se sabe de antemano lo rápido o flexible que trabaja alguien o lo bien que se lleva con el resto del equipo, se pueden evaluar mejor las situaciones difíciles.

Las obras en los estudios de Wiesbaden debían comenzar el 20 de marzo de 1955 para que las tomas interiores pudieran tener lugar en abril.

³⁵ Cf. “Eva’s Dritter: Legion Condor”, en: *Der neue Film* del 3 de marzo de 1955.

³⁶ Anteriormente había participado en las películas de Reinl *Der Herrgottschnitzer von Ammergau* y *Der Klosterjäger*.

³⁷ Antes había aparecido en la película de Reinl *Der Herrgottschnitzer von Ammergau* (1952). Reinl y Rist se conocían ya desde 1930, pues ambos trabajaron en la película de Fanck *Stürme über dem Mont Blanc*.

³⁸ Unos meses antes, apareció en la película de Reinl *Der schweigende Engel* (1954).

³⁹ Era la séptima película de Lothar Gündisch para Reinl. Anteriormente habían realizado: *Bergkristall* (1949), *Gesetz ohne Gnade* (1950), *Nacht am Mont Blanc* (1951), *Hinter Klostermauern* (1952), *Rosen-Resli* (1954) y *Der schweigende Engel* (1954).

Alfred Bütow, sustituido por Ernst Klose, debía encargarse de ello⁴⁰. Durante este periodo, el productor Paul Hans Fritsch consiguió un golpe de efecto con el estudio y distribuidor cinematográfico de Hollywood RKO (Radio-Keith-Orpheum), que firmó un contrato con Eva-Film para varias producciones, y posteriormente se hizo cargo de la distribución mundial de *Solange du lebst*⁴¹. En su momento, fue la primera película alemana distribuida por RKO⁴². La fecha de estreno prevista era Pentecostés de 1955, pero los retrasos durante el rodaje en España lo impidieron. RKO quería mantener el título original de “Legion Condor” pero, como la participación de la Legión Cóndor en la Guerra Civil Española después de 1945 fue generalmente rechazada, el título de la película se cambió por *Solange du lebst*⁴³.

Reinl rodó en España hasta finales de mayo de 1955 (durante once semanas). Los exteriores se rodaron en Granada, Antequera y Sevilla⁴⁴. La larga búsqueda de localizaciones adecuadas dio sus frutos: Reinl y Riml muestran paisajes de montaña visualmente eficaces y convirtieron en parte la película de guerra en un *Heimatfilm*. Las escenas de montaña rara vez sirven como escenario de guerra, sino como un lugar que hay que recorrer a pie con gran esfuerzo, lo que se aprovechó para algunas tomas de plano general. Reinl y Riml captaron de manera pintoresca el paisaje rocoso de Andalucía, con su escasa vegetación. Este recurso estilístico puede describirse como la “belleza del árido desierto”. Una paradoja con respecto a los hechos reales, que nada tienen que ver con la belleza, porque no es una historia de amor la que se desarrolla en los senderos de la montaña, sino una lucha por la supervivencia. Los aviones vuelan por las crestas rocosas, se estrellan junto a pintorescos puentes de piedra, las piedras vuelan eficazmente por la pantalla durante las ráfagas de ametralladoras,

⁴⁰ Cf. “Eva’s Dritter: Legion Condor”, en: *Der neue Film* del 3 de marzo de 1955.

⁴¹ Cf. *ibíd.*; “Aus dem Verleih”, en: *Filmecho* 14, 2 de abril de 1955, 432; “Aus dem Verleih”, en: *Filmecho* 18, 30 de abril de 1955, 558. Hasta mediados de los años 50, RKO era uno de los ocho grandes estudios de Hollywood. Entre ellos se encontraban: Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, 20th Century Fox, United Artists, Universal Pictures y Warner Brothers.

⁴² Cf. “*Filmecho* sieht in die Karten der deutschen Verleiher”, en: *Filmecho*, complementario al n^o 26 del 18 de junio de 1955.

⁴³ Cf. “Aus der Produktion”, en: *Filmecho* 11 del 12 de marzo de 1955, 333.

⁴⁴ Cf. “Der Flug nach Torralban”, en: *Filmecho* 26, 18 de junio de 1955, 785.

las tropas enemigas marchan pintorescamente por los senderos de montaña, y también hay escenas idílicas de pastores. Esto marcó una evolución del estilo de puesta en escena de Reinl, ya que esta vez no colocó, como en sus películas anteriores, a dos o cuatro actores pintorescamente en el paisaje, sino a tropas enteras poniéndose a cubierto, disparando a los aviones, montando el campamento, o moviéndose por el paisaje. Estas escenas masivas son una novedad para una película de Reinl.

