

Antisemitismo en el cine español

RAFAEL DE ESPAÑA

La actitud del franquismo hacia los judíos en los duros momentos del terror nazi ha sido objeto de un espeso debate del cual es difícil sacar conclusiones claras. La versión según la cual España había ejercido una intensa labor salvadora fue la oficial en nuestro país durante toda la existencia del régimen, siendo especialmente aireada en los años del bloqueo internacional (bloqueo que, precisamente, fue firmemente apoyado por el naciente Estado de Israel). ¿Era sólo propaganda para disimular el papel de España como simpatizante del Eje? ¿Hubo, por el contrario, una auténtica actitud antisemita en la España de la posguerra?

Algunos libros han intentado echar luz sobre el tema, con variadas intenciones y resultados. La versión "oficial" aparece desarrollada en el libro de Federico Ysart *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial*, publicado en 1973. Es un panegírico que sólo dice medias verdades, pero está escrito con convicción y, lo que es más interesante, tiene un prólogo laudatorio a cargo de un judío, Max Mazin, acreditado como Presidente de la Asociación Hebrea de España, que se permite declaraciones tan categóricas como las siguientes: "La nobleza nata que caracteriza al pueblo español le hizo reaccionar contra la criminal política racista de los nazis (...) El nombre de España es una de las poquísimas luces que brillan en la larga y oscura noche que vivió el pueblo judío durante los años trágicos del nazismo..."¹. Este testimonio, proveniente de un representante de la raza que sufrió la atroz persecución, no es el único: un caso muy conocido es el del rabino Chaim Lipschitz, que desde los años sesenta declaró pública y repetidamente el agradecimiento a Franco por la ayuda a su raza. Su aportación más completa al tema es el libro *Franco, Spain, the Jews & the Holocaust*, publicado en una época y lugar² en que la intención meramente propagandística ya no tiene el menor sentido. Sin embargo también es judío Haim Avni, autor del que probablemente sea el estudio más riguroso, y desde luego más crítico, sobre la posición del franquismo ante la persecución antisemita: fue publicado por primera vez en Israel en 1974, apareciendo en 1982 una versión española puesta al día con el título *España, Franco y los judíos*³.

De la lectura de estos libros (y otros sobre temas relacionados) se deduce que el supuesto antisemitismo de la España de Franco estaba sujeto a los vaivenes ideológicos típicos de un régimen cuyos valores inamovibles eran los tradicionales de la burguesía conservadora: Patria, Familia, Religión. Reforzados, como es lógico, por un importante componente militar -disciplina, autoridad- pero sin ninguna de las retorcidas elucubraciones raciales y morales propias del Nacionalsocialismo. Esos puntales básicos, de todas formas, podían remodelarse un poco en función de las circunstancias del momento. Si en 1945, por ejemplo, se intentó dar una apariencia democrática a algo que era cualquier cosa menos una democracia, en 1939, con la Falange en plena efervescencia y los alemanes de fieles y eficaces aliados, no se hacían ascos a manifestaciones de totalitarismo racial: en su discurso de fin de año Franco echaba un rapapolvo a "aquellas razas en que la codicia y el interés es el estigma que las caracteriza, ya que su predominio en la sociedad es causa de perturbación y peligro"⁴.

Así y todo, no puede decirse que el antisemitismo se convirtiera en una pieza clave del bagaje ideológico de la "Nueva España": los libros de esta orientación eran en su mayoría extranjeros (por ejemplo el conocido *El judío internacional* del inefable Henry Ford), y en lo que respecta al cine, que es el apartado que nos interesa, hay escasas muestras de difusión del ideario germánico. De todos los films antisemitas producidos en el Reich, el único que tuvo auténtica difusión comercial fue *Roberto y Beltrán* (*Robert und Bertram*, 1939, dir. Hans Heinz Zerlett), y debemos advertir que la condición racial de los personajes "negativos" quedaba bastante imprecisa para el espectador español, sobre todo al tratarse de una comedia. La *pièce de résistance* del antisemitismo filmico, *El judío Süß* (*Jud Süß*, 1940, dir. Veit Harlan), tuvo algún pase semiprivado para personalidades pero no queda constancia de que fuera distribuida comercialmente. De todos modos, en la prensa controlada por Falange se conocía (e indudablemente se apreciaba) el film, como revela un artículo aparecido en 1944 en la revista *Primer*

Plano, que aprovechaba la detención de Charlie Chaplin a causa de un escándalo sexual para airear su condición de judío y compararlo con el protagonista del film de Harlan, que en la escena final es condenado a muerte por un tribunal ario.⁵

En el periodo 1939-1945 es difícil encontrar muestras de antisemitismo en la producción cinematográfica nacional. Difícil pero no imposible, ya que existen dos películas que de alguna manera dejan traslucir una motivación en ese sentido: *¡A mí la Legión!* (1942, dir. Juan de Orduna) y *La torre de los siete jorobados* (1944, dir. Edgar Neville).

