

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***El cine y la industria de
Hollywood durante la
Guerra Fría 1946-1969***

Alejandro Crespo Jurdado

**Director de la Tesis:
D. José Luís Neila Hernández**

Madrid, 2009

Índice

INTRODUCCIÓN	p. 7
LA GUERRA FRÍA: EL CONFLICTO BIPOLAR	p. 21
<i>El debate historiográfico</i>	p. 21
<i>Los inicios y la era Truman (1946-1952)</i>	p. 23
<i>Características de la Guerra Fría</i>	p. 35
<i>La Doctrina Truman y el Plan Marshall</i>	p. 39
<i>El bloqueo de Berlín</i>	p. 43
<i>La guerra de Corea</i>	p. 46
<i>Estabilización de la Guerra Fría (1952-1956)</i>	p. 49
<i>Las crisis de Suez y Hungría (1956-1960)</i>	p. 54
<i>La “Nueva Frontera” y la crisis de los misiles (1960-1963)</i>	p. 58
<i>Lindon B. Johnson y la herencia de Vietnam (1963-1969)</i>	p. 64
LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA	p. 73
<i>El gran despegue económico</i>	p. 76
<i>El momento de la opulencia</i>	p. 79
<i>El giro conservador</i>	p. 86
<i>La crisis urbana</i>	p. 90
<i>Las contradicciones de la opulencia y el inicio de la lucha por los derechos civiles</i>	p. 92
<i>El inicio de la lucha feminista</i>	p. 97
<i>Educación y religión</i>	p. 100
<i>Una sociedad en cambio: los años sesenta</i>	p. 105
<i>Ciencia, cultura y artes</i>	p. 110
LA “CAZA DE BRUJAS”	p. 113
<i>El origen del anticomunismo</i>	p. 115
<i>Comunistas en Hollywood</i>	p. 117
<i>El inicio de la persecución</i>	p. 120
<i>La comisión Parnell Thomas y los “Diez de Hollywood”</i>	p. 124

<i>La segunda oleada investigadora: la comisión Wood</i>	p. 134
<i>McCarthy y el final del “macarthysmo”</i>	p. 141
HOLLYWOOD Y LA GUERRA FRÍA –PARTE I	p. 151
<i>El cine anticomunista</i>	p. 151
<i>La política cinematográfica del Gobierno</i>	p. 166
<i>Hollywood en Europa</i>	p. 184
<i>La ciencia-ficción y la serie B</i>	p. 197
HOLLYWOOD Y LA GUERRA FRÍA –PARTE II	p. 217
<i>La taquilla y los Oscar</i>	p. 217
<i>El cine de la “Nueva Frontera”</i>	p. 232
<i>James Bond y el cine de espías</i>	p. 255
HOLLYWOOD, LA MPEA Y ALEMANIA	p. 265
<i>La importancia de la guerra psicológica en Europa</i>	p. 266
<i>La organización del sistema de control del cine en Alemania</i>	p. 272
<i>La MPEA y el Departamento de Estado</i>	p. 275
<i>Cine y propaganda estadounidense en Europa</i>	p. 289
<i>Las películas de Hollywood en Alemania</i>	p. 305
<i>El resultado</i>	p. 312
ANÁLISIS DE PELÍCULAS	p. 323
<i>La ley del silencio</i>	p. 325
<i>Correo diplomático</i>	p. 331
<i>Big Jim McLain</i>	p. 335
<i>Solo ante el peligro</i>	p. 345
<i>La sal de la tierra</i>	p. 351
<i>La invasión de los ladrones de cuerpos</i>	p. 363
<i>Ultimátum a la Tierra</i>	p. 369
<i>El enigma de otro mundo</i>	p. 379
<i>Los diez mandamientos</i>	p. 387
<i>Uno, dos, tres</i>	p. 391

<i>¡Que vienen los rusos!</i>	p. 397
<i>Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?</i>	p. 405
<i>Punto límite</i>	p. 413
<i>Desde Rusia con amor</i>	p. 425
<i>El espía que surgió del frío</i>	p. 433
<i>Rommel, el Zorro del Desierto</i>	p. 441
<i>Rebelde sin causa</i>	p. 449
CONCLUSIONES	p. 455
ANEXO: GRÁFICOS	p. 479
BIBLIOGRAFÍA	p. 505

El cine y la Historia

La Historia de las Relaciones Internacionales tiene en la Guerra Fría un objeto de estudio que ha generado una gran cantidad de literatura y estudios al respecto. Obras que la han analizado desde diversos puntos de vista y que han tratado los múltiples aspectos del conflicto bipolar, desde el punto de vista político, de la diplomacia, militar, etc. Una perspectiva que hay que tener en cuenta para completar el análisis es la dimensión social y cultural de la Guerra Fría. Una sociedad que vivirá inmersa en la dinámica del sistema de bloques, y que comprenderá a varias generaciones. Su forma de vida se verá condicionada de una forma u otra por el desarrollo de la política bipolar.

Es en este contexto en el que se nos plantea el objetivo de esta investigación: comprobar cómo en un marco histórico concreto el contexto sociopolítico influye, ya sea de forma directa o indirecta, en la forma de ser de la sociedad del momento, lo que se refleja en sus manifestaciones culturales más importantes, y más específicamente, en la llamada “cultura popular”. ¿Por qué se pone de moda un determinado tipo de música? ¿Por qué predominan unos determinados temas o surgen unos determinados estilos literarios?

El cine, la mayor expresión cultural por su condición de principal espectáculo de masas y de principal industria de entretenimiento surgido en el siglo XX, será uno de los principales espejos donde se refleje la situación que vivirá la sociedad de cada época. Porque todos los factores que la engloban (momento político, economía, ambiente social, etc.) influyen de una manera u otra en la sociedad, y la industria cinematográfica no hace otra cosa que asimilar aquello que mejor pueda llegar al público, e incluso los autores más independientes no pueden escapar a los acontecimientos de su tiempo. La producción cinematográfica de cada época esta íntimamente relacionada con el ambiente sociopolítico en el que se enmarca. Esa relación puede ser casual, en el sentido de no ser premeditada, fruto del entorno en el que se mueve el cineasta; pero también puede ser que el mensaje o la mera existencia de una producción cinematográfica responda directamente a

parámetros sociopolíticos. El cine responde tanto a la demanda de un público que paga por ver determinados temas en la pantalla como a la necesidad de una serie de personas de expresar sus ideas y sentimientos en una obra cinematográfica. Y eso nos permite comprobar la percepción que tenía la sociedad de la época del momento histórico que estaban viviendo. En una sociedad como la que surge después de la Segunda Guerra Mundial, el gran momento del auge de la clase media, la cultura de masas adquiere un protagonismo inusitado. Una cultura que, utilizada convenientemente, puede ser un arma con un mayor poder y alcance que la temida bomba atómica. El cine jugará un papel fundamental en la estrategia psicológica de la Guerra Fría.

Es conveniente remarcar el hecho de que estamos hablando del cine como un medio de masas, por el poder homogeneizador que posee y que lo hace tan valioso. Ángel Luís Hueso en su libro *El cine y el siglo XX* habla de cómo el siglo XX es el momento en el que las masas populares conquistan un protagonismo decisivo, irrumpiendo con gran fuerza en todos los campos de la vida sociopolítica. Es el momento de la creación de la cultura de masas, a lo que colaborarán de manera especial los medios de comunicación. Transformando lo que él llama “pueblo disperso” -en el sentido de que los modelos sociales y culturales carecían de una difusión más allá de la regional o nacional- en masa cohesionada y posteriormente homogeneizándola, llevándola a aplicar parámetros muy parecidos en ámbitos geográficos distintos, y a que en países muy diferentes se produzcan manifestaciones sociales muy similares, ante las que los públicos (otro concepto generado en este momento) responden de formas muy parecidas, con el resultado de que grupos humanos muy amplios hablan, piensan, visten, comen y actúan de maneras muy parecidas.¹

Nuestra investigación pretende aportar un enfoque social y cultural al estudio de la Guerra Fría. Conectar la Historia de las Relaciones Internacionales con la Historia Cultural, específicamente la Historia del Cine, que contribuya a ampliar la visión del conflicto bipolar y de algunos

¹ Ángel Luis Hueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998

de sus aspectos más importantes, principalmente el de la guerra psicológica entre EE UU y la URSS. La propaganda como forma de por un lado, desprestigiar al contrario y por otro “vender” las excelencias del propio bloque, se convertirá en una de las “armas” principales de la Guerra Fría, propaganda estratégica en la que el cine jugará un papel protagonista, a veces conscientemente y otras (las menos) sin conocimiento de ello. Creemos por tanto necesario estudiar, por un lado, el modo en el que el cine sirvió a los propósitos estratégicos de la política de bloques, y a qué nivel llegó esta utilización, y por otro cómo el cine refleja el nivel en el que la Guerra Fría penetró en la sociedad. El cine, en su doble perspectiva como vehículo de expresión cultural y como negocio de una gran industria, es una fuente histórica de gran valor dado que, no sólo en sus imágenes, sino en todos los aspectos que le rodean (guión, producción, distribución, etc), encontraremos un testimonio claro del momento histórico en el que se enmarca su producción. Y su inclusión en el estudio de las relaciones internacionales del siglo XX aporta nuevos e interesantes elementos de análisis a la disciplina.

Pero además, el cine es una de las mayores señas de identidad de uno de los dos mayores protagonistas de la política de bloques, Estados Unidos. Gran parte de la imagen que se tiene de este país en el mundo viene dada a través de las pantallas cinematográficas. Y en Estados Unidos será donde se genere la mayor industria cinematográfica del mundo, Hollywood, de la que saldrá una ingente cantidad de producciones que nos proporcionarán una gran información sobre las políticas, las estrategias y los comportamientos de la superpotencia dentro del orden mundial en el que se vivió durante casi cincuenta años. Es por esto por lo que esta Tesis se centrará en estudiar la producción cinematográfica estadounidense durante la Guerra Fría y la influencia que tendrá en ella para los propios Estados Unidos y para sus aliados europeos, sobre todo en Alemania Occidental. Con su análisis pretendemos aportar una mayor comprensión de la conformación de la sociedad occidental en la que vivimos y de sus parámetros políticos, sociales y culturales.

El planteamiento de esta investigación nos hace delimitarla cronológicamente. Pese a que la Guerra Fría se extendió durante más de

cuarenta años, nos centraremos en el periodo que comprende entre 1946 y 1969. Abarca así el desarrollo del conflicto bipolar y del cine de Hollywood a lo largo de cuatro Administraciones estadounidenses: Truman, Eisenhower, Kennedy y Johnson. Esto es, desde el inicio de la Guerra Fría hasta la elección de Richard Nixon como presidente de Estados Unidos. La razón es que es en esta fecha, finales de los años sesenta, se produce una renovación generacional y temática en el cine norteamericano, que recogerá las influencias de la contracultura y que será radicalmente distinto al realizado en los años anteriores, menos receptivo a su manipulación como elemento propagandístico en la guerra psicológica, y que se centrará en reflexionar sobre las contradicciones de la sociedad norteamericana. Pese a ser una interesantísima cuestión, sobrepasa los límites de esta Tesis.²

Nos encontramos en un momento en el que la Historia de las Relaciones Internacionales se abre a nuevos campos de investigación. José Luís Neila subraya cómo bajo el influjo del giro culturalista y la crisis de la historia científica de corte estructural y cuantitativo, se incorporan nuevos temas y preocupaciones indisociables de las nuevas temáticas y expectativas teóricas y metodológicas de la historiografía. Temas entre los que se encontraría *“la preocupación por el mundo subjetivo y la reflexión en torno a las imágenes, estereotipos, representaciones y la propia visión del medio internacional atendiendo a la diversidad de la cultura política y sus determinados contextos históricos”*, lo que requiere, entre otros elementos, nuevos supuestos metodológicos y una mayor sensibilidad interdisciplinar. Esta Tesis se inserta de lleno en esta perspectiva temática, así como dentro del estudio de la historia del siglo XX y en la política, exterior e interior, de los actores internacionales. En la situación actual de la especialidad, *“la Historia de las Relaciones Internacionales ha participado plenamente de la expansión y afianzamiento de la historia contemporánea, polarizada durante las últimas décadas hacia el estudio del siglo XX y la historia del tiempo presente”*, pese al cierto *hispanocentrismo* que caracterizaría el

² El mejor estudio sobre el cambio de la industria de Hollywood durante los años setenta se encuentra en la obra de Peter Biskind *Moteros tranquilos, Toros Salvajes*, Anagrama, 2003.

grueso de las investigaciones y la producción bibliográfica española a lo largo de las últimas décadas.³

Kepa Sodupe, en su exposición sobre los diferentes debates que se han sucedido en el campo de la Historia de las Relaciones Internacionales, habla de cómo éstos han estado rodeados de un conjunto de circunstancias específicas que justificarían la idea de ruptura con el pasado de la especialidad. Sodupe cita a Fred Halliday cuando habla de que *“en el desarrollo de la Historia de las Relaciones Internacionales han intervenido tres ‘círculos concéntricos’: la discusión dentro de la propia disciplina, el impacto de los acontecimientos en el mundo y la influencia de las nuevas ideas provenientes de otras ciencias sociales. El primero de estos círculos ha recibido más atención, mientras que los otros dos han sido más descuidados. A su juicio sin embargo, la importancia de estos últimos es evidente”*. Sodupe sitúa a la Historia de las Relaciones Internacionales inmersa en lo que él denomina el “cuarto debate”, que supone la confrontación entre racionalistas y reflectivistas y que transmite la idea de ruptura con el pasado.⁴

Ruptura en la que la influencia del giro cultural se dejará sentir. Elena Pérez Sandoica explica que desde que en la década de los cincuenta, a partir de los debates sobre la historiografía en Estados Unidos, la Historia Intelectual comenzó a abrirse a otras ciencias sociales, y con ello a una Historia Social que pronto llevó lo cultural y lo cotidiano al centro del discurso historiográfico. Esto se demuestra en propuestas como la que haría Peter Burke en los años setenta: *“Nuestra definición es la de un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna. La cultura es, en este sentido, parte de un modo de vida, pero no es plenamente identificable con él”*. O la de Jean Francois Sirinelli a principios de los noventa: *“La Historia Cultural es aquella que se atribuye al estudio de las formas de representación del mundo en el seno de un grupo humano cuya naturaleza*

³ José Luís Neila Hernández, “La historia de las relaciones internacionales en España: un marco interpretativo”, en *Estudios de Historia de España IX*, Instituto de Historia de España, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2007.

⁴ Kepa Sodupe, *La teoría de las Relaciones Internacionales a comienzos del siglo XXI*, Universidad del País Vasco, 2003

puede variar – nacional o regional, social o política-, y que analiza su gestación, su expresión y su transmisión. ¿Cómo representan los grupos humanos el mundo que los rodea, y cómo se lo representan a su vez? Un mundo figurado o sublimado por las artes plásticas o por la literatura, pero también un mundo codificado –por los valores, el lugar del trabajo y del ocio, la relación con los demás-, contorneado por la diversión, pensado por las grandes construcciones intelectuales, explicado por la ciencia, y parcialmente dominado por las técnicas, dotado de un sentido – por medio de las creencias y los sistemas religiosos o profanos, incluso por los mitos-; un mundo legado, en fin, por las transmisiones procedentes del milieu, de la educación y la instrucción”. Además, indica Sandoica, en Estados Unidos, la Historia Cultural sostiene un debate permanente con los historiadores del arte o de la música, además de los de la literatura y la crítica cultural en general, lo que ha ido creando en las últimas décadas un campo de debate y yuxtaposición interdisciplinar, los *Cultural Studies*. No sólo de las derivaciones de la historia se componen éstos, obviamente, sino de un conjunto amplio de *saberes humanísticos* y sociales relacionados entre sí, que en general reclaman metodologías *cualitativas* para el análisis de los *significados* y que se ocupan del impacto de las políticas culturales sobre la *identidad*.⁵

De estos campos sociales y culturales la Historia de las Relaciones Internacionales puede obtener valiosos elementos que, dentro de la cooperación interdisciplinar, contribuyan enriquecer el marco investigador de la especialidad. Cooperación desde la cuál parte la idea de la realización de esta Tesis, para aportar lo que modestamente pueda al enfoque social y cultural del estudio de las relaciones internacionales en el siglo XX. La línea de investigación que se aborda canaliza en torno a sí diversas tradiciones historiográficas, y enraizaría con las más recientes aportaciones llevadas a cabo en esta parcela, donde el estudio de las imágenes y percepciones reflejan la incidencia de la antropología cultural en los estudios de relaciones internacionales. La Historia Cultural y la Historia de las

⁵ Elena Pérez Sandoica, *Tendencias Historiográficas Actuales. Escribir historia hoy*, Akal, Madrid, 2004.

Relaciones Internacionales se unen en una doble perspectiva investigadora. Partiendo del estudio de la cultura de masas, profundizaremos en ésta, primero como reflejo social del nuevo orden mundial generado tras la Segunda Guerra Mundial, y segundo como instrumento utilizado para la cohesión y consolidación del bloque occidental liderado por Estados Unidos.

Cultura de masas representada por el cine de Hollywood. Nuestra elección del cine como objeto y fuente fundamental de la investigación se remite a una tradición historiográfica que surge desde mediados del siglo XX. José María Caparrós Lera explica en la introducción de su libro *100 películas para la historia contemporánea*, la relación entre el cine y la Historia. Citando al historiador José Florit, dicha relación “*se presenta en una doble vertiente: no sólo que, dado que es una manifestación cultural, forma parte de la Historia, sino que es una herramienta para hacer historia, para incidir en las mentalidades, las opciones políticas, los deseos y los comportamientos de las masas, mucho más allá de sus reconocidas virtudes como instrumento de propaganda. Una película es siempre una fuente de información sobre el momento que fue realizada. Guión, dirección, montaje, proceso de producción y sistema de financiación son elementos muy significativos de la sociedad en la que nació y fue consumida cada realización cinematográfica. Y el éxito o fracaso de público de un film nos dicen mucho sobre la opinión pública dominante en el momento en que se producen*”. Confirmando esta visión, su colega Pierre Sorlin afirma: “*A veces, las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que intentan evocar*”⁶

Sin duda, el primer especialista de esta nueva utilización del cine como fuente histórica es el historiador de la escuela de *Annales* Marc Ferro. Ferro pertenece al grupo de jóvenes historiadores como Le Roy Ladurie, Le Goff, etc. que acceden a la dirección de la escuela, y que explorarán sobre el papel de la cultura en el conocimiento histórico. Sus primeras investigaciones datan de la década de los sesenta, en las que incide en la utilización del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio

⁶ Citados ambos en José María Caparrós Lera: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 1997.

didáctico. En ellos se advierte una doble tendencia investigadora: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico. Durante los setenta irá profundizando en este aspecto, analizando las claves sociohistóricas que configuran un film, junto a las peculiaridades que presenta esta obra dentro de su contexto político. Así, afirmará: “*De todas formas, cada film tiene un valor como documento, no importa del tipo que sea [...] El cine, sobre todo el de ficción, abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos*”.⁷ Todo esto acabará conformando en 1980 su obra más clásica, *Cine e Historia*, reeditada en España con el título *Historia contemporánea y cine*.

Además de la historiografía anglosajona, en España se desarrollará ampliamente esta disciplina. El pionero será Ángel Luís Hueso, con su tesis doctoral *El cine y la Historia del siglo XX*. Pero sin duda será la escuela catalana la que destacará en los estudios sobre cine e historia, centrándose en sus universidades los mayores especialistas del género. Autores como Esteve Riambau o el citado José María Caparrós Lera, fundador del Centro de Investigaciones Film-Historia y editor de la revista especializada *Film-Historia*, que ha ido impulsando una escuela de *historia contextual del cine* en el seno del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona.⁸ Esta escuela catalana tendrá un peso específico en la bibliografía utilizada en la investigación.

El cine como instrumento didáctico y de investigación se puede presentar de diferentes formas. Así, según la clasificación de Marc Ferro, tenemos por un lado films de “*Reconstrucción Histórica*”, que retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vivir e incluso de hablar.⁹ Se trata de aquellas películas que, sin una voluntad directa de “hacer historia”, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época. Un ejemplo claro serían las películas de Woody Allen. Otro tipo de filmes serían los de “*Ficción*

⁷ Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1995

⁸ José María Caparrós Lera, *op. cit.*

⁹ Marc Ferro, *op. cit.*

Histórica”, aquellos títulos que, como explica Caparrós Lera, evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato. Películas que ofrecen, al mismo tiempo, una idealización del pasado, de cómo lo ve en esa época la industria, la hollywoodiense principalmente, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses, también comerciales, siguiendo las modas de un periodo o el estilo de determinada productora. Finalmente, tendríamos los films de “*Reconstitución Histórica*”, aquellos que, como dice Marc Ferro, evocan un periodo o hecho histórico, con más o menos rigor, con una voluntad directa de “hacer historia”, dentro de la visión de cada realizador. Son películas que nos dicen más, a veces, de cómo pensaban o piensan los hombres de una generación y la sociedad de una determinada época sobre un hecho histórico pretérito que del mismo hecho histórico en sí; es decir, clarifican más el hoy o el ayer en que ha sido realizado el film que la Historia evocada.¹⁰ Marc Ferro habla de este tipo de películas como “*obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico.*”¹¹ No obstante, en numerosas ocasiones en una película se pueden solapar los tres niveles referidos, lo que comprobaremos a lo largo de nuestra investigación.

Este proyecto se enmarca en la línea de trabajo recorrida durante los estudios de doctorado. Éstos pertenecían al área de la Historia de las Relaciones Internacionales y la Historia del Tiempo Presente. Consecuentemente, la investigación se enmarcará en estas áreas de estudio historiográfico, pero con la particularidad de, como venimos remarcando, ponerlas en relación con la Historia Cultural, concretamente la Historia del Cine.

Uno de los motivos para plantear esta línea de investigación es la ausencia de una monografía dedicada específicamente a este tema en el panorama nacional. Como hemos reflejado, los estudios de cine e historia son múltiples. Pero ninguno se ha dedicado a estudiar éste tipo de cine, el propio

¹⁰ José María Caparrós Lera, *op. cit.*

¹¹ Marc Ferro, *op. cit.*

de Hollywood, dentro del contexto de la Guerra Fría. Aspecto tratado en obras de carácter general de Historia del Cine, pero englobado dentro de un estudio más propiamente cinematográfico que histórico. Por tanto, considerábamos necesario elaborar un estudio que incidiese en los aspectos sociopolíticos que condicionan la producción de Hollywood, dentro del contexto internacional de la Guerra Fría.

Atendiendo a todo esto, las hipótesis de trabajo que vertebrarán esta Tesis Doctoral se configuran en las siguientes líneas de investigación:

- El primer punto sobre el que nos basamos es el convencimiento de que la política, tanto exterior como interior, de Estados Unidos durante la Guerra Fría, tuvo una gran influencia en la sociedad estadounidense desde mediados de los años cuarenta hasta el final de la década de los sesenta, reflejada en el cine de Hollywood de la época. Ello contribuiría a la generación del clima de anticomunismo y de histeria colectiva que se asentaría en una población que, en gran parte, empezaba a disfrutar de un alto nivel de vida fruto de la “opulencia”, insertándose este pensamiento de lleno en la forma de vida de los estadounidenses, pasando por distintas fases hasta que el periodo de distensión y “deshielo” de la Guerra Fría contribuyera a crear en la nueva generación nacida durante el “*baby boom*” nuevos comportamientos y actitudes. Todo ello sería experimentado por los integrantes de la industria del cine y reflejado en sus películas.

- La segunda hipótesis radicaría en el establecimiento por parte del Gobierno de Estados Unidos de una política respecto a la utilización del cine como arma en la guerra psicológica contra la expansión del comunismo. Dicha utilización se llevaría a cabo de diferentes maneras durante las presidencias de Truman, Eisenhower, Kennedy y Johnson, con la elaboración de políticas específicas gestionadas por distintos Departamentos y Agencias con los que la industria de Hollywood colaboraría a distintos niveles.

- Consecuentemente, el contexto internacional favorecería la aplicación de dicha política cinematográfica tanto en el interior como en el exterior de Estados Unidos. En el exterior estaría relacionada con el Plan para la Recuperación Europea dentro de la doctrina de la contención promulgada por Truman, y en la que el Departamento de Estado participaría activamente, provocando una serie de consecuencias tanto para la población como para las distintas industrias del cine europeas, circunstancia de la que la industria cinematográfica estadounidense se beneficiaría. Esto se plasmaría sobre todo en el contexto que rodearía a las políticas cinematográficas del Departamento de Estado hacia Alemania, por su condición de principal escenario de la Guerra Fría en Europa debido a su importancia geoestratégica.

- Finalmente, la producción cinematográfica de Hollywood estaría mediatizada por las repercusiones de la Guerra Fría tanto dentro como fuera de Estados Unidos. El nivel al que afectaría a las temáticas de los filmes, con la creación de argumentos y subgéneros que, en ocasiones de forma directa y en otras de forma indirecta, recogerían las vicisitudes de la política bipolar; la influencia en la sociedad estadounidense reflejada en la taquilla de estas películas; y la evolución de la producción cinematográfica en paralelo a la evolución de la sociedad y del conflicto bipolar.

Nuestra metodología gira en torno al cine. El cine como texto, como documento histórico que nos proporciona una información precisa de su contexto y momento histórico. El giro lingüístico ya había puesto de manifiesto la centralidad del lenguaje como auténtico mediador entre el sujeto y el mundo externo al mismo. No hay realidad ajena a las representaciones construidas por los sujetos. En este sentido, el lenguaje como texto es una vía de suma importancia para penetrar en los significados y las representaciones de la Guerra Fría y sus construcciones culturales específicas. La información que nos proporciona el cine la deberemos buscar no sólo en los fotogramas de una determinada película, sino en todo aquello que rodea a la producción cinematográfica. No hablamos sólo de

películas “sobre” la Guerra Fría, sino de películas “durante” la Guerra Fría. Porque, por ejemplo, un film a priori tan alejado de la temática bipolar como *Solo ante el peligro* (Fred Zinneman, 1952), se convierte sin embargo en uno de los mejores documentos sobre la “Caza de Brujas” que sufrieron buena parte de los artistas de Hollywood fruto de la histeria anticomunista. El cine es fuente histórica porque es protagonista de la época ¿Cómo iba a pensar Billy Wilder que en pleno rodaje de una comedia sobre las relaciones entre Berlín Occidental y el Berlín comunista se iba a construir el Muro? *Uno, dos, tres* sufrirá de lleno los avatares de la política, despertando duras, y lógicas, protestas en Alemania Occidental. Queda ello grabado para siempre en la consideración histórica de la película, ofreciendo, de nuevo, elementos de análisis que nos hablan claramente de los acontecimientos de la época y de cómo afectaban a prácticamente todos los aspectos de la vida, en este caso, a la cultura y a la industria. El análisis de la relación entre la industria cinematográfica y el Gobierno estadounidense nos permite comprobar hasta qué punto la difusión del *american way of life* era una prioridad de la doctrina de la contención, y cómo el cine juega un papel primordial en ello y se beneficia de su posición de fuerza. Es otro plano, el del mundo de los negocios, en el que encontramos información de primera mano de cómo se desarrollaba el conflicto bipolar. Información depositada tanto en documentos oficiales como en la prensa del momento. El mundo del cine genera por si mismo tal cantidad de noticias que contribuyó a la creación de diarios y revistas especializadas que se harían eco de todas las novedades que afectaran a la industria.

El análisis de la producción cinematográfica en sus distintas vertientes marcará el desarrollo de la Tesis, pasando primero por un repaso del desarrollo de la Guerra Fría hasta el inicio de la presidencia de Nixon y con el estudio de la sociedad estadounidense desde el final de la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo obtener un panorama completo de la época que nos permita, principalmente, comprender las causas del rápido enraizamiento de la histeria anticomunista y su posterior desaparición.. Desde el impacto social que tuvo la dinámica bipolar, con la “Caza de Brujas” como máximo exponente y reflejado en la taquilla de las películas que, de una forma u otra, guardaban relación con el conflicto; pasando por los efectos que tuvo sobre

la producción de películas y sobre el negocio de la industria de Hollywood; hasta determinar las políticas adoptadas por Washington para la utilización del cine en la guerra psicológica, preferentemente en el escenario europeo. Demostraremos así el gran nivel de influencia que tuvo la Guerra Fría en el cine, y a su vez, el importante papel del cine en el desarrollo de la Guerra Fría, aspectos poco destacados por la historiografía. Un análisis de las relaciones internacionales desde la perspectiva cultural, de la cultura más cercana a la ciudadanía, que proporciona una visión distinta sobre la política de bloques y su repercusión en la sociedad civil.

En consecuencia con lo expuesto, las fuentes de las que nos serviremos tendrán una relación directa con el mundo del cine. El análisis de determinadas películas supondrá el trabajo principal, y nos proporcionará información tanto sobre lo que se ve en sus fotogramas como, y quizás más importante, lo que queda oculto a simple vista. Este análisis filmográfico se verá acompañado de la elaboración y estudio de bases de datos y series estadísticas sobre la clasificación de películas más vistas en Estados Unidos y sobre las producciones de Hollywood estrenadas en Alemania Occidental, que nos permitirá comprobar la incidencia real en la sociedad de ambos países de las diversas políticas cinematográficas. La Historia Cuantitativa se presenta aquí como una herramienta de trabajo de extraordinario valor. La investigación se centrará en los documentos de las distintas Agencias y Departamentos del Gobierno de Estados Unidos relacionados con la actividad cinematográfica, para determinar el nivel de intervención gubernamental en la industria del cine y el papel jugado por ésta en la contención del comunismo internacional. La aportación de las nuevas tecnologías resultará de gran importancia, al figurar en la red importante documentación oficial desclasificada que será de gran utilidad. Como hemos mencionado, Hollywood y su entorno ha sido, y es, fuente inagotable de noticias, recogidas tanto en la prensa general como en la especializada. Semanarios como *Variety*, que adquirió una gran influencia en la industria, recogerán en sus páginas toda la actualidad del momento, por lo que sus fondos serán una de las fuentes que utilizaremos. Previamente a todo ello, será conveniente una profunda cata bibliográfica de monografías y obras especializadas en los campos de la Historia de la Guerra Fría, la Historia de Estados Unidos y la

Historia del Cine, con el objetivo de establecer un “estado de la cuestión” que nos permita encauzar la tarea investigadora en los términos correctos que indiquen tanto las obras más prestigiosas como las aportaciones más novedosas en dichos ámbitos historiográficos.

La Guerra Fría: el conflicto bipolar

El debate historiográfico

La Guerra Fría será el conflicto de mayor duración del siglo XX. Un enfrentamiento entre las que se alzarán como las dos grandes protagonistas, Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes liderarán los dos bloques que se conformarán tras el final de la Segunda Guerra Mundial y que marcarán el rumbo de las relaciones internacionales en la segunda mitad del siglo. Un conflicto que en ningún momento llevará al enfrentamiento bélico directo entre las dos superpotencias, sino que se dirimirá en una suerte de ajedrez en el que aliados, territorios y organismos serán las piezas empleadas en la partida. El tablero se extenderá a lo largo del globo, preferentemente Europa y los países del Tercer Mundo, estos últimos escenarios de la mayoría de las crisis y guerras locales que jalonaron el desarrollo de la Guerra Fría. Los métodos usados serán las campañas de propaganda, el espionaje y contraespionaje, y una masiva y costosa carrera armamentística nuclear, que se alzará como verdadero árbitro y poder disuasorio y moderador del enfrentamiento. Un conflicto en el que ninguna nación podrá mantenerse neutral y que condicionará de una forma u otra las vidas de la población de ambos bloques.

La historiografía de la Guerra Fría siempre ha discutido sobre los orígenes y la “responsabilidad” del conflicto. Según el análisis que elabora el historiador norteamericano Ronald E. Powaski, los representantes de la interpretación ortodoxa afirman que el principal culpable de la Guerra Fría fue la Unión Soviética y que Estados Unidos no tuvo más opción que contener y, donde fuera posible, trastocar la expansión de un estado comunista agresivo que ambicionaba por encima de todo derribar el capitalismo, la democracia y otros aspectos de la cultura occidental. Los revisionistas, en cambio, sostienen que Estados Unidos fue el principal responsable de la Guerra Fría y que la Unión Soviética se vio obligada a reaccionar a la agresividad de un país que estaba decidido a fomentar la expansión del capitalismo asegurándose el acceso ilimitado a los mercados y

recursos del mundo y resuelto a aplastar a los movimientos revolucionarios que amenazasen sus intereses. Una interpretación más reciente es la postrevisionista, que culpa de la Guerra Fría a tanto a un lado como al otro, dado que sus actuaciones provocaron reacciones hostiles en el otro bando y que esto creó una especie de ciclo acción-reacción en el cual el nivel de animosidad se elevaba periódicamente hasta niveles peligrosos e incluso llegaba al borde de una guerra nuclear total que ninguno de los dos bandos deseó jamás.¹

Fred Halliday en su libro *Las Relaciones Internacionales en un mundo en transformación*, habla de un segundo debate historiográfico que giraría en trono a la dinámica subyacente del conflicto Este – Oeste, vinculado en parte al movimiento pacifista y en parte a la literatura de las Relaciones Internacionales. Este debate incluiría cuatro enfoques principales: realista, subjetivista, internista e intersistémico.

Para el “realismo”, la Guerra Fría fue una continuación de la política de las grandes potencias, sobre todo la política exterior de la URSS o incluso la de los EE UU aunque con algunos elementos adicionales, como por ejemplo las armas nucleares, la carrera armamentística y la rivalidad ideológica capitalista-comunista.

El “subjetivismo” analizó la Guerra Fría en término de percepciones y de falsas percepciones, literatura desarrollada en los años setenta en las obras de autores como Manis y Jervis, y que sugería que la política exterior en general y los errores de política exterior en particular podían atribuirse, en buena medida, a las percepciones de los responsables de la elaboración de las políticas exteriores y de las poblaciones que influían o limitaban estas políticas.

El enfoque “internista”, formulado principalmente en los años ochenta, sitúa la dinámica de la Guerra Fría dentro de los dos bloques más que entre ellos, en el que la fuente del conflicto puede estar en el interior de las políticas y de la estructura socioeconómica de los Estados principales, o dentro del mismo bloque constituido internacionalmente, concebido como un conjunto en el que la Guerra Fría cumple la función de mantener la

¹ Ronald E. Powaski, *La Guerra Fría. EE UU y la URSS, 1917-1991*; Crítica, Barcelona, 2000

cohesión del bloque y la hegemonía de los Estados dominantes dentro de él. Un claro ejemplo será Chomsky y su tesis de los “dos calabozos” según la cual EE UU, y la URSS libraron la Guerra Fría para disciplinar a sus propias sociedades y a sus respectivos socios menores. Otros autores también ponen el acento en la presión ejercida por ciertos sectores económicos, particularmente el complejo “militar-industrial”.

El argumento “intersistémico” se basa en que el conflicto tuvo lugar entre dos sociedades, o grupos de sociedades, basados en unas formas de organización social y política radicalmente diferentes e incompatibles, en la que una parte del conflicto tiene que prevalecer sobre la otra. Por lo tanto la rivalidad Este-Oeste fue un producto del conflicto entre dos sistemas sociales diferenciados, involucraba una dinámica competitiva y universalizante y que sólo podía concluirse con el predominio de un bloque sobre el otro. El término “sistema” se usa para denotar la organización interna de las sociedades y políticas de cada bloque.² El propio Halliday es el principal valedor de esta interpretación historiográfica. Un debate abierto que continúa alimentando la literatura de las Relaciones Internacionales.

Los inicios y la era Truman (1945-1952)

En 1946 la colaboración entre los aliados de la Segunda Guerra Mundial estaba ya virtualmente desecha. El espíritu que había presidido la Conferencia de Yalta en Febrero de 1945, que marcó el apogeo de la colaboración aliada en la guerra, había desaparecido apenas un año mas tarde, cuando en julio de 1945 se convoca la Conferencia de Potsdam.

Pese a que el triunfo aliado estaba consumado, comenzaron los síntomas de resquebrajamiento de la coalición vencedora: Londres y Washington temían por el futuro de la Europa Liberada, en su mayor parte bajo la ocupación del Ejército Rojo, ante el incumplimiento soviético de la Declaración sobre la Europa Liberada. El clima de Yalta desaparecía sustituido por una mayor desconfianza. El final de la guerra, la bomba

² Fred Halliday, *Las Relaciones Internacionales en un mundo en transformación*, Catarata, Madrid, 2002.

atómica y la constatación de que occidentales y soviéticos representaban mundos distintos hacían presagiar un futuro difícil.³

El principal punto de discordia fue Alemania. El Acuerdo de Potsdam había estipulado que, aunque dividida en cuatro zonas de ocupación, sería gobernada como una unidad económica. Pero los rusos despreciaron el acuerdo y retuvieron los alimentos cultivados en su zona, predominantemente agrícola, para que no llegaran a las partes industrializadas de Alemania, con lo que obligaron a los aliados occidentales a suplir la deficiencia. Los estadounidenses se vengaron a finales de 1946 deteniendo el desmantelamiento de la planta industrial alemana, concebido como indemnización a la Unión Soviética, expandiendo su producción industrial para promover la autosuficiencia y uniendo su zona de ocupación con las de Gran Bretaña y Francia. Así, a finales del año, el concepto de un control aliado unificado ya casi se había abandonado por completo; en su lugar, las dos principales potencias ocupantes se hallaban aplicadas a imponer sus sistemas económicos rivales en las zonas que controlaban.

Pasaron dieciocho meses de regateos antes de que se firmaran los tratados en febrero de 1947. Aunque los aliados occidentales presionaron para que se concediera un trato generoso a Italia, la Unión Soviética insistió en una paz punitiva. Los otros cuatro tratados, en los que participaban los vecinos de Rusia que habían luchado con el Eje, establecían indemnizaciones, y lo que es más importante, varios grados de hegemonía soviética. Según afirma el historiador estadounidense Maldwyn A. Jones, al firmar dichos tratados, Estados Unidos abandonaron en la práctica sus intentos de hacer que Stalin cumpliera su compromiso de Yalta de celebrar elecciones libres en Europa Oriental.⁴

Fue a lo largo de la Conferencia de Potsdam donde el nuevo presidente de Estados Unidos, Harry Truman, tomó conciencia de lo que, para él, era la política rusa. Una política que se basaba en la apreciación errónea de que Occidente iba hacia una depresión económica, de la cual podría sacar ventaja la Unión Soviética; de que la fuerza era “*lo único que entendían los rusos*”; y de que “*esa oligarquía de Rusia no es distinta de la de los zares,*

³ P. Martínez Lillo, en VV.AA., *Historia del Mundo Actual*, Marcial Pons, Madrid, 1996.

⁴ Maldwyn A. Jones, “*Historia de Estados Unidos 1607-1992*”; Cátedra, Madrid, 1996.

Luis XIV, Carlos I, y Cromwell. Es un monstruo de Frankenstein peor que los demás, sin exceptuar a Hitler".⁵ Unas declaraciones de este tipo desde luego hacían ver que la postura de la nueva Administración norteamericana respecto al régimen comunista iba a ser, en apariencia, muy distinta de lo que fue con Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial.

Respecto a esto, un factor a tener en cuenta y que ha producido cierto debate historiográfico es la muerte repentina de Roosevelt en abril de 1945 y su posible efecto en la Guerra Fría. Algunos críticos sostienen que produjo una ruptura aguda en la política exterior estadounidense. Mientras que Roosevelt, según este argumento, se había esforzado por construir una relación amistosa con la URSS, Truman adoptó de inmediato una línea más dura, que precipitó la confrontación. Pero en realidad hubo una mayor continuidad en la política estadounidense de lo que esta interpretación concede. Habían comenzado a aparecer grietas en la Gran Alianza incluso antes del final de la Guerra Europea, y hacia el fin de su vida, Roosevelt había empezado a dudar si era posible obtener la cooperación soviética. Tampoco su muerte colocó en la Casa Blanca a un ferviente anticomunista. Como no sabía nada de asuntos exteriores al ser elevado de repente a la presidencia y tenía pocas opiniones al respecto, Truman se fió inicialmente de los consejeros de Roosevelt.⁶ Éstos acabaron por convencerle de la imposibilidad de que la Alianza forjada para la Guerra continuase más allá de ésta. Además no hay que olvidar que la Carta del Atlántico que habían firmado Roosevelt y Churchill en Terranova en 1941 proclamaba la voluntad de ambas naciones de hacer de los ideales democráticos el fundamento del orden internacional. Este compromiso identificaba las convicciones políticas de Roosevelt, y resultaba incompatible con una alianza duradera con Stalin.

Por lo tanto, será en el bienio 1945-46 cuando se articulen las líneas que marcarán el nuevo orden internacional, en el que el poder mundial quedará concentrado tan sólo en dos naciones, Estados Unidos y la Unión Soviética, convirtiendo al resto de los países y organismos internacionales en actores secundarios al servicio de sus respectivos intereses, en una pugna por la

⁵ Hugh Thomas, *Paz Armada: Los comienzos de la Guerra Fría (1945-1946)*, Grijalbo, Barcelona, 1988

⁶ Maldwyn A. Jones *op.cit.*

influencia mundial que duraría casi setenta años. Pugna que, entre otras consecuencias, provocaría que Estados Unidos abandone de una vez para siempre su aislacionismo de antes de la contienda mundial y adoptara una política cuyo objetivo era contener la expansión del comunismo en Europa y Extremo Oriente.

Un conflicto que, según el historiador Peter Calvocoressi, estaba fuertemente condicionado por la hostilidad mutua y las fobias de los protagonistas. Emociones que tenían su raíz en sus diferencias históricas y políticas, fuertemente estimuladas por mitos que en ocasiones tornaron la hostilidad en odio. A ojos de Estados Unidos, la URSS estaba decidida a conquistar Europa y el mundo para el comunismo, y era capaz de conseguir, o al menos iniciar, su destructivo y maligno propósito a través de la fuerza militar apoyada por la subversión. Visto desde Moscú, el mundo occidental (que incluía media Europa además de Estados Unidos) estaba inspirado en los valores capitalistas que exigían la destrucción de la Unión Soviética y el “exterminio” del comunismo por cualquier medio disponible, sobre todo por la fuerza o la amenaza del uso de una fuerza incontenible. Ambas apreciaciones eran absurdas. Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, la URSS no tenía ninguna capacidad para desarrollar una nueva campaña militar, mientras que los partidos comunistas bajo su influencia más inmediata eran incapaces de lograr apenas relevancia. Las potencias occidentales, aunque desconfiaban profundamente de la URSS y se mostraban hostiles hacia su sistema y su ideología, no tenían intención de atacarla, y desde luego no estaban preparados para alterar el dominio que el Ejército Rojo había establecido en Europa Central y del Este en el último año de la guerra. Cada bando se armó para ganar una guerra que esperaba que el otro empezara, pero para la que no tenían ni planes ni estómago.⁷

Antes de entrar a analizar el conflicto bipolar, tenemos que tener en cuenta que la animadversión entre Estados Unidos y Rusia no se genera de la noche a la mañana al terminar la Segunda Guerra Mundial. Viene de lejos, prácticamente desde la misma fundación de Estados Unidos y los tiempos de la Rusia Zarista. Desde que empezaron las relaciones entre los rusos y los

⁷ Peter Calvocoressi, *World Politics since 1945*, Longman, Nueva York, 1991 (sexta edición)

norteamericanos, las ideologías de las dos naciones fueron fundamentalmente incompatibles, exceptuando un breve periodo en 1917. La joven nación estadounidense, fundada en 1776, era republicana y democrática; Rusia, en cambio, era un viejo sistema autocrático, hostil a la democracia, xenófobo y conocido por la despiadada represión que ejercía sobre sus numerosos súbditos. Aunque sus sistemas políticos, sociales y económicos eran divergentes en extremo, las relaciones entre Estados Unidos y Rusia fueron correctas durante la mayor parte de su historia común, si bien nunca llegaron a ser realmente cordiales. La Revolución Rusa fue bien vista en un principio en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Con el despótico zar sustituido por un gobierno pro democrático y todavía partidario de los aliados, Wilson podía presentar de forma verosímil la guerra como una lucha legítima entre las fuerzas de la democracia y las de la reacción y el militarismo. Pero la evolución de los acontecimientos y el giro bolchevique con su decisión, que reconocían francamente, de derrocar a todos los gobiernos existentes e instaurar sobre sus ruinas un despotismo del proletariado en todos los países, aturdieron al gobierno estadounidense, que se negó a reconocer al nuevo régimen y apoyó económicamente al ejército Blanco en la guerra civil rusa. Sin duda a esta decisión influyó bastante el hecho de que los bolcheviques cancelaran unilateralmente todas las deudas que los gobiernos rusos anteriores habían contraído con los aliados.

Pese a esto, durante el primer plan quinquenal de Stalin se crearon contratos con industrias americanas, como General Electric Company y Ford Motor Company. Al igual que otros empresarios norteamericanos que participaron en el primer plan quinquenal, Henry Ford no obró movido sólo por el deseo de obtener beneficios en la URSS, sino también porque creía que la pericia norteamericana empujaría a los soviéticos a abandonar el socialismo y adoptar el capitalismo de tipo norteamericano. Después de recibir la instrucción que necesitaban para fabricar sus propios automóviles y tractores, en 1934 los soviéticos dieron por terminada su relación con Ford. Resulta irónico que capitalistas como Ford contribuyeran sin darse cuenta al éxito del primer Plan Quinquenal así como a consolidar la dictadura de Stalin. No obstante, Washington seguía sin reconocer al gobierno soviético. Para presionar a Washington con el fin de que cambiase

de política, en 1931 la URSS empezó a hacer la mayoría de sus pedidos a otros países, en particular a Alemania. A causa de ello, el comercio soviético-norteamericano descendió bruscamente durante el año siguiente. En 1932, el peor año de la Depresión, había descendido del 25 al 4,5%, un 82% en un año. El reconocimiento no vino hasta que las circunstancias geopolíticas generadas por el ascenso de la Alemania Nazi y el expansionismo japonés hicieron necesario un poder fuerte que pudiera servir de contención de ambos. Al final el acuerdo que establecía relaciones diplomáticas se firmó en noviembre de 1933. Roosevelt estaba convencido de que era posible una colaboración entre los soviéticos y los norteamericanos contra las potencias del Eje. Pero la firma del Pacto de No Agresión entre Alemania y la URSS derrumbó definitivamente esta ilusión.⁸

Uno de los primeros síntomas de la tensión fue el discurso pronunciado por Stalin el 9 de Febrero de 1946 con motivo de las elecciones al Soviet Supremo. En él, pidió un nuevo programa económico quinquenal que preparase a la Unión Soviética para un conflicto inevitable con el mundo capitalista. Stalin venía a decir que la victoria en la guerra había significado el triunfo del sistema soviético, y en el que se demostraba el endurecimiento ideológico en curso, subrayando las profundas diferencias existentes entre el capitalismo y el socialismo: *“El sistema capitalista de la economía mundial lleva en sí elementos de crisis general y de guerra. El capitalismo mundial no se desarrolla en el sentido de un sistema armonioso, sino a través de crisis, catástrofes y guerras”*.⁹

Las razones que impulsaron a Stalin a adoptar esta postura de fuerza fueron variadas. La posición de la URSS en aquellos momentos era de gran debilidad. La guerra había significado un impresionante desastre económico, acompañado de una pérdida de vidas tan inmensa que su dimensión real probablemente nunca fuera revelada. Rusia era una potencia territorial que se fue expandiendo generación tras generación a través de una geografía que la situaba bajo la amenaza constante de Alemania. En la era soviética, la política exterior se caracterizó por una diplomacia que le condujo al

⁸ Ronald E. Powaski, *op.cit.*

⁹ Charles Zorgbibe, *Historia de las relaciones internacionales 2. Del sistema de Yalta hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1997

aislamiento y, en 1941, a una casi completa derrota militar. La URSS se había salvado gracias a sus extraordinarios recursos geográficos y “espirituales” y al doble frente, occidental y oriental, en el que Hitler se embarcó y que se volvería contra él. Pero para Stalin, la alianza antifascista de 1941-45, difícilmente podía pasar de ser un matrimonio de conveniencia con una duración limitada; y no se opinaba de forma diferente desde las potencias occidentales. Con la guerra terminada, el objetivo de la alianza se había logrado, y apenas existían elementos en las mentalidades y tradiciones de los aliados que hicieran pensar en la posibilidad de una “entente”.

