



**Universitat de les
Illes Balears**

**Título: La influencia del macartismo (1947-1953) en
el cine clásico americano**

NOM AUTOR: Álvaro Augusto Lladó

DNI AUTOR:43209079-Z

NOM TUTOR: María Magdalena Brotons Capó

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau d *Historia del arte*

Paraules clau: *Hollywood, McCarthy, años 40, Comisión de Actividades Antiamericanas*

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2014-2015

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

Índice

1. Introducción.....	3
2. Estado de la cuestión.....	4
3. Contexto histórico: la guerra fría y el macartismo.....	7
4. Cine: narración y discurso.....	10
5. El control sobre Hollywood: la Caza de Brujas.....	13
6. Elia Kazan: un breve recorrido alrededor de su vida.....	16
7. Kazan, el delator.....	18
8. La justificación hecha película: <i>La ley del silencio</i> (1954).....	20
9. <i>Espartaco</i> (1960) o el fin de las blacklist.....	26
10. Conclusión.....	30
11. Notas.....	32
12. Bibliografía.....	34

1-Introducción

El presente trabajo intenta ofrecer una visión panorámica sobre el macartismo – la persecución del comunismo y de todo aquél que fuera susceptible de comulgar con él en el seno de la sociedad estadounidense a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta del siglo XX- y sus consecuencias dentro de la industria del cine, sector que fue objeto de una larga investigación por el llamado “Comité de Actividades Antiamericanas” (House Un-American Activities Committee).

Por supuesto, los cineastas y artistas que trabajaban en la industria no fueron ajenos a la tormenta política que desató el senador McCarthy. Como veremos, muchos de ellos se decantaron a favor de la plena colaboración con el tribunal, mientras otros optaron por una actitud de confrontación y hostilidad.

Aunque la lista de películas que reflejan el episodio histórico del macartismo es larga y abarca diversos géneros –desde el drama al cine negro, pasando por el péplum- nos limitaremos a analizar dos de ellas, que sirven de ejemplo de las dos actitudes que hemos mencionado con anterioridad: aquella que se postuló como partidaria y defensora del tribunal y aquella que se sublevó contra él. Dos películas que a través de historias aparentemente inocentes y desvinculadas de la actividad del Comité –una sucede en los muelles de Nueva York y la otra en el Imperio Romano, 73 años antes de nuestra era- enmascaran y articulan discursos que versan sobre el macartismo.

La primera de ellas, *On the waterfront* (*La ley del silencio*, 1954) de Elia Kazan, puede ser interpretada como un alegato a favor de la delación. Como veremos, Kazan colaboró con el tribunal macartista ofreciendo una serie de nombres de supuestos comunistas infiltrados en el mundo del celuloide, antiguos compañeros suyos del Partido Comunista. Su película es una justificación de aquel acto y a la vez una exoneración del propio Comité: para luchar contra la perversidad es necesario quebrantar el silencio en la que se ampara. Para entender plenamente la disertación que el film sugiere será necesario conocer antes la vida del propio Kazan y su comportamiento durante la Caza de Brujas, por lo que haremos un breve recorrido por los aspectos más importantes y relevantes de su biografía.

Por el contrario, la segunda película que analizaremos, *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), película escrita por Dalton Trumbo, quien fuera un integrante del malogrado grupo de los Diez de Hollywood (grupo de escritores que fueron encarcelados por desacato al tribunal), puede entenderse como una obra en donde se propagan los ideales

de libertad y de lucha contra el poder político corrupto, que además propone una fuerte censura hacia la traición de los compañeros de lucha, principalmente en su célebre escena de “Yo soy Espartaco”.

Para analizar ambos filmes nos centraremos exclusivamente en los paralelismos que podemos encontrar entre las historias de ficción que narran y los verdaderos acontecimientos que sucedieron en EEUU. Por ello, evitamos evaluar la calidad visual, estética o cinematográfica de las mencionadas obras y nos ceñiremos al estudio de las relaciones que pueden establecerse entre realidad y ficción, entre historia y cine.

2-Estado de la cuestión

La bibliografía que se puede encontrar alrededor de La Caza de Brujas en la industria del cine es amplia e ingente. Por un lado, existen los libros especializados en la materia. Entre ellos destaca el de Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood* (Anagrama, Barcelona, 1987), que supone una detallada crónica de cómo afectó el macartismo al séptimo arte, con las transcripciones literales de los testimonios ante el tribunal que efectuaron los testigos más relevantes. Es un libro que detalla todas las peripecias y maquinaciones que se llevaron a cabo a finales de los años cuarenta entre el tribunal, los productores, los cineastas y los guionistas; y que es absolutamente fundamental para hacerse una idea clara de lo que supuso el Comité de Actividades Antiamericanas para el mundo del celuloide.

Si el libro de Gubern puede considerarse una minuciosa crónica que recrea los acontecimientos del pasado, el libro de Humphries Reynolds, *Las listas negras de Hollywood* (Península, Barcelona, 2009) es una indagación en las causas tanto históricas como culturales que contribuyeron a la aparición de una figura como McCarthy y su obsesión por controlar a la multimillonaria industria de los sueños.

Por otro lado, el libro de Javier Comas *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras de Hollywood* (Editorial inédita, Barcelona, 2005) a pesar de no suponer una contribución mayor que la de catalogar y explicar sucintamente el papel de todos los protagonistas implicados en el macartismo, es una herramienta didáctica y explicativa que intenta ordenar todos los nombres y sucesos que envolvieron esta sombría época de la política estadounidense.

Por otro lado, además de los libros especializados, pueden encontrarse una gran cantidad de testimonios sobre la Caza de Brujas en las biografías de aquellos que, de

forma directa o tangencial, tuvieron un papel relevante durante las múltiples sesiones que el tribunal de actividades antiamericanas llevó a cabo contra diversas personalidades del cine. Así, pueden encontrarse capítulos alusivos a este periodo en la biografía del actor Gary Cooper (Meyers, Jeffrey, *Gary Cooper: el héroe americano*, T&B, Madrid, 2001), en la del también actor Humphrey Bogart (Sperber, A.M; Lax, Eric, *Bogart*, Tusquets, Barcelona, 1999), o en la autobiografía de Lauren Bacall (*Por mí misma y un par de cosas más*, RBA, Barcelona, 2005).

Para este trabajo, por el contrario, dos obras de memorias han sido de gran valor. Por un lado la autobiografía de Elia Kazan (*Mi vida*, Temas de Hoy, Madrid, 1988) que recoge no sólo sus propias impresiones sobre McCarthy sino también su propia valoración del sentido, significado y alcance que tiene una de los dos films que intentaremos analizar: *La ley del silencio*.

El otro libro de memorias que ha sido de gran ayuda para este texto es el que recientemente publicó Kirk Douglas sobre cómo se gestó y realizó *Espartaco* (*Yo soy Espartaco*, Capitán Swing, Madrid, 2012), la segunda película que vincularemos al macartismo, como un ejemplo de la fuerte crítica hacia el mismo.

Somos conscientes de que ambos libros de memorias, igual que los citados con anterioridad, deben ser considerados testimonios parciales, sesgados y siempre subjetivos. Por ello, para tener una visión panorámica, más objetiva y rigurosa, además de los volúmenes dedicados en exclusividad a la Caza de Bruja, también hemos recurrido a dos manuales de historia del cine. Por un lado la *Historia del cine* de Román Gubern (Ed. Lumen, Barcelona, 1973), y por el otro la *Historia Universal del cine* de Javier Memba (Ed. T&B , Madrid, 2008).

Para intentar contrastar el testimonio que Kazan ofrece en su autobiografía, hemos consultado el libro de Efrén Cuevas *Elia Kazan* (Cátedra, Madrid, 2000), una detallada biografía sobre el cineasta. A la vez nos hemos apoyado en las entrevistas que el propio Kazan concedió en vida. Los volúmenes de Michell Climent, *Elia Kazan por Elia Kazan* (Ed. Fundamentos, Madrid, 1984) y de Jeff Young *Elia Kazan. Mis películas Conversaciones con Jeff Young* (Paidós, Barcelona, 1999).

Si existe una gran abundancia de libros dedicados a la Caza de Brujas en Hollywood, existe una mayor bibliografía que gira alrededor de la guerra fría, y que nos ha sido de vital importancia para recrear el contexto histórico en que tuvo lugar el macartismo. De toda la biografía disponible, para este trabajo hemos seleccionado dos libros. Por un lado, el libro de John Gaddis Lewis, *La Guerra Fría* (RBA, Barcelona,

2008) y por otro el volumen escrito por Francisco Veiga, Enrique Ucelay Da Caol y Ángel Duarte Montserrat, *La paz simulada: una historia de la Guerra Fría 1914-1991* (Alianza Editorial, 1997). Ambas lecturas han sido complementadas por el educativo libro de Francisco Luis Morote, *Después de la guerra fría y otros artículos*. (Ed. Fundamentos, Madrid, 1998).

Existen múltiples análisis sobre *La ley del silencio* y *Espartaco*. De todos ellos, hemos seleccionado, en el primer caso, el de Elena Fernández García, *La ley del silencio desde la crítica marxista* (Berceo, Logroño, 2005), el cual supone una acertada indagación sobre el trasfondo político de la obra de Kazan; y en el segundo caso los trabajos de Carolina Frías Castillejo *Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy* (Ed. Universidad de Alicante, Alicante, 2008) y de Diego Tellez Alarcia y Rubén Pablo Pérez, *El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción* (Iberia, la Rioja, 2000).