En cuanto al paisaje, la historia podría estar ambientada en Tirol o en los Alpes bávaros, ya que la ciudad se encuentra a los pies de una cadena montañosa y, en el aeropuerto, también se ve una cordillera al fondo (Sierra Nevada). Algunos ejemplos relacionados con escenas típicas de *Heimatfilm* son: cuando Michael cuelga de las cuerdas del paracaídas en una pared rocosa, parece un alpinista caído sobre su cuerda; Teresa va a buscar agua a un caudaloso arroyo de montaña; Pepe deambula por los senderos de la montaña con un bastón como si fuera un cazador o un pastor alpino; todos estos siendo roles que Sepp Rist interpretó anteriormente en los *Heimatfilme*.

De importancia simbólica es un plano en el que dos brigadistas miran hacia las montañas al oír el sonido del motor de un avión procedente de allí. El avión no puede verse, ya que una capa de nubes se extiende sobre la montaña, anticipando el cambio de rumbo de la guerra a favor de los nacionalistas. Más tarde, cuando se transmite un mensaje a los aviones por código morse, Reinl pasa a las nubes en movimiento y, luego, a imágenes documentales de la guerra y la victoria. El éxito de las tomas de estas formaciones nubosas se debe al conocimiento y a la experiencia de Walter Riml y Harald Reinl: debido a su formación y a sus actividades deportivas, ambos estaban familiarizados con este tipo de fenómenos meteorológicos en las montañas de Europa y los utilizaron con fines dramáticos⁴⁵.

La ciudad también se muestra desde su lado más bello porque, independientemente de que se estén llevando a cabo asesinatos, persiguiendo a alguien o produciendo reyertas, en la imagen casi siempre hay un arco morisco, una torre desmoronada, una iglesia antigua, un mar de tejados con tejas semicirculares, una fuente, o unas almenas. De este modo, Reinl

⁴⁵ Reinl y Riml debían haber conocido también una de las primeras películas de Arnold Fanck, *Das Wolkenphänomen von Maloja*, de 1924.

y Riml “desactivan” las atrocidades de la guerra, como, por ejemplo, cuando tiene lugar una ejecución sumaria junto a un pintoresco arco.

El sol brilla siempre en las escenas de montaña, mientras que la luz se utiliza con moderación en las tomas de estudio. A excepción del hospital militar y el despacho del comisario, todos los interiores aparecen oscuros, y los rostros de los actores a menudo solo reciben un único rayo de luz, lo que realza visualmente los pasajes más largos de los diálogos. Este concepto de exterior-luz / interior-oscuridad potencia el efecto visual en el cine, ya que el desplazamiento de la acción al exterior supone un viaje al paisaje amplio, luminoso y bello, donde tienen lugar algunas de las escenas más emotivas, como la declaración de amor de Michael a Teresa, que tiene lugar en la luz más pura, y no en la oscura cueva donde suelen encontrarse los dos protagonistas.

Tras una pausa en el rodaje por el regreso del equipo de España a Alemania Occidental, siguieron las tomas de interiores en Wiesbaden (del 6 al 20 de junio de 1955); para algunas escenas se trajo en avión a una bailarina española⁴⁶.

Se supone que la película se montó a mediados de julio, a tiempo para el estreno a finales de mes, pero esta fecha se volvió a posponer⁴⁷. El estreno de *Solange du lebst* no tuvo lugar hasta el 14 de octubre de 1955 en el cine Atrium de Stuttgart.

La película

Solange du lebst narra una historia de amor ficticia que tiene como telón de fondo la Guerra Civil Española (1936-1939). Se centra en el alemán Michael (Adrian Hoven), piloto de la Legión Cóndor, quien es derribado en su avión cerca de la ciudad ficticia de Torralbán, en las montañas. La enfermera Teresa (Marianne Koch) rescata a Michael y lo esconde en una cueva. Si la sorprendieran salvando la vida de un enemigo, sería ejecutada sumariamente, pues Torralbán está en manos de los opositores de Franco, las Brigadas Internacionales. Su comandante local, el Comisario Malek

⁴⁶ Cf. “Film-Echo im Bild”, en: *Filmecho* 28, 25 de junio de 1955, 827.

⁴⁷ Cf. “Aus der Produktion”, en: *Filmecho* 39, 03 de agosto de 1955, 1106.

(Kurt Heintel), ordena buscar al piloto. Mientras tanto, Michael se enamora de su salvadora, pero ella ya está comprometida y, por lo tanto, se mantiene firme. Con la ayuda de Michael, Torralbán cae finalmente en manos de los fascistas.

El contexto político solo se aborda vagamente y la unidad de combate alemana Legión Cóndor nunca se menciona por su nombre. Sin embargo, el resultado es una película ambivalente que ignora ciertos hechos de la Guerra Civil Española. Un prólogo introduce al público en la trama de la siguiente manera:

Esta es la historia de dos jóvenes. Se conocieron en este país en un momento en que hermanos luchaban contra hermanos y hombres de otros países también se reunían en torno a los símbolos de ambos frentes. Se conocieron en uno de los muchos escenarios hacia el final de esa batalla que fue librada con infinita crueldad por ambos bandos. La decisión todavía pendía de un hilo. Incluso las pequeñas cosas de la vida cotidiana se convirtieron en un gran destino. Sin todo esto, todo se habría quedado en un encuentro como miles de otros y ya nadie se acordaría de ello⁴⁸.

