

IDEOLOGÍAS DEL CUADRILÁTERO: LA RETÓRICA  
MILITARISTA DE LA GUERRA FRÍA EN  
*THE QUIET MAN* Y *FROM HERE TO ETERNITY*

VÍCTOR JUNCO EZQUERRA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Entre 1945 y 1953, el periodo correspondiente al mandato presidencial de Harry S. Truman, el discurso hegemónico en Estados Unidos apostó por resaltar aquellos valores que pudieran reforzar el papel de la nación en el contexto del enfrentamiento con la Unión Soviética recién iniciado. La retórica militarista de los primeros años de Guerra Fría, materializada en textos tan relevantes para el mapa geopolítico de la posguerra como el Documento 68 del Consejo de Seguridad Nacional (NSC-68 en sus siglas en inglés), se trasladó con rapidez al discurso cinematográfico proyectado por los grandes estudios. Títulos como *The Quiet Man* o *From Here to Eternity*, analizados en este trabajo, son claros ejemplos de la forma en la que Hollywood articuló en buena medida las premisas y los valores defendidos por el poder político de la nación.

ABSTRACT

Between 1945 and 1953, those years corresponding to the presidential mandate of Harry S. Truman, the hegemonic discourse in the United States clearly promoted values that could enhance the position of the nation in its conflict with the Soviet Union. The militaristic rhetoric of the initial phase of the Cold War, encapsulated in texts as relevant to postwar geopolitics as the NSC-68, was immediately echoed in the film discourse projected by the major studios. Titles such as *The Quiet Man* or *From Here to Eternity*, analyzed in this work, are clear examples of the way Hollywood articulated the premises and values defended by the political power.

## I

El 11 de noviembre de 2001, apenas dos meses después de los atentados terroristas en Nueva York y Washington D. C., el consejero presidencial norteamericano Karl Rove se reunió en Hollywood con algunos de los más importantes representantes de la industria cinematográfica de Estados Unidos. A pesar de que no se desvelaron detalles del encuentro, el objetivo de dicha reunión tenía que ver sin duda con la colaboración de los estudios de Hollywood en el esfuerzo antiterrorista, que se ha convertido desde los ataques en la máxima prioridad de la administración Bush<sup>1</sup>. De hecho el impacto visual y social de la tragedia condicionó la producción y exhibición de numerosos filmes. Las recientes guerras de Afganistán e Iraq, primeras respuestas de la administración norteamericana a los atentados, dejarán, con seguridad, testimonios gráficos en las pantallas estadounidenses en un futuro más o menos cercano. Queda para próximos trabajos la posibilidad de estudiar en qué manera los textos culturales han reproducido los acontecimientos de estos dos últimos años. Pero la cercanía y la vertiginosa rapidez con la que se suceden los acontecimientos en este inicio de siglo no nos impiden intuir los nexos entre el discurso político y el discurso cultural. Tales conexiones pueden deducirse también a partir del análisis comparativo con otros episodios de la historia contemporánea de Estados Unidos.

La Revolución Rusa de 1917 precipitó ya una colaboración entre las fuerzas políticas estadounidenses y la industria cinematográfica en el sentido de favorecer la producción de largometrajes que reforzaran los valores nacionales y sirvieran de réplica al potencial atractivo del bolchevismo. Franklin Lane, Secretario del Interior de la administración de Woodrow Wilson, observó al inicio del primer *Red Scare* que las películas eran la mejor arma para detener la amenaza bolchevique<sup>2</sup>. Años más tarde, con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial a finales de 1941, Hollywood se volcó en el esfuerzo bélico contribuyendo a las labores de propaganda contra el enemigo, ya fuera nazi o japonés. Tras la victoria de los aliados, el país se veía envuelto en un nuevo conflicto contra el comunismo, tanto en su vertiente internacional como en la versión doméstica. Como es bien sabido, esta pugna iba a ocupar casi toda la segunda mitad del siglo XX.

## II

Entre 1945 y 1953, la presidencia de Harry S. Truman sirvió de puente entre la “guerra caliente” contra el fascismo y la Guerra Fría contra el comunismo. La figura de Josef Stalin sustituyó a la de Adolf Hitler en la configuración de la alteridad moral e ideológica de los norteamericanos, y los discursos hegemónicos de la posguerra asignaron al soviético muchos de los tics totalitarios y *un-American* con que se había retratado al *Führer*. La construcción de la figura del Otro incorporó además rasgos propios de la nueva coyuntura ideológica, pero también viejos patrones semióticos, localizables en textos norteamericanos ya desde el periodo colonial. Así, el antagonista resultante en esos primeros años de Guerra Fría se recubrió de multitud de rasgos que se definían por antonomasia como diametralmente opuestos a los propios de la identidad nacional.