3-Contexto histórico: la guerra fría y el macartismo

El 2 de septiembre de 1945 se ponía fin a la Segunda Guerra Mundial, que había enfrentado a diversas potencias democráticas como Francia e Inglaterra con países de corte fascista como Italia o Alemania.

Tras el conflicto, la Unión Soviética, liderada por Stalin, que había luchado al lado de los países democráticos, avanzaba derribando gobiernos de la Europa del este, imponiendo un régimen político basado en su programa comunista.

Berlín había quedado dividido en dos, tras perder Alemania la guerra. Esta división era la mayor muestra de la bipolaridad que marcaría este periodo histórico. El resultado fueron dos grandes potencias enfrentadas: Estados Unidos y la Unión Soviética; o lo que era lo mismo, dos grandes sistemas político-económicos enfrentados: capitalismo y comunismo. Ambas potencias se disputaban la hegemonía mundial y luchaban entre sí por neutralizar la fuerza e influencia del otro. Estas maniobras hostiles, que incluirían el desarrollo armamentístico que ambos pusieron en marcha para disfrutar de la supremacía militar sobre el otro, desembocaron en la llamada “guerra fría”. Como recuerda el historiador Francisco Luis Morote Costa “nació así el mundo bipolar, dividido entre el Este y el Oeste, organizado alrededor de nuevos bloques militares, y poniendo al orbe al filo de la catástrofe nuclear. La guerra fría ocupó el lugar de una imposible confrontación, y durante décadas ambos sistemas sostuvieron un pulso librado hasta en los más alejados confines del planeta”¹. A lo largo del periodo, conflictos bélicos como el de Corea agudizaron más aún la enemistad entre los dos países.

Uno de los momentos de mayor tensión fue cuando la Unión Soviética empezó a experimentar con la bomba atómica (que Estados Unidos había utilizado sobre los territorios japoneses de Hiroshima y Nagasaki en 1945) en 1949. Este hecho marcó un punto de inflexión en las relaciones de ambos países. La sorpresa que generó la celeridad con que los soviéticos se habían hecho con la fórmula de la bomba atómica despertó algunos recelos. El primero de ellos fue el de Josep McCarthy, quien afirmó “no que el enemigo hubiera enviado hombres a invadir nuestras costas, sino la traición de quienes [...] habían gozado de todos los beneficios que el país más rico del mundo podía ofrecer: los mejores hogares, la mejor educación universitaria y los mejores puestos en el Gobierno”² Estas palabras, pronunciadas por McCarthy en un foro republicano en Virginia del Oeste, señalaba al gobierno. Según McCarthy, allí se habían

instalado traidores que estaban vendiendo información a los soviéticos. A pesar del alarmismo y las dosis de paranoia de las que hacía gala el señor McCarthy, los espías que se dedicaban a traficar con información secreta, confidencial, y que se infiltraban en todos los sectores de la sociedad eran una realidad desafortunadamente cierta durante los años de la Guerra Fría. Como ejemplo basta citar a Alger Hiss³, condenado a finales de la década de los cuarenta por espionaje. Tres días más tarde de este suceso, el gobierno británico revelaba que un científico alemán, Klaus Fuchs, confesó haber sido un espía a sueldo de la URSS y haberse infiltrado en el Proyecto Manhattan (nombre en clave de todo el proceso científico que condujo a la obtención de la bomba atómica) durante la guerra.⁴

A Estados Unidos le preocupaba no sólo el peligro que suponía la escalada armamentística de la Unión Soviética, sino también su expansión y, sobre todo, la de los ideales del marxismo-leninismo, que ya se habían cobrado una víctima: China.

Mao Tse-tung alcanzó el poder en el gigante asiático el año 1949, proclamando la República Popular, basada en los mismos ideales que habían impulsado la Revolución Bolchevique de 1917⁵. Este asalto de los comunistas a un nuevo centro de poder preocupó a los Estados Unidos, que vieron como el frente comunista se hacía cada vez mayor. Este temor se acrecentó con la charla ofrecida por Stalin a la delegación de Pekín en julio de 1949: “Conviene que nos distribuyamos el trabajo [...] La Unión Soviética no puede [...] ejercer [en Asia] la misma influencia que China [...]. Análogamente, China no puede tener en Europa la misma influencia que la Unión Soviética. Así, en interés de la revolución internacional [...], vosotros podéis asumir una mayor responsabilidad en Oriente [...] y nosotros asumiremos una mayor responsabilidad en Occidente [...]. Dicho de otro modo, tenemos la obligación insoslayable de hacerlo”⁶. De este modo quedaba sellado un gran frente socialista, en oposición al sistema capitalista que USA encarnaba mejor que ningún otro país.

El surgir de la China de Mao, de la China Roja, fue interpretado acertadamente en América como una grave amenaza a su estabilidad. Esto fue aprovechado por el ala más radical del Partido Conservador Norteamericano para criticar y culpar al Partido Demócrata, por aquel entonces gobernante del país, con Harry Truman a la cabeza, al que llegaron a acusar de alimentar al comunismo internacional⁷. Richard Nixon, futuro presidente de los Estados Unidos, fue una de las cabezas visibles de esta operación, exigiendo responsabilidades al Departamento de Estado.

Estas acusaciones se intensificaron cuando McCarthy, obsesionado con la presencia masiva de espías y propagandistas del comunismo en las instituciones americanas, denunció, en un discurso leído en 1950, sus sospechas de un complot en contra de los Estados Unidos de América gestado dentro del propio Departamento de Estado, afirmando poseer una lista con 205 nombres de supuestos traidores⁸.

Todo este caldo de cultivo, que mezclaba el miedo con la paranoia, los espías con la expansión de los ideales comunistas, permitió a McCarthy la aprobación en el Congreso de la International Security Act, que permitía investigar las actividades comunistas, seguida por la Immigration and Nationality Act, destinada a exigir a los extranjeros su fidelidad a los principios fundacionales de América⁹.

Todas las herramientas para investigar y denunciar a sindicalistas, integrantes del gobierno, artistas y todo aquel que fuese sospechoso de ser comunista o crítico con USA, ya estaban operativas. Pronto las sospechas se dirigirían contra Hollywood y el mundo del cine.

4-Cine: narración y discurso

Antes de la irrupción del Comité de Actividades Antiamericanas, durante la década de los treinta, el cine realizado en Hollywood, en su mayoría, se dedicó a denunciar las injusticias sociales. El cine se convirtió en un vehículo a través del cual decenas de artistas intentaban reflejar la dura realidad que se había instalado en USA después del famoso crack bursátil del 29 y de la inestable situación política de Europa, donde comenzaban a surgir los fascismos y había un incesante ruido de sables, que avicinaban posibles tiempos de guerras y conflictos internos.

Así, en el cine americano surgieron cineastas inquietos que pretendieron indagar –a través de diferentes géneros, desde la comedia al cine negro- las consecuencias que la crisis económica tuvo sobre los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Uno de los primeros fue Charles Chaplin, quien con *Modern Times* (*Tiempos modernos*, 1936)¹⁰, una demoledora sátira sobre el trabajo industrial y las duras condiciones laborales de los obreros bajo el sistema fordista, exponía su visión de lo que era la esencia del capitalismo: la explotación del proletario por parte de empresarios sin escrúpulos.

Un director poco susceptible de ser simpatizante de ideas liberales, John Ford, estrenaba un año más tarde, *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940). Basada en la novela del premio Nobel John Steinbeck, ponía de manifiesto la podredumbre y la situación de desesperación que vivía una población rural al verse enfrentada a sus impagables deudas contraídas con las instituciones financieras.

El atrevimiento de estos directores, junto a los trabajos realizados por los refugiados europeos –principalmente alemanes- conformaron un nuevo escenario cinematográfico, en donde la lucha a favor de la libertad se dio la mano con el idealismo que por estas fechas se había apoderado de EEUU tras la elección del demócrata Franklin D. Roosevelt, quien ocupara la presidencia del país de 1933 a 1945.

El historiador y teórico Román Gubern sintetiza esta década prodigiosa de la siguiente manera: “el clima liberal del *New Deal* y la nutrida emigración de demócratas alemanes exiliados en Hollywood en el curso de estos años (Bertolt Brecht, Hans Eisler, Fritz Lang, Thomas Mann, Heinrich Mann, Schönderg, la actriz Helene Weigel, esposa de Brecht, etc.) había creado en esta ciudad un vivo ambiente político antifascista, que tuvo ocasión de manifestarse en el curso de frecuentes declaraciones o mítines [...]

También una buena parte de la producción cinematográfica americana de los años treinta demostró una aguda sensibilidad hacia los problemas sociales y políticos (el desempleo, la crisis agraria, el gansterismo, la corrupción de la administración de la justicia o de los sistemas penitenciarios) y de esa década datan algunos de los más altos ejemplos ofrecidos por el cine social norteamericano”¹¹.

Los intentos de frenar el avance progresista dentro del cine norteamericano fueron múltiples. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, en EEUU se debatía si su participación en el conflicto era conveniente o si era más favorable la neutralidad y el aislacionismo. Una buena parte de la sociedad americana creía que intervenir en los problemas internos de Europa iba en contra de sus propios intereses. Dentro de este clima, dos senadores, cada uno miembro de los dos principales partidos políticos de USA –el partido demócrata y el republicano- decidieron crear un comité que investigara si el séptimo arte estaba llevando a cabo un programa propagandístico a favor de la política exterior de Roosevelt, intentando convencer a la opinión pública de la necesaria participación en la guerra de los Estados Unidos¹². El nombre que recibió fue el de Subcomité del Senado sobre Cine Bélico (War Films Hearings).