Términos como “España”, “fascismo”, “Franco”, “Legión Cóndor”, etc. nunca se escuchan en la película, a pesar de su duración de 101 minutos, una de las más largas de la obra de Reinl. Los fusilamientos y bombardeos reglamentarios, como los de Guernica, se tachan con las palabras “infinitamente crueles”. Esto demuestra que la intención no era situar las circunstancias políticas en el primer plano de la historia, ya que esto podría haber enfadado a alguien en la sala de cine.

Con *Solange du lebst*, Reinl realizó una película de género trivial que no adopta una visión crítica de la Guerra Civil. Esto no es nada censurable en sí. Sin embargo, tiende hacia el lado fascista, ya que *Solange du lebst* se dirige contra las Brigadas Internacionales y los republicanos. Estos últimos fueron elegidos legalmente por la mayoría del pueblo español, y la propia guerra les fue impuesta por un golpe militar. La mayoría de los combatientes de las Brigadas eran presentados como comunistas, lo que

⁴⁸ El prólogo tuvo que modificarse debido a un requisito del FSK. El prólogo citado aquí ya corresponde a este cambio.

encajaba en la vida política cotidiana de 1955, pues la Cortina de Hierro se estaba extendiendo por toda Alemania. El rearme de la RFA y la introducción del servicio militar obligatorio estaban vinculados políticamente a la llamada amenaza roja del Este. Si Reinl y Bartsch hubieran hecho una película sobre las Brigadas Internacionales –un término que se menciona una vez en la película–, habrían defendido a los comunistas y hubiesen estado en contra de los pilotos alemanes de la Legión Cóndor, que apoyaron a las tropas de Franco en la Guerra Civil Española. Bartsch y Reinl ocultan el hecho de que había alemanes dentro de las Brigadas. Si se hubiera filmado su destino, el enfoque habría sido otro, la tendencia fascista probablemente no habría estado presente, y el resultado podría haber sido una película crítica. Esto último fracasó debido a la voluntad de los autores.

Los protagonistas

La trama se centra en la pareja formada por Michael y Teresa: un piloto alemán y una maestra que trabaja como enfermera. Teresa, por un lado, tiene el papel protagonista. Arriesgando su vida, actúa de acuerdo con el juramento hipocrático de salvar toda vida humana, cuidando así al piloto herido en secreto, al cual buscan las Brigadas Internacionales. El esfuerzo que hace y el peligro que corre son extraordinarios. De ahí el suspense de la película, ya que el espectador se pregunta: ¿conseguirá escapar sin ser vista, o será observada al regresar al pueblo? Pues lo que está haciendo está castigado con la muerte.

Con esta estructura dramática, Bartsch y Reinl eluden la cuestión de si hay que ayudar o no a un fascista (Michael). Como es alemán, la respuesta en esta película es positiva. Sin embargo, Teresa también es partidaria de Franco, y su prometido es oficial del ejército franquista. El código mencionado de salvar todas las vidas humanas oculta la situación política en la que una fascista ayuda a otro fascista; salvar vidas se antepone a la ideología política. Esto se enfatiza a través del apasionado esfuerzo de Teresa al pedirle el pase al alcalde (Willy Rösner):

El cuarto piloto alemán está vivo. Yace herido en las montañas. Lo escondí, lo vendé y le di de comer. Ahora se muere de hambre porque las

salidas están cerradas. Tengo que subir. Si puedo seguir cuidándolo, tal vez se salve. El Comisario Malek no estará aquí siempre. Quizás pronto venga otro comisario que trate a los prisioneros como prisioneros y con humanidad. Quizás para entonces la guerra habrá terminado y habrá de nuevo leyes para la paz. ¿Lo entiende? Tengo que subir.

Puede haber varias razones por las que Teresa no se pase al bando republicano:

- a) Su prometido está luchando junto al General Franco. Si ella cambiara su postura política, sería una traición a su amado y posiblemente la destrucción de su propia felicidad.
- b) El Comisario Malek, comunista al mando de las Brigadas, no toma prisioneros, sino que los manda fusilar tras un breve interrogatorio.
- c) El alcalde actúa de forma similar, ya que está implicado en un intento de asesinato contra el prometido de Teresa y ordena que fusilen a Pepe, amigo de Teresa.

El cambio que significa unirse a una banda tan brutal resulta difícil. Esta dramaturgia hace que Teresa y Michael se perciban de manera positiva. El público teme por ambos a medida que la situación se vuelve cada vez más peligrosa, acercándose al final.