En la primera de ellas la polémica racial aparece de forma episódica aunque con una agresividad que no volverá a encontrarse: de hecho es la única en que aparece un personaje judío caracterizado con los rasgos físicos y mentales más tradicionales de la propaganda antisemita. De todos modos, el objetivo principal de *¡A mí la Legión!* no es incitar al pogromo, ni mucho menos. La intriga, una de las más ridículas en la historia del cine español, pretende ser una exaltación de la camaradería castrense, legionaria para ser más exactos, a través de la intensa amistad entre dos personajes bien dispares: uno, apodado "El Grajo", es un delincuente de tercera categoría (Alfredo Mayo), mientras que el otro, Mauro (Luis Peña), es el príncipe heredero de un país mitteleuropeo, Eslonia, que busca en el anonimato de la Legión la emoción y aventura que su egregio cargo no le ofrece. La relación entre los dos hombres, fuertemente apoyada por un común resentimiento hacia las mujeres, es presentada de una forma que para los patrones actuales merecería como mínimo el calificativo de "equivoca"; en el momento en que el príncipe se ve obligado a cumplir con sus deberes de gobernante y volver a su país, el Grajo cae en una profunda depresión, abandona el Tercio y se marcha a Eslonia, donde tiene la oportunidad de salvar a su amigo, ahora rey, de un atentado terrorista urdido por unos revolucionarios de filiación vagamente anarquista. Tras unos días en que el Grajo es agasajado en la corte de Eslonia, llega la noticia del Alzamiento (en este momento nos enteramos de que la acción transcurre en 1936): nuestro héroe podrá tener un pasado inconfesable, pero es patriota como el que más, y se vuelve a España para unirse al bando franquista. Nostálgico de sus tiempos de legionario, también Mauro acabará luchando con su amigo en la Guerra Civil.



Toda una simbología racial: Arturo Marín y Alfredo Mayo, en *¡A mí la Legión!* (1942)

Así contada, la historia es poco más que un disparate militarista a tono con la atmósfera del año en que fue estrenada⁶. Si la sacamos a colación en este artículo es por un incidente que tiene lugar en la primera parte de la historia, cuando los dos protagonistas están todavía en Marruecos. Mauro ha sido injustamente acusado de un asesinato y va a ir al paredón por ello. El Grajo sabe que todo ha sido un

complot del auténtico culpable, el usurero Isaac Levi (desde luego el nombre no es un alarde de ingenio; quizá tenía pretensiones arquetípicas), y se decide a desenmascararlo. La escena en que el bravo legionario -encarnado en el galán por antonomasia de aquellos años, Alfredo Mayo- se enfrenta a la figura rastrera y cobarde del prestamista (Arturo Marín), tiene un potencial racista equiparable a la más sofisticada elaboración del cine nazi; en su descargo puede decirse que es muy breve y, que nosotros sepamos, la única con estas características.

Las referencias antisemitas en *La torre de los siete jorobados* van por otro camino; no es un episodio aislado sino que forman parte fundamental de la intriga, ambientada en Madrid a finales del ochocientos, y que puede resumirse así: mientras intenta camelarse a una rolliza cupletista, Basilio (Antonio Casal en uno de sus típicos papeles de jovencuelo atolondrado) es abordado por el fantasma del difunto Don Robinsón de Mantua (Félix de Pomés), que le pide que aclare las causas de su muerte, atribuida oficialmente a suicidio. Pasado el desconcierto inicial, y estimulado por la belleza y simpatía de la sobrina del fantasma (Isabel de Pomés), el joven acaba descubriendo en los sótanos de una casona abandonada la entrada a una ciudad subterránea por la que circulan jorobados de pésima catadura que se dedican a actividades de franca ilegalidad. Resulta que la ciudad en cuestión fue construida por los judíos en 1492 para burlar el decreto de expulsión y celebrar allí sus ritos; se sobreentiende que los descendientes son la banda de jorobados, capitaneada por el siniestro Doctor Sabatino (Guillermo Marín). Al final, al verse desenmascarados, los delincuentes dinamitan la ciudad, que se hunde para siempre una vez el héroe ha conseguido rescatar a la chica, secuestrada por los jorobados.

Como ya puede deducirse de esta esquemática sinopsis, el film desafiaba abiertamente todas las convenciones narrativas de la época y se situaba al margen de los géneros en uso: no era una "alta comedia", ni un melodrama, ni una evocación histórica de gran espectáculo; los elementos más o menos sainetescos aparecían confusamente mezclados con situaciones propias del cine de terror a la americana, género considerado por la crítica de entonces como francamente menor. En resumen, que no gustó: la Administración le adjudicó "segunda categoría" y la crítica la ignoró. Vista con la perspectiva actual, es casi una obra maestra, una de las escasas aportaciones consistentes del cine español al *fantastique*, plagada de referencias cinéfilas a Feuillade y al expresionismo alemán (la caracterización del Doctor Sabatino está claramente inspirada en Caligari). Visualmente tiene un nivel increíble, sobre todo gracias a los decorados y trucajes de Pierre Schild (a destacar el plano de la escalera que desciende a la ciudad subterránea) y la fotografía de Henri Barreyre. La combinación del costumbrismo matritense con elementos irreales o, si se quiere, "surreales", es todo un hallazgo: Edgar Neville incidió en ello en la también insólita *Domingo de Carnaval* (1945), pero ante la renuencia de la crítica prefirió no insistir en ello.