Además, para Stalin, ante la demostración de Hiroshima y Nagasaki, el hecho innegable era que la URSS no disponía de fuerza aérea de largo alcance, y que no podría detener un ataque directo de Estados Unidos. Ante esto, Stalin pensó que lo mejor que podía hacer era plantear una amenaza hacia Europa Occidental que pudiera disuadir a los americanos de atacar a la URSS. Las tropas rusas no habían sido desmovilizadas y no se habían retirado de las áreas que habían ocupado durante las últimas campañas de la guerra, y que incluían capitales históricas como Budapest, Praga, Viena y Berlín.

De este modo, Stalin decidió crear un *glacis* protector que preservara sus centros neurálgicos; y que al mismo tiempo generara un importante temor en la frágil y exhausta Europa y en su protector norteamericano, que les llevaría a preguntarse si el avance soviético realmente se habría interrumpido tras la rendición alemana, o si no se detendría hasta que París, Milán, Brest y Bordeaux cayeran en el saco ruso. Así, el mantenimiento de un impresionante contingente del Ejército Rojo, y la reducción de la mayor parte de Europa Central y del Este a una condición prácticamente de “vasallaje” respecto a la Unión Soviética, mientras el dinero y los cerebros rusos se encargaban de producir la bomba atómica rusa, provocó el aumento de la hostilidad de la Administración norteamericana, quien se encontraba con razones más que suficientes para la desconfianza y el temor.¹⁰

La primera respuesta occidental llegaría a través de Winston Churchill. El antiguo *premier* británico advertía la gravedad de la situación y abogaba por

¹⁰ Peter Calvocoressi, *op. cit.*

la unidad de las naciones occidentales en torno a una política de firmeza frente a las iniciativas soviéticas. El 5 de marzo, en el campus del *college* de Fulton (Missouri), Churchill evocó en presencia del presidente de los EE UU Harry Truman, “*el telón de acero que ha caído a través del Continente, de Stettin en el Báltico a Trieste en el Adriático*”. Churchill explicó cómo todas las capitales de la Europa Central y Oriental estaban “*sujetas, de una manera u otra, no sólo a la influencia soviética, sino al control de Moscú, en medida grande y cada vez mayor, a través de regímenes policíacos*” No creía que los dirigentes soviéticos desearan la guerra, pero evidentemente deseaban sus frutos. También deseaban la expansión ilimitada del poder soviético y de sus doctrinas. Churchill quería hacer sonar “*una señal de alarma en cada hogar de Europa así como de Estados Unidos.*” ¿Qué hacer? Churchill observó: “*Por lo que he visto de nuestros amigos rusos y de otros durante la guerra, estoy convencido de que no hay nada que admiran tanto como la fuerza, ni nada que respeten menos que la debilidad militar*”. Se imponía por tanto una nueva alianza angloamericana, aunque él la llamase “*una asociación fraternal bajo la égida de las Naciones Unidas*” para poner freno a la insistente agresión de Rusia. En resumen, Europa Oriental quedaba sometida no sólo a la influencia soviética, sino al control de Moscú. La URSS procedía a una expansión ilimitada de su poderío y de su doctrina, lo que era entendido como la nueva amenaza mundial. Un discurso que Stalin calificó como un “*llamamiento a la guerra contra la URSS*”.

El efecto positivo más inmediato del discurso de Churchill quizá fuese que facilitó a la Administración norteamericana la tarea de hacer aprobar el empréstito de 3.750 millones de dólares para Gran Bretaña. En un ambiente de anticomunismo cada vez más furioso, en parte como resultado de la psicosis de espionaje, Gran Bretaña se vio favorecida por medio de Churchill. No fue difícil persuadir a los congresistas de que una Gran Bretaña en bancarota sería presa fácil del comunismo.¹¹

Esta alocución de Churchill tuvo lugar en el momento en el que en la administración norteamericana estaba empezando a tomar conciencia de la

¹¹ Hugh thomas, *op. cit.*

política a seguir. El debate entre los defensores del “postulado de Yalta”, partidarios del espíritu de conciliación, y los del “postulado de Riga” (ciudad donde Estados Unidos formaban a sus soviólogos antes de 1939), para quienes el expansionismo dominaba a la Unión Soviética, parecía decantarse a la luz de los acontecimientos por estos últimos. Además, los rumores de un espionaje soviético a gran escala dentro de Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña para intentar conseguir la bomba atómica, empezaban a condicionar las interpretaciones de muchos estadistas occidentales.¹²

Entre ellos estaba George Kennan, embajador americano en Moscú. En marzo dirigió al Departamento de Estado un informe sobre el discurso de Stalin a través de un extenso telegrama, que alcanzará una gran notoriedad. En él, Kennan hacía un análisis del sistema político soviético y cuál era la necesaria respuesta. Empezaba señalando cómo los dirigentes de la Unión Soviética vivían en la creencia de que estaban cercados por países capitalistas enemigos, contra los que tendrían que luchar algún día. Los mismos hombres tenían también la convicción de que algún día estos capitalistas llegarían a luchar los unos contra los otros, por lo que convenía promover los conflictos entre Estados capitalistas, ya que ello inauguraba otras posibilidades para el progreso de la causa soviética. El miedo del gobierno soviético a un Occidente más adelantado en lo económico y en lo tecnológico, y el temor de los dirigentes soviéticos a lo que pudiera si los rusos de la calle llegaran a saber la verdad acerca del mundo exterior, afectaban también a la cuestión.

Definía su política como expansionista, pero prudente, por lo que *“el principal elemento de toda política americana con respecto a la Rusia Soviética debe ser el contener con paciencia, firmeza y vigilancia sus políticas expansionistas. Es importante oponer a los rusos una resistencia inquebrantable en todos los sitios en donde se disponen a causar daño a los intereses de un mundo pacífico y estable”*. El telegrama proporcionaba una base ideológica a la política de Estados Unidos, entonces titubeante.

¹² Hugh Thomas, *op. cit.*

“Contención” sería la consigna de la diplomacia norteamericana y la óptica por la que apostaría Truman.¹³

Además de su importancia para la propia Guerra Fría, el interés que este documento tuvo para los dirigentes norteamericanos, les impulsó a utilizar casi de forma continua los informes de los “soviétólogos” en el proceso de toma de decisiones.

En este sentido, el periodista norteamericano Walter Lippmann desarrollará el concepto en su libro *La Guerra Fría: un estudio de la política exterior de Estados Unidos* (1947), recopilación de artículos aparecidos en *The New York Herald Tribune*. En ellos expuso la necesidad de establecer alianzas y responsabilidades permanentes en la política exterior norteamericana. Posteriormente, comenzó a preguntarse si el internacionalismo de EE UU no terminaría convirtiéndose en un imperialismo claro, y si era posible la convivencia entre la democracia y el comunismo. Los dirigentes norteamericanos debían dedicarse preferentemente a Europa, que era el continente decisivo en el mundo, tanto en lo que hacía referencia a su reconstrucción económica como al fortalecimiento de sus estructuras económicas, pues si Europa fallaba, el resto de los Estados que eran mucho más débiles serían presa fácil de la URSS. Lippmann sugería que la solución para evitar un choque entre los dos Estados sería conseguir un equilibrio de poder que impidiera a los posibles enemigos conseguir el éxito que esperaban. Europa debía ser el principal centro de actuación, pues allí era donde se encontraba el ejército rojo, que era a quien había que temer y no a la ideología comunista, pues era aquel el que había conseguido no sólo el triunfo militar, sino también el triunfo de la ideología que defendía.¹⁴

Los acontecimientos internacionales parecían confirmar éste análisis. Entre 1945 y 1946 se van a suceder una serie de actuaciones soviéticas sobre Irán, Turquía y Grecia que desvelaban su objetivo de expandirse hacia el Sur. Esta presión será contenida por los angloamericanos mediante una barrera política-económica en el Mediterráneo oriental y el Próximo Oriente.

¹³ Charles Zorgbibe, *op. cit.*

¹⁴ Juan Carlos Pereira Castañares, *Historia y presente de la Guerra Fría*, Istmo, Madrid, 1989

La crisis en Irán surgió por la negativa soviética a retirar sus tropas del sur del país, debido a los intereses petrolíferos de la zona y a que estaba apoyando al Partido Comunista iraní. La presión del Consejo de Seguridad y la postura de firmeza de EE UU y Gran Bretaña, antigua potencia ocupante, provocaron finalmente la retirada soviética. Se expone aquí la nueva política de firmeza norteamericana, que impidió que Irán cayera en la órbita soviética.

Parecida respuesta se daría en la cuestión turca. La URSS exigía a Turquía la cesión de las provincias de Kars y Ardan, que antiguamente formaron parte de la Rusia zarista; y por otro lado, la utilización sin restricciones por parte de su flota de guerra del Bósforo y los Dardanelos. Turquía rechazó estas exigencias, apoyada por Estados Unidos, que enviaría a la zona un importante dispositivo naval, embrión de la VI Flota.

Pero sin duda la mayor tensión se vivía en Grecia, controlada militarmente por Gran Bretaña. El país heleno vivía una sangrienta guerra civil, donde el gobierno y la monarquía no podían resistir a la guerrilla comunista. Londres no deseaba permanecer por más tiempo en el territorio al no poder sostener económicamente su despliegue militar. Ante esta situación, Truman decidió el apoyo masivo para evitar la caída de otra nación europea en la órbita de Moscú. El abandono de Londres supone la asunción definitiva por parte de Estados Unidos del papel protagonista que Europa, y más concretamente Inglaterra, había jugado en el mundo hasta entonces. La nueva gran potencia, Estados Unidos, sustituiría a una Europa derruida como centro del orden internacional.

La cuestión atómica sería uno de los temas que supondría la ruptura definitiva entre los antiguos aliados. Desde finales de 1945 Washington estudiaba la posibilidad de instituir una autoridad mundial que controlara la producción atómica y garantizase su uso únicamente para fines pacíficos. Para ello, una vez creada la Comisión de Energía Atómica en 1946, elaboró el Plan Baruch, que proponía dejar bajo la ONU el control de la energía atómica, a través de inspecciones a los países con producción atómica, pudiendo imponer sanciones a los Estados que incumplieran lo pactado, incluidos los miembros permanentes del Consejo de Seguridad, quienes no ejercerían su derecho a veto. Sin embargo la URSS rechazó el proyecto,

presentando una contrapropuesta que fue a su vez rechazada por EE UU. Se perdió así la oportunidad de crear un órgano que garantizara el uso de la energía atómica, lo que sin duda habría cambiado radicalmente el panorama histórico que se viviría en las posteriores décadas.

Desde la primera reunión de la Comisión de Energía Atómica, el 14 de junio de 1946, la delegación norteamericana expresó su preocupación por el futuro de la energía atómica y su principal expresión: la bomba atómica, que hasta ese momento monopolizaba EE UU. Con este objetivo, Baruch presentó un plan que llevaría su nombre cuyos puntos fundamentales eran los siguientes: 1) creación de un órgano de control internacional sobre el desarrollo atómico; 2) transferencia a ese órgano de la propiedad de las minas, minerales e instalaciones que pudieran permitir la fabricación de armas nucleares; 3) el control se desarrollaría por fases determinadas con anterioridad; 4) se crearía un cuerpo internacional de inspectores encargados de impedir que nadie pudiera iniciar clandestinamente la fabricación de ningún tipo de arma nuclear; 5) se preveía el castigo inmediato y seguro de todas las infracciones; 6) se permitiría de modo absoluto y exclusivo al citado Órgano y a sus representantes la realización de cualquier investigación.¹⁵

Frente a la posibilidad de monopolio nuclear, para conseguir el equilibrio entre las dos superpotencias, la delegación soviética, encabezada por Andrei Gromiko, presentó el 19 de junio una contrapropuesta. Mientras que los norteamericanos pretendían el control –pues ellos eran los únicos que disponían de estas armas y querían seguir siéndolo ya que era un fundamento básico de su nuevo poder-, los soviéticos, que todavía veían lejos el final del proceso de fabricación que habían iniciado, propusieron la prohibición del uso de armas nucleares, la destrucción de los arsenales existentes, y la creación de una comisión de control internacional subordinada al Consejo de Seguridad de la ONU (y por tanto sujeta a veto); se opuso a la creación de una nueva autoridad internacional, y sólo aceptaría la inspección de aquellas plantas que hubiesen declarado el cese de la producción nuclear y fueran ofrecidas para la inspección por el gobierno del

¹⁵ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

país donde estuvieran situadas. La tensión y las posturas encontradas hicieron que la conferencia fracasara, tras dos años de discusión, e incluso que la comisión se suprimiera para ser sustituida en 1952 por la Comisión de Desarme.¹⁶

El rechazo soviético al Plan Baruch constituyó entonces otro factor adicional para la percepción de la Administración Truman de que la URSS había dejado de ser un aliado para convertirse en el adversario a batir.¹⁷ Todos estos acontecimientos, unidos al convencimiento que tenían ambas potencias de que el entendimiento entre ambas resultaría imposible, convirtió en extraños y enseguida en enemigos a los antiguos aliados de la guerra.

Características de la Guerra Fría

El conflicto griego, en 1947, puede ser considerado el primer episodio de la Guerra Fría. Un estado de tensión permanente, primero entre las dos grandes potencias y luego entre los dos bloques liderados por las superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, tensión que se detiene ante el riesgo de choque directo por el peligro de destrucción mutua que supone la utilización del arsenal nuclear. Una tensión no sólo por la amenaza de las fuerzas militares sino por toda la suerte de factores ideológicos, económicos y sociales. Los conflictos de esta época no se desarrollan en los territorios de las superpotencias, sino que son localizados, preferentemente en el escenario asiático.

La denominación de Guerra Fría surgió en 1946 y sería el periodista Herbert Swope quien la utilizó por primera vez para designar el final de la colaboración entre norteamericanos y soviéticos como consecuencia de las tensiones por el control de la energía atómica. En efecto, lejos de responder a la diplomacia atómica con la sumisión, la URSS se lanzó a la carrera nuclear, que culminó con éxito en 1949. Se define la Guerra Fría como un conflicto en el que las partes se abstienen de utilizar las armas una contra otra. En cada caso, los beligerantes emplearon todos los recursos, la

¹⁶ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

¹⁷ Peter Calvocoressi

intimidación, la propaganda e incluso la guerra local, procurando evitar la implicación directa en las operaciones armadas.¹⁸

Según Juan Carlos Pereira Castañares, las principales características de este conflicto serían las siguientes:

- Se trata de un enfrentamiento no bélico bipolar, iniciado en 1947 al organizarse las naciones en dos grandes bloques dominados por Estados Unidos y la Unión Soviética, que adquirieron el nuevo *status* en la política internacional de *superpotencias*.
- Cada superpotencia consigue configurar una zona de influencia propia e impedir, una vez delimitada, cualquier desviación militar o ideológica. No obstante podemos hablar de un sistema flexible, en el que además de las dos superpotencias y los bloques que estaban bajo su influencia, se encontraban actores no alineados y un actor universal, la ONU, que trató de jugar un papel atenuador de la tensión internacional. El respeto por el adversario a la otra zona se considera una regla básica del juego. Cuando se rompió esta regla, excepcionalmente, al pasar Cuba al campo soviético, estalló la máxima crisis, la de los misiles en octubre de 1962, que colocó al mundo a un paso del conflicto nuclear.
- El sistema bipolar no admite neutrales, todos los países se consideran implicados. Ambas potencias trataron de distinguir entre aliados y enemigos, mundializando progresivamente el enfrentamiento. Sin embargo, ambas superpotencias reconocieron ciertos valores o principios comunes que tendieron a trasladar a la ONU: Pero no obstante, ambos bloques utilizaron las Naciones Unidas para sus intereses y ello impidió que la Organización alcanzase los objetivos para los que se creó en 1945.
- Un estado de tensión no sólo militar sino preferentemente ideológico, que obligará al empleo de armas como la propaganda hostil, la presión

¹⁸ André Fontaine, *op. cit.*

diplomática, el espionaje, el “chantaje” económico. La disuasión nuclear se convierte en el eje básico de una estrategia diplomática y militar cuyas bases fueron: la *contención* del enemigo y de su expansión; la *disuasión* de cualquier acto hostil ante la amenaza de recurrir al enfrentamiento bélico; la *persuasión* en tanto en cuanto los factores ideológicos y psicológicos tuvieron un papel clave; la *subversión* como medio de eliminar a las autoridades políticas o militares que no aceptaron los valores o las reglas del bloque en el que estaban integrados; el *espionaje*, fenómeno insólito en tiempos de paz, ante la necesidad de conocer rápida y verazmente las actividades y decisiones del enemigo.¹⁹

Todo esto estaba fuertemente condicionado por las nuevas imágenes que se habían creado en EE UU de los soviéticos. Nos vamos a encontrar con tres distorsiones perceptivas sobre la URSS: a) la que percibe a la URSS como una potencia militarista, agresiva, que va a utilizar una estrategia político-ideológica basada en la subversión, infiltración, influencia a través de los partidos comunistas e incluso del terrorismo para alcanzar su objetivo final, que era el dominio del mundo; b) otra corriente que percibe al régimen soviético como una nueva versión de la dictadura nazi, basada en un totalitarismo, un fuerte personalismo y una represión interna que contribuyen a cohesionar forzosamente al pueblo soviético; c) una última corriente perceptiva encuentra a la URSS como un Estado inestable, aunque intente demostrar al mundo que no lo es, que puede ser fácilmente transformado si occidente realiza las presiones en los sectores y momentos más adecuados.

Este análisis nos permite señalar que tanto en el propio estallido de la Guerra Fría como en su desarrollo hasta su finalización, el factor psicológico, o más concretamente, la denominada “psicología de guerra”, tendrá un papel fundamental en los dos bloques y muy especialmente en EE UU y la URSS. Utilizado ya anteriormente, en especial durante la Segunda Guerra Mundial, desde 1946 adquirirá una mayor importancia hasta el punto

¹⁹ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

de que el presidente Truman llegó a crear en 1950 un Consejo de Estrategia Psicológica.²⁰

La Guerra Fría se extendió desde 1947 a 1989-1990, según el consenso entre los especialistas. En estos más de cuarenta años podemos distinguir varias fases de evolución del conflicto, definidas por una serie de características comunes.

Siguiendo el análisis de Juan Carlos Pereira Castañares, cada fase se iniciaría con un primer periodo de distensión, moderación en el enfrentamiento, disminución de los conflictos y utilización de un lenguaje sereno y constructivo. En un segundo momento irán apareciendo signos de tensión que se apreciarán en el lenguaje que utilizan los líderes políticos y militares de ambos bloques; a continuación se incrementarán los conflictos y los presupuestos militares e incluso se romperán negociaciones y acuerdos. La tensión culminará con el estallido de un *conflicto-tipo*, en el que se estará al borde del enfrentamiento bélico o de la quiebra absoluta del sistema bipolar.

En función de estas características podemos distinguir las siguientes fases:

- De 1945 a 1953: las tensiones de la Guerra Fría se hacen más patentes, las posturas de los bloques parecen irreconciliables y no hay diálogo entre ellos (es la etapa de la llamada “Caza de Brujas” en Estados Unidos, fruto de la obsesión anticomunista, a la que prestaremos un especial interés en este trabajo). Se inicia con la toma del poder por los respectivos partidos comunistas en los países de la Europa Central y del Este al amparo de la ocupación soviética, prosigue con el bloqueo de Berlín en 1948, se agrava con el triunfo comunista en China y alcanza el punto culminante con la guerra de Corea.

- De 1953 a 1962: A la muerte de Stalin, Krushev inicia el diálogo y la política negociadora, primero con Eisenhower y luego con Kennedy. El punto de máximo tensión se alcanza con la crisis de los misiles cubanos y la construcción del Muro de Berlín.

²⁰ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

- De 1962 a 1973: La acumulación de un enorme potencial militar (es decir, nuclear) obliga a negociar la limitación del arsenal estratégico. Se empiezan a sentir los efectos negativos de la carrera de armamentos en sus respectivas economías. La guerra de Vietnam mantuvo la rivalidad, aunque las decisiones de la ONU empezaron a adquirir mayor relevancia.

- De 1973 a 1989: La crisis económica mundial absorbió la atención de todos, pero la ocupación de Afganistán enturbió de nuevo las relaciones. Sin embargo, la distensión proseguía con la firma de los acuerdos SALT I en 1972 y con el acta final de la Conferencia de Seguridad y Cooperación Europea, celebrada en Helsinki en 1975. En 1989 la retirada soviética de Afganistán, las propuestas de desarme de Gorbachov y los cambios democráticos en la Europa del Este marcaron el final de la Guerra Fría, simbolizado con la caída del Muro de Berlín y la desaparición en 1991 de la Unión Soviética.²¹

La Doctrina Truman y el Plan Marshall

La decisión británica de suspender la ayuda militar a Grecia y Turquía en 1947, suponía la retirada de las potencias europeo-occidentales de los asuntos internacionales a favor de Estados Unidos. Y era el reflejo, como hemos indicado anteriormente, de la decadencia de Europa y más concretamente del final del Imperio Británico. El vacío de poder dejado por los británicos debía ser ocupado de forma inmediata por Estados Unidos antes de que lo hiciera la URSS.

Otro elemento a tener en cuenta es que, desde el punto de vista norteamericano, ese factor no por intangible menos real denominado “opinión pública” estaba cambiando. Nuevos hombres, nuevas ideas y nuevas formas habían llegado a la Casa Blanca. Truman era una persona muy diferente de Roosevelt, más pragmático, e influenciado por el conflicto

²¹ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

entre comunismo y esa vaga entidad llamada “anticomunismo” más que por las relaciones entre las dos potencias. Truman representaba al americano de finales de los cuarenta, más inclinado a considerar la confrontación entre americanos y soviéticos en Europa como un choque de sistemas y civilizaciones, en vez de un conflicto entre Estados.²²

Churchill en Fulton y Kennan en su telegrama ya habían advertido de la situación y de lo que se debería hacer. El panorama internacional parecía darles la razón: el afianzamiento de poder de los partidos comunistas en la Europa Oriental, unido a importantes triunfos electorales de los partidos comunistas en Europa Occidental, integrándose incluso en gobiernos de coalición; el avance imparable en China de los ejércitos de Mao y la rebelión de Ho Chi Minh contra la presencia colonial francesa en el Sudeste Asiático.

Particularmente conscientes de esto eran el secretario de Estado, el general Marshall, y el subsecretario, Dean Acheson, quienes decidieron que había que intervenir para contener (término clave) la expansión del comunismo. Es en este contexto es en el que se inscribe la Doctrina Truman.

El 27 de febrero de 1947, ante los acontecimientos de Grecia, Truman reunió a los líderes del Congreso. El presidente norteamericano dramatizó al describir un panorama apocalíptico de la expansión soviética en el Sudeste europeo, Oriente Próximo, Francia e Italia, África y Asia –“*Jamás, desde la época de Roma y Cartago, ha habido tal polarización del poder sobre la tierra*”. La Administración decidió asumir la responsabilidad que los ingleses estaban a punto de abandonar. Truman declaró que “*Estados Unidos debe tener por norma ayudar a los pueblos libres que se resisten a los intentos de subyugación por parte de minorías armadas o de presiones externas*”. El presidente pidió al Congreso que aprobara la concesión de ayuda por valor de 300 millones de dólares a Grecia y de 100 millones de dólares a Turquía, con el fin de que los dos países pudieran responder al desafío comunista. Afirmó que prestar ayuda a Grecia y Turquía formaba parte de una lucha mundial “*entre diferentes formas de vida*” y que la caída

²² Peter Calvocoresi, *op. cit.*

de estas naciones en el comunismo produciría resultados parecidos en otras partes.²³

Los planteamientos de su discurso fueron bien acogidos por representantes y senadores. Se ponía en marcha la estrategia de contención del comunismo, pero también el inicio de una nueva era en la política exterior norteamericana, política que contaba con el monopolio nuclear como instrumento clave. La “contención” de la Unión Soviética tomó forma: en julio de 1947, la Ley sobre la Seguridad Nacional reflejaba la voluntad de coordinar con eficacia los diversos medios de influencia nacional (creación de una agencia central de espionaje, la CIA, y del Consejo Nacional de Seguridad). En 1953 se creó además la Agencia de Información para contrarrestar la propaganda soviética. La firma del Tratado del Atlántico Norte, ratificado por el Senado el 21 de Julio por 82 votos contra 13, era la conclusión lógica de la política de contención. También probaba que Estados Unidos había acabado con el aislacionismo.²⁴

Pero la disuasión no debía ser solamente militar; la fuerza armada es la auxiliar de una acción económica y social.²⁵

El Plan Marshall fue el más claro ejemplo de la política de contención. Ante una Europa derruida, con graves problemas de escasez de alimentos y combustible, y con falta de recursos financieros para volver a poner en marcha su industria, el riesgo de un avance soviético por el continente en un panorama de hambre y descontento era patente. Para evitar esto, el general Marshall encargó a Acheson la elaboración de un plan de ayuda económica que haría de Europa un socio próspero y animaría a los europeos a cooperar en el marco regional. Los 13.000 millones de dólares de ayuda económica que Estados Unidos ofrecerá de 1948 a 1952 permitirán liberar los intercambios entre europeos, y después los de Europa con la zona del dólar, restableciendo el nivel de producción europeo de preguerra. Pero la reconstrucción europea no era su única intención: como los fondos de ayuda debían gastarse principalmente en Estados Unidos, esto supondría unos

²³ Ronald E. Powaski, *op. cit.*

²⁴ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

²⁵ Charles Zorgbibe, *op. cit.*

ingresos y un impulso económico e industrial que incidirá en la “economía de la abundancia” en la que vivirán desde el final de la guerra.

Con Breton Woods y la creación de del FMI y el Banco Mundial, Estados Unidos conseguiría el objetivo básico desde el punto de vista económico internacional: el control de la economía mundial. Esto se explica por tres razones: 1) la posición económica adquirida por EE UU durante la guerra mundial, con su infraestructura industrial intacta, con un crecimiento real del PIB del 60% entre 1940 y 1945, con el 80% de las reservas de oro de todo el mundo, con un comercio en expansión que representaba en 1945 el 40% del total mundial, y con una “deuda aliada” contraída con EE UU valorada en 50.000 millones de dólares; 2) esta posición hegemónica no se podría mantener tras la finalización de la guerra si el resto del mundo, y muy especialmente Europa, no disponía de bienes, mercancías y dinero para intercambiarlos o adquirir todos los artículos que EE UU seguía produciendo, por lo que era necesaria la intervención inmediata y diversificada del gobierno norteamericano para solucionar ese inquietante problema que podría conducir a una depresión de consecuencias incalculables, aunque, eso si, esa intervención debía realizarse también para reafirmar los principios de un nuevo orden económico que bajo el lema de “liberalismo frente a nacionalismo”, confirmara la supremacía norteamericana en el mismo; 3) como complemento a este intervencionismo controlador, EE UU no debía olvidar la utilización de sus poderosas fuerzas armadas, el “argumento nuclear” o los recursos político-ideológicos defendidos por el “mundo libre”, como medio y fin en sus políticas de colaboración, firmeza o disuasión a utilizar con amigos y aliados y frente a los enemigos.

El enfrentamiento político-ideológico con la URSS hacía mucho más necesaria la reconstrucción. Las previsiones económicas formuladas por el Comité Coordinador de Estado, Marina y Guerra norteamericanos señalaban que el mundo no podría seguir comprando productos de EE UU por más de entre doce y dieciocho meses. También era preocupante la depresiva situación de Europa, especialmente de la parte occidental, en la que los triunfos electorales de los partidos de izquierda o el proceso de nacionalizaciones podrían conducir a la adopción de políticas económicas de

planificación socialista que provocarían una rápida expansión del comunismo por todo el continente. Todo ello ponía en grave peligro el nuevo orden mundial capitalista que se había puesto en marcha y los propios intereses de EE UU

Hoy parece indudable que sin el inicio de la Guerra Fría el presidente Truman no se habría planteado la posibilidad de enviar al Congreso un programa de ayuda tan cuantioso como el Plan Marshall y que los congresistas lo apoyaran.²⁶

Este programa de reconstrucción europea tuvo varias intenciones. Estados Unidos habían salido de la guerra muy fortalecidos económicamente; pero este avance podría verse frenado si no aumentaba la demanda de mercancías y productos agrícolas norteamericanos, demanda que sólo podía provenir de Europa. Era necesario promover la recuperación europea por medio de nuevos créditos y donaciones, hasta que su actividad pudiera recuperarse y conseguir estabilidad económica. Por otro lado, la estructura económica internacional que se había creado en Breton Woods exigía la creación de grandes espacios económicos, reducción del proteccionismo y una internacionalización de la producción y el capital. Por último, la indefinición existente en Europa en cuanto al modelo económico a utilizar para conseguir la recuperación, junto al peligro de las nacionalizaciones y el papel de los partidos comunistas, exigía una respuesta clara del gobierno norteamericano.²⁷

El bloqueo de Berlín.

La antigua capital del Reich se convirtió en la caja de resonancia de las tensiones del mundo que se había organizado en dos bloques antagónicos. Como hemos visto, a lo largo de 1947 la tensión mundial aumentó de forma amenazadora. Frente a la aprobación del Plan Marshall, la Unión Soviética prohibió su disfrute a las naciones de su órbita al considerarlo un instrumento de expansión capitalista. En Grecia, con ayuda americana, la guerra civil se decantó a favor del gobierno de Atenas. En China por el

²⁶ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

²⁷ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

contrario se inclinó hacia el triunfo maoísta. Yugoslavia intentó colocarse en posición independiente y se vio bloqueada por los restantes gobiernos comunistas. Pero ningún foco de tensión fue comparable al de Berlín.²⁸

Los aliados tenían la certeza de que si Alemania caía bajo dominio comunista, el resto de Europa occidental no tardaría en seguir el mismo camino. Por eso desde el mismo final de la guerra, el objetivo de los aliados, especialmente EE UU, fue la reconstrucción de una Alemania próspera y fuerte. No se volvería a caer en el mismo error de Versalles en 1918, cuyas consecuencias habían desembocado en el auge del nacionalsocialismo y en la guerra que acababa de finalizar. Por eso el futuro de Alemania se convirtió en la principal cuestión de discusión entre los Aliados, conscientes de que la futura situación de Europa dependería en gran medida del control ejercido sobre este territorio. En Potsdam habían adoptado dos principios fundamentales sobre Alemania: su no desmembración y su división provisional en zonas de ocupación (estadounidense, francesa, británica y soviética) hasta la firma definitiva del Tratado de Paz, que nunca se firmó.

Pero enseguida aparecieron los problemas. Cada potencia gobernaba su zona autónomamente en función de sus intereses y en un clima de cada vez mayor desconfianza. Frente al establecimiento de bases para el desarrollo de un sistema socialista en la zona soviética, los occidentales, como réplica, opusieron el surgimiento de instituciones liberales y capitalistas, con el restablecimiento de los partidos políticos alemanes. En pocos años se fusionaron económica y administrativamente las zonas aliadas: en 1947 británicos y norteamericanos, a los que se uniría en verano de 1948 la zona francesa. Crearon una moneda común, el marco alemán, y organizaron elecciones a una asamblea constituyente, abriendo el camino a la constitución de un Estado Alemán occidental. Una comisión integrada por representantes de los *Länders* (regiones), presentó un proyecto de constitución en 1949 aceptado por los occidentales. La *cuestión alemana* había supuesto el fin de la colaboración aliada tras la guerra. Lo que había sido un conflicto entre democracias y fascismos se convertía en un enfrentamiento entre comunismo y liberalismo.²⁹

²⁸ André Fontaine, *op. cit.*

²⁹ Pedro Martínez Lillo, *op. cit.*

Stalin consideró que se conculcaban los acuerdos de Potsdam. Por ello, el 24 de junio de 1948, la URSS, en este contexto de tensión internacional, en relación con la *cuestión alemana* tomó una decisión: el bloqueo de la ciudad de Berlín, o más concretamente, las zonas aliadas de la capital que se encontraban aisladas dentro del territorio controlado por los soviéticos (conviene recordar que Berlín, enclavada en la zona soviética, fue también dividida como lo había sido el resto de Alemania en cuatro zonas). En esta ocasión la respuesta occidental fue contundente y ello abrió camino al enfrentamiento global y directo.

Dicha respuesta fue que Estados Unidos y los demás países occidentales organizaron un gigantesco puente aéreo, entre los tres aeropuertos de Berlín y trece de la zona occidental alemana. Durante los 323 días que duró el bloqueo se transportaron casi 2 millones de toneladas de mercancías por medio de los 235.000 vuelos que se realizaron, en un gran despliegue de poderío industrial. El presidente Truman amenazó a la URSS: “*Si los convoyes aéreos fueran interceptados o si las tropas rusas se atrevieran a franquear la puerta de Brandenburgo, la guerra comenzaría*”. La URSS mantuvo el bloqueo hasta el 12 de mayo de 1949.

Las consecuencias de este conflicto fueron las siguientes: a) se aceleró el proceso de división de Alemania: el 23 de mayo de 1949 nacía la República Federal Alemana; el 7 de octubre se creaba la República Democrática Alemana; b) la *cuestión alemana* se convertía en uno de los puntos de fricción más permanentes y conflictivos de la Guerra Fría; c) se impulsó el proceso de creación de un organismo de defensa y seguridad occidental que tuvo su punto culminante en la creación de la OTAN; d) la URSS consolidó su poder e influencia en la Europa Central y Oriental y en el sistema socialista mundial, sustentada en la doctrina de la soberanía limitada de sus miembros; únicamente Yugoslavia, país que no había sido liberado de la ocupación nazi por el ejército soviético, adoptó una posición independiente, la “*herejía yugoslava*” bajo el dominio de Tito.³⁰

³⁰ Pedro Martínez Lillo, *op. cit.*

La guerra de Corea

La división política de la península coreana, con un gobierno comunista al norte del paralelo 38 y otro nacionalista al sur, tras casi 35 años de ocupación japonesa, era otro resultado de las decisiones geográficas que se habían adoptado en las conferencias internacionales de la posguerra. Era una situación inestable, muy similar a la de Alemania. El 25 de junio de 1950 el ejército norcoreano traspasó el paralelo 38 e invadió Corea del Sur. Al estar ausente en el Consejo de Seguridad el delegado soviético, en protesta por la presencia del delegado de la China nacionalista, ya derrotada militarmente por los comunistas de Mao, la URSS no pudo vetar la propuesta norteamericana de condenar como agresor a Corea del Norte.

Al mismo tiempo Truman ordenó la movilización de las tropas acantonadas en Japón y la colocación de la VI flota en el estrecho de Formosa, para evitar la invasión del último territorio que quedaba libre de la China nacionalista. El 7 de julio el Consejo de Seguridad autorizó a Estados Unidos para que dirigiera el apoyo a los surcoreanos bajo bandera de la ONU.

Desde el punto de vista militar se puso de relieve la gran capacidad estratégica del general MacArthur. Después de dejar que los norcoreanos ocuparan la mayor parte de Corea del Sur efectuó un desembarco a sus espaldas, en Inchon, y cortó sus líneas, con lo que quedaron atrapados gran parte de los efectivos de Corea del Norte. Pero ante la presión de Corea del Sur, que pedía que se extinguiera esa barrera artificial, y el consejo de MacArthur, se decidió cruzar el paralelo 38 y se avanzó hasta el Norte, hasta la frontera del río Yalú, para conseguir un objetivo totalmente nuevo: la unificación de Corea. Esta desafortunada decisión, tomada a pesar de las advertencias sobre una intervención China, fue apoyada tanto por el gobierno de Truman como por la Asamblea general de la ONU.

Se produjo entonces la intervención china. Un gran ejército en número empujó hacia el Sur a las tropas de la ONU, casi en su totalidad estadounidenses. El triunfante avance de MacArthur se convirtió en una retirada precipitada. A duras penas logró su ejército escapar de un completo

desastre. En enero de 1951 ya había logrado reagrupar sus líneas cerca del paralelo 38 y se había establecido una guerra de desgaste interminable.³¹

Y en ese momento surgió uno de los momentos más delicados del conflicto: MacArthur solicitó el bombardeo nuclear de la frontera. El general había lanzado una brillante contraofensiva anfibia que en pocas semanas había expulsado al enemigo de Corea del Sur, lo que significaba que el propósito de la “acción de policía” de la ONU se había cumplido. Pero la propuesta de MacArthur iba mucho más allá.

Era una situación gravísima: a pesar de que se le consideraba en Estados Unidos una gloria nacional, el héroe de la guerra en el Pacífico, el presidente Truman le destituyó. El ejército chino-norcoreano pudo ocupar una zona de Corea del Sur, pero la contraofensiva lenta y sostenida de los aliados les situó otra vez a la altura del paralelo 38. A la vista de este equilibrio de fuerzas se decidió un armisticio en Pan Mun-Jon, en el que se volvía a establecer la frontera en el paralelo 38.

La guerra de Corea es el clásico conflicto-tipo localizado de la Guerra Fría, con la zona asiática como escenario preferente. La explosión bélica está provocada por uno de los problemas de posguerra mal resueltos. Los dos bloques se alinean con toda claridad, pero el conflicto no se generaliza: La destitución de MacArthur es la prueba más clara de que no se permite que exceda unas dimensiones perfectamente controladas.³²

Para EE UU la guerra de Corea tuvo importantes consecuencias. Las repercusiones económicas permiten hablar de un “boom” coreano, materializado en un aumento del PIB, un fuerte descenso en un 50% del número de parados o un fuerte incremento de las inversiones, situación que alivió la primera recesión de posguerra iniciada en 1948-49. También se cambiaron los planteamientos militares, con un fortalecimiento del arsenal convencional ante el fracaso de la disuasión nuclear. Pero sobre todo, era la primera ocasión en que la sociedad norteamericana tuvo conciencia de un peligro de guerra real, acostumbrado a considerar a su país como el guardián del mundo, lo que provocó la aparición de un fuerte nacionalismo acompañado de sentimientos fuertemente anticomunistas, que se vieron

³¹ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

³² André Fontaine, *op. cit.*

reflejados en la creación del Comité de Investigación de Actividades Antiamericanas (*House on Unamerican Activities Committee*, HUAC).³³

En este sentido, la guerra fue presentada como una prueba que reforzaba la creencia de una magistral conspiración comunista para la conquista del mundo. El senador Joseph McCarthy, alegando que esa conspiración se extendía incluso dentro del mismo Gobierno estadounidense y otros centros de poder, dirigió una estrepitosa campaña en la que él y sus socios intimidaron a importantes segmentos de los servicios públicos denunciando como comunistas (u homosexuales) a cualquiera que no suscribiera sus ideas extremistas acerca de cómo los buenos americanos debían pensar; un buen número de ciudadanos fueron conducidos al exilio e incluso algunos al suicidio, y la formulación y el desarrollo de la política exterior norteamericana fue corrompida antes de que el macarthismo fuera neutralizado por sus propios excesos. Este clima de presión afectó a la campaña electoral estadounidense de 1952, en la que los republicanos, en su intento de recobrar la presidencia por primera vez desde 1932, presentaron al general Eisenhower como su candidato.³⁴

Un balance del mandato de Truman nos hace ver entonces que fue en ese periodo donde se asentaron las bases que marcarían conflicto bipolar y las relaciones internacionales durante casi una generación y media. Esto queda patente en 1950 a través un documento secreto encargado por el presidente al Consejo de Seguridad Nacional, el NSC-68. Preocupado por la victoria de Mao en China y por la obtención de los rusos de la bomba atómica, Truman pidió a sus consejeros que le proporcionasen un estudio lo suficientemente comprensible para él del panorama internacional. El Consejo de Seguridad Nacional le entregó en abril de 1950 el informe NSC-68, catalogado como alto secreto y que llevaba por título “*Objetivos y programas para la seguridad nacional de Estados Unidos*”. El documento predecía que la tensión con los comunistas continuaría, y describía “*un mundo cada vez más pequeño con el poder polarizado*”. Apelaba a la necesidad de una amplia inversión militar para contener la ambición soviética de dominación mundial: Estados Unidos debían liderar la Guerra Fría. Los autores del

³³ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

³⁴ Peter Calvocoressi, *op. cit.*

NSC-68 urgían a que la opinión pública fuera movilizada en favor de estos enormes gastos de defensa.³⁵ No hay ni que decir que la guerra de Corea fue de mucha ayuda para conseguir el apoyo popular y del Congreso a este incremento del presupuesto en Defensa. Como señala Ronald E. Powaski, “cuando Harry Truman dejó el cargo en 1953, los cimientos de los siguientes tres decenios de Guerra Fría ya estaban consolidados.”³⁶

Estabilización de la Guerra Fría (1952-1956)

Después de la tensión de Corea las relaciones internacionales parecieron entrar en un periodo de estabilización, iniciándose un periodo de distensión, de negociaciones en la cumbre, acuñándose la denominación de “coexistencia pacífica”. Se mantenían los bloques y los recelos pero sin que surgieran motivos de enfrentamiento como el de Berlín de 1948 o el de Corea.

Sin duda contribuyó esta situación el hecho de que la URSS había conseguido la bomba atómica en 1949 (en un ejemplo de la importancia clave de los servicios de espionaje en este periodo, y que contribuiría a la psicosis norteamericana de la presencia de comunistas en los sectores más profundos de la Administración, caldo de cultivo del macarthysmo.), y consiguió su primera bomba de hidrógeno en 1953. Se produce un “empate atómico”, un “equilibrio del terror” que ponía de relieve el peligro de destrucción mutua.³⁷

Al clima de distensión también contribuyó el relevo de los líderes de las dos superpotencias. En la URSS la muerte de Stalin (5 de marzo de 1953) supuso el final de una dictadura férrea y de monolitismo interior, y dio paso a una fase de transición que culminó con el triunfo de Nikita Krushev. Se inauguró un periodo de “desestalinización”, en el que se hizo una fuerte crítica al culto a la personalidad que había mantenido Stalin, y se otorgó preferencia a la industria de bienes de equipo en detrimento de la industria bélica.

³⁵ NSC-68 “U.S. Objectives and Programs for National Security”

³⁶ Ronald E. Powaski, *op. cit.*

³⁷ André Fontaine, *op. cit.*

En la política exterior, la época de Kruschev se caracterizó por un primer momento en el que tuvo que lidiar contra sus rivales internos, y un largo periodo en el que displayó todo su errático aunque simpáticamente extrovertido temperamento. Es en este último en el que se produjeron los principales acontecimientos: revueltas en Polonia y Hungría, el lanzamiento del primer Sputnik, la construcción del Muro de Berlín, la inexorable disputa con China, y el intento de instalar misiles nucleares en Cuba.³⁸

En Estados Unidos, en las elecciones de 1952 obtuvieron el triunfo los republicanos, alcanzando la presidencia el general Eisenhower. El nombramiento de un militar para la presidencia de EE UU debe considerarse todo un símbolo de la existencia en la sociedad norteamericana de un sentimiento colectivo: la necesidad de demostrar la fortaleza de Estados Unidos en el mundo entero, al que, a su vez, había que aplicar la doctrina conservadora triunfante en el país y la estrategia adecuada para responder con seguridad al reto soviético. Eisenhower era un hombre sencillo, de escasa experiencia política pero alejado de los extremismos y del ala derecha del partido.

Sin embargo, el que será su secretario de Estado, John Foster Dulles, que ocupó el cargo de 1953 a 1959, pronto se iba a significar por una aparente dureza típica de la Guerra Fría. Fue el autor de la política del “borde del abismo”, de la amenaza nuclear para disuadir a cualquier eventual agresor. Él mismo la definió señalando que había que saber estar al borde de la guerra sin entrar nunca en ella, pero si se pretendía dominar desde ahí, si se temía dar el salto, se estaba perdido y por ello EE UU tenía que estar preparado “*para brincar y dar la cara*”. Tanto Eisenhower como Dulles creían que demostrar que estaban dispuestos a hacer la guerra nuclear haría innecesario hacer cualquier otro tipo de guerra, nuclear o tradicional. Era asimismo el definidor de la “teoría del dominó” (como vemos se ha introducido en la política un lenguaje metafórico y lúdico que se asentará en el discurso político norteamericano), por la que había de sostenerse a cualquier precio a los gobiernos anticomunistas, porque la conquista del poder por los comunistas en un país provocaría sucesivamente la caída de

³⁸ Peter Calvocoressi, *op. cit.*

los países limítrofes; también de la doctrina de las “represalias masivas” ante cualquier ataque contra el territorio sometido a la defensa de la Alianza Atlántica; de la “Doctrina Eisenhower”, aprobada por el congreso en 1957, que permitía al presidente ordenar una intervención en Oriente Medio con el fin de ayudar a los gobiernos legítimos amenazados por el comunismo y, por último, no descartar la vía de la negociación con los soviéticos, más que como un fin, como un medio.³⁹

Pese a esto, la política de Foster Dulles tenía más de retórica que de auténtico endurecimiento de la Guerra Fría. La moderación que caracterizó la política interna de Eisenhower también se manifestó en los asuntos exteriores. Pero Dulles tenía una inclinación a la retórica extravagante que transmitía una impresión de temeridad. El programa republicano de 1952, que éste esbozó, condenaba la política de contención “*negativa, futil e inmoral*” del gobierno de Truman y aludía a una alternativa dinámica que daría como resultado la reducción del poder soviético en Europa del Este, la “*liberación de los pueblo cautivos*”, y la “*liberación*” de Chiang Kai-shek para que atacara China. Cuando ocupó el cargo, Dulles continuó usando un lenguaje que resultaba amenazador y parecía presagiar políticas más duras. En 1953 la oposición francesa a sus planes de rearmar a Alemania Occidental para introducirla en el sistema defensivo occidental le llevó a aludir a una “*reconsideración dolorosa*” de la política estadounidense, con lo que probablemente quería decir que Estados Unidos abandonarían sus compromisos europeos. En 1954, al explicar la “*nueva apariencia*” de la política defensiva que se centraba en el poder de impacto atómico y no en las guerras locales convencionales como Corea, habló de la “*represalia masiva*” como un modo más efectivo y barato de detener la agresión. Y en 1957 declaró haber “*caminado al borde de la guerra*” en sus intentos de llegar a acuerdos con las potencias comunistas. No obstante, en la práctica, la política exterior de Eisenhower y Dulles, aunque de tono más realista y más rígida en su aplicación, fue en esencia la misma que la de Truman y Acheson.⁴⁰

³⁹ Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

⁴⁰ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

Sin embargo, la política exterior soviética en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Stalin fue precavida y comparativamente amistosa. Hubo signos de deshielo en la Guerra Fría. Las cuestiones alemana y austriaca fueron llevadas a la mesa de conferencias, cerrándose en mayo de 1955 el retrasado tratado de paz austriaco, al igual que Corea, cuyo armisticio se había firmado en julio de 1953, e Indochina.

