

***Solange du lebst*: crónica de una resemantización fallida de la Legión Cóndor en el anticomunismo de la década de 1950**

Ralf Junkerjürgen

Resumen: La película *Solange du lebst* (“Mientras vivas”, 1955), sobre un piloto de la Legión Cóndor, desencadenó en Alemania un debate político que probablemente contribuyó a que la productora EVA-Film quebrara a principios de 1956 y a que se reformara ese mismo año la estructura de control de la Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Oficina de Clasificación Cinematográfica). El trabajo pionero de Raimund Fritz se complementan aquí con otras fuentes, entre ellas, el guion, los expedientes de censura españoles y los artículos de prensa. Sobre esta base, se pretende demostrar que la censura española tuvo una influencia importante en la orientación ideológica de la película y cómo se politizó el debate en Alemania a partir de noviembre de 1955.

Palabras clave: *Solange du lebst*; Legión Cóndor; España; censura; Alemania; recepción

Abstract: The 1955 film *Solange du lebst* (“As Long as You Live”) about a pilot in the Condor Legion sparked a political debate in Germany, which may have contributed to the bankruptcy of the production company EVA-Film in early 1956 and to the reform of the Wiesbaden Film Rating Board’s review structure in the same year. Raimund Fritz’s pioneering study are supplemented here by additional sources, including the screenplay, Spanish censorship files, and press reports. On this basis, it will be shown that Spanish censorship had an important influence on the ideological orientation of the film and how the debate in Germany became politicized from November 1955 onwards.

Keywords: *Solange du lebst*; Condor Legion; Spain; censorship; Germany; reception

En su extenso estudio sobre Harald Reinl, publicado en 2006, Raimund Fritz elaboró las líneas básicas de la recepción de *Solange du lebst* en la prensa germanoparlante, y fue el primero en arrojar luz sobre la compleja

historia de la creación y la recepción de la película. Este trabajo pionero se complementa en el presente artículo con otras fuentes, entre ellas, el guion conservado en Fráncfort, los expedientes de la censura española y artículos de prensa españoles y alemanes.

Así, la visión de conjunto permitirá mostrar la evolución y los cambios del guion y destacar el papel de la censura española, que pudo haber tenido una influencia decisiva en la orientación ideológica de la película en favor del franquismo. Tras las modificaciones exigidas por la Freiwillige Selbstkontrolle (FSK, Organismo de Autocontrol Voluntario), *Solange du lebst* se estrenó a mediados de octubre de 1955 sin causar gran revuelo. Sin embargo, cuando la Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW; Oficina de Clasificación Cinematográfica) le otorgó en segunda instancia la calificación de “valiosa”, se desató un debate que se politizó a partir de noviembre de 1955. El blanco de las críticas no fue solo la película, sino que también se cuestionó la competencia y la independencia de la FBW. Para la productora EVA-Film, que aparentemente había asumido un gran riesgo con la película, esto supuso el colapso de las ventas navideñas y, como consecuencia, la quiebra en enero de 1956. El debate se prolongó hasta mediados de 1956, y es probable que fuera una de las razones por las que se decidió reformar la estructura de evaluación de la FBW. A continuación, se analizan estos acontecimientos: primero de forma cronológica y, en la última parte, se discuten a la luz de los contextos históricos.

El guion de *Solange du lebst* bajo la mirada de la censura española

Quien quisiera rodar en territorio español durante la época de Franco tenía que solicitar un permiso de rodaje a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Para ello se utilizaba un formulario que proporcionaba información sobre el metraje de la película, los lugares y la duración del rodaje, y el volumen financiero de las grabaciones en España, así como las personas más importantes del personal técnico y artístico. También había que adjuntar el guion o un resumen de la trama de al menos diez páginas. Toda la documentación debía de presentarse en español.

Dado que EVA-Film no podía encargarse por sí misma de estos trámites burocráticos y de otras tareas organizativas en España, encargó esta labor a la empresa Hispano Film (Madrid)¹. Fundada en 1936, Hispano Film constituyó la primera cooperación hispano-alemana en el ámbito cinematográfico y, hasta 1945, produjo diversos documentales y largometrajes que se utilizaron con fines propagandísticos en ambos países. Las películas se produjeron en dos versiones lingüísticas y tuvieron un éxito considerable, especialmente en España, siendo la más conocida *Carmen, la de Triana / Andalusische Nächte* (1938). Meseguer (2017) ha recopilado la historia de Hispano Film hasta 1945 en un estudio tan fundamental como impresionante. Sin embargo, se sabe poco sobre las actividades posteriores de la empresa. El fundador de la empresa, Johann W. Ther, huyó a España al final de la Segunda Guerra Mundial y falleció allí en 1954. El caso *Solange du lebst* muestra que Hispano Film siguió existiendo más allá de esa fecha.

Debido a su larga trayectoria y a sus contactos en España, Hispano Film era un socio muy ventajoso para el proyecto, sobre todo porque se dependía del apoyo del ejército español. El austriaco Leo Klausner, representante de Hispano Film, presentó la solicitud de permiso de rodaje el 21 de febrero de 1955. Dado que en los documentos se habla de un “guión”, cabe suponer que se presentó una traducción al español, que al parecer no se conservó y probablemente se haya perdido².

A continuación, la Dirección General de Cinematografía evaluó el proyecto. A diferencia de las producciones nacionales, en el caso de los proyectos cinematográficos extranjeros, la Dirección fácilmente se enfrentaba al dilema, por un lado, de tener reservas sobre el tema de la película; pero, por otro, de querer atraer al país las divisas, en parte elevadas. En el caso de *Solange du lebst*, se solicitó poder ingresar al país la suma de 110 000 marcos alemanes, lo que, ajustado a la inflación, equivale hoy en día a unos 340 000 euros, una cantidad que, aunque no es comparable con el volumen de las producciones estadounidenses, representaba una suma considerable para el poder adquisitivo de la España de los años cincuenta.

¹ En aquel entonces con sede en la calle Antonio Maura núm. 16 de Madrid.

² La versión alemana del guion se conserva en el DFF – Deutsches Filminstitut & Film-museum Frankfurt; signatura DIF-0799-A.

Además, los trabajadores españoles pudieron aprender de los conocimientos técnicos y de los procedimientos de los equipos de rodaje internacionales y, de este modo, profesionalizarse.

En última instancia, había que decidir en cada caso concreto qué era lo que pesaba más. Sin embargo, tras una revisión puntual de los expedientes cinematográficos de los años cincuenta y sesenta en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, no se ha encontrado ningún caso en el que las autoridades denegaran el permiso para rodar una película extranjera. Por lo tanto, las reservas políticas no impedían automáticamente un proyecto cinematográfico, ya que, al final, se concedían los permisos. Al mismo tiempo, cabe suponer que los temas cinematográficos que eran ideológicamente incompatibles con el régimen de Franco ni siquiera se planteaban para su rodaje en España, como por ejemplo las películas sobre la Guerra Civil Española de la Deutsche Film AG – DEFA de la Alemania Oriental: *Mich dürstet* (Karl Paryla, 1956) *Wo Du hin gehst* (Martin Hellberg, 1957); *Fünf Patronenhülsen* (Frank Beyer, 1960).

En el caso de *Solange du lebst*, se dio por sentado que el permiso de rodaje era solo una formalidad, ya que los preparativos iban a toda marcha. Solo un día después de presentar la solicitud, es decir, el 22 de febrero, el director de fotografía Walter Riml se puso en camino hacia España en coche para buscar localizaciones. Por eso resulta aún más sorprendente que Klausner escribiera el 8 de marzo de 1955 una carta adicional a la autoridad española, en la que intentaba disipar las posibles dudas que la censura pudiera plantear sobre el guion:

[H]e de comunicar a ese Organismo, aclarando y concretando algunos aspectos del guión presentado a censura que pudieran ser recusables por ese Organismo, que la película de referencia se planteará y desarrollará siguiendo una línea argumental ambientada exclusivamente en la Guerra de Liberación, en la que intervendrán como protagonistas un aviador alemán y algún otro actor secundario, pero sin que dichos alemanes figuren como componentes de unidad bélica alemana y sí únicamente encuadrados en unidades de combate totalmente españolas. Es decir, que en la película, ni en su principio ni en su final aparecerán referencias a que unidades de combate alemanas intervinieron en la Guerra de España y sí únicamente algún voluntario que, como el

protagonista, por razones anticomunistas, se unió al Ejército español para combatir el comunismo³.

Este procedimiento fue inusual. Es poco probable que Klauser escribiera una carta a posteriori por iniciativa propia, es decir, por obediencia anticipada. Dada la estrecha red de contactos de Hispano Film en Madrid, es de suponer que a Klauser se le expresaron de manera informal ciertas reservas políticas, que él intentó apaciguar posteriormente.

De todas formas, es evidente el motivo de la controversia que temía Klauser: en el guion, entre otras cosas, se mencionaba explícitamente en la última escena a una “escuadrilla de la Legión Cóndor” que regresaba a Alemania (283). Sin embargo, la parte española exigió que, contrariamente a los hechos históricos, los militares alemanes no fueran representados como parte de unidades alemanas, sino como voluntarios que luchaban contra el comunismo por convicción personal. Esto se correspondía con la propaganda franquista, que difundía la idea, distorsionando la historia, de que las tropas de Franco habían ganado la guerra por sí solas, es decir, sin ningún apoyo extranjero. Por un lado, esto servía para ensalzar al ejército de Franco y, por otro, facilitaba la reinterpretación del golpe militar del 17 de julio de 1936 como una revuelta del pueblo español. En consecuencia, el golpe fue denominado oficialmente “Guerra de Liberación”, como si el pueblo español se hubiera liberado de una dominación extranjera. Como referencia histórica se utilizó la Guerra de la Independencia (1808-1812), solo que en ese caso se había luchado realmente contra una dominación extranjera.

El guion escrito por J. Joachim Bartsch y Harald Reinl se ajustaba de manera sorprendente a la visión histórica de Franco. Los combatientes de la República eran exclusivamente Brigadas Internacionales, principalmente del este de Europa, lideradas por el comisario polaco Malek. En la película, esto se escenifica con todo detalle. Así, en las primeras escenas, las Brigadas Internacionales se mueven de izquierda a derecha, sugiriendo una invasión exterior del territorio español, mientras que los habitantes de la ficticia Torralbán abandonan la ciudad huyendo de los “rojos” de derecha a izquierda. Del mismo modo, el capitán nacionalista Escosura se

³ Archivo General de la Administración, Sign. 36, 05414.

apresura en coche de derecha a izquierda hacia su prometida, con la intención de salvarla antes de que se ocupen las vías de acceso a Torralbán. Estas direcciones de movimiento sitúan a las fuerzas republicanas fuera y a los golpistas dentro del territorio español, aunque históricamente fue al revés, ya que, como es sabido, las tropas de Franco cruzaron el estrecho desde el norte de África hacia Andalucía.

¿Qué margen de negociación tenía la parte alemana? En realidad, ninguno, porque dependía del apoyo del ejército español, ya que las imágenes aéreas eran indispensables para la temática. Estas suponían un reto técnico y financiero para la producción que no se podía afrontar sin los militares españoles. Al ver la película, puede que no se note a primera vista, pero es significativo que *Solange du lebst* renuncie por completo a las tomas interiores de la cabina. Esto es aún más sorprendente si se tiene en cuenta que el proyecto se anunció durante un tiempo con el título alternativo *Legion Condor*, lo que habría puesto el énfasis en la cuestión de la guerra aérea⁴. Sin embargo, o bien las tomas aéreas se realizaron desde tierra o bien se utilizaron las imágenes aéreas de archivo de la época de la guerra. Por lo tanto, no se escenifican ni los combates aéreos ni el accidente del avión; solo se ve un decorado en llamas en la empinada ladera de un barranco, que representa el avión. El espectador tampoco ve a los tres copilotos con los que el protagonista masculino, Michael, es derribado. Estas omisiones visuales se deben, sin duda, a las difíciles condiciones de producción y a los costes que habrían supuesto. Por lo tanto, era aún más importante que las tomas de los movimientos de vuelo, más fáciles de producir, fueran auténticas para crear la ilusión deseada. Para ello fue necesario obtener permiso para rodar en los aeropuertos militares españoles de Sevilla y Granada, donde había ejemplares del avión de combate Heinkel He 111, un avión bimotor de fabricación alemana que fue utilizado por la Legión Cóndor en la Guerra Civil Española a partir de marzo de 1937⁵.