Pero no nos dispersemos: ¿y el elemento antisemita? De la lectura del argumento no puede decirse que falte, al contrario: los judíos son asimilados a una organización clandestina que roba, secuestra e incluso asesina a las gentes de bien. Para completar la truculenta estampa, son deformes y viven bajo tierra, como ratas. Es difícil encontrar una representación más estereotipada de la raza judía como elemento subversivo y destructor de la sociedad civilizada. A pesar de todo, nos cuesta creer que su director quisiera hacer un panfleto antisemita. Aristócrata, con una amplia cultura y gran sentido del humor, Neville no era ni mucho menos la figura del fascista desmadrado tipo Giménez Caballero, y en ningún modo se le podía considerar como uno de los "niños mimados" del régimen. Además, el argumento de *La torre de los siete jorobados* era de Emilio Carrere, y el que los judíos fueran los "malos" puede considerarse como necesario para dar una (tenue) justificación histórica a la trama. Creemos que la deformación caricatural de los judíos se debe a que son los villanos, y no al hecho de ser judíos.

En las escasas referencias contemporáneas al film no se alude en ningún momento a su posible condición antisemita; el hecho de que nadie reparara en la circunstancia, de todos modos, puede obedecer a que la representación negativa del judío como ser marginado, que en la sombra labora por la destrucción de los valores cristianos, fuera algo asumido inconscientemente por la mayoría de los españoles del momento y por ello no se le concediera especial relevancia. De este modo el film adquiere una lectura sociológica más compleja y que merecería un estudio más profundo. De todos modos, si la Administración reparó en su aspecto racista, no puede decirse que le pareciera motivo de recompensa, vista la tibia acogida que le dispensó. O quizá es que en 1944 los vientos de la guerra ya habían cambiado de dirección y no convenía insistir en ideologías de desecho...

En 1947, terminada ya la guerra y derrotados los regímenes fascistas, aparece una curiosa película de corte histórico sobre tema judío: *La dama del armiño*, dirigida por Eusebio Fernández Ardavin. La intriga, situada en Toledo en el siglo XVI, mezcla personajes imaginarios con reales. Samuel, orfebre judío (Jorge Mistral), en teoría converso pero en práctica devoto como todos sus correligionarios de sus ritos ancestrales, se enamora perdidamente de Catalina, hija del célebre pintor El Greco (Lina Yegros), a la que hemos visto posando para el cuadro de su padre que más tarde se conocerá como "La dama del armiño"⁷. El romance se interrumpe porque el galán tiene una riña con un caballero (Eduardo Fajardo), al que hiere, y además es denunciado al Santo Oficio como falso cristiano. La intercesión del Greco y su hija ante el Gran Inquisidor le salvan de la hoguera y el amor de Catalina le conduce a abrazar de corazón la religión cristiana. Como prueba de su recuperación cincela una maravillosa custodia para la Catedral.

El interés principal de *La dama del armiño* radica en que es el único film español que muestra con cierto detenimiento la vida de los judíos en la España de Felipe II, amén del detalle decididamente insólito de exponer algunas de las características del funcionamiento del Santo Oficio: las denuncias arbitrarias, la mecánica del proceso, la situación de indefensión del acusado. Bien es cierto que el guión se cuida de introducir abundantes figuras "positivas" como el comprensivo fraile que asume la defensa del judío (ni más ni menos que el Fray Hortensio Félix de Paravicino que también retrató El Greco) o incluso del mismo Gran Inquisidor, presentado de forma un tanto inverosímil como un patriarca bondadoso y tolerante, mas también es cierto que el noble castellano aparece como un individuo desagradable y engreído, destilando odio racial hacia el hebreo. De algún modo puede verse este film como un intento de combatir la imagen del judío como alimaña destructora, mostrándolo como una persona de bien, trabajador y honrado, que puede (y debe, todo hay que decirlo) convertirse en un buen cristiano.

Es poco probable que un espectador hebreo acepte la tesis expuesta, pero en la España de 1947 *La dama del armiño* podía considerarse como el intento más atrevido de reconciliación racial. Lo que es arduo establecer es si perseguía alguna intención política, es decir, si obedecía a alguna sugerencia por parte del gobierno para deshacer la etiqueta del antisemitismo. Desde luego, y al igual que ocurrió con *La torre de los siete jorobados*, los organismos oficiales no demostraron especial entusiasmo, clasificándola también en "segunda" a pesar de tratarse de una obra muy cuidada formalmente, sobre todo para los criterios de la época (a destacar en especial los bellísimos decorados de Alarcón, la foto de Berenguer y el enfático fondo musical del que fuera uno de los mejores compositores del cine español, Jesús García Leoz); cierto que la dirección es un tanto acartonada, pero esto es un defecto común a muchas producciones de la época que recibieron mejor clasificación. Quizá se juzgó excesivamente comprensiva la actitud hacia el judío, o quizá se buscaba otro tipo de vehículo de difusión de la tolerancia religiosa franquista. No hemos encontrado ninguna pista clara que oriente hacia una de las dos posibilidades.

