

## LOS INVASORES (49TH PARALLEL, 1941): LAS PARADOJAS DE LA PROPAGANDA BÉLICA

Llorenç Esteve

«La primera vez que realmente tuve una absoluta responsabilidad para las grandes decisiones a un alto nivel fue en *49th Parallel*»

(Michael Powell)

Cine y propaganda bélica son dos palabras que se relacionaron bien pronto. Desde que Edison filmara la guerra de Cuba reproduciendo el hundimiento del Maine en un estudio con el fin de justificar la guerra, la propaganda bélica se convirtió en uno de los temas favoritos de todos los cineastas y de sus respectivos gobiernos. El siglo XX ofreció muchas oportunidades como la guerra de trincheras en la I Guerra Mundial o la lucha fratricida de la Guerra Civil española. En la Segunda Guerra Mundial la relación entre cine y propaganda había llegado a lo que podríamos llamar periodo de «madurez». Por un lado el cine se había convertido en una industria consolidada en la mayoría de los países occidentales y por otro las diversas estrategias de propaganda ya se habían ensayado en otros conflictos, o en periodo prebélico como lo hicieron los totalitarismos.

Hace más de una década decidí acercarme por primera vez a *Los invasores (49th Parallel)* (1941) de Michael

Powell. Se trataba de un film bastante excepcional que intentaba introducir un claro, a veces fervoroso, discurso ideológico del porqué Gran Bretaña estaba luchando en la Segunda Guerra Mundial. Mi entusiasmo me llegó a calificarlo como «un modelo de propaganda ideológica»<sup>1</sup>. Con la perspectiva de los años he vuelto a él y la primera conclusión es que el término «modelo» habría que matizarlo. La importancia del film radica en que es una excepción en muchos sentidos. *Los invasores* muestra como un país democrático hace propaganda con las contradicciones que eso genera, desde el fallido intento de financiarlo, otra excepción en toda la guerra, hasta la imposibilidad de que las autoridades impongan su criterio, ya sea por la oposición de la opinión pública como por la intervención activa de los cineastas. Es seguramente esta parte la que provocó otra excepcionalidad, un film que hablaba del enemigo, narrado en primera persona. Pero aparte del interesante análisis que puede surgir de esta excepcionalidad, el film es ante todo un testimonio de un momento histórico concreto. El cine bélico hecho durante las guerras ofrece un interés diferente al cine de género convencional. No sólo por el análisis específico de la carga propagandística, sino porque se convierte en un instrumento histórico privilegiado, ya que nos transmite las mentalidades que se desarrollan en el presente de un conflicto bélico. Hay en todo caso un «feed-back» evidente, ya que mucho del cine propagandístico-bélico, *Los invasores* es una clara muestra, nace como reacción a la situación concreta del momento.

---

<sup>1</sup> AGUILO, Narcis - ESTEVE, Llorenç, «49th Parallel (1941, dir. Michael Powell): Un modelo de propaganda ideológica», *Film-Historia*, Vol. 3, Nos 1-2, 1993, pp. 65-77.

## El papel del Gobierno

La verdad es que se ha estudiado con profundidad cómo los regímenes totalitarios controlaban y dictaban su propaganda fílmica, pero en el caso de una democracia consolidada como la británica la cuestión se hace al menos más peculiar. Por un lado existe la misma necesidad de controlar la moral y difundir mensajes de exaltación nacional, valor o sufrimiento, entre otros, pero por otro lado el gobierno tiene que distinguirse de la propaganda dictatorial y reseñar la diferenciación de su carácter democrático. El interés de los británicos por la propaganda venía ya de lejos cuando en la Primera Guerra Mundial se crearon las primeras estructuras, sin embargo como dice Nicholas Reeves, «la sociedad de los albores de la Segunda Guerra Mundial es bastante diferente a la de la Primera, es una «sociedad de masas», caracterizada por un electorado masivo, una verdadera mass-media de comunicación constituyendo una parte importante de la ecuación de los políticos de la que nunca había sido»<sup>2</sup>. El Ministerio de Información («MoI») nació para controlar «democráticamente» a la nueva sociedad británica, proceso acelerado por una inestable situación política de finales de los 30. Ante la posibilidad de una guerra, el control de la moral se hacía indispensable<sup>3</sup>.

La creación del MoI en 1936 creó una lógica controversia para la opinión pública de una democracia tan sólida como la británica. Muchos vieron incrédulos cómo se creaba un organismo más propio de una dictadura que de un régimen parlamentario<sup>4</sup>. El objetivo de este minis-

---

<sup>2</sup> REEVES, Nicholas, *The Power of film propaganda, Myth or Reality*, Casell, London, 1999, p. 138.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> También se la llamó Ministerio de la desinformación.

terio fue «presentar el caso nacional a la audiencia interior y exterior en tiempo de guerra»<sup>5</sup>. Para ello se organizaron cinco funciones; el lanzamiento de las noticias oficiales, la censura por motivos de seguridad en prensa, radio y cine, la responsabilidad de la moral, las campañas publicitarias para todos los departamentos del gobierno y la diseminación de la propaganda exterior tanto al enemigo, los aliados y los países neutrales. La impopularidad del MoI provocó la búsqueda de fórmulas para establecer las reglas de una propaganda «democrática», aunque la importancia que tuvo en las autoridades británicas se debe en parte a que el nazismo y el régimen soviético habían consolidado el papel del cine como medio de control y manipulación<sup>6</sup>.