Debido a su lesión, Michael tiene el papel de víctima, lo que lo sitúa en una posición positiva. Cae en pleno territorio enemigo, se rompe el tobillo, y tiene que esconderse en una cueva. Se enfrenta a su propia muerte una y otra vez. A esto se añade el hambre, ya que se le acaban las provisiones, junto con la carga psicológica que supone el no saber lo que está ocurriendo fuera de la cueva. Al final, se enamora de su salvadora, con lo que se entretiene un conflicto amoroso en la trama. Michael se convierte en héroe al final de la película, cuando mata al comisario comunista Malek e informa a los pilotos alemanes/fascistas de los planes de avance de las Brigadas Internacionales. A esto le siguen imágenes documentales de la Guerra Civil y de la victoria de los fascistas.

A lo largo de la película, Teresa y Michael se enfrentan a la muerte. Esto deja de lado la situación política y la supervivencia pasa a un primer plano, ya que incluso los fascistas son personas que temen por su vida. El comportamiento humano se presenta de manera positiva, no como una forma

de ocultar las verdaderas circunstancias políticas. Aunque Teresa y Michael actúan con valentía, siguen siendo protagonistas ambiguos, pues están del lado de los fascistas. Cuando Michael se despide de España y de la guerra al final del filme con las palabras “¡A casa!” y despegan en avión en la siguiente escena –la última de la película–, se subraya su naturaleza mercenaria al servicio de Hitler.

El adversario

El Comisario Malek, comunista y comandante de las Brigadas locales, es el enemigo número uno, ya que pone a Michael y Teresa en una situación de peligro constante y les hace temer por sus vidas. Aunque no es una mala persona en su vida privada –es un polaco que trabajó en las minas de la zona del Ruhr–, la guerra ha convertido a Malek en un fanático capaz de matar a cualquier adversario. Como toma medidas radicales incluso dentro de sus propias filas –ve al alcalde como un traidor y le dispara–, muchos le temen.

Esto se ve apoyado visualmente por la iluminación, ya que poca luz incide sobre Malek. Además, la Estrella Roja está sujeta a su gorra y lleva una chaqueta de cuero negro, atributos de los comunistas en películas convencionales. Además, la cámara de Riml lo enfoca desde abajo cuando está en la misma habitación que otra persona. Esta diferencia visual de tamaño muestra quién tiene el poder, ya sea en la yuxtaposición con Teresa, Pepita y Moreno, o con el alcalde. Solo cuando Malek es golpeado hasta la muerte por Michael, el terror llega a su fin, o al menos eso sugiere la película.

Los papeles secundarios

Los personajes secundarios sirven para apoyar positiva o negativamente a los respectivos bandos –nacionalistas y republicanos–, por lo que se prestó atención a los matices.

En el bando republicano están el alcalde, Pepita, Moreno y el médico. El alcalde, comunista voluminoso, es partidario de la moderación. Está en contra del fusilamiento de los prisioneros, pero no puede impedir estas

atrocidades porque, de lo contrario, Malek lo consideraría un traidor. Debido a este dilema, el alcalde manda fusilar a Pepe sin interrogarlo, mientras que, por otro lado, le otorga un pase a Teresa para que pueda cuidar a Michael. Defiende a Teresa porque es enfermera pero, al mismo tiempo, permite el atentado contra su prometido. Con carácter tranquilo, está en el lugar equivocado en el momento equivocado porque no puede hacer frente a las circunstancias de la guerra. Como no comparte la política de Malek, es acusado de traidor y fusilado.

En el hospital militar, el médico (Kurt Hepperlin) ha perdido la fe y la esperanza. Trata de sobrellevar la situación bebiendo alcohol. Se queda con Teresa gracias a su formación como enfermera. Cuando el alcalde manda fusilar a Pepe desde la cama del hospital, él no hace nada al respecto. Más tarde, le sugiere a Teresa que intente conseguir un pase del alcalde. El médico respalda al alcalde y sus planteamientos, pero sus acciones son sutiles, y por eso sobrevive.

Moreno (Juan Cortés Santiago) es un matón local de piel oscura y pelo grasiento que trabaja para Malek y las Brigadas, pero también persigue sus propios intereses. Uno de ellos es Teresa, que le gusta. Vigila a todos los sospechosos dentro de su grupo y se entera del escondite de Michael. Sin embargo, en lugar de capturar a Michael, quiere utilizar sus conocimientos para chantajear a Teresa con fines sexuales. Cuando Malek se entera, se acaba su doble juego.

Pepita (Karin Dor), la hija del alcalde, es una inocente y atrevida campesina que no sabe muy bien lo que ocurre políticamente a su alrededor. Las acciones de su padre le parecen desconcertantes y las propuestas de Malek, sospechosas. Pepita es un personaje apolítico que acaba muriendo, no por traición, sino por descuido. También aporta humor, ya que a menudo está rodeada por los hombres de las Brigadas, y su erotismo inocente provoca peleas –que el estadounidense Johnny gana por ella–. La guerra se convierte en un auténtico lío y muestra su lado “divertido”. Por ejemplo: cuando Pepita dispara un arma para despertar a Johnny, el retroceso del arma la hace caer sobre un cactus.