El periodo 1946 -51 es el más delicado de toda la historia del franquismo. Aunque las últimas investigaciones cuestionan un poco la supuesta severidad del bloqueo⁸, es indudable que Franco recibió una amplia gama de chascos y vituperios de la opinión internacional, que continuamente recordaba su amistad con las potencias vencidas. Los servicios de propaganda del régimen hacían auténticos malabarismos para convencer al mundo del decisivo papel jugado por España en la derrota del Eje. Si España había luchado al lado de Alemania fue sólo para combatir al comunismo ateo y malvado, auténtico enemigo de Europa⁹. Prueba clara de su alejamiento ideológico de los fascismos era la tolerancia racial y la ayuda prestada a los judíos perseguidos. Pero en este campo no cosechó Franco grandes victorias. Los judíos se le manifestaron hostiles hasta el final: cuando en octubre-noviembre de 1951 las Naciones Unidas decidieron por fin retirar las sanciones contra España, Israel volvió a votar en contra.

Aunque pueda considerarse como pura casualidad, la última película con una definida tesis antisemita se rueda precisamente en el momento de esta nueva manifestación antifranquista del Estado de Israel. Se trata de la adaptación de una de las novelas históricas más celebradas de la literatura española, *Amaya o los vascos del siglo VIII* de Francisco Navarro Villoslada (publicada en 1877). La película, titulada escuetamente *Amaya*, pretendía ser una superproducción histórica en la línea de *Locura de amor*, *Agustina de Aragón* o *Alba de América*, y estaba financiada en parte por representantes de la alta burguesía vasca, quizá en un tímido intento de reivindicación nacionalista. De todos modos, la financiación se convirtió rápidamente en el principal problema de *Amaya*, hasta el punto de que en septiembre de 1950 debió interrumpirse el rodaje por falta de capital, al mes siguiente de comenzado, y

no se reanudó hasta otoño de 1951, gracias sobre todo a la ayuda económica de CIFESA. Aunque en algún momento se tuvieron conversaciones con Arturo Ruiz-Castillo, el trabajo de dirección lo llevó a cabo en su integridad Luis Marquina¹⁰.

Adaptar una novela tan densa y prolija era empresa poco menos que descabellada, ya que la intriga está formada por un complicado ensamblaje de incidentes históricos e imaginarios. Los guionistas -José Luis Albéniz y Jesús Azcarreta- recurrieron incluso al libreto de la ópera basada en la novela (la música de Jesús Guridi se utilizó en la banda sonora), con la intención de clarificar los principales motivos conductores de la trama, y ciertamente hicieron un trabajo altamente satisfactorio.

La historia de *Amaya* rebosa elementos épicos: la caída del imperio goda a manos del invasor árabe, el orgullo del pueblo vasco ante los intentos de control por parte de los godos, el triunfo del Cristianismo sobre el paganismo en la sociedad vasca, la unión de godos y vascos ante el enemigo común y la premonición, a siglos vista, de un país unido y fuerte bajo una monarquía heredera de la visigoda. Personajes arquetípicos conducen la trama: la dulce Amaya, hija de una vasca que abandonó sus raíces para casarse con un godo; el guerrero vasco Íñigo, cuyo amor por Amaya sellará la unión entre las dos razas; el arisco "nacionalista" (por utilizar un término moderno) Teodosio de Goñi; la bruja Amagoya, tía de Amaya, que representa la resistencia ancestral al Cristianismo. El film baraja estos elementos con bastante eficacia, simplificándolos lo necesario para no dispersar la intriga. La solidez de la puesta en escena acredita el buen oficio de Marquina, un profesional que ha sido justamente reivindicado en los últimos años. El trabajo del escenógrafo Pérez Espinosa es imaginativo, con una acertada utilización de elementos decorativos hispano-romanos. Vista hoy en día, *Amaya* no puede considerarse una obra maestra, pero es un producto comercial muy digno; con algo más de medios y un reparto más acertado (los protagonistas Susana Canales y Julio Peña resultan terriblemente desvaídos) hubiera sido una estimable respuesta a las producciones norteamericanas tipo *Ivanhoe*. A la Administración le gustó, a juzgar por la calificación máxima ("Interés Nacional") que le adjudicó. Estrenada a finales de 1952, tuvo una acogida comercial bastante fría, quizá porque el mercado del film histórico estaba bastante saturado después de los sonados fracasos de dos producciones CIFESA, *Alba de América* y *La leona de Castilla*.