Kruschev hizo las paces con Tito, cedió territorios en Finlandia, propuso nuevos tratados de desarme, visitó la India, Birmania, Afganistán (que se convirtió en el primer receptor no comunista de ayuda rusa) y Gran Bretaña; y aceptó celebrar en julio de 1955 una conferencia en Ginebra con los mandatarios norteamericano, inglés y francés. Esta conferencia fue fruto del deseo de las dos superpotencias de frenar la carrera de armamentos nucleares tras la intensificación que había vivido el último año. Aunque no se pudo llegar a ningún acuerdo sobre el desarme, el encuentro produjo algunas noticias positivas: un tratado de no-agresión entre la OTAN y el Pacto de Varsovia, propuesto por la URSS, una zona de libre inspección, y un plan de “cielos abiertos”, propuesto por Eisenhower. Aunque una posterior conferencia de ministros de Asuntos Exteriores, encargada de concretar los puntos de la Conferencia de Ginebra, fracasó por las crisis de Polonia y Hungría de 1956, Eisenhower dijo que se había producido “*un nuevo espíritu de conciliación y cooperación*” entre las dos superpotencias. Los líderes se habían reunido y habían sentado un ejemplo de buenas maneras y espíritu de tolerancia.⁴¹

Sin duda uno de los elementos claves en este nuevo clima fue la nueva doctrina anunciada por Kruschev en el XX Congreso del PCUS de febrero de 1956: la *coexistencia pacífica*. Una doctrina, objeto de diferentes interpretaciones, que venía a significar que a partir de ese momento era posible la convivencia pacífica entre los dos sistemas antagónicos; la distensión y la búsqueda de la limitación del número de armas nucleares parecían ser las claves de la nueva política exterior soviética.⁴²

Kruschev adoptó la coexistencia pacífica como una descripción general de sus intenciones. Era un benevolente y alentador slogan político de impreciso

⁴¹ Peter Calvocoressi, *op. cit.*

⁴² Juan Carlos Pereira Castañares, *op. cit.*

significado y útil versatilidad. A través suyo, Kruschev volvía al pensamiento de que el comunismo, aunque se mantuviera inasequiblemente hostil al capitalismo, podía prevalecer sobre él sin necesidad de un conflicto armado. Una doctrina, además, que le granjeó las simpatías del incipiente Movimiento de los No Alineados.⁴³ Con la bomba de hidrógeno y un creciente número de proyectiles, el costo del rearme se convirtió en un freno para el desarrollo ruso y en un agobio para EE UU. Se llegó a la necesidad del desarme, tema que fue estudiado por comisiones. En diciembre de 1953 Eisenhower propuso en la ONU que se formara una Agencia Internacional de la Energía Atómica, con el fin de utilizarla para fines pacíficos. Este nuevo espíritu, y los conflictos existentes, hicieron también posibles que se crearan las primeras fuerzas de mantenimiento de la paz, los Cascos Azules de Naciones Unidas en 1956.

No obstante, no pasó de ser una etapa de tanteos sin resultados prácticos. Los bloques se consolidaron, con el proceso de integración europea que abrió camino para el Mercado Común, y la firma de acuerdos militares multinacionales como el SEATO (Tratado del Sudeste Asiático) y el Pacto de Bagdad. En septiembre de 1954 los comunistas chinos bombardearon las islas que protegían Formosa: Matsu y Quemoy. Algunos militares norteamericanos aconsejaron el bombardeo de la costa china, pero el jefe del Estado Mayor del Ejército, el general Ridgway se opuso, ante el temor de una guerra de grandes dimensiones, y el presidente apoyó su postura. Y los acontecimientos de Hungría de 1956 hicieron añicos las ilusiones de armonía internacional.

Con el fin de la guerra de Corea, la atención pasó a Indochina, donde los franceses llevaban peleando desde 1946 para suprimir un levantamiento nacionalista encabezado por el comunista vietnamita Ho Chi Minh. Estados Unidos fue aumentando gradualmente la ayuda económica y militar. Eisenhower creía que Indochina era la clave estratégica del sureste asiático: si caía, afirmaba, los países vecinos comunistas se derrumbarían como fichas de dominó. Con sus consejeros discutió un plan para establecer una intervención estadounidense restringida que aliviara a los franceses, pero lo

⁴³ Peter Calvocoressi, *op. cit.*

abandonó cuando los principales congresistas expresaron su oposición y los británicos se negaron a tomar parte. En los acuerdos de Ginebra de junio de 1954 se dividió el país en tres estados independientes y neutrales: Laos, Camboya y Vietnam. Vietnam se dividiría a lo largo del paralelo 17 en una parte norte comunista y otra sur no comunista. Pese a que habían prometido no interferir, cuando fue patente que las elecciones estipuladas darían como resultado la victoria comunista en ambas partes de Vietnam, Washington apoyó a Ngo Dinh Diem, el gobernante autoritario de la república de Vietnam del sur, en su decisión de no celebrar las elecciones, creyendo haber encontrado un dirigente capaz de crear un régimen no comunista efectivo lo bastante fuerte para resistir los intentos de subversión y agresión. A partir de 1954 le proporcionaron una ingente ayuda financiera y consejeros militares para entrenar al ejército vietnamita. No obstante, esto no frenó la influencia comunista en el país.⁴⁴

Las crisis de Suez y Hungría (1956-1960)

La presidencia de Eisenhower significó la globalización de la Guerra Fría. Las relaciones entre Estados Unidos y China se agravaron al producirse dos crisis en el estrecho de Taiwán; se implicó más profundamente en Indochina y dio los primeros pasos por la resbaladiza pendiente que llevaría al lodazal de Vietnam. También hubo una intensificación de la Guerra Fría en Oriente Próximo, al pasar Egipto a depender más de la URSS, y en América Latina, donde culminó con la instauración del primer estado cliente de los soviéticos en el hemisferio occidental, Cuba. Durante el periodo de Eisenhower, la Guerra Fría se propagó incluso al África subsahariana cuando las potencias intervinieron en los asuntos internos del Congo. La Guerra Fría se convirtió en un conflicto verdaderamente mundial durante estos años y la fricción entre Estados Unidos y la Unión Soviética en el Tercer Mundo se hizo cada vez más peligrosa al acelerarse la carrera de armamentos nucleares.

Para evitar esta influencia soviética sobre los No Alineados, y edificar a su vez un sistema de alianzas antisoviéticas con ellos, la CIA pasó a ser el

⁴⁴ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

instrumento preferido para la creciente intervención estadounidense en el Tercer Mundo. Bajo la dirección de Allen Dulles (hermano del secretario de Estado), la CIA amplió sus actividades apuntalando regímenes que eran amigos de Estados Unidos y se tambaleaban, y también derribando gobiernos que no eran del agrado de Washington. Las operaciones encubiertas dirigidas por la CIA se preferían a las operaciones militares a cargo de las fuerzas armadas porque eran relativamente baratas, así como más fáciles de ocultar al escrutinio del Congreso y los ciudadanos.⁴⁵

En una jugada más para contrarrestar la expansión comunista, Dulles estableció la Organización del Tratado del Sudeste Asiático (SEATO) en septiembre de 1954, formada por EE UU, Gran Bretaña, Francia, Australia, Nueva Zelanda, Pakistán, Tailandia y Filipinas. Esta organización difería de la OTAN en que los signatarios sólo aceptaban consultarse en el caso de ataque y no dependían de las contribuciones de los miembros a las fuerzas de defensa comunes, sino del poder de ataque estadounidense. Otra debilidad aún más sorprendente era que la India, Birmania, Ceilán e Indonesia se negaron a unirse. Por lo tanto, la organización era en buena medida una farsa.⁴⁶

En este proceso de globalización de la Guerra Fría, en 1956 estallaron simultáneamente dos crisis que iban a aumentar peligrosamente la tensión internacional: el conflicto del canal de Suez y la invasión de Hungría.

El conflicto de Suez estuvo precedido de una etapa de extrañas oscilaciones en la política egipcia. Para la modernización económica del país el régimen de Nasser, presidente desde 1954, había proyectado la construcción de la gigantesca presa de Asuán, para lo que solicitó fondos a EE UU Pero Foster Dulles, molesto por la política neutralista del mandatario egipcio, pretendió convertir la construcción de la presa en un instrumento de presión política, y al resistirse Egipto, negó los fondos. Entonces Egipto inició gestiones con la URSS, lo que suponía un viraje en su política exterior, y procedió a la nacionalización del canal de Suez. Gran Bretaña y Francia, que explotaban el canal a través de una compañía internacional sin participación egipcia, vieron dañados sus intereses, por lo que buscaron una

⁴⁵ Ronald E. Powaski, *op. cit.*

⁴⁶ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

solución a través de la ONU. Pero no satisfechos con la resolución adoptada (soberanía egipcia del canal, libertad de tránsito y procedimientos de arbitraje), Londres y París iniciaron un ataque militar sobre Egipto, utilizando al ejército israelí como provocador en el contexto de una serie de incidentes entre Egipto e Israel.⁴⁷

Pero para sorpresa de las dos potencias europeas, la condena internacional fue unánime, incluida la de Estados Unidos. No le interesaba un conflicto en una zona geoestratégica vital con Moscú, deseando ambas seguir manteniendo el control de sus respectivas áreas de influencia y de sus aliados. La presión provocó la retirada de las tropas anglofrancesas y la creación de una fuerza internacional para la vigilancia del canal bajo la supervisión de la ONU.

El triunfo de Nasser tuvo también como consecuencia la decadencia absoluta de las viejas potencias coloniales, vencidas por una antigua colonia, y con ello, el triunfo del Tercer Mundo, el Movimiento de los No Alineados surgido en la Conferencia de Bandung de 1954. Una victoria momentánea, porque en el marco de la Guerra Fría estos países, antiguas colonias, se verán envueltos de uno u otro modo en los intereses del orden bipolar.

Pero sin duda el conflicto más grave de este periodo se iba a desarrollar en Europa. Aprovechando la crisis de Suez, la URSS acabó por la fuerza con el proceso liberalizador iniciado en Hungría.

Los antecedentes los encontramos en Polonia, donde una revuelta popular fue reprimida por los tanques, lo que provocó la caída del Gobierno y la consolidación de un nuevo equipo político más moderado dirigido por Gomulka, quien consiguió de los dirigentes soviéticos la concesión de un cierto grado de autonomía para el partido comunista polaco.

Estos acontecimientos estimularon un levantamiento en Budapest el 23 de octubre; una parte del ejército apoyó a Imre Nagy, un disidente expulsado del partido, y lo colocó a la cabeza del gobierno. Nagy reclamó la marcha de las tropas soviéticas de Budapest, abandonó el pacto de Varsovia y creó un partido de obreros socialistas, medidas que colocarían a Hungría en el campo de los neutrales, abandonando la órbita soviética.

⁴⁷ André Fontaine, *op. cit.*

Aquí se comprobaron los límites y las contradicciones de la desestalinización promulgada por Krushev. Pese a que ese mismo año había lanzado la doctrina de los distintos caminos del socialismo, la disidencia húngara era una amenaza para las posiciones de la Unión Soviética en Europa Central, y podía ser el comienzo de una desintegración del bloque. Ante este riesgo, la URSS invadió Hungría el 4 de noviembre; Nagy fue ejecutado y se constituyó un nuevo gobierno bajo la presidencia de Janos Kadar. Había quedado claro que, a pesar de no ser el mismo control despótico de la era de Stalin, no se iba a permitir ninguna disensión en el bloque socialista.⁴⁸

La consecuencia inmediata sería el recrudecimiento de la Guerra Fría. En la ONU se condenó la invasión de Hungría y se exigió, inútilmente, la retirada rusa. Se volvía al lenguaje violento y a la agresión verbal. La carrera armamentística se aceleró desde 1957 cuando la URSS puso en órbita el primer satélite artificial, el Sputnik. El golpe fue muy duro para los norteamericanos, quienes hicieron de la carrera espacial uno de sus principales caballos de batalla. A su vez, se reafirmó la doctrina estratégica ante la vulnerabilidad de su territorio a un ataque nuclear, la doctrina de “represalias masivas” formulada por Foster Dulles en 1954: si se producía una agresión comunista, el potencial agresor no debería tener ninguna duda de que la respuesta sería inmediata, global y el daño superior al beneficio que pudiera haber conseguido con su ataque.

Tras la muerte de Foster Dulles en 1959, se iniciaría una aproximación entre Eisenhower y Krushev. El *premier* soviético visitó Estados Unidos en septiembre de ese año, en la primera entrevista entre los líderes de las dos superpotencias. El “espíritu de Camp David” fue un momento de esperanza para el mundo por el propósito de las superpotencias de trabajar por el desarme. La realidad era que Washington y Moscú empezaban a tener la sensación de que su liderazgo resultaba incómodo: la independencia de la política francesa con De Gaulle respecto a EE UU, la moderación polaca y la “herejía” húngara serían síntomas de que la solidez de los bloques empezaba a resquebrajarse.⁴⁹

⁴⁸ André Fontaine, *op. cit.*

⁴⁹ Charles Zorgbibe, *op. cit.*

Pero sin duda lo que más influía era el creciente coste de las armas de tecnología sofisticada y la seguridad de que en una guerra futura no habría vencedores. Al club nuclear, además de la URSS, se habían unido Inglaterra y Francia. Era urgente frenar una carrera de armamentos para la que había que pagar un precio demasiado elevado en dinero, tensión y riesgo.

No obstante, este breve apunte de cordialidad cambió radicalmente en 1960. En mayo de ese año, se celebró una conferencia en París entre los representantes de las cuatro grandes superpotencias para abordar los problemas pendientes en las relaciones entre los dos bloques y buscar soluciones conjuntas, en especial a lo referente al desarme y a lograr un consenso en la cuestión de Berlín. Pero el encuentro se paralizó cuando Krushev anunció el derribo de un U-2, un avión espía norteamericano, sobre espacio aéreo soviético. El presidente Eisenhower reconoció los hechos y asumió personalmente la responsabilidad de los mismos, anunciando que los vuelos no serían reanudados. Krushev exigió una condena dura y un castigo inmediato de los responsables de estas acciones, en un espectáculo mediático que ejemplificaría la utilización de la propaganda como arma contra el adversario; en la mente del líder soviético se encontraba el sacar un jugoso beneficio de la cuestión de Berlín. Al no conseguir sus objetivos el dirigente soviético abandonó la reunión y un mes más tarde todos los estados del bloque comunista abandonaron la Conferencia de Desarme reunida en Ginebra. El incidente del U-2 frustró las esperanzas puestas en la distensión y abrió el camino al enfrentamiento directo.

La “Nueva frontera” de Kennedy y la crisis de los misiles (1961-1963)

En las elecciones presidenciales de 1960 salió elegido el candidato demócrata John F. Kennedy, que se había presentado bajo el programa de la “Nueva Frontera”, que simbolizaba la América liberal. Su proyecto estaba basado en tres grandes puntos: reorientación de la economía, en la línea del *New Deal* de Roosevelt; justicia social, acelerando las medidas de integración social y promoviendo una serie de políticas sociales que le alejaban de la América conservadora; defensa de la paz, respaldando la

autoridad de la ONU como foro de debate de los conflictos. Para llevar a cabo este proyecto se rodeó de un auténtico equipo de “cerebros”: McNamara como secretario de Defensa, Robert Kennedy en la cartera de Justicia, Dean Rusk como secretario de Estado y Stevenson en la ONU.⁵⁰

La política exterior sería llevada directamente desde la Casa Blanca, enmarcada en nuevo espíritu de distensión. Esto implicaba un nuevo giro en la doctrina de Estados Unidos: frente a la política del “borde del abismo” de Foster Dulles, se debería articular una respuesta flexible, basada en el fortalecimiento de las armas convencionales, que impidiera un posible desastre nuclear, además de frenar el altísimo coste que la tecnología atómica estaba acarreado. Esta nueva política de defensa sería llevada a cabo por McNamara. Se incrementaron las asignaciones de defensa para que permitieran la expansión de las divisiones de combate, el fortalecimiento táctico de los combatientes, la capacidad estratégica de los puentes aéreos y las fuerzas de contrainsurgencia.

En su discurso de investidura Kennedy dejó expuestos los dos principales ejes de su política exterior: el diálogo con la URSS y el fortalecimiento de la ONU. El sentimiento de misión global que subyacía en la determinación de Kennedy de intensificar la capacidad militar estadounidense fue evidente en otros rasgos de su política exterior. Al comienzo de su gobierno anunció la formación del Cuerpo de Paz, formado por voluntarios que participarían en diferentes proyectos económicos, educativos y de bienestar en países subdesarrollados. El plan fue recibido con entusiasmo y constituyó un gran éxito. En los dos años siguientes más de 5.000 voluntarios de este cuerpo, en su mayoría jóvenes, ayudaron a llevar ayuda económica y técnica a cuarenta y seis países. Aún mayor expectación suscitó la Alianza para el Progreso, un ambicioso programa de cooperación concebido para evitar la extensión del comunismo en América Latina mediante el fomento del desarrollo económico y la promoción de la reforma política y social. Un fondo de 20.000 millones de dólares se destinaría en diez años al desarrollo de la zona. Arthur Schlesinger, consejero del presidente, decía que “*para mantener el contacto con el continente arrastrado en la corriente de*

⁵⁰ Joseph Kraft, *El poder en Washington*, Kairós, Barcelona, 1969

cambios revolucionarios, una política de idealismo social era para Estados Unidos el único realismo verdadero".⁵¹ Evitar una nueva revolución como la que se había llevado a cabo en Cuba estaba muy presente en el pensamiento norteamericano.

Pero a pesar de la fanfarria que rodeó su inicio, el plan quedó muy por debajo de sus objetivos. A finales de la década de 1960 muchos críticos se quejaban ya de que no había existido alianza y muy poco progreso. La ayuda estadounidense, bastante escasa en su comienzo, pronto disminuyó tanto que el desarrollo económico se retrasó. Tampoco surgió una nueva era de democracia en América Latina debido a la oposición de las clases establecidas.⁵²

Y es que la revolución cubana sería la gran crisis a la que tuvo que hacer frente Kennedy nada más llegar a la Casa Blanca. La instalación de un régimen socialista a las mismas puertas de EE UU, sucedida durante la anterior administración republicana, quebrantaba el equilibrio de los bloques y creaba una clara situación de riesgo para el gobierno de Washington, temeroso de que la revolución castrista se extendiera por América Latina. Aconsejado por la CIA y el Departamento de Estado, Kennedy autorizó una operación encubierta de apoyo a una invasión de exiliados en Bahía de Cochinos. El desembarco fue un fracaso, debido a una gran descoordinación y a la improvisación con que se llevó a cabo. Este desastre supuso el giro definitivo del régimen castrista hacia la URSS, y la toma de conciencia de Kennedy de que otra política que no supusiera la confrontación directa se había de llevar a cabo, según señala André Fontaine.⁵³

Otros especialistas hablan de que en realidad Kennedy no encajó precisamente bien la derrota, y que juró derribar a Castro. Su hermano Robert prometió "*complicar las cosas en la isla con espionaje, sabotaje y desórdenes internos*". La CIA preparó la Operación Mangosta. En este proyecto, agentes del gobierno boicotearían el comercio de la isla, apoyarían a la disidencia de Miami, y conspirarían con los capos del crimen organizado para asesinar a Castro. También endureció el bloqueo

⁵¹ Charles Zorgbibe, *op. cit.*

⁵² Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

⁵³ André Fontaine, *op. cit.*

económico, y organizó maniobras militares que Castro interpretó como evidencias de preparativos para una nueva invasión.⁵⁴

El segundo gran reto que tuvo que afrontar la nueva administración norteamericana fue la cuestión de Berlín. Foco central de la Guerra Fría, la antigua capital alemana había sido dividida en cuatro sectores de ocupación al terminar la Segunda Guerra Mundial, al igual que se había hecho con el resto de Alemania, como hemos visto. La razón era el hecho de que Berlín había quedado en el sector soviético, circunstancia que el resto de los Aliados no estaban dispuestos a permitir, conscientes del valor geoestratégico de la capital alemana. De este modo, Berlín quedó dividida en dos sectores, el Oriental bajo control soviético y el Occidental primero bajo la tutela de las potencias ocupantes, pasando a formar parte de la República federal Alemana después. El hecho es que Berlín Occidental había quedado, en palabras de Krushev, como un “*cáncer occidental*” enquistado en pleno centro del principal Estado satélite de la URSS. El lujo y la luminosidad del estilo americano de la Kufürsterdamm contrastaban poderosamente con la austeridad y el tono grisáceo del Berlín Oriental, una comparación que el sector comunista no podía resistir: en diez años tres millones de berlineses se habían pasado al Berlín Occidental.

Esto suponía un peligro evidente para el bloque soviético. Una de las “joyas de la corona” estaba sucumbiendo a un ritmo cada vez más vertiginoso a los decadentes encantos de la sociedad de consumo occidental, enclavada en medio de su sistema, con un alto riesgo de resquebrajamiento de la solidez bloque comunista. Krushev lanzó un ultimátum: transformar Berlín en una “ciudad libre” que se abstuviera de “*cualquier actividad de zapa*” contra el régimen comunista. Ante el rechazo unánime que suscitó el ultimátum en todas las potencias, Moscú pareció suavizar sus posturas, iniciando un proceso de acercamiento. Pero la realidad era bien distinta. De la noche a la mañana, en la madrugada del 13 de agosto de 1961, el Gobierno de la República Democrática Alemana construyó una alambrada que se convertiría en muro, que partía en dos a la ciudad, impidiendo el paso de un sector a otro. Como las declaraciones de Walter Ulbricht,

⁵⁴ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle: “*A people and a Nation, vol.2: since 1865*”, Houghton Mifflin Company, Boston, 1994

máximo mandatario oriental, habían desestimado tal posibilidad, la barrera supuso una sorpresa total para la población de los dos Berlín. Kennedy acudió a la ciudad para pronunciar un discurso de apoyo, el famoso “*Ich bin ein Berliner*”.⁵⁵ La tensión se disparó, y sólo el riesgo de llegar a un conflicto directo, con las devastadoras repercusiones que ello tendría, impidió que se llevasen a cabo acciones decisivas, para desgracia de los berlineses.

Pero sin duda la mayor crisis del momento, y seguramente de toda la Guerra Fría, se produciría un año después. La crisis de los misiles cubanos será la máxima crisis, la que llevará al mundo al borde la guerra atómica, y la que tras la cual se impondría la distensión. Hay que decir que si no hubiera existido la invasión de Bahía de Cochinos, ni la Operación Mangosta, ni conspiraciones de asesinato, ni aislamiento diplomático y económico, casi con toda seguridad no hubiera existido la crisis de los misiles porque Cuba no habría tenido necesidad urgente de ayuda militar soviética. Para Castro, la hostilidad norteamericana representaba un peligro real para la independencia de Cuba. Para la URSS, las acciones de Estados Unidos amenazaban el único régimen por-comunista en América Latina. Kruschew vio también una oportunidad para mejorar la posición soviética en la carrera armamentística. Ambos diseñaron un plan para detener cualquier posible intervención estadounidense, especialmente una invasión.⁵⁶

En julio de 1962 empezaron a llegar a Cuba cohetes de alcance intermedio capaces de colocar proyectiles nucleares en las grandes ciudades norteamericanas del Este, En octubre, en fotografías tomadas por los aviones espía, los norteamericanos descubrieron la instalación, bastante avanzada, de las rampas y los cohetes. Esto suponía el mayor quebrantamiento del orden del sistema bipolar: la amenaza nuclear se situaba a las puertas del territorio de Estados Unidos. Durante trece días, el mundo estuvo más cerca que nunca del desastre nuclear. Cualquier acción norteamericana podía suponer represalias sobre Berlín o Turquía, poniéndose en marcha los mecanismos de la OTAN y con ello un nuevo conflicto mundial. El Consejo de Seguridad Nacional no se ponía de

⁵⁵ Pedro Martínez Lillo, *op. cit.*

⁵⁶ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

acuerdo sobre la actitud que se debía tomar: McNamara aconsejaba el bombardeo, Fullbright el desembarco y Robert Kennedy un bloqueo naval, como primera respuesta en espera de la segunda, el bombardeo que se llevaría a cabo si el bloqueo no surtía efecto y provocaba la retirada de las armas rusas. Esta será la medida que se acabe adoptando.

Tras varios días de tensión, Kruschév envió dos cartas a Kennedy: en la primera, le proponía la retirada de los misiles bajo la promesa de que Estados Unidos no invadiría Cuba; en la segunda, le exigía la retirada de los misiles *Júpiter* de Turquía. La primera propuesta se aceptó rápidamente: en la mente de Kennedy hacía tiempo que se había desestimado la opción de la intervención en Cuba. Para la segunda propuesta tampoco había mayor problema (los misiles *Júpiter* hacía tiempo que se habían quedado obsoletos y ya había planes para desmantelarlos), pero no se podía aceptar públicamente porque supondría aceptar que la URSS podía intervenir en los asuntos de la Alianza Atlántica. Este asunto se resolvió en negociación secreta entre Robert Kennedy y el embajador ruso Dobrinin. El 28 de octubre Kruschév daba orden de regreso a los buques que se dirigían hacia la isla y se comprometía a retirar las armas.⁵⁷

Esta crisis supuso el momento de máximo peligro, el umbral del conflicto definitivo. Los protagonistas, conscientes de ello, iniciaron la búsqueda de otro camino en las relaciones internacionales. Según Fontaine, toda una serie de consecuencias se puede extraer de esta crisis:

- El “equilibrio del terror” no implicaba seguridad. En consecuencia había de iniciarse la vía del desarme, además de impedir el acceso de nuevas naciones al club nuclear.
- En el terreno estrictamente militar se tomó nota de la importancia de las armas convencionales, que permitieron el bloqueo de la isla, y de medios tecnológicos como la fotografía aérea para prever cualquier amenaza.

⁵⁷ Charles Zorgbibe, *op. cit.*

- Se comprobó que el respeto al espacio rival era requisito indispensable en las relaciones entre las superpotencias; cualquier vulneración de este principio podía conducir a la catástrofe.
- EE UU y la URSS reforzarían su condición de cabezas de los respectivos bloques. Los dos gobiernos en solitario, sin consultar a sus aliados, habían tomado todas las decisiones.⁵⁸

La crisis creó una toma de conciencia entre las dos superpotencias: era necesario adoptar un nuevo tipo de relación, más fluida y comunicativa, para impedir que una situación como la que se acababa de vivir volviera a suceder. A partir de 1962 se instaura el “teléfono rojo” un teletipo de comunicación directa entre los mandatarios en previsión de otra crisis.

La crisis de los misiles se puede interpretar como el último capítulo de la primera Guerra Fría. Se abría a partir de este momento un nuevo tiempo de “distensión” en la relación entre los dos bloques. Los dos mandatarios mantuvieron correspondencia para iniciar conversaciones sobre el desarme y el fin de las pruebas nucleares. Ni siquiera el oscuro asesinato de Kennedy en Dallas el 22 de noviembre de 1963 paralizaría las conversaciones. Su sucesor, el antiguo vicepresidente Johnson, mantendría abierto el cauce de las negociaciones. La distensión marcará las relaciones internacionales y una nueva doctrina de seguridad en el orden bipolar. Una nueva época de esperanza empezaba a los ojos del mundo. El holocausto nuclear parecía estar un poco más lejos.

Lindon B. Johnson y la herencia de Vietnam

La muerte de Kennedy llevó a la presidencia a un hombre de unos antecedentes y estilo muy diferentes. Johnson había nacido en un medio humilde en el campo tejano. Como dirigente demócrata encargado de

⁵⁸ André Fontaine, *op. cit.*

mantener la disciplina de partido en el Senado durante el Gobierno de Eisenhower, había demostrado gran habilidad en la gestión política.⁵⁹

Pese al nuevo tiempo inaugurado tras la crisis de los misiles de Cuba, la presidencia de Johnson continuó observando la presencia de tensiones internacionales, que si bien parecía claro que era difícil que desembocasen en un cataclismo nuclear, tampoco iban a dejar desaparecer el conflicto bipolar. De hecho, la crisis más importante, la guerra de Vietnam, llegó a dominar de forma unívoca el panorama interior estadounidense, y a crear una división profunda en el seno de su sociedad, como analizaremos en posteriores capítulos.

Las trágicas circunstancias en las que Johnson se convirtió en presidente le colocaron en una situación difícil. Siempre fue consciente de estar bajo la sombra de Kennedy. Ni siquiera su aplastante victoria electoral en 1964, que le convirtió en presidente por derecho propio, le hizo superar su inseguridad personal. Hombre firme, orgulloso e inteligente, con una comprensión compasiva de los problemas de la pobreza y la privación, tenía sin embargo algunos rasgos poco atractivos. Sus demostraciones públicas de tosquedad, su tendencia a dominar y su amor infantil por el poder suscitaron comentarios desfavorables. Del mismo modo, su secretismo, su torpeza para mostrarse completamente veraz y su falta de escrúpulos para manipular a la gente le granjeó la desconfianza de la prensa. Sin embargo, sus peores defectos eran una sensibilidad excesiva hacia las críticas y una negativa terca a admitir el error o cambiar de opinión. Todo ello explicaría en gran medida su obsesión por Vietnam, que iba a hacer naufragar su presidencia. Iba a dejar el cargo suscitando una desconfianza mayor y más ferozmente criticado, sobre todo por su propio partido, que casi todos sus predecesores.⁶⁰

Si bien Johnson consagró su primer año de mandato a cimentar la transición – y a crearse un palmarés interior para asegurar su reelección-, se vio atraído cada vez más, de manera inevitable, por los problemas internacionales. A fines de 1964 ya había terminado su iniciación completa en la política europea, y gracias a la existencia de la Fuerza Multilateral,

⁵⁹ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

⁶⁰ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

penetró especialmente en las intrincadas relaciones con Alemania, Inglaterra, Francia y otras naciones europeas, en cuanto a la distribución de armamentos nucleares. Las crisis panameña y dominicana hicieron que su atención se concentrase en cuestiones iberoamericanas. Vietnam se convirtió para él en un quebradero de cabeza continuado, a partir de febrero de 1965. Por estas fechas, Johnson dedicaba probablemente la misma cantidad de esfuerzo y de tiempo a la política exterior que cualquier otro presidente que lo había precedido.⁶¹

En el mandato de Johnson hay que tener en cuenta una característica que le distingue de los anteriores presidentes. Como no podían contar únicamente con el apoyo político de sus propios partidos, cada uno de los cuatro presidentes anteriores apeló al recurso de agrupar prestigiosas figuras, al sentar las bases de su política exterior. El analista Joseph Kraft explicaba lo que significaba esta la existencia de este círculo de influencia para la política exterior en su libro *El poder en Washington*:

“Una y otra vez, cuando los objetivos de política exterior de la Administración se hallaban en peligro ante el Congreso, el presidente acudía a los miembros de este grupo para que intimidasen, conquistasen o convenciesen a los legisladores, llevándolos a la sumisión. Como los miembros de este grupo eran todos de tendencias internacionales, y por lo general se hallaban muy relacionados con el este y sus importantes escuelas y fundaciones, y eran además miembros del Consejo de Relaciones Exteriores de Nueva York, a medida que fueron pasando los años este grupo adquirió por imitación de un modelo inglés, el nombre de ‘the establishment’. Y puede en gran parte que desde 1940 hasta 1965, Estados Unidos siguieran la política exterior dictada por ‘the establishment’”.

Según el análisis de Kraft, Johnson se propuso cambiar este estado de cosas. En vez de seguir una política exterior que le obligase a depender de extraños para hallar apoyo en el Congreso, siguió una política cuyo objetivo consistía en conseguir apoyo congresional. Así, cuando estallaron los disturbios en Panamá y la República Dominicana, el presidente se adelantó a los partidarios de una política exterior del Congreso para ocupar las cotas

⁶¹ Joseph Kraft, *op.cit.*

elevadas que le permitieran defender la bandera, bajo la divisa de “*no habrá una segunda Cuba*”. Respecto a Vietnam, intentó hablar de paz con las “palomas” del Congreso y hacer la guerra con los “halcones” (términos que se empezaron a aplicar en esta época a los representantes de posturas pacifistas y belicistas respectivamente). Su política de ayuda al exterior, basada en el interés general por la venta de productos agrícolas y maquinaria en el extranjero, se propuso complacer a los intereses del Senado estableciendo planes de desarrollo a largo término, y a los intereses más conservadores de la Cámara con acuerdos a breve plazo, lo cual no solo hizo posible sino que facilitó el castigo de los países receptores que tomaban el nombre de Norteamérica en vano.⁶²

La política exterior de Johnson se basó en las ortodoxias bien establecidas, aunque muy simplificadas, de la Guerra Fría. Junto con sus consejeros creía que la expansión del comunismo era invariablemente la consecuencia de una conspiración basada en Moscú o Pekín y que Estados Unidos tenían la responsabilidad de contener la agresión comunista donde quiera que amenazara a gobiernos y pueblos no comunistas. Estas convicciones explicarían la intervención estadounidense en la República Dominicana en abril de 1965. Johnson envió a 30.000 soldados para apoyar a la junta militar de derechas en su lucha contra los rebeldes, que incluían un grupo de comunistas. Este reavivamiento del “imperialismo yanqui” molestó mucho en América Latina.

Vietnam se convirtió en el mayor problema. Johnson, en un primer momento, se había resistido a aumentar la participación estadounidense. Pero resultaba evidente que la ayuda limitada no era suficiente. Los dirigentes survietnamitas habían resultado incapaces de evitar que el Vietcong se extendiera. Ante esto, Johnson no vaciló en enviar más tropas ante la perspectiva de retirarse, convencido de que Vietnam era vital para la seguridad estadounidense. Un supuesto ataque de lanchas torpederas norvietnamitas a buques de guerra estadounidenses en el Golfo de Tonkín en agosto de 1964, hizo que el Congreso otorgara un apoyo casi unánime que daba al presidente una autoridad casi ilimitada para librar una guerra.

⁶² Joseph Kraft, *op.cit.*

A comienzos de 1965 ordenó ataques aéreos masivos sobre Vietnam del Norte, y comenzó a aumentar las fuerzas terrestres: de 180.000 a finales de 1965, a 350.000 en 1966, y en 1967, casi medio millón. Para finales de 1968 el coste de la guerra había ascendido a 30.000 millones anuales y había sufrido 30.000 muertos y 200.000 heridos. Este tremendo esfuerzo militar no sirvió apenas. Los bombardeos no lograron debilitar la economía norvietnamita, predominantemente agrícola, y el fuego de artillería resultó inefectivo en una guerra de guerrillas. Los intentos de crear un ejército survietnamita tampoco pudieron superar la apatía de la masa campesina. En el país iba creciendo la oposición popular a la guerra, con enormes manifestaciones antibélicas en las que los estudiantes universitarios fueron muy prominentes. También en el Congreso había una marea creciente de un grupo de legisladores pacifistas, muchos de ellos, como los senadores J.W. Fullbright, Robert Kennedy, y Eugene McCarthy, destacados miembros del Partido Demócrata. Algunos de ellos pensaban que EE UU no debía apoyar a un régimen tan represivo como el de Saigón. Otros se cuestionaban si Vietnam o el sureste asiático en general eran en realidad vitales para su seguridad. También existía preocupación porque la guerra estuviera distraendo la atención de problemas internos, en especial los de los guetos negros, y que su enorme costo estuviera debilitando el dólar y estimulando la inflación. Las imágenes que llegaban a la televisión de la barbarie crearon una oleada de revulsión moral. Y la ofensiva de Tet de 1968 hizo aumentar la oposición a la guerra, al constatarse que EE UU no iba a ganar fácilmente.

Sin duda Vietnam se convirtió en el tema dominante de la campaña presidencial de 1968, y produjo serias divisiones dentro del Partido Demócrata a la hora de elegir candidato, que fue finalmente Robert Kennedy por un estrecho margen. Pero su asesinato en junio de 1968 provocó la elección del heredero político de Johnson, el vicepresidente Hubert Humphrey. Esto intensificó las divisiones dentro del partido entre partidarios de la guerra y pacifistas.⁶³

⁶³ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

Mientras tanto, el Partido Republicano volvió a elegir como candidato a Richard Nixon, cuya carrera política había parecido finalizar tras no lograr convertirse en gobernador de California en 1962. Aún más sorprendente que el resurgimiento de Nixon fue el hecho de que los republicanos abandonaran sus divisiones anteriores y se presentara como el candidato de la paz y la armonía nacional. Aunque evitó compromisos específicos acerca de Vietnam, prometió poner al conflicto un final rápido y honorable. También capitalizó la preocupación pública por los delitos y la contienda civil resaltando el tema de la “ley y el orden”. Al final, Nixon salió ganador en unas elecciones muy apretadas.⁶⁴

Desde el lado soviético también se produjo un relevo en la cúpula del Estado. En octubre de 1964 Krushev fue destituido y sustituido por Leonid Breznev en la primera secretaría del PCUS. Breznev accedió al cargo junto a Kosiguin y Podgomy en lo que se sería una troika dirigente en la que gobernarían colegiadamente, pero en la que finalmente Breznev acabaría acaparando todo el poder. Los tres pertenecían a la primera generación que no habían participado en la Revolución de Octubre de 1917, pero si habían participado en la Segunda Guerra Mundial. Sobre todo eran burócratas, especialistas en cuestiones administrativas, y tecnócratas, hombres vinculados a la dirección técnica de empresas y fábricas, todos ellos ejecutores de la planificación centralizada.

Lo cierto es que no se produjeron cambios notables en las líneas políticas respecto a la etapa de Krushev. En la economía se aplicaron reajustes descentralizadores, concediendo una mayor autonomía a los gerentes de las empresas para confeccionar sus planes bajo la indicación central. Se intentó una aproximación a China, pero las relaciones continuaron siendo tensas. La guerra entre India y Pakistán en agosto de 1965 enfrentó a los gobiernos de ambos países, apoyando la URSS a la India y China a Pakistán.

Con respecto a Occidente se siguió la política de la coexistencia pacífica, que incluso se intensificó. Ambos se ocupaban básicamente de sus propios problemas y procuraban mantener las tensiones dentro de los límites de la no ruptura. Los conflictos se localizaron en el Tercer Mundo, fuera de las

⁶⁴ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

zonas propias de cada bloque. Cuando en junio de 1957 estalló la Guerra de los Seis Días entre los árabes e Israel, mientras la URSS defendía en la ONU la postura de los árabes, se produjo un encuentro en la residencia del Presidente Johnson en Glassboro (Nueva Jersey) entre éste y el primer ministro soviético Kosiguin. Aunque esta reunión se interpretó como un “nuevo espíritu” que reactivaría la coexistencia pacífica, en realidad era un acuerdo para que las dos grandes potencias no se dejaran arrastrar por el problema de Oriente Medio ni por la guerra de Vietnam, como actitud fundamental para mantener la línea de la coexistencia pacífica.

Como muestra de este “espíritu” en pocos años se firmaron una serie de tratados de notable importancia entre ambas potencias. El 27 de enero de 1967 quedaba abierto para la firma el tratado sobre el espacio, que había sido aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas, en el que se preveía la no militarización de la Luna y cuerpos celestes, así como la prohibición de puesta en órbita de armas nucleares. El 14 de febrero del mismo año se firmó el Tratado de Tlatelolco, que tendía a la creación de una zona exenta de armas nucleares en América Latina invitándose a las potencias nucleares y los Estados que tuviesen intereses en la región a que respetasen este estatuto. El 1 de julio de 1968 las negociaciones tomaron un nuevo giro con el tratado de no proliferación, firmado por la URSS, Gran Bretaña y Estados Unidos, pero rechazado por China y Francia. A este tratado le seguirían el de desnuclearización de los fondos marinos en 1971 y el convenio que prohibía las armas biológicas en 1972. Aunque hay que decir que estos tratados obedecían más a una política de “control de armamento” que a una real de desarme, impidiendo que más países pudiesen acceder a las armas nucleares y se pudieran alzar por tanto como actores decisivos de la política internacional.⁶⁵

Algunos especialistas como Charles Zorgbibe opinan que la Unión Soviética supo manejar con notable maestría la obsesión de Johnson por Vietnam al convertir ésta en el centro de la atención mundial. Ante el descrédito de Estados Unidos por la guerra en el resto del mundo, incluso entre sus aliados de Occidente, la URSS pudo ampliar los progresos

⁶⁵ Charles Zorgbibe, *op.cit.*

soviéticos en las zonas de influencia fuera de los bloques. La alianza con Egipto le daba la iniciativa en Oriente Medio, zona petrolífera vital para los intereses occidentales. En la zona colonial portuguesa, último reducto colonialista, el apoyo soviético a las guerrillas nacionalistas reforzaba el papel de Moscú como *“paladín de la libertad contra el imperialismo”*. En el norte de África, un país clave como Argelia era aliado de la URSS. En Asia, el desprestigio norteamericano se extendía como consecuencia de la intervención en Vietnam, mientras que Moscú compensaba la ruptura con China con alianzas y pactos económicos y militares con la India. En América Latina la URSS aprovechó el baluarte cubano para potenciar los movimientos guerrilleros mientras los gobiernos de la zona caían bajo dictaduras militares con la excusa de la defensa contra el comunismo, lo que contribuyó a acrecentar la mala imagen de Estados Unidos.

Pero este movimiento de imagen soviético se resquebrajó en agosto de 1968 cuando las tropas del Pacto de Varsovia invadieron Checoslovaquia. Era el único país del bloque comunista fuertemente industrializado cuando tuvo que ingresar en la órbita comunista. Pero en los últimos años la economía checoslovaca pasaba por una aguda crisis cuya causa primordial era el centralismo burocrático. Un sector tecnócrata empezaba a señalar públicamente que *“los males de la economía nacional residen en el control administrativo y en la rigidez del sistema político”*. Este grupo tecnócrata cada vez fue cobrando más fuerza dentro del partido y en enero de 1968 elevó a la secretaría general del partido a Alexander Dubcek, político de talante aperturista que pretendía abrir un programa liberalizador que incluía la aceptación de corrientes dentro del partido y la apertura de un sector de la economía al mercado. *“Un socialismo con rostro humano: eso es lo que estamos buscando”*, afirmó Dubcek en la concentración oficial del Primero de Mayo. El programa se centraba en la separación de poderes entre partido y Estado, mayor capacidad de crítica y autonomía para los sindicatos y los movimientos juveniles y cívicos, abolición de la censura y libertad intelectual, libertad para salir del país y concesión de pasaporte a todo ciudadano que lo solicitara, y profundizar en la federación entre checos y eslovacos.

Tanto Moscú como el resto de los países comunistas protestaron contra esta “*fuga de Checoslovaquia al capitalismo*”, principalmente por el peligro de contagio a otros países. El 21 de agosto de 1968 tropas soviéticas, polacas, búlgaras, húngaras y de Alemania Oriental penetraron en Checoslovaquia. Dubcek y sus colaboradores fueron arrestados y se formó un gobierno de “salvación nacional”. Es en este contexto cuando Breznev emitió la teoría de la soberanía limitada, es decir, la soberanía de los estados del bloque socialista “*tiene sus límites en el acatamiento del modelo marxista-leninista*”.

La reacción a esta invasión fue más crítica dentro del mundo comunista que en el bloque occidental. Johnson se limitó a definirla como “*un triste reflejo de la mentalidad comunista*”, y la OTAN no hizo más que emitir un comunicado que, en lugar de proponer medidas en auxilio de los democratizadores checoslovacos, se centró en decir que no se consentiría una intervención en Rumanía (país que mantenía una política exterior moderadamente autónoma de Moscú pero un comunismo estalinista en el interior). Evidentemente la URSS no tenía ninguna intención de atacar a Rumanía. En realidad no se trataba más que de una política de grandes y pomposas declaraciones que ocultaban pactos de absoluto respeto mutuo en las áreas de influencia.

La nueva situación posterior a 1968 se basó en que los dos grandes bloques asumían un mutuo y explícito respeto. Los movimientos tácticos debían limitarse a la periferia mundial, es decir, el tablero no incluía a los bloques, sino al llamado Tercer Mundo. Las reglas del juego eran inmovilismo en las relaciones de los bloques y juego táctico para dominar el Tercer Mundo, ya fuera por la vía imperialista o por la vía hegemónica.⁶⁶

⁶⁶ Charle Zorgbibe, *op.cit.*

La sociedad norteamericana

En este capítulo vamos a analizar algunos de los factores que definieron a la sociedad norteamericana de la posguerra en el contexto del desarrollo de la primera Guerra Fría, para obtener una mejor perspectiva de cómo se configuró su forma de ser y de actuar. Son los años en los que Estados Unidos se convertirá en la cabeza del mundo occidental, y en los que se experimentaría un crecimiento económico sin precedentes. Es en estos años cuando se conformaría el estilo de vida americano: una buena casa, un gran coche (o dos) y mucho dinero. Es decir, el *american Way of Life*.

El historiador alemán W.P. Adams, en su obra *Los Estados Unidos de América*, afirmaba que para América, los años cincuenta, fueron años de paz y de relativa tranquilidad. Las transformaciones provocadas o aceleradas por la Segunda Guerra Mundial se afirmaron a partir de 1945, al tiempo que algunos factores exteriores –como la ayuda a Europa, la Guerra Fría, la guerra de Corea y la carrera de armamentos con la Unión Soviética– contribuían a los progresos económicos y sociales de Estados Unidos. A pesar de los problemas planteados por las periódicas recesiones e inflaciones, aquella fue en términos generales una época de crecimiento y prosperidad. La guerra de Corea terminó en 1953 y no hubo más guerras; desapareció el miedo provocado por el macarthismo y el panorama político era menos conflictivo de lo que había sido en los últimos tiempos. Los adjetivos más utilizados entonces para describir aquella sociedad eran los de “opulenta” y “homogeneizada”, lo que, al menos superficialmente, parecía bastante exacto. Subsistían, sin embargo, amplias zonas de pobreza y de sufrimiento, como ponían de relieve las explosiones que se producían en las relaciones interraciales, que los políticos de entonces desconocían o parecían ignorar. Muchos de los problemas de la posguerra debían ser todavía diagnosticados o resueltos.¹

Y en cuanto a las estructuras sociales, tras la Segunda Guerra Mundial se generaron nuevas situaciones, aparentemente agrandadas por el espectacular aumento del nivel de vida, pero que en ningún caso cabe considerar como

¹W. P. Adams, *Los Estados Unidos de América*. Madrid, Siglo XXI, 1985

síntomas de un verdadero *cambio*: más bien la opulencia y la fluidez social marcadas por el crecimiento acabaron por sacar a la luz las raíces más profundas de la sociedad estadounidense. Este largo tránsito (desde el crack del 29) proporcionó a Estados Unidos –y a Occidente de paso- la gestación del *Estado del bienestar* a partir de las bases asentadas por el crecimiento facilitado por la guerra. También la organización de un sistema entre Estados Unidos y el resto del mundo, que ha sido calificado como la era *de la paz armada*.²

Era el momento del *baby boom*. Ya sólo teniendo en cuenta su cantidad, esta nueva generación fue diferente. Durante su infancia, la “unidad familiar” cobró un sentido casi religioso. Y cuando este vasto grupo se fue haciendo mayor, ejerció sucesivos impactos en la vivienda, la educación básica y secundaria, moda y música popular, educación universitaria, y por último, el mercado laboral.

Aunque el *baby boom* empezó a frenarse en 1964, el crecimiento económico llegó hasta 1970. Los puntales de esta prosperidad que se prolongó durante 25 años desde 1946, fueron el automóvil, la construcción y la industria militar. Al mismo tiempo que el producto interior bruto crecía, lo hacía el consumo familiar: los coches no paraban de salir de las fábricas, se construían nuevas casas y colegios por todo el país, y cada vez más norteamericanos, incluso los trabajadores de las fábricas, compraban casas unifamiliares en las afueras. El pueblo estadounidense (o al menos una parte importante) disfrutaban de un alto nivel de vida aún cuando se vivieran cuatro recesiones (1950, 1953-1954, 1957-1958, 1960-1961). El *boom* de la natalidad y el *boom* económico transformaron la vida económica, social y cultural de Estados Unidos.³

Antes de entrar a analizar las características básicas de la sociedad norteamericana del periodo, es importante tener en cuenta dos aspectos que tendrán una notable influencia en la conformación del carácter y de ciertas características sociales de los estadounidenses.