⁴ Véase “EVA’s Dritter: ‘Legion Condor’”. En: *Der neue Film* (Wiesbaden), 03.03.1955, s.p.

⁵ En la película se ve la versión española de este tipo de avión, ya que la Fuerza Aérea Española adquirió una licencia para su producción propia, bajo el nombre de CASA 2.111. CASA construyó 236 aviones en tres versiones: bombardero, avión de reconocimiento y avión de pasajeros, que estuvieron en servicio en el Ejército del Aire como

Por lo tanto, la producción cinematográfica dependía, en este aspecto fundamental para la creación de la ilusión, de la benevolencia de la censura franquista y del ejército. En este contexto, es plausible que ya durante el desarrollo del guion se tuvieran muy en cuenta los deseos españoles. En caso de objeciones por parte de las autoridades españolas no había más remedio que aceptarlas para no poner en peligro el poder de convicción visual de la película.

El 11 de marzo de 1955, la Sección Cinematográfica propuso al Director General de Cinematografía y Teatro que concediera a Hispano Film el permiso para rodar; este dio su consentimiento un día después. Sin embargo, el texto plantea más preguntas:

Vista la petición formulada por L. Klauser en el presente documento y lo manifestado en su escrito de 8 de los corrientes, relativo a algunos aspectos del guión cinematográfico presentado en este Organismo, la Jefatura de esta Sección, previa consideración de lo manifestado en los informes que dicho guión ha merecido al Cuerpo Técnico de Lectores de esta Dirección General, se honra proponiendo a la Superioridad que se conceda el permiso de rodaje que ha sido solicitado para la realización de los exteriores y algunos interiores de la película de nacionalidad alemana titulada “MIENTRAS QUE VIVAS” que se pretende realizar en nuestro País.

No obstante esta Jefatura ha de destacar ante V.I. las objeciones de tipo político que a dicho guión se le señalan por si a la vista de las mismas V.I. considere oportuno desestimar la propuesta de concesión del permiso de rodaje que formule el que suscribe⁶.

En la Sección cinematográfica se mantuvo la incertidumbre hasta el último momento debido a “objeciones de tipo político” y, por lo tanto, se dejó la decisión en manos del propio director. También se hace referencia a las valoraciones del guion por parte de los censores, que, sin embargo, no figuran en el expediente y probablemente se hayan perdido. Aunque

bombarderos ligeros hasta finales de la década de 1960 y luego se utilizaron como aviones de transporte hasta 1973. Estos CASA 2.111 se utilizaron para representar al He 111, por lo que en la película llevan los símbolos de la Fuerza Aérea Española (círculos rojos y amarillos).

⁶ Archivo General de la Administración, Sign. 36, 05414.

parece que faltan documentos, los cambios en el guion muestran claramente cómo la parte alemana accedió a las reservas españolas.

Sobre los cambios en el guion

Si se prescinde de los cambios típicos del guion que se producen durante el rodaje, como la eliminación de redundancias o la adaptación del original a las circunstancias concretas de los lugares de rodaje, así como de los cambios debidos al montaje, y se centra la atención en cuestiones ideológicas relacionadas con el posicionamiento de la trama y los personajes en el contexto histórico, se observan tres intervenciones⁷:

1) Se han eliminado las menciones explícitas a la Legión Cóndor en los planos 88, 209 y 312. Así, en el guion, Pepe dice “Una máquina alemana” (88), mientras que en la película dice: “Es uno de los nuestros”. En consecuencia, en la toma 209 se dice “Es un avión alemán”, lo que en la película se convierte en “¡Es uno de nuestros aviones!” (28’26). Y en la 312, “Ha llamado la Legión” se convierte en la película en “Ha llamado la escuadrilla aérea”. De este modo, en consonancia con la propaganda franquista, se eliminaron de los diálogos todas las referencias que pudieran indicar que la Legión Cóndor era una unidad alemana independiente.

2) La representación de las Brigadas Internacionales en la película difiere ligeramente del guion. Así, en el guion se menciona varias veces que se habla ruso, mientras que la presencia del ruso en la película es menos evidente. Además, el lenguaje sexualizado de las Brigadas Internacionales se ha suavizado ligeramente en la película en comparación con el guion. Así, en la página 51 se dice: “Los soldados intercambian comentarios obscenos sobre Teresa, en francés y ruso: / Ah, la belle poule! Est-ce que tu cherche [sic] und amand [sic]! – Est-ce que tu ne veux pas coucher avec moi? (Algo similar en ruso)”. En la escena correspondiente, solo se oye un murmullo

⁷ Cabe mencionar que se había previsto una escena en una iglesia en la que el sacerdote bendice a los fieles antes de que huyan del pueblo (Guion, p. 14). En la película, la bendición tiene lugar fuera de una iglesia, y al parecer no se rodó dentro de la iglesia. No obstante, la temática religiosa está claramente presente en forma de la cruz de Teresa.

prácticamente ininteligible de las Brigadas Internacionales. Solo cuando Teresa es llevada a Torralbán, uno de los soldados dice: “Viens, ma poule! Viens, viens!”, lo que solo tiene connotaciones sexuales de forma limitada. Probablemente, esto se eliminó por razones morales, sobre todo porque EVA-Film aspiraba a obtener una clasificación sin restricción de edad.

3) La intervención más profunda y, al mismo tiempo, más evidente en el guion consiste en la eliminación de una secuencia completa que hace referencia a los antecedentes personales y generales de la misión aérea de Michael (planos 103-111). En la película, debían incorporarse como una visión del piloto herido y mostrar en un flashback de cómo llegó a la Legión Cóndor. Lo especial de la secuencia es que se entremezclan experiencias civiles y militares.

La secuencia comienza en 1936 en el Estadio Olímpico de Berlín, donde Michael sigue con entusiasmo una carrera entre los espectadores (plano 103), mientras que en el plano sonoro los gritos de la multitud dan paso a la voz resonante de un oficial (plano 104), que al principio resulta incomprendible. En los siguientes planos, el sonido también se utiliza para conectar espacios y momentos inconexos, como en el plano 106, en el que aparecen jóvenes marchando, algunos de ellos uniformados, tocando música, que a su vez se mezcla con el ruido de los motores de los aviones. A continuación, la imagen vuelve al estadio olímpico, donde las disciplinas de competición se combinan con el rugido de los aviones (plano 107).

¿Cómo se pueden entender estos flashbacks y fundidos auditivos? Las Olimpiadas datan las imágenes entre el 1 y el 16 de agosto de 1936, coincidiendo con el estallido de la Guerra Civil Española, que comenzó el 17 de julio. Es sabido que Hitler apoyó a Franco desde el principio, inicialmente con un puente aéreo entre el norte de África y el sur de España.

La mezcla de acontecimientos civiles y militares pone de manifiesto que esta separación apenas existía en la Alemania nazi, y que los Juegos Olímpicos fueron un acontecimiento profundamente político. El hecho de que se muestren las competiciones puede interpretarse como una analogía entre el deporte y la guerra. Precisamente en las unidades aéreas se puso de manifiesto que el gran espíritu aventurero era la motivación de

los jóvenes, mientras que la carrera por la tecnología más eficiente se interpretaba al mismo tiempo como una competición entre naciones, como se refleja, por ejemplo, en las memorias del piloto Adolf Galland de 1953⁸.

En la siguiente escena, el oficial mencionado explica a los voluntarios su misión:

A ustedes, mis jóvenes camaradas, se les concede el privilegio de defender como voluntarios los bienes espirituales de Occidente. Sus camaradas afines del país del sur, donde ha estallado la Guerra Civil, les esperan. Junto a ellos, lucharán codo con codo en el inicio de la encarnizada contienda entre Oriente y Occidente, cuyos antecedentes mundiales quizá sumerjan a la humanidad en sangrientas luchas de poder durante décadas (Guion, 47).

En el contexto de la década de 1950, Bartsch y Reinl aparentemente intentaron resemantizar la intervención de la Legión Cóndor y reubicarla en una lucha de la civilización occidental contra el comunismo del Este. Esta lucha iba mucho más allá de la Guerra Civil. Lo problemático era que la propaganda nacionalsocialista había hecho lo mismo, tal y como se recoge en el *Rotbuch über Spanien* de 1937, que consiste en una interminable lista de supuestas atrocidades de los “rojos” y numerosas fotos y documentos para “demostrar” que todo ello estaba controlado desde la Unión Soviética.

Aunque no queda claro qué bienes intelectuales deben protegerse concretamente, desde el punto de vista franquista se trataba principalmente del catolicismo y la religión cristiana. Como es sabido, Franco utilizó para este relato la metáfora de la cruzada y presentó la Guerra Civil como una guerra de fe, lo que le permitió situarla en la línea histórica de la Reconquista. En la película, la religiosidad se refleja sobre todo en el personaje de Teresa, cuyo nombre ya hace referencia a Santa Teresa de Ávila, la santa nacional elegida por el régimen como modelo a seguir⁹. Teresa recibe de su prometido un collar con una cruz que la protege, que vuelve a

⁸ Para Bartsch y Reinl, los Juegos Olímpicos tenían además un trasfondo biográfico, ya que ambos se conocieron allí y trabajaban para la productora de Leni Riefenstahl.

⁹ Santa Teresa era considerada la “santa de la raza” y el “modelo de santidad más utilizado propagandísticamente en los años de la Dictadura” (Di Febo 1988: 17). Franco lo vivió personalmente cuando, en 1937, se hizo con la reliquia de la mano de Teresa en

aparecer cuando ambos se abrazan de nuevo. El montaje sugiere, sobre todo, que en última instancia la fe la ha salvado, y recompensa también la fidelidad de Teresa hacia su prometido.

Las sangrientas luchas por el poder durante décadas que anuncia el oficial desvían la atención tanto de la Guerra Civil Española como de la Segunda Guerra Mundial hacia el presente de la Guerra Fría a mediados de la década de 1950. De este modo, ambas guerras, incluida la Segunda Guerra Mundial desencadenada por la Alemania nazi, se interpretan como un episodio de un conflicto mayor entre Oriente y Occidente. Por un lado, esto actualiza el tema de la película y lo adapta a mediados de la década de 1950; pero, por otro, conduce a atenuar la responsabilidad alemana por los acontecimientos de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial.

En este caso, la resemantización de la intervención de la Legión Cóndor se acompañó desde el principio de una visión revisionista de la historia, relativizando así los crímenes nazis en España como el comienzo del conflicto entre Oriente y Occidente. La censura española, por su parte, intervino para reducir la presencia de la Legión Cóndor y, curiosamente, fue la responsable de que la película fuera “desnazificada”. Más adelante se analizarán las razones por las que Bartsch y Reintl tuvieron probablemente la idea de elegir precisamente este tema en 1955.

El rodaje en Granada y Antequera

El rodaje en España comenzó el 18 de marzo de 1955 y duró hasta el 23 de mayo de ese año. En España, primero se dirigieron a Granada, donde los miembros más importantes del equipo de rodaje se alojaron en el Hotel Victoria. El periódico local *Patria* informó varias veces sobre los invitados de Alemania y Austria¹⁰, aunque, como era habitual en aquella época, el

Ronda y la conservó hasta el final de sus días, guardándola principalmente en su dormitorio, donde había construido un pequeño altar. Incluso en su lecho de muerte, pidió que le llevaran la reliquia al hospital (véase *ibid.*).