El contrapunto cómico en el bando opuesto –los nacionalistas– es Manolo (Werner Stock). A pesar de ser un agente de prensa, su papel está lleno de diálogos como “Estás loca”.

El capitán Escosura (Luis B. Arroyo) tiene un papel extra. Ya sea en el centro de mando o en las trincheras, su uniforme le queda perfecto y su rostro siempre es elegante. Se preocupa por su prometida Teresa, pero no puede intervenir directamente debido a que todas las conexiones con ella se rompen. Su presencia sirve para la historia de amor de la película, ya que Reinl utiliza breves fragmentos de él preocupándose por su futura esposa para mostrar la fuerza de este amor, amenazado por Michael. Esta dramatización acaba impidiendo que Teresa y Michael sean pareja.

Pepe (Sepp Rist), amigo de Teresa y Escosura, es un granjero local que conoce las leyes de la naturaleza. Su compromiso con Michael le cuesta la vida. Es el único de los papeles secundarios que muere del lado de los nacionalistas.

Llama la atención que la mayoría de las víctimas sean republicanas. De los mencionados, solo sobrevive el médico. Además, el bando republicano es más político, en contraste con Escosura, Manolo y Pepe, que no toman una postura clara sobre la guerra. En cuanto a los combates, los cuales Reinl escenifica eficazmente tanto visual como acústicamente, la mayoría de los muertos son republicanos, salvo los pilotos del accidente aéreo.

La religión

Los simpatizantes de Franco, incluyendo a la Iglesia católica, son en parte creyentes. Una cruz como collar se convierte en la compañía constante de Teresa. Escosura se la entrega antes de que se separen para que él sepa que está protegida por Dios. Como Teresa siempre lleva la cruz consigo, sobrevive y, al final, se la devuelve a Escosura. Este símbolo adquiere importancia cuando Michael se entera de que no puede atravesar las montañas con Pepe debido a su tobillo roto. Quiere pegarse un tiro, pero antes de que él coja la pistola, Teresa le coloca el collar con la cruz y le dice: “No sé lo que significa para usted, señor. Pero sé lo que significa para ti, Pepe. Solo que lo has olvidado”. Se refiere a la vida, que es demasiado bonita como para suicidarse. Esta actitud lleva a Teresa a enfrentarse a situaciones y dificultades que ponen en peligro su vida. Unos diálogos más tarde, después de que Teresa haya explicado cómo podían seguir las cosas en esta situación desesperada, oímos el motor de un avión de rastreo, como si fuera una indicación de Dios.

Pepe también es religioso, pues besa la cruz que Teresa coloca sobre la pistola. Cuando más tarde se despide de Michael, le dice: “Rezaré por usted, señor”. Inmediatamente después, aparece en la mesa de operaciones del hospital militar. Parece darse cuenta de que su vida está llegando a su fin y Teresa le coloca el crucifijo en los labios. Él lo besa, haciendo las paces con Dios y con el mundo, justo antes de que el alcalde venga a por él y ordene que lo fusilen.

Entre los republicanos, en cambio, solo la mujer del alcalde es creyente. Cuando va a abandonar la ciudad, habla con su hija sobre su padre: “Es un buen hombre. No podrá hacer frente a lo que se avecina. Dios lo bendiga... ¡y a ti!”. Ella anticipa así la muerte del alcalde. Por lo demás, ninguno de los republicanos menciona a Dios. Así lo expresa claramente el médico, a quien no le gusta la cruz que Teresa lleva al cuello; exige que se la quite, pues él ha perdido toda fe en Dios durante esta guerra.

Para Reinl, los valores religiosos forman parte de los elementos folclóricos que utilizaba en su mayor parte de forma sutil, ya que buscaba crear un efecto determinado: contemplación y emoción. Estos elementos ya pueden apreciarse en las películas anteriores de Reinl *Bergkristall* (1949), *Gesetz ohne Gnade* (“Ley sin misericordia”, 1950), *Hinter Klostermauern* (“Detrás de los muros del monasterio”, 1952), *Der Herrgottschnitzer von Ammergau* (1952) y *Der Klosterjäger* (1953).