Como hemos dicho el cine era una parte importante en el objetivo ministerial y se creó una sección específica (Films Division). El cine se había convertido en un medio de masas con una media de unos 20 millones de personas cada semana<sup>7</sup>. La producción había experimentado un notable aumento debido en parte por las leyes proteccionistas basado en cuotas que intentaban paliar la invasión de Hollywood<sup>8</sup>, sin embargo eso no era sinónimo de calidad.

---

<sup>5</sup> McLANE, Ian, *Ministry of Morale: Home front Morale and The Ministry of Information in World War II*, George Allen and Unwin, 1979, London, p. 12.

<sup>6</sup> CHAPMAN, James, *British at War (Cinema, State and Propaganda, 1939-1945)*, IB. Tauris, London, 1998, pp. 44-45. Un sinfín de estudios salieron a luz en aquellos años, entre ellos era el de Frederick Bartlett «Political Propaganda» (1940) que declaraba que la diferencia entre las propagandas totalitarias y las democráticas es que las primeras únicamente apelaban a las emociones y las segundas las emociones estaban apoyadas por la razón.

<sup>7</sup> REEVES, Nicholas, *Op.cit.*, p. 147.

<sup>8</sup> La Ley «The Cinematograph Film Act» de 1927 obligaba a todos los cines enseñar una cuota de films británicos, empezando por un 5% en 1928 y eventualmente pasando a un 20% en 1936. La ley de Cuotas, tal como popularmente de conocía, transformó el panorama de la producción en

La «Quota Act» creó una producción de diferentes niveles; desde un cine barato realizado por las sucursales de las «Majors» de Hollywood, producciones de prestigio a cargo del magnate Alexander Korda o un cine de género del cual se salvaban cineastas emergentes como Alfred Hitchcock, Anthony Asquith o un joven Carol Reed. Por otro lado el cine británico vivía un debate entre los modelos importados de Hollywood y la creación de un verdadero cine nacional, un debate que se extendió en lo social entre el cine clasista y alejado de la realidad y otro totalmente opuesto representado por el movimiento documentalista y su cine de compromiso.

La verdad es que la relación entre el gobierno y el cine durante la guerra no empezó precisamente de manera fluida. A principios de septiembre el gobierno decidió cerrar las salas de cines por miedo a los bombardeos. Su reapertura varias semanas después mostraba que el cine era un elemento vital para mantener la moral de la población. Tan improvisado fue el primer film de propaganda *The Lion Has Wings*, ideado con rapidez por Alexander Korda y convertido en una exhortación patriótica bastante irreal y clasista, demostrando que los modelos de la preguerra seguían vigentes. Los primeros meses de la guerra fueron dominados por un cierto desconcierto y caos, acrecentado por el dubitativo gobierno de Chamberlain. Por ejemplo el racionamiento de comida no empezó hasta enero de 1940 y el reclutamiento para industrias de guerra en abril de 1940. El desconcierto también afectó al MoI con cons-

---

Inglaterra. La más importante consecuencia fue el aumento espectacular de la producción a base de producciones financiadas por las sucursales inglesas de las grandes productoras de Hollywood como la Paramount, MGM o Warner. La producción pasó de 33 films en 1926, a 110 tres años más tarde y a 192 en 1936.

tantes cambios de ministros y numerosos errores<sup>9</sup>, y a la Films Divison. El primer responsable durante la guerra Sir Joseph Ball tuvo un mandato fugaz, desgastado tanto por su fuerte dependencia del partido conservador<sup>10</sup>, como de su política que marginaba a los miembros de la escuela documentalista y de sus malas relaciones con la mayoría del sector cinematográfico.

## **Kenneth Clark y el memorando**

Una cierta estabilidad supuso la llegada de Kenneth Clark a principios de 1940. Según Aldgate, «el MoI estaba dispuesto a reorganizar la política de propaganda después del desastre de *The Lion Has Wings*»<sup>11</sup>. Clark fue responsable de hacer una primera definición de la política oficial en la propaganda fílmica a través de un memorando presentado a enero de 1940 que establecía la prioridad en tres temas: «Para qué está luchando Inglaterra», «Cómo lo hace» y «La necesidad del sacrificio si se quiere ganar la guerra». El memorando también especificaba que se había de reforzar la propaganda en los tres medios cinematográficos: ficción, documentales y noticiarios, aunque especificándose cada uno en sus propios mecanismos<sup>12</sup>. También establecía unas posibles

---

<sup>9</sup> Los cambios de ministros fueron constantes, el primero fue Lord MacMillan que duró desde principio de la Guerra hasta enero de 1940, luego vino John Reith que duró hasta la caída del gobierno de Chamberlain en mayo de 1940. El cambio de gobierno trajo a un nuevo ministro Duff Cooper que ocupó el cargo hasta julio de 1941.

<sup>10</sup> REEVES, Nicholas, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>11</sup> ALDGATE, Anthony-RICHARDS, Jeffrey, *Britain Can Take it*, Basil Blackwell, London, 1986, p. 26.

