

Derechas, imágenes y anticomunismo en el Uruguay de la Guerra Fría (1947-1985)

LA PRIMERA GUERRA FRÍA (1947-1953)

La amenaza comunista era considerada como una realidad relativamente remota: la influencia soviética estaba circunscrita a Europa del Este y Asia y no era relevante en el territorio americano. Sin embargo, existía un intenso anticomunismo plasmado en la prensa, libros y conferencias durante la primera guerra fría (1947-1953), en la que fueron muy importantes los testimonios de comunistas emigrados y exiliados no comunistas llegados de Europa del Este a Uruguay. La importancia de la retórica antifascista heredada de los años treinta y cuarenta, y el propio sentido que el término totalitarismo adquirió en la posguerra a nivel global, asimilando la experiencia nazi y la estalinista bajo la misma categoría, llevaron a que se trasladaran muchos de los rasgos estereotipados y persistentemente señalados de los fascismos al comunismo.

La circulación de imágenes se intensificó durante la guerra de Corea (1950-1953), pero en cualquier caso su intensidad no es comparable a la de los testimonios escritos, mucho más numerosos. Debe destacarse que en esa etapa prácticamente no se encontró producción local de imágenes anticomunistas, predominando la reutilización y resignificación de fotografías de agencias internacionales, dibujos y caricaturas políticas de factura externa.

DOS "FISONOMÍAS DEL MUNDO"

Pueden identificarse tres grandes tópicos sobre los que se concentraron las imágenes anticomunistas en este período. En primer lugar, la representación de las características de la Unión Soviética como un Estado totalitario, que implicaba la proyección hacia el exterior de una ficción democrática mientras que las verdaderas bases del régimen se encontraban en un ejercicio autocrático del poder y el culto al líder; la represión de la libertad individual en todas sus formas y, finalmente, la dimensión policíaca y concentracionaria como epítome de la violencia política. Estos rasgos implicaban recurrentes paralelismos con el nazismo.

En segundo lugar, el expansionismo imperialista, agresivo y brutal de la Unión Soviética en el plano internacional, reforzado por la representación de las "atrocidades comunistas" en Asia y la representación dramatizada –propia del cine de suspenso y agentes encubiertos– del despliegue conspirativo de redes internacionales de espionaje. Y finalmente, la miseria y el hambre como consecuencia lógica y rasgo constitutivo del régimen comunista, en contraste con el "mundo libre".

UN PELIGRO AÚN REMOTO

La "cartografía del comunismo" producida en Uruguay durante la primera guerra fría reproducía una imagen del comunismo como un peligro aún remoto y cierta percepción optimista acerca de la posición de fuerza del "mundo libre". El peligro comunista era entendido en los términos del antitotalitarismo de los años cuarenta y como una amenaza de expansión imperialista, y menos en términos de infiltración de una "ideología exótica" contraria al modo de vida occidental y de agentes de una potencia extranjera, en términos de enemigo interno. El contraste con la cartografía de los años sesenta y setenta permite ver más claramente este aspecto.

La cartografía como un recurso elocuente para representar la amenaza expansiva fue ampliamente utilizada en los documentales cinematográficos de propaganda estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, como el conocido *Why we fight*

(1942-1945). El enemigo era mostrado como una sombra oscura, como una mancha de tinta que se expandía de forma incontenible, colándose por las brechas en las barreras de contención que se le interponían: justamente la contención, principio de la política exterior estadounidense desde la administración de Harry Truman (1945-1953), era la contracara necesaria de esa expansión. El rojo con que se asociaba al comunismo agregaba otra nota siniestra por remitir al color de la sangre. Los mapas de esta primera etapa mostraban a esa mancha contenida en la región euroasiática de su primera expansión, a diferencia de mapas posteriores donde, a la luz de la activa política hacia el tercer mundo de la era Jruschov, aparecía desbordando esa contención.



"Cuatro continentes integran el bloque opuesto a la expansión roja" (*El País*, 4/11/1950, p. 3); el título transmitía una visión optimista acerca del predominio del "mundo libre".



"El mundo antes y después de la epidemia comunista" (*El País*, 17/5/1975, p. 1); este mapa, acompañado por uno similar al anterior, mostraba un comunismo más amenazante y expandiéndose en América.



"El levantamiento de la población alemana en el sector soviético" (*El Día Dominical*, 11/4/1954); *El País* publicó fotografías sobre los disturbios de Berlín entre junio y agosto de 1953. En 1954, el episodio seguía siendo un tema de interés para *El Día Dominical*.