No es descabellado considerar este subcomité como un antecedente histórico del Comité de Actividades Antiamericanas. Al menos, ambos comités conocían la fuerza persuasiva del cine y la fuerte influencia que tenía sobre el público; y ambos intentaron frenar esa influencia y moldearla para que beneficiara a sus propios intereses políticos.

Pero, ¿por qué ese temor al mundo del cine? ¿por qué el miedo a que la gente fuera a ver historias, aparentemente inocentes, sobre un trabajador que enloquece o sobre una familia que, tras perderlo todo, no les queda más remedio que imponerse la más dura de las supervivencias? Como explica el semiólogo y teórico cinematográfico Christian Metz, las películas no sólo nos narran una historia, sino que a la vez proponen y elaboran discursos que tienen un impacto sobre el imaginario y la conciencia del público. Y estos discursos se disfrazan o enmascaran a través de una historia sencilla, de acontecimientos que van marcando el inicio, el nudo y el desenlace de las peripecias de un héroe, un vagabundo o una familia.

En palabras del propio Metz: “Estoy en el cine. Ante mis ojos pasan las imágenes de la película hollywoodiana [...] Imágenes de una de esas películas de narración y representación – de una de esas “películas” a secas, en el sentido de la palabra hoy más difundido- de una de esas películas que la industria del cine se encarga

de producir [...] la película tradicional se representa como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc; aún así, lo típico de esos discursos, y el principio mismo de su eficacia como discurso consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y le disfrazas de historia”¹³.

Precisamente por el temor a que ciertas películas disfrazasen con historias discursos de propaganda comunista, se desató a finales de la década de los cuarenta la llamada “caza de brujas” dentro de la industria cinematográfica. Aunque como veremos muchas de las acusaciones que se formularon contra algunas películas apenas tenían una base sólida. Como ejemplo es suficiente señalar el caso de la novelista y filósofa Ayn Rand, quien acusó a *Song of Russia* (1944) de Gregory Ratoff de ser un alegato a favor de las políticas de la URSS porque en la mencionada película aparecían niños rusos que sonreían¹⁴.

5-El control sobre Hollywood: La Caza de Brujas

En su feroz lucha por frenar el comunismo, ya hemos visto como Estados Unidos decidió iniciar un proceso contra sus propios ciudadanos. Debían penalizarse y extirparse todas las señales de socialismo. El congresista republicano por Nueva Jersey J. Parnell Thomas decidió empezar él mismo una minuciosa investigación sobre la infiltración de supuestos agentes comunistas en Hollywood¹⁵, partiendo siempre de la premisa de que el cine es un arte que seduce a millones de personas y que tiene una enorme capacidad para influir en el público y en la conciencia colectiva.

Esta no era la primera vez que se intentaba atacar y desacreditar al mundo de Hollywood. Edward F. Sullivan, fascista antisemita vinculado a organizaciones de extrema derecha, ya declaró con anterioridad que “todas las fases de actividades radicales y comunistas florecen en los estudios de Hollywood”¹⁶.

Estas opiniones vertidas desde los sectores más conservadores se referían sobre todo a la hornada de películas que, como ya hemos visto, diferentes intelectuales y artistas realizaron a lo largo de la década de los treinta.

Esta deriva, este desplazamiento de Hollywood hacia la izquierda, fue observada con cierta aprensión por parte de los sectores más reaccionarios, que no dudaron en intentar frenarlo.¹⁷ Como oposición a estas películas, se llevaron a cabo en los años cuarenta films de clara propaganda anticomunista, comenzando por *The Iron Curtain* (*El telón de acero*, 1948) de William Wellman¹⁸.

Fue justo un año antes, en 1947, cuando se anunció “una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine”¹⁹. En el mes de mayo de aquel año se mantuvieron las primeras conversaciones a puerta cerrada en el Hotel Biltmore con destacadas personalidades del mundo de Hollywood. El primero en declarar fue el poderoso productor Jack L. Warner, presidente de los estudios Warner Bros, quien, deseoso de lavar su imagen y calmar la situación, aseguró que había dentro de la industria del celuloide norteamericana “guionistas comunistas”, que además de “atacar a los ricos”, se estaban burlando “de nuestro sistema político”²⁰.

Otras personalidades que comparecieron en estos momentos fueron Walt Disney o los actores Gary Cooper y Robert Montgomery, renegando de las ideas comunistas que, supuestamente, se habían infiltrado en Hollywood.

Tras esta ronda de entrevistas, los inquisidores tuvieron material suficiente para emplazar a 41 testigos a declarar delante del Comité de Actividades Antiamericanas, en la ciudad de Washington y en el siguiente mes de octubre.²¹

Así pues, el 20 de octubre de 1947 se iniciaron las sesiones de la Comisión. Entre los testigos llamados a declarar sobre sus actividades en el campo del séptimo arte, hubo quienes colaboraron plenamente con el comité –el director Sam Wood o el actor y próximo presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan, son una muestra de ello- y quienes se opusieron a la existencia misma del comité por considerarlo un ataque frontal a las libertades y los derechos individuales. El primero de estos testigos hostiles fue John Howard Lawson, publicista y dramaturgo, quien intentó leer una declaración escrita, pero se vio censurado por el presidente del comité, J. Parnell Thomas²².

En el libro de Román Gubern *La caza de brujas en Hollywood*, encontramos una transcripción del diálogo que mantuvieron el artista y el político:

“LAWSON: Señor Presidente, tengo aquí una declaración que desearía leer.

THOMAS: Muy bien, déjeme ver su declaración (Pausa). No hace falta leer ninguna declaración. La declaración no será leída.

LAWSON: Usted ha estado durante una semana envileciéndome ante el público americano...

THOMAS: Un momento...

LAWSON: Y usted rehúsa permitirme hacer una declaración sobre mis derechos como ciudadano americano”²³.

Cuando, finalmente, J. Parnell Thomas le preguntó sobre su afiliación a cualquier organización de tipo comunista, Lawson le contestó: “El planteamiento de cualquier pregunta sobre afiliación o creencias políticas escapa a los poderes de esta comisión”²⁴

En la misma línea se mostraron otros artistas de Hollywood. Concretamente fueron una decena, a quienes la prensa rápidamente bautizó como los “Diez de Hollywood”. Bajo esta etiqueta figuraban Adrian Scott, Edward Dymtryk, Herbert J. Biberman, Samuel Ornitz, Ring Lardner, Albert Maltz, Alvah Bessie, Lester Cole, Dalton Trumbo y el ya mencionado John Howard Lawson.

El 10 de diciembre de 1947, todos ellos fueron judicialmente procesados por “desacato al Congreso”²⁵. El caso se resolvió con resoluciones condenatorias para todos los acusados, imponiéndoles un año de cárcel y una multa de 1.000 dólares, por la violación de la Sección 192, Título 2 del Código de los Estados Unidos, es decir, por rehusar declarar ante una Comisión debidamente constituida del Congreso.

Preocupados por el impacto y la mala prensa que esto podría generar para Hollywood, los grandes estudios iniciaron el rodaje de todo un ciclo de películas anticomunistas. A la ya mencionada “El telón de acero”, se le puede añadir *The Red Danube* (*El Danubio rojo*, 1949) de George Sidney, *Peking Express* (*Pekín*, 1951) de William Dieterle, y *Diplomatic Courier* (*Correo diplomático*, 1952) de Henry Hathaway.

Los propios productores de Hollywood elaboraron listas negras y prohibieron trabajar en la industria a todo aquel que hubiera sido acusado por el Comité o sobre el que se cerniera la sospecha de una posible afiliación o simpatía comunista. A pesar de ello, Hollywood no podía prescindir de algunos guionistas –el sector más castigado por la furia persecutora de McCarthy y el comité- de gran talento, vital para la elaboración de buenas narraciones cinematográficas. El caso más paradigmático es el de Dalton Trumbo. Aunque era uno de los nombres que aparecían en la *blacklisted* y que estaba aparentemente vedado en la industria norteamericana, siguió trabajando bajo múltiples nombres falsos; seudónimos con los que cobraba una tercera parte de lo que ganaba con anterioridad²⁶. Precisamente Trumbo tendrá un relevante papel, como guionista, en el rodaje de *Espartaco* (1960), película que puede ser leída como un fuerte alegato contra McCarthy y la Caza de Brujas.

Pero primero nos detendremos en la figura de Elia Kazan, quien delató a parte de sus compañeros y confeccionó una lista de nombres de supuesto comunista infiltrados que entregó al Comité de Actividades Antiamericanas.

6-Elia Kazan: un breve recorrido alrededor de su vida

Elia Kazan nació en Estambul el 7 de septiembre de 1909, en el seno de una familia de ascendencia griega. Pronto, en 1913, emigró junto a sus padres a los Estados Unidos, lugar en el cual residía su tío, que había hecho una próspera carrera como comerciante de alfombras en Nueva York²⁷. En esta misma ciudad recalaron los Kazan. George Kazan, padre del futuro cineasta, se convirtió en colaborador de su hermano dentro del negocio de las alfombras. Elia Kazan, tras finalizar sus estudios universitarios, solicitó admisión en el prestigioso centro universitario Williams College, en el Estado de Massachusetts, a pesar de la firme oposición de su padre²⁸. Allí recibió una buena y sólida formación, graduándose en inglés. Después, para evitar su regreso a Nueva York y ayudar en el negocio familiar, acompañó a su amigo Alan Baxter a la Escuela Dramática de Yale University, donde durante los años siguientes estudió producción, dirección e interpretación dramática. Se granjeó el apodo de *Gadget*, como sería conocido a lo largo de su carrera, gracias a su habilidad para los aspectos más técnicos del trabajo.