La redefinición del discurso político de la administración estadounidense desde el *appeasement* hasta el *containment* entre 1945 y 1947 tuvo su traslación en el discurso cultural de finales de los cuarenta. Ensayos, novelas o cómics adaptaron temática y enfoque para reproducir el nuevo clima de posguerra. La cultura popular contó entre sus máximos exponentes con Mike Hammer, dispuesto a contener a los comunistas a su manera (*One Lonely Night* [1951]), o Superman, el Capitán América y el mismísimo ratón Mickey en denodada lucha contra agentes del mal. En Hollywood, casi todos los estudios, grandes y pequeños, apoyaron las nuevas directrices del discurso político de Washington. Así, entre 1948 y 1960, más de medio centenar de títulos conformaron el llamado ciclo anticomunista que, de manera generalmente simplista, se ocupó directamente de dar forma al nuevo enemigo de la Guerra Fría. Fuera de este grupo, muchos títulos de géneros diversos acertaron a deslizarse, con mayor o menor obvedad, los patrones de identidad y otredad nacidos o recreados a raíz del conflicto con la Unión Soviética.

La escalada militar auspiciada por el sector más duro del gabinete de Harry Truman llevó, finalmente, a la redacción de una normativa, la NSC-68, que iba a definir la posición de fuerza de las distintas presidencias norteamericanas durante la Guerra Fría en relación con la URSS. De esta forma, las producciones *hollywoodenses* se remitieron a estas políticas de

contención y agresividad militar frente al enemigo soviético. Los textos oscilaban entre el tratamiento que presentaba el uso de la fuerza como inevitable respuesta a la agresión exterior y aquél que decididamente apostaba por reforzar la capacidad ofensiva de Estados Unidos, procediendo a una encendida defensa del estamento militar.

### III

La Guerra de Corea parecía legitimar las posiciones de quienes, desde la supuesta salvaguardia de la seguridad nacional, crearon un clima prebélico que justificó un creciente militarismo. El discurso cultural aceptó con prontitud este nuevo clima, y afloraron los textos que hablaban de la urgencia de estar preparados ante cualquier eventualidad. En cualquier caso, el mensaje siempre era el mismo: la respuesta militar de los norteamericanos vendría provocada por la acción unilateral del Otro.

En Hollywood, *westerns* y películas bélicas, de forma sutil o menos ambigua, se convirtieron en textos de la Guerra Fría, presentando en muchas ocasiones a los comunistas “disfrazados” de indios o de japoneses. En este tipo de filmes, eran las atrocidades del Otro las que justificaban las acciones del *cowboy* o el hombre de uniforme, del Séptimo de Caballería o el escuadrón de combate. El discurso se dirigía de forma inequívoca a la reafirmación de los ideales estadounidenses, amenazados por las injustificadas maniobras de un enemigo antinorteamericano.

Otro tipo de textos cinematográficos reprodujo igualmente la retórica militarista de la Guerra Fría desde géneros que aparentemente tenían poco que ver con la realidad de la contienda. De entre ellos, *The Quiet Man*, comedia romántica dirigida por John Ford en 1952, y *From Here to Eternity*, adaptada en 1953 del original literario de James Jones, destacan por su encubierto aunque notable discurso sobre la necesidad de respuestas nacidas de la violencia y la masculinidad. Ford sitúa la acción en Irlanda, tierra de sus antepasados, y la convierte en una hermosa historia sobre el valor del amor y de las tradiciones. El regreso de Sean Thornton desde Estados Unidos hasta su Irlanda natal le sirve a Ford para acometer una producción muy personal y alejada de sus patrones temáticos habituales. Thornton cambia el paisaje urbano de Pittsburgh por las verdes

tierras de Innisfree, en un viaje que permite al espectador retornar a un pasado rural casi sepultado en Norteamérica por la industrialización. Por su parte, *From Here to Eternity* sitúa al espectador en los días previos al ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre de 1941. Pero ni la travesía a las raíces de Thornton ni las peripecias de un soldado norteamericano en la antesala de la entrada de su país en la Segunda Guerra Mundial deben enmascarar la lectura contemporánea que tienen ambos filmes, por cuanto *The Quiet Man* y *From Here to Eternity* son también textos de la Guerra Fría, directamente influidos por los ecos de la contención, el NSC-68 y la Guerra de Corea.