¹⁰ “Hoy comienza el rodaje, en Granada, de la cinta alemana *Mientras vivas*”. En: *Sacro-monte. Suplemento dominical del diario “Patria”*, 20.03.1955, 1; “Karin Dor, en Granada”. En: *Patria*, 16.03.1955, 1; Valenzuela, Francisco (1955a). “Karin Dor rodará en Granada escenas de la película alemana *Mientras vivas*”. En: *Patria*, 16.03.1955, 10; Valenzuela, Francisco (1955b). “*Mientras vivas*, inspirada en la cruzada española”. En:

interés se centró casi exclusivamente en los actores. Karin Dor, Marianne Koch y Adrian Hoven fueron entrevistados, y se les preguntó principalmente por sus impresiones sobre España, sin que se revelara mucho sobre la película en las conversaciones. Karin Dor, que acababa de cumplir 17 años, causó especial revuelo, a pesar de que hasta entonces era prácticamente una desconocida. Sin embargo, aumentó falsamente su edad en un año para ser considerada mayor de edad, por lo que los periódicos españoles la describieron como una joven de 18 años. Se le auguraba, con razón, una gran carrera: “Karin Dor, que parece andaluza y es alemana, tiene ante sí un horizonte espléndido de éxitos. Casi parece un símbolo de la resurrección germana” (Valenzuela 1955a: 10). En la revista de cine *Triunfo* se la comparó en junio con Gina Lollobrigida, basándose en fotos publicitarias que muestran un parecido sorprendente entre el personaje de Karin Dor, Pepita, y el tipo entonces popular de la bersagliera¹¹. La bersagliera es una chica guapa y fresca procedente del campo, vestida con sencillez y que se desplaza con un burro, que proviene de la película *Pane, amore e fantasia* (1953), la cual lanzó a la fama a Gina Lollobrigida. Aquí se insinúa el esfuerzo de Reinl por aprovechar las tendencias actuales, ya que, aparte de la similitud física, la Pepita de Dor también viste y es tan descarada como la bersagliera, y en una escena también se la ve con un burro¹².

El 17 de marzo también fue entrevistado Reinl, a quien se le reconoció que hablaba español perfectamente, conocimientos que aparentemente había adquirido cuando tuvo sus primeras experiencias en España durante el rodaje de *Tiefeland*, de Leni Riefenstahl. Reinl afirma en la entrevista que *Solange du lebst* se basa en un hecho real adornado de fantasía

Patria, 17.03.1955, 8; Valenzuela, Francisco (1955c). “¡Me gusta el piropo!, nos dice Marianne Koch”. En: *Sacromonte. Suplemento dominical del diario “Patria”*, 20.03.1955, 8; Valenzuela, Francisco (1955d). “El más importante actor del cine alemán Adrian Hoven encarna en Granada la figura de un aviador”. En: *Patria*, 26.03.1955, 10.

¹¹ “Karin, la ‘Lollo’ germánica”. En: *Triunfo*, 29.06.1955, 7.

¹² La crítica alemana, por su parte, estaba dividida. Si bien el *Badische Neueste Nachrichten* (Karlsruhe) del 29.10.1955 consideraba a Karin Dor como Pepita una “agradable sorpresa” y reconocía que “la niña del pueblo se inspira un poco en la Bersagliera”, opinaba que “sin embargo, le puede dar originalidad y color propio”, el *Kölner Stadt-Anzeiger* criticó a Karin Dor ese mismo día, sin más explicaciones, como “una copia bastante vergonzosa de la Bersagliera”.

(Valenzuela 1955b: 8). El hecho de que Reinl no solo describiera Andalucía a los periodistas como el lugar más cinematográfico de España, sino que también mencionara que la película de propaganda fascista hispano-italiana *L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar* (1940) había vuelto a los cines alemanes después de unos quince años y estaba cosechando un gran éxito, demuestra lo bien informado que estaba. Así pues, *Solange du lebst* no fue un caso aislado de recuperación de temas relacionados con la Guerra Civil en el contexto del anticomunismo de la década de 1950. En *L'assedio dell'Alcazar* se enaltecía y glorificaba la resistencia de los franquistas durante el asedio del Alcázar de Toledo, y el régimen incluso utilizó este acontecimiento como mito fundacional del Estado (Bernecker / Brinkmann 2011: 196-203).

Hasta entonces, aún no se había decidido dónde continuar el rodaje después de Granada. El 1 de abril, según su diario, Walter Riml se decidió por Antequera¹³. Después de rodar la escena en el puente de Tablate el 1 de mayo, el 2 de mayo se terminó el trabajo en Granada y el 3 se trasladaron a Antequera, donde el 4 ya comenzaron los rodajes en la central hidráulica¹⁴. Al tratarse del primer rodaje importante en Antequera, este hecho causó gran revuelo, sobre todo porque un artículo publicado el 8 de mayo en *El Sol de Antequera* se sorprendía de que “sean extranjeros los que han venido a descubrir las excelentes condiciones cinematográficas de nuestra ciudad”¹⁵. Al parecer, informado por Leo Klauser, el mismo artículo también clasificaba la película desde el punto de vista político:

Unos impresionantes episodios de la revolución roja y la guerra de Liberación española se están simulando en nuestra ciudad para que formen parte de una película. [...] [La productora alemana EVA-Film] escogió nuestra ciudad para obtener varias escenas significativas de aquellos dramáticos días del dominio rojo y en los que España estuvo a merced del comunismo¹⁶.

¹³ Riml, Walter: Diario de rodaje inédito, WaRis – Archivo Cinematográfico del Tirol (Bad Reichenhall).

¹⁴ Sobre los lugares de rodaje, véase la contribución de Julio Grosso Mesa / Miguel Ángel Varo en este número monográfico.

¹⁵ “Se están impresionando en Antequera escenas de una película alemana sobre la revolución española”. En: *El sol de Antequera*, 08.05.1955, 6.

¹⁶ Ibid.

Por lo tanto, Klauser siguió prestando atención a que su política de información se ajustara al espíritu de la propaganda franquista. En el mismo artículo también se menciona que se rodó una escena en la que se secuestraba a niños para llevarlos a Rusia. Sin embargo, esta escena no aparece ni en el guion ni en la película. Podría tratarse de una mala interpretación por parte del periodista de aquellas escenas en las que se lleva a los niños del pueblo de Torralbán a un lugar seguro. Este error es digno de mención porque se trata de un discurso anticomunista y antirrusa que poco antes se había escenificado en el cine español en la película *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954).

El 22 de mayo se publica otro artículo en el que se informa del final del rodaje en Antequera¹⁷. En él se menciona la participación de miembros de una compañía de infantería española que, como extras, simularon la entrada de las tropas nacionalistas en la ciudad. Así pues, el apoyo del ejército español no se limitó únicamente a las fuerzas aéreas.

La puesta a disposición de soldados, instalaciones militares y material bélico resultó ser, a largo plazo, una baza importante para Franco a la hora de atraer proyectos cinematográficos. Al exigirse únicamente unas tarifas diarias muy bajas, los productores podían ahorrar mucho dinero en comparación con los costes, por ejemplo, en Estados Unidos. Las grandes producciones se beneficiaron especialmente de ello, ya fuera en la puesta en escena de la costosa batalla entre esclavos y legionarios romanos en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), en la voladura de un puente en *El bueno, el feo y el malo* (Sergio Leone, 1966), o en la provisión de personal y tanques para simular una batalla en el norte de África en *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970). En el artículo de prensa incluso se menciona el nombre de la Legión Cóndor, lo que indica que, a pesar del cambio de contexto político en 1955, la intervención de las tropas alemanas en la Guerra Civil española no era desconocida ni tabú.

Pero no solo el contenido político de la película era noticia: el artículo también calculaba cuántas divisas había aportado el rodaje a la ciudad y las estimaba en un millón de pesetas. Esto demostraba cómo la favorable actitud del régimen de Franco hacia el cine aportaba ventajas económicas muy concretas a las ciudades.

¹⁷ “Antequera en una película”. En: *El sol de Antequera*, 22.05.1955.

El 23 de mayo finalizó el rodaje en España y Riml emprendió el viaje de regreso el día 25 para preparar a partir del 1 de junio las grabaciones en los estudios AFIFA de Wiesbaden, que se llevaron a cabo entre el 6 y el 20 de junio. La eficiencia con la que trabajó el equipo de Reinl queda patente en el hecho de que la distribuidora RKO (Fráncfort del Meno) presentó la solicitud de autorización a la Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) de Wiesbaden ya el 8 de septiembre de 1955, es decir, solo dos meses y medio después. Y ahí es donde comenzaron los verdaderos problemas para la película.

***Solange du lebst* bajo la mirada de la Freiwillige Selbstkontrolle (FSK)**

Los procedimientos de revisión de la FSK son, como su nombre indica, una forma de autocontrol por parte de la industria y no una censura política. La FSK asume principalmente dos tareas: revisa la autorización general de la película y evalúa las películas según su idoneidad para las diferentes edades del público. La distribuidora RKO esperaba, por supuesto, una autorización general para todas las edades, ya que así podría ganar más dinero. Sin embargo, el 19 de septiembre, el comité de trabajo votó por unanimidad en contra de una autorización general y lo justificó de la siguiente manera:

Los miembros del comité opinaban que la historia de amor de la película se desarrollaba en un contexto que falseaba la historia contemporánea. Si, por un lado, los miembros de la Brigada Internacional de la Guerra Civil Española se presentaban exclusivamente como deshumanizados, por otro lado se nos presentaba a los miembros de la Legión Cóndor como soldados honorables. Por lo tanto, el comité consideró que las repercusiones políticas negativas de la película eran tan graves que votó por unanimidad en contra de su autorización general¹⁸.

¹⁸ Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

Se envió una declaración más detallada a EVA-Film:

Aunque la película trata un tema humanitario, la trama y la caracterización de los personajes principales y secundarios la convierten en una confrontación visual entre ideologías filosóficas y políticas durante la Guerra Civil Española.

En su concepción, la película parte de la premisa evidente de que el bando fascista de la época en España era el mejor desde el punto de vista humano y moral. La película ofrece en numerosos detalles una visión maniquea a favor de los fascistas y los nacionalsocialistas. Todos los personajes “rojos” se muestran primitivos y criminales, mientras que los fascistas son los buenos. La diferencia se hace especialmente evidente en el médico fascista que trabaja en el “hospital rojo” y el que aparece en la escena final.

La trama se centra en el piloto de la “Legión Cóndor” derribado, de modo que la película erige un monumento póstumo a esta Legión. Al mismo tiempo que la tendencia fascista o nacionalsocialista, la iluminación tendenciosa de los hechos históricos está relacionada con esta ideología, ya que, en aquella época, todavía existía un gobierno republicano legal en Madrid, en el que, en realidad, también había demócratas declarados que nunca habían luchado bajo la estrella soviética en el marco de las “Brigadas Internacionales”.

La película termina con la impresionante victoria del fascismo y de la Legión Cóndor nacionalsocialista. Sin embargo, una gran parte del público alemán, al que le interesa una visión justa de la historia, se sentirá afectado y ofendido por la interpretación tendenciosa de la historia contemporánea a favor del nacionalsocialismo¹⁹.

Según señalaría Reinl²⁰ más tarde, la denegación de la autorización se debió probablemente en gran medida a la presión ejercida por el periodista cinematográfico y político del SPD Max Lippmann (1906-1966) que trabajó a tiempo completo en la FSK entre 1951 y 1959. Como judío alemán, huyó primero a Praga en 1933 y luego a París en 1938, desde donde fue deportado a Argel. En 1948 regresó a Alemania, y entre 1954 y 1958 ocupó

¹⁹ Ibid.

²⁰ Véase “Ein Herz schlägt für Erika. Harald-Reinl-Film vom adoptierten Glück”. En: *Wiesbadener Kurier*, 04.02.1956.

un escaño por el SPD en el Parlamento regional de Hesse, que gobernaba con mayoría absoluta²¹. En el Parlamento regional, Lippmann intervino sobre todo en cuestiones de política cultural. Para él era importante la revisión del pasado nacionalsocialista y el reconocimiento del cine como obra de arte y su inclusión en la educación escolar²².