LA FRONTERA ENTRE AMBOS MUNDOS

Winston Churchill en 1946 acuñó el término "telón de acero" para designar el límite entre el bloque soviético y el "mundo libre", implicando una idea de aislamiento autoritario de los pueblos cautivos detrás de sus confines. Berlín era un punto especialmente caliente en disputa en esa frontera.

Berlín era una frontera altamente conflictiva, objeto de un intenso despliegue de propaganda por parte de ambas potencias y bastante permeable antes de la construcción del muro en 1961. Esto contribuyó a que se produjera gran cantidad de material visual en torno a ella. Junto con la represión de la protesta, la escasez fue uno de los tópicos recurrentes de la propaganda occidental, haciéndose extensivo –tomando la parte por el todo– al resto de Europa oriental. Durante la última etapa de la guerra de Corea, donde el anticomunismo en Uruguay tuvo un pico de intensidad, los conflictos obreros y protestas callejeras de junio de 1953 en Berlín oriental, llevaron a que la prensa local publicara fotografías que registraban el descontento social y el hambre como aspectos indisolubles del comunismo. Mostrando la asistencia humanitaria de Occidente se pretendía crear un contraste con el frío desinterés de los gobiernos comunistas para con sus ciudadanos.

"ELLOS TIENEN SU DIOS"

El culto a la personalidad era presentado como un sustituto forzoso de la auténtica religiosidad y tradiciones del pueblo ruso, la negación de la libertad de conciencia que se sumaba a una larga lista de restricciones autoritarias. En esta fotografía se muestra a soldados soviéticos que retiraban, jubilosamente, figuras religiosas de un templo, denotando la sustitución de los ritos religiosos por el culto a la personalidad por parte del comunismo ateo. Este tópico era particularmente explotado por los sectores de la derecha católica confesional, aunque lo excedía, ya que sectores no confesionales reconocían la moral y cosmovisión católica como uno de los pilares de la cultura occidental. La intromisión tiránica del Estado en el espacio de la conciencia individual, mediante una combinación de represión y adoctrinamiento, era una nota típica de la conceptualización del totalitarismo. Cabe destacar que el episodio remitía a los relatos del anticlericalismo republicano español sobre la quema de iglesias y asesinato de sacerdotes, referencias muy arraigadas en Uruguay. Debe tenerse en cuenta que la brecha entre antifascistas pro-republicanos y simpatizantes del franquismo (señalados como fascistas) constituyó un definidor político muy relevante en los años cuarenta y hasta avanzados los cincuenta.



"Ellos tienen su dios" (*Revista Mundial*, 5/7/1949, pp. 11-13)

EL COMUNISMO COMO IMPERIALISMO...

En un nuevo paralelismo con la experiencia nazi, la fotografía de una fosa común en Corea era presentada como una muestra de la masacre de civiles que acompañaba al expansionismo comunista. En la caricatura política se fue afianzando la representación figurada de la Unión Soviética como un oso en cuyas garras caían las víctimas de su avance imperialista. Si bien esta representación no era nueva, durante los primeros años de la guerra fría se transformó en un lugar común cada vez más recurrente, acabando por convertirse gracias a su repetición en una figura de fácil decodificación por parte de los receptores. En esta caricatura puede observarse que el comunismo era presentado como una bestia acechando presas débiles –en este caso la China nacionalista abandonada a su suerte por Estados Unidos–, amenazante, provista de grandes garras y colmillos. La imagen remitía a la idea de barbarismo oriental con que los textos anticomunistas denostaban al régimen soviético.



"Muy poco y demasiado tarde" (*Mundo Uruguayo*, 27/1/1949); caricatura del Elmer Messner para *The Rochester Times-Union* de Nueva York. Su caricatura política representaba recurrentemente al oso soviético.



Ilustración de autor desconocido (*El País*, 12/7/1950, p. 3)