En abril de 1950, la política de contención adoptada por la administración Truman como respuesta principal al enfrentamiento con la Unión Soviética añadió un nuevo y decisivo episodio. El Consejo de Seguridad Nacional (*National Security Council*) elaboró un informe, a petición del presidente, en el que se recogían los objetivos y programas de seguridad nacional de Estados Unidos. El documento, bautizado como NSC-68, se convirtió en pieza fundamental de la política estadounidense hacia la URSS en las sucesivas presidencias durante la Guerra Fría. La retórica anticomunista de la administración Truman entre 1947 y 1948 aumentó las escasas posibilidades de triunfo del candidato demócrata en las presidenciales de noviembre. Además, supuso en la práctica el endurecimiento de la política estadounidense hacia la Unión Soviética y el apogeo de las tesis militaristas del sector más duro del gobierno. Desde su creación en 1947, en respuesta a la génesis de la Guerra Fría, el *National Security Council* fue responsable de algunos de los documentos más decisivos de la Guerra Fría en Estados Unidos.

El Documento 68 sentó las bases de la línea anticomunista del NSC y de la administración Truman, con un lenguaje alarmista y antisoviético. En realidad, la mayor parte de los documentos aprobados en este periodo en relación con la política exterior y de seguridad estadounidenses tiene claras intenciones de exaltación patriótica a pesar de que su circulación estaba en muchos casos limitada a los circuitos internos del poder. El énfasis repartido a partes iguales entre las críticas al comunismo y la glorificación de la identidad nacional refleja la dualidad en la que de manera moralista y maniquea el discurso político dividió el mundo durante los años de Guerra Fría.

El Documento 68 presenta una visión de la URSS, ya extendida, como un enorme campo de concentración dominado y controlado por dos grandes organizaciones: el partido Comunista y la policía secreta. Ambas habrían conseguido el fin último del régimen: anular cualquier capacidad de iniciativa individual entre la población a fin de asegurarse su sometimiento. Este modelo social, profusamente analizado en el texto, estaría siendo exportado a las regiones vecinas y, en última instancia, buscaría su aplicación en la mayor parte del territorio mundial. Una vez más, el escenario de confrontación se representa como una lucha entre el Bien y el Mal en la que se barajan no dos modelos de civilización, sino la pugna de ésta contra el sistema no-civilizado y, por tanto, “salvaje” de la URSS. Con su lenguaje puritano, el NSC-68 no hace más que inscribir sus construcciones de identidad y alteridad en las directrices del discurso imperante a lo largo de la historia de la nación.

No obstante, los autores del documento incorporaron una mortífera capacidad de ataque sorpresa que, gracias al desarrollo de armas de destrucción masiva, podría ocasionar la aniquilación del planeta. Más allá de moralistas retratos de los dos bandos contendientes, el NSC-68 buscaba justificar la aprobación de enormes partidas presupuestarias para gasto militar como *única vía fiable de contención del enemigo comunista*. De ahí que, junto a frecuentes alusiones a los principios morales básicos de la sociedad estadounidense, el texto insista en un escenario marcado por la eventualidad de un enfrentamiento militar.

El NSC-68 abogaba por el fortalecimiento de las estructuras militares del país ante lo que se consideraba la mayor amenaza militar jamás sufrida por Estados Unidos. La retórica abiertamente militarista de los responsables del Consejo de Seguridad hacía añicos la posible ambigüedad de las propuestas de contención anticipadas por el diplomático estadounidense George Kennan entre 1946 y 1947. El peligro soviético sólo podría ser contenido, y el modo de vida norteamericano preservado, desde el reforzamiento de los valores morales, económicos y militares de la nación. Hollywood adaptó rápidamente esta vuelta de tuerca en la retórica anticomunista de la Guerra Fría a su particular discurso de contención.

## IV

Innisfree, la localidad natal de Sean Thornton (John Wayne), es un lugar hermoso y enigmático; se diría que alejado del mundo y, al mismo tiempo, su propio origen. Thornton vuelve a él tras una larga estancia en Estados Unidos, donde se ha criado y madurado. Cuando regresa a Irlanda, el aún joven Sean tiene ya una vida a sus espaldas, una identidad forjada en las acerías de Pittsburgh, “so hot a man forgets his fear of hell”; la vida en América le ha endurecido. En un principio, Thornton no vuelve a Irlanda en busca de algo, sino huyendo de algo: su brillante pasado como boxeador, trágicamente interrumpido tras haber causado la muerte a otro púgil durante un combate. Ése es el punto de partida de la película y del propio personaje, porque Sean Thornton no recuperará en Innisfree únicamente sus raíces, sino su identidad.

La Irlanda que recrea Ford en *The Quiet Man* es una sociedad rural dominada aún por viejos esquemas patriarcales y tradiciones remotas. Michaleen Flynn (Barry Fitzgerald), el viejo casamentero del pueblo, se encarga repetidamente de resaltarle a Thornton los contrastes entre la vida en Estados Unidos y la nueva realidad a la que se enfrenta en Innisfree. “This is Ireland, Sean, not America” –le recuerda Flynn cuando sus pretensiones de matrimonio con Mary Kate Danaher (Maureen O’Hara), hermana del cacique del pueblo, Will Danaher (Victor McLaglen), se ven frustradas por la negativa de éste. “Without a brother’s consent, she couldn’t and wouldn’t” –añade el casamentero, estableciendo con claridad una jerarquía familiar que pone límites a la identidad de los miembros femeninos de la sociedad irlandesa.