En EVA-Film y RKO el impacto debió de ser fuerte, sobre todo porque ya se estaba preparando el estreno en octubre. Reinl contaría más tarde que el director de RKO, Erich Steinberg, tuvo una fuerte discusión con Max Lippmann²³. Por ello, la productora apeló inmediatamente la decisión y argumentó que la película ponía de relieve el conflicto y el sufrimiento humanos a través de la representación de la situación de guerra y que no contenía ninguna glorificación de las tendencias totalitarias. Según ella, la trama de los protagonistas no estaba marcada en modo alguno por ideas fascistas o militaristas. El comportamiento de los participantes en el bando rojo no se presenta de forma exagerada, al igual que los representantes del bando nacional no se describen de forma demasiado positiva.

Ya el 20 de septiembre de 1955 se reunió la instancia de apelación de la FSK, el llamado comité principal, y suavizó la resolución del comité de trabajo en el sentido de que se quería autorizar la película a partir de los 16 años con dos condiciones:

Eliminación radical de las imágenes finales en las que se expresa la alegría del pueblo español por la victoria de las tropas nacionalsocialistas.

La comisión considera que en esta representación unilateral de los acontecimientos históricos y, en particular, en la enfática música final, se aprecia una tendencia nacionalsocialista en la película.

Además, se modificará el preámbulo para dejar claro que la película solo trata un aspecto concreto de la Guerra Civil Española. La comisión consideró que esta aclaración corregiría el desequilibrio parcial de la

²¹ <https://www.wiesbaden.de/stadtlexikon/stadtlexikon-a-z/lippmann-max> (consultado 26.11.2025).

²² Véase Land Hessen, Protokolle, 3. Landtag, 1954-1958, vol. 1, p. 468; https://parlamente.hessen.de/protokolle/04781196X_3_1954-58_1?p=450 (consultado 26.11.2025)

²³ Véase “Ein Herz schlägt für Erika. Harald-Reinl-Film vom adoptierten Glück”. En: *Wiesbadener Kurier*, 04.02.1956.

película, debido a un trasfondo histórico sesgado a favor del bando nacional²⁴.

Entre el 20 y el 26 de septiembre de 1955 se recortó el último rollo de la película en 44 metros (aproximadamente 1 minuto y medio). Si en las escenas finales aún se escuchaba la canción falangista “Cara al sol” y en el guion se mencionaba una canción de la Legión Cóndor, ahora estas se habían eliminado en gran medida²⁵. Los cambios en el prólogo fueron menos profundos. En el guion se decía lo siguiente:

Esta es la historia de dos jóvenes. Se conocieron en este país en una época en la que todo estaba en juego y hasta lo más pequeño se convertía en un gran destino. De lo contrario, habría sido un encuentro como otros miles y nadie lo recordaría.

En la película, el prólogo solo se amplió ligeramente (los cambios están marcados en negrita):

Esta es la historia de dos jóvenes. Se conocieron en este país en una época en la que **los hermanos luchaban contra los hermanos y los hombres de otros países se unían a los símbolos de ambos bandos**. Se conocieron en **uno de los muchos escenarios hacia el final de esa lucha, que fue infinitamente cruel por ambas partes**. **La decisión aún estaba en juego. Incluso las pequeñas cosas de la vida cotidiana se convirtieron** en un gran destino. **Sin todo esto**, habría sido un encuentro como otros miles, y nadie lo recordaría.

En lugar de condenar el golpe de Franco, ahora se mencionaba la internacionalización del conflicto y se intentaba ofrecer una visión más equilibrada de la relación entre ambas partes, cada una de las cuales era “infinitamente cruel”. En general, la estrategia del prólogo, que sirve de marco interpretativo, tiene como objetivo centrar toda la atención en la trama amorosa, aparentemente apolítica.

²⁴ Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

²⁵ Véase al respecto el artículo de Angelina Sowa en el presente volumen.

Rechazo de la clasificación en primera instancia por parte de la FBW

El 8 de septiembre de 1955, la RKO solicitó la calificación de la película por parte de la Oficina de Calificación Cinematográfica de Wiesbaden (FBW, 1951-2025). La FBW era una institución de los estados federados con el estatus de autoridad superior regional, que estaba sujeta a la supervisión legal del Ministerio de Ciencia y Arte de Hesse. Evaluaba el valor artístico de una película previa solicitud y le otorgaba la calificación de “valiosa” o “especialmente valiosa”²⁶.

Esto era de gran interés para los productores y distribuidores, ya que las películas con calificación obtenían descuentos en el impuesto sobre el entretenimiento y, por lo tanto, los operadores de cine podían ganar más dinero con ellas, lo que aumentaba el incentivo para incluir películas “valiosas” en la programación. Sin embargo, la primera instancia de la FBW, el llamado comité de evaluación, rechazó la calificación de forma bastante clara con una votación de 4 a 1, y lo justificó de la siguiente manera:

La comisión de evaluación no entiende por qué una historia de amor de este tipo tenía que proyectarse precisamente sobre el trasfondo de la Guerra Civil Española. A la comisión le parece una idea descabellada. A esto se suma que los actos de guerra y la representación de las contradicciones entre los bandos se reflejan en una fuerte visión maniquea, lo que, en cierto modo, invierte la tendencia de Hemingway en su libro sobre la guerra de España, pero sigue siendo una tendencia, lo que ensombrece considerablemente la película.

Esta contradicción perjudica el perfil de los personajes representados. Las interpretaciones de los actores no resultan convincentes. Al comité le parece, sobre todo, que Marianne Koch, en su papel de profesora española y defensora de la humanidad, resulta insulsa tanto en su interpretación de este personaje como en las palabras que se le atribuyen. Los demás actores tampoco muestran una gran dinámica interpretativa que convenza al espectador de sus papeles. La dirección no es superior a la media, aunque es buena en las escenas multitudina-

²⁶ Sobre la estructura jurídica de la FBW, véase Wolf (1986: 9 y ss.).

rias. Además, la película tiene largos pasajes repetitivos (los desplazamientos de la profesora al escondite del soldado, los controles, etc.). La fotografía es buena, los decorados no dan lugar a objeciones. La impresión general de la película no justifica ninguna calificación²⁷.

Esta opinión pone de manifiesto un problema fundamental de las dos entidades de clasificación cinematográfica de la República Federal. La FSK evaluaba las películas en cuanto a su inocuidad política, mientras que la FBW se centraba en las cualidades artísticas. Sin embargo, esta división de competencias se basaba en una separación conceptual simplista entre contenido y forma, que es difícil de mantener en el caso de las obras artísticas. No obstante, la FBW criticó la tendencia política de la película. En su argumentación se recurre a la novela de Hemingway *Por quién doblan las campanas*, que narra desde la perspectiva de los milicianos de izquierda cómo estos vuelan un puente en las montañas. Sin embargo, Hemingway no se considera un contrapunto, sino simplemente un ejemplo de representación tendenciosa, aunque vista desde el otro lado²⁸. De ello solo se puede concluir que, según la FBW, las películas no deberían mostrar ninguna tendencia en absoluto. Sin embargo, aquí no había claridad, y dado que la RKO presentó una objeción, volveremos sobre ello más adelante.

Para EVA-Film, esto supuso un duro revés, puesto que en ese momento ya se encontraba en dificultades financieras. Al parecer, se había excedido con los costes de producción de la película, que ascendían supuestamente a un millón de marcos, sobre todo teniendo en cuenta que lo financió totalmente sin avales²⁹. Walter Riml había anotado en su diario de rodaje en

²⁷ Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. Signatura: HHStAW 548, número de referencia 2269 «Solange du lebst».

²⁸ La referencia a Hemingway también dice algo sobre el horizonte de recepción de la época. La novela ya había sido adaptada con éxito al cine en 1943 con la estrella estadounidense Gary Cooper, pero no llegó a los cines de Alemania Occidental hasta el 12 de enero de 1951, es decir, en una fecha cercana a la fase conceptual de *Solange du lebst*. Aunque estaba narrada desde la perspectiva de un grupo de partisanos, es probable que influyera en el guion de Bartsch y Reinl, ya que hay muchas analogías temáticas, entre ellas paisajes montañosos, una cueva como escondite, un puente y una historia de amor entre el combatiente extranjero y una española.

²⁹ Véase <http://www.fernsehmuseum.info/1995-filmstadt-wiesbaden-05.html> (consultado 26.11.2025)

abril y mayo que los pagos no se habían realizado y que el trabajo había tenido que interrumpirse puntualmente por falta de dinero. En septiembre, Paul Hans Fritsch dimitió como director general; el 29 de septiembre, Else Fritsch y Brigitte Golle asumieron esta función, pero, de hecho, la empresa dejó de funcionar³⁰. Para evitar la inminente insolvencia de la productora cinematográfica, solo quedaba esperar que la película fuera un gran éxito.

Del estreno a la calificación

Tras las dificultades con la autorización y con la clasificación, EVA-Film y RKO parecían estar sobre aviso e incluyeron en el tráiler de la película la indicación de que se trataba de “una película llena de humanidad, alejada de cualquier tendencia”. El 14 de octubre, *Solange du lebst* se estrenó finalmente, aunque sin calificación, en numerosas grandes ciudades alemanas como Hamburgo, Hannover, Stuttgart, Kiel, Kassel, Heidelberg y Múnich. En el Atrium de Stuttgart, un cine ultramoderno que había sido inaugurado en 1952 y contaba con más de 700 butacas, se celebró el estreno con una gran representación del equipo de rodaje, entre los que se encontraban Marianne Koch, Karin Dor, Sepp Rist y Harald Reinl, y se recibió con gran aplauso. A continuación, hubo una recepción con el director de RKO, Erich Steinberg, y el jefe de prensa de RKO, Kurt Spiller, para la prensa ilustrada y la *Süddeutscher Rundfunk*. También estuvieron presentes el guionista J. Joachim Bartsch y el director de fotografía Walter Riml³¹.

Antes de comentar las primeras reacciones de la prensa, conviene recordar brevemente algunas características de la crítica cinematográfica alemana en la prensa diaria de la década de los cincuenta. A diferencia de hoy en día, debido al número limitado de copias, la explotación de las películas en los cines se prolongaba durante un periodo de tiempo más largo

³⁰ Véase la inscripción en el registro mercantil de la ciudad de Wiesbaden del 29/09/1955 (Stadtarchiv Wiesbaden) y los documentos del Hessisches Wirtschaftsarchiv (expediente departamento 12, n.º 536).

³¹ Véase al respecto *Film Echo* (Wiesbaden), n.º 57, 05.10.1955, s. p.; y *Film Echo* (Wiesbaden), n.º 61, 19.10.1955, s. p.

para poder cubrir toda Alemania Occidental. Así, *Solange du lebst* no se estrenó en la densamente poblada cuenca del Ruhr hasta una semana después del estreno, el 21 de octubre, y se proyectó en el resto de la República Federal hasta Navidad y en 1956 durante el verano. Por lo tanto, durante este periodo se publicaron críticas de forma gradual, lo que no significa que estas necesariamente reaccionaran entre sí o se influyeran mutuamente, ya que la prensa alemana estaba muy regionalizada después de la Segunda Guerra Mundial y, con la excepción del *FAZ*, los órganos no disponían de redes editoriales y de distribución suprarregionales. Esto significaba que los artículos y las críticas cinematográficas en sus respectivas regiones eran relativamente independientes.

Aunque el cine alcanzó su apogeo histórico en 1956, con alrededor de 818 millones de espectadores³², y era la industria de entretenimiento más importante de la época, la crítica cinematográfica tenía en general un estatus secundario y a menudo tenía que contentarse con el espacio disponible (véase Prinzler 1990: 48). Incluso en la cobertura cinematográfica, la crítica en sentido estricto solo representaba una pequeña parte, ya que la gran mayoría de los textos se centraban en resúmenes del contenido y en los actores. En cuanto a la independencia de la crítica cinematográfica, aunque debería ser algo obvio, no hay que olvidar que los operadores de cine eran al mismo tiempo anunciantes de los periódicos, lo que podía dar lugar a conflictos de intereses³³. En el caso de *Solange du lebst*, por ejemplo, llama la atención que la prensa de Wiesbaden, donde tenía su sede EVA-Film, se mostrara bastante cautelosa en sus críticas.