<sup>12</sup> CHRISTIE, Ian, *Powell, Pressburger and Others*, BFI, London, 1979, pp. 121-124

temáticas aconsejables, como reflejar el carácter y la vida británica, mostrar ideales como la libertad y el sistema político que la produce o hablar de los ideales del enemigo. El memorando también habla de los sacrificios de todo tipo de trabajadores, en lo que Reeves dice que es el reconocimiento de la llamada «People's War»<sup>13</sup>, término con que se refería al concepto que definía la unión sin clases del pueblo británico en su lucha bélica, en lo que podríamos llamar un democrático esfuerzo de guerra. El memorando declaraba que para una buena propaganda es necesario que sea entretenida. La propaganda debía ser visible, pero no evidente, incluso en el documento decía que será más efectiva cuando menos reconocible sea y aconsejándose que la intervención gubernamental se mantenga en secreto. Podemos ver en ello una consideración a una sociedad democrática como la británica, pero ante todo hay la evidencia de que el concepto «propaganda» no es un término bien visto por la población, a pesar de la necesidad del momento. Otra característica patente en el memorando es el hecho de asumir la propia debilidad gubernamental ante una industria que no puede controlar. El MoI no ejerció un control directo sobre los estudios y fomentó una buena relación con estos, aunque reservándose una serie de artimañas para cumplir sus objetivos que eran fundamentalmente; no mostrar films inapropiados y que sean un apoyo en el esfuerzo de guerra. Las artimañas del gobierno para lograrlo eran variadas, desde el control del material fílmico «Film stock» que en aquel momento estaba nacionalizado, su poder en el control de la censura o la dependencia en las ayudas puntuales y facilidades para los rodajes<sup>14</sup>. Clark

---

<sup>13</sup> REEVES, Nicholas, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>14</sup> En teoría el poder de la censura estaba regulado desde la creación del British Board of Film Censors en 1909, aunque cuando fue creado el

desde el principio estaba decidido a esponsorizar la ficción y aunque era consciente de no poder pagar un film en su totalidad sí que pensaba en hacerlo más adelante<sup>15</sup>. Clark destinó medio millón de libras para en un fondo de financiación<sup>16</sup>, y en el propio memorando se hablaba de un film sobre dragaminas en preparación. Esa idea fue la que Clark propuso a principios de 1940 a Michael Powell para hacer un film.

## **Powell y Pressburger**

Michael Powell (1905) era un director con una carrera ascendente cuando Kenneth Clark le propuso hacer un film subvencionado por la Films División del MoI. Después de años de formación, primero junto a Rex Ingram, Alfred Hitchcock y Lupu Pick entre otros, y de una abundante carrera de realizador de «quotas» en los años 30, pudo reivindicarse como un cineasta personal en *The Edge of the World*. El film manifestaba a un director con un brillante uso de la imagen y con la necesidad de liberarse después del círculo cerrado que habían sido las «quotas». Alexander Korda, en aquel momento el gran magnate del cine británico, se fijó en él y lo contrató para la productora London Films. Bajo su tutela hizo colaboraciones en films como la ya citada *The Lion Has Wings* (1939) o *El Ladrón de Bagdad* (1940). Pero la importancia de Korda no fue simplemente dar la oportunidad a

---

Ministerio de Información tuvo la autoridad de prohibir cualquier aspecto perjudicial para el desarrollo de la guerra. Vid. James C. ROBERTSON, «British Film Censorship Goes to War», en *Historical Journal of Film, Radio and Televisión*, Vol. 2, No. 1, 1982.

<sup>15</sup> CHAPMAN, James, *Op.cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> PERRY, George, *The Great British Picture Show*, Hart-Davis, MacGibbon, London, 1974, p. 90.

Powell de trabajar en proyectos de mayor envergadura, sino presentarle a Emeric Pressburger, que con el tiempo pasó de ser su guionista a pieza indispensable con la que formaron una asociación creativa bajo el nombre de *The Archers* (Los arqueros).

Emeric Pressburger (1902) es una figura fundamental para poder analizar *Los Invasores*, sobre todo por sus años de formación. Pressburger, judío húngaro de nacimiento, trabajó en el cine alemán a principios de los 30 como guionista para cineastas como Robert Siodmark, Max Ophuls, Carl Boese o Reinhold Schünzel. Sus trabajos estaban dominados por historias muy visuales acrecentados por un fuerte sentido de la paradoja y un interés por la identidad de los personajes. Con la llegada del nazismo tuvo que huir a Francia y luego recaló en Inglaterra donde pudo proseguir su carrera. Su primer trabajo en Inglaterra fue el guión *The Challenge* (1938), un drama montañoso donde ya aparecía su interés en la descripción de identidades.

La relación entre Powell y Pressburger empezó con *The Spy in Black* (*El espía negro*, 1939), un drama bélico ambientado en la Primera Guerra Mundial. En el film ya vemos los resultados de la unión, un film dinámico dominado por la ironía y por el interés en retratar personajes complejos, en este caso un militar que posee rasgos humanos y nada caricaturescos a pesar de su condición de villano. En su siguiente film conjunto *Contraband* (1940), ya no existía la ambigüedad con respecto al alemán, dibujado esta vez bajo los rasgos del villano tradicional de género. El film nació bajo la coyuntura propagandista de explicar la política de bloqueo británica, pero Powell y Pressburger lo convirtieron en un thriller de aires «hitchcockianos» que muestra el caos reinante al inicio de la guerra, sobre todo en las escenas ambientadas en un Londres que le cuesta acostumbrarse a las restricciones que genera el conflicto.

## Preparativos

Powell aceptó hacer el film, pero con la condición de que no se cuestionara su libertad artística, y parece que a posteriori quedó satisfecho del grado de autonomía que le dieron<sup>17</sup>. Parece claro que hubo cierta inspiración del memorando a la hora de plantearlo; como la conveniencia de dramatizar las diferencias entre democracia y dictadura o la necesidad de presentar los ideales democráticos en países del dominio británico como el Canadá. Pero desde el principio Powell intentó mantener un grado de autonomía y libertad para hacer su película. La primera decisión al respecto fue rechazar la propuesta de hacer un film sobre dragaminas y plantear una película sobre Canadá. A finales del año anterior, Powell había leído un artículo de un famoso periodista canadiense, Beverly Baxter, que explicaba que su país estaba obligado a estimular a los norteamericanos a entrar en la guerra<sup>18</sup>. Aunque el tema de la implicación norteamericana en la guerra ya aparecía en el argumento de *Contraband*, donde el protagonista, un capitán de un barco danés, desmantela una red de espías nazis infiltrados en Londres para conspirar envenenando las relaciones anglo-americanas.