La película aborda tanto la reafirmación de la identidad de Thornton como el deseo de la joven Mary Kate de redefinir la suya. Ambos objetivos se entrecruzan hasta derivar en una resolución no sólo acorde con las costumbres de la tradicional Irlanda, sino, de forma más significativa, con la retórica militarista de principios de los cincuenta en Estados Unidos. *The Quiet Man* conjuga ambas para terminar reafirmando postulados a favor de una sociedad dominada por la violencia y la masculinidad. Como en el caso de otros muchos títulos de la época, el trasfondo de la Guerra de Corea parece haber influido de manera decisiva a la hora de abogar por

la firmeza y la virilidad como atributos vitales del carácter nacional. Hasta llegar a ese punto en la definición del *ethos* estadounidense en la figura de Sean Thornton, sin embargo, *The Quiet Man* se entretiene en explicar los pacíficos deseos de un personaje que, ni siquiera movido por la provocación de Danaher, parece dispuesto a retomar el uso de la violencia. Será ése, precisamente, como ocurriera poco después en *From Here to Eternity* (1953), el objetivo fundamental del filme: justificar la reconversión del “hombre tranquilo” en boxeador.

La búsqueda de la identidad perdida que Thornton cree poder recuperar volviendo a sus raíces irlandesas terminará por reconciliarle con su pasado. Sean quiere huir de su historia pugilística, pero el enfrentamiento con el cacique Danaher mantendrá de forma constante un hilo de conexión entre su vida pasada y presente. Thornton se instala en el antiguo hogar de la familia, al que, después de comprarlo a la viuda Sarah Tillane (Mildred Natwick), bautiza como “White O’Mornin’”. Thornton parece haber encontrado, después de todo, su propio Paraíso, dejando aparentemente atrás el “infierno” de Pittsburgh. Falta, para completar el proceso de expiación, una mujer con la que compartir su nuevo hogar, pues, como afirman en el pueblo, “there’s no home without a woman”. Ese último requisito para reconquistar la felicidad se convierte también en realidad cuando Danaher accede finalmente al matrimonio de Thornton con su hermana Mary Kate. El ciclo regenerativo parece al fin completo, y Thornton cree haberlo conseguido sin haber tenido que renunciar a su recientemente adquirida condición de “hombre tranquilo”. Sin embargo, la vida en el paraíso de “White O’Mornin’” –como en la Norteamérica de la Guerra Fría, parece sugerirnos Ford– no está exenta de problemas y peligros, y el apacible Sean tendrá que hacer frente a sus fantasmas si quiere hallar definitivamente su identidad y, de paso, ganarse el respeto de una esposa que lo acusa de cobardía por no querer enfrentarse a su hermano.

El problema que dificulta el desarrollo “lógico” en la vida de los recién casados es también un problema de identidad. Mary Kate ha soñado desde pequeña con el día de su boda, no sólo por encontrar marido en una sociedad que estigmatiza a las solteras, sino porque ese día habrá de recibir su dote. El mobiliario y dinero que lo conforman significan



también su identidad reprimida, pues hasta ese momento Mary Kate sólo habrá sido “hija de” o “hermana de”. La dote tiene un valor que trasciende lo material y que, al no ser satisfecho por la negativa de su hermano a entregarlo y de su marido a reclamarlo, deja a la novia sumida en la frustración de una identidad inalcanzada.

El desengaño de Mary Kate no tiene que ver, sin embargo, con su incapacidad para la autorrealización, sino con la incapacidad de otros para facilitarle su identidad. La pequeña de los Danaher no depende para su realización únicamente de sus deseos, sino de la actuación de otros representantes de una sociedad patriarcal y machista que le hace creer que en unos muebles y algo de dinero va a encontrar su definición como persona. En realidad, su identidad nace de la sumisión y la aceptación de su estatus inferior, de una ideología de consenso que no le permite disentir. Cuando finalmente consiga el mobiliario, primero, y, tras una pelea entre su marido y su hermano –los verdaderos agentes de “su” realización personal–, el dinero, Mary Kate demostrará el valor simbólico y no material de la dote arrojando los billetes recuperados por Sean a la caldera de un ferrocarril. Así sella la nueva señora Thornton su recién conquistada identidad, abandonando el fragor del combate para prepararle, según proclama ella ufánamente, la comida a su marido.

El episodio de la larga y “fructífera” pelea entre Thornton y Danaher al final de la película no es más que la culminación de una serie de encontronazos entre ambos desde el momento del primer encuentro entre ellos. Ford prepara el terreno de la ulterior reconciliación de Sean con el boxeo de tal manera que no sólo Thornton sino el propio espectador del filme se ven animados a secundar el uso de la violencia como único método viable para la superación de los problemas.