En la historiografía española tradicional, los hechos que narra *Amaya* han sido motivo de manifestaciones antisemitas. La entrada de los árabes en la península habría sido el resultado de la traición de elementos contrarios a la monarquía visigoda, entre los cuales la comunidad judía ocupaba un importante lugar; historiadores de prestigio como Menéndez Pidal han abonado esta versión. Por lo que se conoce de la España goda no hay motivos para dudar del apoyo judío a los musulmanes; lo que conviene matizar es el porqué de este apoyo. En realidad el estado goda no podía considerarse un prodigio de cohesión y solidaridad: los nobles estaban reñidos con el rey, el clero hacía gala de una notable prepotencia, la primitiva población hispano-romana veía a los godos como unos extranjeros invasores y nunca consiguió acostumbrarse a ellos; por lo que respecta a los judíos, en los comienzos del siglo VIII debieron aguantar situaciones de auténtica opresión. Resumiendo, puede que la entrada de los árabes fuera para amplios grupos de población más una liberación que una invasión¹¹. Estas sutilezas, por supuesto, no fueron tenidas en cuenta por Navarro Villoslada al redactar su novela. Ferviente tradicionalista, secretario durante un tiempo del pretendiente Don Carlos, se acogió a la teoría de la invasión árabe como fruto de un complot anticristiano perpetrado por judíos. La película recoge fielmente esta interpretación. Un godo traidor, Eudón (Rafael Luis Calvo), se une con los judíos de Pamplona para entregar la ciudad a los infieles. En una escena sorprendente, los judíos -caracterizados con unos estigmas de maldad como no se veían desde el Isaac Levi de *¡A mí la Legión!*¹²-organizan una matanza de cristianos: ¡un pogrom a la inversa, para entendemos! Los protagonistas son salvados *in extremis* por el radical Teodosio (José Bódalo), que ha puesto en pie de guerra a las más fieras tribus vascas al darse cuenta de que la salvación de su pueblo implica la unión con los godos supervivientes¹³. Dejando aparte la fiabilidad de las referencias históricas y aislándola como simple obra cinematográfica, uno no puede por menos que ver en *Amaya* una moraleja decididamente antisemita: hoy como ayer, en la Navarra del 711 como en las Naciones Unidas en 1951, el judío es el causante de la ruina de España.

El voto negativo de Israel fue tomado como excusa en España para desentenderse por el momento de las relaciones con el estado hebreo. La encogida política exterior de Franco ya había optado desde mucho antes por el acercamiento a los países árabes, lo cual le enajenaba automáticamente las simpatías israelíes. No creo que sea casualidad que los "malos" de *Amaya* sean los judíos y no los árabes, a los que no se ve en ningún momento en el film.

En los primeros años cincuenta la España de Franco consigue ser, si no aceptada plenamente, por lo menos tolerada por las potencias occidentales. El estallido de la guerra fría le proporciona el respiro necesario para levantar un poco la maltrecha economía. Siguiendo con la técnica de estrechar los "tradicionales lazos de amistad" con los árabes (que a mediados de los cincuenta, con la independencia de Marruecos, comenzarán a dar disgustos), el tema se deja por imposible y se archiva. El cine español cambia de orientación; empiezan a notarse leves influencias del neorrealismo italiano, aparecen algunos films "críticos" (los de Bardem) y se concretan algunos géneros como el religioso (del que la productora Aspa de Vicente Escrivá será la principal proveedora) y el de propaganda anticomunista¹⁴. Las referencias filmicas a los judíos van a ser prácticamente nulas, si exceptuamos una obra bastante atípica en el cine español de la época, *El beso de Judas* (1954, dir. Rafael Gil).

Si comentamos la excepcionalidad de esta cinta es por tratarse de la única "superproducción" bíblica de la historia del cine español, no exenta de cierta espectacularidad y lujo escenográfico. La trama intenta acercarse a la figura de Judas, interpretado por el veterano Rafael Rivelles; Cristo y los demás apóstoles quedan en un segundo plano. Otro detalle peculiar es el tratamiento fuertemente politizado que se da a la historia: Judas es presentado como un agitador político, ambicioso, frío y calculador; no cuesta mucho identificarlo con la imagen tópica del agente comunista difundida por los films de Hollywood y fielmente reproducida en los españoles. Los judíos también reciben un correctivo, ya que a lo largo del guión se insiste, sin ningún tipo de circunloquio, en que ellos son los culpables de la muerte de Cristo: en una escena clave, Caifás (Luis Hurtado) asume en nombre de su pueblo la responsabilidad. Nótese la diferencia con los films norteamericanos de temática similar, en los que se hace lo imposible para que el pueblo de Israel no aparezca como responsable directo del drama del Gólgota¹⁵. Acorde con la culpabilidad de Israel, *El beso de Judas* descarga a los romanos de gran parte de culpa: Pilatos (Gerard Tichy) es presentado como abúlico e indeciso, pero en ningún momento decidido a reconocer las supuestas faltas de Jesús; y no falta el apuesto centurión (Francisco Rabal) que acabará perdiendo su reputación militar por su decidido apoyo a la nueva doctrina. El Cristianismo, viene a decir el guión, es un asunto más de romanos que de judíos. Razonamiento irrefutable en 1954, pero bastante atrevido si se aplica a la época de los hechos: ¿o no eran judíos Jesús y sus apóstoles?