² Pedro A. Vives Azancot, “Estados Unidos 1945-1963: De la ansiedad a la abundancia”. En *Siglo XX Historia Universal n° 25: La Era Kennedy*. Historia 16 Ed. Temas de Hoy, Madrid 1998

³ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle: “*A people and a Nation, vol.2: since 1865*”, Houghton Mifflin Company, Boston, 1994

El primero de ellos nos remitiría al concepto de frontera. La *frontier* entendida como la zona de transición existente entre las zonas urbanas ya consolidadas del Este y las regiones despobladas en las que se empezaban a asentar los primeros colonos y que se iba desplazando hacia el Oeste. En 1893 Frederick Jackson escribía que “*la existencia de una zona de tierras libres, su constante retroceso y la progresión de la colonización hacia el Oeste explican el desarrollo americano*”. Desde el punto de vista político, la “frontera” incidió en la democratización, inclinándose los estados del Oeste por el sufragio universal y la elección de los cargos en vez del nombramiento directo. Y desde la perspectiva social, las condiciones a las que tuvieron que hacer frente estas personas contribuyeron a que los hombres de la frontera fueran rabiosamente igualitarios e individualistas, pero también dispuestos a colaborar en actividades comunitarias específicas, con actitudes de cierta rudeza, franqueza y flexibilidad, indiferencia ante los recursos naturales, y tolerancia de la violencia. Este mito de la frontera y de sus protagonistas, representado en innumerables películas, tuvo un gran impacto en la forja del carácter estadounidense.⁴

El segundo sería la influencia del *New Deal*. El programa de reformas llevado a cabo durante los tres mandatos de Roosevelt para paliar los efectos de la crisis económica y la Depresión en la que se instaló la economía y la sociedad americana tuvo como resultado por un lado la generación del “estado del bienestar”, a través de la regulación de la economía y de la legislación social del gobierno federal. Y por otro, la decidida acción presidencial a la hora de plantear soluciones para la crisis tuvo como efecto el aumento del poder federal y sobre todo del poder del presidente. A partir de este momento el pueblo norteamericano, anteriormente centrado exclusivamente en los asuntos de su ciudad o como mucho de su estado, demandaría un liderazgo firme de su presidente a la hora de abordar los diferentes asuntos a los que tendría que hacer frente la nación. Estos dos aspectos quedarían inscritos en el perfil de las gentes de Estados Unidos hasta nuestros días.

⁴ W.P. Adams, *op.cit.*

El gran despegue económico

En el ámbito económico, el enorme crecimiento que logró Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial fue la principal característica de estas décadas y un factor decisivo para explicar los rasgos sociales del momento. Un crecimiento espectacular y en apariencia sin fin que marcaría las directrices sobre las que se asentará la sociedad norteamericana de la posguerra. El producto nacional bruto ascendió de 212.300 millones de dólares en 1945 a 505.900 en 1960. Las razones fueron el enorme gasto gubernamental, los espectaculares avances tecnológicos y un mercado interior en expansión.

El aporte federal se debía sobre todo a un enorme presupuesto militar (el 60% de todo el presupuesto entre 1945 y 1970) y al aumento del gasto en autopistas, educación, bienestar, vivienda, seguridad social y subsidios agrícolas.

Los contratos federales de investigación en ingeniería, aeronáutica e industrias en general ligadas a la defensa, fueron a la postre los más rentables desde la perspectiva de la preparación de la paz. Las posibilidades de crear un nuevo concepto de productividad apuntaron hacia la detección de las insuficiencias estructurales del futuro y la salud pública - a través del estado de las tropas - saltó al primer plano de las urgencias, en clara contradicción con los aumentos de nivel de vida y de renta previsibles.

Efectivamente, las Fuerzas Armadas localizaron graves insuficiencias físicas y mentales, cuyas soluciones tendrían que afectar necesariamente también a los civiles. Los programas de asistencia y control médicos a los soldados se aplicaron también a sus familias. La medicina militar pasaba a ser la punta de lanza a la hora de ampliar servicios y crear más y mejores hospitales. Las preocupaciones del tiempo de guerra sentaron las bases del estado del bienestar. Y cuando la guerra se terminó, sus necesidades específicas también lo hicieron. Entonces la vivienda, la educación y la salud, las diversiones y el transporte se convirtieron en un nuevo frente interno.⁵

⁵ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

La automatización tuvo un rápido desarrollo, con la aplicación industrial del transistor y la calculadora digital, que hicieron posible un incremento de producción por hombre-hora de un 35% por década. Un aumento de productividad que se mantiene gracias al incremento de consumo que el aumento poblacional produce.

De los tres puntales del *boom* económico de la posguerra (construcción, automóviles y defensa), dos estuvieron directamente relacionados con la crecida de la natalidad. La demanda de vivienda y de escuelas para todos esos niños generó un crecimiento de la construcción, que se amplió a edificios de oficinas, centros comerciales, aeropuertos y recintos deportivos. La mayoría se hizo en las zonas de extrarradio de las ciudades. Esta “suburbanización” (por referirse a la palabra inglesa *suburb*) de Estados Unidos no hubiera sido posible sin el crecimiento en la fabricación de coches, al convertirse en estas nuevas comunidades en una necesidad básica. Las ventas de automóviles habían descendido durante la guerra, cuando las fábricas derivaron su cometido a fabricar tanques y equipamiento militar, pero en 1946 las ventas empezaron a crecer con el regreso de los veteranos a casa. El número de coches matriculados aumentó de 26 millones en 1945 a 89 millones en 1970.⁶

Sin duda una de las características definitorias de este periodo y que ayudó a mantener el ritmo de consumo es la expansión del crédito. La venta a plazos se convertiría en el principal instrumento de adquisición de los cada vez más variados artículos de consumo. La tarjeta de crédito pasó a ser una institución estadounidense: en 1950 Diners’ Club la proporcionaba según criterios muy selectivos, pero pronto fueron emitidas libremente por bancos y grandes almacenes, y por compañías específicas dedicadas a ello.⁷

Estamos en un momento de un importante crecimiento económico, tanto que ya se empezaba a hablar de una nueva era de abundancia (de la que luego Galbraith demostraría sus miserias), de la que el auge científico, social y cultural de Estados Unidos eran las primeras muestras.

Después de 1945, el país entró en un periodo de prosperidad que se hizo tangible en cierta tendencia a la redistribución de la renta y la elevación de

⁶ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

⁷ Maldwyn A. Jones *Historia de Estados Unidos*, Cátedra, 1996 Madrid

la capacidad adquisitiva de los estratos inferiores. Pese a los 2.325.000 parados del año 1947 y al peligro de recesión al finalizar la guerra y con ella el movimiento económico e industrial que generó, ésta no se produjo cuando el ingente ahorro acumulado por las clases medias y los sectores obreros durante la guerra se canalizó, una vez finalizado el conflicto, hacia la cristalización de un consumo no satisfecho. La consecuencia de la demanda fue un aumento del producto nacional bruto, que se elevó un 4% anual entre 1945 y 1949, en tanto que la ocupación total pasaba de 54 millones de trabajadores en 1945 a 61 millones en 1952. Galbraith afirmaba que la sociedad de la opulencia estuvo impulsada por el dinero que los norteamericanos habían ganado y ahorrado durante la guerra y por una condensación de deseo de consumo que acrecentó la producción.⁸

De todas formas, esto no significó que el desarrollo económico fuese fácil. Muy al contrario, tuvo que enfrentarse a numerosas dificultades, como fueron la inflación y el control de precios. Truman había dejado de aplicar algunas de las medidas que controlaban los precios durante la guerra en los meses posteriores a la rendición de Japón, y trató de volverlos a imponer cuando los precios comenzaron a subir. Pero el Congreso, presionado por las empresas, los intereses agrícolas y los consumidores, no accedería a un control de precios efectivo. Tras varias disputas, Truman se rindió, y en noviembre ya había abandonado casi todos los controles. El resultado fue que el coste de la vida se disparó un 30%.

La batalla del control de precios se libró con un trasfondo de contienda industrial. En la última mitad de 1945 hubo huelgas a gran escala en la industria automovilística, eléctrica y acerera, y en 1946 paros en las minas y los ferrocarriles. Los huelguistas querían salarios más altos que cubrieran la pérdida de las horas extra y mantuvieran el coste ascendente de la vida. En la mayoría de los casos volvieron al trabajo después de que las comisiones presidenciales establecidas al efecto hubieran recomendado incrementos sustanciales. Pero los mineros, encabezados por John L. Lewis, mantuvieron el conflicto abierto durante un tiempo.⁹ Todo esto repercutió en la

⁸ Nelson Martínez Díaz, “*La Sociedad de la opulencia*”. En *Siglo XX Historia Universal n° 25: La Era Kennedy*. Historia 16 Ed. Temas de Hoy, Madrid 1998

⁹ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

popularidad de Truman y de los partidarios del *New Deal*, y propició la derrota demócrata en las elecciones al Congreso de 1946. Los republicanos consiguieron el control de las dos Cámaras y redujeron el gasto público y los impuestos, además de aprobar una serie de leyes que controlaban la actividad sindical y el derecho a la huelga de forma drástica, principalmente la Ley Taft-Harley sobre Relaciones Empresariales.

El momento de la opulencia

Para cuando Truman fue reelegido presidente de forma casi sorpresiva en 1948, Estados Unidos era una potencia económica como nadie podía haber imaginado. Pese a todos los problemas a los que tuvo que hacer frente en la legislatura anterior, la economía arrojaba índices positivos, y ya se empezaba a teorizar sobre un nuevo sistema basado en la abundancia generalizada. Las medidas de planificación económica y la inversión en defensa que demandaba el crecimiento global norteamericano ponían os cimientos del crecimiento general. Además, una vez que fue presidente electo y no el simple sustituto de Roosevelt, Truman se sintió con la fuerza suficiente como para lanzar su programa de reformas sociales que había intentado presentar en vano anteriormente. El *Fair Deal* continuaba los progresos sociales del *New Deal*, y sentaba las bases de una democracia económico-social, pese a que en realidad la mayoría de las propuestas legislativas de Truman en materia de derechos sociales fueran tumbadas en el Congreso.

En 1950, EE UU poseía más del 70% de las reservas mundiales y representaba más de la mitad de la capacidad del mundo capitalista. Como hemos mencionado, la industria del armamento, estimulada en periodos críticos de la política exterior, se había convertido en factor dinámico de la economía. La voluntad de los gobiernos poco podría hacer en el futuro para detener o reconvertir una maquinaria que tenía detrás a General Electric y a Westinghouse en las centrales atómicas; IBM en el mercado de ordenadores; McDonnell Douglas, Lockheed y Boeing en aviación civil y desarrollo de programas espaciales y otros más. Incluso, como se ha difundido, ex

oficiales de las fuerzas armadas figuraban en los directorios de varias compañías.

La Administración Eisenhower era un reflejo de esta situación, pese a tratarse de un gobierno liberal. La guerra de Corea contribuyó a crear esta estructura de industria militar que el sociólogo Wright Mills calificó en 1956, en su libro *La élite del poder*, como “*economía de la guerra permanente*”. Eisenhower también subrayó esto al finalizar su mandato: “*La conjura de una inmensa empresa militar y de una importante industria de armamentos es una experiencia nueva para América... Debemos comprender sus graves implicaciones*”.

En 1955 la economía norteamericana estaba nuevamente en un periodo favorable y los precios permanecían en una relativa estabilidad tras la inflación que había acompañado a la guerra de Corea. El consumo llegaba a cotas desconocidas, los buenos salarios se utilizaban para comprar sin restricciones y los créditos hicieron crecer fuertemente las ventas de las empresas. La impresión generalizada del ciudadano estadounidense era que el modelo de los años sucesivos sería la prosperidad, hecho que se mostró favorable a los republicanos durante los cincuenta.¹⁰

Y es que ahora es cuando se originaría la gran aportación de Estados Unidos a la transformación de la sociedad occidental, y elemento definitorio de la misma: *la sociedad de consumo*. Una época dorada de hiperdesarrollo en la que un ciudadano de clase media podía acceder sin grandes problemas a una serie de comodidades impensables apenas una década atrás. El coche se convirtió en el símbolo del crecimiento de la nación. Era el transporte preferido de los ciudadanos, consolidando su dominio gracias a una política de subvenciones estatales (en 1956 Eisenhower lanzó “*el mayor programa de obras públicas de la historia*” para entrelazar el territorio norteamericano a través de superautopistas) y al declive del sistema de transporte público - según escribió el periodista Jonathan Kwitny en 1981, un consorcio que incluía a General Motors, Standart Oil y Firestone había comprado en secreto sistemas de transporte por autobús y por tranvía en todo el país, y después habían procedido a su cierre con el fin de destruir la competencia

¹⁰ Nelson Martínez Díaz, *op.cit.*

que podían suponer para el automóvil¹¹, aparte del propio atractivo del coche como forma cómoda y emocionante de desplazarse.

El origen de la sociedad de consumo estadounidense en la década de los cincuenta lo retrata de forma clara Mark Hertsgaard en su libro *La sombra del águila*. En él, a la hora de hablar del estilo de vida norteamericano, hace un sucinto análisis de lo que el consumismo supone como parte de la forma de ser de los norteamericanos:

“El estilo de vida de elevado consumo que los americanos damos ahora por sentado prendió entre nosotros durante esa edad dorada (si bien sus orígenes se remontan al auge en la producción y la publicidad de bienes de consumo que tuvo lugar a comienzos del siglo XX). Las familias con dos coches se convirtieron en la norma: un coche para el trabajo de papá y otro para los recados de mamá. De pronto, había aparatos que ahorraban trabajo por todas partes: lavavajillas, aspiradoras, abrelatas eléctricos, lavadoras y secadoras de ropa. La radio se vio eclipsada de un día para otro en cuanto la nación se enamoró de la televisión, cuyos anuncios no hacían más que avivar el apetito por más productos de consumo. Al tiempo que proliferaban todo tipo de comodidades, también lo hacían los estudios de mercado; los estadounidenses pasaron a ser identificados más como consumidores que como ciudadanos.”

“Ningún otro lugar personificaba los atractivos de la época mejor que el Estado Dorado por excelencia: California (‘The Golden State’ es el lema oficial del estado de California). ¡Eso sí que era un paraíso! Tal y como la retrataba Hollywood, California era un verano interminable de romance y capricho, un lugar mágico en el que la vida era fácil y todos los sueños se hacían realidad. El sol, la playa, los cuerpos y los coches (descapotables, por supuesto) que hacían posible que sol, playa y cuerpos coincidieran en el tiempo y en el espacio... ¿qué más se podía pedir? Era ‘diversión, diversión, diversión’ (‘Fun, fun, fun’) como decía la canción de los Beach Boys, y atraía (sobre todo) a los jóvenes de toda la nación. En realidad, el atractivo de California en aquel entonces era el atractivo

¹¹ Jonathan Kwitny, “The Great transportation Conspiracy”, en *Harper’s Magazine*, febrero de 1981. Citado en Mark Hertsgaard, *La sombra del águila* Paidós, Barcelona 2003

*de una estrella de cine: carismática, extravagante, consentida, inolvidable”.*¹²

La principal característica fue la facilidad de acceso a los principales bienes de consumo, representados por los más variados electrodomésticos, casas unifamiliares con jardín en los barrios del extrarradio, coches (uno o dos por familia) y entretenimiento (vacaciones, cines, televisión, boleras, etc.). Hacia la segunda mitad de los cincuenta, Estados Unidos, con aproximadamente el 6% de la población mundial, producía cerca del 50% de los artículos industriales del mundo. Posteriormente el crecimiento industrial de Europa y Japón equilibrarían estas cifras, pero esto no influyó en el consumo del estadounidense medio.

Mientras, millones de familias vivían en la pobreza y la privación. Pero de una forma peculiar. W. P. Adams afirma que *“el censo de 1960 revela que cerca de nueve millones de viviendas, de un total de 53 millones, carecían de retrete privado, de baño y de agua corriente. Una de las extrañas paradojas de la sociedad de la abundancia consistía en que había más casas dotadas de televisión que de una adecuada instalación sanitaria”*. Otro de los artículos de venta masiva fue el automóvil. En 1960, asimismo, el 60% de las familias con ingresos inferiores a los 4.000 eran propietarias de automóviles.

La eficacia de la publicidad en televisión para ofrecer al público lo que éste desea, para crear nuevas necesidades y exhortar a consumir más productos, generó ganancias millonarias a las firmas que utilizaron sus servicios. La publicidad uniformó los consumos. Si bien de marcas distintas, todos los ciudadanos de las diversas ciudades norteamericanas vistieron modelos y utilizaron productos similares. Las grandes cadenas y supermercados se encargaron de ello, y una sociedad que defendía con firmeza el liberalismo y la individualidad terminó aceptando valores que cosificaron y uniformaron la vida cotidiana. La sociedad de consumo, en definitiva, contenía en sí múltiples factores alienantes. Marcuse escribía: *“lo que es falso no es el materialismo de esta forma de vida, sino la falta de libertad y represión que recubre: deificación total en el fetichismo de la*

¹² Mark Hertsgaard, *op. cit.*

mercancía. Se hace tanto más difícil traspasar esta forma de vida cuanto que la satisfacción aumenta en función de la masa de mercancías. La satisfacción instintiva en el sistema de no libertad ayuda al sistema a perpetuarse".¹³

La televisión jugaba un papel fundamental en esta uniformización de la sociedad y en el establecimiento del consumo como modo de vida. Muchas voces críticas con la industria televisiva con frecuencia se preguntaban por qué los televidentes norteamericanos soportaban la publicidad. La respuesta parecía ser que, lejos de ser una intromisión, los anuncios de televisión eran un valioso servicio a los consumidores: Si ser un americano medio era la nueva versión del sueño americano, los anuncios proporcionaban una referencia visual de lo que ese americano medio podía comprar. En la comodidad de sus salones, los estadounidenses podían ver cómo elevar su nivel de vida comprando tal o cual coche, cigarrillos o electrodoméstico. Y no sólo los anuncios, sino que los programas mismos seducían al espectador con muestras de lo bonita que podía ser su vida. Las comedias de situación y demás series se emplazaban siempre en hogares, perfectamente amueblados, de los nuevos barrios, los personajes vestían siempre a la última y conducían los coches más modernos. Las mismas mentes críticas se preocupaban de que la visión distorsionada del mundo que ofrecía la televisión, incluyendo imágenes "políticamente correctas" de cómo vivía otra gente, definiría de forma significativa la percepción de la realidad de la gente. Cuanta más televisión veían, menos leían periódicos y escuchaban la radio.¹⁴

El geógrafo Pierre George abunda en esta visión. Según su estudio *Geografía de Estados Unidos*, las inmensas riquezas de Norteamérica permitieron un rápido crecimiento de la producción y, a pesar de la brutal concentración de la riqueza en manos de los grandes *trusts*, la distribución cada vez mayor de los medios de subsistencia, cuya adquisición se transformó en el estímulo principal de la vida norteamericana, elevó de manera continuada el nivel de vida –ampliando al mismo tiempo el mercado interior de las industria nacionales-. Esta elevación estuvo acompañada de una uniformización; uniformización de las cosas, y en consecuencia,

¹³ Nelson Martínez Díaz, *op.cit.*

¹⁴ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

uniformización de las actitudes y de las mentalidades. Diferentes expresiones han simbolizado esta evolución: *melting pot*, *american way of life*, *frontier*. Cada una de ellas encubría a la vez unas realidades y unos mitos. El de la fusión psicológica, por la inserción en la sociedad simbolizada por la promoción a una condición material superior y uniforme, que implica el conformismo y el civismo; y finalmente, la elaboración de un tipo de hombre caracterizado por el individualismo del colono de las tierras libres. El norteamericano de mediados del siglo XX está orgulloso de las obras de sus antepasados y de las suyas propias, feliz de haber vencido la crisis, y convencido de poseer la clave del desarrollo y de estar investido, por esta causa, de una misión universal, fundamentada en una noción maniquea de oposición entre el liberalismo norteamericano –que ha superado todos los obstáculos-, y el comunismo, que amenaza la estabilidad de todos los regímenes y los intereses creados, y decepcionado en cuanto se le priva de su paternalismo.¹⁵

El geógrafo continuaba con su análisis puntualizando que la imagen de la sociedad global norteamericana no nos permite captar su gran diversidad, tanto en el plano local como de una región a otra. A pesar de su dinamismo económico, la sociedad norteamericana es conservadora, en el sentido de que no se ejerce otra presión que económica sobre la manera de vivir de los individuos. El respeto a la vida privada o a la vida en grupo, forma parte de la ética norteamericana, excepto cuando la seguridad del estado está en juego (lo que se demostrará tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos y la aprobación del *Patriot Act*). Es pues en estas condiciones que los grupos más diversos se benefician de infinitamente más libertad que un partido o una organización política sospechosa de poner en discusión la representatividad y la autoridad del poder federal o del estado, a pesar de que cada estado dispone de su jurisdicción particular.¹⁶

La opulencia tendría consecuencias en la natalidad. Como hemos mencionado anteriormente, en estas décadas se produjo un gran crecimiento demográfico propiciado, primero por el llamado *baby boom* producido al final de la Segunda Guerra Mundial, que suponía un aumento de la tasa de

¹⁵ Pierre George, *Geografía de Estados Unidos*. Oikos-Tau, Barcelona, 1991.

¹⁶ Pierre George, *op.cit.*

nacimientos y un crecimiento de la población del 65% en estas décadas. En 1940 Estados Unidos contaba con 123 millones de habitantes, en 1951 con 151 millones y en 1960 con 179 millones. La razón de esta sorprendente expansión era simplemente el crecimiento del índice de natalidad y la disminución del índice de mortalidad. En 1947 el *baby boom* llegó a la cota máxima del 27 por 1.000, y a partir de 1949, la media fue de un 25 por 1.000 anual. Las presiones emocionales de la guerra, y la prosperidad de la posguerra, animaron a los americanos a casarse antes y a tener más hijos. Paralelamente, los avances conseguidos por la medicina se tradujeron en el descenso de la mortalidad infantil y en el aumento de la esperanza media de vida, que si en 1940 era de 64,2 años para los blancos, en 1960 subió a 70,6 años.¹⁷

Curiosamente, esta generación nacida en la abundancia, y que en los setenta estarían en la Universidad, sería la que más se rebelaría contra esa sociedad que sus padres les habían procurado, y sus contradicciones. Enmarcados en los movimientos contraculturales, fueron los protagonistas de las protestas que salpicaron la década

La inmigración también ascendió de forma vertiginosa. Tanto las masas de refugiados que causó la guerra como posteriormente los escapados del Telón de Acero sumaban más de un millón de personas, un quinto de la inmigración entre 1945 y 1965. El resto, unos cinco millones, provenían del hemisferio occidental, sobre todo de Canadá y México. También se produjo una gran movilidad de la población estadounidense. En 1960 un cuarto de los nacidos en Estados Unidos vivía en un estado diferente al de su origen, siguiendo el crecimiento de la industria, y provocando un descenso de la población agraria. La gente se trasladó principalmente a California, donde la industria electrónica y aeroespacial estaba alcanzando un desarrollo asombroso.¹⁸

¹⁷ W.P. Adams, *op. cit.*

¹⁸ Maldwyn A. Jones, *op. cit.*

El giro conservador

Desde los años cuarenta, Estados Unidos vivió una deriva de su política y su sociedad hacia posturas más conservadoras de las que habían hecho gala en las décadas anteriores. Varios autores lo interpretan como una reacción de los enemigos de Roosevelt a su política del *New Deal*. Pero las causas fueron más profundas. El totalitarismo de Stalin y el pacto Germano-Soviético provocaron un profundo desencanto entre aquellos que en algún momento habían simpatizado con las ideas comunistas, principalmente entre los sectores intelectuales. Y la Segunda Guerra Mundial sirvió de catalizador, generando un sentimiento de lealtad de la sociedad norteamericana hacia los valores que tradicionalmente representaban a Estados Unidos, alejándolos de cualquier posible simpatía pro-comunista.

Con la guerra, las dificultades pasaron a ser símbolo de solidaridad nacional, En un clima de dificultades, por tanto, era fácil ser solidario con los símbolos nacionales. Pero sin duda, lo que hizo más accesible la solidaridad fue la tendencia prácticamente desapercibida hacia la homogeneización de la sociedad, el punto de partida para una transformación de la mentalidad estadounidense en aquellos años.¹⁹

Galbraith en *La sociedad opulenta* hablaba de que paralelamente al auge del conservadurismo norteamericano tras la Segunda Guerra Mundial se produjo un “*renacimiento del interés por el concepto de la empresa o del mercado libre.*”²⁰ El *New Deal* había significado para muchos ciudadanos el que el Estado les garantizase su supervivencia en los terribles años de la Depresión. Pero cuando los controles económicos gubernamentales se intensificaron, lo que acarrea restricciones y molestias a los ciudadanos, los conservadores lanzaron su ataque promoviendo la idea de que un Estado intrusor y obstructivo estaba haciendo deliberadamente la vida difícil. La restauración del mercado se habría consolidado en una sencilla prescripción en contra de los servicios del gobierno. Así pues la clase empresarial se habría arrogado el éxito de la excelente marcha industrial de la economía durante la guerra, que se atribuyó al “*virtuosismo natural de la empresa*

¹⁹ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

²⁰ John K. Galbraith, *La sociedad opulenta*, Ariel, Barcelona, 1973

americana y al sistema de mercado” y no a la acción del Gobierno. Este mensaje del “fantasma” del Gobierno Federal que venía a coartar la libertad de los ciudadanos, caló en las masas, que hastiadas de las restricciones que la guerra había producido, se dejaron seducir por la idea de minimizar todo lo posible la iniciativa gubernamental.

Lo que se reflejó en las elecciones al Congreso de 1946 en las que casi todos los candidatos expresaban su oposición al Estado. El dominio republicano de las dos cámaras ejerció una influencia restrictiva sobre las nuevas actividades federales. Y convirtió el problema del gasto público en el problema de la amenaza contra la libertad. Ello contribuyó a aumentar vigorosamente los viejos razonamientos sobre la terrible carga de los impuestos. Se llegó a casi criminalizar las ideas keynesianas que tan buenos resultados habían dado en la década anterior: después de la Segunda Guerra Mundial, los miembros conservadores de las Juntas de Gobierno de Harvard llevaron a cabo una investigación del Departamento de Economía de la universidad para estudiar si la influencia de Keynes era excesiva en éste y su conclusión fue afirmativa (El rector James B. Conant rechazó estas conclusiones).²¹

Ni siquiera los sectores más liberales dentro de la sociedad estadounidense hicieron grandes esfuerzos por contrarrestar esta ola, sino que en muchos casos se sumaron a ella. Los representantes del Partido Demócrata en las Cámaras cada vez se iban escorando más hacia posiciones cercanas a las propuestas que venían del lado republicano, sobre todo en lo que al control del Gobierno Federal se referían. Los acontecimientos del exterior referentes a Rusia sirvieron de arma a los republicanos para atacar la desgastada imagen de los demócratas. Y la preocupación por la subversión interior alentada por una serie de noticias alentó el sentimiento de inseguridad y vulnerabilidad de la sociedad norteamericana, llevándole a la histeria de la “Caza de Brujas”.

En 1945, cientos de documentos secretos del Departamento de Estado se encontraron en las oficinas de patrocinio comunista *Amerasia*. Aún más escalofriante fue el descubrimiento en 1946 de que empleados del gobierno

²¹ J. K. Galbraith, *op.cit.*

canadiense habían pasado secretos atómicos a un círculo de espionaje soviético. Las revelaciones canadienses instaron a que el Gobierno de Truman instituyera en marzo de 1947 nuevos controles de seguridad y lealtad. Además, once importantes comunistas fueron procesados por violar la Ley Smith de 1940 al conspirar por enseñar y defender el derrocamiento del gobierno por la fuerza. Fueron hallados culpables en octubre de 1949 y enviados a prisión. El Tribunal Supremo, en el juicio seguido por *Dennis contra Estados Unidos* (1951), mantuvo la condena. Y aún más conmoción provocó en 1948 el caso de Alger Hiss, antiguo alto cargo del Departamento de Estado, procesado por espiar para los soviéticos. Hiss fue denunciado por un antiguo comunista, Whitaker Chambers, de pasarle información secreta para su transmisión a Rusia. Hiss negó todas las acusaciones, y pese a que el jurado no se pudo poner de acuerdo en un primer juicio en 1949, en el segundo en 1950 fue condenado por perjurio.

El caso Hiss impresionó profundamente a los estadounidenses. Si un hombre de sus antecedentes y reputación, del que respondieron durante el juicio liberales distinguidos entre los que se encontraron el secretario de Estado, Dean Acheson, podía traicionar a su país, adónde no alcanzaría la traición. El ala derechista republicana, por su parte, consideró su culpabilidad una oportunidad enviada por el cielo para asociar a todo el *New Deal* con el comunismo y para atribuir los desastres que habían sobrevenido a la política estadounidense en el lejano oriente a una conspiración del Departamento de Estado. A todo esto se añadió la conmoción creada por el final del monopolio atómico en septiembre de 1949, con lo que privó a Estados Unidos del sentimiento de seguridad que había poseído desde 1945. Pronto se corrió la voz de que el espionaje había acelerado la producción atómica soviética. Ese caso llevó al juicio y posterior ejecución de Julius y Ethel Rosenberg en 1953. En 1950 el Congreso aprobó con muy pocos votos en contra la Ley McCarran sobre Seguridad Interna (McCarran era uno de los más firmes defensores del régimen de Franco en Estados Unidos), que Truman vetó por infringir las libertades civiles, lo que intensificó las críticas republicanas de que el gobierno era “*blando con los comunistas*”.²²

²² Maldwyn. A. Jones, *op.cit.*

La década de los cincuenta intensificó el auge de las ideas conservadoras, que se benefició del desplome de los demócratas y de la Administración Truman y de la guerra de Corea. Progresivamente los intelectuales de Estados Unidos fueron rechazando las ideas socio-políticas de los años treinta y adoptando posiciones liberales o neo-conservadoras, bien acotadas en 1947 por Lionel Trilling en *The Middle of the Journey* y por Peter Vierek en su *Conservatism Revisited*. Lo que reflejaban era la tendencia de los dos grandes partidos nacionales hacia el conservadurismo. El empeño de algunos en calificar dicha tendencia como *liberalismo americano* permitió hablar luego de traición al progresismo de Estados Unidos y de *máscara represiva* de la política de los cincuenta. Algunos republicanos apuntaron, con el tiempo, que se trató de una vía media entre conservadurismo y reforma, de cuestiones primordiales y misión universal.²³

En este contexto el pensamiento conservador se plasmaría en una serie de líneas ideológicas de las que las más importantes serían la corriente *New Freedom*, y el *New Conservatism*.

New Freedom acogería a los partidarios del *laissez-faire* tradicional y se alzarían como los defensores del sistema americano de libertades frente a las tentaciones totalitarias. El economista Hayek articularía las líneas en su libro *The Road to Serfdom*, en el que contraponía el concepto de libertad a cualquier tipo de sociedad planificada; y Milton Friedman terminó traduciendo aquellas ideas en una identificación de la libertad política con la gestión en el plano local frente a los excesos federales, negando que un pretendido *socialismo democrático* pudiera respetar las libertades, ya que éstas sólo eran posibles en el contexto del capitalismo competitivo.

New Conservatism se podría definir como una síntesis de las teorías liberales clásicas, unidas por las circunstancias de la Guerra Fría. Básicamente sería un conservadurismo moderado, que a la defensa del individuo frente a la masa unía una cierta tolerancia a algunas de las formas del *New Deal*. Esta sería la corriente que se impondría con la presidencia de Eisenhower en la que se compaginarían recortes a los programas de bienestar, mantenimiento de la burocracia generada por el *New Deal*, y

²³ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

sobre todo, la continuación de la política exterior de contención. Esta tendencia era lo suficientemente moderada como para poder albergar a los republicanos y a una parte importante de los demócratas. Entre 1945 y 1955, el conservadurismo reinante se caracterizó por su optimismo de cara al futuro, no exento de cautelas, por su flexibilidad y disposición hacia el pacto con sectores más progresistas, así como por su aceptación tácita de la economía mixta. Su defensa del sistema democrático era otro distintivo en el que encajaba un análisis sereno de la realidad, una específica visión internacionalista de Estados Unidos, y sobre todo, la insistencia en anteponer los derechos socio-políticos en sus reivindicaciones ante un “*enemigo amistoso*”. Y desde luego que se impuso a los ultraconservadores, cuya representación manifiesta sería McCarthy, de los que se sirvió para alarmar a la gente con su mensaje del derrumbe interno de la nación que se estaba acercando al socialismo. Una vez que los conservadores moderados alcanzaron el poder, se libraron fácilmente de este sector radical.²⁴

La crisis urbana

Una de las peculiaridades del periodo fue el abandono de las ciudades por parte de la clase media para irse a vivir a las afueras. Se construyeron grandes zonas residenciales, que pasaron a ser de meras ciudades dormitorio a hacerse social y económicamente independientes. Se equiparon de escuelas, iglesias, centros comerciales, restaurantes, cines, grandes almacenes e incluso industrias. En Nueva York la población del centro disminuyó en un 1,4%, en tanto que la que residía en su área suburbana crecía en un 25%. Lo mismo ocurrió en la mayoría de las restantes ciudades de más de un millón de habitantes, como Chicago, Detroit, Filadelfia y Los Ángeles.²⁵

Las clases medias huían de los cascos urbanos en busca de una vivienda adecuada a su posición y mejores servicios públicos. Los nuevos habitantes de las afueras eran predominantemente blancos: una gran masa de lo que en inglés se denomina *white collar workers* (“trabajadores de camisa blanca”:

²⁴ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

²⁵ W.P. Adams, *op. cit.*

oficinistas, funcionarios, etc). En 1960 aproximadamente 35 millones de personas trabajaban en oficinas, como vendedores, administradores o directores, y en profesiones liberales, frente a menos de 32 millones en la agricultura, la industria o la minería.

La construcción de autopistas en combinación con el crecimiento de los suburbios creó un nuevo fenómeno, la “*megalópolis*”, un término acuñado por expertos en urbanismo en los años sesenta que se refiere al complejo metropolitano casi ininterrumpido que se extiende desde Boston durante casi seis mil millas hacia Washington D.C. a través de Nueva York, Filadelfia y Baltimore, afectando a partes de once estados y a una población de 49 millones de personas, todas conectadas por autopistas interestatales.

Otros observadores denunciaban a los suburbios por alimentar el acomodamiento social. Algunos escritores criticaban a los suburbanitas por intentar mantener su status a través del consumismo, comprando coches nuevos, cada vez más aparatos innecesarios, etc. William H. Whyte en *The Organization Man* (1956), un estudio de la ciudad de Park Forest, Illinois, describía a los residentes de estas zonas como conservadores inconscientes y extremadamente conformistas. En la novela de Sloan Wilson *The Man in the Gray Flannel Suit* (1955), el protagonista lleva una vida anodina de acuerdo con su trabajo de oficinista en la ciudad. Y el sociólogo C. Wright Mills fustigaba a estos trabajadores que “*vendían no sólo su tiempo y energía sino también su personalidad. Vendían su sonrisa y sus gestos amables.*”²⁶

Este proceso cristalizó en una incipiente crisis urbana desde principios de los sesenta. El espacio dejado por las clases medias (blancas) del centro de las ciudades fue paulatinamente ocupado por la migración de minorías de bajo nivel económico, lo que significó la concentración de grupos que ya padecían pobreza, alto desempleo, bajos niveles de educación y mala vivienda. También colocó una inmensa carga sobre las caras instalaciones y servicios públicos urbanos.

Las ciudades pasaron a compendiar la decadencia, contaminación y desintegración social. De forma simultánea, el éxodo de las clases medias blancas y la huida pareja de la industria redujo abruptamente los ingresos

²⁶ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

fiscales urbanos. La reubicación de la industria en las afueras también dejó a las ciudades con un legado de edificios y fábricas abandonados y en decadencia. En algunos aspectos, la política federal exacerbó el problema de los barrios pobres. La mayoría de los proyectos de vivienda públicos tomaron la forma de apartamentos de muchos pisos, siniestros y tipo barraca, que pronto se convirtieron en nuevos barrios pobres. Las condiciones de estos barrios era una de las principales causas del aterrador volumen de delitos.²⁷ Esta nueva dinámica urbana pronto suscitaría la investigación y publicación de varios estudios como los de David Reisman en *La muchedumbre solitaria*, o Morton y White en *El intelectual contra la ciudad*.

Las contradicciones de la opulencia y el inicio de la lucha por los derechos civiles

Más atrás hemos mencionado la automatización como uno de los factores que contribuyeron al rápido crecimiento de la producción. Pero esto también creaba numerosos inconvenientes. El especialista Neil A. Wynn lo describía así:

“La automatización desplaza de la industria a numerosos obreros que, carentes de cualificación, tuvieron dificultades para encontrar nuevo empleo; como consecuencia de los nuevos métodos de producción, más de un millón de trabajadores perdieron su puesto de trabajo en la industria manufacturera entre 1955 y 1961, y muchos de ellos quedaron en paro. En 1960, el 5.6% de la población activa, cerca de 4 millones de personas, carecían de trabajo”.²⁸

En una sociedad supuestamente sin clases existía un enorme abismo entre pobres y ricos. El índice de pobreza era de un 22% en 1954. Pero aun así, eran pobres que en su mayoría casi no tenían experiencia en pasar hambre y muy pocos en carecer de hogar. La suya era la pobreza de ser una clase inferior permanente en la nación más próspera del mundo.

²⁷ Maldwyn A. Jones . en *op.cit.*

²⁸ Neil A. Wynn, en W. P. Adams, *op. cit.*

Estos excluidos del sueño americano eran invisibles para muchos estadounidenses. La abundancia ignoraba las evidencias de la pobreza. No fue hasta la llegada de los sesenta cuando se vio claro que los pobres en Estados Unidos eran mucho más numerosos de lo que la gente había imaginado. Uno de cada cuatro norteamericanos era pobre a principios de los sesenta. El número de gente pobre fluctuaba con la economía, pero en esta fluctuación podemos ver los efectos del crecimiento económico ligado al *baby boom*: la pobreza estaba mucho más extendida en los años cincuenta, cuando un 36% estaban clasificados como pobres. Veinte años después los números habían bajado al 13%, ayudado entre otras medidas por una serie de programas gubernamentales, principalmente la “*guerra contra la pobreza*” del presidente Johnson.²⁹

Por lógica una sociedad basada en el consumo que en la que muchos grupos sociales tienen pocas posibilidades de consumir genera frustración y por tanto tensiones. Éstas se tradujeron en un fuerte aumento de la delincuencia en las grandes ciudades, protagonizada por jóvenes de los grupos marginales o pertenecientes a esa nueva generación que se lo había encontrado todo hecho y que no encontraba su sitio en la sociedad creada por sus padres. Estos últimos se concentraron en bandas juveniles, retratadas con mayor o menor romanticismo en *Rebelde sin causa* o *West Side Story*.

Como muestra, el informe global sobre delincuencia del FBI indicaba que el índice de robos aumentó en más de 500% desde 1945 a 1975, mientras que en las dos últimas décadas (60-70) el índice de todos los delitos violentos aumentó a un ritmo casi la mitad de rápido.³⁰ La progresión de los crímenes violentos durante los sesenta fue evidente: si en 1955 eran 5.800, en 1960 eran ya 11.592, en 1964 15.900 y en 1968 se llegaba a los 21.000.

La delincuencia fue la consecuencia más visible de las contradicciones que generaba el sistema creado en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Unas contradicciones que eran sistemáticamente detectadas y denunciadas por J. K. Galbraith:

²⁹ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

³⁰ Marvin Harris, *La cultura norteamericana contemporánea: una visión antropológica*, Alianza, Madrid, 1984

*“En un mundo en el que todos son pobres, la pobreza no tiene nada de notable. Comienza a hacerse notar, y por lo tanto a ser también menos perdonable, cuando la gran mayoría de las personas son acomodadas. Y la explicación de la pobreza en una sociedad acomodada debe buscarse en los aspectos generales y no en los particulares – no en la naturaleza de la sociedad de los pobres sino en la naturaleza de la sociedad de los ricos que permite o exige a algunos que sigan siendo tan pobres. Esto me llevó también a nuestra preocupación por la producción por la producción y a nuestro abandono de los servicios gubernamentales –educación, higiene, previsión social y existencia urbana en general- mediante los cuales los pobres (o sus descendientes) podrían confiar en evadir su sino”.*³¹

No era esencialmente una pobreza de raza, puesto que había tres veces más pobres blancos que negros. Pero los pobres negros eran jóvenes y se encontraban apiñados en *ghettos*. Y los pobres negros estaban notablemente peor que los pobres blancos.³²

Como hemos visto, ya a finales de los años cuarenta se había producido una inversión de tendencia hacia unos Estados Unidos cada vez más conservadores y poco propicios a aceptar innovaciones. Truman había sufrido una severa derrota en las elecciones al Congreso de 1946, cuando los republicanos se hicieron con el control de las dos Cámaras, y su impopularidad crecía inexorablemente por la insatisfacción pública con las huelgas y la inflación. Así que de cara a su reelección Truman se volcó en conseguir el voto negro convirtiéndose en un destacado adalid de los derechos civiles.

Desde el final de la guerra este problema se había recrudecido. En 1946 se registraban indicios de una creciente tensión racial en Estados Unidos. Varios negros fueron atacados por blancos: en Columbia (Tennessee) fueron asesinados dos ciudadanos de color; en Athen (Alabama), 50 sufrieron heridas; en Georgia, el asesinato de dos negros, uno de ellos veterano de guerra, y de sus esposas, conmovió a la opinión pública. Además, numerosos soldados negros fueron acogidos violentamente, una vez licenciados, al regresar a sus hogares. Cuando los dirigentes negros y

³¹ J. K. Galbraith, *op.cit.*

³² W. P. Adams, *op. cit*

destacados liberales llamaron la atención del presidente sobre estas vejaciones, Truman creó un Comité de Derechos Civiles. En febrero de 1948 recomendó al Congreso una legislación que pusiera fin a la segregación en los viajes interestatales, que hiciera del linchamiento un delito federal y que estableciera una Comisión Permanente de Prácticas Laborales No Discriminatorias. No se obtuvo nada de estas propuestas, salvo la violenta respuesta del Sur, pero Truman siguió apoyando medidas legislativas para poner fin a la segregación.

No obstante, la situación no era la misma que antes de la Segunda Guerra Mundial. En 1944, por vez primera, un periodista negro fue admitido en una conferencia de prensa presidencial. Además, a lo largo de la guerra, los negros adquirieron una especial conciencia de su marginación, de manera especial aquellos que fueron veteranos en el Ejército. Así sucedió a pesar de que esta institución no se caracterizaba precisamente por su apertura en estas materias: la Armada sólo aceptaba a los negros en tareas manuales y en el propio Ejército la discriminación duró hasta 1954. Pero no fueron sólo ellos los que lucharon por sus derechos políticos: durante el período 1940-1947 el número de negros censados en el Sur pasó del 2 al 12%. Habían desaparecido ya las muestras más palpables de marginación -el analfabetismo en la población negra se situaba sólo en torno al 11%- pero la protesta se concentraba sobre todo en el Norte a pesar de que dos tercios de la población negra vivía todavía en el Sur. Allí, en la práctica, las Administraciones estatales no los admitían, por ejemplo, como jueces. Hubo aún linchamientos de negros en 1940-44 pero la cifra iba en disminución. Lo importante respecto a la discriminación es que en estos años, por vez primera, apareció la conciencia de que era una situación inaceptable y contradictoria con los principios fundamentales de la sociedad norteamericana.³³

La elección de Eisenhower en 1952 y el final de la guerra de Corea un año más tarde marcaron el comienzo de una nueva era en materia de derechos civiles. El Tribunal Supremo proclamó en 1954 que la segregación en las

³³ Maldwyn A. Jones, *op. cit*

escuelas públicas era anticonstitucional. Ante la resistencia de varios Estados del Sur, Eisenhower intervino en 1957. Cuando un tribunal federal ordenó la abolición de la segregación en las escuelas de Little Rock (Arkansas), el gobernador del Estado llamó a la Guardia Nacional para evitar el acceso de nueve niños negros a la escuela de segunda enseñanza. Ante este desafío a las leyes y a los tribunales federales, Eisenhower asumió el mando de la Guardia Nacional y envió tropas federales para restaurar el orden y proteger a los niños negros. A su vez, en 1955 los negros dieron un importante paso en su lucha contra la discriminación y los prejuicios; encabezados por el reverendo Martín Luther King, y siguiendo el ejemplo de Ghandi de la resistencia no violenta, se organizó una campaña de boicots contra todas las empresas y organismos que practicaban la segregación, generalizándose el movimiento en poco tiempo. Un movimiento que no se detendría siquiera tras lograr la puesta en marcha de la nueva ley de derechos civiles, aprobada en 1960.³⁴

Por último, reseñar la aparición en escena del consumo de drogas, que se asentó principalmente en los años sesenta entre una juventud que buscaba una forma de dar respuesta a su insatisfacción. Mientras que en los años cincuenta la utilización de las drogas no era común más que en un sector mínimo de la sociedad, en la década de los sesenta se instaló como una moda cultural duradera. A su difusión en un segmento mucho más amplio contribuyó la defensa de la misma que en ocasiones se hizo pretendiendo conseguir a través de ella una capacidad para ampliar conocimientos o la captación de la realidad. El descubrimiento de nuevas drogas también ayudó en su generalización. El investigador R. Gordon Wasson y su fotógrafo, Allan Richardson, fueron los primeros extranjeros que se tenga constancia en ingerir hongos alucinógenos en México, de manos de la chamán mazateca María Sabina. El 13 de mayo de 1957 Wasson desveló el descubrimiento del hongo sagrado mexicano en la revista *Life*, en un artículo titulado *En busca del hongo mágico*, lo que contribuyó a su difusión y al conocimiento de una sustancia desconocida para la inmensa mayoría de los jóvenes occidentales.

³⁴ W.P. Adams, *op. cit.*

Tras la publicación del artículo, Huautla de Jiménez, la localidad de María Sabina, comenzó a recibir numerosas visitas de personas deseosas de probar el hongo y sentir las experiencias alucinógenas descritas por Wasson. Una de estas personas fue el por entonces joven psicólogo Timothy Leary, quien publicó un libro contando su experiencia, *High Priest*. Fue este libro el que dio a conocer al público norteamericano el uso de los hongos como psicotrópico, contribuyendo a su difusión. Algo más tarde ocurrirá algo similar con las diversas publicaciones de Carlos Castaneda, en las que describía su aprendizaje con un chamán mexicano, Don Juan. Pronto se convirtieron en un éxito de ventas, pese a las enormes lagunas, inexactitudes e incluso parece que falsedades, que contenía.³⁵

Relacionado con un hongo fue también el descubrimiento de la droga más relacionada con los sesenta, el LSD. Agente alucinógeno de extraordinario poder, fue descubierto por el suizo Albert Hofmann en 1943. La dimetilamina del ácido lisérgico (sus siglas en inglés son LSD), fue pronto adoptada como signo de modernidad. En Estados Unidos, por ejemplo, Timothy Leary le atribuyó un resultado muy positivo como instrumento de liberación incluso en el terreno político. Si bien este cuestionamiento de la autoridad provocó que los jóvenes norteamericanos de los años sesenta se rebelaran contra aquello que no creían justo, la utilización de las drogas como herramienta de cohesión social y como símbolo de liberación de las “ataduras” (y por tanto de las responsabilidades) de la vida “real” tuvo efectos devastadores que se comprobaron a partir de la década de los setenta, cuando empezaron a proliferar las muertes por sobredosis y cuando la adicción generó un volumen de delito aterrador.

El inicio de la lucha feminista

Uno de los fenómenos más novedosos que se forman en este periodo en Estados Unidos es el de la toma de conciencia de la mujer de su situación social y del inicio de la lucha por cambiarla.