Con sólo esta premisa y un poco de dinero adelantado por la Film Division, Powell y Pressburger se embarcaron hacia el Canadá en abril de 1940 en busca de argumentos para su historia. Ya durante el viaje, empezaron a idear aspectos del argumento tomando referencias de sus propias experiencias. Por ejemplo, durante el trayecto vivieron el

---

<sup>17</sup> Powell en una entrevista declaraba haber tenido «carta blanca» para hacer el film, Vid. Kevin GOUGH-YATES, *Michael Powell in collaboration with Emeric Pressburger*, BFI, London, 1970.

<sup>18</sup> POWELL, Michael, *A Life in Movies*, Mandarin, London, 1992, p. 347.

peligro de ser atacados por los llamados submarinos de bolsillo, los *U-Boat* alemanes. Así tomaron el submarino como elemento inicial del film. De su primer viaje de dos meses por varias ciudades (St. John, Ottawa, Winnipeg, Calgary, Vancouver y Toronto, entre otras) tomaron cuerpo diversos aspectos de la película, tales como las intervenciones de una comunidad de huteritas o la aparición de los esquimales. Quedaba claro que la idea de hacer un film donde los alemanes fueran los protagonistas era de Powell y Pressburger. En el viaje de vuelta, Pressburger hizo un primer tratamiento del guión muy esquemático donde ya aparecía la estructura en forma de encuentros y con un hilo conductor protagonizado por un grupo de soldados alemanes.

Cuando volvieron del viaje, los acontecimientos se habían precipitado. Francia había caído y era necesario añadir referencias sobre los canadienses franceses. Pero también la situación del momento hizo que el Tesoro pusiera obstáculos en la financiación del proyecto. En una reunión, que el propio Powell describe en su autobiografía, además de la aprobación del guión pudo convencer al Ministro Duff Cooper de conseguir apoyo para la financiación<sup>19</sup>. Mientras el MoI luchaba contra la burocracia gubernamental, Powell y Pressburger convencieron a actores importantes para interpretar los pequeños papeles de cada encuentro —Anton Walbrook, Leslie Howard, Laurence Olivier y Raymond Massey este último canadiense de origen— cobrando sólo la mitad de sus honorarios habituales. Powell ya tenía todo preparado para volver a viajar al

---

<sup>19</sup> CHRISTIE, Ian, *Powell, Pressburger and Others*, BFI, London, 1978, p. 29. Powell explica las dificultades para financiar el film: «El Tesoro por supuesto estaba radicalmente en contra de esto. Cuando regresamos de Canadá, Francia había caído, la batalla de Inglaterra estaba en su apogeo y algún bastardo quería 80.000 libras para ir hacer un film en Canadá».

Canadá e iniciar el rodaje, pero una vez allí, surgieron dos problemas, primero la larga distancia entre las zonas de rodaje y segundo la huida de la actriz Elizabeth Bergner, que interpretaba a la chica huterita. Bergner, de origen alemán, se fugó a Hollywood, donde le esperaba su marido, ya que no quería volver a Inglaterra para rodar las tomas interiores. Los problemas se sucedían: Pressburger no pudo inicialmente viajar a Canadá para acabar de definir el guión porque la *Home Office* había perdido su pasaporte, pero lo más espinoso era que el presupuesto se desbordaba y las autoridades decidieron no dar más dinero. Hubo incluso un comité que investigó el proceso de financiación y en donde Duff Cooper tuvo que responder al Parlamento del dinero que había aportado para la realización del film<sup>20</sup>. Powell y Pressburger volvieron a Inglaterra en octubre para rodar los interiores, que no empezaron hasta febrero de 1941, a la espera de que Laurence Olivier se uniera al rodaje. Paralelamente John Sutro pudo conseguir dinero a través de un acuerdo entre la Columbia norteamericana y la British General Film en manos de Arthur Rank para asegurarse la distribución de la película. Seguramente la publicidad del proyecto apoyado con las estrellas que participaban y la propia envergadura del mismo debieron ayudar en la resolución del problema de la financiación. Al final la aportación gubernamental osciló entre 40.000-60.000 libras de un presupuesto total de 130.000<sup>21</sup>. El film fue terminado a mediados de 1941, estrenándose en octubre de aquel año.

---

<sup>20</sup> CHAPMAN, James, *Op. Cit.*, p. 71. El comité (Select Comité on Nacional Expenditure) era un órgano que investigaba los gastos de ciertos departamentos y hacía recomendaciones de sus presupuestos. El MoI fue uno de los ministerios más investigados, y en un estudio entre primavera y verano de 1940 fue crítico por su falta de objetivos.

<sup>21</sup> MacDONALD, Kevin, *Emeric Pressburger, The Life and Death of a Screenwriter*, Faber and Faber, London, p. 175.