El País, 5/11/1948, p. 9

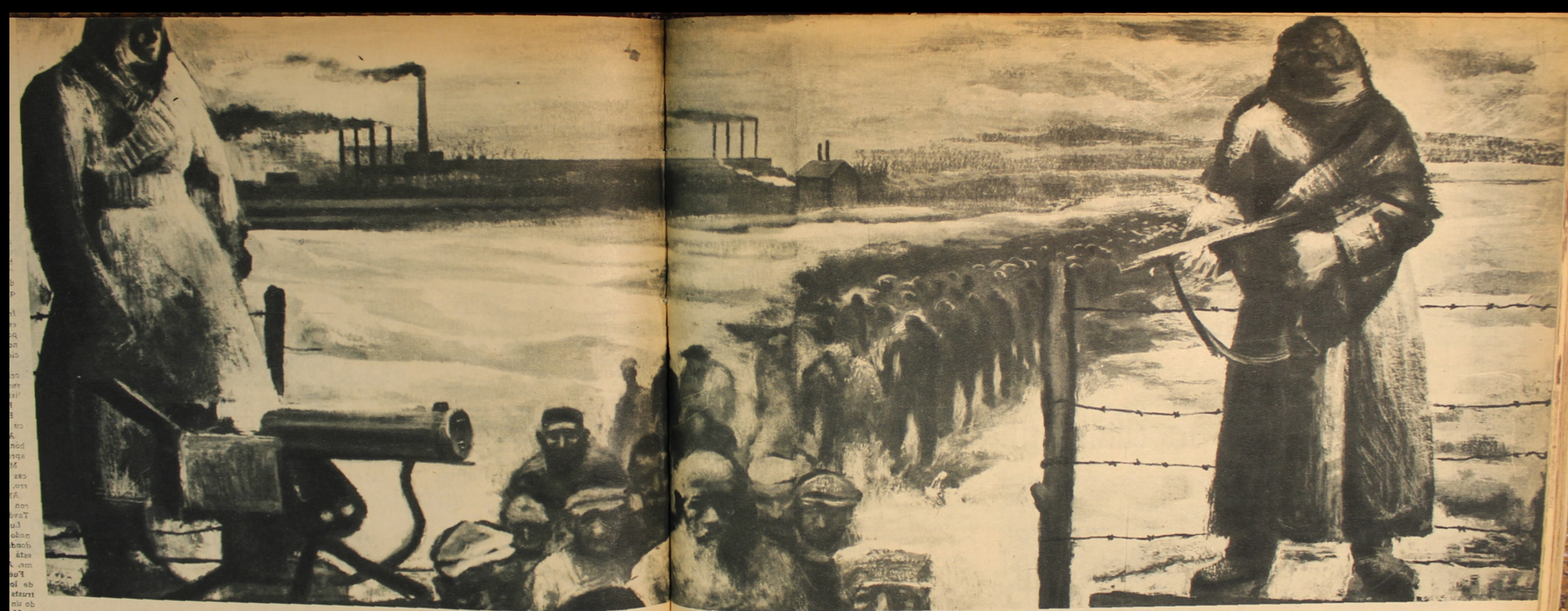
Fotografía de la sección de noticias internacionales, fuente desconocida (*El País*, 4/12/1951, p. 1)



Esta terrorífica foto es un documento de las atrocidades comunistas en Corea denunciadas ante la UN por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos. Cientos de cadáveres de prisioneros fueron encontrados en una fosa común en Hambung. Testimonios de civiles coreanos dicen que fueron masacrados.

...Y SU ANIMALIZACIÓN

La animalización fue una estrategia usual en la representación del comunismo, acentuando sus rasgos salvajes y sugiriendo violencia irracional, útiles para afianzar la idea de una voracidad expansionista de la Unión Soviética, que aparecía así representada en relación a dos episodios de este tipo: la crisis de Berlín en 1948 y el triunfo de Mao en China en 1949. Pero el oso no era el único animal con que se asociaba a la Unión Soviética, también se recurría a la figura de los buitres para representar el oportunismo que llevaba al comunismo a sacar provecho del conflicto, de la guerra –como en el caso de Corea–, en una asociación bastante clara con el ave carroñera que obtiene su alimento a partir de la muerte. Cuando se representaba lo siniestro y misterioso del espionaje internacional comunista, como en el caso de la publicidad del libro de Igor Gouzenko *La cortina de hierro*, se recurría a la figura de la araña que tendía sus redes conspirativas sobre el mundo, atrapaba a los incautos y atemorizaba a las masas anónimas que huían de ella. La seducción del público por las películas de espionaje y la idea ampliamente extendida de que sus redes secretas eran casi omnipresentes, se había instalado durante la segunda guerra mundial, como atestigua la producción fílmica y la preocupación de la propaganda oficial por alertar a la población de los peligros del espionaje. La araña y sus redes representaban gráficamente esa idea, eficaz para la propaganda anticomunista de masas.



"El secreto más conocido de Rusia" (*Revista Mundial*, 19/5/1948, pp. 16-17); la ilustración acompañaba una nota sobre la policía secreta soviética, el control policíaco de la sociedad y el terror en la Unión Soviética, en la que se incluía además un relato de Lavrenti Beria, jefe de esa policía política soviética.

EL UNIVERSO CONCENTRACIONARIO

En esta ilustración de una larga fila de individuos cruzando la entrada de un campo de trabajos forzados, vigilada por dos soldados sin rostro, algunos elementos destacan particularmente: el paralelismo con los registros visuales de los campos nazis; el frío como un rasgo asociado a la Rusia soviética y agravante de las duras condiciones de trabajo de los campos; el contraste entre el paisaje blanco y los tonos oscuros de los personajes que resalta el carácter sombrío de la escena;

el horizonte de chimeneas humeantes que remiten al proyecto industrialista del estalinismo cuyos costos humanos se muestran en el primer plano; la deshumanización de los agentes del régimen totalitario, representados por los guardias sin rostro, que constituye un recurso corriente en las imágenes anticomunistas.