³⁵ Ott, J.; Bigwood, J., “Teonanácatl”, 1985

Cuando al terminar la Segunda Guerra Mundial los hombres volvieron a casa, las mujeres que habían estado cubriendo sus puestos de trabajo, y que habían desempeñado un papel vital en la industria norteamericana durante la guerra, se vieron obligadas a abandonar sus trabajos y a regresar al espacio del hogar. Pero algo había cambiado. Las mujeres se habían dado cuenta de su importancia y de su valía en todos los ámbitos de la sociedad, y no iban a “volver alegremente al redil”. Pero las ideas y la actitud de la Administración y de la mayor parte de la sociedad masculina desde luego no estaban por la labor. Se inició una campaña mediática que pretendió utilizar la nueva bonanza económica y las posibilidades que ésta generaba para conseguir que las mujeres se dedicasen a trabajos exclusivamente femeninos. La imagen que se vendía era la de la perfecta esposa que cuida de su casa del extrarradio y de su familia, ayudada por todas las comodidades que el mercado ponía a su disposición: lavadoras, lavavajillas, aspiradoras, etc. Con todos estos avances, el trabajo en la casa no era una esclavitud, era un placer. Incluso la dejaba el suficiente tiempo libre para reunirse con sus amigas del vecindario y acudir a alguna de las reuniones de venta de “*Tupper-Ware*” que alguna organizaba en su casa.

Marvin Harris habla de un tiempo en el que la maternidad y el matrimonio estaban tan en boga “*como los cadillacs blancos de grandes aletas y el almuerzo con martinis*”. Muchas líderes feministas recuerdan su lucha personal en los años de la posguerra contra el empeño de los medios de comunicación de masas en darle glamour a la imagen del ama de casa hogareña y devota de su marido. Betty Friedan decía que era un tiempo en que se esperaba que las mujeres se pintasen los ojos para pasar la aspiradora; una concepción del hogar como único horizonte vital para la mujer que era, en realidad, “*un comfortable campo de concentración*”.³⁶

Pero evidentemente la situación no era ni mucho menos tan idílica como se la quería presentar. El énfasis en la feminidad, la piedad y la unidad familiar enmascaraban la falta de igualdad de oportunidades para la mujer. Aquellas que permanecieron en el trabajo padecieron una evidente discriminación. El 75% de las mujeres tenían trabajos tan sólo femeninos y,

³⁶ Marvin Harris, *op.cit.*

como media, la mujer no ganaba más que dos tercios del salario masculino. A mediados de los años cuarenta el 70% de los hospitales no querían médicos internos que fueran mujeres. En política sólo había ocho congresistas y una senadora en el legislativo norteamericano. Todas las medidas tendentes a la igualdad laboral de la mujer carecieron de los votos suficientes en el legislativo. Toda esta situación se explicaba por un estado de conciencia muy arraigado, sobre todo en la población masculina. El 63% de los hombres consideraban que las mujeres no debían trabajar si sus maridos podían mantenerlas (sólo en 1973 la proporción fue ya en sentido inverso). A menudo, en las revistas dirigidas al público femenino, se hacían afirmaciones como la de que “*el hombre moderno necesita a su lado una mujer pasada de moda*”.

El surgimiento de un movimiento de liberación femenino organizado data de la publicación en 1963 de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan. Atacando que se diera un carácter romántico a lo doméstico y la extendida noción popular de que las mujeres sólo podían realizarse mediante el cuidado de la casa y la educación de los hijos, el libro expresaba la insatisfacción que sentían muchas mujeres cultas de clase media y suscitó un debate nacional. En 1966 Friedan ayudó a fundar la Organización Nacional para las Mujeres (NOW), cuyo principal objetivo era terminar con la discriminación sexual en el empleo. Después NOW se ocupó de otros temas sobre los derechos de las mujeres, que incluyeron el establecimiento de guarderías para las madres trabajadoras, la legalización del aborto y la dispensa maternal pagada. En un momento en que la sociedad estadounidense era inusualmente sensible al tema de la igualdad, la campaña para extender las oportunidades femeninas logró cierto éxito. Un torrente de leyes estatales y federales sobre la igualdad de oportunidades, órdenes ejecutivas y decisiones judiciales barrió las bases legales de la discriminación laboral.

No obstante, estos progresos no acercaron de forma apreciable la meta de la igualdad sexual. En todas las actividades las mujeres continuaban ocupando pocos puestos elevados. En 1970 suponían, por ejemplo, sólo el 4,8% de los tres millones de gerentes y ejecutivos del país. Además, durante los años setenta, se hizo realmente más pronunciada la grieta existente entre

los salarios masculinos y femeninos. En 1970 ya había 31.600.000 mujeres trabajadoras (42,8% de la fuerza laboral total) y un 47% del total de mujeres ocupaban un puesto de trabajo. El mayor crecimiento en la fuerza laboral femenina se estaba dando entre las esposas de clase media con buena preparación. No obstante, seguían siendo una clase deprimida. Eran discriminadas tanto en el empleo como en el salario. Además de concentrarse en puestos mal pagados y poco prestigiosos, se las pagaba considerablemente menos que a los hombres aunque desempeñaran la misma función.³⁷

Un fenómeno derivado de esto a partir de los sesenta fue la liberación sexual. En los primeros años de la década las encuestas acerca del comportamiento sexual de los jóvenes parecían demostrar que ni siquiera el 20% de los varones mantenía relaciones sexuales, pero ya a mediados de los sesenta las revistas femeninas, sobre todo las dedicadas de forma preferente al público juvenil, empezaron a hablar de sexo con absoluta naturalidad. A ello contribuyó la publicación de los informes sobre el comportamiento sexual de los hombres y de las mujeres del científico Albert Kinsey. Paralelamente a esta mayor permisividad social con el sexo, de forma paulatina desaparece la censura, y se empiezan a publicar novelas como *El amante de Lady Chatterley*, de Lawrence o *Lolita*, de Nabokov. Se difundieron los procedimientos de contracepción, hecho particularmente beneficioso para un sector de la juventud que pregona el “amor libre”. En el fondo de todo esto subyacía un profundo cambio en las normas sociales y morales.

Educación y religión

En Estados Unidos, desde su filosofía de “la tierra de las oportunidades”, un valor incuestionable era que la educación pública garantizaría una vida mejor a todos aquellos que tuvieran la voluntad de estudiar y de trabajar duro.

³⁷ Maldwin A. Jones, *op.cit.*

La educación secundaria experimentaría un gran auge en esta época universalizándose de forma que llegaba a casi prácticamente la totalidad de la población de entre catorce y dieciséis años. Mejoraron los edificios, las aulas, la preparación y el sueldo de los profesores. El lanzamiento del Sputnik en 1957 supuso un revulsivo para la comunidad científica estadounidense, que reclamaba una mayor formación intelectual básica en las escuelas y un mayor énfasis en las ciencias, matemáticas y lenguas modernas.

Este crecimiento de la educación de masas se aplicaba también a la universidad. El incremento de los costes de la educación universitaria era menor que el incremento de los ingresos familiares, y el pleno empleo hizo más fácil que los estudiantes logaran un trabajo de medio tiempo. Pero a pesar del aumento del número de estudiantes, la población estudiantil mantenía una actitud sorprendentemente poco crítica frente a la sociedad que le rodeaba.

Entre 1940 y 1970 el número de escuelas técnicas y universidades ascendió de 1.500 a 2.500 y su matrícula de 1.500.000 (16% del grupo de edad entre 18 a 21) a 7.500.000 (40%)³⁸. Muchas de las grandes universidades –al menos en tamaño- eran el banco de pruebas para investigación y proyectos científicos relacionados con la guerra, con enormes subvenciones del gobierno y grandes empresas, lo que planteaba una seria amenaza a la independencia del mundo universitario.

Esta progresiva degradación de la tradición académica de erudición desinteresada, unido a unos reglamentos de conducta universitarios cada vez más desfasados a medida que la edad media de la población estudiantil aumentó fue el caldo de cultivo de los levantamientos masivos de los campus a mediados de los sesenta, protesta que pronto trascendió los temas puramente locales a tener como objetivo todo el sistema socioeconómico estadounidense. La indignación por la guerra de Vietnam y el enrolamiento intensificaron el descontento estudiantil. El primer levantamiento importante, el denominado Movimiento por la Libre Expresión en la Universidad de California de Berkley en 1964, se originó por el intento de la

³⁸ Maldwyn A. Jones, *op. cit.*

universidad de restringir la actividad política de los estudiantes en el campus. Pero la protesta pronto trascendió los temas puramente locales. En 1968, cuando había manifestaciones en los campus de todo el país, el objetivo fue todo el sistema socioeconómico estadounidense y la universidad como un microcosmos dentro de él.³⁹

Pero sin duda uno de los grandes rasgos definitorios del carácter estadounidense de posguerra y factor fundamental en el desarrollo de la Guerra Fría era la presencia de la religión en la vida de los norteamericanos. En los años cincuenta ascendió la pertenencia a iglesias. Una nueva generación de evangelistas itinerantes predicaba el evangelio pietista simplificado. El más conocido era William F. (Billy) Graham, un magnético baptista cuyas cruzadas bien organizadas y con una publicidad muy hábil atrajeron vastas audiencias en las grandes ciudades. La separación de la religión que había caracterizado los años de la depresión se invirtió de forma notable tras la Segunda Guerra Mundial.

Esta renovada fe religiosa contenía muchos elementos superficiales. Según señala Maldwyn A. Jones, *“la nueva religión sin duda se había simplificado en exceso, su doctrina era indefinida y resaltaba mucho lo humanístico. Para muchos estadounidenses sus funciones consistían sólo en definir su identidad y proporcionar un contexto de pertenencia en una sociedad muy móvil. Su atractivo no yacía en su verdad intrínseca, sino en la sanción divina que podía conferir al modo de vida estadounidense”*.⁴⁰

Así pues la religión se convirtió en el factor bajo el cual se aglutinaba y se identificaba la variopinta sociedad estadounidense. Circunstancia que como pronto se descubrió, haría de la invocación a la religión una de las armas más eficaces de la Guerra Fría. La periodista británica Frances Stonor Saunders lo señala de forma clara en un capítulo de su libro *La CIA y la guerra fría cultural*, obra que citaremos en este trabajo en más de una ocasión. En el capítulo 17 escribe: *“Dios estaba en todas partes [...] la aprobación divina se hizo mediante un decreto del Congreso de 14 de junio de 1954, que amplió el juramento de fidelidad para incluir las palabras ‘una nación bajo el poder de Dios’, frase que según Eisenhower reafirmaba*

³⁹ Maldwyn A. Jones, *op. cit*

⁴⁰ Maldwyn A. Jones, *op. cit*.

'la trascendencia de la fe religiosa en la herencia y en el futuro de América; de esta forma reforzaremos constantemente aquellas armas espirituales que siempre serán el más poderoso recurso de nuestro país, en la paz y en la guerra'. Dios, incluso, empezó a aparecer en los billetes de curso legal después de que el Congreso decidiese, en 1956, que el lema oficial de la nación fuese 'In God We Trust' [confiamos en Dios].'"⁴¹

El "buscad y encontraréis" cristiano se convertía en fundamento de la americanidad. Invocando en última instancia a la autoridad moral, Estados Unidos lograba una indiscutible sanción para su "evidente destino". El imperativo religioso se convirtió en motivación para los "soldados" de la Guerra Fría.

Pero la uniformidad y la conformidad predominante en la sociedad de la década de 1950 no fueron aceptadas por todos. Muchos sentían un vacío en sus vidas y una sensación de alineación a pesar de su creciente bienestar material. De aquí que, desde el mundo de la cultura, muchos escritores hicieran un análisis crítico del papel y del significado del hombre en la sociedad de masas, como David Riesman en *The lonely crowd* (1952), C. Wright en *White collar* (1951) y William White en *The organization man* (1957). Paralelamente, los novelistas tendían a subrayar la importancia del individualismo. Las novelas de Saul Bellow y de J.D. Salinger, *The adventures of Augie March* (1953) y *El guardián en el centeno* (1951), trataban precisamente de la búsqueda de identidad, que otros escritores asociaban al reconocimiento de las distintas subculturas étnicas: Phillip Roth y Bernard Malamud escribieron sobre los problemas de la existencia judía en América, y Ralph Ellison y James Baldwin, sobre la conciencia negra.

En las universidades, a pesar de la atonía general, un pequeño movimiento que rechazaba los valores establecidos por la clase media blanca, mantuvo una actitud crítica frente a la sociedad que le rodeaba. La *beat generation*, como se la llamó, se inclinó por el budismo Zen y por el estilo de vida de los negros americanos, adoptando el misticismo, el lenguaje, la música y las costumbres del *ghetto*, en un intento de hallar o crear su propia identidad. Gran parte de su rebelión carecía de objetivos, siendo su máxima

⁴¹ Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Barcelona, 2001

preocupación que cada uno pudiera desarrollarse y expresarse libremente. El talento y el comportamiento de los *beats* fue captado por Jack Kerouac en su novela *On the road* (1957), y por Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg en sus poesías. Sus estrellas cinematográficas fueron los antihéroes y los rebeldes sin causa encarnados por James Dean y Marlon Brando.⁴²

Sin embargo, esta suerte de conciencia crítica no dejó de estar reducida a una cierta élite intelectual. Desde la perspectiva del americano medio, nada tuvo una influencia más penetrante en la cultura estadounidense de posguerra que los medios de comunicación de masas, la televisión en particular, que barrió toda la nación con una velocidad notable. En 1946 sólo había 16.000 estadounidenses que poseyeran un televisor, pero en 1949 ya se instalaban un millón de aparatos todos los meses y en 1953 ya eran dos tercios del país los que la tenían. Pronto la televisión ocupó más tiempo de ocio que ninguna otra actividad y se convirtió para la mayoría en la forma preferida de distracción, así como en la principal fuente de información sobre lo que pasaba en el mundo. Desde 1952 la televisión remodeló las campañas políticas, ya que los candidatos recurrieron cada vez más al nuevo medio para llegar al electorado.⁴³

La Segunda Guerra Mundial acabó con la depresión, creando las bases de la prosperidad de los tiempos de paz. Pero, como escribe W.P. Adams, *“es posible que al demostrar el éxito del sistema americano, la guerra impidiera ver sus defectos y debilidades. La prosperidad económica de la posguerra fomentó esta tendencia a la arrogancia y a la autoconfianza, pero en 1960 ya eran evidentes varias de aquellas lacras: empobrecimiento a largo plazo de determinadas capas de la población, desempleo periódico de gran envergadura, inflación, deterioro de las condiciones de vida en las ciudades y dificultades en las zonas rurales. El mandato de Eisenhower fue una etapa en la que se consolidaron los avances del pasado y se redujeron las tensiones, pero también fue testigo de la aparición de muchos de los*

⁴² W.P. Adams, *op. cit.*

⁴³ Maldwyn A. Jones, *op. cit.*

*problemas que se plantearían en la década de 1960. Si los años cincuenta fueron años de prosperidad, también lo fueron de aplazamiento”.*⁴⁴

Una sociedad en cambio: los años sesenta

Los años sesenta supusieron una época marcada por los cambios principalmente a nivel social. La generación del *baby boom* accedía a la universidad, y con ella el descubrimiento de nuevas formas culturales que darán lugar a nuevas normas sociales. Hay que aclarar que no se puede hablar de una “revolución”, sino de un cambio sustancial de los comportamientos de la sociedad en un corto espacio de tiempo, en el que la sociedad paulatinamente fue absorbiendo una serie de ideas y de experiencias que provocarán un cierto grado de transformación.

Evidentemente, esto fue resultado de la cristalización de procesos que llevaban gestándose cierto tiempo. Si utilizamos la terminología de Hobsbawn, quizá se pueda hablar de unos “largos años sesenta” que durarían entre 1958 y 1974. Y en este proceso hay que tener en cuenta una particularidad: los cambios que se produjeron no tuvieron que ver primordialmente con los políticos y de Gobierno (aunque la influencia de la Nueva Frontera de Kennedy y la aparición en escena del Movimiento de los Países No Alineados fue importante), sino más bien con una revolución cultural que contribuyó a crear una nueva sensibilidad y que permitió la aparición de un mundo en muchos aspectos esencialmente nuevo. También hay que matizar el impacto de la “contracultura”, al no tener una articulación como tal, sino que al ser una serie de ideas dispersas y poco cohesionadas entre si, nunca supuso una alternativa viable a la sociedad existente más que para algunos grupúsculos. Pero aún teniendo todo esto en cuenta, lo cierto es que la auténtica transformación que se produjo en los años sesenta fue precisamente de los elementos más importantes en una sociedad: las condiciones de vida, las libertades personales y las relaciones familiares de los seres humanos.⁴⁵

⁴⁴ W.P. Adams, *op. cit.*

⁴⁵ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

Como hemos dicho, esto fue el resultado del proceso que vivió Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Los cambios producidos en la estructura de la población, en la distribución de la renta o las diferencias entre los grupos de renta mismos, eran en 1960 el aviso de nuevas convulsiones para los dos grandes partidos a la hora de transformar sus viejos planteamientos.

En su discurso inaugural, Kennedy acuñó un lema de gran impacto popular: no preguntéis qué puede hacer la nación por vosotros sino qué podéis hacer vosotros por ella, venía a decir. Era no sólo una clave de actividad en contraste con la década pasada, sino también de solidaridad. El nuevo presidente apelaba a la conciencia de cada ciudadano quizá pensando que la mayoría demócrata en el Congreso se había reducido al tiempo que él llegaba a la presidencia.

La reforma más sólida que encontró Kennedy para propiciar esa solidaridad popular fue la reforma del estado del bienestar, buscando para ello la vía intermedia entre la recuperación plena de la acción federal y la contención del presupuesto para evitar el bloqueo en el Congreso. La lucha contra la pobreza y el desempleo retomó las directrices de 1959 –cuando la Administración republicana quiso ponerse al día- y se centró en la identificación de áreas deprimidas, en medidas de control sobre los derechos civiles y en la mejora de la composición de registros de la asistencia pública.⁴⁶

La década de los sesenta fue para los norteamericanos una década de contrastes. Una sociedad que empezaría con la ilusión por el cambio que provocó la elección de Kennedy y que terminaría en mitad de una Administración conservadora encabezada por Nixon. Y que pasaría demasiado rápido de un optimismo desbordante a una brutal pérdida de la inocencia (si es que alguna vez la tuvo) para acabar hundida en el desencanto más absoluto. Los asesinatos de Kennedy y Martin Luther King, los disturbios urbanos y universitarios y la guerra de Vietnam marcarían esa transición, culminada por la dimisión de Nixon por el escándalo del Watergate.

⁴⁶ Pedro A. Vives Azancot, *op.cit.*

Como se relata en el estudio *A people and a nation*, mucha de la confianza de los estadounidenses creada en la posguerra quedó enterrada junto al ataúd que portaba el cadáver de Kennedy. Irónicamente, la Administración Kennedy había fracasado en conseguir muchas de sus metas. En los meses finales de su presidencia Kennedy había sido criticado por su falta de efectividad en los asuntos domésticos. Pero el asesinato de Kennedy fue una tragedia nacional. El pueblo afligido recordaría lo elegante y elocuente que había sido y cómo les había inspirado para la paz, la esperanza y la justicia para la sociedad.⁴⁷

El modelo social y económico generado por la Segunda Guerra Mundial seguía intacto a principios de la década, y con él sus contradicciones, que pese a lo prometido por Kennedy apenas habían sufrido cambios en el momento de su muerte en 1963. Mientras que una parte de la población vivía en la abundancia, ésta coexistía con el conflicto social y la pobreza de otra gran parte. Al no tener el control del Congreso, Kennedy se vio obligado a negociar con la Cámara muchas de las cosas prometidas en la campaña electoral, también en lo referente a los derechos civiles, no pudiendo cumplir la mayoría de ellas. Aunque trató de avivar el papel progresista de la Justicia, a duras penas controlada por su hermano Robert. Al final, las opciones violentas de los movimientos negros no pudieron ser frenadas ni siquiera con la colaboración de los pacifistas de Luther King

Otro de los fenómenos de importancia fue que hacia 1960 se estaban consolidando ya las modificaciones en la clase empresarial y el viejo dirigente-propietario, en lenta extinción, dejó paso en la cima de las corporaciones a una nueva élite: el ejecutivo, educado por lo general en centros universitarios especializados en dirección de empresas. La cúpula de las compañías se convirtió así en algo impersonal y burocrático, pero de gran eficacia en la obtención de beneficios. Si es cierto que la situación del trabajador urbano era considerablemente mejor que la de los agricultores, pronto la renta anual media de una familia norteamericana superó los 6.000 dólares.⁴⁸

⁴⁷ Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle, *op.cit.*

⁴⁸ Nelson Martínez Díaz, *op.cit.*

Galbraith lo resumiría así: “En la última mitad del siglo, el poder y el prestigio del gobierno de Estados Unidos han aumentado. Y, aunque sólo sea por el proceso de división, ello ha disminuido el prestigio del poder que dimanaba de la riqueza privada. Pero además, ha implicado cierta cesión de autoridad a Washington. Aún más, los sindicatos han invadido el poderío del empresario atacando desde otro flanco. Pero lo que es todavía más importante, el empresario y el dirigente profesional han despojado al hombre acaudalado del poder que implícitamente acompaña a la dirección de una empresa”.⁴⁹

La revolución tecnológica produjo cambios estructurales en la fuerza de trabajo y afectó de forma adversa a los sindicatos. A medida que la automatización redujo el número de puestos de *blue collar workers* (los trabajadores industriales, en referencia al color azul de sus monos de trabajo), los sindicatos experimentaron dificultades crecientes para mantener su fuerza. En 1960 el número de trabajadores del sector terciario excedió por primera vez al del secundario. Los trabajadores profesionales, técnicos, de oficinas y vendedores que componían la sección de “cuello blanco” resultaron difíciles de organizar. Quienes estaban empleados por firmas que contaban con generosos planes capitalistas de bienestar (IBM, National Cash Register, etc.) tendieron a ponerse de parte de la dirección y no del sindicato. Una dificultad más fue la migración de la industria a regiones tradicionalmente opuestas a los sindicatos como el Sur y el Suroeste, donde eran comunes las leyes sobre la libertad laboral.⁵⁰

Pero sin duda los protagonistas de esta década fueron los jóvenes, la generación del *baby boom*. La revolución en las costumbres de esos años “largos años sesenta” fue mucho más decisiva y duradera. Antes que nada supuso una creciente influencia de las actitudes de la gente joven que llegó a tener su propia subcultura propia. Y supuso el triunfo de la cultura de la “eterna juventud”: los modelos a imitar y admirar no eran sus mayores, aquellos que se habían dejado su propia juventud en la guerra y que les proporcionaba la estabilidad económica de la que disfrutaban, sino otros jóvenes ya fueran del propio país o de fuera (por supuesto que nos referimos

⁴⁹ J. K. Galbraith, *op.cit.*

⁵⁰ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

a los Beatles y a los Rolling Stones); incluso los mayores quisieron convertirse en jóvenes. La juventud se consideró un factor de éxito, prácticamente obligado a partir de entonces. Un ejemplo significativo: en la política, a partir de la victoria de Kennedy se hizo impensable que pudiera triunfar un candidato como Adlai Stevenson, viejo, calvo y desastrado. Y para las mujeres fue mucho peor. Se mercantilizaría el concepto de belleza femenina, imponiéndose una imagen juvenil que muchas sólo podían lograr a base de tremendos sacrificios. La revolución feminista sería una reacción a esta nueva forma de esclavitud de la mujer.

La generación del baby boom tenía más dinero para gastar que la generación anterior. En 1957 Eugene Gilbert publicó un libro dedicado tan sólo a la publicidad dirigida a la gente joven Pero esto, en vez de acomodarles, provocó que una parte de ellos (no todos, nunca fue un movimiento homogéneo) se sintieran insatisfechos con su forma de vida: si ya tenían prácticamente todo lo que quieran a su disposición, y ya estaban aburridos de ello, ¿de qué otra forma podían alcanzar la satisfacción? Pues a través de la protesta, de la rebelión contra sus padres, con la concepción de un mundo nuevo que diera rienda suelta a sus inquietudes.

Esto tiene que quedar claro: la “revolución” de los sesenta fue protagonizada por jóvenes burgueses, aliados ocasionalmente a otros jóvenes de procedencia más marginal en la lucha por reivindicaciones sociales. Ya en 1957 se estrenó *Look Back in Anger* de Osborne en donde por vez primera se hablaba de los “*young angry men*” dispuestos a discrepar a fondo de la generación precedente. Lo hicieron, ante todo, en expresiones subculturales aunque no se debe olvidar que la ampliación de la mayoría de edad y el derecho de voto a los 18 años se consiguieron en este momento.

¿Y al final qué se consiguió? Pues mucho, no sólo en Estados Unidos sino en todo el mundo. Los valores y patrones morales avanzaron de una forma como no la habían hecho nunca, principalmente en lo que a libertades individuales se refería. Desde 1967 se liberalizaron las leyes del aborto en todo el mundo desarrollado. Se extendieron también las leyes de divorcio. La lucha por los derechos civiles de las minorías negras tuvo sonadas victorias legislativas, y poco a poco se fueron aceptando como signo de normalidad por la mayoría de la sociedad (dejando aparte a grupúsculos de

la extrema derecha). La movilización juvenil contra la guerra de Vietnam implicaba que se trataba de una sociedad que volvía a levantarse cuando algo les parecía injusto y que no era impasible, demostrando estar en muchas ocasiones por delante de su clase dirigente.

Ciencia, cultura y artes

El progreso de Estados Unidos desde el siglo XIX se había basado en su enorme potencial técnico y en su habilidad en fomentar la investigación científica y técnica en sus fronteras. Esto había quedado patente en las dos guerras mundiales, y continuaría en la segunda mitad del siglo XX.

Los logros tecnológicos y científicos estadounidenses de las décadas de posguerra fueron extraordinarios. Aun si se concede la contribución de los científicos extranjeros, muchos de ellos refugiados, sus físicos, bioquímicos y psicólogos ampliaron las fronteras de sus campos y se llevaron la parte del león de los premios Nobel.

Pese a los temores que desde algunos ámbitos surgían, el aumento de la cultura de masas acompañó a un notable resurgimiento del interés popular en la apreciación de las artes. Entre sus innumerables pruebas estaban las enormes ventas de clásicos de la literatura en ediciones de bolsillo, el creciente número de museos y galerías de arte y la gran audiencia de la música “seria”, ayudada sobre todo por la invención de los discos de larga duración (1948). Tampoco debe menospreciarse la contribución de la televisión. Después de la aprobación de la Ley sobre la Radiodifusión Pública en 1967, que autorizaba la creación de una red de televisión no comercial, surgieron multitud de cadenas educativas que proporcionaban buenas obras teatrales y conciertos, y que diseminaban el conocimiento en general. El resultado neto fue que el nivel y la escala de la televisión educativa estadounidense se convirtió en la envidia del mundo.⁵¹

En los años sesenta las transformaciones sociales se dejaron notar en el campo cultural e ideológico. Martin Luther King habló de la necesidad de

⁵¹ Maldwyn A. Jones, *op.cit.*

un “extremismo creativo” en las protestas de la minoría negra en Estados Unidos. El entrecomillado se puede emplear también para aludir a las producciones culturales del momento que además tuvieron la peculiaridad de difundirse mucho en forma simplificada y por todas partes. La originalidad de este tipo de planteamientos no evitó, sin embargo, que buena parte de ellos resultaran poco duraderos o muy discutibles; de lo que no cabe la menor duda es que fueron también novedosos y trataron de llegar a las últimas consecuencias a partir de su punto de partida. Marcuse había trabajado para el Gobierno norteamericano, pero acabó hablando del “totalitarismo democrático” de Estados Unidos: su ideología tenía bastante que ver con lo que deseaban oír estudiantes disconformes, pero su influencia no tardó en desvanecerse. MacLuhan, por su parte, elaboró toda una teoría de los medios de comunicación que descubría la subordinación de las ideas al medio y no al revés. Incluso en los aspectos religiosos se pudo identificar este extremismo creativo al que ya se ha hecho mención: un ejemplo podría ser el libro *Honest to God* (1963) de John Robinson. En las artes plásticas a fines de los sesenta hubo una explosión de manifestaciones que tenían puntos comunes como, por ejemplo, el gusto por el espectáculo, el interés más por el concepto que por la representación del mismo, el uso de la tecnología o el tono contracultural.

En 1970 el sociólogo norteamericano Inglehart descubrió que en las sociedades occidentales más desarrolladas, principalmente entre los jóvenes, se estaba empezando a producir una transición desde los valores materialistas a los posmaterialistas. La hipótesis que enunció para explicar esta realidad fue que, por un lado, siempre se daba más valor a aquello de lo que se carecía, lo que explicaría que fueran las sociedades opulentas en donde se daba este fenómeno. Pero, además, previó, como luego las encuestas probarían, que este fenómeno no se detendría sino que tendería a acentuarse. Los valores posmaterialistas, en efecto, se han difundido con el paso del tiempo y también lo que genéricamente denominamos como valores posmodernos (permisividad, críticas a la autoridad política...), los

cuales se pueden identificar de un modo u otro con la herencia de los sesenta.⁵²

⁵² W.P. Adams, *op.cit.*

La “Caza de Brujas”

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los años de la posguerra traerán a Estados Unidos una ola de conservadurismo que erosionará la dimensión social del *New Deal* instaurado por Roosevelt tras la depresión vivida en Norteamérica en los años treinta. Y eso pese a que su sucesor en el cargo, Truman, pertenecía igualmente al liberal Partido Demócrata, aunque ese liberalismo fuese más teórico que real. Este giro conservador será una de las causas de la ruptura entre los antiguos aliados del conflicto mundial, cuya consecuencia será la creación del orden bipolar y la tensión entre los dos bloques, el Occidental liderado por Estados Unidos y el soviético liderado por la URSS, como hemos visto.

Se instalaría definitivamente a partir de este periodo en la sociedad estadounidense una histeria anticomunista sin precedentes. Aunque no era un fenómeno novedoso, sino que ya había tenido sus primeros movimientos en los años treinta, como estudiaremos más adelante, sí es cierto que la virulencia con que se desató desde mediados de la década de los años cuarenta sobrepasó cualquier límite conocido anteriormente.

Y sobre todo en lo que respecta al terror a que la URSS tratara de infiltrarse ideológicamente en la sociedad norteamericana a través de grupúsculos comunistas. Es en este contexto en el que a partir de 1947 se desarrollará una frenética búsqueda y posterior “depuración” de cualquier elemento no ya comunista, sino que mostrara el menor atisbo de izquierdismo o pensamiento liberal dentro de todos los niveles de la vida norteamericana. Esta obsesión por la penetración de comunistas se constatará con las investigaciones en ámbitos tan distintos como la universidad, el teatro, la Administración pública y aún el Ejército.¹ Empezaría así la “Caza de Brujas”, expresión por la que se conocerá a esta persecución.

Y uno de los sectores que vivió con mayor intensidad este proceso inquisitorial fue sin duda Hollywood, a la que se someterá a un ataque en toda regla para depurar de la industria a todos los sospechosos de

¹ Ángel Luis Hueso *El cine y el siglo XX*, pag. 112. Ed. Ariel, Barcelona, 1998

comunismo. El equipo del programa radiofónico *Lo que yo te diga* en su libro *El cine contado con sencillez* presentaba en pocas palabras cómo era la situación en aquellos años:

*“¿Y quién era sospechoso? Pues todo aquel a quien un colega acusara de serlo y que a su vez se negara a delatar a un tercero. Durante aquellos vergonzosos años en Hollywood circulaba una lista negra. Quien formara parte de ella no encontraría trabajo en la ciudad. Aunque eso sí, hubo quien sobrevivió haciéndose pasar por otros. El guionista Dalton Trumbo, por ejemplo, firmó bajo seudónimo guiones como el de *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953) o *The Brave One* (Irving Harper, 1956)”*²

Cuarenta y un profesionales relacionados con el mundo del cine y del arte fueron citados a declarar en los interrogatorios públicos realizados por el HUAC (*House on Unamerican Activities Committee*, es decir, el comité parlamentario para perseguir las actividades “antiamericanas”), con los que colaboraron activamente gente como Walt Disney, Gary Cooper, John Wayne, Robert Taylor o Adolphe Menjou. Otros actores, como Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Katheryn Hepburn, Danny Kaye, Frank Sinatra o Judy Garland protestaron contra estos procesos y apoyaron a los que se negaron a responder. En este momento el Comité de Actividades Antiamericanas estaba presidido por J. Parnell Thomas. Diez de los convocados se negaron a declarar invocando la Primera Enmienda de la Constitución, que protege la libertad de creencia y de palabra. Estos “*Diez de Hollywood*” serían procesados por desacato y sentenciados a penas de entre seis meses y un año de cárcel.

Entre 1951 y 1952 se produjo el segundo momento álgido de la “Caza de Brujas”, dirigida ahora por la comisión presidida por el parlamentario John S. Wood. Surgirán en ese momento las “listas negras”, relaciones confeccionadas por la propia industria del cine que incluían los profesionales que habían sido denunciados por comunismo y a los que a partir de entonces no se les permitió trabajar de forma libre, acabando con las carreras de muchos de ellos. El protagonismo en esta segunda oleada

² Juan Zavala, Elio Castro-Villacañas y Antonio C. Martínez: “*El Cine contado con sencillez*”, Maeva ediciones, Madrid, 2000

persecutoria lo cogió el senador Joseph McCarthy, denunciando más de doscientos supuestos casos de comunistas infiltrados que trabajarían en el Departamento de Estado. Terenci Moix le define como “*un paranoico y mentiroso compulsivo, que cayó en desgracia cuando sus desvariadas sospechas alcanzaron al propio Ejército*”.³

Sin duda la “Caza de Brujas” es el reflejo más palpable y evidente de cómo la tensión de la Guerra Fría, en su manifestación de histeria anticomunista, influyó y condicionó la vida de Estados Unidos, en lo que a su aspecto cultural se refiere. El “macarthysmo” arruinó una tendencia de cine social en Estados Unidos que había dado obras como *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940) o *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1935).

El origen del anticomunismo

Aunque el anticomunismo en Estados Unidos adquirió su mayor protagonismo en la década de los cincuenta, en los que la URSS era el enemigo principal, hay que decir que no nació en esa época, sino que fue un proceso que se remontaba al final de la Primera Guerra Mundial. Durante los años 1919 y 1920 se desató una ola de anticomunismo originada por una serie de atentados criminales.

Nueve bombas estallaron en la noche del 2 de junio de 1919. Una de ellas había sido depositada ante el domicilio del secretario adjunto de Marina, Franklin D. Roosevelt. En los lugares de los nueve atentados se hallaría un texto, que decía:

“Hablemos con franqueza:

El poder establecido no oculta su voluntad de detener en las puertas de América la expansión de la revolución. El poder establecido deberá aceptar el combate que él ha suscitado. Ha llegado la hora en que la solución del problema social no puede aguardar más. Se ha declarado

³ Terenci Moix: “*Hollywood. El principio del fin*”, publicado en *La gran Historia del Cine de Terenci Moix: Cine moderno y español*, Capítulo 29. ABC, Prensa Española, Madrid 1992

*la guerra de clases. No cesará sino con la completa victoria del proletariado internacional”*⁴

Aquellos atentados, junto con otros (veintinueve personalidades habían recibido una bomba por correo un mes antes), provocaron la indignación popular. Con este motivo se creó una División de Informes Generales, dirigida por un adjunto al fiscal general; J.Edgar Hoover, futuro “patrón” del FBI.

Después de investigar, Hoover concluyó que existía una conspiración, alentada por Moscú, con el objetivo de derribar, por medio de la violencia, todos los Gobiernos no comunistas del mundo. Aquel mismo año, el ala izquierda del Partido Socialista Norteamericano (fundado en 1901) adoptaba el programa de la Tercera Internacional. Siguió a ello luchas internas que dieron lugar a la fundación por parte del ala izquierda del Partido Comunista de Estados Unidos (PCUSA).

Nunca se hizo luz en torno a los atentados con bombas, y el Senado exigiría actuar con rapidez al fiscal general Palmer. Convencido de que no podría aplicar a comunistas y anarquistas las leyes contra el espionaje en tiempo de guerra, Palmer decidió apoyarse en una ley que estipulaba que un extranjero, miembro de una facción y preconizador del derribo violento del régimen, debía ser encarcelado y expulsado. Una federación sindical de trabajadores rusos se convirtió entonces en su primer blanco. Comenzaron las “razias rojas” de Palmer. Los acusados comparecían ante el tribunal de deportaciones, en Ellis Island. Hoover era el procurador.

La primera expulsión tuvo lugar el 21 de agosto de 1919. Doscientas cuarenta y nueve personas fueron embarcadas en un navío de transporte, el *Buford*. En la prensa fue denominado “el arca de los soviets”. Ocho días más tarde, Hoover presentó a Palmer uno de los primeros informes oficiales contra “*el partido comunista, considerado como participante en el complot permanente contra los gobiernos no comunistas del mundo entero*”.⁵ Desde entonces se emprendió una estrategia de irrupciones en salas de reunión de los comunistas. Cuatrocientas treinta y seis personas resultaron deportadas hasta 1921.

⁴ Don Whitehead, *Historia del F.B.I.*, Sopena Argentina, Buenos Aires, 1958

⁵ Don Whitehead, *op.cit.*

Pero esta actuación no dejó de provocar indignadas reacciones. Hubo denuncias por parte de abogados, jefes sindicales y periodistas. Se acusó a los agentes del F.B.I. de haber operado sin mandato de indagación, ilegalmente, y de convertirse en culpables de vías de hecho, de falsificación de documentos y de falsos testimonios. El secretario adjunto de Trabajo, Louis F. Post, impugnó la legitimidad de gran número de expulsiones, y un comité de doce juristas, en representación del *National Popular Government League*, publicó un *Informe sobre las prácticas ilegales del Departamento de Justicia de Estados Unidos*. En 1920, dos opiniones dividieron América: “De un lado, quienes veían en el comunismo una fuerza de idealismo y en el partido comunista un grupo político como los demás. De otro lado, quienes veían en el comunismo un complot contra la libertad humana, y en el partido el instrumento de tal complot. Una vez que el partido tuviera poder, no retrocedería ante violencia alguna para lograr su objetivo”.⁶

Aquella primera “Caza de Brujas” nos es desconocida, entre otras cosas, porque fue escasamente ilustrada por el cine. Había que rememorarla para comprender mejor el fenómeno del “macarthysmo”.⁷

Comunistas en Hollywood

Una nueva ola de liberalismo social avanzó por Estados Unidos durante los años treinta. La situación social generada tras la Depresión, y las medidas adoptadas por Roosevelt tras su elección en 1933 para combatirla favorecieron el auge de un sector de izquierda liberal en la sociedad estadounidense.

Y el Partido Comunista Americano (PCUSA) jugó un papel de cierta relevancia en esos momentos de explosión cultural y política, alimentando una candente conciencia social y proporcionando un medio de canalizar las inquietudes políticas de mucha gente. Es conveniente tener en cuenta que el Partido Comunista sólo “triunfó” cuando sus intereses coincidieron directamente con los intereses demócrata-liberales, como por ejemplo cuando se produjo el surgimiento del Frente Popular anti-fascista, o durante

⁶ Don Whitehead, *op.cit*

⁷ François Guerif, *El cine negro americano*, RBA, Barcelona, 1995

la Segunda Guerra Mundial. En la década que fue de 1936 a 1945, salvo en el paréntesis que hubo tras la firma del Pacto Germano Soviético en 1939, el Partido Comunista era sinónimo de compromiso social y político.

Aunque comunistas a título individual participaran activamente en la creación del Screen Writers Guild (el sindicato de guionistas), el Partido Comunista no tuvo una presencia significativa en Hollywood hasta 1936, cuando un número significativo de integrantes del Screen Writers Guild, el grupo más militante de Hollywood, percibió al Partido Comunista como el principal protector de los valores sociales y progresistas. El apoyo del Partido Comunista a los negros privados de sus derechos civiles o a los agricultores forzados a emigrar por la Depresión, combinado con su firme llamamiento a la resistencia ante el fascismo a través de del Frente Popular, y su nuevo lenguaje americanizado, abandonando la terminología marxista, convenció a muchos guionistas de que el Partido Comunista era la mejor opción para defender los valores democráticos en Estados Unidos.⁸

De todas formas, la presencia de comunistas en Hollywood tampoco es que fuera ni mucho menos masiva. Se calcula que aproximadamente unos 300 empleados, el 1% de los trabajadores de la industria cinematográfica, se afiliaron al partido entre 1936 y 1946. Las cifras hablan de 145 guionistas, sesenta actores, veinte directores y cincuenta trabajadores técnicos que fueron afiliados del partido durante un mayor o menor periodo.⁹

Y sobre todo una cosa tiene que quedar clara: los comunistas de Hollywood por supuesto no espionaron, ni cometieron actos subversivos, ni sabotearon ni nunca entregaron secretos a agentes rusos. Nunca controlaron, ni determinaron de una manera u otra la labor de ningún estudio cinematográfico ni de ninguna película. Por un lado nunca fue la intención de ninguno de los profesionales de Hollywood que entraron a formar parte del Partido, y por otro, aunque lo hubieran intentado, los jefes de los estudios ejercían el suficiente control sobre sus películas como para dejar pasar algún elemento subversivo en ellas. Las películas escritas, dirigidas o producidas por comunistas no eran política o estilísticamente diferentes de

⁸ Gary Crowds (Ed.), *The Political Companion of American Film*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1994.

⁹ Larry Ceplair y Steven Englund *The Inquisition in Hollywood. Politics in Film Community 1930-1960*, Doubleday, Nueva York, 1980

las realizadas por gente no comunista. En el mundo del cine, igual que en el mundo de la política, en Estados Unidos los comunistas sólo tenían influencia cuando actuaban como liberales, y cuando los tiempos eran propicios para las ideas liberales. Lo que si hicieron fue tratar de realizar un cine más realista, que eliminara estereotipos raciales y étnicos y que enfocara las tramas desde una perspectiva lo más cercana posible al realismo cinematográfico.

Pero es que además la relación entre los artistas que se habían integrado al Partido y los órganos directivos del mismo nunca fue precisamente fluida. La gente de Hollywood estaba muy poco interesada por el estudio de la doctrina Marxista en las distintas reuniones que se celebraban y sí por debatir distintas problemáticas sociales, lo que disgustaba al aparato del Partido. Además, esta misma gente de Hollywood, por su forma de vida y por sus salarios, no encajaba en ninguna de las categorías tradicionales de la formulación comunista. La realidad era que los artistas e intelectuales comunistas de Hollywood lo que buscaban en el Partido era una vía para poder unir el mundo de la acción social y el de las artes. Y tampoco al aparato del Partido le interesaba de ninguna de las maneras llevar la dictadura del proletariado a Hollywood; todo lo contrario, necesitaba su fama y estilo de vida burgués para a través de la publicidad que tenían esos nombres conseguir fondos para el frente popular. La rama de Hollywood del PCUSA fue la que más fondos consiguió para enviar al bando republicano durante la Guerra Civil española, por poner un ejemplo.

No se puede decir entonces que Hollywood estuviera en peligro de ser dominado por las ideas comunistas, aunque ya en 1933 la revista *Variety* había advertido que “*el comunismo está entrando de puntillas en la industria cinematográfica, infiltrándose entre un puñado de escritores izquierdistas descritos en los registros de los estudios como escritores, autores, guionistas y adaptadores*”.¹⁰

Pero para al menos un sector de la sociedad, el peligro de subversión radical ya estaba ahí, y era preciso investigar en qué grado lo estaba. Leif Furhammar y Folke Isaksson en su imprescindible libro *Politics And Film*

¹⁰ Esteve Riambau, *op.cit.*

cuentan cómo a mediados de los años treinta fue cuando se estableció el HUAC, presidido por Martin Dies y que decidió que uno de sus cometidos debería ser una investigación sobre el radicalismo subversivo en Hollywood. Las comparecencias fueron dirigidas por el extremadamente reaccionario Edward F. Sullivan, y cerca de cuarenta personalidades del mundo del cine fueron tratadas de “peones del comunismo” antes de que las actividades del comité fueran interrumpidas por la Segunda Guerra Mundial.¹¹

También hay que decir que la actitud del propio PCUSA contribuyó bastante a enrarecer el clima. En los albores de la Guerra Fría, el Partido adoptó la más que equivocada postura de enrocarse en su posición y endurecer la línea política y la disciplina del partido, ciñéndose a las directrices de Moscú. Earl Browder, que había liderado el partido durante más de quince años y que había propiciado la adaptación de éste a las formas y estilos predominantes en Estados Unidos, fue expulsado y se proclamó que su “americanización” del partido había sido un error.¹² Esta decisión acarrió el distanciamiento entre los comunistas y sus aliados liberales. Ya mucha gente había abandonado desencantada del comunismo en 1939 cuando Stalin se alió con Hitler, pero la posterior invasión de Rusia y la conversión de la URSS en aliada contra el nazismo hizo que el PCUSA volviera a ser mirado con cierta simpatía por sectores liberales. Pero en el nuevo contexto de la Guerra Fría no había nada que pudiera justificar ante los ojos de los votantes el que sectores progresistas se relacionaran con el PCUSA. Eso, unido al giro doctrinario del propio partido, acabó alejando a la gran mayoría de la gente que le había apoyado en Hollywood, y convirtió al PCUSA en un grupúsculo anecdótico condenado a desaparecer.

El inicio de la persecución

El asunto empezaría a tomar un cariz aún más oscuro a partir de 1944, durante la campaña presidencial. Como hemos visto en capítulos anteriores, los republicanos utilizaron como arma electoral el acusar a Roosevelt, y posteriormente a su sucesor Truman de ser blandos con los comunistas, lo

¹¹ Leif Furhammar, Folke Isaksson, *Politics and Film*. Studio Vista Publishers, London, 1971.

¹² Leif Furhammar, Folke Isaksson, *op.cit.*

que no dejaba de ser algo paradójico considerando que Truman no tenía ninguna simpatía por el comunismo, sino que de hecho se encontraba dentro del ala moderada del Partido Demócrata. Lo que ocurría es que los sectores más conservadores querían identificar las políticas sociales de Roosevelt y de Truman con posturas izquierdistas que “*llevarían al país al filo del socialismo*”, cuando en realidad de lo que se trataba era de su oposición al papel predominante que había tenido el Gobierno Federal en la época del *New Deal* y durante la guerra, y que atentaba a sus principios liberales a ultranza de *laissez faire*. Tras el final de la guerra, el hastío de los ciudadanos por los controles económicos que habían tenido que vivir durante la contienda fructificaron en una demanda de reducción del papel del Estado, tal y como se demostró en las elecciones al Congreso de 1946 en las que los republicanos ganaron el control de las dos Cámaras e impusieron una serie de medidas legislativas que restaban atribuciones al Estado Federal sobre todo en materia impositiva. El giro conservador provocó la identificación de izquierdismo con antiamericanismo, alentado por la actuación de la URSS en Europa que le aupó a la categoría de principal enemigo de la democracia occidental.

Desgraciadamente también se generó una ola de revanchismo contra aquellos que se habían destacado en la etapa anterior por las luchas sociales o tan siquiera por su postura a favor de Roosevelt y del *New Deal*. Ahora eran mal vistos, acusados de “tendenciosos” e incluso de peligrosos para la seguridad nacional. Muchos de ellos acabarían pasando por las comisiones de investigación del HUAC, e independientemente de cual fuera el veredicto final, ya llevarían siempre encima el estigma de antiamericanos.