Antes de la pelea final, Danaher ya ha retado en un par de ocasiones a un Thornton aún remiso a entrar en combate. “I’m not gonna fight!” –repite en un par de ocasiones, agarrándose a una posibilidad de respuesta pacífica que ni su mujer, ni Danaher, ni el párroco anglicano de Innisfree parecen entender. Éste último, tras reconocer a Thornton como antiguo boxeador, prácticamente le predispone a enfundarse (metafóricamente) de nuevo los guantes, sacando un álbum de recortes en el que tiene registrada la carrera pugilística de Sean. El reverendo Playfair

(Arthur Shields) quiebra la hasta entonces firme decisión de Thornton de no volver a pelear haciéndole ver que lo que está en juego es el honor de su esposa. De esta forma, aceptando su condición de luchador más que de boxeador, Thornton se reconcilia primero con su esposa y luego con su propio pasado y su identidad. La película glorifica de este modo la retórica del combate tan presente en el discurso de la Guerra Fría. Sean Thornton cumple ahora, definitivamente, el papel de esposo propuesto desde el discurso hegemónico de esos años. De ese modo, la seguridad del hogar queda reforzada una vez que Sean ha vuelto a poner de manifiesto una masculinidad parcialmente reprimida hasta entonces<sup>3</sup>.

Ya el apodo pugilístico de Thornton, “Trooper’ Thorn”, es un auténtico nombre de guerra. Los consejos del reverendo Playfair y las continuas acusaciones de su mujer acerca de su cobardía condicionan el cambio de actitud de Thornton, pero su cambio no significa traición a sus principios, sino todo lo contrario: el hombre tranquilo se convierte de nuevo en boxeador, sólo que ahora su concepción del boxeo queda redefinida. Thornton no peleará más para acabar con su rival, como en el combate en el que mató a su oponente; la lucha con Danaher servirá únicamente para restaurar la confianza perdida de su esposa y su propia masculinidad. En realidad, es esa hombría cuestionada la que dificulta la relación entre los recién casados, porque a Mary Kate no le duele únicamente no haber recibido lo que legítimamente le corresponde según la tradición, sino que su marido no haya sido capaz de pelear por ello.

La existencia de un rival como Will Danaher, bravucón y traicionero, convence al espectador de que hasta que Thornton no acepte el reto, la paz no será posible en Innisfree. Para el público estadounidense de 1952, no debió ser difícil establecer un paralelismo entre los conflictos en ese filmico pueblito irlandés y los de su propio país al inicio de la Guerra Fría. En ambos casos se sugería el combate como inevitable estrategia de contención del peligro representado por el enemigo. Y aunque Danaher, como los soviéticos según el discurso de esos años, saca a relucir durante la pelea su carácter traicionero con un variado repertorio de tretas y engaños, la resolución del combate significará también la resolución de todos los conflictos, individuales y colectivos, del pueblo. Thornton no ha dejado de ser un “hombre tranquilo”; simplemente ha aprendido a

utilizar la fuerza cuando la situación así lo exige. Gracias a ello, “peace and quiet came once again to Innisfree”.

## V

En *From Here to Eternity*, el productor Harry Cohn se embarcó en un controvertido proyecto al que muchos auguraban un resultado cuando menos incierto. La novela homónima de James Jones, publicada en 1951, era un contundente retrato de la vida militar, con alusiones naturalistas al sexo y la violencia. No faltaban tampoco referencias a la corrupción en el ejército. Cohn contrató al director Fred Zinnemann para abordar la realización de un guión que suavizaba algunos de los aspectos más comprometidos de la fuente literaria. Convertida en la segunda cinta más taquillera de 1953, *From Here to Eternity* consiguió además el respaldo generalizado de la crítica, y la academia de Hollywood la premió con ocho estatuillas, incluyendo las correspondientes a mejor película, director y guión.

Robert E. Lee Prewitt (Montgomery Clift), *alias* “Prew”, se incorpora al regimiento de infantería destinado en Hawái en el verano de 1941, después de habersele concedido el traslado desde el cuerpo de corneta, en el que era cabo, por razones personales, según él mismo confirma. La cuestión personal a la que se refiere el nuevo soldado raso tiene que ver con el nombramiento de un soldado de otra unidad para el puesto de primer corneta que “Prew” llevaba desempeñando dos años. La drástica decisión de Prewitt demuestra que la dignidad personal está por encima del rango militar en su escala de valores. El filme reflexiona sobre las tendencias individualistas de un soldado particular en una institución colectiva como el ejército. La novela no ofrece demasiados motivos para una respuesta positiva; la película, sin embargo, reconduce el mensaje desde los supuestos dominantes en la Guerra Fría. En un esfuerzo por propagar ideas de sacrificio y compromiso, el filme reconcilia en última instancia las tesis de Prewitt con aquéllas otras encarnados por el sargento primero Milton Warden (Burt Lancaster). No es Warden, en realidad, un personaje muy distinto del discolo Prewitt; ambos comparten edad (treinta años) y un inquebrantable amor al ejército. Los dos coinciden, además, en

entender la vida desde la firmeza de las convicciones, sólo que a partir de enfoques diferentes.