Sin embargo, esto también se aplica inicialmente a la mayor parte de la prensa, aunque la tendencia política de la película era claramente reconocible e invitaba a comentarios. No obstante, se tendía a eludir esta cuestión, como la primera crítica de *Die Welt* el 15 de octubre, que consideraba que lo específico de la película consistía en que trataba sobre España, pero, por lo demás, evitaba emitir un juicio:

³² Véanse las estadísticas en Wolf (2001: 299).

³³ Un ejemplo de ello son las llamadas “guerras cinematográficas” de Stuttgart de 1954 y 1957, en las que los operadores de cine ejercieron presión sobre los periódicos locales mediante boicots publicitarios (véase Rohde 1958).

En lugar de silenciar pudorosamente el capítulo “Legión Cóndor” de Hitler, aquí se convierte en la base de una historia de amor entre un aviador alemán (Adrian Hoven) y una nacionalista española (la bella Marianne Koch), cuyo final feliz, laboriosamente impedido, sugiere pretensiones artísticas. Sin embargo, las tropas alemanas se encargan de proporcionar un “final feliz” político³⁴.

De este modo, *Die Welt* hizo uso de la misma estrategia que atribuía a la película: no se ocultó nada, pero tampoco se comentó nada, y mucho menos se criticó. Además, hubo una serie de críticas que ni siquiera se pronunciaron sobre el contenido político³⁵.

Solo dos voces se mostraron críticas con la tendencia de la película. Alfred Merwich señaló en el *Hamburger Anzeiger* (18 de octubre) el “notable trasfondo político de los días de la Guerra Civil Española” y opinó que “una interpretación tan burda y simplista quizá hubiera sido actual hace una década y media”. El *Kölnische Rundschau* adoptó un tono mucho más duro el 29 de octubre; su crítico solo tuvo comentarios irónicos para la película y mezcló versos de la canción propagandística nazi “Rot scheint die Sonne, fertig gemacht” (“El sol brilla rojo, preparaos”):

¡Ahí están de nuevo, los combativos y heroicos hombres de la Legión Cóndor! Arrancad los motores, acelerad a fondo... Todos ellos magníficos muchachos, falangistas como alemanes como la guardia de Mussolini... Rápidamente aterrizamos, rápidamente aterrizamos, camarada, no hay vuelta atrás... Rostros robustos de noble corte, siempre con una cruz en la mano... El sol brilla rojo, preparaos. Quién sabe si mañana seguirá sonriendo para nosotros...

Y luego están, por supuesto, los “otros”, los rojos: feos, no, abominablemente feos, hinchados, embrutecidos y animalizados, borrachos, médicos grasientos, comisarios sanguinarios (que en sus momentos

³⁴ “Solange du lebst”. En: *Die Welt* (Berlín), 15.10.1955.

³⁵ *Aachener Volksfreund* (20 de octubre), *Filmblätter* (20 de octubre), *Die Heimat am Mittag* (21 de octubre), *Neue Württembergische Zeitung Göppingen* (29 de octubre), *Amberger Zeitung* (29 de octubre), *Kölner Stadt-Anzeiger* (29 de octubre), *Badische Neueste Nachrichten Karlsruhe* (29 de octubre) y *Solinger Tageblatt* (12 de noviembre).

de tranquilidad se complacen en recitar a Goethe y “Ännchen von Tharau”), cobardes, lujuriosos soplones y, en general, miserables cabrones. ¡Qué asco! ¡Prefiero a los limpios pilotos nazis!³⁶

Sin embargo, la relación entre una gran cantidad de críticas cinematográficas apolíticas y unas pocas voces críticas no iba a seguir así. El 18 de octubre, RKO y EVA-Film apelaron la decisión de la FBW, de 5 de octubre, para obtener una calificación para la película. De hecho, la instancia de apelación, el llamado comité principal, invalidó la decisión anterior en su reunión del 9 al 11 de noviembre y, por una (estrecha) mayoría de 4 a 3, calificó la película como “artísticamente valiosa”, justificándolo de la siguiente manera:

El comité principal, revocando la decisión del comité de evaluación, de 5 de octubre de 1955, ha otorgado por mayoría la calificación de “valiosa” a la película “Solange Du lebst”. El comité principal se basó esencialmente en la consideración de que la película se aleja del patrón de otras películas, en particular evita el sentimentalismo y, a pesar de algunas debilidades del guion y de otras deficiencias señaladas acertadamente en la opinión del comité de evaluación, trata el tema en general con una atmósfera densa, sobre todo gracias a una fotografía y un trabajo de cámara excelentes, de modo que los acontecimientos parecen reales, inmediatos y coherentes. La cuestión de la reproducción históricamente fiel de los acontecimientos de la Guerra Civil Española fue evaluada de diferentes maneras. Sin embargo, la película se centra esencialmente en la representación del valiente acto de rescate humano de la profesora, que le confiere su valor intrínseco. Además, la historia de amor con el aviador alemán derribado, que solo se insinúa de forma discreta, pasa a un segundo plano, de modo que da la impresión de que la profesora solo finge su amor por el aviador para reforzar su voluntad de vivir en una situación casi desesperada. Se reconoció la actuación de los actores en los papeles principales, como Rösner como alcalde, Heintel como comisario comunista y, sobre todo, Marianne Koch como maestra. Adrian Hoven, en cambio, como el piloto alemán derribado, quedó postergado.

³⁶ “Nicht von Hemingway”. En: *Kölnische Rundschau*, 29.10.1955.

Solange du lebst: crónica de una resemantización fallida de la Legión Cóndor

Tras evaluar la impresión general, el comité consideró justificado otorgarle la calificación de “valiosa”³⁷.

Hasta ahora no se ha encontrado ninguna carta justificativa de la RKO y de EVA-Film en la que se impugne la decisión con argumentos. Por lo tanto, no queda claro cómo han defendido sus intereses –que para EVA-Film eran incluso vitales–, lo que deja margen para la especulación. Contra todo pronóstico, la calificación, como ya comentó Raimund Fritz (2026: 69), resultó ser un boomerang y provocó una politización del debate que acabó definitivamente con la película.

Sobre la politización del debate a partir de mediados de noviembre de 1955

Ya el 15 de noviembre, *Film-Telegramm* publicó una breve noticia con graves consecuencias³⁸:

El escándalo cinematográfico de la semana se debe atribuir a la “Oficina de Clasificación Cinematográfica de los Estados Federados”, que se las arregló para otorgar la calificación de “valiosa” a la película “Solange du lebst”, producida por la alemana Eva-Film en Wiesbaden y distribuida por la estadounidense RKO. La película “Solange du lebst” glorifica claramente a la “Legión Cóndor”, creada por el Gobierno nacionalsocialista durante la Guerra Civil Española, y caracteriza a los oponentes como matones barbudos y borrachos. Según una noticia de agencia, esta película no fue autorizada por el comité de trabajo de la FSK por “glorificar el militarismo”. La autorización se produjo tras considerables recortes por parte del comité principal. Tras los numerosos errores artísticos de la “Oficina de Clasificación Cinematográfica”, esta instancia ha provocado ahora al público con una embarazosa falta de tacto político. El Parlamento federal y los parlamentos regionales

³⁷ Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 „Solange du lebst“, Unterlagen der FSK, 1955.

³⁸ Cabe añadir que la notificación oficial de la calificación se publicó en *el Boletín Oficial del Estado de Hesse* el 3 de diciembre de 1955, p. 1208.

deberían exigir con firmeza una renovación fundamental del personal de los comités para evitar nuevos desastres políticos³⁹.

Esta valoración iba mucho más allá del caso concreto de *Solange du lebst*, ya que se señalaba un problema general de la FBW y se exigían cambios estructurales. Al mismo tiempo, se le negó al comité la competencia, ya que era responsable tanto de errores de juicio artístico como de falta de tacto político. Sin embargo, la lista de críticas cinematográficas que no abordaban las implicaciones políticas seguía siendo larga⁴⁰. A menudo se seguía el argumento de la FBW de que se trataba de “una película sobre la humanidad sin acusaciones políticas” (*Münchener Merkur*, 24.11.1955), o incluso la consideraban, como el *Reutlinger General-Anzeiger* (18.02.1956), “una obra cinematográfica clásica, un único estudio psicológico a gran escala que fortalece los corazones débiles y cautiva a los fuertes”.

Al mismo tiempo, las voces críticas se hicieron más fuertes, e incluso la influyente revista del sector *Film Echo* (23.11.1955), consultada, entre otros, por los operadores de cine, se preguntó “si era bueno que esta película hubiera sido rodada precisamente por alemanes. Y mi respuesta a esta pregunta es negativa”. A continuación, el crítico dio un giro argumentativo y prosiguió diciendo que “el tema real era puramente humano”.

El periódico de Ludwigshafen *Unser Tag* fue uno de los primeros en mostrarse receloso ante la reevaluación posterior, acusando a la FBW de estar al servicio del Gobierno de Adenauer y de ser conocida por su

³⁹ “Telegramm – Wochenschau”. En: *Film-Telegramm* (Hamburgo), 15.11.1955.

⁴⁰ Véase *Solinger Tageblatt* (12 de noviembre), *Wiesbadener Kurier*, *Mannheimer Morgen*, *Reutlinger General-Anzeiger*, *Westdeutsche Rundschau*, Wuppertal-Eberfeld, *Wiesbadener Tageblatt* (19 de noviembre), *Münchener Merkur* (24 de noviembre), *Fränkische Landeszeitung*, Ansbach (26 de noviembre), *Film Dienst* (1 de diciembre), *Mittelbayerische Zeitung*, Ratisbona (3 de diciembre), *Goslarsche Zeitung*, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, *Ludwigsburger Kreiszeitung* (10 de diciembre), *Velberter Zeitung* (15 de diciembre), *Schwäbische Landeszeitung* (16 de diciembre), *Freie Presse*, Giessen (17 de diciembre), *Fuldaer Volkszeitung* (17 de diciembre), *Westdeutsche Allgemeine*, Essen (24 de enero de 1956), *Neueste Zeitung Recklinghausen* (28 de enero), *Reutlinger General-Anzeiger* (18 de febrero), *General Anzeiger* (9 de marzo), *Neue Tagespost*, Osnabrück (21 de abril), *Weser Kurier*, Bremen (12 de mayo), *Abendzeitung*, Núremberg (6 de junio), *Nürnberger Zeitung* (9 de junio), *Coburger Tageblatt* (7 de julio), *Südhessische Post*, Heppenheim (29 de octubre).

“insensibilidad inimitable” a la hora de “rechazar logros artísticos para premiar en su lugar películas mediocres cuyas tendencias políticas se ajustan a los deseos de Bonn”. (26.11.1955)

Ese mismo día se publicaron otras dos críticas. La primera fue una reseña cinematográfica del *Neue Rhein Zeitung*, que criticaba las distorsiones históricas de la película en relación con la representación de las fuerzas republicanas. La segunda, sin embargo, apareció en la revista *Die Tat* y no tenía nada que ver con la crítica cinematográfica, sino que situaba la película en un contexto político completamente diferente, ampliando así considerablemente el debate. *Die Tat* era el órgano de prensa de la Asociación de Perseguidos del Régimen Nazi –Unión de Antifascistas (Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten, VVN), fundada en 1947 con sede en Berlín y formada por miembros de la resistencia y perseguidos del régimen nazi. Hasta hoy, la VVN se compromete a investigar los crímenes del nacionalsocialismo y a observar críticamente los acontecimientos políticos que podrían amenazar la democracia. En la posguerra, esto se refería principalmente a la ocupación de puestos en las administraciones públicas y la justicia por parte de antiguos representantes del régimen nazi y al tema del rearme de Alemania Occidental. Si el *Film-Telegramm*, con su breve comunicado, supuso un punto de inflexión en la cobertura informativa de la película, los artículos de *Die Tat* llevaron el debate a otro nivel, ya que en ellos dos combatientes españoles se dirigieron directamente al guionista Bartsch y le acusaron de haber tergiversado por completo la historia de la Guerra Civil⁴¹. Se enumeraron los múltiples crímenes de guerra cometidos tanto por la Legión Cóndor como por las tropas franquistas, que simplemente se silenciaron en la película. Asimismo, la película se consideró en su conjunto como una expresión del giro hacia la derecha del Gobierno alemán: “Nada refleja mejor la situación política en la República Federal de Alemania Occidental que el hecho de que mentiras tan descaradas, que no podrían haber sido mejor producidas sino bajo Goebbels, se consideren además ‘valiosas’”.