En Hollywood los más acérrimos detractores de la política rooseveltiana aprovecharon la situación para ponerse a la cabeza del proceso de desenmascaramiento de los “peligrosos elementos subversivos” infiltrados en la industria cinematográfica. Así es como en 1944 se agruparon en la *Motion Picture Alliance of Preservation of American Ideals* (MPAPAI), presidida por Sam Wood (director de *Por quién doblan las campanas*, 1943), un tenaz anticomunista. Entre sus miembros figuraban Walt Disney, Cedric Gibbons y Norman Taurog como vicepresidentes, y gente como Gary Cooper, Adolphe Menjou, Robert Taylor, Hedda Hooper (la más influyente

columnista de Hollywood), John Wayne, War Bond y Charles Coburn entre otros, nombres que reaparecerán con la apertura de las comisiones de investigación. Su manifiesto fundacional publicado en *Variety* en febrero de 1944 dejaba bien claro su actitud: “*Nos preocupa el hecho de que en nuestro sector específico, el cine, se vaya afirmando progresivamente la impresión de que la industria está compuesta y dominada por los comunistas, extremistas de izquierda y otros individuos de la misma calaña [...]. Nosotros nos comprometemos a repeler, con todos los medios de los que disponemos, cualquier intento que amenace la fidelidad del mundo de la pantalla a los ideales de la América libre, puesto en práctica por individuos o grupos organizados*”.¹³

Un elemento a tener en cuenta a la hora de comprender cómo se generó todo esto es que al finalizar la guerra, había que cambiar de enemigo. Y en ese momento la principal batalla que tenían que librar los estadounidenses era con sus propios problemas, ya fueran de índole política o social. Es por eso por lo que surgieron películas que trataban abiertamente estos temas, y cineastas que desde un estilo realista se encargarían de analizar los problemas que generó la posguerra como la readaptación de los soldados que volvían a casa (*Los Mejores Años de Nuestra Vida*, William Wyler, 1946), la corrupción política (*El político*, Robert Rossen, 1947), etc.

Pero precisamente será esa tendencia lo que servirá de justificación para la reapertura de las actividades del HUAC. Enseguida el giro de la política mundial hacia la Guerra Fría hizo que esas películas y esos cineastas socialmente comprometidos fueran percibidos y calificados con la etiqueta que se puso de moda en ese momento: “anti-americano”. La realidad de todo esto había que situarla en el conflicto que hemos analizado anteriormente entre los antiguos partidarios del *New Deal* y los grupos conservadores, quienes utilizaron como arma para minar y desacreditar al Partido Demócrata el considerar a todo aquel que defendiera un cierto nivel de intervención del Estado como “sospechosamente izquierdista” y contrario a la tradición americana de liberalismo económico. Esto se extendería de tal manera que, como el *New Deal* se caracterizaba por su política social, pues

¹³ Esteve Rimabau, *op. cit.*

aquellos que mostraban cierto grado de crítica social se les identificaban como defensores de Roosevelt, y por ello eran enemigos de los conservadores. Y los conservadores en ese momento habían tomado la iniciativa política por su oposición a las medidas fiscales del gobierno Truman, y sus proclamas a favor de bajar los impuestos y reducir el intervencionismo del gobierno federal, lo que era un argumento que enseguida se ganó el apoyo popular, provocando el giro conservador de la sociedad estadounidense. Por lo tanto, para reforzar sus tesis, se generó en Estados Unidos el siguiente símil: crítica social = desestabilización del país = comunismo. Es decir, cualquier signo de crítica social, liberalismo o radicalismo fue asociado con comunismo. Y el comunismo había dejado de ser una opción política para pasar a ser un delito de conspiración según ratificó el Tribunal Supremo en 1950. De repente ya no era un buen momento para hacer películas críticas.

En este contexto, la promulgación de una serie de iniciativas legislativas servirá de rampa de lanzamiento para lo que se llamará la “Caza de Brujas”, la búsqueda intensiva y en muchas ocasiones casi obsesiva de la presencia de comunistas e izquierdistas en cualquier sector de la sociedad. Dos ejemplos serían la Ley Taft-Harley en 1947 que obligaba a efectuar un juramento anticomunista antes de ocupar determinados cargos sindicales, o la Ley McCarran sobre Seguridad Interna de 1950, que requería el registro de las organizaciones comunistas, prohibía el empleo de comunistas en las plantas de defensa y la entrada en Estados Unidos de todo aquel que hubiera pertenecido a una organización totalitaria, e incluso autorizaba el establecimiento de campos de concentración para los comunistas en tiempos de situación crítica nacional. Esta ley fue vetada por Truman por infringir libertades civiles (el Tribunal Supremo le terminó dando la razón en 1965) pero acabó siendo aprobada definitivamente en 1951.

Una “Caza de Brujas” que según Esteve Riambau, en Hollywood no respondía sólo a motivos políticos, sino que fue aprovechada por los grandes estudios para, tras la reducción de beneficios provocada por la ley antitrust, reducir costes recortando drásticamente los salarios, despedir impunemente a determinados empleados con la excusa de ser políticamente incómodos y

reorientar el signo ideológico de sus productos lejos de cualquier sospecha de izquierdismo.¹⁴

La comisión Parnell Thomas y los “Diez de Hollywood”

La acción del HUAC se dirigió principalmente hacia el *Screen Writers Guild*, el sindicato de guionistas. Durante los años anteriores a la guerra varios simpatizantes de izquierda habían entrado a trabajar en la industria cinematográfica, principalmente como guionistas. Alertados por esta circunstancia, y basándose en pruebas tan “tangibles” como que en muchas películas a los malos se les caracterizara como “*gordos y ricos*”, lo que en una tragicómica histeria se considerara como un ataque a la base de la sociedad americana,¹⁵ haría que el HUAC señalara que habían detectado peligrosas tendencias radicales en Hollywood, y que como señalan Issakson y Furhammar, considerara que el sindicato de guionistas era un centro de actividad de conspiración comunista.

Fue en octubre de 1947 cuando se constituyó la comisión parlamentaria contra la infiltración comunista en Hollywood. Estaba presidida por el parlamentario J. Parnell Thomas, congresista por New Jersey, contrario al *New Deal*. El resto de los miembros tampoco dejaban lugar a dudas de su posición ideológica. John McDowell, Richard D. Vail, John S. Wood (que presidiría la segunda comisión en 1951), Karl E. Mundt, Richard Nixon, J. Hardin Peterson, John Rankin (de tendencias racistas y antisemitas), Herbert C. Bonner y Robert E. Stripling, portavoz de la mayor parte de los interrogatorios. Una comisión de marcado perfil derechista, que centró su objetivo en destapar la incidencia del partido comunista y la ideología consiguiente en los distintos niveles de la industria de Hollywood, y también en difundir el ansia anticomunista en las más altas instancias de la *majors*.

El 21 de septiembre de 1947 la comisión citó a cuarenta y una personas para declarar sobre “*la infiltración comunista en la industria cinematográfica*”. Los interrogatorios se llevarían a cabo en el hotel Baltimore de Los Ángeles. Con el consentimiento de J. Parnell Thomas y

¹⁴ Esteve Rimabau, *op. cit.*

¹⁵ Leif Furhammar, Folke Isaksson, *op.cit.*

John McDowell, se convirtieron en un espectáculo mediático con la sala repleta de cámaras y periodistas, lo que contribuyó a crear un estado de paranoia anticomunista en la sociedad estadounidense. De estos cuarenta y uno, diecinueve citados anunciaron inmediatamente su rechazo hacia el HUAC, y fueron etiquetados como “hostiles” por el diario *The Hollywood Reporter*.

Los diecinueve testigos “hostiles” eran gente marcadamente de izquierda, con varios años de militancia política, y según describen Larry Ceplair y Steven Englund poseían unas cuantas características comunes: vivían en Hollywood y trabajaban en la industria cinematográfica; la mayoría, dieciséis, eran guionistas; estaban activamente implicados en iniciativas filosoviéticas; y eran, o habían sido, miembros del PCUSA.¹⁶

Lo cierto era que desde el primer momento la industria de Hollywood estaba disgustada por la actitud de estos “hostiles”. No era que los grandes estudios estuvieran a favor de la comisión, que no lo estaban, sino que veían que apoyar a los diecinueve le iba a causar mayor perjuicio que el colaborar con la comisión. Y es que si la opinión pública percibía que Hollywood apoyaba a comunistas, podría provocar un descalabro en las taquillas en un momento en el que la situación económica del cine se encontraba en una situación delicada. Además se juntaba al hecho de que como prácticamente todos los estudios habían producido durante la Segunda Guerra Mundial películas de apoyo a la URSS (aunque nunca se la mencionara con este nombre sino como Rusia), con títulos como *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943) o *The North Star* (Lewis Milestone, 1943), los conservadores utilizaron esto para acusar a Hollywood de simpatía hacia el comunismo. Esta era una publicidad negativa que la industria no podía permitirse, y tenían que aplicarse en lavar su imagen. Lo primero sería que los jefes de los grandes estudios acudieran a declarar de manera voluntaria en la fase de investigación de la comisión, primero para justificarse por producir esas películas ligándolas al contexto de la contienda bélica, y segundo para dar nombres de supuestos comunistas y demostrar su ferviente rechazo a dicha

¹⁶ Larry Ceplair y Steven Englund, *op. cit*

ideología y a que ésta pudiera ejercer alguna influencia en la producción cinematográfica.

Por lo tanto quedaba claro que los testigos “hostiles” están solos frente a la comisión, y que no estarán respaldados ni arropados por la industria a la que habían dedicado su esfuerzo. Eran los “chivos expiatorios” elegidos para que la comisión centrara su atención en ellos, y así no interfiriera en el negocio de Hollywood.

Aunque abandonados por la industria, los inculpados no estaban completamente solos. Quinientas personalidades del mundo del cine, incluyendo a actores, directores y guionistas crearon el Comité por la Primera Enmienda encabezado por los directores John Huston y William Wyler. Pero muchos de ellos pese a la propaganda inicial se comenzaron a echar atrás según crecía la popularidad de la comisión Thomas, y varios serían posteriormente llamados a declarar por la comisión.

El 19 de octubre de 1947 se iniciaron las sesiones con las declaraciones de los testigos “amistosos”, la mayoría de los cuales pertenecía a la MPAPAI. Las sospechas del HUAC se verían ratificadas por las declaraciones de éstos que se pusieron a disposición de la comisión *“preocupados por el creciente flujo de ideas anti-americanas en Hollywood”*. Entre ellos estaban gente como Jack L. Warner, los directores Sam Wood y Leo McCarey, los actores Adolphe Menjou, Robert Taylor, Gary Cooper, Ronald Reagan, etc.

Un claro ejemplo del modo en el que se desarrollaron las declaraciones de este grupo de testigos lo podemos encontrar analizando el testimonio de Walt Disney. Disney empezó diciendo en respuesta a una de las primeras preguntas que sus dibujos animados eran distribuidos en todo el mundo *“salvo en Rusia. No podemos hacer negocios con ellos. Antes sí que nos compraban películas. Los Tres Cerditos tuvo mucho éxito, pero ahora no quieren nuestra películas porque no sirven a sus propósitos”*. Seguidamente, fue preguntado si en ese momento tenía algún empleado que fuera comunista o fascista, a lo que Disney respondió diligentemente que *“en estos momentos todo el personal de mi estudio es cien por cien americano”*. Pero que en el pasado sí que había detectado la presencia de comunistas en su estudio, y presentó como prueba la huelga sufrida por su estudio en 1941 e instigada, según él por Herbert Sorrel, un líder sindical de

la *Conference Of Studio Unions* y que pudo haber pertenecido durante un breve periodo de tiempo al Partido Comunista a mediados de los años treinta, pese a que él siempre lo negó. Disney acusó a Sorrel de “*comportamiento comunista*”, porque había tratado de presentarse como representante único de sus trabajadores, cuando según Disney esto no era así, y que intentó forzarle a negociar sólo con él, a lo que Disney se negó.

Aparte de Sorrel, Disney denunció a dos personas más, William Pomerance y a David Hilberman. El motivo para acusar a este último de comunista fue de lo más peregrino:

“Miré en su ficha y encontré que, primero, no profesaba religión, y segundo que había estado durante un periodo considerable en el Moscú Art Theatre estudiando dirección artística o algo parecido.” Luego añadió: “*Si no es comunista, debería serlo*”.

La declaración terminó con la siguiente pregunta del comité:

-Comité: ¿Cree que hay una amenaza de comunismo en la industria cinematográfica?

-Walt Disney: Si, la hay, y muchas razones por las que ellos [los comunistas] quieren tomarla o tenerla bajo control, o corromperla, pero no creo que hayan conseguido ir muy lejos, y creo que la industria está formada por buenos americanos, como en mi empresa, buenos, sólidos americanos.[...]

-C: ¿Tiene alguna otra sugerencia que ofrecer acerca de cómo la industria puede ayudar a combatir esta amenaza?

-WD: Bien, creo que este [la comisión] es un buen comienzo. Sé que he sido vilipendiado por combatirlos, porque se esconden detrás de los sindicatos, y si tratas de librarte de ellos lo enmascaran como un conflicto laboral. Tenemos que mantener los sindicatos americanos limpios. Tenemos que luchar por ellos.¹⁷

Ronald Reagan era el Presidente del *Screen Actors Guild* en el momento de su comparecencia, y ante la pregunta de si había detectado algún grupo de comunistas en el sindicato, Reagan respondió que “*había habido un pequeño grupo que se había opuesto constantemente a la política que*

¹⁷ “The Testimony of Walter E. Disney Before the House Committee on Un-American Activities, 24 October, 1947”. En Peary & Peary, *The American Animated Cartoon*, Dutton, 1980

llevaba a cabo la directiva del sindicato, como se podía ver por su voto en varias cuestiones. Ese pequeño grupo se sospechaba que seguía las tácticas que asociamos al Partido Comunista”, que dicho grupo pretendía dominar el sindicato. Reagan también denunció cómo se había utilizado su nombre en un acto de apoyo al *Joint Anti-Fascist Refugee Committee* engañándole diciendo que se trataba de un acto benéfico de recaudación de fondos para un hospital, lo cual, para Reagan era “*una táctica típica de los comunistas que no tenía nada de democrática*”. También hay que decir que en su comparecencia Reagan se declaró contrario a la ilegalización del Partido Comunista porque, a su modo de ver, sería más efectivo que la gente pudiese ver claramente sus acciones para que se dieran cuenta de sus mentiras, pero siempre desde la democracia.¹⁸ Otro notable compareciente, por el curioso contenido de sus declaraciones fue el actor Adolph Menjou, que se declaró como un “cazador de brujas” y añadió que si las brujas eran comunistas, él hostigaba a los rojos.¹⁹ Y el director Leo McCarey puso una nota de humor cuando dijo que de su película *Siguiendo mi camino* había sido prohibida en Rusia porque “*aparecía Dios*”.

Dilucidar lo que era propaganda prosoviética o no fue tarea polémica. Y la solución adoptada, peculiar por lo menos. El historiador Román Gubern lo cuenta así: “*Se produjeron durante las sesiones largas y fútiles disquisiciones para tratar de definir, con algún rigor, qué debía entenderse por “propaganda comunista”. Finalmente se aceptó que debía tenerse por comunistas las películas que criticasen a las personas ricas o a los miembros del Congreso o que mostrasen a un soldado desmovilizado desengañado de la experiencia bélica*”.²⁰

También Richard Nixon, el futuro presidente y que formaba parte de la comisión, se inició en la política norteamericana con esta actitud, identificando incluso el antiamericanismo con la propensión de que el Estado se entrometiera excesivamente en la vida de los ciudadanos, de modo que una actitud muy característica del Partido Demócrata podía ser asimilada a una peligrosa deriva hacia el comunismo. Nixon, por ejemplo,

¹⁸ House Un-American Activities Committee Testimony Ronald Reagan October 23, 1947

¹⁹ Javier Coma, *Diccionario de la Caza de Brujas*, Inédita Editores, Barcelona, 2005

²⁰ Román Gubern, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona

jugó un papel importante en el caso de Alger Hiss. Casos como éste fomentaron la histeria anticomunista porque dieron la sensación de que existía una penetración de espías en los niveles más altos de la Administración norteamericana para propiciar una conspiración que derrumbase al bloque occidental desde dentro. Evidentemente, esto nunca ocurrió, pero el miedo de la gente tardó en desaparecer.

Poco después empezaron las declaraciones de los testigos “hostiles”. Eran diecinueve sospechosos que eran puestos frente a la comisión la mayoría de las veces para responder a dos preguntas concretas: *¿Es usted miembro del Screen Writers Guild?*, y *¿Pertenece o ha pertenecido usted alguna vez al Partido Comunista?*²¹ La verdad es que quince de ellos sí que pertenecían al Partido Comunista, pero eso no quería decir que realizaran actividades subversivas o que desearan y prepararan la destrucción del modo de vida estadounidense. Su pensamiento y acción estaban más cerca de nuestro concepto europeo de socialdemocracia que del comunismo doctrinario. De estos diecinueve, sólo llegarían a declarar once. Uno de ellos, el escritor Bertol Bretch, negó su pertenencia al Partido Comunista y abandonó el país.

Los otros diez serían conocidos a partir de entonces como “los Diez de Hollywood”. Fueron los guionistas John Howard Lawson, Albert Matz, Ring Lardner jr., Dalton Trumbo, Alvah Bessie, Samuel Ornitz y Lester Cole, el productor Adrian Scott y los directores Edward Dmytryck y Herbert J. Biberman. Tras deliberar cual sería su estrategia de defensa, este grupo decidió acogerse a la Primera Enmienda de la Constitución, que proclama que *“el Congreso no elaborará ninguna ley que tienda a reconocer una confesión religiosa, ni tampoco para prohibirla: o a limitar la libertad de palabra o de prensa; el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y de dirigir al gobierno peticiones para la reparación de los daños”*, protegiendo la libertad de creencia y de palabra. Y acordaron que cada uno prepararía una declaración alertando de los peligros del HUAC, y que no responderían directamente a preguntas sobre sus creencias políticas y actividades, pero que usarían esas preguntas como foro de crítica a la comisión.

²¹ Leif Furhammar, Folke Isaksson, *op.cit.*

La comisión, sin embargo, sabía como llevar un “juicio espectáculo”. Prepararon el orden de las comparencias para mostrar el máximo contraste entre testigos amistosos y hostiles, tratando a los primeros con toda la amabilidad y cortesía, y a los otros con máxima dureza. No permitió la lectura de ninguno de los discursos preparados por los testigos, y para enfatizar más las acusaciones, después de cada testigo hostil uno de los investigadores de la comisión leía una lista de sus actividades “subversivas”. Los testigos reaccionaron airadamente por este tratamiento, y contribuyeron al espectáculo cuando varios de ellos fueron literalmente sacados a rastras del banquillo de los acusados gritando sus protestas.²² Esto se puede comprobar escuchando la declaración John Howard Lawson, cuya comparencia reproducimos aquí y que duró 49 segundos:

-Comisión: *¿Es usted miembro del Partido Comunista o lo ha sido alguna vez?*

-John Howard Lawson: *Es muy desafortunado y trágico el que yo tenga que enseñar a esta comisión los principios básicos del americanismo.*

-C: *Esa no es la pregunta. Esa no es la pregunta. La pregunta es: ¿Ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista?*

-J.H.L.: *Estoy respondiendo de la única manera que un ciudadano americano puede responder...[ruido y algarabía] Invade absolutamente la privacidad...*

-C: *¿Entonces la rechaza? ¿Rechaza usted responder esa pregunta, es correcto?*

-J.H.L.: *Le he dicho que ofreceré mis creencias, mis afiliaciones y todo lo demás al público americano, y que ellos sabrán donde me posiciono a través de lo que he escrito.*

-C: *Fuera del estrado. ¡Fuera del estrado! Oficial, llévese a este hombre fuera del estrado.*²³

Pero la estrategia de los hostiles parecía que surtía efecto. Habían logrado su propósito de mostrar a la opinión pública la mala fe de la comisión. La publicidad cada vez más negativa que estaba teniendo en los medios forzó a

²² Gary Crowds (Ed.), *op.cit.*

²³ Se puede escuchar el audio de esta comparencia en la web *The Authentic History Center* http://www.authentichistory.com/1950s/speeches/19471029_John_Howard_Lawson_of_Hollywood_10_Testifies.html

Parnell Thomas a cancelar las comparecencias cuando faltaban ocho de los testigos hostiles por declarar. Pero no sin antes decidir procesarles por desacato a la comisión. En 1949 se celebraron los procesos contra los Diez por desacato al Congreso (no hay que olvidar que era una comisión parlamentaria). Todos fueron condenados a penas de seis a doce meses de presidio y a pagar una multa de mil dólares. La única satisfacción moral que pudieron tener los Diez fue comprobar cómo Parnell-Thomas acabó también en la cárcel por evasión de impuestos.

La verdadera condena a los “Diez de Hollywood” se produjo no en las salas de las audiencias de Los Angeles, sino en Nueva York. En una histórica reunión en el hotel Waldorf Astoria de la ciudad de los rascacielos el 24 de noviembre de 1947, los grandes productores decidieron rescindir los contratos de los “Diez de Hollywood”, ante el temor de las repercusiones negativas en la taquilla que la imagen de esos “*diez malos americanos*” podía traer.

Este temor estaba fundado por la posibilidad de que la influencia de numerosas asociaciones de tipo religioso (*Legión of Decency, Knights of Columbus*), patriótico (*Daughters of American Revolution, American Legion*) o académico (*Parents Teacher Association*), hicieran experimentar un descenso aún mayor en las recaudaciones que el que ya estaban viviendo en ése momento. Por otro lado, la propia actitud de los Diez no ayudó a que se generaran simpatías a su favor. Según contaba el director John Huston, presente en las sesiones, la actitud de los Diez fue altanera, y durante el proceso la opinión pública se fue deslizado paulatinamente hacia un anticomunismo visceral.²⁴ Los productores, ante esta perspectiva, tomaron la decisión de salvaguardar primero los intereses de su negocio frente a la suerte de los inculminados por el HUAC. Eric Johnston, presidente de la MPAA, publicó un artículo en *Hollywood Reporter* el 20 de noviembre, donde reprobaba el comportamiento de los “testigos hostiles” por el hecho de producir “*un daño incalculable a toda la industria cinematográfica*”. Esto, unido a las presiones recibidas (boicots organizados en algunas ciudades, amenazas por parte de países como España, Chile y Argentina,

²⁴ Juan Zavala, Elio Castro-Villacañas y Antonio C. Martínez, *op. cit.*

etc.), sellaron la suerte de los Diez.²⁵ En la reunión del Waldorf Astoria, se acordó prescindir de ellos, para conseguir satisfacer de cierta forma al HUAC y lograr así la creación paralela de una comisión, controlada por el propio Hollywood, que impidiese nuevas acciones del HUAC que pusiesen en peligro sus intereses económicos. Tras la reunión se leyó una declaración que decía lo siguiente: “[Los Diez] *serán despedidos o suspendidos de sus empleos de forma inmediata sin ningún tipo de compensación, y ninguno será readmitido hasta que sea absuelto de desacato y declare bajo juramento que no es comunista... No contrataremos a nadie del que se conozca que es comunista o miembro de ningún partido o grupo que defienda el derrocamiento del Gobierno de Estados Unidos por la fuerza o por cualquier método ilegal o anticonstitucional.*”²⁶

A partir de aquí empezarán las “listas negras” no reconocidas de personal no contratable, que acabaron con las carreras de numerosos profesionales. Debemos resaltar una cuestión muy importante. Las “listas negras” fueron una creación de la propia industria del cine. En ningún momento fueron impuestas o ni siquiera sugeridas por el HUAC. Fue el propio Hollywood quién las estableció y quien las ejecutó. Su principal impulsor fue Eric Johnston, quien ya en junio de 1947, antes de que empezaran las vistas públicas en la comisión Parnell-Thomas había elaborado una lista de los trabajadores que se conocía a ciencia cierta sus simpatías políticas, lista que fue rechazada en un principio por los jefes de los estudios argumentando que no iban a dejar que una comisión parlamentaria tuviera ninguna ingerencia en su forma de llevar el negocio. Pero a la vista del cariz que iba tomando el asunto con las declaraciones de los “hostiles”, cambiaron de opinión y acordaron su creación en la reunión del Waldorf-Astoria. Y no sólo los productores, también los representantes de los Sindicatos de Actores, Directores incluso el de los Guionistas llegaron a un acuerdo: la lista de despedidos se limitaría a los Diez si los sindicatos apoyaban públicamente la medida. Los presidentes de los sindicatos, en previsión de que si las listas se extendían podían afectar a cientos de empleados, incluso a alguno de ellos mismos, no tenían mucho margen de maniobra.

²⁵ Esteve Rimbau, *op. cit.*

²⁶ *The Waldorf-Astoria Statement*, en Larry Cepalir y Steven Englud *op.cit.*

Finalmente, aunque no hicieran pública ninguna declaración de apoyo a las listas, tampoco reclamaron la reposición de los Diez en sus puestos de trabajo. Pero al final los productores lo único que consiguieron fue ganar algo de tiempo con la esperanza de que esto calmara las aguas y de que no volviera a realizarse ninguna comisión de investigación más. Como veremos a continuación esta esperanza fue en vano.

¿Y todo esto para qué? La realidad fue que la industria cinematográfica nunca llegó a acusar de forma seria en la taquilla la posible influencia negativa que la existencia de comunistas en los estudios pudiera provocar, como los magnates temían, ni antes ni después de las sesiones de la comisión. De hecho, un sondeo de opinión efectuado por el instituto Gallup y encargado por los productores mostró que sólo el 13% de los encuestados creía que la industria cinematográfica protegiese a comunistas, mientras que más del 85% no conseguía nombrar ni uno sólo de los testigos hostiles. Y ninguna de las películas del batallón de films anticomunistas que las compañías se lanzaron a producir logró cifras de taquilla que permitieran siquiera catalogarlas de éxito moderado.²⁷

Pero aun así la histeria anticomunista estaba presente en la sociedad. En el año de la promulgación de la Doctrina Truman, el 61% de los norteamericanos era partidario de la ilegalización del partido comunista. La verdad es que ya casi no era necesario, ya que por estas fechas el PCUSA era una “fuerza” mínima, casi despreciable, y ni siquiera recibía ayuda alguna de la URSS.

Pero el clima de tensión en el exterior que se vivía en ese año 1947 tenía que hacer mella de una forma u otra. No debemos olvidar que en el año “oficial” de inicio de la Guerra Fría se había vivido la crisis en Grecia con la guerra civil, el imparable avance de Mao en China y la incipiente crisis en Berlín, clave para los intereses norteamericanos en Europa, y que estallaría al año siguiente con el bloqueo. Por esto eran claros los signos de que la “Caza de Brujas” no había hecho nada más que empezar.

²⁷ Larry Ceplair y Steven Englund, *op. cit*

La segunda oleada investigadora: la comisión Wood

Durante la primavera de 1951 se inició el segundo momento álgido del proceso investigador contra los supuestos “antiamericanos” infiltrados en la sociedad estadounidense. El HUAC no había dejado de actuar en todo este tiempo; todo lo contrario, su popularidad se había disparado. En este momento, se vivía en un contexto de plena Guerra Fría. Los sucesos de la dinámica bipolar habían situado a la sociedad estadounidense en un estado de alarma absoluto: la guerra de Corea, los casos de espionaje interno como el de los Rosenberg y, sobre todo, el fin del monopolio nuclear de Estados Unidos y el anuncio de que la URSS se había hecho con la bomba. Un caldo de cultivo excelente para que, en febrero de 1950, un senador por Wisconsin denunciara doscientos casos de comunistas infiltrados en el Departamento de Estado. Aunque un subcomité senatorial concluyó la falsedad de las acusaciones, éstas calaron hondo en la sociedad, y le dieron una tremenda popularidad al hombre que las había realizado. Su nombre era Joseph McCarthy, y su acción daría nombre a toda una época.

Era en este clima cuando dieron comienzo las sesiones de una nueva comisión, presidida por el parlamentario John S. Wood, quien ya había formado parte de la anterior comisión de 1947. Esta comisión actuó de manera diferente, menos estridente que su predecesora. Se había aprendido de las anteriores sesiones que no era aconsejable juzgar a toda una industria, sino que era mucho más productivo ir a por individuos concretos. Los ejecutivos de los estudios habían demostrado que no tenían ningún problema en señalar a algunos de sus empleados mientras que la comisión no pusiera en tela de juicio “la calidad del producto”. Y el HUAC, de acuerdo con esto, aceptó implícitamente que las películas de Hollywood no estaban influidas en modo alguno por el comunismo o por la posible acción de los empleados con simpatías comunistas que pudiera haber en los estudios.²⁸ Por esta nueva comisión pasaron más de cien profesionales, cincuenta y ocho de carácter “amistoso”, la mayoría comunistas arrepentidos que delataron a antiguos compañeros.

²⁸ Gary Crowdus (Ed.), *op.cit.*

Esa fue la tónica de la comisión Wood. Los interrogatorios se prolongaron desde el 8 de marzo de 1951 hasta el 13 de noviembre de 1952, sin que esta vez se registrase casi ningún tipo de oposición o protesta. El clima político y social no era desde luego propicio a ninguna idea liberal, y gente que había protestado contra la anterior comisión, aceptó declarar ante esta, incluso muchos acudieron voluntariamente. Sabían que desde la existencia de las listas negras era su trabajo lo que estaba en juego (la mayoría más bien lo que quería era no perder su tren de vida). Cincuenta y ocho antiguos comunistas o “compañeros de viaje” aceptaron colaborar. El procedimiento era sencillo: reconocer su pasado comunista, mostrarse muy arrepentidos de su comportamiento, y lo más importante, dar nombres de otras personas que habían estado en el Partido. Cuanto más implicado había estado el acusado, más valor tenía su declaración. Esta era la forma de evitar entrar en una lista negra, o incluso para salirse de ella. Para esto, debían enviar una carta, con la apariencia más sincera posible, a través de su abogado, explicando las razones por las que entraron en determinado grupo “subversivo”, a quién conocieron allí, y cuando lo abandonaron. El hecho de recitar una serie de nombres la verdad es que no tenía más propósito que el determinar el nivel de cooperación que estaban dispuestos a mostrar.

Hay que resaltar que hemos hablado de “grupo” y no específicamente del Partido Comunista. Y es que, según Larry Ceplair, el verdadero objetivo de la comisión era la completa erradicación de cualquier pensamiento o comportamiento liberal o radical en Hollywood.²⁹

Esto da una idea del clima en el que se vivía en aquellos años cincuenta en Estados Unidos. Un ejemplo paradigmático lo ofrece Frances Stonor Saunders cuando, citando a Stephen Whitfield, nos cuenta:

“[...] ¡bienvenidos a los veloces cincuenta! Éste era el país de la revista Life, una economía del consumo en ascenso, una sociedad en paz consigo misma. Pero detrás había otro Estados Unidos: amargo, oscuro, inquieto; un país en que tener un disco de Paul Robeson podía ser considerado un acto subversivo; donde un texto escolar llamado Explorando la historia americana, escrito, entre otros, por un historiador de Yale, daba a los

²⁹ Larry Ceplair y Steven Englund, *op. cit*

niños el siguiente consejo: 'El FBI insta a los americanos a que informen directamente en sus oficinas de cualquier sospecha que puedan tener sobre actividades comunistas por parte de sus compatriotas estadounidenses. El FBI está perfectamente capacitado para verificar esos informes según las leyes de una nación libre. Cuando los americanos hagan esto con sus sospechas en lugar de mediante habladurías o la publicidad, estarán actuando según la tradición americana'. Incitar a los niños a que se hicieran delatores era un signo distintivo de las sociedades totalitarias, pero correspondió a la Guerra Fría incluir la delación en el inventario de tradiciones americanas [...]'”³⁰

Como hemos mencionado, el principal fenómeno que surgió en este periodo de la comisión Wood fue el de las “listas negras” de profesionales que no podían ser contratados en Hollywood. Básicamente las integraban todas aquellas personas que habiendo sido llamadas a declarar por las más variopintas razones (principalmente haber pertenecido o apoyado alguna organización relacionada con el *New Deal*), se habían negado a dar nombres.

En algunos casos se produjeron errores significativos, como el caso de Louis Pollock, un guionista que estuvo cinco años sin poder trabajar al haber sido confundido con un sastre de California con el mismo nombre y que se había negado a testificar ante la comisión. Cuando se aclaró el malentendido, recibió una carta del comité que decía: “*La lectura del testimonio de Louis Pollock indica que no se trata de la misma persona Louis Pollock, y tengo el gusto de subrayar este aspecto para su uso y beneficio*”.³¹

Las listas negras eran las más publicitadas, pero de forma mucho más discreta también existió una “lista gris” de gente a la que no se la podía acusar abiertamente de comunismo o de participar en actividades subversivas, pero que tenían ideas, digamos que más a la izquierda de lo admisible. No eran “rojos”, sino “rosas”. Hay que aclarar que el término “lista gris” era más una expresión que una lista propiamente dicha. Este tipo de listas grises no eran creadas directamente ni por el HUAC ni por los

³⁰ Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Barcelona, 2001

³¹ Esteve Riambau, *op. cit.*

estudios de Hollywood, sino por toda una serie de organizaciones ultraconservadoras como *American Legion*, *Aware Inc.*, *The American Business Consultants*, etc., quienes al margen de la acción del HUAC o de cualquier agencia o investigación oficial, se encargaban de difundir acusaciones hacia gente “sospechosa”, algunas veces publicándolas a través de libros o artículos, y otras distribuyéndolas a través de un método muy efectivo: el rumor. Y eso en un lugar como Hollywood era peligrosísimo. Simplemente si alguna de estas asociaciones consideraba que tal o cual persona podía ser “peligroso”, actuaban como *lobby* de presión y forzaban a los estudios a no volver a contar con esos profesionales. Una de ellas, *The American Business Consultants*, una editorial fundada por tres ex-agentes del FBI, publicó en 1950 un libro titulado *The Red Channels – The report of Communist Influence in Radio and Television*, en el que se informaba de la presencia de comunistas en los medios de comunicación, sobre la base de los vínculos de los acusados con organizaciones y movimientos de carácter izquierdista y radical.³² Así pues, sin tener una acusación formal por ninguna autoridad federal, mucha gente se vio de repente señalada, algunos de ellos sin su conocimiento. Estas “listas grises” provocaron que esta gente se encontrara sin trabajo o que, en el mejor de los casos, tuviera muchas dificultades para ser contratada, teniendo que refugiarse en producciones de bajo presupuesto.

La realidad fue muy dura con las víctimas de las listas negras. En 1955, el crítico francés Adrien Scott cuantificaba en 214 “*los nombres de artistas y técnicos a los que actualmente les está prohibido solicitar empleo en la industria cinematográfica. Ésta se reparte del modo siguiente: 106 escritores, 36 actores, 3 bailarines, 11 realizadores, 4 productores, 6 músicos, 4 dibujantes y 44 técnicos diversos*”. Los guionistas fueron los más perjudicados por la persecución, pero también, dado que su trabajo no exigía que se mostrasen sus caras, varios de ellos cuya aportación era apreciada por la industria, pudieron continuar su labor. Eso si, en unas condiciones que distaban mucho de lo que se consideraría un trabajo en libertad. Se generó el fenómeno de las “tapaderas”: los guiones escritos por escritores que

³² Javier Coma, *op.cit.*

figuraban en “listas negras” iban firmados por otras personas, escritores con una cierta credibilidad para que el engaño fuera verosímil. Por supuesto, los guionistas incluidos en las “listas negras” tuvieron que aceptar trabajar por salarios sensiblemente inferiores a los estipulados. Casos notorios fueron el de Dalton Trumbo, ganador del Oscar al mejor guión en 1957 por *The Brave one* bajo el seudónimo de Robert Rich, o el de Michael Wilson, que lo ganó junto a Carl Foreman por *El puente sobre el río Kway* (David Lean, 1962), y sin embargo fue a las manos de Pierre Boule, autor de la novela original, pero que ni siquiera sabía inglés.³³

Pero hubo otra gente que no fue tan “afortunada”. Las “listas negras” arruinaron la carrera de muchos profesionales. Los actores y actrices incluidos en ellas no podían recurrir al trabajo en el mercado negro como los guionistas, lo que hizo que muchos profesionales se vieran obligados a desaparecer de las pantallas, algunos de ellos con una notable trayectoria a sus espaldas. Un completo listado de los afectados por las listas negras publicado en castellano se puede consultar en el libro de de Javier Coma *Diccionario de la Caza de Brujas*. Gente como Zero Mostel, Kim Hunter (Oscar por *Un tranvía llamado Deseo*, Elia Kazan, 1951), Burgess Meredith, etc. Algunos de ellos lograrían regresar del ostracismo a mediados de los sesenta, pero tras haber pasado casi quince años proscritos por la industria. Hubo un caso más trágico como el del actor John Garfield, candidato por dos veces al Oscar, y que fue encontrado muerto por un ataque cardíaco tras ser sometido al acoso del HUAC.

Otro colectivo, los directores, también se vio muy afectado, optando muchos de ellos por marcharse a Europa para continuar sus carreras, como Joseph Losey, o Jules Dassin. Incluso John Huston, pese a que nunca fue investigado por el HUAC, prefirió retirarse durante unos años a Irlanda para escapar del ambiente que se vivió durante esa época.

Distinta suerte vivieron los que aceptaron modificar su actitud, pasando de testigos “hostiles” a colaboradores. Ya hemos mencionado que esto era uno de los objetivos que perseguía la HUAC, por el triunfo moral que para ellos suponía. Tal fue el caso del realizador Robert Rossen, autor de la

³³ Terenci Moix: “Caza de brujas”, publicado en *La gran Historia del Cine de Terenci Moix: Cine moderno y español*, Capítulo 29. ABC, Prensa Española, Madrid 1992

impresionante *El político* (1949), uno de los filmes de denuncia más vibrante efectuados hasta entonces en América, una alerta sobre las implicaciones fascistas de ciertas formas de demagogia política que fue galardonado con tres Oscar incluido el de Mejor Película.³⁴ Rossen se había exiliado en México tras su declaración “hostil” en su primera citación en 1951, pero en 1953 cedió en una nueva declaración y delató a cincuenta y seis ex -camaradas del PCUSA, por lo que pudo volver a dirigir en 1955. Volvería a recuperar su prestigio cinematográfico, con *El buscavidas* (1961), pero la mayoría de sus compañeros nunca le perdonó.

Otras personalidades del mundo del cine denunciaron a los que habían sido compañeros suyos. Lee J. Cobb, Budd Schulberg, Clifford Odets o Sterling Hayden, quien posteriormente se arrepentiría de su delación y se significaría en la lucha contra el HUAC. Y, a petición propia tras cumplir parte de su sentencia por desacato, Edward Dmytryck, uno de los “Diez de Hollywood”. El motivo de su cambio de opinión fue el hecho de que tenía claro que si quería volver a trabajar tenía que plegarse a las exigencias del HUAC. Así, el 25 de abril de 1951 testificó ante la comisión proporcionando aproximadamente veinte nombres de personas que había conocido en el Partido Comunista. Poco después volvería a trabajar para los grandes estudios, pero el testimonio de Dmytryck simbolizó la quiebra de la unidad de aquellos que habían optado por combatir las acciones del HUAC.

Pero sin duda el ejemplo más famoso de delación fue el protagonizado por Elia Kazan. El director estadounidense, de origen turco, que descubrió a Marlon Brando y James Dean, que dirigió obras de indiscutible calidad como *La barrera invisible* (1947) o *Un tranvía llamado Deseo* (1951), y que se había significado por ser un intelectual progresista y de izquierdas y una de las mentes más lúcidas del cine y el teatro americanos de la primera mitad del siglo, dio ante la comisión los nombres de quince de sus antiguos compañeros en el Partido Comunista en su declaración del 10 de abril de 1952.

Kazan había sido citado anteriormente el 14 de enero de ese mismo año a declarar ante el comité, pero en esa ocasión sólo reconoció haber sido

³⁴ Ternci Moix, *op. cit.*

miembro del Partido Comunista durante 19 meses, entre 1934 y 1936, negándose a citar nombres. Pero, como explica Román Gubern, esta confesión le situó en una situación difícilísima, entre la presión de la industria y la amenaza de ser procesado “*por desacato al Congreso*”, justo cuando acababa de estrenarse su película *¡Viva Zapata!*, una escenificación del desencanto revolucionario.

Con motivo del fallecimiento del director el 29 de septiembre de 2003, Román Gubern hizo una exposición de los motivos que llevaron a Kazan a la delación en un artículo escrito en el diario *El País* el 30 de octubre. En él explicaba que Kazan ingresó en el Partido Comunista en 1934, en los años en los que el *Group Theatre* de Nueva York era el principal “semillero comunista” del mundo teatral. Pero el ambiente que se vivía pronto desanimó a Kazan. Cuando tuvo que explicar, mucho más tarde, por qué delató a sus ex –camaradas, reconoció que se trató de un desquite personal contra las humillaciones que había sufrido, obligado a recitar autocríticas ante sus superiores por sus desviaciones ideológicas. Si bien la base de su ruptura estuvo en su posición contraria al estalinismo, la razón personal fue su desquite contra unas personas que consideraba mediocres y que le daban órdenes. Aunque como señala Gubern, “*al delatar a sus miembros al comité, hizo Kazan exactamente lo que hacía entonces el estalinismo: un ejercicio de policía ideológica, denunciando bajo amenazas a los disidentes del sistema político. Y, en este caso, al servicio de unos inquisidores que infringían el derecho constitucional a la libertad ideológica y de afiliación política*”. En 1973 confesaría a Michel Ciment que todavía abrigaba “*sentimientos ambivalentes*” hacia aquella actuación”.³⁵

El testimonio de Kazan causó un gran impacto por sus antecedentes progresistas y por producirse en un momento en el que se encontraba en la cúspide de su fama. Tras filmar el panfleto anticomunista *Fugitivos del terror rojo* (1953), con el que era absuelto por la industria, dedicará sus obras posteriores a justificar su comportamiento, como fue el caso de *La ley del silencio* (1954), apología de la delación en la que se cuenta la historia de un trabajador que denunciaba a los miembros de una organización, mitad

³⁵ Román Gubern, “*El peso de la sombra*”, *El País*, 30 de septiembre de 2003

sindical, mitad mafiosa. Esta obra fue contestada por el dramaturgo Arthur Miller con su obra *Panorama desde el puente* (1955), drama protagonizado por un descargador de puerto italoamericano de Brooklyn.

La vida de Elia Kazan quedaría marcada por su actuación, generándose un intenso debate entre la genialidad de su aportación cinematográfica y el rechazo que a muchos les causaba su acción, de la que nunca se arrepintió públicamente. La polémica le acompañaría durante toda su vida. Cuando en 1999 la Academia de Hollywood le concedió un Oscar honorífico por toda su carrera, media platea permaneció sentada, con los brazos cruzados sin aplaudirle, en señal de protesta.

Como siempre pasa, aunque los profesionales que declararon positivamente obtuvieron beneficios (siquiera el de poder trabajar, derecho del que muchos de sus colegas no pudieron disfrutar), los grandes beneficiados de la “Caza de Brujas” fueron los inquisidores, es decir, los miembros de la HUAC y de las comisiones. Auténticas fortunas individuales en el campo político fueron conseguidas a base de enarbolar la bandera del anticomunismo. Este fue el caso del congresista republicano McCarran, autor de la ya mencionada Ley Sobre Seguridad Interna de 1950 y uno de los más fervientes defensores del régimen de Franco en Estados Unidos. O alcanzando una notoriedad y fama muy por encima de sus habilidades personales. Como lo fue del personaje que dio nombre a todo este periodo. El senador por Wisconsin Joseph McCarthy.

McCarthy y el final del “macarthysmo”

A decir verdad, la importancia de la actuación de McCarthy en el proceso a la industria cinematográfica fue muy relativa, ya que sus acusaciones se dirigieron más hacia la infiltración de comunistas en el Departamento de Estado. Pero su importancia es clave para entender la época, que no por nada recibiría su nombre, una triste forma de hacer pasar a la posteridad a alguien que sin duda nunca lo hubiera merecido.

Joseph McCarthy (1908-1957), abogado que sirvió como oficial de inteligencia en la infantería de marina durante la Segunda Guerra Mundial, fue un tardío llegado a este fenómeno pero también quien más se benefició

de él. En febrero de 1950, McCarthy denunció doscientos supuestos casos de comunistas infiltrados que trabajarían en el Departamento de Estado. La bibliografía habla tradicionalmente de su figura describiéndolo como un mentiroso patológico dispuesto a inventarse un pasado de héroe de guerra del que carecía (su cojera, afirmaba, era un resultado de una herida de guerra, aunque en realidad era debido a un resbalón en la escalera) y fabular conspiraciones de las que nunca ofreció pruebas, bebedor, y con un escaso balance positivo en su trayectoria en el Senado. Esto último hacía que necesitara buenos argumentos para ser reelegido. Su estrategia consistió siempre en argumentar a base de documentos que no revelaba porque decía que eran secretos. Nunca identificó a un solo subversivo y, además, éstos en realidad no le interesaban sino para armar ruido. Sus adversarios reales eran personas pertenecientes al *stablishment* liberal de la costa Este, como Dean Acheson, de quien abominaba de sus pantalones a rayas y su acento inglés. Pronto logró un apoyo populista entre quienes pertenecían a medios sindicales y culturales muy distintos y veían en Washington una administración lejana y prepotente. Lo que más llama la atención de McCarthy es el éxito que logró pese a la endeblez de sus argumentos. Una encuesta aseguró, a comienzos de los cincuenta, que el 84% de los norteamericanos le había oído y el 39% pensaba que sus denuncias tenían al menos una parte de razón. Sin duda, tuvo el apoyo de Taft, la figura más prominente de los republicanos conservadores, pero también el futuro presidente Kennedy pensó que podía haber algo de verdad en sus acusaciones.³⁶

Seguramente fue el tono demagógico y el populismo que destilaba la razón que puede explicar su gran impacto en la sociedad norteamericana. Frances Stonor Saunders explica la situación:

“Los ataques de McCarthy al Departamento de Estado fueron implacables y culminaron con la acusación de que Dean Acheson (‘este pomposo diplomático de pantalones de rayas, con fingido acento británico’) estaba ‘mimando a los comunistas’. La acusación de que Acheson, arquitecto de la doctrina Truman, era blando con los comunistas

³⁶ Frances Stonor Saunders, *op.cit.*

sonaba algo falsa. Probablemente ni siquiera el propio McCarthy lo creyese. Pero el hecho de que Acheson se encerrara el bigote y se comprase los trajes en Savile Row eran acusaciones demostradas. Al igual que había hecho Mussolini, McCarthy era partidario de la autarquía: todo había de ser 'Made in America'. La suya era la voz de la América profunda e inculta que rechazaba el estilo anglófilo de gente como Acheson. El "macarthysmo" fue un movimiento (o un momento) fundamentado en el resentimiento populista contra las clases dirigentes. A su vez, la vulgar demagogia de McCarthy era recibida como un insulto por la élite gobernante. [...] Mandarines políticos como los hermanos Alsop, Joseph y Stewart, consideraban a McCarthy como 'puro populismo que agita pasiones contra la elite que elabora la política exterior del país'. También consideraban su ataque a la filosofía internacionalista que orientó la política exterior norteamericana desde el fin de la guerra. Nadie lo decía explícitamente, pero estaba claro que si McCarthy conseguía echar a los internacionalistas del Departamento de Estado, el resultado sería una nueva ola de aislacionismo."³⁷

Precisamente fue esta una de las causas del eclipse de la estrella de McCarthy, ya que sus difamaciones atacaron a personas e instituciones que estaban muy por encima de él.