El conflicto que la película presenta entre el soldado Prewitt y sus superiores no se reduce al episodio que motivó su traslado. De ser así, el dilema planteado a partir de sus posiciones individualistas no pasaría de ser una mera anécdota. El largometraje indaga mucho más en el choque de un hombre contra una colectividad gracias al rechazo de Prewitt a boxear para la compañía. El capitán Dana Holmes (Philip Ober) está deseoso de aprovechar la destreza pugilística del recién llegado para intentar conseguir el campeonato de boxeo y un ascenso. La negativa de “Prew” es lo que convierte al soldado, acaso sin quererlo, en un héroe, un “lobo solitario” en palabras de Warden, lo que confiere al personaje rasgos míticos, y convierte su lucha en una historia épica. La razón de su abandono de los *rings*, en los que había conseguido un destacado lugar como campeón de pesos medios, es muy similar a la que había llevado a Sean Thornton a tomar la misma decisión en *The Quiet Man*: Prewitt dejó ciego a un rival en una pelea. Como en el caso del filme de Ford, *From Here to Eternity* gira en torno a esa renuncia a luchar, para terminar justificando la vuelta del protagonista al boxeo. En esta ocasión, al igual que ocurría con Thornton, Prewitt dará marcha atrás en su determinación motivado por los vínculos establecidos con sus semejantes. Pero antes de que se produzca ese momento decisivo, la película reflexiona en torno a la necesidad de equilibrio entre la independencia personal y el compromiso con la comunidad.

No debe escondérsenos, sin embargo, que ese compromiso con la comunidad que se sugiere en el filme —y que, finalmente, se impone— se lleva a cabo a través de la institución militar, por encima incluso de la defensa de la familia. Realizada en plena Guerra de Corea, *From Here to Eternity* traslada las experiencias de James Jones en la Segunda Guerra Mundial al nuevo clima geopolítico de la Guerra Fría. Eso explica, por ejemplo, que donde en la novela había denuncia contra el autoritarismo corrupto del capitán Holmes, instigador de toda clase de atropellos contra Prewitt por su decisión de no boxear, y que era además recompensado con un ascenso, la película lo convierta en una excepción, en un “garbanzo negro” depurado de ejército antes de que se hubiera podido extender su

comportamiento inmoral. Se consigue así salvaguardar la integridad del colectivo militar en un momento en el que las directrices del NSC-68 garantizaban la preponderancia de las fuerzas armadas estadounidenses en la estrategia anticomunista de la Guerra Fría. A pesar de los cambios impuestos con respecto a la obra de Jones, no parece que todos los responsables del ejército norteamericano hicieran esta misma lectura del filme. Según anunciaba el 20 de febrero de 1954 el *Honolulu Advertiser*, la Marina estadounidense había prohibido la exhibición de *From Here to Eternity* debido a su visión degradante del ejército. Otros, sin embargo, como el general John Fielder, expresaban la satisfacción por la manera en la que se había adaptado un material literario sobre el que el ejército sentía un profundo recelo: “As to the filming of the picture, military authorities were most concerned over the possibility of a picture that the Communists could use as propaganda”<sup>4</sup>.

La película de Zinnemann señala principios que nacen del individualismo mítico que forma parte de la identidad nacional desde los tiempos de la Frontera. Así parece sugerirlo también Warden al dirigirse a “Prew”: “Maybe back in the days of the pioneers, a man could go his own way. But today, you gotta play ball”. A pesar de la aparente reprimenda, el sargento admira la coherencia de quien defiende sus posiciones desde la profesionalidad. El *texto* cinematográfico sugiere desde un principio que su individualismo no está reñido con su compromiso. Prewitt, en la película más que en la novela, se aferra a sus principios a falta de una identificación real con algún tipo de comunidad. Perdió a su familia siendo muy joven, y desde entonces “I didn’t belong no place, ‘till I entered the army”. Esta confesión la hace Prewitt ante Alma Burke (Donna Reed), una joven prostituta a la que el militar ha conocido en un club de alterne. Ella también aporta argumentos a esta lectura del filme como defensa de la idea de compromiso –militar, familiar–, toda vez que se define a sí misma como una mujer que huye de la soledad. “I need you, ‘cause I’m lonely” –afirma una lacónica Alma; “nobody ever lies about being lonely.” –apostilla él, sabedor de los sinsabores de la soledad.