⁴¹ “Das hätten Sie wissen müssen, Herr Bartsch!”. En: *Die Tat*, 26.11.1955, 9.

Menos de dos semanas después, el 6 de diciembre de 1955, el *Sozialdemokratischer Pressedienst* publicó una declaración tan clara como contundente⁴²: la calificación de la FBW se consideró una “decisión peligrosa”, ya que la película “cargaba a la República Federal con la glorificación de este acto del Tercer Reich”, tergiversaba los acontecimientos históricos y daba a entender “como si en la Guerra Civil Española, aparte de unos pocos veteranos del Partido Comunista Español, solo los soviéticos, liderados por sus comisarios, se hubieran opuesto a la invasión de Franco, y casi todos los españoles, apoyados por unidades aéreas alemanas, se hubieran entusiasmado con la llegada del dictador”. El pasado se había vuelto “de repente aterradoramente vivo”: “Es deprimente pensar que, con la concesión de la calificación, se convalida a posteriori esta interpretación. Surge la pregunta: ¿cómo se llegó a esta calificación?”.

El 8 de diciembre de 1955, el semanario de izquierda *Die Andere Zeitung* (Hamburgo) también condenó la película y anunció que el diputado del SPD Max Lippmann quería intervenir en el Parlamento regional de Hesse contra la calificación de la película⁴³. El mismo día, el *Lippische Landes-Zeitung* publicó el texto del *Sozialdemokratischer Pressedienst* y, el 10 de diciembre de 1955, también apareció en el *Berliner Stimme*. También se publicaron críticas en el periódico del KPD *Freies Volk* (Düsseldorf, 10 de diciembre), en el *Freie Presse* (10 de diciembre) y en el *Hannoversche Presse* (17 de diciembre).

La ampliación de la crítica cinematográfica a un debate político y las duras críticas a la película que ello conllevó probablemente tuvieron un efecto negativo en el importante negocio estacional de la época prenavideña y navideña. En cualquier caso, el gran éxito esperado no se produjo. EVA-Film se declaró insolvente y entró en quiebra el 24 de enero de 1956⁴⁴.

⁴² “Symptomatisches Prädikat”. En: *Sozialdemokratischer Pressedienst*, 06.12.1955, 7.

⁴³ Sin embargo, Lippmann no se pronunció al respecto en el Parlamento regional de Hesse hasta el 10 de octubre de 1956, en forma de pregunta oral al ministro competente. No se trataba concretamente de la película *Solange du lebst*, sino de quejas sobre la FBW. Más información al respecto adelante.

⁴⁴ El procedimiento de quiebra se prolongó hasta el 16 de enero de 1969 y fue dirigido por el abogado Dr. Peter Gast, antiguo consejero ministerial bajo Goebbels, posteriormente clasificado como seguidor y amnistiado en 1948.

Por supuesto, el asunto no terminó ahí, sino que a principios de 1956 se extendió también al Berlín Oriental⁴⁵. El 6 de enero, el periódico *Berliner Zeitung* informó sobre un debate en un cine de Düsseldorf acerca de la “flagrante falsificación de los hechos históricos”, lo que da una idea de las discusiones que suscitó la película más allá de los textos de prensa que aún hoy se pueden consultar:

Los combatientes de la resistencia presentes en la sala durante la proyección especial se mostraron indignados por la falsificación de la lucha durante la Guerra Civil Española y por la mezquindad con la que se difamaba a los republicanos españoles y a las Brigadas Internacionales voluntarias. Además, la película glorifica el abuso de los soldados alemanes para reprimir la voluntad de libertad de otros pueblos.

El capellán Kamphausen se excedió en el debate al afirmar: “Se puede opinar lo que se quiera sobre la película. Pero no se puede pasar por alto su valiosa tendencia, ya que influye en los espectadores en contra del comunismo”. La pregunta: “¿Entonces opina usted que la mentira, la falsificación de la historia y la incitación al odio están permitidas si sirven para luchar contra el comunismo?”, quedó sin respuesta. Varios ciudadanos de Düsseldorf ya han declarado que se producirá un escándalo público si la película se incluye en la programación⁴⁶.

En artículos posteriores, *Solange du lebst* se seguiría presentando en la RDA repetidamente como una expresión de la continuidad entre el régimen nazi y Alemania Occidental⁴⁷. Aunque las críticas de la RDA no tenían por qué afectar necesariamente a la explotación en el Berlín Occidental, la RKO, en el contexto del debate político, esperó aparentemente hasta el verano de 1956 para estrenar la película en Berlín y otros lugares. Sin embargo, el caso no cayó en el olvido. Al contrario, el 16 de junio de 1956, el *Telegraf*, cercano al SPD, informó desde el Berlín Occidental que la

⁴⁵ La Guerra Civil Española tenía un significado muy diferente en la RDA que en Alemania Occidental y formaba parte de la cultura de la memoria antifascista. En este sentido, la DEFA también produjo películas sobre este tema, como las mencionadas *Mich dürstet* (1956), *Wo Du hin gehst* (1957) o *Fünf Patronenhülsen* (1960).

⁴⁶ “La Legión Cóndor ha vuelto”. En: *Berliner Zeitung*, 06.01.1956, 3.

⁴⁷ Véase *Neues Deutschland* (04.03.1956; 29.07.1958, 4; 16.11.1958, 4), así como *Berliner Zeitung* (15.05.1956; 18.07.1956).

asociación regional de Berlín de la Juventud Socialista “Los Halcones” protestaba “contra la proyección prevista de la película profascista *Solange du lebst* en los cines del Berlín Occidental”, dado que difamaba a las “fuerzas republicanas que luchaban por la libertad del pueblo español” y glorificaba a la “soldadesca franquista, incluida la Legión Cóndor”. Según un artículo publicado en *Neues Deutschland* (07.07.1956), “Los Halcones” habrían depositado una corona de flores en memoria de las víctimas del régimen franquista en señal de protesta contra la película.

Una semana más tarde, el *Berliner Stimme* publicó otra crítica mordaz (23.06.1956) y, tras el estreno en Berlín, *Der Abend* comentó el 6 de julio que “la película más superflua de la temporada había llegado finalmente a Berlín”. En otros lugares, el estreno veraniego solo suscitó las mismas críticas, por lo que *Unser Tag* (Ludwigshafen) exigió lacónicamente el 25 de julio de 1956 que se retirara la película⁴⁸.

El hecho de que muchas voces elogiaron la excelente fotografía de la película y la excluyeran de sus críticas no cambió el hecho de que *Solange du lebst* fuera un fracaso tanto en contenido como en ventas⁴⁹. Se había planeado el estreno de la película en Estados Unidos, pero no se llevó a cabo. En Austria se estrenó con tres años de retraso, en 1958. Posteriormente, cayó en el olvido. Tras RKO, los derechos de distribución fueron adquiridos por J. Arthur Rank Film (Hamburgo). Hasta ahora, no se ha emitido en la televisión pública alemana. Solo la cadena privada DAS VIERTE (2005-2012) emitió la película repetidamente en 2012 y 2013, aunque en ese momento el canal solo tenía una cuota de mercado del 0,2%. En 2015, la película se publicó en una versión de 96 minutos en DVD, dentro de la colección “Film- und Fernsehjuwelen”⁵⁰. Actualmente también está disponible en varias plataformas.

⁴⁸ Como ejemplos de otras voces críticas, véase *Abendzeitung* (Núremberg; 06.06.1956), *Vorwärts* (Bonn; 13.06.1956) y *Der Tagesspiegel* (21.06.1956).

⁴⁹ La revista *Film Echo* (n.º 90, 10.11.1956) informó de unos buenos resultados de taquilla para los operadores de cine, pero el análisis se basaba solo en 28 declaraciones, por lo que su representatividad es limitada.

⁵⁰ La diferencia temporal con respecto a los 101 minutos indicados para su explotación en el cine se debe a que los DVD se reproducen con una frecuencia de imagen ligeramente acelerada (25 fps en el sistema PAL) y, por lo tanto, tienen una duración total menor que la velocidad original del cine.

Cambios en los procedimientos de la FBW en 1956

El debate sobre la película había puesto de manifiesto un descontento general con el trabajo de la FBW. El diputado del SPD Max Lippmann, del Parlamento regional de Hesse, que al mismo tiempo colaboraba a tiempo completo en la FSK, tomó la palabra en el turno de preguntas de la 33.^a sesión del 10 de octubre de 1956 y pidió al ministro de Educación y Formación Popular, Arno Hennig, que se pronunciara sobre las quejas relativas a la FBW⁵¹. Aunque Lippmann no menciona la película *Solange du lebst*, ya que habría sido poco habitual referirse a casos concretos, sí habla de quejas “hasta hace poco [...] sobre la calificación de películas y de películas culturales”. Exige directrices o principios claramente formulados para evitar “decisiones erróneas en el ámbito artístico y cultural, e incluso en el político”.

Sin embargo, el ministro Hennig se refirió menos a la indignación del público que a las producciones cinematográficas afectadas que fueron rechazadas. Defendió el trabajo de la FBW y señaló que, de las 3000 películas evaluadas, solo en 15 casos se discutieron y cuestionaron las calificaciones, sobre todo en la prensa. En su opinión, los criterios políticos no afectaban a la FBW, ya que esto era competencia exclusiva de la FSK. A continuación, se refirió únicamente a la competencia del comité para la evaluación artística y reconoció que era difícil cubrir con personal la laboriosa actividad voluntaria de la FBW. Los ministros de cultura de los estados federados ya habían reaccionado a las quejas y habían introducido mejoras significativas: se retiró a todos los funcionarios de los comités de expertos para no dar la impresión de que el comité estaba bajo la influencia del Gobierno; el número total de expertos se redujo de 42 a 34 para lograr una mayor continuidad; se han nombrado nuevos presidentes con competencias demostradas para las comisiones; se ha separado claramente el personal de la comisión de evaluación, es decir, la primera instancia, del de la comisión principal, que es la instancia de apelación. Además, la Conferencia Permanente de Ministros de Cultura estaba preparando un nuevo reglamento.

⁵¹ Véanse las siguientes citas: Land Hessen, actas, 3.º Parlamento regional, 1954-1958, vol. 2, p. 1233; https://parlamente.hessen.de/protokolle/04781196X_3_1954-58_2?p=515 (consultado 26.11.2025).

No cabe duda de que la politización del debate en torno a *Solange du lebst* ha influido en estos cambios.