Y es que resulta que en sus acusaciones al Departamento de Estado, a finales de 1952 dirigió sus sospechas hacia la División de Organizaciones Internacionales, después de que el Senador se enterara de que había "otorgado grandes subvenciones a organizaciones pro-comunistas". Y aquí fue donde erró el objetivo. Porque la División de Organizaciones Internacionales fue una organización creada por un agente de la CIA, Tom Braden, y fue el centro neurálgico de la guerra fría cultural de Estados Unidos, y que tuvo a su cargo docenas de tapaderas.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial e iniciarse la Guerra Fría, el Gobierno de Estados Unidos decidió invertir una gran cantidad de recursos en un programa secreto de propaganda cultural que tenía como objetivo los países del oeste europeo. Allí, las simpatías por el marxismo o el

³⁷ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

comunismo de que hacían gala muchos intelectuales eran vistas como un peligro que amenazaba con su contagio al resto de los ciudadanos, y ponía en peligro el equilibrio bipolar y los intereses norteamericanos en Europa. La CIA, nacida en 1947 en sustitución del anterior servicio de espionaje (OSS), nació con la finalidad de llevar a buen término esta guerra cultural que pretendía implantar los valores del “*american way of life*” en las conciencias europeas, al tiempo que debía facilitar las herramientas para que la política exterior norteamericana no viera comprometidos sus intereses. Se pone en marcha así un entramado que creaba y financiaba periódicos y revistas, organizaba conferencias y exposiciones de arte, etc., con el objetivo de purgar el peligro de que la intelectualidad europea, y con ella toda la sociedad, cayera en las redes del comunismo.

Precisamente McCarthy surgiría en un momento en que muchos europeos estaban en guardia ante el “*repugnante paralelismo*” entre Estados Unidos y la Unión Soviética. El resentimiento ante la presencia norteamericana en Europa creció tras el juicio y ejecución de los Rosenberg. Pero sobre todo por la censura que sufrirán las bibliotecas que la Agencia de Información de Estados Unidos tenía en siete países europeos: En 1953 una denuncia de Roy Cohn y David Schine (los adláteres de McCarthy) decía que 30.000 de los dos millones de libros de las bibliotecas eran “*pro-comunistas*”, por lo que se publicó un decreto por el que prohibía todo tipo de materiales, incluidas las pinturas, de “*toda persona compañeros de viaje*”. Libros como la obra de Dashiell Hammett, Thomas Mann o *La teoría de la relatividad* de Einstein.³⁸ Por lo tanto, la acción de McCarthy estaba poniendo en peligro los objetivos norteamericanos en Europa.

Pero sobre todo, porque empezó a interferir en uno de los programas más importantes de la División de Organizaciones Internacionales. Como hemos mencionado más arriba, McCarthy denuncia el apoyo que se está dando desde el Departamento de Estado a “organizaciones pro-comunistas”. Éstas eran en realidad, la red más elaborada y efectiva de organizaciones de la izquierda moderada y no comunista, a las que la CIA tenía un interés especial por impulsar precisamente para que se instituyeran como fuerza que

³⁸ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

frenara al comunismo. La intervención de McCarthy y su amenaza de sacarla a la luz, estuvo a punto de hundir esta red, e incluso de dar al traste con operaciones encubiertas y sobre todo, con las principales operaciones de la inteligencia a largo plazo para la creación de un consenso político y para mantener a Europa Occidental dentro de la OTAN, y dentro de una alianza occidental.³⁹

Ante esta situación, Allen Dulles, recientemente nombrado director de la CIA, se mostró dispuesto a impedir que *“un don nadie de Wisconsin”* destruyera la Agencia. Prohibió a todos sus empleados tener algún tipo de relación con McCarthy sin su autorización expresa. Pero los ataques del senador continuaron, subcontratando a agencias de información privada para sacar los trapos sucios de los miembros de la CIA y obligarles a decir todo lo que supiesen de la Agencia.

Esta fue un golpe definitivo, y ante la amenaza de dimisión de Allen Dulles, Eisenhower decidió intervenir. Envío a Nixon a presionar a McCarthy, al que convenció de que *“iría contra el interés general celebrar vistas públicas sobre la CIA, y que quizá se pudiese solucionar desde el interior de la Administración”*. McCarthy accedería, pero cuando dirigió su acoso hacia las Fuerzas Armadas, la situación se desbordó, y se decidió acabar de una vez por todas con el asunto.

Prácticamente toda la documentación referida al “macarthysmo” está desclasificada, por lo que a través de ella podemos hacernos una buena idea de cómo se desarrolló el asunto. Por ejemplo, en febrero de 1953 McCarthy escribió una carta a presidente Eisenhower expresando su oposición contra el nombramiento de James Conant como Alto Comisionado en Alemania Occidental. En un tono duro, McCarthy alertaba al presidente de que un discurso de Conant en 1944 (es decir, nueve años atrás) *“sólo puede ser interpretado como un alegato a favor de la destrucción de toda industria en Alemania Occidental”* porque tenía muchos puntos en común con el plan Morgenthau, un fallido plan industrial para Alemania, que según McCarthy *“era completamente irreal y beneficiaba directamente a nuestro enemigo.”* El senador continuaba su exposición de motivos alertando de que Conant, en

³⁹ Kai Bird, citado en Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

1940 había escrito un artículo titulado *Educación para una sociedad sin clases* en el que, si bien rechazaba la idea comunista de la expropiación de los bienes en cualquier momento, alegaba por “*un proceso continuo por el que el poder y los privilegios pudieran ser automáticamente redistribuidos al final de cada generación*”, lo que por supuesto McCarthy interpretó como poco menos la socialización (de socialista) de cualquier país. Los últimos argumentos expuestos por McCarthy reflejaban muy claramente cual era su visión de la realidad. Decía que Conant se oponía “*a los colegios religiosos*” y que como estos tenían una fuerte presencia en Alemania, el que este hombre fuera el Alto Comisionado de Estados Unidos “*podía provocar un profundo malestar hacia América y alimentar la propaganda comunista*”. Y sobre todo porque Conant había declarado que “*una investigación gubernamental sobre la presencia de comunistas en las facultades podía hacer más daño que los pocos comunistas que se pudieran encontrar*”.

En este punto de la carta McCarthy estallaría, lógicamente, porque lo que hacía Conant era atacar directamente la política del senador, y se lanzó a hablar de una serie de profesores de Harvard a los que acusaba de lazos con el comunismo, y que todo el mundo era capaz de verlo menos el señor Conant. McCarthy pasaba ya al ataque personal, diciéndole a Eisenhower que, aunque no acusaba a Conant de comunista “*sus comentarios sobre la presencia de comunistas en su propia universidad denotan una considerable falta de conocimiento sobre la viciada e intrincada conspiración comunista*” y que por tanto “*no estaba cualificado para salvaguardar la Embajada en Bonn de la infiltración comunista, ni para combatir la amenaza comunista en Alemania Occidental*”. En un tono casi chantajista que demuestra cuales eran los métodos de McCarthy, éste ofrecía no “*combatir notoriamente este nombramiento*” y no hacer pública esta carta, “*para no alimentar más la propaganda comunista*”, por lo que emplazaba a Eisenhower a renunciar a este nombramiento y no llevarlo al Senado, donde por supuesto él se tendría que oponer y exponer sus motivos.⁴⁰

⁴⁰ Letter, Senator Joseph McCarthy to President Eisenhower re James B. Conant as High Commissioner in Germany, February 3, 1953 . <http://www.eisenhower.utexas.edu/dl/McCarthy/McCarthytoDDEreConantpg1.pdf>

Evidentemente todo esto lo único que hacía es que Eisenhower y todo su Gobierno aumentara su resentimiento contra McCarthy. Y el senador contribuía a ello con mucho. En noviembre de 1953 realizó un discurso emitido por radio y televisión en el que atacaba a Eisenhower y le acusaba de blando con el comunismo. Exactamente la misma táctica que había utilizado el republicanismo conservador contra Truman. Pero con la particularidad de que esta vez los ataques eran contra un gobierno de su mismo partido. C.D. Jackson, el secretario del Presidente, apuntaba al día siguiente de la emisión, que *“McCarthy le ha declarado la guerra a Eisenhower. Se ha coronado a sí mismo como ‘Mister Republicano’; es más, ha intentado establecer el “macarthysmo” como lo autentico republicano, y cualquiera que no esté de acuerdo con él o es tonto o protege a los comunistas”*.⁴¹ Pese a todo, Eisenhower seguía opinando que lo único que quería McCarthy era publicidad, y como le dice a un amigo en una carta *“nada le complacería más [a McCarthy] que la publicidad que se generaría por un repudio público del presidente”*.

Pero el ánimo de Eisenhower de calmar la situación cambiaría radicalmente en 1954 cuando McCarthy acusó a empleados de las Fuerzas Armadas de *“quebrantar órdenes presidenciales”* y de *“corrupción, comunismo y traición”*. El presidente decidió que ya había ido demasiado lejos. Como se recoge en las actas de la reunión del Gabinete, Eisenhower mostró en esa reunión un profundo enfado: *“Esto no es ni más ni menos que una completa subversión del servicio público. McCarthy está exigiendo la misma lealtad hacia él que Hitler exigía a los alemanes. Ambos pretendían establecer un gobierno basado en lealtades personales a la vez que los dos estaban usando la pretensión de combatir el comunismo. McCarthy está tratando deliberadamente de subvertir a la gente que tenemos en el Gobierno, gente que ha jurado obedecer la ley, la Constitución y a sus oficiales superiores. Creo que este es el acto más desleal que alguien ha tenido en el Gobierno de Estados Unidos”*. En esta reunión se acordó la defenestración de McCarthy, a través una condena pública del fiscal general,

⁴¹ *Notes from the day by C.D. Jackson, Speechwriter and Special Assistant to the President, on McCarthy's Speech attacking Eisenhower, November 27, 1953.*
<http://www.eisenhower.utexas.edu/dl/McCarthy/CDJacksonNotesfromday112753pg1.pdf>

que sería precedida por una campaña de desprestigio público de McCarthy en los medios, como por ejemplo el programa de Ed Murrow.⁴²

El proceso de ostracismo del senador se desarrollaría de la siguiente manera: Al aproximarse las audiencias públicas en 1954, McCarthy seleccionó a quienes sometería a los interrogatorios. A las audiencias públicas fueron llamados aquellos que querían lavar su “pecado comunista” delatando -con o sin razones- a otros, mientras que ninguna persona que le había hecho frente fue citada. Pero el 4 de marzo el entonces vicepresidente Richard Nixon, quien recordemos había participado en una de las comisiones del HUAC, siguió las instrucciones de Eisenhower y en un discurso se refirió a *"aquellos que en el pasado han realizado una tarea eficaz exponiendo a los comunistas en este país, pero que por sus discursos irresponsables y métodos cuestionables se han convertido ellos en el asunto principal, desplazando la causa en la que creen tan profundamente"*. Y Eisenhower, en una maniobra que sería fatal para la carrera política de McCarthy, influyó para que las audiencias públicas fueran televisadas. Durante 36 días hubo 32 testigos, con un total de 187 horas de transmisión televisada de las audiencias a las que asistieron 100 mil testigos directos y cuyos dos millones de palabras en testimonios se pronunciaron ante una audiencia nacional. Día a día el país entero, ya enganchado en ese novedoso medio de comunicación, pudo comprobar cuales eran las tácticas, exageradas y teatrales de McCarthy: señalaba con el dedo acusador a otro hombre, esparcía sospechas, hasta que durante una de sus rachas el abogado jefe del Ejército, Joseph Welch, se paró, lo enfrentó y le dijo: *"Hasta este momento, senador, creo que no le había tomado realmente la medida a su crueldad e irresponsabilidad. No sigamos asesinando a este caballero, senador. Ya ha hecho demasiado. ¿No tiene usted sentido de la decencia, señor? ¿Es que usted no tiene sentido de la decencia?"*.

De esta forma terminaron las audiencias, y la carrera política de McCarthy. El 2 de diciembre de 1954 el Senado votó 67 a 22 condenándolo por *"conducta contraria a las tradiciones senatoriales"*, la tercera condena en los 165 años de historia de esa cámara. Y ni una sola de las personas

⁴² *Diary entry by Press Secretary James Hagerty on the McCarthy hearings, May 28, 1954.*
<http://www.eisenhower.utexas.edu/dl/McCarthy/Diaryentry52854pg1>

investigadas, en audiencias secretas o públicas, por McCarthy fue a la cárcel por crimen alguno.⁴³

Vemos entonces cómo paradójicamente fue la televisión, el gran enemigo del cine en esa época, quien provocaría el fin de Joseph McCarthy, que moriría alcoholizado apenas tres años después. Pero esto no significó que el “macarthysmo”, entendido como la persecución desahogada contra todo lo que tuviera signos de izquierdismo, terminara. Las organizaciones ultraconservadoras, como los Veteranos de la Legión Americana, amenazaban con boicotear cualquier película que incluyese algún elemento izquierdista o que trabajase algún sospechoso de comunismo. Volviendo a Hollywood, las “listas negras” siguieron funcionando hasta que en 1960, las presiones ejercidas por Otto Preminger y Stanley Kubrick permitieron que Dalton Trumbo pudiese firmar los guiones de *Éxodo* y *Espartaco* respectivamente.

Será a partir de esta fecha cuando las “listas negras” dejen de ser operativas, trece años después del inicio de la comisión Parnell Thomas. A pesar de las presiones de las organizaciones derechistas, la industria abrió finalmente la mano ante la evidencia de una nueva crisis económica (provocada por la competencia televisiva, el bloqueo de divisas obtenidas en países extranjeros y el fin del monopolio de los estudios) y el escaso impacto en la taquilla de las películas anticomunistas. Aunque durante toda esta época Hollywood no había mermado su capacidad de crear grandes obras, incluso con un cierto mensaje social (es el momento de los primeros westerns anti-racistas), lo cierto es que la situación ya no tenía sentido.

Y más teniendo en cuenta que el panorama político había cambiado desde que se iniciaron las comisiones. Los protagonistas habían cambiado - Kruschev había sustituido a Stalin en 1953 y Eisenhower a Truman-, las circunstancias no eran las mismas, sobre todo con la promulgación de la doctrina de la *coexistencia pacífica* por Kruschev en 1956 y el “espíritu de Camp Davis” en 1959, pese a las crisis vividas en medio de estos momentos. Pero principalmente a partir de 1961, la elección de Kennedy y su incipiente política de distensión hacían ver que la situación ya no tenía nada que ver

⁴³ Jorge A. Bañales, “Las audiencias secretas de Joe McCarthy”, en www.del-sur.org

con el momento en que se vivía en 1947, y que los nuevos tiempos exigían nuevos comportamientos.

Los años de la “Caza de Brujas” fueron la manifestación en Hollywood de la histeria colectiva, del miedo al enemigo comunista que podía derribar el modo de vida americano a través de la insidia y la infiltración. Este sentimiento fue utilizado por algunos sectores conservadores para “ajustar cuentas” con los grupos que se habían significado durante la época del *New Deal*, y la actuación del HUAC sobre Hollywood fue en realidad su medio de propaganda más efectivo. Pero esto tuvo efectos tremendamente negativos sobre la propia industria cinematográfica, que durante unos años se olvidó de hacer cine con algún contenido crítico o social, y por supuesto un efecto devastador sobre las personas que se vieron acusadas y que pasaron a formar parte de las listas negras. Poco a poco la histeria fue desapareciendo y las aguas calmándose, surgió una nueva generación de cineastas, surgidos de la televisión, que empezaron a recuperar las ganas por contar cosas. Una nueva era en el cine se inauguraba, a la vez que una nueva era, la “Nueva Frontera” de Kennedy, inauguraba la década en la sociedad de los norteamericanos.

Hollywood y la Guerra Fría – parte I

Vamos a dedicarnos ahora a observar algunos de los aspectos más característicos de la influencia del enfrentamiento bipolar en Hollywood. Como hemos venido exponiendo a lo largo de este trabajo, la situación política y social a nivel mundial, junto a los postulados económicos, definen y determinan la producción cinematográfica, en torno a unos temas que centrarán el interés político de las altas instancias de la Administración, así como el del público medio, y por supuesto, el interés económico de los directivos de las productoras de Hollywood.

Así por ejemplo, veremos el ciclo de películas anticomunistas surgidas a partir de 1947; la influencia directa que la Administración ejerció sobre el cine, y la reacción contra este monolitismo ideológico que protagonizarán algunos cineastas; la explotación de algunos de los miedos característicos de la época en algunas películas y géneros en concreto, como la ciencia-ficción; el impacto y la exportación de cine norteamericano en la Europa de la posguerra mundial; la repercusión de los postulados de la Guerra Fría en la taquilla y en los principales premios internacionales; y el surgimiento de los nuevos cines de los años sesenta.

El cine anticomunista

El clima que se respiraba en 1947 al término de la primera tanda de interrogatorios del HUAC propició el que la industria de Hollywood se lanzara a producir toda una serie de filmes que reflejaran en la pantalla la histeria anticomunista reinante en el momento. La industria cinematográfica perseguía principalmente dos objetivos. Por un lado, reconciliarse ideológicamente con las instituciones políticas que más se habían significado en la persecución contra el comunismo, tras las perturbaciones que la actuación del HUAC había causado en el seno de las *majors*. Hollywood necesitaba lavar su imagen, dejar muy claro al público que nadie en la industria contemporizaba con el comunismo ni ningún tipo de izquierdismo. Esto será por lo que la producción de estas películas irá ligada

al desarrollo de las sesiones del HUAC: hay una primera hornada de películas hacia 1947-48, cuando tuvo lugar la comisión Parnell-Thomas, y la comisión Wood en 1951 provocó una segunda oleada de películas anticomunistas. Por otro lado, el segundo objetivo sería aprovechar en la taquilla el sentimiento anticomunista de la sociedad norteamericana. Como veremos, esto último no se consiguió.

Hay que decir que este tipo de películas no era la primera vez que aparecían. Ya en los años veinte el gobierno estadounidense utilizó una serie de filmes y documentales en apoyo del ejército blanco en la guerra civil rusa. Y en los primeros años treinta también existieron películas que criticaban al comunismo, algunas desde una perspectiva sarcástica como *Ninotchka* (Ernst Lubistch, 1939). Pero lo que le otorga a la serie anticomunista de mediados de los cuarenta y cincuenta su particularidad era la circunstancia sociopolítica en la que se realizaron, tanto exterior con la Guerra Fría como interior con la “Caza de Brujas”. También el volumen de producciones de este tipo fue mayor que en las ocasiones anteriores.

Las películas anticomunistas se pueden dividir en tres subgrupos, siguiendo la clasificación que hizo Dorothy B. Jones ya a mediados de los años cincuenta. En su estudio, llegó a la conclusión de que prácticamente todas estas películas podían clasificarse de la siguiente manera: 1) melodramas de espionaje convencionales; 2) películas que trataban el tema del comunismo dentro de Estados Unidos y que intentaban explicar “*la manera en que el partido reclutaba y mantenía a sus miembros, y las tácticas que empleaban*”; 3) representaciones de sucesos de la Guerra Fría en el exterior. Por supuesto que ninguna de estas categorías eran cerradas, encontrando elementos de unas en otras, pero lo que sí era común, como se destaca en *A political companion to American Films*, todas estas películas enfatizaban los valores y el modo de vida americano, a la vez que condenaban la maldad, el ateísmo, lo desalmado que era el comunismo y las pésimas condiciones de vida de los países bajo su órbita.¹

Casi todas estas películas seguían esquemas muy parecidos, arquetípicos, realizados con una factura mecánica, exenta de la calidad cinematográfica

¹ Gary Crowds (Ed), *A Political Companion to American Films*, Fitzroy Dearborn Publ., Chicago 1994.

que se podía exigir a Hollywood y más en un tema en el que, aparentemente, debía darle la importancia que los políticos y el potencial público parecían estarle dando. ¿Por qué entonces la mayoría de las películas anticomunistas pecaron de simplismo? Pues porque Hollywood se preocupó más por el mensaje propagandístico que por el lenguaje cinematográfico. Leif Furhammar y Folke Isaksson explican esta cuestión en el plano social: *“Cuando los países están en un momento de crisis, o en peligro de guerra, crece la necesidad de simplificar las cosas. El otro bando se vuelve totalmente maligno, la causa propia indudablemente justa, y todo el mundo se junta alrededor de los símbolos de la unidad nacional. Los conflictos sociales se ven rápidamente resueltos o aparcados. La gente, con frecuencia, parece experimentar una fuerte necesidad de perder su propia complejidad individual en favor de una simple identidad nacional. La propaganda política es más efectiva en tiempos de inseguridad.”*²

Las películas anticomunistas de Hollywood aplicaron este patrón: difundir una propaganda en contra del enemigo y a favor de los valores nacionales de la forma más llana y simple posible. Estados Unidos es el defensor de la libertad allá donde ésta se vea amenazada por el comunismo, igual que proclamaba la Doctrina Truman. Se utilizan esquemas y arquetipos ya vistos anteriormente en las pantallas, y por tanto reconocibles para los espectadores. Lo malo fue que la simplicidad se convirtió en simplismo.

Como veremos, la mayoría de estas películas se enmarcan dentro del género del cine negro. Al principio de los años cincuenta, en los que el liberalismo no estaba de moda, se prefería atacar a los comunistas antes que al Ku-Kux-Klan. Los esquemas del cine negro, en su subgénero de espionaje, son los preferidos para mostrar en la pantalla la amenaza que representan los comunistas, que sustituyen a los espías nazis de la guerra en el papel de malos oficiales del cine negro, dejando aparte a los tradicionales gangsters, por supuesto.

Según François Guerif, estos filmes conservaron la misma factura que los de serie B con tema criminal; sólo cambia la identidad de los culpables. Cualquiera que fuese la orientación política, los códigos narrativos

² Leif Furhammar y Folke Isaksson, *Politics And Film*, Studio Vista Publishers, London, 1971.

resultaban idénticos. Cita como referente la película *Manos peligrosas* (1952), de Sam Fuller. De ella comenta:

“La historia original, de Dwight Taylor, trataba de tráfico de droga. Al escribir el guión, Fuller decidió politizarla y sustituyó la droga por un microfilm de documentos secretos que los comunistas intentaban sacar del país. La versión doblada que se emitió en Francia restableció el tema del tráfico de drogas. Con o sin comunistas, el estilo visual de Manos peligrosas era el de un film negro de los años cincuenta, con su personaje de ratero perdedor (Richard Widmark), la importancia del paisaje urbano nocturno, la figura inquietante de un asesino, un admirable rol secundario (Thelma Ritter) y una cierta crueldad con el personaje femenino central (Jean Peters).

Sentado esto, adviértase que Fuller, al politizar el tema, decidió sin duda darle resonancia. La vieja mujer no se negaba a traicionar a su amigo con la policía, pero prefería morir antes que entregarle a los comunistas. Y el gangster de poca monta, sin fe ni ley, era visceralmente incapaz de traicionar a su país. De ahí a decir que ser comunista era más criminal que ser gangster, había un paso, y un paso a dar con facilidad. Los propios rechazados por la sociedad se sentían americanos. Y el pesimismo del film negro quedaba modelado por un sentimiento patriótico”³

Esta sustitución de enemigos, de lo que estaba pensado inicialmente a lo que se acaba viendo en pantalla, fue norma común en este tipo de películas. Los agentes del Eje son sustituidos por los agentes soviéticos. Incluso los interpretaban los mismos actores. En *The Whip Hand* (William Cameron Menzies, 1951), comunistas a cargo de una prisión utilizaban a los prisioneros como cobayas para probar armas biológicas. En realidad, fueron los nazis quienes llevaron a cabo tales experimentos, y la película habría constituido la última de la serie antinazi que se produjo en los años cuarenta.⁴ Lo mismo sucede con *Correo diplomático* (Henry Hathaway, 1952),⁵ según una novela de Peter Cheyney, donde la historia, que

³ François Guerif, *El cine negro americano*, RBA, Barcelona, 1995

⁴ Leif Furhammar y Folke Isaksson, *op.cit.*

⁵ Ver “Análisis de Películas”

originariamente ocurría durante la guerra, había sido modificada para que los rusos sustituyesen como enemigos a los nazis.

La primera película significativa del ciclo anticomunista fue *El telón de acero*, que pertenecería al primer grupo de películas de espías convencionales. El argumento gira en torno a la historia real de un empleado de la Embajada rusa en Canadá, Igor Gouzenko (interpretado por Dana Andrews, quien durante la guerra había participado en la película pro-rusa *The North Star*), quien se da cuenta de los peligros del comunismo cuando descubre una trama de espionaje atómico soviético, lo que pone en riesgo su vida y la de su esposa (Gene Tierney) antes de que la Policía Montada les ponga a salvo y desbarate los planes de los espías.

Producida por Darryl F. Zanuck para 20th Century-Fox y dirigida por William Wellman en 1948, *El Telón de acero* fue también el primer fiasco taquillero de este tipo de películas, aunque el crítico James Agee la definiera como “*un eficaz melodrama, razonablemente comedido a la hora de transmitir su apocalíptico mensaje*”.⁶ Y eso que es de las que mejor factura presenta, mezclando el thriller y el estilo semi-documental, pero la verdad es que la película nació ya con un montón de problemas, desde la misma elección del título. Varias compañías se disputaron la utilización de la famosa expresión para sus proyectos cinematográficos. Incluso Jack Warner aseguraba haberla registrado el 7 de enero de 1946. El problema era que Churchill no la pronunció hasta el 5 de marzo de ese año.⁷ También el día su estreno en Nueva York fue polémico, con un piquete de simpatizantes izquierdistas confrontado con una manifestación de simpatizantes de la organización *Catholic War Veterans*. La policía tuvo que disolver a caballo ambas concentraciones ante los disturbios que se estaban produciendo.

También en esta categoría de melodramas de espionaje, pero en la segunda oleada, entraría *Cita a las once* (Alfred Welter, 1952), basada en el libro del director del FBI J. Edgar Hoover *The Crime of the Century*, en cuya producción participaría la propia Oficina Federal. La película ofrecía numerosas muestras del trabajo de los agentes federales contra la amenaza

⁶ James Agee, en José María Caparrós Lera, *100 películas de historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997

⁷ Colin Shindler, *Hollywood Goes To War*, RKP Publ., London, 1979.

comunista, y en sus créditos iniciales un mensaje explicaba al público que el FBI “*combatía una conspiración mundial soviética que a través de la subversión estaba intentando destruir gobiernos legalmente establecidos en todo el mundo*”. Y otra película, *Night People* (Nunnally Johnson, 1954), tiene la particularidad de presentar una alianza de comunistas y nazis como villanos. La película gira en torno al secuestro en Berlín Occidental de un joven soldado, con el objetivo de ser utilizado por los rusos como rehén para intercambiarlo por una anciana pareja alemana, de la que el marido era uno de los generales involucrado en el intento de asesinato de Hitler, por lo que antiguos oficiales de las SS se habían aliado con los soviéticos para poder vengarse. Esta curiosa mezcla de villanos podría tener su explicación en que los productores buscaban que el público hiciese una asociación de ideas identificando a la que había sido la anterior encarnación del mal en la pantalla, los nazis, con el nuevo enemigo, los comunistas.⁸ A esto ayudaba el que, aparte de en estas películas los actores fueran básicamente los mismos que antes habían hecho de alemanes y ahora de “rojos”, la forma de presentar a ambos no fuera muy distinta.

El otro gran subgénero fue el de la infiltración comunista en Estados Unidos. Prácticamente todas presentaban el mismo esquema, al comunismo actuando a modo de “quinta columna” intentando captar miembros para el partido y que estuviesen dispuestos a traicionar a su propio país, socavando las más sagradas instituciones americanas (la familia, principalmente) e intrigando para lograr la subversión. La lección moral de la mayoría de estas películas era la de “*mejor muerto que ‘rojo*”, ahondando en el melodramatismo propio de Hollywood. Al igual que en las anteriores, los personajes eran estereotipados y repitiéndose sucesivamente en cada filme. Si anteriormente hemos dicho que los comunistas se asimilaban a los nazis, ahora era a los gangsters de los años treinta. El jefe del partido era igual que los capos mafiosos, y siempre estaba rodeado de esbirros de aspecto patibulario. Y las mujeres sólo podían ser de dos maneras: o feas y asexuadas, o *femmes fatales* que utilizaban la seducción para corromper a buenos americanos.

⁸ Gary Crowds (Ed), *op.cit.*

Estos estereotipos los encontramos en un film significativo ya desde su título como *The Red Menace* (R.G. Springsteen, 1949). En él, un excombatiente en paro, Bill Jones (Robert Rockwell) es manipulado para entrar a formar parte del Partido Comunista, pero pronto descubre que los dirigentes del Comité se valen de tácticas gangsteriles para obtener beneficios personales, practican el racismo y asesinan o conducen al suicidio a los disidentes.⁹ La película, en palabras de Ian Cameron, “*daba detalles minuciosos sobre los métodos de chantaje de los comunistas, su lado psicópata, su ateísmo y su promiscuidad*”.¹⁰ Los personajes tópicos se multiplican, como el personaje de Molly (Barbara Fuller), que utiliza la seducción para atraer al pobre Bill, y que no duda en replicar a su muy católica y devota madre, quien prefiere seguir siendo pobre a aceptar dinero de su hija y a la que en tono despectivo le suelta: “*Mira mamá, no me importa nada de esas tonterías de la Biblia. Me va bien y pertenezco a un partido que va a cambiar el mundo*”. Otro personaje prototípico es el intelectual, pero en esta ocasión con la particularidad de que es judío, lo que servirá para denunciar el antisemitismo del partido al ser acusado de desviacionismo y empujado a suicidarse, pero no sin antes lanzar un enfervorecido alegato que culmina con “*Decidme que lleve una bandera. Muy bien, pero mi bandera tiene tres colores, no uno... ¡no uno ensangrentado!*”¹¹ Más personajes típicos serán la adoctrinadora del Comité (personaje despojado de cualquier feminidad), y los matones del partido.

A la película ayudaba muy poco el que fuera una producción de Republic, una pequeña compañía especializada en *westerns* de serie B, lo que se traslada a la realización y al bajo presupuesto del film. Pero curiosamente, las críticas recibidas por la película no fueron tan inmisericordes como se podría presuponer, lo que se debe traducir como un signo de los tiempos que se estaban viviendo, en los que importaba más la denuncia del comunismo que la forma en la que estuviera hecha. Así por ejemplo, *Variety* la

⁹ Antonio Montes de Oca T., *La pesadilla roja*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, San Sebastián, 2004

¹⁰ Ian Cameron, *A pictorial History of Crime Films*, Hamlyn, Londres, 1975.

¹¹ Colin Shindler, *op.cit.*

calificaba como “*un valiente melodrama que golpea a los comunistas y a sus compañeros de viaje*”, y decía que debería ser “*imprescindible de proyectar para cualquier exhibidor y de ver para todos los hombres, mujeres y niños*”.¹² Y *Hollywood Reporter* la alababa diciendo que “*se necesita un gran valor y firmes convicciones para hacer esta historia*”.¹³ Sin embargo, el *New York Times* no se dejaba influir por la corriente mayoritaria y fustigaba a la película con consideraciones del tipo de “*Perdónennos por señalar esto, pero si el Partido Comunista tiene la misma falta de disciplina y de cohesión que aparece en esta película, entonces no tenemos que preocuparnos porque puedan destruir el modo de vida americano... Pretende ser una solemne alerta sobre las ‘fuerzas subversivas’ que amenazan nuestro país desde dentro. Pero la ineptitud de la trama y las horribles interpretaciones hacen que la ‘amenaza’ sea muy poco impresionante y los perpetradores absurdos.*”¹⁴

Dos aspectos que se pueden observar de forma repetida en esta y en la mayoría de películas de este subgénero son, por un lado, la práctica imposibilidad de abandonar el partido, y cómo éste se impone por encima de todas las cosas, incluidos patriotismo, Dios, la familia o el amor. En 1953, el crítico Karel Reisz, hablaba de cómo la siguiente escena estaba presente de una u otra forma en varios de los films:

-Mujer (joven) del Partido, enamorada y a punto de abandonar: “*Mi vida privada no te concierne*”.

-Jefe del Partido: “*Tu no tienes vida privada.*”

Otra escena recurrente, que podemos ver en por ejemplo *I Was A Communist For The FBI* (Gordon Douglas, 1951) es aquella en la que los miembros principales del partido comen caviar y beben champagne mientras comentan “*Mejor que nos acostumbremos a esto... es como vamos a vivir cuando hayamos tomado el país*” seguido de risas malévolas.¹⁵

Una película mítica para cualquier estudioso de la época, por lo definitorio de su argumento y su mensaje, es *Big Jim McLain* (Edward Ludwig,

¹² *Variety*, May 29 1949.

¹³ *The Hollywood Reporter*, May 25 1949. En Colin Shindler, *op.cit.*

¹⁴ *The New York Times*, June 30 1949

¹⁵ Gary Crowds (ed), *op.cit.*

1952).¹⁶ Esta era la contribución de uno de los líderes de la lucha anticomunista en Hollywood, John Wayne, producida por el propio actor a través de su compañía, Wayne-Fellows Production Company. En ella, Wayne encarna a un investigador del HUAC que busca pruebas contra un grupo de espías comunistas que operan en Hawaii, y que asesinan a su compañero; pero los comunistas podían defenderse gracias a leyes excesivamente suaves que los liberales e intelectuales habían inducido a ser votadas. El mensaje que destilaba esta historia sobre la laxitud de las leyes frente a los enemigos de la nación, escrita por Richard English, miembro de la *Motion Picture Alliance of Preservation of American Ideals* (MPAPAI), era sintomático de las posiciones de la derecha en pleno “macarthysmo”.¹⁷

La película está hecha a mayor gloria del FBI y sobre todo del HUAC desde su mismo inicio, en el que un narrador alababa el trabajo de “*los legisladores que no se intimidan ante la maligna campaña de calumnias lanzada en su contra*”. Por supuesto, al igual que en las demás películas, el retrato de los comunistas se reduce a una simple caricatura. John Wayne interpretaba a McLain de la misma manera que hacía siempre: un tipo que hacía de la fuerza de sus puños su principal virtud. Pero sobre todo lo que destaca sobremanera en la película es el momento en el que los comunistas llevados ante la comisión investigadora por McLain se escudan en la Quinta Enmienda de la Constitución (que recoge el derecho a no declarar contra uno mismo) para no declarar. Ésta era la estrategia que muchos de los acusados por la comisión Wood en 1951 habían adoptado, esta vez con éxito tras comprobar que la mención a la Primera Enmienda no les había servido de nada a gente como los “Diez de Hollywood”, como hemos visto anteriormente. McLain, ante esto, sentenciaba que “*Hay muchas cosas maravillosas escritas en nuestra Constitución que están dirigidas a los ciudadanos honestos y decentes. Me enoja el hecho de que pueda ser usada y abusada por la misma gente que quiere destruirla*”.¹⁸ La película olvidaba que la principal virtud de la ley es que es igual para todos. Pero sobre todo lo que hacía con esto era llamar traidores a toda la gente que

¹⁶ Ver “Análisis de Películas”

¹⁷ Juan Tejero, *Duke, la leyenda de un gigante*. T&B Editores, Madrid, 2001

¹⁸ Antonio Montes de Oca T., *op. cit.*

invocaba la Quinta Enmienda para defenderse del HUAC, pues sólo los subversivos y los que tuvieran algo que esconder no se atreverían a declarar abiertamente ante la comisión. Incluía a todos, sin matiz de ningún tipo, y sin tener en cuenta la multitud y la diversidad de casos que el HUAC juzgó. Nos encontramos otra vez con un mensaje llano, directo y sin ambages, característico de toda propaganda. Pese a todo, es de justicia mencionar que John Wayne nunca delató a ningún compañero ante el HUAC, actuando incluso en esta película Peter Brocco, quien un tiempo después sería incluido en la “lista negra”.¹⁹

Pero sin duda la película más paradigmática de este periodo será *Mi hijo John* (1952). Para empezar su director fue Leo McCarey, uno de los mayores anticomunistas de Hollywood, “testigo amistoso” en la comisión Parnell-Thomas de 1947, y que junto con Cecil B. De Mille había impulsado la idea de hacer prestar un juramento de lealtad anticomunista a todos los miembros del Sindicato de Directores. McCarey era un notable director, responsable de grandes éxitos como *Siguiendo Mi Camino* o *Sopa de Ganso*, pero sus profundas convicciones hicieron que este proyecto se le escapara de las manos. Incluso el guionista al que se le había encargado originalmente el libreto del film, John Lee Mahin, llegaría a comentar años más tarde que “*McCarey dejó que los comunistas le condujeran a la locura, y se volvió realmente loco*”.²⁰

Mi hijo John cuenta la historia de una típica familia americana, compuesta por un padre profesor de la escuela local y miembro de la Legión Americana; una madre cristiana devota que sólo lee dos libros, su libro de cocina y la Biblia; los dos hijos menores que parten hacia Corea al inicio de la película; y el hijo mayor, John, un exitoso empleado del Gobierno que trabaja en Washington. John cada vez va menos a su pueblo natal ver a sus padres, pese a que es el favorito de su madre, nunca ha le han gustado los deportes, apenas ha salido con chicas y siempre ha frecuentado la compañía de intelectuales. Todo esto hace nacer la sospecha en sus progenitores, y en un momento de la película su madre le hace jurar sobre la Biblia que no es comunista. Pero poco después sus sospechas son confirmadas por un agente

¹⁹ Javier Coma, *Las películas de la Caza de Brujas*, Notorius, Madrid, 2007.

²⁰ Javier Coma, *op. cit*

del FBI que les dice que John está siendo investigado por su relación con Ruth Carlin, una espía rusa. Este era un personaje real, que había sido recientemente sentenciada a veinte años de cárcel. Ante la revelación, los padres de John vuelan a Washington para tratar de hacer recapacitar a su hijo, sólo para ver cómo John, arrepentido de sus actos ante su madre, es asesinado en las escaleras del memorial Lincoln por secuaces del partido antes de que pudiese ir a confesar al FBI. Pero John ha dejado grabada su confesión, y sus últimas palabras son reproducidas en su funeral en su fraternidad universitaria.

Mi hijo John es novedosa en la forma de plantear su denuncia, planteándolo como un conflicto padres-hijo, poniendo el acento en el melodrama familiar, en vez de limitarse a narrar las actividades delictivas de John para el Partido. La descripción de los personajes es muy significativa de las intenciones del director. John es débil, enfermizo, con un cierto toque de ambigüedad que le proporcionaba el actor Robert Walker de forma sorprendentemente parecida a su personaje en *Extraños en un tren* de Hitchcock. Su madre es sobreprotectora, llena de tics nerviosos, y el padre es un estricto miembro de la Legión Americana, que en una discusión llega a golpear a su hijo con una Biblia en la cabeza, pero que en su sencillez es el que con más claridad ve la dirección que ha tomado su hijo, y que, como le dice su esposa “*tienes más visión que cualquiera de nosotros porque escuchas a tu corazón*”.²¹ La película está llena de mensajes religiosos, como era característica en McCarey. Las fuertes convicciones religiosas de los padres de John son miradas con desprecio por éste; la madre sostiene un crucifijo cuando John la amenaza con encerrarla en una institución mental; y en su discurso póstumo afirma que ha sido la fe en sus padres la que le ha salvado y ruega que Dios acoja su alma.

Pero sobre todo la principal denuncia de la película va hacia el intelectualismo. Al final de la película John alerta a los estudiantes cómo el juntarse con esta gente en la universidad fue lo que hizo que se desviase del camino de la rectitud “*y que la serpiente comunista devorase su cerebro y le convirtiera en un traidor*”. McCarey pretende desacreditar a los

²¹ Leonard Quart, Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, Praeger Publishers, New York, 1986

intelectuales situando al padre de John como el modelo a seguir, el pensamiento frío frente a los sentimientos y la bondad del corazón. Ningún especialista duda de la intención anti-intelectual del mensaje de McCarey en la película. Leonard Quart habla de cómo “*en el enfebrecido mundo de McCarey, ser un intelectual era claramente una vocación peligrosa y antiamericana, y la redención sólo podía encontrarse en el moralismo de la escuela primaria del padre de John y en la religiosidad de su madre*”.²² Como anécdota señalar que se tuvo que modificar toda la escena del discurso final de la película. Originalmente, John pronunciaría su discurso de arrepentimiento frente a sus compañeros de facultad. Pero el actor Robert Walker murió alcoholizado pocos días después de grabar el diálogo y antes de poder rodar las imágenes. Por eso McCarey decidió cambiar la escena a como quedó finalmente en la película, y completar las apariciones de Robert Walker utilizando tomas desechadas de *Extraños en un tren*.

Hay muchas otras películas que destacaron en este periodo. Por ejemplo, *I Was A Communist For The FBI*, basado en las memorias de Matt Cvetic, un agente del FBI infiltrado en el Partido Comunista desde 1943. Publicitada como si de un documental se tratara (de hecho recibió la nominación al Oscar en ese apartado), en realidad es una cinta de ficción, con la estructura narrativa correspondiente de planteamiento, nudo y desenlace. Un desenlace en el que podemos ver en la pantalla la descripción que hace el personaje de Cvetic del Partido Comunista en su declaración ante el HUAC: “*Me enteré, sobre todo, de que sus actividades políticas no son otra cosa que una ‘pantalla’. De hecho, conforman una vasta red de espionaje implantada en nuestro país por el Soviet. El partido está integrado por traidores norteamericanos cuyo único propósito es entregar a Estados Unidos a manos de Rusia, como una colonia de esclavos. La idea del comunismo como propiedad compartida y gobierno del pueblo jamás se ha practicado ni se practicará en Rusia*”.²³ Esta afirmación apocalíptica chocaba con el hecho de que ya en 1949 el PCUSA era un partido anecdótico, que ni siquiera recibía ningún tipo de ayuda ni política ni económica de la URSS. Se calculaba que en 1956 serían unos 5.000 los miembros del partido en

²² Leonard Quart, *op.cit.*

²³ Antonio Montes de Oca T. *op.cit.*

todo Estados Unidos, y de estos, un alto porcentaje eran agentes del FBI infiltrados. En la época se bromeaba diciendo que si quisiera, J. Edgar Hoover podría ser el presidente del partido. La película fue estrenada con una gran *premiere* con un desfile en Pittsburg, y el alcalde declaró ese día el “*Matt Cvetic Day*”. Poco después la película se convirtió en un serial para la radio narrado por Dana Andrews.

I married a Communist (Robert Stevenson, 1949), re-estrenada posteriormente bajo el título *The Woman on Pier 13*, era el reflejo del anticomunismo del dueño de la productora RKO, Howard Hughes. Pese a que en sus títulos de crédito aparezcan dos guionistas, en realidad pasó por doce manos, y trece directores rechazaron formar parte del proyecto. Por supuesto, todos aquellos que lo rechazaban eran automáticamente tachados de sospechosos de comunistas por Hughes y tuvieron grandes problemas para volver a trabajar, como Joseph Losey que acabó emigrando a Inglaterra.²⁴ La historia era una típica trama de corrupción y gangsters dominando el puerto de San Francisco, sólo que sustituía (de nombre que no de métodos) a los mafiosos por comunistas.

Fugitivos del terror rojo (1953), torpe y nada sutil traducción española del título original *Man On A Tightrope* (“Un hombre en la cuerda floja” sería su traducción literal), estaba dirigida por Elia Kazan, el polémico director que había denunciado a varios antiguos compañeros comunistas. En ella, la *troupe* de un circo checoslovaco decide escapar hacia occidente antes de aceptar insertar propaganda comunista en la función. Correspondía al empeño de Kazan de realizar una serie de películas de denuncia del comunismo que le sirviesen de “auto-exculpación”, unas con mayor fortuna (*¡Viva Zapata!*, *La ley del silencio*) y otras mediocres como esta.

También merecen una breve mención dos películas más: *Correo diplomático*, donde la historia, que originalmente transcurría en la guerra, había sido transformada a fin de que los rusos reemplazaran como enemigos a los nazis;²⁵ y *El Danubio rojo* (George Sydney, 1949), ambientada en Viena, donde la superiora de un convento escondía a una bailarina que se había fugado del ballet Bolshoi. Más películas: *El manantial* (King Vidor,

²⁴ Colin Shindler, *op.cit*

²⁵ Ver “Análisis de películas”

1949), *El FBI entra en acción* (Jerry Hopper, 1952), *Walk a Crooked Mile* (Gordon Douglas, 1948)... Como vemos, existió un gran número de películas dentro del subgénero anticomunista, y se puede encontrar una amplia relación y análisis de éstas en dos obras: *La pesadilla roja*, de Antonio Montes de Oca T. editada por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con motivo del ciclo organizado en 2004; y *Las películas de la caza de brujas*, escrito por el especialista Javier Coma y editado a finales de 2007.

Como hemos mencionado al principio de este apartado, la producción de esta serie de películas anticomunistas cumplía el doble propósito de ganar puntos a los ojos de la Administración y de rentabilizar el sentimiento anticomunista norteamericano en la taquilla. 20th Century Fox fue la que más se significó en esta producción. Pero desde luego, en ningún caso estas películas obtuvieron una recaudación digna de destacar. Ninguna quedó entre las diez más taquilleras de su año. Por ejemplo, en 1947, año de estreno de *El telón de acero*, la película más taquillera fue *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler), la epopeya sobre el regreso y la reintegración en la sociedad de los combatientes estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial; y en 1952, año de producción de la mayoría de las películas citadas, la gran triunfadora fue *El mayor espectáculo del mundo* (Cecill B. De Mille), seguida por *Quo vadis?* (Mervin LeRoy) e *Ivanhoe* (Richard Thorpe).²⁶

¿Por qué no tuvieron las películas anticomunistas el éxito esperado? Una de las razones podía ser la factura de las propias películas. La gran mayoría eran productos de serie B, policíacos al uso, generalmente sin presencia de grandes estrellas que atrajeran al público, en los que las productoras no invirtieron grandes sumas en su producción y promoción. Y en un momento en que la televisión empieza a incorporarse a los hogares estadounidenses, se necesitaba algo más para atraer a los espectadores a los cines. Por eso vemos cómo las tres películas más taquilleras de 1952 son lujosas superproducciones, con grandes estrellas, en color y con espectaculares despliegues de medios. Sin duda, estos *thrillers* de escasa calidad no eran

²⁶ Leonard Maltin, *The Chronicle of the Movies*, Crescent Books, Nueva York, 1991

por lo que las familias norteamericanas se iban a desplazar al cine desde sus residencias de las afueras.

Aparte, está el hecho de que en esta época se produce un cambio en el tipo de público que acude a los cines. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, serán los jóvenes quinceañeros los que compongan el grueso de los espectadores en las salas. Una encuesta de 1956 revelaba que lo que más demandaban los exhibidores eran películas dirigidas al público comprendido entre los quince y los veinticinco años, un público muy alejado del estereotipo que tenía la industria, que seguía pensando que eran los padres quienes elegían las películas.²⁷ Pero desde luego, ningún padre habría llevado a su familia a ver productos como *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956) o *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955),²⁸ y ninguna panda de quinceañeros se dejaría su dinero para ver *Big Jim McLain* o *Cita a las once*.

Quizá la clave para comprender el fracaso de estos filmes nos lo proporcione un artículo publicado en la revista *Variety* en 1958 reflexionando precisamente sobre esa misma cuestión, y que decía que:

“...no ha habido una sola película que tratara el tema del comunismo o de las atrocidades soviéticas que haya triunfado en la taquilla norteamericana. Ni siquiera las historias que abordaban el comunismo en Estados Unidos parece que hayan impactado. Existen varias explicaciones al por qué una nación anti-comunista como Estados Unidos aparentemente rechace aceptar a las películas anti-comunistas como parte de su dosis de entretenimiento. Tampoco es que Hollywood haya puesto mucho de su parte, considerando la sensibilidad del público, con películas de escasa calidad. Uno de los mayores fracasos fue ‘Mi hijo John’, que fue masacrada por la crítica y un total desastre de público. Y cuando tenía algo de calidad, como en el caso de ‘Fugitivos del terror rojo’ la respuesta en taquilla fue decepcionante. Hay quien dice que, dado que no era capaz de realizar un retrato objetivo del comunismo, Hollywood derivaba automáticamente hacia la propaganda, y que ésta en

²⁷ Douglas Gomery, “La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood”, en *Historia General del Cine Volumen X: Estados Unidos (1955-1975)*. América Latina. Coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro. Cátedra, Madrid, 1996

²⁸ Ver “Análisis de Películas”

ese momento no agradaba al público. Otros mantienen que la gente está tan saturada con el tema de los rusos en los periódicos, en la televisión, etc., que no les apetece volver a ver lo mismo en el cine.