No finalizaría sus estudios, ya que decidió abandonar la Escuela para incorporarse al *Group theatre*, un grupo teatral de alto compromiso y sensibilidad social.²⁹

Este compromiso social provocó el acercamiento de Kazan a las ideas comunistas. En 1934 se convirtió en militante activo del Partido Comunista. Esta adhesión ideológica a los principios del socialismo quedaría reflejada en las obras teatrales que ejecutaría en estos años, muchas veces de clara intención propagandística.³⁰

Las formas autoritarias de los dirigentes comunistas cansaron al joven Kazan, que rápidamente se desvinculó del Partido, renunciando a su militancia.

Tras el acuerdo que firmaron el 23 de agosto de 1939 Stalin y Hitler (el llamado pacto Ribbentrop-Mólotov, por el cual Alemania y la URSS se comprometían a no agredirse entre ellos), Kazan rechazó también los principios comunistas.³¹

Esta militancia juvenil en el Partido Comunista marcaría su vida, pues precisamente este hecho hizo peligrar su carrera años más tarde, cuando el Comité de Actividades Antiamericanas le consideró un peligroso socialista infiltrado en el seno de la industria cinematográfica estadounidense.

Al mismo tiempo que Elia Kazan abrazaba la ideología comunista, se introducía en el mundo del cine, aunque de forma tangencial³², de la mano de Ralph Steiner, fotógrafo cercano al *Group Theatre*.

A pesar de este primer contacto con el séptimo arte, Kazan decide entregarse al mundo del teatro. Tras la disolución del *Group Theatre*, Kazan da el salto a Broadway, donde alcanza gran notoriedad y prestigio como director teatral. Tal fue su éxito en la escena teatral, que los productores de Hollywood llamaron a sus puertas y solicitaron su dedicación y talento para el mundo del celuloide.

Finalmente, Kazan acabó firmando un contrato con la 20th Century-Fox por la que se comprometía a dirigir cinco películas.³³ Su gran consolidación en el mundo del cine vino con el estreno en 1951 en la gran pantalla de una adaptación de la obra de Tennessee Williams *A streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951), que ya había realizado Kazan años atrás para la escena teatral. El film, protagonizado por Marlon Brandon y Vivien Leigh entre otros, supuso un rotundo éxito que catapultó a Kazan al estrellato.

A partir de este momento se sucedieron los premios y los éxitos. En los siguientes años Kazan dirigió, entre otras, las películas *Viva Zapata!* (*¡Viva Zapata!*, 1952), *Man on a Tightrope* (*Fugitivos del terror rojo*, 1953), película de clara propaganda anticomunista que, tal vez, hiciera para lavar su imagen y contrarrestar su propia biografía como comunista, *La ley del silencio* (1954), *East of Eden* (*Al este del Edén*, 1955) *Baby Doll* (*Baby Doll*, 1956), *Splendor in the Grass* (*Esplendor en la hierba*, 1961), *America, America* (*América, América*, 1963) o *The Arrangement* (*El compromiso*, 1969).

En 1952, mientras Kazan proseguía su idilio con el mundo del cine, tuvo lugar un hecho que marcaría profundamente su vida y obra: tuvo que testificar ante el Comité de Actividades Antiamericanas por su pasado comunista. Ante el jurado, Kazan decidió convertirse en colaborador y delatar a sus antiguos compañeros.

7-Kazan, el delator

“Aconsejar a los niños que se hicieran delatores era signo distintivo de las sociedades totalitarias, pero correspondió a la Guerra Fría el incluir la delación en el inventario de tradiciones americanas” (Stphpn Whitfield en “The culture of the Cold War”, 1966)

El director John Huston decía que la izquierda de Hollywood se traicionó a sí misma por defender sus piscinas en Beverly Hills.³⁴ La verdad histórica es aproximada: muchos decidieron colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas para no ver peligrar sus puestos de trabajo dentro de Hollywood. Aquellos que no colaboraron, fueron de hecho incluidos en una lista negra, así como proscritos y expulsados de la industria de cine norteamericana.

Muchos de los profesionales del séptimo arte fueron llamados a declarar. Kazan, por ejemplo, compareció ante la Comisión el 14 de enero de 1952. En estos momentos su nombre se encuentra entre los más prestigiosos del teatro norteamericano, gracias a sus montajes de obras de Tennessee Williams o Arthur Miller. También se había consolidado como un incipiente y reputado cineasta del cual se esperaba una fructífera carrera. Es una joven promesa al que el público norteamericano ve como un “intelectual responsable y honesto”³⁵. Por ello, su actuación ante el Comité tenía algo de simbólico. Como referente intelectual, su juicio era respetado y tenido en consideración.

En la declaración del 14 de enero, Kazan reconoce haber militado en el Partido Comunista durante 19 meses pero rehúsa denunciar a sus antiguos camaradas. Esta postura puso en un difícil aprieto a Kazan, quien seguramente recibió presiones por parte de productores que no deseaban prescindir de un talento tan prometedor como el suyo³⁶. A la vez existía el temor de que el cineasta fuera procesado por desacato al congreso, como les ocurrió a todos aquellos que se negaron a colaborar con el comité.

Por estos motivos el 10 de abril comparece de nuevo Kazan, de forma voluntaria. En esta nueva comparecencia Kazan leyó varias declaraciones. En una de ellas, Kazan renegaba de su pasado comunista. Explicaba su desilusión al respecto de la siguiente manera: “ya tenía bastante de sentirme reglamentado, bastante de escuchar lo que tenía que pensar, decir y hacer, bastante de su habitual violación de las prácticas cotidianas de la democracia a las que estaba acostumbrado [...] En lugar de trabajar

honestamente por el bien del pueblo americano, había constatado que me utilizaban para aumentar la importancia y el poder de gentes hacia las que, individualmente o en tanto que grupo, sentía más que desprecio, y cuya actitud y comportamiento me inspiraban verdadero horror³⁷. Tras esta declaración formal, Kazan mencionó y denunció al guionista Benson Sydney, a los actores Tony Kraber, Morris Charnovsky, Lewis Leveret, Art Smith o al funcionario sindical Andrew Overgaard, entre otros³⁸. Todos ellos fueron rápidamente tildados de subversivos y expulsados de sus puestos de trabajo. La declaración de Kazan fue admitida por el Comité, que liberó al cineasta de toda carga y se apuntó con ella una importante victoria tanto política como publicitaria³⁹

La actitud delatora y las acusaciones de Kazan sentaron mal dentro de la sociedad artística de Hollywood. Jamás se le perdonó por ello. Significativo para el caso es que una buena parte del público que estaba presente cuando a Kazan se le otorgó en la ceremonia de 1999 un Oscar Honorífico, en manos de su discípulo Martin Scorsese, no se levantara de su asiento ni aplaudiera tras la aparición del ya anciano y emocionado Kazan. Era un ejemplo más, décadas después, de la estigmatización que el macartismo impuso en Hollywood. Precisamente para evitar esa estigmatización y justificar su acto ante el Comité, realizó Kazan años atrás *La ley del silencio* (1954).

8-La justificación hecha película: *La ley del silencio* (1954)

Dos años después de la delación de sus antiguos compañeros de partido delante del Comité de Actividades Antiamericanas, Elia Kazan estrenaba en la gran pantalla *La ley del silencio*, un rotundo éxito cinematográfico por el cual recibió el Oscar a mejor director en 1954.

La película generó una fuerte controversia debido al mensaje que lanzaba Kazan, escrito con la ayuda del literato Budd Schulberg, quien también colaboraría con el Comité de McCarthy⁴⁰: convertir en héroe a un delator, dignificar la figura del chivato (justo lo que él había sido), proponiéndolo como un modelo o ejemplo de conducta para la sociedad.

La película protagonizada por Marlon Brandon y Eve Marie Sant nos sitúa en los muelles de Nueva York, mostrándonos la corrupción existente en el seno del Sindicato y la opresión y el silencio forzoso al que se ven sometidos los trabajadores.

La historia comienza con la muerte de Joey Doyle, un trabajador que cansado de la explotación y las conductas mafiosas del Sindicato, presidido por el temible y violento Johnny Friendly, decide denunciarlas a la policía. Terry Malloy, un joven exboxeador que se gana la vida trabajando a sueldo para Friendly, será el encargado de tender la trampa a Doyle: le convencerá para que suba a la azotea de su edificio, desde donde será empujado al vacío por parte de unos matones. Este hecho generará las primeras dudas, las primeras reticencias y los primeros conflictos éticos en la figura de Malloy.

Durante la escena que transcurre a los pies del edificio de Doyle, mientras su cadáver yace sobre el pavimento, podemos escuchar los primeros diálogos referidos a la traición de Doyle. Uno de los matones exclama en voz alta, mientras el resto escucha con atención sus palabras: “pensaba cantar ante la Comisión contra el crimen. Ya no lo hará”.⁴¹ El padre del asesinado, quien habla desconsolado con un guardián de la ley, sentencia: “Una y otra vez le dije no digas nada. ¡Cállate y vivirás más!”. Por otro lado, uno de los vecinos explica: “Llevo toda mi vida en los muelles y si algo he aprendido es a no hacer preguntas ni contestarlas, si no quieres terminar así”, en referencia al homicidio del soplón. El propio Johnny Friendly, en el minuto diez aproximadamente de metraje, cuando le es comunicada la noticia de que el asesinato ha sido consumado, y al ver los sentimientos de culpabilidad que parecen crecer en Terry, justifica el homicidio de la siguiente manera. “un negocio por el que derramé sangre y sudor, por

culpa de un infame soplón, ese idiota de Boyle, que cree que puede ir a chivarse a la Comisión del crimen”.