## *Los invasores*

*Los invasores* nació bajo fuertes condicionantes contextuales. La primera y más evidente fue la necesidad de denunciar la neutralidad norteamericana no sólo por la importancia que suponía para la lucha de las democracias sino porque podía servir de refugio a los nazis en un territorio fronterizo en guerra como el Canadá. Por eso, el título original del film *49th Parallel*, que es la línea que marca la frontera entre Canadá y Estados Unidos en un 80%, y como dice la voz en *off* inicial, «la única frontera no defendida del mundo». Powell dijo que uno de los objetivos al hacer esta historia era contrarrestar la propaganda enemiga que había estado amenazando y aterrizando al continente norteamericano durante años<sup>22</sup>. La propaganda nazi sobre Estados Unidos pretendía el crecimiento del sentimiento aislacionista. En los primeros meses de la guerra la embajada alemana fortaleció las plataformas no intervencionistas, y promovió las denuncias constantes de la propaganda británica<sup>23</sup>. El contexto propagandista lo podemos ver en escenas como la del locutor alemán cuando lanza unas grandilocuentes arengas sobre la huida de Hirth, mientras en contraposición vemos un locutor canadiense narrando serenamente lo que está ocurriendo. El film se gesta en un virulento contexto propagandístico. Inglaterra estaba en un momento crítico de la guerra, donde después de la caída de Francia, el país se ve solo ante el enemigo. El régimen nazi orquesta una activa campaña psicológica que va desde las clásicas octavillas lanzadas desde el aire hasta emisiones radiofónicas con una clara intención des-

---

<sup>22</sup> POWELL, Michael, *Op. cit.*, p. 350

<sup>23</sup> CULL, Nicholas John, *Selling War: The British Propaganda campaign against American «Neutrality» in World War II*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 130.

moralizante. Se hizo célebre el programa «Herr Frölich» bajo el nombre de «Lord Haw Haw», en realidad el locutor William Joyce, que había sido colaborador de Mosley en el movimiento fascista inglés. Podemos hablar de *Los invasores* como un ejemplo de contra-propaganda. Sin duda el contexto ayuda a gestar un film con una contundencia nada habitual en el cine del momento, en el que su dureza surge de su intención de analizar ideológicamente al enemigo. El cine propagandístico británico se caracterizó por situar sus argumentos en el terreno de la moral del esfuerzo de guerra. Un cine que exaltaba la heroicidad y el sufrimiento del pueblo inglés frente a la adversidad, pero que apenas se preocupó de explicar los motivos de la guerra donde los conceptos ideológicos no pasaron de meros apuntes superficiales. Esto nos debe hacer pensar sobre la peculiaridad de este film en su intento, más o menos logrado, de redefinición ideológica del porqué se está luchando, en el que era indispensable un análisis del enemigo y de los valores por los cuales luchaba.

### **La propaganda como entretenimiento**

El memorando en el cual se empezó a inspirar el film acordaba que la propaganda sin entretenimiento no era efectiva. Esa regla evidente fue asumida por Powell-Pressburger que eligieron un argumento con una estructura deudora del folletín de aventuras. Veamos para introducirnos una pequeña sinopsis del film. La Historia empieza cuando un submarino alemán llega a la bahía de Hudson después de hundir a un barco mercante. Un destacamento de seis hombres comandado por el teniente Hirth desembarca para reconocer el terreno, pero poco después su submarino es hundido por la aviación aliada. En ese momento su única salida es llegar a los Estados Unidos, todavía país neutral.

En el camino los soldados se irán encontrando a diversos personajes que representan a un país democrático y diverso. Primero, una aislada factoría pesquera habitada por el jefe, un trampero franco-canadiense y esquimales. Después de disparar al trampero huyen en un avión, aunque uno de los soldados es muerto por el disparo de un esquimal. Después de un aterrizaje de emergencia donde muere el teniente Kuhnecke, se encuentran a una comunidad de huteritas alemanes, de que los nazis sospechan erróneamente que son dobles agentes infiltrados. Allí uno de los soldados reniega de sus enseñanzas nazis al ver la felicidad de una sociedad que le hace recordar su juventud. Hirth no lo tolerará y mediante un improvisado juicio sumarísimo lo fusilan. Su itinerario sigue por Banff donde han llegado las noticias de la fuga de los soldados: en la celebración del «día del Indio» uno de ellos es detenido. Los dos únicos supervivientes huyen a través de las montañas, allí se topan con Philip Armstrong Scott, un filántropo que prefiere investigar las costumbres indias que afrontar la realidad de la guerra. Los nazis lo humillan, atándolo a la tienda y destrozando todas sus pertenencias. Finalmente Scott logra liberarse y captura a otro nazi. El único superviviente sigue su itinerario y llega al tren que le debe conducir a la frontera, pero junto a él hay un nuevo acompañante, un desertor canadiense que ha huido porque está aburrido por la falta de actividad. Al descubrir sus intenciones el desertor captura a Hirth.

Como vemos *Los invasores* era una apuesta arriesgada, no solo por su fuerte carga ideológica donde el protagonista era el enemigo, sino por una estructura argumental que les colocaba en una posición «normalmente» positiva como el huido. No obstante, el esquema argumental centrado en la huida no resulta aquí tan decisivo para dar emoción o suspense a la historia, ya que el espectador sabe que los alemanes nunca podrán escapar. Su importancia reside en proporcionar movilidad a la historia y en la dependen-

cia funcional de los encuentros entre nazis y canadienses. Son precisamente esos encuentros en los que Powell y Pressburger establecen una lógica que funde mensaje con entretenimiento. En cada encuentro los nazis van cayendo uno a uno, y en algunos casos metafóricamente por los argumentos que se van confrontando. Por ejemplo, un nazi muere a manos de un esquimal como colofón a una parte en que los soldados han mostrado su lado más racista. Otro es cazado por la valentía de un intelectual atacado por «blando». El film establece la metáfora perfecta de que los nazis caen por su propia «debilidad» o por lo que ellos llaman «débiles», los demócratas.