Contextos de la fallida resemantización de la Legión Cóndor en *Solange du lebst*

La cronología de los documentos disponibles presentada hasta ahora deja claro que, sin la calificación posterior, muy probablemente el caso no habría causado tanto escándalo. Por lo tanto, lo decisivo no fue solo el contenido del filme, sino también el hecho de que la FBW, como organismo estatal, la calificara. En cuanto a las críticas cinematográficas, desde un punto de vista puramente numérico, la mayoría de ellas no cuestionaron la película. La calificación posterior y sorprendente, cuyos motivos no están del todo claros, despertó desconfianza y provocó reacciones también fuera del ámbito cinematográfico. A partir de mediados de noviembre de 1955, comenzando por la Asociación de Perseguidos del Régimen Nazi, se produjo una rápida politización cuando los órganos del SPD y del KPD intervinieron y criticaron al Gobierno de Adenauer por la película. Poco después, las críticas se extendieron también a la RDA, donde *Solange du lebst* se interpretó como un ejemplo de la ideología derechista del Estado de Alemania Occidental. Al presentar a la FBW como un instrumento del Gobierno de Adenauer, la película se convirtió en el juguete de dos dinámicas políticas: la de la oposición política en Alemania Occidental y la de la propaganda antioccidental en la RDA. Este desarrollo apenas había sido previsible, pero queda la pregunta de por qué los responsables, desde Reinl, pasando por EVA-Film y RKO, hasta la FBW, dieron por sentado que la película no solo no causaría escándalo entre el público, sino que además tendría éxito comercial.

Cabe suponer que J. Joachim Bartsch y Harald Reinl no pretendían hacer propaganda nazi cuando desarrollaron el guion. Reinl había estudiado en la escuela de cine de Leni Riefenstahl, pero nunca había estado vinculado al NSDAP y, a diferencia de Riefenstahl, jamás tuvo que rendir cuentas por sus trabajos en este sentido. Más bien se puede suponer que Reinl tenía una actitud poco crítica, impulsada por un toque de espíritu aventurero, para rodar películas en condiciones difíciles e inusuales, ya fuera en

los Alpes, en Sierra Nevada o, más tarde, en las montañas de Velebit en Croacia. Reinl no solo tenía talento narrativo y creatividad, sino también una gran eficiencia, como demuestra la rápida producción de sus películas, y, sobre todo, un marcado instinto para las tendencias y los géneros, que le permitía ir en direcciones muy diferentes, desde películas infantiles hasta thrillers de Edgar Wallace y adaptaciones de Karl May.

Si bien Adenauer se había propuesto fundamentalmente la integración occidental de la República Federal, la Guerra de Corea aceleró tanto el temor occidental al comunismo y a una posible tercera guerra mundial que Estados Unidos consideró abiertamente el rearme de Alemania Occidental. Sin embargo, dado que la remilitarización se topó con un amplio rechazo, se recurrió, entre otras cosas, al cine para mejorar la actitud al respecto. Como ha descrito Fritz (2026: 44-49), en este contexto se produjo un auge de las películas bélicas, primero en Estados Unidos y Gran Bretaña y, a partir de 1952, también en producciones propias en lengua alemana. Algunas de ellas resultaron ser grandes éxitos de taquilla, como el drama partisano austro-yugoslavo *Die letzte Brücke* (1954), *08/15* (1954, trilogía), *Canaris* (1954) y *El general del diablo* (1955). Según Kreimeier (1985: 299), tuvieron “una gran importancia en la preparación psicológica para la remilitarización de Alemania Occidental y para el entrenamiento mental contra el enemigo del Este”. En 1952 se crearon incentivos estatales en forma de garantías de crédito para la producción cinematográfica, otra muestra del control estatal del sector, que tenía una gran importancia política dada la enorme repercusión del cine. A partir de 1952/53, las películas militares tenían muchas posibilidades de obtener una garantía (von Bredow 1975: 322). Por el contrario, en 1952, *Das Herz der Welt*, sobre Bertha von Suttner, no obtuvo ese beneficio porque la actitud pacifista no encajaba en el clima político de remilitarización (Kreimeier 1985: 290). Según von Bredow (1975: 323), esta “restauración de los valores militares” había concluido en gran medida a finales de la década de 1950.

Solange du lebst se inscribe en esta tendencia general y, en cuanto al contenido, está indudablemente influenciada por varias obras anteriores, sobre todo por *Die letzte Brücke* y la producción estadounidense *Por quién doblan las campanas*. La crítica ya comparó *Solange du lebst* constantemente con la adaptación cinematográfica de Hemingway y dejó claro su carácter modélico, aunque los presagios políticos fueran aquí inversos.

Reinl debió de sentirse reafirmado en su proyecto cuando, como ya se ha dicho, la película de propaganda fascista hispano-italiana *L'assedio dell' Alcazar* llegó a los cines de Alemania Occidental en 1955 en una versión desnazificada y con nuevo doblaje bajo el título *Kampf um den Alcazar*, teniendo un éxito relativo. Así, proporcionó una perspectiva de los representantes de la República como bandas complacientes, descuidadas, ateas, inmorales y aficionadas al alcohol, mientras que todos los franquistas aparecían como disciplinados y honorables⁵². *Solange du lebst* continuó con esta línea, centrándose la película en las Brigadas Internacionales y señalándolas al mismo tiempo como extrañas y extranjeras. Un año más tarde, otra película propagandística, *Carmen fra i rossi* (*Frente de Madrid*), de 1939, se estrenó en Alemania Occidental con el título *In der roten Hölle* (“En el infierno rojo”). Esta trata del asedio de Madrid, donde la bella Carmen está encerrada y debe ser rescatada por su prometido y por las tropas de Franco. Es probable que Reinl viera al menos *L'assedio dell' Alcazar*, no solo porque él mismo la mencionara, sino también porque se trataba de una conocida superproducción con un enorme esfuerzo técnico para representar el asedio de la forma más realista posible.

En este contexto, Reinl pudo suponer que la temática y la perspectiva eran aceptables para el público, no como glorificación de los nazis, sino como expresión del anticomunismo tomando como ejemplo la Guerra Civil Española. Al mismo tiempo, Reinl y Bartsch diferenciaron su película de las películas propagandísticas del pasado al poner en primer plano el heroísmo de una joven abnegada y no los logros militares, ya que el piloto Michael pasa claramente a un segundo plano tras el personaje de Teresa: solo al principio lanza bombas sobre las Brigadas Internacionales, y luego resulta herido. La prensa española también señaló⁵³ que el actor, Adrian Hoven, en el papel de piloto de la Legión Cóndor, no se correspondía en absoluto con el prototipo del alemán rubio que se asociaba en España con

⁵² Véase también Regel (1989: 548 y ss.).

⁵³ Así lo comenta Emilio Prieto en *Primer Plano*: “De Adrian Hoven lo primero que sorprende es su fisonomía meridional. Moreno hasta donde pueda serlo un gitano de nuestro Sacromonte y nada en sus facciones que revele su origen germánico” (Prieto, Emilio. “Acabó el rodaje de ‘Mientras tú vivas’”. En: *Primer Plano*, 21, 1955, 14).

los soldados (Schüler-Springorum 2008: 208) y que se utilizaba en numerosas películas bélicas. En lugar de recurrir a una iconografía estereotipada, el personaje de Michael era fenotípicamente poco representativo.

Además, Michael y Teresa no mueren como víctimas, como los personajes de *In der roten Hölle*, sino que regresan a una vida más feliz. Y, por último, pero no menos importante, el paisaje español destaca como un elemento central en el que, por un lado, se expresa la mirada experimentada en las montañas de Reinl y Riml (Fritz 2026: 58), quienes se esforzaron mucho por escenificar la España visualmente desconocida para los hábitos visuales alemanes con motivos paisajísticos extraordinarios. Por otro lado, también reflejaba la importancia del cine para la promoción del turismo que comenzó en España en aquellos años (Junkerjürgen 2023: 187-191). Sin embargo, en un aspecto *Solange du lebst* siguió los pasos de las películas fascistas anteriores sobre la Guerra Civil. En el plano sonoro, la película terminaba con el himno falangista “Cara al sol”, interpretado de forma patética por un coro masculino y acompañado por una orquesta, lo que fue inmediatamente objetado por la FSK y finalmente eliminado⁵⁴.

El hecho de que se eligiera precisamente la Legión Cóndor, a pesar de que se conocían sus crímenes de guerra, puede haber tenido que ver con el estatus especial que tenían los aviadores y los pilotos, ya que se les consideraba pioneros de la tecnología y la masculinidad: “A mediados de los años treinta, el oficial aviador se había convertido en el epítome de una masculinidad muy estilizada, que combinaba el carácter militar con el individualismo y el dominio de la tecnología con el espíritu aventurero. Se sentían como una élite, se les trataba como tal y se les presentaba públicamente en ese sentido” (Schüler-Springorum 2010: 259 y ss.). El éxito internacional de memorias de aviadores como la autobiografía *Die Ersten und die Letzten* (Los primeros y los últimos, 1953) del oficial de la Luftwaffe Adolf Galland, de la que se vendieron dos millones de ejemplares en todo el mundo, lo ilustra de manera impresionante⁵⁵. También hay que

⁵⁴ Véase al respecto la contribución de Angelina Sowa en el presente volumen.

⁵⁵ Galland presenta las intervenciones como una especie de aventura y una gran experiencia en la competencia técnica entre naciones, como si se tratara de un evento deportivo. En consecuencia, se distancia de las implicaciones políticas: “Para mí, los acontecimientos políticos en España, al igual que en Alemania en su momento, se desarrollaban como una película en el trasfondo de los acontecimientos” (1953: 52).

tener en cuenta que, tras la capitulación en la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil Española pudo parecer a algunos alemanes la única guerra “ganada” del siglo XX, sobre todo porque no estaba manchada de genocidio (Schüler-Springorum 2010: 253).

A esto se sumaba el hecho de que la Legión Cóndor no ocupaba una posición especial, sino que formaba parte de la Luftwaffe. En consecuencia, los voluntarios de la Legión no eran considerados nazis fanáticos, sino soldados normales que habían obedecido órdenes. Esto quedó confirmado jurídicamente por el hecho de que el tiempo pasado en la Legión Cóndor se consideraba un servicio nacional y, por lo tanto, se tenía en cuenta a la hora de calcular las pensiones (Lehmann 2006: 176 y ss.).

Como señala Schüler-Springorum (2010: 252), durante mucho tiempo predominaron en la opinión pública alemana las interpretaciones nazis de la Legión Cóndor, e incluso la investigación se basaba en trabajos de la época nazi, sobre todo en *Kampf um Spanien* (La lucha por España) de Werner Beumelburg, una glorificación del ejército alemán encargada por los nazis con una descripción minuciosa de su intervención (242). Esto no cambió hasta la publicación de la obra fundamental de Raymond L. Proctor en 1983. Por supuesto, todo esto no bastó para relativizar los crímenes de guerra de la Legión, pero proporcionó una serie de razones por las que se consideró que abordar cinematográficamente la intervención no era problemático.

Como se ha visto, la censura española desempeñó un papel importante en el desarrollo del argumento. Ya con la elección de la temática, Paul Hans Fritsch, propietario de EVA-Film, y Reinl se habían puesto al servicio de la benevolencia y de la cooperación con el régimen franquista. Reinl había visto cómo Leni Riefenstahl simulaba paisajes españoles con los Alpes bávaros en *Tiefland*, ya que no se podía rodar *in situ*, pero solo se podían obtener imágenes auténticas en la propia España con el apoyo del Ejército. Por lo tanto, cabe suponer que Reinl se adaptó de antemano con gran precisión a los deseos del régimen de Franco para obtener el permiso de rodaje sin problemas. Cuando la censura criticó la presencia de aviadores alemanes para defender el discurso de que las tropas de Franco habían ganado la guerra sin ayuda extranjera, se cedió inmediatamente y se eliminaron, como se ha descrito, todas las referencias a la Legión Cóndor y al apoyo alemán. Cuando, más tarde, la prensa destacó,

en parte para apaciguar los ánimos, que el nombre de la Legión Cóndor ni siquiera se mencionaba⁵⁶, esto no se debió al guion, en el que se menciona explícitamente al escuadrón en repetidas ocasiones, sino a la intervención de las autoridades franquistas.