Con estos breves diálogos Kazan y Schulberg dejan claro que en los muelles nadie consiente ni acepta la delación. Ni los opresores ni los oprimidos, que conocen las ventajas de mantenerse callados. De esta forma, se instala entre ellos la *omertá*: la ley del silencio.

Quienes pretendan quebrar esta ley serán Edie Doyle, hermana de Joey, que intentará vengar y castigar el crimen de su querido hermano; y el párroco Barry, un sacerdote que hastiado de las injusticias y los abusos, decidirá rebelarse contra el Sindicato. La figura del cura no es casual, ya que supone la voz de la conciencia moral dentro del film. Es precisamente el padre Barry el que lanza brillantes monólogos hablando de la necesidad de la denuncia y la delación para luchar contra el mal, para purgar los pecados y vencer la vileza. Así, en una reunión que convoca en la iglesia para todos los estibadores, les pregunta con furia. “¿Cómo podemos llamarnos cristianos y proteger a los asesinos con el silencio?”. Y continúa: “sé que os están tiranizando, pero si hay algo que tenemos en este país son formas de defendernos. Hacer que la gente sepa lo que pasa. Testificar por lo que está bien y contra lo que está mal”.

En otro momento memorable del film, el cura explica a los trabajadores que la condena no sólo se la merecen los mafiosos, los que violentan y abusan de los demás, sino también aquellos que, conociendo los abusos, callan. Lo expresa de la siguiente manera: “Y cualquiera que se quede sin hacer nada permitiendo que ocurra, que no hable sobre algo que sabe que ha ocurrido, tiene tanta culpa como el soldado romano que pinchó el cadáver de nuestro Señor para ver si estaba muerto”.

Esta idea de que uno quedará marcado de por vida si al conocer las injusticias no las combate, se vuelve a repetir en un intenso diálogo que tienen el párroco y Malloy, quien vive carcomido por las dudas de si testificar ante el Comité o no. Cuando Terry le pregunta al cura: “Y si hablo, mi vida no valdrá nada”, éste le replica “¿Y cuánto valdrá tu alma si no lo haces?”. El cura deja en evidencia que la ley del silencio es el instrumento a partir del cual se protegen los malvados y que para luchar contra ellos, uno debe denunciarlos al “Comité contra el crimen” (también llamado “Comité de Investigación de los muelles”). Dicho Comité puede ser un claro paralelismo al que, por aquellos mismos años, presidía McCarthy: el Comité de Actividades Antiamericanas. De hecho, la primera vez que vemos a unos agentes del Comité, quienes llevan una citación oficial a Malloy, se presentan diciendo. “Vamos a celebrar audiencias sobre el

crimen del puerto y la infiltración de la mafia en los sindicatos” (aproximadamente minuto 13 del film). La presentación recuerda a la del propio Comité de Actividades Antiamericanas, que, recordemos, tenía como objetivo investigar la infiltración comunista en la sociedad estadounidense y, más concretamente, dentro de la industria del cine. La asociación tal vez no sea gratuita ni fruto de la casualidad.

La película continúa presentándonos el cambio de sensibilidad y opinión que sufre la figura de Terry Malloy. Tras el asesinato de Cayo Dougan, otro trabajador que estaba dispuesto a denunciar los atropellos que se cometen en los muelles, Terry parece dispuesto a hablar. Por supuesto, sufrirá presiones del Sindicato, y en concreto de su hermano Charlie, brazo derecho y astuto contable de Friendly. Él será el encargado de hablar con Terry y hacerle cambiar de parecer. Ante la imposibilidad de conseguirlo, los matones de Friendly deciden asesinarlo por su incompetencia, lo cual empuja definitivamente a Terry a denunciar ante el Comité todos los sucios negocios del imperio del hampa que se ha instalado en el puerto de Nueva York.

La delación de Terry queda justificada por el hecho de que, aunque parezca un acto mezquino o abyecto, sirve para un objetivo noble: acabar con los gánsteres.

La película, que termina con el enfrentamiento de Friendly y Terry, supondrá la victoria de este último, quien volverá a los muelles jaleado por el resto de cargadores, ahora decantados a favor del “traidor” de Malloy y celebrando su victoria. La ley del silencio ha sido quebrantada y el bien ha prevalecido sobre el mal.

La historia está basada en un hecho real, narrado en 1949 por el periodista Malcom Johnson en el *New York Sun*. Ese mismo año, en 1949, Kazan comienza a escribir, junto a Arthur Miller, un guión sobre la corrupción en los muelles neoyorkinos. Al poco tiempo después Miller (muy crítico con el avance y las actuaciones del Comité de McCarthy) se retiraría y el proyecto sería aparcado⁴².

El propio Kazan, en una entrevista con Michel Ciment, y a propósito de la actitud de Terry Malloy en el film, hablaba así sobre la traición: “Hay una tradición a ese nivel social: nunca hay que hablar. Es por lo que nadie ha podido nada contra la Mafia durante tantos años, nadie quería hablar; era una cosa vergonzosa “soplar”, denunciar. Los niños llaman a eso “chivarse”. Pero el que en realidad hizo eso (existe: su nombre es Di Vincenzo) se angustió de tal forma que dejó los muelles y cambió de oficio. Todos tenían vergüenza de lo que él había hecho. Incluso las gentes como él no apreciaban su gesto. No debe hablarse con cualquiera. Es la regla de la jungla urbana”⁴³.

La película levanta todo un discurso a favor de la delación siempre que ésta suponga una mejora en el combate contra la corrupción, la violencia y la maldad. Algo similar arguyó el propio Kazan a la hora de hablar de su actividad ante el Comité de Actividades Antiamericanas, cuando fue interrogado por ella en las ya citadas entrevistas con Michel Ciment: “Pienso que en toda mi vida no he cometido otra acción por la que tenga sentimientos tan ambivalentes como con ésta, porque es bien evidente que hay algo repugnante en dar nombres. Por otro lado pienso, que cuando se habla hoy en día de ello se hace sin referencias a la época en la cual todo esto se sitúa. Primero, estaba persuadido entonces de que el imperio soviético era monolítico [...] Tenía también la impresión de que la conducta de los soviéticos en Corea era una política de agresión, esencialmente imperialista [...] Cuando veo lo que la Unión Soviética ha hecho a sus escritores, y sus campos de exterminio, y el pacto con los nazis y la represión en Polonia y en Checoslovaquia [...] Esto hizo renacer en mí la sensación que tenía en aquel momento, que esencialmente fue un acto simbólico y no un acto personal [...] Tenía la impresión de que en realidad tenía que escoger entre dos males, pero lo que no podía soportar, era (no diciendo nada) el continuar formando parte de las manipulaciones secretas y los planes ocultos, que era el trabajo del partido comunista tal y como yo lo conocía [...] Bien o mal, no obré por cálculo, sino por convicción”⁴⁴. De la misma manera que la película justificaba los actos de Terry Malloy por servir a una causa mayor, Kazan justificaba los suyos por haber servido estos a una causa más noble: el de frenar las actividades del comunismo, personificado en estos momentos por la figura dictatorial de Stalin. De hecho, tal y como apunta Elena Fernández Santos, no es difícil trazar un paralelismo entre la historia que vemos en el film –y concretamente entre los gánsteres que han secuestrado el Sindicato- y la gobernanza de Stalin⁴⁵

Stalin controlaba con mano de hierro el Partido Comunista Ruso, el único partido que existía en la URSS (el resto había sido proscrito y eliminado), en donde no se permitía la menor disidencia y donde se silenciaba toda crítica. Stalin realizó diversas purgas dentro de su propio partido con la finalidad de acallar toda heterodoxia que no se ajustara a sus inamovibles principios. Gracias al ejército rojo instauró un régimen de terror donde las personas que cuestionaban su figura eran rápidamente consideradas antirrevolucionarias y aquellas que le eran leales conseguían ascender dentro de la sociedad y acaparar privilegios. Siguiendo la interpretación de Fernández García, actúa de la misma manera Johnny Friendly, quien gracias a sus matones ha instaurado un régimen de terror que elimina, incluso físicamente, a todo posible opositor a los

negocios de su Sindicato, el único que opera en los muelles. Igual que Stalin podía asesinar incluso a uno de los suyos si éste era capaz de discutir su liderazgo, Friendly no tiene reparos en matar a Charlie, su mano derecha, únicamente porque no ha podido detener a su hermano. Así, Terry Malloy, Cayo Dougan, Joey Doyle o el propio Charlie serían el trasunto cinematográfico de todas las víctimas que el estalinismo dejó a su paso.

Esta idea de que *La ley del Silencio* contiene un contundente discurso crítico contra Stalin se sustenta en las propias declaraciones de Kazan que hemos reproducido más arriba, donde nos indica el horror y estupor que le supuso enterarse de los campos de exterminio que tenía Stalin, de su agresiva política exterior y su comportamiento con el resto de países del Este, del trato que recibían aquellos escritores e intelectuales que cuestionaban el papel y el poder del líder soviético, etc. De hecho, en su autobiografía Kazan describe sus sentimientos y experiencias con el estalinismo y la URSS. Cuenta la anécdota de un director, Meyerhold, al que apreciaba y admiraba y que fue, literalmente, asesinado por el gobierno.⁴⁶

En otro momento de su autobiografía, Kazan expresa las mismas dudas que atemorizan a Malloy sobre si delatar o no a sus antiguos compañeros, y sobre sus verdaderas creencias políticas: “¿Era de verdad un izquierdista? ¿Lo había sido alguna vez? ¿Quería cambiar el sistema social en el que estaba viviendo? Eso era lo que aparentemente había intentado en una época. Pero ¡era una gran mentira! Había ganado todas las cosas que me resultaban preciosas dentro de ese sistema. Después de comprobar durante diecisiete años como la Unión Soviética se iba convirtiendo en una potencia imperialista, ¿era de verdad eso lo que quería que ocurriera en este país? ¿No había estado aferrándome a antiguas lealtades que habían dejado de ser válidas? Al mantenerme en silencio, ¿no había estado apoyando una conspiración a favor de otro país?⁴⁷”.