En realidad, en el momento en el que Prewitt la conoce, la prostituta se hace llamar Lorene, en un evidente juego de identidades falsas practicado por quienes pretenden hacer de su trabajo un tránsito hacia una vida

diferente. Sólo cuando la relación entre ambos se traslada más allá de las paredes del local, se permitirá Alma desvelar su verdadera identidad a Prewitt. Para entonces, ella ya ha descubierto, en palabras del soldado, que los hombres “may seem all alike. We ain’t all alike”. Al invitarlo a su casa, Alma parece recuperar su dignidad como mujer a la vez que ayuda a Prewitt a soñar con echar raíces. Tal es así que el soldado decide volver a boxear, en un intento de amarrar un destino común que el inesperado ataque sobre Pearl Harbor abortará. La posibilidad de nuevos combates, que parecía entonces nacida del amor por Alma, de su deseo de compromiso con ella y de establecer una familia, se convierte de forma repentina en una decisión patriótica con la irrupción de las tropas japonesas la mañana del 7 de diciembre.

Prewitt decide regresar a la base (de la que había escapado tras dar muerte al sádico sargento que había asesinado a su amigo Maggio [Frank Sinatra]) al oír en la radio la noticia del ataque. En la confusión de los primeros momentos, Prewitt es alcanzado por las balas de sus propios compañeros antes de poder alcanzar su puesto. “He was a good soldier. He loved the Army more than any soldier I ever knew” –sentencia ante su cadáver, a modo de epitafio o responso, el sargento Warden. Pero, a pesar de su muerte, Prewitt ha tenido tiempo de demostrar que, llegado el caso, su individualismo no ha intercedido ante su compromiso, con el amor de Alma, la amistad de Maggio o la defensa de su país. *From Here to Eternity* participa de esta forma de la retórica militarista del NSC-68, aquélla que justificaba el combate como respuesta a una amenaza exterior y en defensa de unos valores muy determinados. La decisión de volver a pelear, como en el caso de Sean Thornton, aleja al personaje de su aparente fragilidad, reforzándose una vez más la idea de masculinidad como indispensable elemento de contención del enemigo. Prewitt renuncia a la unión con Alma, y su sacrificio es la mejor prueba del compromiso del individuo con la colectividad, con una nación representada aquí por la institución militar. El ejército es, finalmente, la familia que añoraba “Prew”; así lo entiende la joven que, preguntándose el porqué de su vuelta a un colectivo que lo ha tratado tan mal, recibe por respuesta un contundente “Because I’m a soldier!”.

No es éste, en verdad, el único acto de sacrificio de un individuo en favor de la comunidad. Paralelamente al desarrollo de la relación entre

Prewitt y Alma, el espectador conoce los devaneos amorosos del sargento Warden y la esposa del capitán Holmes. Ella, Karen (Deborah Kerr), es una mujer infelizmente casada con un marido infiel, por cuya culpa sufrió un aborto que le imposibilita tener hijos. De esa frustración nace otro de los personajes solitarios de la película, en busca de un renacimiento personal que le permita recuperar la identidad perdida. La solución planeada por Karen y Warden pasa por el ascenso del militar previo paso del divorcio de ella. Finalmente, Warden renuncia a presentar la solicitud porque afirma que nunca podría verse como oficial de alto rango alguien que se considera simplemente “an enlisted man”. Karen, sin embargo, acierta a encontrar una explicación más certera, que tiene que ver precisamente con el compromiso de Warden con un colectivo cuya importancia, en el contexto del inicio de la Segunda Guerra Mundial (y de la Guerra Fría, para los espectadores), parece exceder al de la familia: “You just don’t want to marry me. You’re already married –to the Army”. A la vez que se glorifica la adscripción militar de Warden, la película reivindica los valores de domesticidad tan arraigados a inicios de la posguerra. Mientras en la novela, Karen, madre de un hijo, busca su independencia fuera del matrimonio, el personaje fílmico ansía simplemente redefinir el que ahora tiene, sustituyendo su fracasada experiencia actual por otra que se promete más satisfactoria. Su obsesión con la idea de que Warden se convierta en oficial parece apuntar no únicamente a la posibilidad de asegurar de esa manera el divorcio, sino de proveerse de un futuro económico estable.

*From Here to Eternity* termina convirtiéndose en una reivindicación del colectivo militar, a modo de defensa patriótica contra el enemigo. El patriotismo de Prewitt y Warden se impone a su necesidad de establecer lazos familiares, y la condecoración póstuma al primero, oficialmente muerto en combate contra las fuerzas japonesas, reconcilia su individualismo con la profesionalidad del estamento militar. Prewitt y el Sean Thornton de *The Quiet Man* son, finalmente, dos almas gemelas, dos “hombres tranquilos” siempre dispuestos, eso sí, a enfundarse nuevamente los guantes para proteger a su familia y a su país.