Por lo tanto, fueron las advertencias de la censura española las que llevaron a una reducción significativa de los elementos nazis en la película. A primera vista, esto puede resultar sorprendente, dado que Franco había sido aliado de Hitler. Pero a mediados de la década de 1950, Franco ya no tenía ningún interés en que se le asociara públicamente con la Alemania nazi. Los Pactos de Madrid de 1953 con los Estados Unidos dejaron claro que el caudillo aspiraba a la integración occidental y trataba de hacer que su dictadura fuera aceptable para las democracias occidentales. El año 1955 fue especialmente delicado en este sentido, ya que España trabajaba para ser finalmente admitida como miembro de las Naciones Unidas (ONU), lo que finalmente se logró el 14 de diciembre de ese año.

Así, *Solange du lebst* se convirtió en una película acentuadamente nacionalcatólica. El canon de valores franquista se correspondía principalmente con el personaje de Teresa, cuyo nombre, como ya se ha dicho, puede entenderse como una alusión a Teresa de Ávila, la santa nacional de Franco. Aunque en la película no hay escenas de misa, Teresa lleva una cruz que simboliza su fe y su virtud cristiana que demuestra concretamente a través del amor al prójimo, el altruismo, la abnegación y la fidelidad a su prometido. Como profesora y enfermera también desempeña tareas de educación y de cuidado, que en el Estado franquista estaban reservadas a las mujeres.

El relato de Franco sobre la Guerra Civil Española como una cruzada cristiana se ve respaldada sobre todo por la representación unilateral de las Brigadas Internacionales como un grupo de individuos inmorales y ateos. Esto se expresa de forma más clara cuando la brigada dispara a un clérigo. El consumo de alcohol y el acoso sexual a Teresa y Pepita contribuyen a desacreditar a los brigadistas como personajes libertinos. Cabe señalar también la representación negativa del multilingüismo de los soldados que hablan francés y varias lenguas eslavas y son estigmatizados como extranjeros.

⁵⁶ Véase *Hessische Nachrichten* (Kassel, 03.12.1955).

Si la película se ajustaba completamente a la línea franquista, cabe preguntarse por qué no se estrenó al menos en los cines españoles. Como es sabido, Franco era cinéfilo y había convertido la sala de teatro del Palacio del Pardo en un cine privado, donde visionaba hasta ochenta películas al año. Sin embargo, *Solange du lebst* no estaba entre ellas, aunque Reinl le era conocido, ya que en 1958 vio *Die Fischerin vom Bodensee* (1956), en 1959 *Die Prinzessin von Sankt Wolfgang* (1957) y, en 1963, *Der Schatz im Silbersee* (1962) (Caparrós Lera / Crusells 2018: 223-275). Aparte de las razones mencionadas anteriormente, que habían hecho que el régimen se mostrara escéptico con respecto a la película, hay que tener en cuenta que Franco recibía información regularmente de la prensa alemana. Es de suponer que se enteró de las fuertes acusaciones contra una película alemana sobre la Guerra Civil Española. A partir de ese momento, la proyección de la película en España ya no era posible, aunque solo fuera porque ninguna distribuidora habría querido asumir el riesgo económico.

A pesar de la fidelidad al nacionalcatolicismo, no hay que olvidar que, en este sentido, había algunos puntos en común con los valores de la joven República Federal de Alemania bajo Adenauer. Cabe mencionar aquí la revalorización de la fe cristiana y la elección de clérigos como figuras de referencia para devolver a las personas a las fuentes del cristianismo que supuestamente habían perdido en la guerra (Kreimeier 1985: 293). Además, el anticomunismo también formaba parte de los elementos constitutivos de la política y representaba una ideología integradora, sin que se alcanzaran niveles de obsesión por el tema comparables a los de Estados Unidos (Kleßmann 1991: 255).

En este contexto, el caso *de Solange du lebst* puede resumirse quizás de la siguiente manera: el productor H. P. Fritsch y los guionistas J. Joachim Bartsch y Harald Reinl partieron aparentemente de la base de que la intervención de la Legión Cóndor en el contexto de la década de 1950 podía resemantizarse como anticomunista. Para poder rodar en España, se adaptaron en gran medida a las directrices ideológicas del régimen franquista. A la vista de otros ejemplos cinematográficos contemporáneos con temática similar, se creyó que una película de este tipo podría tener éxito. Se pasó por alto que no era lo mismo que se repitieran películas propagandísticas hispano-italianas de la Segunda Guerra Mundial en

versiones desnazificadas que una producción alemana reprodujera parcialmente esas perspectivas en 1955. Mientras que la crítica cinematográfica evitó inicialmente abordar el tema, la posterior calificación de la película desencadenó una politización en la que las fuerzas de la oposición sospecharon una expresión de la agenda derechista del Gobierno de Adenauer. Esto dio lugar a una dinámica de críticas cada vez más duras, que provocó el fracaso de la película y marcó el comienzo de la quiebra de EVA-Film.

En lo que respecta al debate público de la Alemania Occidental, en mi opinión se presenta un panorama ambiguo. Si la tolerancia inicial hacia la cuestión reflejaba que Alemania se encontraba aún en una fase inicial de procesamiento del pasado y de la memoria histórica, el curso posterior de los acontecimientos demostró que no se toleraba el (supuesto) apoyo estatal a películas con rasgos revisionistas.

Hoy en día, esto significaría como mínimo una pausa profesional o incluso el fin de la carrera de los guionistas y cineastas responsables. Sin embargo, en 1955/56 ni siquiera las voces más críticas plantearon tal exigencia, sino que solo se preocuparon por crear conciencia y retirar la película. Sin embargo, el dúo Bartsch y Reinl no se mostró muy impactado por ello. Cuando Prinzler (1990: 51) afirma que los directores de los años 50 “no se tomaban en serio a sus críticos, sobre todo a los críticos más severos”, esto también se aplica en este caso.

Aunque el *Wiesbadener Kurier* supuso en 1958 que Reinl se sentía aliviado por haber abandonado la “zona caliente” de la política con su siguiente película infantil *Ein Herz schlägt für Erika*⁵⁷, ese mismo año volvió a trabajar con Bartsch en otras dos películas bélicas: *Die grünen Teufel von Monte Cassino* y *U 47 – Kapitänleutnant Prien*, y también en este caso la FSK exigió de nuevo cambios para su autorización (véase Fritz 2006: 357-358).

Los mayores éxitos de Reinl iban a llegar después: primero, con las películas policíacas apolíticas de la serie Edgar Wallace y, a principios de la década de 1960, con las películas de Karl May, que supusieron el punto

⁵⁷ “Ein Herz schlägt für Erika. Harald-Reinl-Film vom adoptierten Glück”. En: *Wiesbadener Kurier*, 04.02.1956.

culminante de su carrera. No es casualidad que la fraternidad y el entendimiento entre los pueblos fueran el tema central de la serie *Winnetou* que Reinl llevó a la pantalla de forma impresionante gracias a su talento para crear paisajes y escenarios espectaculares. La amistad entre un jefe apache y un europeo como modelos positivos reflejaba claramente los anhelos reales de la sociedad alemana tras haber vivido dos guerras mundiales y una dictadura despiadada.

Bibliografía

- Bernecker, Walther L. / Brinkmann, Sören (2011). *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2010*. Nettersheim: Graswurzelrevolution.
- Bredow, Wilfried von (1975). "Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik". En Bedow, Wilfried von / Zurek, Rolf, eds. *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 316-326.
- Caparrós Lera, José María / Crusells, Magí (2018). *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. Cine en el Pardo (1946-1975). Madrid: Cátedra.
- Das Rotbuch über Spanien. Bilder, Dokumente, Zeugenaussagen* (1937). Gesammelt und herausgegeben von der Anti-Komintern. 2. Aufl., Berlin: Nibelungen-Verlag.
- Di Febo, Giuliana (1988). *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria.
- Fritz, Raimund (2006). *Regie: Harald Reinl: Strukturen des westdeutschen Kommerzfilms nach 1945; dargelegt anhand des Oeuvres von Harald Reinl*. Universität Wien, trabajo fin de Máster sin publicar.
- Fritz, Raimund (2026). "Solange du lebst. La Guerra Civil Española en una película bélica de Alemania Occidental". En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 9, 43-73.
- Galland, Adolf (1953). *Die Ersten und die Letzten. Jagdflieger im Zweiten Weltkrieg*. München: Schneekluth.

- Grosso Mesa, Julio / Varo, Miguel Ángel (2026). “Las localizaciones de *Solange du lebst*: un viaje en el tiempo hacia Granada y Antequera”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 9, 177-220.
- Junkerjürgen, Ralf (2023). “EE.UU. y España. El cine de Berlanga y las producciones internacionales de los años 50 y 60”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 5, 185-211.
- Kleßmann, Christoph (1991). *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955*. 5.^a ed., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Kreimeier, Klaus (1985). “Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren”. En: Bänsch, Dieter, ed. *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen: Gunter Narr, 283-305.
- Lehmann, Walter (2006). *Die Bundesrepublik und Franco-Spanien in den 50er Jahren. NS-Vergangenheit als Bürde?* München: Oldenbourg.
- Meseguer, Manuel Nicolás (2017). *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*. Santander: Shangrila.
- Monteath, Peter (1985). “Die Legion Condor im Spiegel der Literatur”. En: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 60, 94-111.
- Prinzler, Hans Helmut (1990). “Shadows of the Past. Die bundesdeutsche Filmkritik der fünfziger Jahre”. En: Grob, Norbert / Prümm, Karl, eds. *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München: edition Text & Kritik, 46-62.
- Proctor, Raymond L. (1983). *Hitler's Luftwaffe in the Spanish Civil War*. Westport: Greenwood Press.
- Regel, Helmut (1989). “Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino”. En: Kahlenberg, Friedrich P., ed. *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte*. Festschrift für Hans Booms. Boppard am Rhein: Boldt, 539-551.
- Rohde, Manfred (1958). “Die Stuttgarter ‘Filmkriege’ von 1954 und 1957”. En: *Publizistik. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung*, 3, 282-291.
- Schüler-Springorum, Stefanie (2008). “War as Adventure. The Experience of the Condor Legion in Spain”. En: Schüler-Springorum, Stefanie

- / Baumeister, Martin, eds. “*If You Tolerate This...*”. *The Spanish Civil War in the Age of Total War*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 208-233.
- Schüler-Springorum, Stefanie (2010). *Krieg und Fliegen. Die Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg*. Paderborn: Schöningh.
- Soldovieri, Stefan (2007). “Germans Suffering in Spain: Cold War Visions of the Spanish Civil War in *Fünf Patronenhülsen* (1960) and *Solange du lebst* (1955)”. En: *Cinémas* (Montreal), 18, 1, 53-69.
- Sowa, Angelina (2026). “¿Música para Franco? Estrategias sonoras nacionalcatólicas en la banda sonora de *Solange du lebst* de José Muñoz Mollada”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 9, 117-145.
- Valenzuela, Francisco (1955a). “Karin Dor rodará en Granada escenas de la película alemana *Solange du lebst*”. En: *Patria*, 16 de marzo, 10.
- Valenzuela, Francisco (1955b). “*Solange du lebst*, inspirada en la cruzada española”. En: *Patria*, 17 de marzo, 8.
- Wolf, Steffen (1986). “Filmförderung oder Zensur?”. En: Wolf, Steffen, ed. *Filmförderung oder Zensur? Von Der dritte Mann bis Otto – Der Film. Gedanken zum Film, zur Filmbewertung und zur Filmförderung. 35 Jahre Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) (1951-1986)*, Ebersberg: Achteinhalb, 8-25.
- Wolf, Steffen, ed. (2001). *50 Jahre FBW – 50 Jahre Filmgeschichte. Filmbewertung 1951-2001*. Wiesbaden: Horst Axtmann.

Sobre el autor: Ralf Junkerjürgen es catedrático de Culturas Románicas en la Universidad de Regensburg. Campos de investigación: cine español. Monografías y ediciones: *El cortometraje español 2000-2015* (coed. 2016), *Discursos de la crisis* (coed. 2017), *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisateurs* (coed. 2022); tres guías cinematográficas sobre las localizaciones de cine en Cataluña, Andalucía y Madrid (coautor, 2022 y 2023), y, últimamente, con Julio Grosso Mesa, *Granada es de cine* (2026).