El estreno en cines

En 1955, RKO fue vendida por su propietario Howard Hughes a General Teleradio. Sin embargo, el nuevo propietario se enfrentó a fracasos financieros desde el principio, lo que llevó a la RKO a cesar la producción de películas a principios de 1957 (cf. Finler 1988: 170). Durante estos cambios internos en la empresa, *Solange du lebst* se estrenó en los cines. El gran acierto del productor Paul Hans Fritsch de contar con un estudio de Hollywood como socio distribuidor resultó ser una desventaja debido a la situación de la empresa. El inicio de la película tuvo que aplazarse varias veces debido a retrasos en el rodaje y, cuando por fin se fijó el estreno para finales de octubre, en las semanas previas surgieron los mencionados problemas con el FSK. El FSK había calificado la versión original de *Solange*

du lebst como distorsionadora de la historia, glorificadora y demasiado militarista, por lo que prohibió la proyección de la película. Para cumplir con los términos del FSK, la distribuidora tuvo que eliminar varias escenas. Se trataba de escenas de júbilo de la población española por la victoria de las tropas fascistas, enfatizadas por la música final. Otro requisito era que en el prólogo se señalara que la película era solo un extracto de la Guerra Civil Española⁴⁹. La distribuidora cumplió estas condiciones y nada impidió el estreno de la película el 14 de octubre ni su distribución en todo el país⁵⁰.

En comparación con otras distribuidoras de Alemania Occidental, el departamento de relaciones públicas solo hizo lo mínimo, pues el cartel era sencillo, se colocaron pocos anuncios y la atención se centró principalmente en diversos estrenos⁵¹. El departamento de relaciones públicas era consciente del delicado tema histórico y publicó el siguiente texto en el folleto de prensa:

Se retrata a amigos y enemigos con la misma objetividad y solo aquellos que busquen un trasfondo político a toda costa quizás lo encuentren con lupa, pues aquí los horrores de la guerra quedan eclipsados por una trama humana tan impresionante que, por momentos, el espectador casi los olvida por completo⁵².

El cartel promocionaba la película con el eslogan “Der große deutsche Film”⁵³ y la respuesta del público fue tal y como se esperaba durante las

⁴⁹ Cf. acta del FSK sobre *Solange du lebst* del 19 de septiembre de 1955, número de examen: 10.656; acta del FSK sobre *Solange du lebst* del 20 de septiembre de 1955, número de examen: 10.656; carta del FSK relativa a *Solange du lebst* del 22 de septiembre de 1955.

⁵⁰ *Solange du lebst* se estrenó en Hamburgo, Hannover, Kiel, Kassel, Heidelberg, Stuttgart y Múnich, entre otros; véase “Die Startliste des FE”, en: *Filmecho* 57, 5 de octubre de 1955, 1483.

⁵¹ Cf. “*Solange du lebst* mit großem Aufgebot in Stuttgart”, en: *Filmecho* 61, 19 de octubre de 1955, 1561; anuncio, en: *Filmecho* 66, 5 de noviembre de 1955, 1679.

⁵² Cf. *Solange du lebst*, folleto de prensa, 1955, Frankfurt a. M.

⁵³ “¡La gran película alemana!” Cf. anuncio, en: *Filmecho* 57 del 5 de octubre de 1955, contraportada. Debajo del rótulo, Marianne Koch y Adrian Hoven miran expectantes hacia arriba, mientras que detrás de Hoven se ve una toma del aeródromo. El cartel está en rojo y blanco y negro.

dos primeras semanas. El negocio se dio por seguro, ya que las opiniones eran positivas⁵⁴. Sin embargo, la prensa se dividió en dos bandos: el trabajo de cámara de Riml y los actores fueron elogiados en su mayoría, mientras que la historia de amor fue mayormente rechazada. A lo largo de noviembre de 1955, las críticas se volvieron más duras.

Una vez resueltos los conflictos con el FSK, la distribuidora presentó *Solange du lebst* ante la Filmbewertungsstelle (FBW -Oficina Alemana de Calificación de Películas) de Wiesbaden, que le otorgó a la película la calificación de “valiosa”⁵⁵. Para destacar este reconocimiento entre los operadores de cine, la distribuidora colocó anuncios con el lema “Merecido reconocimiento para una gran película alemana”⁵⁶. La calificación resultó ser una desventaja, ya que las reacciones de los críticos fueron más bien negativas. El propio Reinl se mostró sorprendido por estas críticas; en una entrevista a principios de 1956 habló sobre su perspectiva al respecto:

La distribuidora RKO quería deliberadamente una película que causara polémica y provocara oposición. Los españoles se quejaron de que los rojos salieran tan bien parados en la película. No obstante, el verdadero alboroto empezó cuando se utilizó el término de moda “Legión Cóndor”. Curiosamente, la palabra “Legión Cóndor” no aparece ni una sola vez en toda la película. De hecho, la RKO, cuyo representante es Steinberg, aprobó el guion por completo. Hubo entonces un largo debate entre Max Lippmann y Steinberg en el FSK. Este último votaba por darle

⁵⁴ Se citan declaraciones de los espectadores, “fuertemente conmovidos por la apasionante trama, muy centrada en la tensión interior y exterior”, o de los operadores de cine, “muy satisfechos” con los ingresos; véase “Erste Berichte von Ur- und Erstaufführungen”, en: *Filmecho* 63, 26 de octubre de 1955, 1622.