MISERIA Y HAMBRE

Las fotografías del reportaje de Harrison Forman –reportero gráfico del *New York Times* y la *National Geographic*– sobre la población china golpeada por la hambruna, fueron algunos testimonios gráficos que, junto aquellos de la escasez de alimentos en Berlín oriental, asociaron la implantación del comunismo con la miseria y el hambre. La fotografía en primer plano de la desesperación de un campesino chino obligado a comer cortezas de árboles ante la falta de alimento, constituye un testimonio muy expresivo de lo que se interpretaba como una humillación y animalización a la que arrastraba el comunismo a quienes dominaba, en contraste con la prosperidad y oportunidades que brindaba el "mundo libre". No obstante, se trata de un uso descontextualizado bastante común en este tipo de imagería anticomunista: las fotografías fueron sacadas durante la hambruna de Henan en el marco de la invasión japonesa a China entre 1942 y 1943 y, sin embargo, en la *Revista Mundial* ilustraban una nota sobre la miseria en el régimen de Mao, implantado en 1949. La más prolífica producción de material visual referido a Berlín también aportaba a esta asociación del comunismo con las penurias materiales. Destacan las fotografías que mostraban las trabajosas y peligrosas estrategias de la población berlinesa oriental para aprovisionarse en la zona occidental –presentada como próspera– de víveres y bienes de consumo básicos.



"Deberán ocultar los víveres obtenidos" (*El País*, 21/8/1953, p. 3); fotografía de Radiofoto International News Photos publicada en la sección internacional

"El hambre!" (*Revista Mundial*, 5/12/1950, pp. 18-19), parte del fotoreportaje de Harrison Forman.



El País, 6/10/1948, p. 7: El film, dirigido por William Wellman y protagonizado por Dana Andrews, basada en el libro de Igor Gouzenko publicado con el título *This was my choice* (Esta fue mi elección), pero en el que se optó por la célebre denominación de Winston Churchill, *La cortina de hierro* (o "telón de acero").

El País, 3/5/1954, p. 7: el film fue estrenado en 1952 bajo el título *The atomic city*, dirigido por Jerry Hopper y protagonizado por Gene Barry y Lydia Clarke.



ESPIONAJE Y CONSPIRACIÓN EN EL CINE DE MASAS

El papel del cine masivo en la sedimentación de una asociación del comunismo con el espionaje, la insidia, el sabotaje y la conspiración, fue especialmente relevante. *La cortina de hierro*, tanto el film como el libro en que se inspiró, constituyen un caso icónico de esto, a tal punto que la película motivó una reacción de los comunistas uruguayos, que protagonizaron un sonado disturbio el día de su estreno en el cine Trocadero.

El film, centrado en la deserción y confesión de Igor Gouzenko y su esposa, estaba narrado por una aleccionadora voz en off que advertía sobre la infiltración del espionaje comunista –en este caso con el objetivo de robar secretos nucleares– a los niveles más altos de ministerios, parlamentos y unidades militares. Asimismo, reproducía ciertos estereotipos. Los espías soviéticos se mostraban con semblantes serios y hoscos, desprovistos de humanidad. Sus oficinas eran sobrias, grises, únicamente adornadas por retratos de Stalin, sus puertas metálicas. La familia Gouzenko, en el transcurso del film, se deslumbraba por el estilo de vida occidental: la prosperidad material, el libre ejercicio de la fe religiosa, la democracia y la solidaridad desinteresada y afable de sus habitantes. Todo esto fue minando sus convicciones comunistas, siendo la esposa el eslabón más débil. La conversión de Igor Gouzenko, determinado a asegurar una vida libre a su hijo, determinó la progresiva humanización del personaje, observable en sus gestos y palabras.

La película cerraba con una moraleja que explicaba la deserción de los Gouzenkos: "saben que la única seguridad para ellos y para sus hijos depende de la supervivencia del sistema democrático".

Estos estereotipos fueron retomados en otras películas, como *The atomic city*, exhibida en Uruguay con el título más elocuente de *Enemigos de la humanidad*, en la que soviéticos extorsionaban a un físico estadounidense mediante el secuestro de su hijo para obtener secretos nucleares como rescate. Los afiches destacaban, con los ojos ocultos en las sombras o las siluetas amenazantes, lo sombrío y conspirativo del comunismo.