Powell y Pressburger plantean un film dialéctico, en donde cada encuentro sirve para confrontar ideas. Sin embargo el planteamiento no es igualitario. Los nazis actúan como «invasores» a pesar de su escaso número y utilizan la fuerza de la violencia para ejercer una posición de superioridad. En cambio, los personajes canadienses son presentados en su cotidianeidad «democrática». Los habitantes de la factoría, los huteritas o el campamento de Scott son introducidos antes de que los nazis se posicionen como «agresores». Los nazis «invaden» un grupo humano pacífico, estructurado y sin aparentes problemas y cuando la irrupción se produce alteran todos los elementos sociales provocando el caos y la violencia. Sin duda *Los invasores* exterioriza una cierta psicología de la invasión presente en muchos británicos, en un momento en que Gran Bretaña esta en el punto de mira de Hitler con sus planes de invasión a mediados de 1940<sup>24</sup>. Esa idea fue

---

<sup>24</sup> El 16 de julio de 1940 se dio a conocer a los altos comandantes encargados para el estudio del plan de invasión una directiva titulada: «Preparativos para en operación de desembarco en Inglaterra». En agosto la aviación alemana empezaba una serie de ataques aéreos a diversas ciudades de Inglaterra.

utilizada por Powell y Pressburger para dramatizar más los encuentros entre nazis y demócratas. Es un planteamiento que se presenta como una confrontación entre civilización y barbarie, ya que muchas de las ideas se plantean desde la vertiente de la ética y la moral. Los nazis son racistas y violentos como consecuencia de sus valores éticos. Es esa ética la que construye su estructura política e ideológica, donde el autoritarismo de Hirth es una metáfora del propio Hitler, no parece casual que su nombre comparta bastantes letras. Powell incluso filma una larga escena donde Hirth lanza un discurso lleno de frases retóricas. Enfrente como hemos dicho se presentan unos personajes que viven su rutina «democrática». La verdad es que no son personajes comunes (cazadores, esquimales, religiosos, filántropos y desertores) pero sí simbolizan el concepto democrático de la aceptación de la diversidad. Es esa diversidad la que provoca las contradicciones de la ética nazi.

### **Un alemán no siempre es un nazi**

Uno de los planteamientos más arriesgados del film era situar a los nazis como protagonistas, algo inaudito en el cine británico del momento. El enemigo era tratado bajo los estereotipos del villano de género convencional. Resulta fundamental la aportación de Pressburger, ya que conocía muy bien a los alemanes con los que había trabajado, pero también tenía la autoridad moral de ser un exiliado por su condición de judío. Esto le permitió crear con naturalidad personajes alemanes. Ya en su primer «script» construyó a los personajes alemanes otorgándoles diferentes características; desde el fanatismo de Hirth (Eric Portman), la experiencia de Kuhnecke (Raymond Lovell), el miedo de Kranz (Peter Moore) o la sensibilidad de Vogel (Nial McGuinnis). Según parece en su guión escribió una

pequeña biografía ficticia de cada uno de ellos. Esto nos da a entender hasta qué punto Pressburger estaba comprometido en una construcción no estereotipada del alemán. La primera función de estos personajes era separar la idea de ser nazi de ser alemán, y así encuadrar de manera precisa el ataque ideológico. El fragmento más evidente es como Vogel descubre que su identidad de nazi es una farsa cuando encuentran a sus compatriotas huteritas y su forma de vida<sup>25</sup>. La transformación se hace bajo la clave de la identidad, Vogel recuerda su profesión de panadero en el campamento huterita y se presta a hacerles el pan. Es ese recuerdo el que le hace ver la luz: «Qué podía hacer, cuando eres un chico te gusta jugar a los soldados», le dice Vogel al líder huterita (Antón Walbrook), cuando este le pide quedarse con ellos. La secuencia acaba con la ejecución del soldado por su desobediencia en un juicio sumarísimo organizado por Hirth. Con lo que el mensaje queda claro, la brutalidad de una ideología incapaz de humanizarse y tolerar la diferencia, y a su vez capaz de matar a sus propios compatriotas. La segunda idea que permite esa visión heterogénea del alemán, es no ver a este desde una idea monolítica de una ideología basada en una adhesión fervorosa e inquebrantable. El grupo empieza unido y acaba desmembrándose porque la unión se ha hecho mediante coacción y autoritarismo. Resulta paradójico de cómo los personajes canadienses representan la unidad su heterogeneidad y en cambio los nazis en su aparente ideología monolítica esconden una evidente fragmentación.

---

<sup>25</sup> Los huteritas son una congregación cristiana que se caracteriza por su piedad, insularidad, pacifismo, diligencia agrícola y hostilidad hacia la vida moderna. Su nombre se lo deben a Jacob Hutter, pastor anabaptista alemán que salvó a su pueblo gracias a la organización social que realizó en su comunidad. Los huteritas estuvieron asentados en el centro de Europa hasta finales del siglo XIX. En ese momento empezaron a emigrar a Norteamérica en lugares como Montana, Alberta o Manitoba.