En este sentido, la película podría entenderse como un alegato antiestalinista que a la vez justificaba la actuación de Kazan ante el Comité de McCarthy. Si él había declarado ante el comité y delatado las actividades del Partido Comunista en el seno de la industria cinematográfica, era sólo para intentar frenar los avances de una ideología tan peligrosa y perniciosa para él como el estalinismo dentro de la sociedad americana. De igual manera que en la historia del film, Terry Malloy declara contra sus antiguos compañeros para frenar toda la corrupción y la violencia del Sindicato y poner fin al terror que suscita la figura de Friendly.

Así, el monólogo final que Terry dirige a Friendly bien podría entenderse como una sucinta síntesis de lo que el propio Kazan opinaba sobre Stalin. “Si se te van esos matones no eres nada. ¿Te enteras?...Tú, sin dinero y sin gentuza a tu servicio, sin el servilismo de esos pistoleros no eres nada. No tienes más poder que el del revólver y el dinero...Tú mataste a Joey, liquidaste a Dougan, luego a Charlie que era de los tuyos. Te crees un dios y ¿sabes lo que eres? Eres un cerdo, un canalla, un asesino, un miserable...”.

El propio Kazan habló de los paralelismos entre su vida y la película. Y como siempre en Kazan, se pueden encontrar versiones distintas y contradictorias. Por un lado en las entrevistas que le hizo Jeff Young, reproducidas en *Elia Kazan. Mis películas*, al ser interrogado acerca de las relaciones que pueden establecerse entre realidad y ficción, declaró. “Existe una diferencia. *La ley del silencio* es una obra de alguien que, declarando, hace lo que parece ser lo mejor, a pesar de que va en contra del código de la comunidad. El guión está basado en un conjunto de hechos reales que no tenían nada que ver con mi relación con el Partido Comunista ni con la información que posteriormente le di al Comité de Actividades Antiamericanas (...) Sí creo que existen paralelismos. Pero no me interesaban ni jugué con ellos. Había deseado hacer una película sobre los muelles mucho antes de que se hablara de ningún asunto del Comité.”⁴⁸. Y por otro lado, en su autobiografía, relatando la noche en que *La ley del silencio* se alzó con los principales premios Oscar, escribió: “Mi expresión es distinta de la de todos los demás. No es halagüeña. No me hace enorgullecerme. Pero debe comprenderse que esa noche estaba saboreando y disfrutando mi venganza. *La ley del silencio* era mi propia historia; con mi trabajo en esta película estaba diciendo al mundo cuál era mi postura, y a los que me criticaban, que se fueran al infierno”⁴⁹

Estuviera o no inspirado el guión en su propia vida, éste puede leerse en clave biográfica y entenderse así como una justificación de la propia delación de Kazan ante McCarthy, con el propósito de evitar que se extendiera el comunismo.

9-Espartaco (1960) o el fin de las blacklist

La película *Espartaco* se basa en una novela homónima del escritor Howard Fast, publicada en 1951. Un año antes, Fast tuvo que cumplir una condena de tres meses debido a que se negó a delatar el nombre de sus compañeros del Partido Comunista.⁵⁰ Como ya hemos visto, Dalton Trumbo, quien era uno de los guionistas de mayor prestigio dentro del cine clásico americano, fue acusado por McCarthy de comunista. Ante la firme oposición del guionista, que jamás reconoció al Comité como un agente válido para investigar su vida privada y sus ideales políticos, pasó a engrosar la lista de los Diez Hollywood, quienes fueron encarcelados, multados y finalmente expulsados de la industria del cine.

Precisamente sería él el encargado de firmar –bajo seudónimo- el guión de *Espartaco*. El productor de la película, Kirk Douglas, recordaba así en su libro de memorias sobre el rodaje de la película, el momento en el cual decidió que sería Trumbo el escritor ideal para construir la turbulenta historia de Espartaco. “Era el guionista más rápido de Hollywood. También sabía otra cosa de él: aunque le habíamos contratado con el nombre de <<Sam Jackson>>, ese no era su verdadero nombre. Era Dalton Trumbo. Y a mí me importaban un comino sus opiniones políticas”⁵¹

Al contrario que en la *La ley del silencio*, cuya autoría puede atribuirse prácticamente a Kazan, desde el descubrimiento de la historia a la realización completa del film, en *Espartaco* sucede lo contrario y su autoría resulta mucho más dudosa y problemática. Como apuntan los historiadores Diego Telléz Alarcía y Rubén Pablos Pérez⁵², Stanley Kubrick no es el autor pleno del film. A pesar de ser el director que aparece en los títulos de crédito de la película, el film tuvo a un cineasta previo al mando: Anthony Mann, el cual fue despedido tras ciertas desavenencias con los productores.

La película fue auspiciada bajo el control de Kirk Douglas, productor ejecutivo, pero la historia que nos relata -y el discurso que solapa- fueron obra, por un lado, de Howard Fast, autor de la novela, y por el otro de Dalton Trumbo. Ambos fueron perseguidos durante la Caza de Brujas.

Antes de continuar, resumamos sucintamente el argumento de *Espartaco*: la película nos sitúa en el 73 a.C. Espartaco es un esclavo que trabaja en las minas y que, descontento con su situación, decide rebelarse contra los soldados romanos que le

vigilan y guardan. Por ello, acabará siendo vendido a la escuela de gladiadores que dirige el sibilino Léntulo Batiato.

En el monólogo inicial que abre la película, cuando vemos a Espartaco trabajando en las montañas, la voz en off que narra la historia ya nos adelanta que ésta se sitúa en “la era en que la dictadura merodeaba entre las sombras, a la espera del acontecimiento que la sacara a la luz”⁵³. Es evidente que la dictadura la encarnan los soldados romanos que golpean y oprimen a ciudadanos que no tienen la categoría de libres, mientras la luz queda simbolizada en Espartaco, el rebelde tracio que luchara para obtener su libertad.

En la escuela de Batiato, Espartaco conoce a Varinia, otra esclava de la que se enamora perdidamente.

Cuando llegan nobles dignatarios de Roma a la escuela de Batiato y exigen ver un combate a muerte, la mayoría de gladiadores se ponen nerviosos. En la escuela se les forma y entrena para los combates, pero jamás se realizan allí. En estos momentos, una conversación entre Espartaco y otro joven gladiador nos da una pista de la actitud que muchos intelectuales y artistas del cine tuvieron ante el Comité de Actividades Antiamericanas. El joven gladiador, asustado, pregunta a Espartaco: “¿Lucharás?”, a lo que Espartaco replica “Tendré que hacerlo. Y tú también”. Él primero, visiblemente más inquieto, le vuelve a interrogar: “¿Intentarás matarme?”, a lo que Espartaco le contesta. “Sí. Intentaría seguir vivo. Igual que tú”. La actitud que mantiene Espartaco no es diferente a la que mantuvieron ciertas gentes del cine, como por ejemplo Elia Kazan, quien abogó por la plena colaboración con McCarthy a fin de no arruinar su carrera y de no verse privado de su libertad.

La actitud de Espartaco cambiará radicalmente cuando en el combate a muerte, el gladiador que le había ganado la batalla, en lugar de ajusticiarle decide atacar a los dignatarios romanos que les observan desde el púlpito. Esto, sumado al hecho de que Varinia es vendida como esclava a un noble romano, serán los dos detonantes que causarán la sublevación de Espartaco, quien asesinará a Marcelo, el instructor de la Academia, causando así una revuelta de los gladiadores que se extenderá a varias tierras, consiguiendo que los esclavos decidan romper sus cadenas y unirse a una causa común: la creación de un ejército popular que luche por la liberación de todos los esclavos de Roma.

La intencionalidad de Trumbo en este caso es clara: Espartaco y su ejército de esclavos representa, si lo miramos desde la historiografía marxista, la rebelión de los

proletarios contra los capitalistas.⁵⁴ Esta interpretación se ve reforzada por las propias palabras de Espartaco. En una arenga que dirige a los esclavos, exclama. “Prefiero estar aquí, como un hombre libre, junto a mis hermanos y enfrentarme a una larga marcha y a un duro combate que ser el ciudadano más rico de Roma rebotando gracias a la comida por la que no ha trabajado y rodeado de esclavos”. Conociendo los antecedentes ideológicos de Trumbo, la alusión al hecho de que en Roma se enriquecen con comida “por la que no han trabajado” no puede ser fruto del azar, sino que puede ser entendido como una inclusión de los principios marxistas, de la lucha de clases.

En la Alemania de entreguerras, los comunistas liderados por Rosa Luxemburgo se denominaban a sí mismos como *espartaquistas*. La figura histórica de Espartaco tuvo así un fuerte impacto dentro de las corrientes comunistas de principios del siglo XX.⁵⁵

Por el contrario, donde mejor puede apreciarse una alusión a McCarthy es en la figura del romano Craso (interpretado por Laurence Olivier). Y en menor medida, en su fiel ayudante César. Ambos entienden que los vientos de libertad que traen consigo la revuelta de los esclavos es una mala noticia para la Roma imperial, y que sólo conseguiría debilitarla. El patriotismo de ambos personajes, su desmedido amor hacia Roma, queda en evidencia en diferentes diálogos del film.