⁵⁵ Cf. “Aus dem Verleih”, en: *Filmecho* 69 del 16 de noviembre de 1955, 1644.

⁵⁶ Cf. anuncio en: *Filmecho* 70, 19 de noviembre de 1955, 1663. Sobre la calificación de películas puede decirse lo siguiente: en principio, los operadores de cine deben pagar el impuesto sobre espectáculos a Hacienda por cada película, independientemente de la calidad de estas. Para garantizar que los operadores de cine proyecten más películas “buenas”, se creó el Filmbewertungsstelle (FBW) de Wiesbaden, que decide si una película es “digna de verse”, “valiosa” o “especialmente valiosa”. Si una película recibe alguna de estas calificaciones, los operadores de cine están exentos de pagar el impuesto sobre espectáculos de esta película. La intención es que los cines solo proyecten películas calificadas. La ventaja para los operadores de cines es que pueden retener el impuesto sobre espectáculos de las películas calificadas y, como recompensa, obtener mayores ingresos.

un premio a la película, mientras que Lippmann estaba incluso en contra de permitir su proyección. A pesar de ello, mi película recibió finalmente la calificación de “valiosa”. La naturaleza de las razones en contra de esta película también se evidencia en el hecho de que se afirmara que la música final, compuesta por el español José Muños Molleda, era la “canción de la Legión Cóndor”. Pero no existe tal “canción de la Legión Cóndor”⁵⁷.

Probablemente había dos razones por las que RKO quería causar revuelo con la película: a) a través de la venta de RKO y la consiguiente reestructuración interna, un éxito potencial era ventajoso para la sucursal de Alemania Occidental, y b) las películas que habían causado revuelo previamente a veces tenían mala prensa, pero, debido a esta publicidad negativa, lograron un gran apoyo por parte del público, lo que hizo que algunas películas fueran muy exitosas en los años anteriores⁵⁸.

En el Berlín aún sin dividir, rodeado por la RDA gobernada por los comunistas, *Solange du lebst* se estrenó ocho meses después, en junio de 1956. Algunos críticos exigieron a los políticos que cancelaran la película, en parte por la forma en que se retrataba a los comunistas. Tras el estreno, la asociación estatal de Berlín de la Juventud Socialista, ‘Die Falken’, protestó contra la proyección de la película y pidió el apoyo de la población berlinesa.

La calificación de “valiosa” y la consiguiente prensa negativa, así como los cambios financieros en la RKO, perjudicaron a la película posteriormente. *Solange du lebst* no se convirtió en un gran éxito de público; el negocio fue inicialmente bueno, pero más tarde solo se valoró como “satisfactorio”⁵⁹. Para Eva-Film, esto supuso la quiebra en primavera de 1956. La venta de la película en el extranjero parece haber sido difícil, a pesar de que RKO tenía los derechos mundiales. Se planeó un estreno en EE.UU., y un crítico de la revista de la industria estadounidense *Variety* escribió:

⁵⁷ Cf. “*Ein Herz schlägt für Erika*”, en: *Wiesbadener Kurier*, 4 de febrero de 1956. La objeción de Lippmann tiene que ver con los principios del FSK, que, en aquel momento, eran los citados al principio de este documento.

⁵⁸ Ejemplos de ello son las películas *Die Sünderin* (1950), *Hon dansade en sommar* (1950) y *08/15* (1954). La situación fue similar más tarde con *Liane - Das Mädchen aus dem Urwald* (1956), *Das Mädchen Rosemarie* (1958) y *Tystnaden* (1963).

⁵⁹ Cf. “*Echo der Filme im Querschnitt*”, en: *Filmecho* 90, 10 de noviembre de 1956, 2418.

El tema de la Guerra Civil Española es familiar en EE.UU., pero se utiliza con menos frecuencia en Alemania. Esta película, filmada en España y Alemania, es excepcionalmente buena y se posiciona entre las mejores del país este año en cuanto a producción, interpretación, cámara, música y argumento. [...] El mérito es de Marianne Koch [...]. Adrian Hoven [...] realiza una actuación conmovedora. [...] Willy Roesner hace uno de sus típicos buenos trabajos [...]. Con el creciente prestigio de Marianne Koch y la acción que desborda, esta película podría tener éxito en EE.UU.⁶⁰.

Para el crítico estadounidense, la implicación de los nacionalsocialistas en la Guerra Civil Española no resultó ser un problema. Solo vio una buena película de acción y, por tanto, le dio una oportunidad en los cines estadounidenses. La situación en Austria fue completamente diferente. Pasaron tres años antes de que la película se estrenara en Viena, ya que no se estrenó hasta abril de 1958. *Solange du lebst* es la única película de Reinl que tardó tanto tiempo en estrenarse en Austria en lo que respecta a su estreno en Alemania Occidental.