## Concepto de Estado

En todo ataque ideológico las referencias al concepto de estado debían ser claras. El film lo planteó buscando una ejemplarización del modelo de las democracias occidentales pero acercándose a las particularidades de la sociedad norteamericana, convirtiéndose en un documento de doble lectura tanto para la audiencia exterior como para la interior. Por eso se plantea elementos como la multiculturalidad y la importancia de la religión como ejes de la sociedad aliada. Pero por supuesto se había de mostrar de manera relevante el sistema político que garantiza esas diversidades y a la vez les unifica en su defensa común. Casi todos los personajes aliados hablan del sistema democrático como el que les permite vivir en libertad; el que utiliza el desertor canadiense (Raymond Massey) para criticar a su gobierno, o los huteritas para vivir con sus propias reglas después de huir de la persecución religiosa en Europa. Una libertad compuesta por unas leyes a las que Hirth se quiere acoger en un último momento para salvarse. Cerrando un film que ataca la ideología sometiéndola a paradojas. Como contraste los nazis son presentados bajo un prisma de unidad. No solo por su formulación de grupo de soldados bajo el implacable mando de Hirth, algo así como una representación a escala de la estructura piramidal del nazismo, sino porque utilizan la arma de la división para derrotar al enemigo, como cuando seducen al trampero Johnnie (Laurence Olivier) para que reclame sus derechos como franco-canadiense. Para los nazis la idea de unidad inquebrantable será un valor supremo, y es precisamente por ahí donde la historia empieza a narrar su fracaso, con las continuas divisiones del grupo, primero la del teniente Kuhnecke y luego la de Vogel. Powell y Pressburger someten la estructura piramidal de los nazis a espejos donde se ve ridiculizada. Por ejemplo, en el campamento hute-

rita, su líder Peter es presentado comiendo con los demás en medio de la mesa. Los nazis lógicamente están fuera de juego, Vogel se extraña que no haya castigos o que canten cuando quieran. La idea de incluir a los huteritas puede parecer un poco excéntrica, pero resulta efectivo contrastar al nazismo con un modelo social «perfecto» más cercano al socialismo utópico que a un capitalismo liberal.

## Religión y racismo

La presencia de la religión en la propaganda no era nueva en el cine británico. En *Pastor Hall* (1940), uno de los primeros films de la guerra, se denunciaba la historia de un religioso alemán al que su oposición al nazismo lo llevó a un campo de concentración. La aparición en el film es llamativa, y hay que verla como una forma de incidir en la audiencia estadounidense. La religión es utilizada como un definidor ético de la sociedad y sobre todo para diferenciarse del enemigo. En primer lugar hay una persistente idea de equiparar el *Mein kampf* como una Biblia para los nazis. Una Biblia que pretende superar las viejas creencias y supersticiones que representa la religión. Powell y Pressburger habilidosamente juegan con los símbolos, como cuando Johnnie le pide agonizante un rosario a un soldado alemán que le da, pero para compensar dibuja una gran esvástica con su bayoneta. Los símbolos vuelven a aparecer cuando Vogel se persigna ante la mirada indignada de Hirth, en lo que es el preámbulo de su desmembración del grupo.

El racismo era un tema obligado en el ataque al enemigo. Hirth en sus discursos emplea bastante el término ario con el fin de justificar la «superioridad» de su raza. Powell y Pressburger dibujan la sociedad canadiense como un crisol armónico formado por esquimales, blancos y indígenas. Sin

embargo el film no da ninguna entidad a los personajes de otras razas, como el valiente Nick (Ley On), el esquimal de la factoría que defiende a Johnnie. La imagen de las razas cae en un cierto folklorismo como los desfiles del día del indio en Banff o el recibimiento de los esquimales al avión al principio de la película. Pero hay que decir que Powell y Pressburger no les dan un rol pasivo, ya que el primer nazi muere a disparos de un esquimal y el cuarto por las miradas de los indios en Banff.

### **Un mensaje interior**

Como hemos visto, el film se construye a través de una dialéctica de ideologías que no solo debe interpretarse dentro de la intencionalidad antineutralista, sino que tiene mucho de mensaje leído en clave interna. Una de esas lecturas para el público británico es alertar sobre un enemigo que aunque esté motivado por ideas equivocadas, su fanatismo lo hace muy peligroso. El segundo, casi como extensión de la primera idea, es la necesidad de reacción ante la peligrosidad del nazismo. Powell y Pressburger hacen una redefinición pacifista de la democracia, así lo parece la inclusión de personajes como los huteritas y su sociedad utópica o la actitud de inhibición de Philip Armstrong Scott. Parece una osadía en tiempos tan bélicos como los que la historia ambienta, sin embargo hay en ellos un síntoma de reacción. El film parece hacer una velada crítica no sólo a los que menosprecian el peligro del enemigo<sup>26</sup>, sino a

---

<sup>26</sup> No podemos obviar la situación política interna de Gran Bretaña que se enfrentó a la guerra con una cierta confusión que venía heredada de los tiempos en que Chamberlain y su gabinete no supieron ver el peligro real de Hitler. El mismo gabinete siguió gobernando en los tiempos de la derrota de Francia y el desastre de Dunkerke y parecía que el espíritu de

aquellos que ven el conflicto como ajeno, algo que debe interpretarse en clave anti-neutralista. Así ocurre con Johnnie, que afirma que por qué los canadienses deben preocuparse por los polacos o incluso llega a decir que todos los gobiernos son iguales. Este posicionamiento entre escéptico y pasivo cambia de forma radical cuando la guerra entra «literalmente» por la puerta de su casa. Algo parecido le sucede a Scott, presentado como un intelectual de clase alta y con una fría retórica que desaparecerá cuando Hirth «visite» su campamento. Quizá el desertor, último personaje del crisol canadiense, ironiza todo este planteamiento de propaganda de la reacción. Un soldado que deserta por falta de actividad, ya que quiere enfrentarse con el enemigo, pero que no tiene oportunidades para ello. Powell y Pressburger lo que pretenden decir es que el enemigo está en todos los lugares y que no debemos ser ajenos a una guerra no sólo de países, sino de conflictos éticos y morales.