El beso de Judas es la última muestra de antisemitismo en el cine español, y de todas formas se limita a recoger una tesis que era la habitual en la enseñanza de la Religión en aquellos años. Para volver a encontrarnos con otro film de temática judía debemos avanzar hasta 1973, ya en las postrimerías de aquel régimen político que, para bien o para mal¹⁶, tanto ha marcado la Historia de nuestro país: se trata de la adaptación de la obra teatral de Diego Fabbri *Proceso a Jesús*, bajo la dirección del que fuera uno de los grandes nombres del cine de posguerra, José Luis Sáenz de Heredia. Aunque el guión modifique algunos pasajes, su aspecto formal es de teatro filmado o, apurando más, televisado, ya que su factura técnica recuerda mucho la de la pequeña pantalla. El argumento de *Proceso a Jesús* viene ya definido por su título: un grupo de judíos sefardíes quiere montar en la sinagoga de Toledo un auténtico juicio histórico a la figura de Jesús a fin de aclarar la supuesta culpabilidad del judaísmo; cada uno de ellos da vida a los personajes que convivieron con Jesús y que de alguna manera interfirieron en su vida terrena. El espectáculo se quiere polémico, los actores se permiten improvisar y se busca la participación, como si fuera un juicio abierto. A la representación propiamente dicha se debe añadir una intriga secundaria sobre un asesinato cometido por uno de los miembros del equipo, el que hace de fiscal (José María Rodero).

No se puede decir que el film despliegue una actitud negativa hacia los judíos: algunos personajes están tratados con afecto y comprensión, como el director de la compañía (Andrés Mejuto), que se nos muestra en las primeras escenas emocionado por el reencuentro con la añorada Sefarad; en el marco tan sentido de la vieja sinagoga, el hombre le cuenta a un profesor español como muchas familias conservan todavía las llaves de sus antiguas casas toledanas. Pero a pesar de todo, su enfoque no deja de ser estrictamente cristiano en ningún momento: al acabar el juicio los judíos siguen siendo culpables, y como queda expresado en el discurso final del fiscal, reconocen su deuda moral hacia la sociedad occidental. Es por este esbozo de arrepentimiento que merecen piedad y comprensión por parte de los cristianos; una moraleja, pues, no muy diferente de la que habíamos visto años atrás en *La dama del armiño*.

Tras este breve repaso de films podemos hacer un pequeño balance de lo que ha sido el antisemitismo en el cine español. La conclusión básica es que la propaganda contra los judíos ocupa un

lugar realmente minúsculo, apenas media docena de films entre 1942 y 1973. Quizá lo más significativo es comprobar como los elementos antisemitas de esas obras fueron pasados totalmente por alto. No hemos encontrado ninguna reseña o crítica de la época que se manifestara sobre ello, a favor o en contra. Debemos deducir que, como ya hemos apuntado anteriormente, se limitaban a reflejar un sentir que estaba firmemente enclavado en el inconsciente colectivo nacional: la raza que en tiempos pasados era culpable de la muerte de Cristo y con su traición había sostenido la invasión musulmana se asimilaba rápidamente a aquel contubernio judeo-masónico que según Franco tantos quebraderos de cabeza había dado a la España contemporánea. Es por ello que la revisión de estos films adquiere importancia, no por su mayor o menor calidad intrínseca, sino por su capacidad de sacar a la luz la mentalidad de una sociedad.

El cine de la España libre y democrática ha mostrado por el judaísmo mucho menos interés que la España del franquismo. Un ejemplo aislado es *Maravillas* (1981) de Manuel Gutiérrez Aragón. El título alude -en un juego de dobles sentidos que se mantiene en toda la película- al nombre de la protagonista, una adolescente (Cristina Marcos) que, descuidada por su padre, un fotógrafo de cierto renombre que perdió el interés por su trabajo a raíz de la muerte de su esposa (Fernando Fernán Gómez), se dedica a vagabundear por los ambientes marginales madrileños, llegando a meterse en situaciones realmente peligrosas. De todas formas, el contexto social, el retrato del Madrid lumpen, no incurre en ningún momento en un naturalismo pseudo-neorrealista. Como es habitual en las películas de Manolo Gutiérrez el elemento mágico, sobrenatural, tiene la misma importancia que los hechos supuestamente reales. En este caso está personificado de forma literal en uno de los tíos de Maravillas (Francisco Merino), que trabaja como ilusionista y que con sus poderes hipnóticos consigue aclarar un asesinato en el que la chica estaba involucrada. El tío mago de Maravillas se llama Salomón Toledo, es decir, es judío sefardita, como lo era su madre. Entre los recuerdos de infancia de Maravillas ocupan un lugar importantísimo sus tres tíos (un trasunto de Melchor, Gaspar y Baltasar) que de alguna manera le han inculcado usos y costumbres de la comunidad hebrea. En el contexto de la trama el ambiente de la comunidad judía madrileña no tiene especial relevancia, pero aporta una nota de exotismo y, sobre todo, originalidad, ya que no había sido presentado con anterioridad en ninguna película española: la larga escena en la sinagoga es de una gran belleza plástica, sobre todo gracias a la calidez de luces y colores conseguida por Teo Escamilla, el discípulo más aventajado del añorado Luis Cuadrado.