César, durante una reunión en el senado, exclama: “Si les dejamos escapar (en referencia a Espartaco y a su ejército), esta situación se extenderá por todo el imperio”. Existe un claro paralelismo con las intenciones del propio McCarthy, quien, como hemos visto, no quería permitir que las ideas comunistas se infiltrasen en la sociedad americana o podrían extenderse por todo el país, infectarse, gangrenarse. De la misma manera que los dirigentes de Roma odiaban la libertad que simbolizaba Espartaco, los integrantes del Comité de McCarthy odiaban el comunismo o las ideas liberales que tan bien representaba, entre otros, Dalton Trumbo.

McCarthy siempre actuó bajo un discurso en el que enarbolaba su patriotismo y su defensa de los principios fundacionales de América. Este patriotismo también lo representa, dentro de la ficción que es *Espartaco*, el personaje de Craso, quien llega a sentenciar: “Si no hubiera Roma, soñaría con ella”. Por otro lado, las intenciones de Espartaco quedan claras al sentenciar: “No queremos nada de Roma. Sólo queremos libertad”.

Esta contraposición entre la figura de Espartaco, quien simboliza la libertad, la fraternidad y la igualdad, y la figura de Craso, comprometido con el orden establecido,

la autoridad y la tradición, queda patente en el momento previo a la gran batalla final entre el ejército de los esclavos y el ejército romano.

En un recurso muy astuto por parte de Kubrick, en un montaje alternado, vamos viendo las alocuciones de Espartaco por un lado y de Craso por el otro. Mientras el primero defiende “lo que sí sé es que mientras estemos vivos debemos ser fieles a nosotros mismos. Sé que somos hermanos y sé que somos libres”; el segundo promete “una nueva Roma, una nueva Italia y un nuevo imperio. Prometo destruir el ejército de esclavos y restaurar el orden...”

Pero si existe una escena donde Trumbo deja más claro si cabe la identificación de Craso con McCarthy es una de las escenas finales, cuando el ejército de liberación de Espartaco ha sido vencido y sometido, y él se dirige al senado con el siguiente monólogo: “Sabemos quiénes son los enemigos del Estado. Se están realizando arrestos. Las prisiones comienzan a llenarse. En cada pueblo y ciudad hay ya una lista de los desleales. Mañana conocerán el precio de su terrible locura, de su traición”.

La alusión a unas listas creadas por Craso en donde se contenían los nombres de todos los enemigos del estado –de aquellos que luchaban por la liberación de los esclavos sometidos al imperio- no es gratuita, y permite que identifiquemos dentro de la historia a Craso como trasunto de McCarthy y por extensión a quienes lucharon contra él con el ejército liderado por Espartaco.

Otra escena de la película, acaso la más célebre y recordada, nos permite de nuevo situar esa identificación de Espartaco y Trumbo. Es aquella en que los soldados romanos exigen ante el ejército de esclavo ya derrotado que Espartaco, su líder, sea señalado. El resto de esclavos, uno a uno, se levanta para proclamar la famosa frase de “Yo soy Espartaco”, negándose así a traicionar y delatar a su camarada. Todos ellos al final serán crucificados. Similar fue el hecho histórico, como ya hemos visto, de Dalton Trumbo, quien tuvo que sufrir una condena en la cárcel y pagar una cuantiosa multa al negarse a dar los nombres de sus compañeros de partido delante del tribunal macartista.⁵⁶

Los paralelismo entre la historia que narra la película y los que acontecieron realmente en América a finales de la década de los cuarenta, nos permiten señalar a *Espartaco* como un alegato, hechos dos décadas después, en contra de McCarthy; y, al contrario que en *La ley del silencio*, en contra de la delación.

10-Conclusión

A lo largo del presente trabajo hemos intentado analizar las relaciones entre política y cine, y como el primero influye –en algunos casos, censurando- al segundo. Y como el segundo articula discursos, críticos o favorables, sobre los acontecimientos político-históricos. *La ley del silencio* y *Espartaco* son un buen ejemplo de ello y lo ocurrido en EEUU a finales de los años cuarenta una pequeña evidencia histórica. Podríamos contemplar estas relaciones en otros tantos episodios, que abarcan desde el nacimiento del séptimo arte en 1895 hasta la actualidad; desde *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927) y su vinculación con los ideales nacionalsocialistas hasta casos más recientes, como el de la comedia *The Interview* (*La entrevista*, 2014). El FBI declaró que el gobierno de Corea del Norte fue el responsable de los ataques informáticos a la productora Sony Pictures. Estos ataques se iniciaron tras la aprobación por parte de la productora americana del estreno de la película satírica *La entrevista*, que ridiculiza la figura del líder comunista norcoreano. Este hecho demuestra lo poco que han cambiado las relaciones entre cine y política. Cuando a los líderes de un país les incomoda o molesta los discursos que lanzan ciertas películas, no suelen tener demasiados reparos en intentar frenarlas, aunque se lleve a cabo a través de actos que suelen despertar vergüenza por su apenas camuflado aire a opresión y tiranía.

En la historia de EEUU causó mayor perjuicio a su estado constitucional y a su carácter democrático la creación del Comité de Actividades Antiamericanas que toda la propaganda que a través del celuloide pudieron hacer algunos guionistas de tendencias comunistas. La libertad artística debería estar siempre por encima de cualquier conveniencia política. Y más si hablamos de un país que se presupone democrático.

Los poderes políticos saben que el cine sigue siendo a día de hoy un importante medio de expresión que atrae a millones de personas y que sigue teniendo un fuerte impacto sobre la conciencia colectiva, por lo que las prácticas de control siguen estando vigentes aunque el auge de Internet y las nuevas tecnologías compliquen, y en algunos casos alteren, sus propósitos.

Por otro lado, el tema del macartismo, casi 70 años después, despierta hoy un gran interés. Y no sólo como tema de investigación académica, sobre el que se han publicado decenas de libros en los últimos años, sino también como materia principal de múltiples obras de ficción, cinematográficas y literarias. Como síntoma de esta atracción hacia la Caza de Brujas, basta recordar algunas de las películas rodadas en los

últimos años que abordan la cuestión. Desde la película de George Clooney sobre la figura del periodista Edward R. Murrow y su firme defensa de los principios liberales durante los últimos años de McCarthy, *Good Night, and Good Luck (Buenas noches y buena suerte*, 2005) hasta el anuncio el año pasado de una película biográfica sobre Dalton Trumbo, que encarnará el célebre actor Bryan Cranston. Ambos ejemplos son una breve muestra de lo candente que el macartismo está actualmente. Al fin y al cabo, las películas –como el arte en general- nos permiten narrar, recrear y valorar desde una perspectiva crítica los acontecimientos históricos más siniestros, convirtiéndose así en muchos casos en una herramienta didáctica, pedagógica, cuando no documental (toda producción artística es reflejo de su época, y el cine no escapa a esta consideración).

Lo más curioso es que las dos películas citadas han sido auspiciadas por la misma productora –Warner Bros- que hace más de medio siglo confeccionó listas negras, expulsando de su puesto de trabajo a todo sospechoso de simpatizar con ideas comunistas o liberales.

El caso de la Warner Bros no es único. En 1976 la productora Columbia Pictures, que también había accedido décadas atrás a los exigencias del Comité de Actividades Antiamericanas, estrenó *The Front (La tapadera)* dirigida por Martin Ritt y protagonizada por Woody Allen. El film versa sobre Howard Price, un hombre al que acuden guionistas condenados al ostracismo por el macartismo pidiéndole que ceda su nombre para firmar los guiones que ellos elaboran. Price se convierte así en un importante testaferro. *La tapadera* fue uno de los primeros casos de una película que abordaba la Caza de Brujas financiada por una de las principales productoras de Hollywood. Lo cual supone un acto casi de contrición y arrepentimiento por parte de las viejas productoras norteamericanas.