## Conclusión

*Los invasores* fue un film clave del momento ya que seguramente sirvió para demostrar muchas cosas. La primera es visualizar los conflictos que tienen los países democráticos cuando asumen conceptos que les pueden ser contradictorios como es la propaganda. Un resultado de esa relación algo traumática es que el gobierno británico se vio incapaz de financiar enteramente un film de ficción, en un fracaso que hizo replantear su misión para el resto de la guerra. Hubo voces que sugerían que los productores debían elegir sus propios temas y llevarlos a su propia

---

Munich no había desaparecido del todo. En mayo de 1940 el gobierno de Chamberlain dimite y Winston Churchill se convertía en Primer Ministro.

manera»<sup>27</sup>, a lo que Jack Beddington el nuevo responsable de la Films Division se negó alegando que se reservaban el derecho a sugerir futuros argumentos a los productores. Lo cierto es que el desarrollo del cine de propaganda bélica transcurrió en una buena relación entre el gobierno y la industria, y solo en contadas ocasiones hubo problemas. Uno de esos conflictos lo generó otro film del dueto Powell y Pressburger, se trataba de *El Coronel Blimp (The Life and Death of Colonel Blimp)*<sup>28</sup>. Churchill lo intentó prohibir sin mucho éxito, lo que nos muestra que el gobierno no tenía tanto poder y que la propaganda fue hecha más por el compromiso de los cineastas que por las instituciones gubernamentales.

El segundo factor es que *Los invasores* marca un antes y un después en el cine de ficción propagandístico. Hasta aquel momento el cine no había mostrado la cruda realidad de la guerra, sino que seguía anclado en modelos heredados de la ensoñación colonial del cine de los 30. Podemos aventurar que *Los invasores* marcó un antes y después en el cine bélico del momento. En primer lugar porque fue uno de los primeros intentos de hacer un film identificado en la «People's War», en el que se visualiza una respuesta socialmente «democrática» al enemigo y que como subraya Landy «el film revela los caminos en los cuales el consenso fue creado»<sup>29</sup>, y en segundo lugar, por cómo el concepto dramático del film ayudó que el cine británico intentara plantear la realidad de una guerra de forma más consciente. *Los invasores* es el testimonio de que el país se enfrenta a la guerra con todas sus consecuencias, dejando

---

<sup>27</sup> CHAPMAN, James, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>28</sup> Para ver todo el proceso se puede consultar, CHRISTIE, Ian, «The Colonel Blimp File», *Sight and Sound*, Vol. 48, no. 1, 1978-79, pp. 94-112.

<sup>29</sup> LANDY, Marcia, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, University Press, Princeton, 1991 p. 146.

atrás una etapa de errores y confusión, que muchos relacionaban con el gabinete de Chamberlain.

El último elemento que nos quedaría por analizar es la audiencia y el recibimiento del film. Sin duda la fórmula pareció tener éxito teniendo en cuenta de que el film fue el mayor éxito aquel año y uno de los mayores de todo el periodo bélico<sup>30</sup>. En Estados Unidos y en el Canadá el éxito fue incluso mayor, consiguiendo el Oscar al mejor guión en 1942. Parece paradójico que el gobierno desconfiara de las potencialidades del film, cuando al final podrían haber sacado rendimiento económico y además cumplió su misión ya que las audiencias aceptaron su formulación. El film revela el acierto de la fórmula del entretenimiento y el uso de imágenes y mitos populares para movilizar audiencias<sup>31</sup>, y eso parece más meritorio en un cineasta que con el tiempo realizaría una carrera desafiando la comercialidad.

## Ficha técnica

Título original: **49th Parallel**. Producción: Ortus films/ Ministry of Information (G/Br, 1941). Productor: Michael Powell y John Sutro. Director: Michael Powell. Argumento: Emeric Pressburger. Guión: Emeric Pressburger y Rodney Ackland. Fotografía: Frederick Young (B/N). Música: Ralph Vaughan Williams. Montaje: David Lean. Dirección Artística: David Rawnsley. Sonido: C. C. Stevens. Intérpretes: Eric Portman (Teniente Ernest Hirth), Richard George (Capitán Bernsdorff), Raymond Lovell (Teniente

---

<sup>30</sup> El film según Powell recaudó 5 millones de dólares en USA, y en una estadística reciente se sitúa como el 63 más visto en toda Gran Bretaña, siendo de esa lista el film de propaganda más visto de toda la guerra.

<sup>31</sup> LANDY, Marcia, *Ibid.*

Kuhnecke), Niall MacGinnis (Vogel), Peter Moore (Kranz), John Chandos (Lohrman), Basil Appleby (Jahner), Laurence Olivier (Johnnie Barras), Finlay Currie (The Factor), Ley On (Nick), Anton Walbrook (Peter), Glynis Johns (Anna), Charles Victor (Andreas); Frederick Piper (David), Leslie Howard (Philip Armstrong Scott), Tawatra Moana (George, el indio), Eric Clavering (Art), Charles Rolfe (Bob), Raymond Massey (Andy Brock), Theodore Salt y O.W. Fonger (oficiales de la aduana, EUA). 123 min. Estreno: 8-X-1941.

Barcelona, diciembre 2004.