Bajo la influencia del éxito crítico de *Maravillas* apareció en 1985 otra cinta que también reflejaba aspectos de la vida cotidiana de los judíos españoles: *Caso cerrado*, dirigida por Juan Caño. Los protagonistas son una joven pareja judía, César e Isabel (Patxi Bisquert y Pepa Flores), a los que vemos en una de las primeras escenas en el día de su boda; la ceremonia tiene lugar con todo el ritual hebreo y la cámara recoge con ciego gusto su exótica (para nosotros, claro) fotogenia. Ambos se quieren y parecen destinados a un matrimonio feliz, pero pronto empiezan a ir mal las cosas. César, el marido, ocupa un puesto de cierta responsabilidad en una entidad bancaria donde podría ganarse bien la vida sin excesivas preocupaciones. Pero nuestro hombre es un inconformista -es objetor de conciencia, por ejemplo, y participa en manifestaciones contra el servicio militar- y se siente obligado a denunciar una serie de irregularidades financieras cometidas por altos cargos del banco. Como es lógico, su afán justiciero no es secundado por el director, que le sugiere, primero discretamente y luego con mayor persuasión, que se olvide del tema. Aquí comenzará el calvario de César. Como no cede a la presión, será sometido a una agobiante acoso que le llevará a la cárcel, acusado de un desfalco que en realidad no es más que un rebuscado complot urdido por los banqueros en connivencia con importantes personalidades del poder judicial. César será abandonado por todos, incluso por Isabel, su mujer, que encuentra exagerado el quijotismo de su marido. Después de haber sufrido una agresión en la cárcel tiene que encajar la confesión de infidelidad de su mujer, e inmediatamente después, la auténtica puntilla: comprobar como Isabel, engañada por un turbio fiscal, entrega a este los documentos que probaban la estafa y que César guardaba como último recurso. Anonadado por la fatalidad, César se suicida.

Caso cerrado es la típica obra bien intencionada que no resuelve satisfactoriamente casi ninguna de sus premisas. La historia evoluciona de forma bastante artificiosa y los personajes no convencen en ningún momento, esto último por culpa tanto del director como por el flagrante *miscasting* de los actores protagonistas. Pepa Flores (la que en tiempos fuera pimpante niña prodigio bajo el *nome d' arte* de Marisol) pone un indudable interés en un cometido que quizá pensaba que podría reanimar su carrera, pero su ajada expresión facial no encaja lo más mínimo en el papel. En el caso de Bisquert, poco hay que salvar; si su físico encajaba a la perfección en la parte de *Tasio* (1984, dir. Montxo Armendáriz), aquí su

inexpresividad y mala dicción quedan totalmente al descubierto. El tema judío, que al ver la escena de la boda parecía que iba a tener cierta preponderancia en la intriga, está desaprovechado de forma casi absoluta. La persecución de que es objeto el protagonista no resulta en ningún momento relacionable con su condición racial. Aunque en algunas líneas de diálogo el personaje intenta justificar su espíritu rebelde y anticonformista como una característica intrínseca de su raza, el razonamiento aparte muy a contrapelo, pues este César Benegas no reúne prácticamente ningún elemento que pueda considerarse representativo de un miembro de la comunidad judía española de 1985. La película, muy mal acogida por público y crítica, tuvo una difusión muy limitada.

Maravillas y Caso cerrado son los únicos intentos del cine español posterior a 1975 por acercarse al tema judío. Aunque no reflejan la menor animadversión tampoco demuestran, desde luego, un especial interés por el tema. En el fondo este desinterés quizá no hace más que reforzar lo que decíamos antes sobre los recelos inconscientes. Por otro lado también puede resultar significativo que el pasado hispano-musulmán comience a ser motivo de interés de los cineastas, si bien, todo hay que decirlo, con escasa fortuna¹⁷. ¿Obedecería esto a la persistencia de los prejuicios antisemitas, o a una continuidad ideológica con el "africanismo" de Franco y sus compañeros de armas? Sinceramente, creemos que no. La huella islámica ha sido muy profunda en la península, e incluso algunas comunidades autónomas actuales pueden invocarla como afirmación nacionalista, mientras que el influjo hebreo ha sido indiscutiblemente menos intenso y duradero.