11-Notas

-
- ¹ Luis Morote, Francisco, "Después de la guerra fría y otros artículos" Ed. Fundamentos, Madrid, 1998, pág35
- ² Lewis Gaddis, John "La Guerra Fría", RBA, Barcelona, 2008, pág54
- ³ "Un antiguo miembro del Departamento de Estado estadounidense, Alger Hiss, fue condenado por perjurio el 21 de enero, tras negar bajo juramento que hubiera sido un agente soviético entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta" (Lewis Gaddis, John "La Guerra Fría", RBA, Barcelona, 2008, pág53)
- ⁴ Lewis Gaddis, John "La Guerra Fría", RBA, Barcelona, 2008, pág53-54
- ⁵ "Las motivaciones de Mao eran ante todo ideológicas; el marxismo-leninismo le permitía vincular su revolución con aquella que, a su juicio, había sido la de mayor éxito en toda la historia: la Revolución Bolchevique de 1917. La dictadura de Stalin proporcionaba a Mao otro precedente útil, pues se proponía seguir sus pasos en China" (Lewis Gaddis, John, "La guerra fría", RBA, Barcelona, 2008, pág52)
- ⁶ Lewis Gaddis, John "La Guerra Fría", RBA, Barcelona, 2008, pág53
- ⁷ "Para los sectores más conservadores, el Partido Demócrata, con su longeva permanencia en el poder, parecía tolerar, cuando no alimentar, esas transformaciones" (Veiga, Francisco; Da Cal, Enrique; Duarte, Ángel, "La paz simulada. Una historia de la guerra fría, 1941-1991", Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág92)
- ⁸ Veiga, Francisco; Ucelay Da Caol, Enrique; Duarte Montserrat, Ángel, "La paz simulada: una historia de la Guerra Fría 1941-1991" Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág92-93
- ⁹ Veiga, Francisco; Ucelay Da Caol, Enrique; Duarte Montserrat, Ángel, "La paz simulada: una historia de la Guerra Fría 1941-1991" Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág93
- ¹⁰ "A raíz del crac de Wall Street que había arrasado Estados Unidos, el vagabundo simboliza la miseria vinculada al paro. Chaplin se compromete con el New Deal, emprende la redacción de un ensayo idealista sobre economía y expone en la prensa sus opiniones izquierdistas, próximas a las de Roosevelt [...] La opinión pública amasa la sospecha de que quizá Chaplin sea comunista. Por medio de estas preocupaciones sociales y políticas se va perfilando *Tiempos Modernos*" (Larcher, Jerome, "Charles Chaplin", ed. Cahiers du cinema, París, 2007, pág.60)
- ¹¹ Gubern, Román, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pág.8
- ¹² Humphries, Reynold, "Las listas negras de Hollywood", Ed. Península, Barcelona, 2009, pág70
- ¹³ Metz, Christian, "Psicoanálisis y cine. El significado imaginario", Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág83
- ¹⁴ Gubern, Román, "Historia del cine. Volumen 2", ed. Lumen, Barcelona, 1973, pág 56
- ¹⁵ Parés Dalmau, Rafael, "Los pecados del cine" Robinbook, Barcelona, 2009, pág.190
- ¹⁶ Gubern, Román, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pag.11
- ¹⁷ Gubern, Román. "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pág.9
- ¹⁸ Gubern, Román, "Historia del cine. Volumen 2", ed. Lumen, Barcelona, 1973, pág 56
- ¹⁹ Memba, Javier, "Historia del cine universal", Ed. T&B , Madrid, 2008, pág295
- ²⁰ Memba, Javier, "Historia del cine universal", Ed. T&B , Madrid, 2008, pág295
- ²¹ Memba, Javier, "Historia del cine universal", Ed. T&B , Madrid, 2008, pág296
- ²² Gubern, Román, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pag.41
- ²³ Gubern, Roman, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pag41
- ²⁴ Gubern, Román, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pag.41
- ²⁵ Gubern, Román, "La caza de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 1987, pag.57
- ²⁶ Memba, Javier, "Historia del cine universal", Ed. T&B , Madrid, 2008, pág301
- ²⁷ Cuevas, Efrén, "Elia Kazan", Cátedra, Madrid, 2000, pag 17
- ²⁸ Cuevas, Efrén, "Elia Kazan", Cátedra, Madrid, 2000, pag 18
- ²⁹ "El *Group theatre* (...) pretendía ser una alternativa al modo estándar de hacer teatro en Hollywood. Se trataba de un conjunto de jóvenes, liderados por Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford, que buscaban un mayor compromiso social inspirados en el Teatro del Arte de Mosú y en el trabajo de Stanislavski y otros dramaturgos rusos" (Cuevas, Efrén, "Elia Kazan", Cátedra, Madrid, 2000, pag 20)
- ³⁰ "Kazan colaboró en diversas iniciativas teatrales –*Theatre of action, League of Workers*- vinculadas al Partido Comunista. Fue ahí donde por primera vez ejerció como director, con obras de naturaleza propagandística: *Dimitroff* (1934, coescrito y codirigido con Art Smith), *The young go first* (1935,

codirigido con Alfred Saxe) y *The Crime* (1936, codirigido con Martin Ritt y Nicholas Ray)” (Cuevas, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000, pág 21)

³¹ Cuevas, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000, pag 21

³² “Con él [Ralph Steiner] colaboró como intérprete en la realización de dos cortometrajes, también de talante radical: *Café universal* y *Pie in the sky* (1934)” (Cuevas, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000, pag 21)

³³ Cuevas, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000, pag 27

³⁴ Memba, Javier, “Historia del cine universal”, ed. T&B, Madrid, 2008, pag 294

³⁵ Gubern, Roman, “Los diez de Hollywood”, Anagrama, Barcelona, 1987, pag75

³⁶ Gubern, Roman, “Los diez de Hollywood”, Anagrama, Barcelona, 1987, pag75

³⁷ Gubern, Roman, “Los diez de Hollywood”, Anagrama, Barcelona, 1987, pag77-78

³⁸ Memba Javier, “Historia del cine universal”, ed. T&B, Madrid, 2008, pag 301

³⁹ Gubern, Roman, “Los diez de Hollywood”, Anagrama, Barcelona, 1987, pag78

⁴⁰ “Bajo la histeria macarthista se reanudan los interrogatorios a personalidades de Hollywood que, a juicio de los inquisidores, han estado adheridas o vinculadas al partido comunista, y se les commina a dar nombres de colegas relacionados con el mismo. Entre quienes acceden a la delación figuran los escritores Martin Berkeley, Richard Collins y Budd Schulberg” (Coma, Javier, “El esplendor y el éxtasis”, Ed. Laertes, Barcelona, 1993, pag:37).

⁴¹ Para comprobar las transcripciones de diálogos y escenas del film, véase “On the Waterfront” (Elia Kazan, 1954)

⁴² Cuevas, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000, pag 68.

⁴³ Ciment, Michell, “Elia Kazan por Elia Kazan”. Ed. Fundamentos, Madrid, 1984, pag:163-164

⁴⁴ Ciment, Michell, “Elia Kazan por Elia Kazan”. Ed. Fundamentos, Madrid, 1984, pag 133-13

⁴⁵ Fernández García, Elena, “La ley del silencio desde la crítica marxista”, Berceo, Logroño, 2005, pág144

⁴⁶ Kazan, Elia, “Mi vida”, ed. Temas de hoy, Madrid, 1988, pág50

⁴⁷ Kazan, Elia, “Mi vida”, ed. Temas de hoy, Madrid, 1988, pág517

⁴⁸ Young, Jeff, “Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young”, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 160-61

⁴⁹ Kazan, Elia “Mi vida”, ed. Temas de hoy, Madrid, 1988, pág539

⁵⁰ Frías Castillejo, Carolina, “Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy”, Ed. Universidad de Alicante , Alicante, 2008, pág61

⁵¹ Douglas, Kirk, “Yo soy Espartaco”, Ed. Capitán Swing, Salamanca, 2012, pag58

⁵² Tellez Alarcia, Diego; Pablos Pérez, Rubén, “El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción”, Ed. Iberia, La Rioja, 2000, pág289

⁵³ Para comprobar todos los diálogos que se citan aquí, véase “Spartacus” (Stanley Kubrick, 1960)

⁵⁴ Frías Castillejo, Carolina, “Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy”, Ed. Universidad de Alicante , Alicante, 2008, pág65

⁵⁵ Frías Castillejo, Carolina “Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy”, Ed. Universidad de Alicante , Alicante, 2008, pág65

⁵⁶ Frías Castillejo, Carolina “Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy”, Ed. Universidad de Alicante , Alicante, 2008, pág67

12-Bibliografía

- BLACK, Gregory, “Hollywood censurado”, Akal, Madrid, 1998
- CIMENT, Michell, “Elia Kazan por Elia Kazan”. Ed. Fundamentos, Madrid, 1984
- COMA, Javier, “El esplendor y el éxtasis”, Ed. Laertes, Barcelona, 1993
- COMA, Javier, “Diccionario de la caza de brujas”, Inédita Editores, Barcelona, 2005
- CUEVAS, Efrén, “Elia Kazan”, Cátedra, Madrid, 2000
- DOUGLAS, Kirk, “Yo soy Espartaco”, Ed. Capitán Swing, Salamanca, 2012
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Elena, “La ley del silencio desde la crítica marxista”, Berceo, Logroño, 2005
- FRÍAS CASTILLEJO, Carolina, “Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy”, Ed. Universidad de Alicante , Alicante, 2008
- GUBERN, Román, “La caza de Brujas en Hollywood”, Anagrama, Barcelona, 1987
- GUBERN, Román, “Historia del cine. Volumen 2”, ed. Lumen, Barcelona, 1973
- HUMPHRIES, Reynold, “Las listas negras de Hollywood”, Ed. Península, Barcelona, 2009
- KAZAN, Elia “Mi vida”, ed. Temas de hoy, Madrid, 1988
- LARCHER, JEROME, “Charles Chaplin”, ed. Cahiers du cinema, París, 2007
- LEWIS GADDIS, John, “La guerra fría”, RBA, Barcelona, 2008
- LUIS MOROTE, Francisco, “Después de la guerra fría y otros artículos” Ed. Fundamentos, Madrid, 1998
- MEMBA, Javier, “Historia del cine universal”, ed. T&B, Madrid, 2008
- METZ, Christian, “Psicoanálisis y cine. El significado imaginario”, Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- PARÉS DALMAU, Rafael, “Los pecados del cine” Robinbook, Barcelona, 2009
- TELLEZ ALARCIA, Diego; PABLOS PÉREZ, Rubén, “El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción” Ed. Iberia, La Rioja, 2000
- VEIGA, Francisco; DA CAL, Enrique; DUARTE, Ángel, “La paz simulada. Una historia de la guerra fría, 1941-1991”, Alianza Editorial, Madrid, 1997

-YOUNG, Jeff, “Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young”, Paidós, Barcelona, 1999