Conclusión

Con *Solange du lebst*, Reinl rodó visualmente una película bélica en el marco de un *Heimatfilm*, con la cámara capturando imágenes que más tarde volverían a verse en sus películas de Karl May. Un año antes de su muerte, en 1985, Reinl declaró que *Solange du lebst* era una película apolítica, ya que nunca había hecho películas de este cariz (cf. Feick / Wengler 1985). Reinl no se posicionó sobre el papel del nacionalsocialismo en la Guerra Civil Española, y no fue el único, ya que muchos directores y guionistas que trabajaron en el cine durante el periodo del nacionalsocialismo actuaron de forma similar después de 1945. Para Reinl, *Solange du lebst* era una historia de amor que casualmente se desarrollaba durante la Guerra Civil Española y cuyos protagonistas estaban del lado de los fascistas. Aquí, Reinl muestra un carácter un tanto ingenuo en la forma en la que aborda el material. En lugar de criticar el pasado histórico, los nacionalistas

⁶⁰ Cf. “*Solange du lebst*”, en: *Variety*, 30 de noviembre de 1955.

son retratados de forma positiva, y las Brigadas Internacionales –como bando contrario–, de forma negativa. Esto último se debe en parte a los cambios de guion exigidos por el socio español, aceptados por Reinl.

Aparentemente, las protestas en Alemania Occidental no afectaron a Reinl, ya que tres años más tarde rodó otras dos películas bélicas, *Die grünen Teufel von Monte Cassino* (“Los diablos verdes de Monte Cassino”) y *U 47 – Kapitänleutnant Prien* (ambas de 1958), sin criticar al régimen nazi. En el caso de *U 47 – Kapitänleutnant Prien*, el FSK también prohibió su proyección –tras la primera versión de la película–, pero levantó la prohibición a través de apelaciones y requisitos de edición (cf. Fritz 2006: 357-358). Después de eso, Reinl evitó los temas cinematográficos cuyo trasfondo histórico-político pudiera cuestionarse críticamente.

Bibliografía

- Berger, Jürgen (1989). „Bürgen heißt zahlen – und manchmal auch zensieren. Die Filmbürgschaften des Bundes 1950-1955“. En: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (eds.). *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, catálogo, serie de publicaciones del Museo Alemán del Cine. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 80-99.
- Feick, Michael / Wengler, Gabriele (1985). *Harald Reinl – Kino ohne Probleme*. Documental sobre Harald Reinl, serie Teleclub, München: Bayerischer Rundfunk.
- Finler, Joel W. (1988). *The Hollywood Story*. London: Octopus.
- Fritz, Raimund. (2006). *Regie: Harald Reinl*. Wien: Autoedición.
- Heller, Klaus (1979). „Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?“. En: *Nicht mehr fliehen - Das Kino der Ära Adenauer. film, 1979/1*. München: Freunde des Münchner Filmmuseums e.V., Stadtmuseum München.
- Kreimeier, Klaus (1989). „Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms“. En: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (eds.). *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, catálogo, serie de publicaciones del Museo Alemán del Cine. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 8-33.

- Kurowski, Ulrich (1979). „Nicht mehr fliehen“. En *Nicht mehr fliehen - Das Kino der Ära Adenauer. film, 1979/1*. München: Freunde des Münchner Filmmuseums e.V., Stadtmuseum München.
- Riess, Curt (1977). *Das gab's nur einmal - Der deutsche Film nach 1945*, Wien, München: Molden, vol. 4, 159.
- Schmieding, Walther (1979). „Des Teufels Generäle“. En: *Nicht mehr fliehen - Das Kino der Ära Adenauer. film, 1979/1*. München: Freunde des Münchner Filmmuseums e.V., Stadtmuseum München.
- Sigl, Klaus / Schneider, Werner / Tornow, Ingo (1986). *Jede Menge Kohle?* München: Film- und Presse.
- Wegmann, Wolfgang (1980). *Der westdeutsche Kriegsfilm der Fünfziger Jahre*. Diss. Univ. Köln.

Sobre el autor: Raimund Fritz nació en 1966. Estudió Teatro, Cine y Medios, así como Periodismo y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Viena. Desde el año 2000 colabora con el Filmarchiv Austria, donde ha sido comisario de numerosas retrospectivas. Sus principales áreas de especialización son los aspectos económicos de la producción cinematográfica y la historia del cine alemán. Publicaciones: *Der Tod im Western-Kino 1962-1968*, Viena, 1998; (ed.), *Der geteilte Himmel - Die DEFA-Filme 1946-1992*, Viena, 2001; *Regie: Harald Reinl*, Viena, 2006; “Konrad Wolfs Filme in Österreich”, en: Michael Wedel y Elke Schieber (eds.), *Konrad Wolf - Werk und Wirkung*, Berlín, 2009. Como editor: *Oskar Werner und seine Filme*, Viena, 2014; *Der Engel mit der Posaune* (DVD), Viena, 2022; *100 Jahre Oskar Werner*, Viena, 2022.