En 1492 España perdió la oportunidad de ser el único país en que convivieran los tres pueblos del Libro. Puede que la decisión de los Reyes Católicos fuera inevitable dadas las circunstancias políticas y sociales del momento, pero aunque no lo fuera es absurdo divagar sobre lo que pudo ser y no fue¹⁸. Las hogueras de la Inquisición son ya definitivamente cosa del pasado, pero algunos rescoldos han persistido hasta hace bien poco, como espero que se haya podido inferir de la lectura de este artículo. Ahora tenemos la oportunidad de acabar con los últimos residuos de intolerancia e incomprensión; no la desaprovechemos.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) YSART, F. *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Dopesa, 1973, p. 10.
- (2) LIPSCHITZ, Ch. U. *Franco, Spain, the Jews & the Holocaust*. Hoboken: Ktav Publishing House, 1983.
- (3) AVNI, H. *España, Franco y los judíos*. Madrid: Altalena, 1982. Un complemento a los libros citados, ya que abarca un periodo de tiempo más amplio, es el de MARQUINA, A.- OSPINA, G. I. *España y los judíos en el siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- (4) Publicado en *Arriba* (1 enero 1940).
- (5) MEDINA, L. "Charlot ante la justicia o el nuevo judío Süß", *Primer Plano*, No.187 (14 mayo 1944).
- (6) De todos modos parece que los gustos de la administración no eran los mismos que de, por ejemplo, Millán Astray, ya que sólo le concedió "segunda categoría".
- (7) Aquí el guión se permite una fuerte licencia histórica, ya que cuando El Greco -presentado en la película como un anciano- pintó la *Dama del armiño* contaba poco más de treinta años y no tenía ninguna hija (Cfr .FRATI, T. *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona: Noguer, 1970, p. 97).
- (8) Vid. al respecto el estudio de PORTERO, F. *Franco aislado. La cuestión española 1945-50*. Barcelona: Aguilar, 1989.
- (9) En aquellos años se publicaron varios libros que de forma más o menos encubierta difundían la versión oficial; por ejemplo: AREILZA, J. M. de *Embajadores sobre España*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947; o DOUSSINAGUE, J. M. *España tenía razón 1939-1945*. Madrid: Espasa Calpe, 1949.
- (10) Sobre el proceso de producción del film, vid. PEREZ PERUCHA, J. *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine, 1983, p. 47-48.
- (11) ...parafraseando el título de libro de OLAGÜE, I. *Les arabes n'ont jamais envahi l'Espagne*. Paris: Flammarion, 1969. Sobre la caída del imperio goda, vid. GARCIA MORENO, L. A. *El fin del reino visigodo de Toledo*. Madrid: Universidad Autónoma, 1975.

(12) Uno de los judíos más agresivos en *Amaya* está interpretado por Arturo Marín, que ya habíamos visto en el papel del usurero Isaac Levi y como uno de los correligionarios del protagonista en *La dama del armiño*.

(13) Toda esta situación puede interpretarse también como una alusión a la integración vasca en la sociedad española y un rechazo al separatismo, pero esto ya nos aleja mucho del motivo de este trabajo.

(14) Hay algunos films en los que coincidían ambas tendencias, como *El canto del gallo* (1955, dir. Rafael Gil), o *La legión del silencio* (1956, dir. José Antonio Nieves Conde y José María Forqué), que trataban el tema de los sacerdotes perseguidos en los países del telón de acero.

(15) Costumbre habitual de los films de Hollywood desde que D. W. Griffith se vio obligado a reducir al mínimo el episodio de Cristo en *Intolerancia* (1916) ante las quejas de grupos de presión judíos (ESPAÑA, R. de, Cine bíblico", *Historia y Vida*, monográfico dedicado al cine histórico, No.58 (1990): 26-35).

(16) La expresión "para bien" puede escandalizar a más de uno. La exaltación o la condena del franquismo son igualmente absurdas si se hacen desde una perspectiva exclusivamente visceral: ..En 1936 empezó un nuevo periodo de la historia de España moderna; el franquismo constituye la base fundacional en la que, después de no pocos titubeos debido a la especial coyuntura internacional, acabada la segunda guerra mundial se sientan las bases económicas, sociales y políticas de la España de nuestros días (...). Nos guste o no, lo aceptemos de buen grado o a regañadientes, la España actual hunde sus raíces en los cuarenta años de franquismo, tanto en los aspectos que consideramos positivos como en aquellos que nos parecen negativos" (SOTELO, I. ..La significación histórica del franquismo", *Revista de Occidente*, No. 53 (1985): 123-142.

(17) Un par de ejemplos significativos serían *Daniya -Jardí del Harem* (1987, dir. Carles Mira) y *Al-Andalus -El camino del sol* (1988, dir. Jaime Oriol y Antonio Tarruella).

(18) Sobre este tema, vid. el interesante y ameno ensayo de JUTGLAR, A. *La España que no pudo ser*. Barcelona: Anthropos, 1983.

RAFAEL DE ESPAÑA is M.D. and Associate Professor at the University of Barcelona. He is also M.A. and Director of the Centre for Cinematic Research FILM -HISTORIA (Spain). His publications include *The Spanish Cinema - An Historical Approach* (1987) and several essays on historical films (*Historical Journal of Film, Radio and Television, D' Art, Anthropos, Historia y Vida*). He has been awarded two grants from US-Spanish Joint Committee for Educational and Cultural Cooperation, and EEC, to teach courses on Spanish cinema at the Universities of Texas (Austin), New Mexico (Albuquerque) and Southampton. Now, is the Associate Editor of this journal.