## NOTAS

- 1 Román Gubern, La guerra audiovisual de Bush, *El País* 22 feb. 2003, p. 32.
- 2 La afirmación tenía que ver con una reunión que tuvo lugar en diciembre de 1919 con un grupo de productores y distribuidores estadounidenses. En ella se acordó la realización de películas que promovieran el “americanismo” “for the purpose of counteracting Bolshevism, radicalism and discontent against the U.S.” Citado en Brownlow, Kevin, *Behind the Mask of Innocence*, U of California P, Berkeley, 1991, p. 452.
- 3 Durante la Guerra Fría, el boxeo fue utilizado por el estamento militar como expresión de la condición luchadora del hombre, en un momento en que la otredad comunista se representaba ya como una amenaza ante la que no cabían negociaciones. Oscar C. Badger, comandante de la undécima división naval del ejército de Estados Unidos, resumió con estas palabras, en 1947, la relación entre el boxeo y la retórica de la Guerra Fría: “Boxing, truly the essence of the fighting man, has been used to good advantage from time immemorial to train, harden and discipline men for military purposes. It instills high morale in the fighter, his backers and his shipmates”. Citado en (Singer, Marc P., Fear of the Public Sphere: The Boxing Film in Cold War America, 1947-1957, *Film & History* 31.1, 2001, p. 25.
- 4 *Honolulu Star Bulletin*, 25 ene. 1954, p. 6.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELL, DANIEL. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Illinois: Free Press of Glencoe, 1960.
- BELLAH, ROBERT, et ál. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. New York: Harper, 1985.
- BERNSTEIN, BARTON J., Y ALLEN J. MATUSOW, (Eds.). *The Truman Administration: A Documentary History*. New York: Harper, 1968.
- BROWNLOW, KEVIN. *Behind the Mask of Innocence*. U of California P, Berkeley, 1991.
- BYARS, JACKIE. *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*. London: Routledge, 1991.
- CHAFE, WILLIAM. *The Unfinished Journey: America Since World War II*. New York: Oxford UP, 1995.
- DIGGINS, JOHN PATRICK. *The Proud Decades: America in War and Peace, 1941-1960*. New York: Norton, 1989.
- GADDIS, JOHN LEWIS. *The United States and the Origins of the Cold War, 1941-1947*. New York: Columbia UP, 1972.
- GERSTLE, GARY. *American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century*, UP, Princeton, NJ, 2001.



- GUBERN, ROMÁN. La guerra audiovisual de Bush. *El País* (22 feb.), 2003, p. 32.
- HALBERSTAM, DAVID. *The Fifties*. New York: Fawcett Columbine, 1993.
- HALL, STUART. Encoding/Decoding. En Hall et ál. (Eds.): *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980, pp. 128-38.
- JEZER, MARTY. *The Dark Ages: Life in the United States, 1945-1960*. Boston: South End, 1982.
- JONES, JAMES. *From Here To Eternity*. New York: Scribner's, 1991.
- KOFSKY, FRANK. *Harry S. Truman and the War Scare of 1948: A Successful Campaign to Deceive the Nation*. New York: St. Martin's, 1995.
- MARX, LEO. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford UP, 1967.
- MAY, ELAINE TYLER. *Homeward Bound: American Families in the Cold War*. New York: BasicBooks, 1999.
- MCCULLOUGH, DAVID. *Truman*. New York: Touchstone, 1993.
- MILLER, DOUGLAS T., Y MARION NOWAK. *The Fifties: The Way We Really Were*. New York: Doubleday, 1977.
- OFFNER, ARNOLD A. *Another Such Victory: President Truman and the Cold War, 1945-1953*. UP, Stanford, CA, 2002.
- RAY, ROBERT B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. UP, Princeton, NJ, 1985.
- RIESMAN, DAVID. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. London: Yale UP, 1989.
- SAYRE, NORA. *Running Time: Films of the Cold War*. New York: Dial, 1982.
- SINGER, MARC P. Fear of the Public Sphere: The Boxing Film in Cold War America, 1947-1957, *Film & History* 31.1, 2001, pp. 22-7.
- UNITED STATES, NATIONAL SECURITY COUNCIL. *NSC-68: United States Objectives and Programs for National Security*, 14 Apr. <[http:// www.mtholyoke.edu/acad/intrel/nsc-68](http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/nsc-68)>, 1950.
- WILKINSON, RUPERT. *The Pursuit of American Character*. New York: Harper, 1988.
- ZAVARZADEH, MAS'UD. *Seeing Films Politically*, New York: SUNY, 1991.