También hay un pequeño grupo que indican que la manera de tratar el comunismo en la pantalla es la que hizo la muy exitosa ‘Ninotchka’: la risa es el método más efectivo para neutralizar el lado más sórdido del comunismo. Pero hacer comedia satírica de ese estilo es muy difícil, y los americanos son cada día más conscientes de que el comunismo no es nada para tomárselo a risa.’”²⁹

Luego entonces queda patente que las películas anticomunistas no iban a ser el medio más eficaz para combatir y alertar a la población estadounidense del peligro comunista. Desde Hollywood, y desde el Gobierno Federal, había que buscar otras vías para impedir la posible propagación de ideas comunistas en las pantallas.

La política cinematográfica del Gobierno

Sin duda, uno de los aspectos más importantes en la lucha contra el comunismo en el cine es la intervención más o menos directa del Gobierno Federal norteamericano en relación con el cine. Esto, como desarrollaremos a lo largo de este apartado, se hará desde distintas vías. Desde la creación de oficinas y normativas que regularan las políticas que desarrollará el Gobierno hacia el cine, al establecimiento y apoyo a una serie de organizaciones que se ocuparán de “vender” la imagen norteamericana y del *american way of life*.

En el nuevo contexto internacional, la guerra fría entre los dos bloques hegemónicos, en la que no existe un enfrentamiento bélico directo entre las dos superpotencias, el estado de tensión será no sólo militar sino preferentemente ideológico, que obligará al empleo de armas como la propaganda hostil, la presión diplomática, el espionaje, el “chantaje” económico. La disuasión nuclear se convierte en el eje básico de una estrategia diplomática y militar cuyas bases fueron: la *contención* del

²⁹ *Variety*, 29 octubre 1958.

enemigo y de su expansión; la *disuasión* de cualquier acto hostil ante la amenaza de recurrir al enfrentamiento bélico; la *persuasión* en tanto en cuanto los factores ideológicos y psicológicos tuvieron un papel clave; la *subversión* como medio de eliminar a las autoridades políticas o militares que no aceptaron los valores o las reglas del bloque en el que estaban integrados; el *espionaje*, fenómeno insólito en tiempos de paz, ante la necesidad de conocer rápida y verazmente las actividades y decisiones del enemigo.

Por esta razón, la propaganda se convirtió en una de las armas principales en la lucha contra el comunismo. Una propaganda que se expresaba en una doble vertiente: desprestigiar al enemigo y ensalzar los valores norteamericanos, para lo que la utilización de los medios de comunicación de masas era fundamental. Esto no era algo novedoso, puesto que se hallaba muy enraizado en la cultura norteamericana (de hecho, casi se puede decir que fueron ellos los que crearon la cultura de masas). Durante la Segunda Guerra Mundial la utilización de los noticieros cinematográficos y la producción de películas de propaganda (tanto documentales como ficción) fue algo frecuente. Y los detentadores del poder en Washington y Hollywood seguían pensando en el cine como un medio de comunicación de masas, que afectaba de forma muy importante los valores y creencias del conjunto de la sociedad norteamericana,³⁰ pese a que como hemos visto un poco antes, la sociología del espectador cinematográfico cambiará en los años cincuenta, llenándose las salas de quinceañeros, y será la televisión la que pase a ocupar el lugar que ocupaba el cine en las décadas anteriores.

Pero a pesar de esta circunstancia (o quizá precisamente por esto), la Administración era consciente de que en Hollywood tenía un arma de un gran poder, de alcance mundial, y debía utilizarlo. Las películas anticomunistas producidas por los estudios, si bien fueron bien vistas por Washington, resultaban demasiado obvias y burdas en algunos casos. Por eso, y por el cambio de los gustos del público de las salas, era conveniente encontrar un sistema que permitiera utilizar el cine como vía de propagación de los ideales norteamericanos.

³⁰ Douglas Gomery, *op. cit.*

En la mayoría de los informes del Consejo Nacional de Seguridad (*National Security Council*, NSC) se ponía de relieve la necesidad de contrarrestar la propaganda soviética y que, como líderes del mundo libre, debían difundir esos ideales, incluso como táctica dentro de la guerra psicológica contra la URSS. Varios documentos prueban ese interés, como el NSC/4 (diciembre 1947) o el más conocido NSC/68 *United States Objectives and Programs for National Security* (abril 1950). Pese a que poseen una gran utilidad para este apartado, hemos preferido dedicarles un análisis en profundidad en el capítulo dedicado a la política propagandística del Gobierno estadounidense en Alemania.³¹ En 1951 Truman firmó, a través de un documento secreto, el PSB D-33/2, el establecimiento del *Psychological Strategy Board*, una oficina independiente para llevar la guerra psicológica contra la Unión Soviética.³² La directiva fue aprobada el 4 de julio de 1951 para “*autorizar y proporcionar una efectiva planificación, coordinación y dirección, en el marco de las políticas nacionales aprobadas, de las operaciones psicológicas*”.³³ Integrada por los subsecretarios de Estado y de Defensa y el director de la Central de Inteligencia, esta oficina fue sustituida en 1953 por la Oficina de Coordinación de Operaciones. La mayoría de los documentos relativos a estas oficinas están disponibles para su consulta en las respectivas Bibliotecas Presidenciales de Harry Truman y Dwight Eisenhower.

Junto con la utilización de otros medios (el programa radiofónico *Voice Of America*, por ejemplo), el Gobierno tenía muy claro que el cine era una herramienta muy útil de propaganda de los valores americanos y de sus instituciones, y que debía ser usada tanto dentro como fuera de Estados Unidos. Consecuentemente, la mayoría de los departamentos del Gobierno Federal tenía al menos una oficina de cine en su organigrama. Podemos ver cual eran los propósitos y el procedimiento en un documento del Departamento de la Fuerza Aérea de 1947,³⁴ que establecía las pautas a seguir para la colaboración con producciones cinematográficas. Según

³¹ Ver “Hollywood, la MPEA y Alemania”

³² Tom E. Mahl, *Espionage's Most Wanted*, Brassey's, 2003.

³³ Christopher Simpson, *Science of Coercion: Communication Research and Psychological Warfare, 1945-1960*, Oxford University Press, New York, 1994

³⁴ Department of the Air Force, Standard Operating Directive for Cooperation with Motion Picture Companies, n.d. [1947].

dichas pautas, *“las películas comerciales, tanto largometrajes como cortometrajes son consideradas un medio importante y de largo alcance de presentar al público los ideales de la Fuerza Aérea y sus principios.”* La cooperación se haría con aquellas producciones que *“presenten una fiel interpretación de los ideales y principios de la Fuerza Aérea, no expresen opiniones contrarias a las políticas de Departamento y que puedan ser consideradas que benefician al servicio y a los intereses de la defensa nacional”*. Las solicitudes de cooperación de las productoras tenían que dirigirse a la *Pictorial Section, Air Information Division, Directorate of Public Relations*, y ser aprobadas por el director de Relaciones Públicas.

El tipo de ayuda que prestaría la Fuerza Aérea a aquellas producciones que así lo solicitaran se centraría en la utilización por parte de la película de personal, material e instalaciones principalmente, sin perjuicio de cualquier otra forma de cooperación que se estimara conveniente. Ésta se clasificaba en dos categorías: colaboración plena y colaboración limitada. La colaboración plena incluía *“asistencia en la preparación o revisión del guión, préstamo de material, uso de material fílmico oficial, y asignación de consejeros técnicos”*. Este nivel de colaboración sería garantizada cuando *“la película completada vaya a tener un efecto beneficioso para las relaciones entre la Fuerza Aérea y el público y/o pudiera servir para un propósito de información o reclutamiento de la Fuerza Aérea”*. La colaboración limitada se ceñiría a sugerencias en el guión y utilización de una cantidad moderada de material fílmico oficial, la cual se daría a aquellas películas que no tuvieran nada objetable en su guión ni en su propósito. Para obtener la colaboración era necesario remitir cuatro copias del guión, y posteriormente se debería *“remitir la película finalizada a la Fuerza Aérea para su revisión previa a su estreno al público; realizar los cambios requeridos en interés de la defensa nacional; no exhibir los fragmentos rechazados por el Departamento de la Fuerza Aérea; agradecer en los títulos de crédito la colaboración del Departamento de la Fuerza Aérea.”*

Otro dato significativo lo encontramos en un memorando del secretario de Defensa James Forrestal informando a los secretarios de las distintas ramas del Ejército de la creación de la Oficina de Información al Público (*Office of Public Information*) del Departamento de Defensa. Esto se circunscribía a la

reorganización que se produjo entre 1947 y 1949 de los distintos Departamentos militares, unificados ahora bajo el Departamento de Defensa. Entre las atribuciones de esa oficina estarían todas aquellas relacionadas con la colaboración, reproducción y distribución de películas,³⁵ De acuerdo con la creación de esta nueva oficina, un nuevo memorando emitido por su director, Clayton Fritchey informaba a los secretarios de los departamentos militares de los aspectos y procedimientos a realizar para “*la cooperación o colaboración en la producción de películas comerciales de cine o televisión*”.³⁶ En esencia eran las mismas directrices que se daban en el documento de la Fuerza Aérea, sólo que ahora se centralizaba todo en la Oficina de Información al Público del Departamento de Defensa. Se ponía el mismo énfasis en los beneficios que las películas podían traer al Departamento como medio de “*sustentar el apoyo del público al Ejército*”, en un momento en el que se estaba en plena guerra de Corea, la cual no era precisamente popular en Estados Unidos.

Avanzando en el tiempo y siguiendo con el Departamento de Defensa, en 1954 encontramos la implantación de una nueva oficina, *Pictorial Branch*, dependiente de la Oficina de Información al Público. Sus funciones son “*el establecimiento, diseño, y puesta en práctica de las políticas y programas sobre información gráfica del Departamento de Defensa*”. Esto incluía la elaboración del reglamento para la cooperación de Departamento de Defensa con producciones cinematográficas (asesoramiento, préstamo de material fílmico y sonoro, uso de instalaciones y material militar, etc.) y la vigilancia de su cumplimiento. Volvía a ser una puesta al día de la normativa que hemos visto anteriormente. Igualmente, la condición principal que establecía ese reglamento para que una película obtuviera la colaboración del Departamento de Defensa era que dichas películas ofrecieran una visión positiva de las Fuerzas Armadas y beneficiaran los intereses de la Defensa Nacional y el bien público.³⁷

³⁵ James Forrestal to Armed Forces Departments, Public Information Organizational Structure, March 17, 1949.

³⁶ Clayton Fritchey to the Secretaries of The Military Departments, Military Cooperation or Collaboration on the Production of Commercial Motion Pictures for Either Theatrical or Television Release, March 20, 1951.

³⁷ Department of Defense Instruction 5222.3, Function of Pictorial Branch and Cooperation Policies, February 17, 1954.

Básicamente, cualquier película de Hollywood que necesitara que en algún momento del metraje apareciera algún aspecto relacionado con el Ejército acudía a las oficinas de cinematografía del Departamento de Defensa. Entre 1949 y 1969 se prestó colaboración, ya fuera plena o limitada, a aproximadamente unas 240 películas de todo tipo de géneros, ya fueran puramente bélicas como *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1950) o *El Día Más Largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962), históricas -*55 Días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), *El Motín del Caine* (Edward Dmytryk, 1954)-, o incluso comedias como *La Novia Era Él* (Howard Hawks, 1949), u *Operación Pacífico* (Blake Edwards, 1957).³⁸ Cuanto más positiva fuera la visión del público hacia las Fuerzas Armadas, aunque fuera desde un punto de vista humorístico, más se cumplía el propósito del Gobierno estadounidense de tener una buena imagen en el contexto de la Guerra Fría. Y como la mayoría de estas películas eran distribuidas en todo el mundo (al menos en el bloque occidental y en los No Alineados), pues la consecución del objetivo se multiplicaba por el número de gente que viera estas películas. Aplicando el mismo criterio, otras películas críticas con la labor del Ejército, como *Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?* (Stanley Kubrick, 1964) o *Punto Límite* (Sydney Lumet, 1964) vieron denegadas sus solicitudes de asistencia técnica al Departamento de Defensa.

Prácticamente todos los Departamentos del Gobierno Federal tienen su Oficina de Información al Público y su *Pictorial Branch*. Uno de los que más nos interesan para el objeto de esta Tesis será el Departamento de Estado, el cual desarrollará una clara política de utilización del cine para promover los valores del “mundo libre” a escala global, desarrollando toda una serie de programas como el *Informational Media Guarantee*. A esta acción del Departamento de Estado y a las relaciones con la industria cinematográfica le dedicaremos un capítulo entero de esta Tesis, por lo que aquí de momento nos limitamos a hacer esta breve mención.

Pero antes de proseguir, debemos aclarar que ni el Gobierno de Estados Unidos ni ninguno de sus Departamentos interfirió en la producción

³⁸ Aproximate List of Commercial Motion Pictures on Which The Department of Defense Rendered Assistance, 1949 to Present (1969)

cinematográfica. No se “obligó” a la industria cinematográfica a producir determinados tipos de películas ni a insertar determinados tipos de mensajes favorables a los objetivos de la política estadounidense, como tampoco se prohibió ni se secuestró ninguna producción que se mostrase crítica con la política gubernamental. Cuando a algún Departamento le interesaba producir alguna pieza cinematográfica para difundir algún tipo de mensaje, esto se hacía a través de contratos con productores privados, con sus cláusulas de cumplimiento para las dos partes, como en cualquier otra relación empresarial. Eran los productores los que se dirigían a los Departamentos en busca de asistencia. Los Departamentos tenían su normativa, a la cual debían ceñirse los que solicitasen su cooperación, normativa que lógicamente buscaba beneficiar la consecución de los objetivos del Departamento. Pero si alguna película no cumplía con esos requisitos, lo máximo que podía hacerse era retirar o denegar la cooperación, nunca ir más allá. La legislación estadounidense y los propios principios de libertad que se defendían, sobre todo de libertad de mercado, impedían la intervención estatal de forma directa.

Sin embargo, sí se crearon mecanismos para que el Gobierno consiguiese sus objetivos con respecto a la utilización del cine como elemento de propaganda. Mecanismos que permitieron que esto se llevara a cabo de forma indirecta, que es lo que veremos a continuación.

Dentro de la relación entre el poder de Washington y el poder de Hollywood se produjeron además algunas otras iniciativas. Dos de ellas las describe Frances Stonor Saunders con bastante lujo de detalles en su libro *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, y aquí vamos a hacernos eco de sus investigaciones.

El primer programa al que hace mención Saunders es el llamado *Militant Liberty*. Según Saunders, éste fue un programa secreto orquestado por el Pentágono, la Marina, el Consejo de Seguridad Nacional y el Consejo de Coordinación de Operaciones, para incluir el tema de la “libertad” en las películas estadounidenses. La investigadora se basa en un documento de los jefes del Estado Mayor Conjunto de 16 de diciembre de 1955, que daría inicio a la operación. Esta campaña estaba pensada para “*explicar en palabras sencillas las verdaderas condiciones que se dan bajo el*

comunismo y explicar los principios en que se fundamenta la forma de vida del mundo libre” y *“despertar a las personas libres para que comprendan la magnitud del peligro con que se enfrenta el mundo libre, y, por último, generar una motivación para combatir esta amenaza”*.³⁹ Una operación propagandística de gran perfección, con la idea de *“crear un eslogan, una consigna política pegadiza que casi todo el mundo creyera que había surgido espontáneamente pero que, en realidad, hubiese sido introducida intencionalmente en la cultura”*, según explicaba Christopher Simpson,⁴⁰ para la que había que encontrar la manera concreta de lanzar el mensaje.

Por eso, entre junio y julio de 1956, representantes del Estado Mayor Conjunto mantuvieron varias reuniones en California con figuras como John Ford, Merian Cooper (el descubridor de la pareja Fred Astaire-Ginger Rogers), War Bond y John Wayne. Ford, que había sido jefe de la Sección de Fotografía de Campo de la OSS durante la Segunda Guerra Mundial, se mostró abiertamente partidario de la idea de que las agencias de información del gobierno deberían sugerir temas para las películas de Hollywood. En 1946 había fundado su propia productora, Argosy Pictures, y pidió que *“dejaran seis ejemplares del librito sobre Militant Liberty y le mandaran una docena más para que los pudiera pasar a sus guionistas a fin de que se familiarizasen con la idea”*. John Ford en los años treinta formó parte de la Liga Antinazi de Hollywood y en 1940 había dirigido *Las uvas de la ira*, la película más significativa del cine social de la Depresión, y estaba en contra de las “listas negras” de McCarthy; pero a su vez, mantuvo siempre una actitud contradictoria, reflejo de su compleja personalidad, que le llevó a acabar apoyando a Barry Goldwater, Richard Nixon y la guerra de Vietnam. Tenía como actor favorito (y cabeza de turco para sus bromas pesadas) a War Bond, presidente de la MPAPAI, al que admiraba y despreciaba a la vez.⁴¹ Reputados conservadores se manifestaban en contra de las “listas negras” y de McCarthy, y significados liberales no dudaban en ponerse a las órdenes de su Gobierno para contribuir en la defensa de las

³⁹ Jefes del estado Mayor Conjunto, Presentation of “Militant Liberty” to Chief of Naval Operations, 16 de diciembre de 1955 PSB/HT. Recogido en Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Barcelona, 2001

⁴⁰ Christopher Simpson, *op.cit.* citado en Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

⁴¹ Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford*, T&B, Madrid 2001

libertades en el mundo. La conducta de Ford puede servir para demostrar que las cosas nunca son blancas o negras, sino que existe un gran abanico de grises.

Siempre siguiendo la versión de Saunders, las reuniones tuvieron lugar en el despacho de John Ford en la sede de Metro-Goldwyn-Mayer y en la casa de John Wayne. Éste se comprometió a introducir el programa de *Militant Liberty* en las películas producidas por él “con la máxima atención”. Proyectaron las películas de Ford *They Were Expendable* (1945) y *El hombre tranquilo* (1952), para ver “la forma en que en ambos filmes se había introducido un punto de vista favorable a la Marina y a los patrones culturales del mundo libre”. En esas reuniones, Merian Cooper señaló una serie de películas que estaba haciendo Cornelius V. Whitney, industrial y productor próximo al Gobierno (había sido subsecretario de la Fuerza Aérea y subsecretario de Comercio con Truman), quien tras haberse asociado con David O. Selznick y haber producido juntos *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) y *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), había fundado en 1954 C.V. Whitney Pictures Inc. Whitney quería rodar, en sus propias palabras, “una ‘serie americana’ para mostrar el país a nuestros conciudadanos y también para asegurarnos que el resto del mundo nos conozca mejor”. Sería una serie de películas sobre la Historia de Estados Unidos, proclamando Whitney que “ninguna película de la C.V. Whitney tergiversará ni ofrecerá una imagen falsa de Estados Unidos o de su gente”. Por supuesto, con estos planteamientos, no tardó en unirse al grupo e introducir *Militant Liberty* en esas películas.⁴² La primera de la serie americana fue *Centauros del Desierto* (1956), que fue dirigida por John Ford.⁴³ Paradójicamente, muchos analistas hablan de *Centauros del desierto*, en la que la obsesiva búsqueda por parte de un hombre (John Wayne) de una chica secuestrada de niña por los indios le conduce a la locura, como un retrato del “macarthysmo”.

John Wayne reflejaba perfectamente la filosofía del programa *Militant Liberty*. El hombre de frontera, dispuesto a domesticar el mundo, que llegó a ser considerado como personificación de la “americanidad”. En las películas

⁴² Frances Stonor Saunders, *op. cit*

⁴³ Scott Eyman, *Print the Legend. The Life And Times of John Ford*, Simon & Schuster, New York 1999

de *Militant Liberty* se ensalzaba este concepto. El deber, el grupo, la obediencia a las órdenes, el predominio de las hazañas del macho, eran los valores necesarios para expresar los imperativos de la *pax americana*.⁴⁴ Hay que decir que estos temas funcionaron relativamente bien en el mercado interno estadounidense; pero en el mercado internacional, en Europa, no tuvieron muy buena acogida, como estudiaremos más adelante.

Dejando aparte *Militant Liberty*, Frances Stonor Saunders destaca otra iniciativa de la intervención política en Hollywood. En 1953, Cecil B. De Mille fue nombrado Consejero Especial sobre cine y expuso ante sus superiores su teoría sobre cómo debería ser la manera más eficaz de utilizar las películas en beneficio de los objetivos que se pretendían conseguir:

*“(...) la utilización más eficaz de las películas americanas no consiste en diseñar toda una película para tratar un determinado problema, sino hacer que en las películas “normales” se introduzca una línea de diálogo apropiada, un comentario, una inflexión de voz, un gesto... (...)”*⁴⁵

El que De Mille era un furibundo anticomunista era algo conocido por todo el mundo. En 1936 fundó una Conferencia Religiosa Universitaria, y en 1945 creó la Fundación De Mille para la Libertad Política, para luchar contra la infiltración comunista en los sindicatos. Hay que decir que en su autobiografía, De Mille no hace mención alguna de este nombramiento, pero tampoco dice nada de la iniciativa que él junto con Leo McCarey intentaron promover en el Sindicato de Directores para que se obligase a todos sus miembros a prestar juramento de que no eran comunistas, como hemos reseñado anteriormente.

De Mille llevó a cabo esta labor a través del *Motion Picture Service* (MPS). Con fondos del Gobierno, funcionaba prácticamente como una productora, contando con una inmensa red de distribución en virtud de los 135 puestos del Servicio de Información de Estados Unidos en el extranjero. Contrataba a productores-directores que tenían que pasar un estricto examen de seguridad y luego eran asignados a películas que promovían “los objetivos que Estados Unidos está interesado en conseguir” y que mejor podían llegar a “determinado público establecido de antemano sobre el que,

⁴⁴ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

⁴⁵ Carta de C.D. Jackson a Henry Luce, en Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

como medio cinematográfico, hemos de influir". El MPS elaboraba una lista de películas para ser proyectadas en Europa, y establecía la participación estadounidense en los festivales de cine extranjeros, haciendo todo lo posible para excluir a "*productores y películas americanas que no apoyasen la política exterior norteamericana*".⁴⁶ La práctica totalidad de los productores y directivos de las *majors*, a las que en esta época se había unido Disney, colaboraron en esta campaña de propaganda de Estados Unidos, insertando en sus guiones y realizaciones "*las ideas correctas con la sutileza debida*".

Hemos podido acceder a una prueba que confirma la existencia de este programa: una carta que habla de la película *PT-109*, un biopic sobre los años de servicio de John F. Kennedy en una lancha patrullera durante la Segunda Guerra Mundial, realizado en 1963. Lo realmente relevante a quién va dirigido y por quién va firmado. Es un informe a Pierre Salinger, secretario de Prensa del Presidente, remitido desde la *United States Information Agency*, organismo dependiente del Departamento de Estado. El informe tiene carácter confidencial, informando del cambio de director de la película y recomendando la contratación de John Houston o de Fred Zinnemann. Lo firma George Stevens jr., afamado productor, a quien una biografía de *The New York Times* situaba como jefe de la Sección de Cine de la citada Agencia. De hecho firma como *Director Motion Picture Service*. Esto prueba que existía ese departamento, y que ejercía funciones de control y supervisión sobre películas de Hollywood.

La CIA también tenía puestas sus miras en Hollywood. Frances Stonor Saunders relata el caso de Carleton Alsop.

"Agente de la CIA, Alsop había sido productor y representante, y trabajaba como agente camuflado en los Estudios Paramount. Desde principios de los cincuenta había empezado a trabajar en el Taller de la Guerra Psicológica, y hacía 'informes cinematográficos' regularmente para la CIA y para el Consejo de Estrategia Psicológica. Estos informes se realizaban con una doble intención: en primer lugar, controlar a los comunistas y a los compañeros de viaje en Hollywood; en segundo lugar,

⁴⁶ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

resumir los éxitos y los fracasos de un grupo de presión encubierto, encabezado por el mismo Alsop, encargado de introducir temas específicos en las películas de Hollywood. (...) Los informes de Alsop revelan el grado en que la CIA pudo extender sus tentáculos en la industria del cine, a pesar de sus afirmaciones de no pretender influir en él.”⁴⁷

Esta última afirmación, tal como sigue relatando Stonor Saunders, se puede comprobar en el problema del tratamiento de los estereotipos con relación a los negros en Hollywood. Este era un tema que la URSS había utilizado siempre como arma arrojada contra Estados Unidos. Era necesario desacreditar las afirmaciones soviéticas sobre la discriminación contra los negros en Estados Unidos. Enmarcado en una campaña más amplia, el grupo de Alsop se encargó de dar instrucciones para que en las películas, de forma sutil sin que pareciera demasiado evidente o intencionado, aparecieran “*negros bien vestidos como parte de la vida normal en Estados Unidos*”.

También se preocupó de la imagen de otras minorías: en la película *Hoguera de odios* (Charles Martin Warren, 1953), que pretendía cuestionar el trato dado a los apaches en Estados Unidos, Alsop consideraba que esto “*presentaba un grave problema*”, ya que “*los ‘rojos’ podían utilizarlo a su favor*”. Para solucionarlo, se volvió a doblar algunos diálogos después de finalizado el rodaje, y realizó unos cuantos recortes que consiguieron que la mayoría de las escenas que pudieran parecer ofensivas (el envío de toda una tribu de apaches a Florida, en contra de su voluntad, y marcados como animales) fuesen eliminadas. Esto se enmarca en la oleada de películas pro indias que surgieron en esta época, lo que pone bajo sospecha la independencia y el altruismo de sus intenciones.

Otra de las misiones de Alsop era buscar y tratar de eliminar “*representaciones de la sordidez americana*” en las películas. No se quería volver a ver visiones de la sociedad norteamericana como la de *Las uvas de la ira*. En un informe alertaba sobre un guión basado en la novela *Gigante*. Decía que había que estar atento, porque “*trata estos tres problemas: Un*

⁴⁷ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

retrato nada halagüeño de los americanos (tejanos) ricos, zafios, despiadados; discriminación racial de los mejicanos en Texas; deja translucir que la riqueza de los anglotejanos se debe a la explotación de la mano de obra mejicana". Alsop afirmaba que iba a hacer todo lo posible para que el proyecto fuera rechazado cada vez que se intentara reactivar en Paramount. Lo consiguió en parte, ya que fue finalmente Warner la que hizo la película, que acabaría siendo la última de James Dean, en 1956.⁴⁸

Este último caso pone de relieve el hecho de que, si bien las *majors* fueron muy receptivas a las indicaciones de la Administración y colaboraron abiertamente en la introducción de motivos propagandísticos del *american way of life* en sus películas, en ningún caso estaban dispuestas a renunciar a la rentabilidad de su negocio, sacrificando ingresos y posibles éxitos de taquilla por unos ideales. Warner no tenía la menor intención de dejar pasar la oportunidad de obtener un taquillazo con una película protagonizada por James Dean, la estrella favorita de los jóvenes en ese momento.

Alsop siguió con su labor de introducir en los estudios la "*fórmula para Hollywood*" de la CIA, término utilizado en uno de los diarios de C.D. Jackson, superior de Alsop y uno de los máximos dirigentes del Departamento Cultural de la CIA (este apunte de los diarios de Jackson es la única prueba documental de que la CIA creó una estrategia oficial para introducirse en la industria del cine, según Stonor Saunders). Se eliminaron todos los estereotipos negativos y se incluyó todo lo que representaba a la saludable América. Alsop incluso fue el encargado de conseguir los derechos para el cine de la novela de George Orwell *Rebelión en la granja* (Joy Batchelor, John Halas), película de animación estrenada en 1956, que la CIA financió y distribuyó por todo el mundo, cambiando el final de la novela para que no se pudiera identificar la corrupción comunista con la decadencia capitalista como ocurría en la obra original. Lo mismo hicieron con *1984* (Michael Anderson, 1956), identificando la crítica de Orwell a todos los totalitarismos con un tratado exclusivamente anticomunista.⁴⁹

Sin embargo, no todo el mundo en Hollywood siguió uniformemente las doctrinas "sugeridas" o impuestas desde las altas instancias políticas.

⁴⁸ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

⁴⁹ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

Aunque ciertamente minoritario en cuestión de cantidad, existió un cine que reaccionó contra la doctrina de pensamiento único, y se encargó de denunciar la persecución y la histeria anticomunista encarnada por el “macarthysmo”. Fue precisamente el sector de profesionales marcado por las “listas negras” los que, aun desde la clandestinidad, más lucharon para que no se extinguiera el mínimo marchamo de libertad que quedaba en Hollywood. Las dos películas que mejor simbolizan esta reacción son *La sal de la tierra* (1954), y *Solo ante el peligro* (1952).

*La sal de la tierra*⁵⁰ es una película dirigida por Herbert Biberman, uno de los “Diez de Hollywood”, con guión de Michael Wilson, también incluido en las “listas negras”, y producido por Paul Jarrico, que había producido anteriormente el documental *The Hollywood Ten*. Además contó con el apoyo de los Trabajadores de Minas, Fábricas y Fundiciones, un sindicato con lazos con el comunismo. Cuenta la historia real de una huelga minera en Nuevo México en 1951, en demanda de mejoras de las condiciones de trabajo y de la equiparación de derechos de los trabajadores chicanos con los de sus compañeros anglosajones, y del decisivo papel que desempeñaron las mujeres de los trabajadores participando al lado de sus maridos y compañeros en los piquetes. Fue un film que fue torpedeado por todas partes, desde los sindicatos de trabajadores de espectáculos, que prohibieron a sus afiliados trabajar en la producción, hasta las autoridades políticas y administrativas, que llegaron hasta a expulsar del país a la protagonista, la mexicana Rosaura Revueltas. Un artículo de *Hollywood Reporter* alertaba de que “los ‘rojos’ de Hollywood están rodando una película de propaganda sobre tema racial en Silver City, Nuevo México. Walter Pidgeon, presidente del Sindicato de Actores, recibió el dato de una maestra que trabaja en esa localidad, e inmediatamente avisó al FBI, al Comité de Actividades Antiamericanas y a la CIA”. La película tuvo que rodarse de forma clandestina, con técnicos que también estaban en “listas negras”, y revelándose en varios laboratorios bajo nombres falsos. Incluso como cuenta el productor Paul Jarrico, “parte del film se reveló de manera amateur en el baño de señoras de un teatro vacío” La mayoría de los actores fueron los

⁵⁰ Ver “Análisis de Películas”

mismos mineros que participaron en la huelga que relata la película. Hubo incluso amenazas y agresiones físicas a los miembros del rodaje.

Cuando al fin logró terminarse, fue estrenada sólo en trece salas de Estados Unidos, y su repercusión crítica fue nula. De hecho, no fue incluida en los catálogos oficiales de la producción norteamericana hasta 1976. Pero en Francia obtuvo dos premios de la Academia de Cine de París en 1956, y en la década de los sesenta empezó a ser rescatada por los universitarios estadounidenses. *La sal de la tierra* fue producto del empeño personal del productor Paul Jarrico, que para rodar el film montó una productora independiente junto a los también “proscritos” Adrian Scott (productor) y Herbert Biberman (director). Jarrico pretendía canalizar los esfuerzos de los proscritos por las listas negras en un cine progresista, que confrontara en la práctica a ese sistema que los marginaba. Como él mismo recordaba después, “*era nuestra oportunidad de decir realmente algo. Porque ya nos habían castigado, ya estábamos en la lista negra. Ahora queríamos cometer un crimen que justificara ese castigo*”.⁵¹ El propio Herbert Biberman contó su experiencia y todas las vicisitudes del rodaje de la película en 1965 en un interesantísimo libro titulado como la propia película, *Salt Of The Earth*.⁵²

El otro film representativo de la reacción liberal fue *Solo ante el peligro*.⁵³ En su *Diccionario Espasa de Cine Mundial*, Augusto M. Torres realiza la siguiente sinopsis: “*En el pequeño pueblo de Hadleyville, poco después de casarse con la joven Amy (Grace Kelly), dejar su cargo y antes de partir en viaje de novios, el sheriff Will Kane (Gary Cooper) se entera de que en el tren de las doce en punto llega el bandido Frank Miller, para vengarse de él después de haber pasado una larga temporada en la cárcel por su culpa, y de que en la estación le esperan sus tres compinches. Aunque las autoridades del pueblo lo animan a que se vaya y también su reciente esposa, Will Kane siente la obligación de quedarse, pero cuando pide ayuda a sus vecinos y amigos, lo abandonan, e incluso también su esposa, y debe enfrentarse solo a los cuatro bandidos. Una vez que ha acabado con ellos,*

⁵¹ Fernando Martín Peña, “*La sal de la tierra*”, en www.filmonline.com.ar

⁵² Herbert Biberman, *Salt Of the Earth, The Story of a Film*, Beacon Press, Boston, 1965

⁵³ Ver “Análisis de Películas”

*cuando sus vecinos se acercan a felicitarlo, Will Kane tira la estrella en el barro y se va con su mujer.”*⁵⁴

Fue dirigida por Fred Zinnemann, y producida por Stanley Kramer, productor que a lo largo de su carrera tanto como productor como de director se caracterizó por realizar filmes arriesgados y con cierto compromiso social (*El ídolo de barro*, M. Robson, 1949; *Fugitivos*, 1958; *Vencedores o vencidos*, 1961). Además estaba acostumbrado a rodar con poco presupuesto. Precisamente esta película se tarda poco más de un mes en realizar, con un Gary Cooper a quien el cáncer de estómago había minado ya su rostro.

La película es una cristalina metáfora sobre la “Caza de Brujas”. Principalmente acerca de los profesionales que fueron perseguidos por su presunta ideología comunista, y que fueron abandonados por sus compañeros frente a las comisiones de investigación del HUAC, del mismo modo que sus vecinos abandonan al *sheriff* Kane cuando éste más les necesita. Esta fue la experiencia que vivió el guionista, Carl Foreman, quien escribió la película basándose en el relato *The Star*, de John Cunningham, y que se exilió a Inglaterra antes del estreno.

Al igual que en el caso de *La sal de la tierra*, aquí fue el empeño personal del productor, Stanley Kramer, lo que logró sacar la película adelante. Pero con la diferencia de que Kramer era el liberal más respetado en Hollywood, y pese a que sus anteriores películas las había hecho con su productora independiente, *Solo ante el peligro* fue una producción para Columbia. La verdad es que esta productora salió bien parada, ya que la película, aparte de obtener unos muy buenos resultados de taquilla, fue un éxito de crítica, y fue nominada para los Oscars a Mejor Película, Mejor Dirección, y Mejor Actor Protagonista, que acabaría ganando por la interpretación de Gary Cooper.

Además de estas dos películas, también destacaron, en el campo de la ciencia-ficción, *Ultimátum a la Tierra* y *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de las que hablaremos más adelante. Desgraciadamente, pocos ejemplos más podemos encontrar en Hollywood durante los años cincuenta. La persecución macarthysta acabó con prácticamente todo atisbo de crítica

⁵⁴ Augusto M. Torres, *Diccionario de Cine Mundial*, Espasa, Madrid, 2001

o disensión de las directrices de la Administración y del deber como norteamericanos de combatir el comunismo y defender el *american way of life*. Los pocos intentos los encontraremos de manos de los guionistas que trabajaron bajo pseudónimos. Curiosamente, algunas veces su labor fue reconocida por sus compañeros (quizás con cargo de conciencia por haberles dejado a su suerte en las comisiones de investigación) en forma de premios. Los dos guionistas de las películas citadas, Michael Wilson y Carl Foreman, recibirían “bajo cuerda” el Oscar al Mejor Guión en 1958 por *El puente sobre el río Kwai* (aunque como vimos en el capítulo dedicado a la “Caza de Brujas”, lo recogió el autor de la novela original).⁵⁵

A finales de los años cincuenta, un nuevo espíritu de distensión presidía las relaciones bipolares. Y una consecuencia de la relajación de las tensiones fue la firma de un acuerdo en 1958 entre Estados Unidos y la Unión Soviética para la comercialización de películas en ambos países. En el marco del Tratado de Intercambio Cultural firmado en Washington entre ambas potencias en Enero de 1957, y con la participación de la Agencia de Información estadounidense (USIA), en principio en labores de conexión e intermediación entre la industria cinematográfica representada por la *Motion Pictures Export Association* (MPEA) y los organismos rectores del cine dentro del aparato soviético, se buscaba alcanzar un acuerdo que permitiese el estreno de películas estadounidenses en suelo ruso. Desde 1948 que esto no se producía, mientras que algunas películas rusas sí que habían tenido distribución en Estados Unidos. Esto era debido a que en coherencia con su filosofía liberal, el Gobierno estadounidense no ejercía ningún tipo de censura o control al respecto de las películas que se proyectaban en el país, al ser éste un negocio privado. El que se vieran más o menos películas de nacionalidad rusa en Estados Unidos dependía exclusivamente de que existieran distribuidores y exhibidores dispuestos a importarlas. Lo que por otra parte no sucedía con frecuencia, ya que la perspectiva de obtener beneficios con estas películas era mínima. Mientras que también por la propia filosofía soviética, era el Estado el que controlaba por completo las películas que podían ser vistas por sus ciudadanos.

⁵⁵ Ver “La Caza de Brujas”

Los primeros contactos se realizaron en las primeras semanas de 1958. No está muy claro a quien correspondió la iniciativa de plantear el acuerdo, si a la industria cinematográfica para poder expandir su mercado lo más posible, o al Departamento de Estado exultante ante la posibilidad de poder difundir su mensaje dentro de la mismísima URSS. Es probable que fuera la primera opción la más cercana a la realidad, pero no hay duda de que ambos colaboraron como si fueran uno dado que sus intereses coincidían. Durante los dos años anteriores la MPEA había alcanzado acuerdos de exportación con algunos países del Telón de Acero, como Hungría o Polonia, con la que se autorizó la entrada de 26 películas norteamericanas por año. Estos acuerdos serían la base por la que se llevarían las negociaciones para el tratado con Rusia. La Agencia de Información sería la encargada de evaluar y aprobar en su caso las películas que serían exportadas a la URSS.

Se necesitaron varios meses de negociaciones y desencuentros, sobre todo por la cuestión del número de películas (los soviéticos exigían que la cantidad fuera la misma para ambos, mientras que la MPEA se negaba aduciendo que ya había películas rusas en Estados Unidos y que la perspectiva de negocio era completamente distinta para unos que para otros). Finalmente el acuerdo definitivo se firmó en octubre de 1958. Las compañías norteamericanas comprarían siete películas rusas al año, y éstos adquirirían diez películas estadounidenses, a un precio de 60.000 \$ cada una. Las películas deberían ser dobladas y subtituladas, y la versión definitiva de cada una debería ser aprobada previamente por un representante de cada parte. También se dejaba la puerta abierta para la realización de coproducciones entre ambos países.⁵⁶

La firma de este acuerdo beneficiaba los intereses tanto de Estados Unidos como de la Unión Soviética. Los dos países lograban expandir su mercado cinematográfico en condiciones ventajosas económicamente para ambos, y mejoraban su imagen de cara al exterior exhibiendo su capacidad de llegar a acuerdos en un momento en el que las relaciones internacionales habían dejado de lado el lenguaje de tensión y enfrentamiento de la década anterior. Una muestra de esto lo vemos en el tipo de películas que se exportaron a

⁵⁶ *Variety*, 15 Octubre 1958

Rusia el primer año del acuerdo. Títulos como *El Gran Caruso* (Richard Thorpe, 1951), *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1951), *Lili* (Charles Walters, 1953), *Marty* (Delbert Mann, 1955), *El Viejo y el Mar* (John Sturges, 1958), y *Oklahoma* (Fred Zinneman, 1955) no revestían ningún mensaje político que pudiera ser tachado de subversivo por las autoridades soviéticas.

Hollywood en Europa

Hasta ahora nos hemos centrado en analizar las repercusiones de la Guerra Fría en el cine de Hollywood, sin salir del territorio de Estados Unidos. Pero no debemos olvidar que la clave geoestratégica del conflicto bipolar es Europa.

Como consideramos el asunto de gran importancia para nuestro objeto de estudio, le dedicaremos un capítulo entero de esta Tesis, centrándonos en la política desarrollada en Alemania. Este apartado que viene a continuación nos servirá como introducción a esta cuestión y para hacer un somero repaso a la industria del cine estadounidense en otros países europeos.

El Viejo Continente será el origen de las disputas y las tensiones entre los Aliados de la II Guerra Mundial. El desarrollo de las operaciones bélicas había provocado que Europa Oriental estuviera bajo el control de la URSS, que colocó gobiernos comunistas en esos países, conformando lo que Wiston Churchill definió como “*el telón de acero que ha caído a través del Continente, de Stettin en el Báltico a Trieste en el Adriático*”. Ante una Europa derruida, con graves problemas de escasez de alimentos y combustible, y con falta de recursos financieros para volver a poner en marcha su industria, el riesgo de un avance soviético por el continente en un panorama de hambre y descontento era patente.

Muy pronto Estados Unidos tomó conciencia de que una Europa Occidental fuerte y próspera sería el mejor baluarte de contención del expansionismo soviético, y Alemania sería el eje clave de la reconstrucción europea. Para tal fin se diseñó el Plan Marshall: un plan de ayuda económica que haría de Europa un socio próspero y animaría a los europeos a cooperar en el marco regional. Si Europa recuperaba su nivel industrial y económico

pre-guerra, se crearía un gran mercado que permitiría a Estados Unidos colocar sus productos mercantiles y agrícolas.⁵⁷

Pero la reconstrucción no podía ser sólo material. También debía ser espiritual. Una población, la europea, veía sus hogares destruidos, sus ciudades bombardeadas; habían muerto 60 millones de personas, se calcula que el número de casas destruidas ascendía a 3 millones; toda la red ferroviaria, carreteras e industrias habían sido duramente afectadas por los bombardeos, y según cálculos de la ONU en 1946, unos 100 millones de europeos se alimentaban con menos de 1.500 calorías.

Y sobre todo, y con esto nos referimos a la población alemana, habían sido humillados. La nación que iba a conquistar el mundo veía su país ocupado militarmente y dividido en cuatro zonas dirigidas por los ejércitos vencedores (situación que refleja de forma admirable *El tercer hombre*, de Carol Reed, 1949, en este caso aplicado a Austria). Era necesario ejercer una labor “reeducadora” y de “desnazificación” de los alemanes, en la que el cine jugaría un papel especial. Pero esta “reeducación” se debía hacer de tal manera que no ofendiera demasiado al pueblo alemán, sobre todo a partir de 1946, en su calidad de futuros aliados contra la Unión Soviética. Éste se convirtió en el objetivo primordial de la Administración norteamericana en el ámbito cultural y cinematográfico en Europa: utilizar el cine como arma psicológica promocionando los valores del *american way of life* entre los europeos frente a los “horrores del comunismo”

Para tal fin, en junio de 1945, el Ejército estadounidense, a través del *Psychological War Department* (PWD), requirió la presencia de reputados cineastas que se encargarían de elaborar filmes, documentales en su mayoría, que mostrara a los alemanes la cara real y los horrores del nazismo, y encaminara su camino hacia la democracia.

Billy Wilder fue uno de los realizadores que acudieron a la llamada, motivado por su origen judío y austriaco (su madre y gran parte de su familia murieron en Auschwitz), y por los recuerdos que le deparaba el haber iniciado su carrera cinematográfica en el ambiente de creatividad que Berlín destilaba en los años de entreguerras, una ciudad que ahora estaba

⁵⁷ Ver “La Guerra Fría y el mundo bipolar”

reducida a ruinas. En sus memorias escritas junto a Helmut Karasek, Wilder recordaba el trabajo que tuvo que desempeñar.⁵⁸ Al finalizar su periodo, Wilder elaboró un memorándum en el que avisaba de la pérdida de efectividad de los documentales en los alemanes, observando que “*los vemos dormir apáticos mientras se proyectan los documentales y los noticiarios educativos, para verlos después, completamente despiertos y bien dispuestos, para ver a Rita Hayworth en Las modelos*”. Así pues, sugería que “*si se hiciera una película de entretenimiento con Rita Hayworth, Ingrid Bergman o Gary Cooper, en color si ustedes quieren, y con una historia de amor –evidentemente con una historia de amor muy especial, hecha de un modo astuto, de manera que se consiguiera inculcar a la gente un poco de ideología- con una película así tendríamos un brillante instrumento de propaganda en las manos. Harían colas ante las taquillas y una vez hubieran visto la película algo del mensaje les habría quedado.*” Y ponía como ejemplo el caso de *La señora Miniver* (William Wyler, 1942). Una película que había hecho más por la intervención norteamericana en el conflicto “*que ningún documental, ni cincuenta noticieros juntos*” En 1948, Billy Wilder acabaría haciendo esa película, *Berlín Occidente*. Pero las circunstancias y el enemigo habían cambiado. Ahora, el comunismo era la ideología a eliminar de las mentes europeas. Una circunstancia que hará necesario ganarse la simpatía de los alemanes y hacer de Alemania el principal aliado en Europa para contener la presión soviética sobre el continente. Debía desaparecer el sentimiento de humillación, circunstancia que influyó en el desarrollo de los juicios contra colaboradores nazis en Nüremberg, como se refleja en *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer, 1961).

Los Servicios de Inteligencia Estadounidenses adoptaron con especial interés el encargo de la reconstrucción y vigilancia ideológica de la Vieja Europa. En Alemania, los estadounidenses inauguraron las *Amerika-Häuser* (Casas de América); creadas con el objetivo de convertirse en “enclaves de la cultura americana”, estas instituciones ofrecían un refugio contra las inclemencias del tiempo, con salas de lectura muy confortables, y

⁵⁸ Billy Wilder, Helmut Karasek, *Nadie es perfecto*. Grijalbo, Barcelona, 1993

programaban proyecciones cinematográficas, recitales de música, conferencias y exposiciones de arte, todo ello con un “*abrumador énfasis en Estados Unidos*”, con el fin de “*conseguir una reorientación intelectual, moral, espiritual y cultural de una Alemania vencida, conquistada y ocupada*”.⁵⁹ El “blanco” era la élite intelectual alemana (la que hubiera podido sobrevivir al nazismo y la guerra), más susceptible históricamente de tener simpatías por las ideas izquierdistas. Esta iniciativa pronto se transplantó a toda la Europa liberada, abriendo la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA) bibliotecas muy bien surtidas.

Hay que decir que esta idea surgió como respuesta a las “Casas de Cultura” inauguradas por los soviéticos. Y es que la guerra cultural e intelectual sería una de las principales batallas de la Guerra Fría, y Berlín su principal escenario, por su importancia geoestratégica para el control de Europa Occidental, tal y como hemos explicado en capítulos anteriores.

Este contexto facilitó la operación de desembarco de las *majors* cinematográficas en la Vieja Europa. Will Hays, antiguo presidente de la *Motion Pictures Association of America* (MPAA), había proclamado: “*La bandera sigue a la película*”, y Hollywood adopta esa responsabilidad política. El magnate de la 20th Century Fox, Spyros Skouras, declaraba en 1953 en *Variety*: “*Constituye una responsabilidad solemne de nuestra industria el aumentar la circulación de películas a lo largo del mundo libre, ya que se ha demostrado que ningún otro medio puede cumplir un papel mayor en el adoctrinamiento de las personas en el modo de vivir libre y en inculcarles un apremiante deseo de libertad y una esperanza en un futuro más brillante. Por tanto, nosotros, como industria, podemos representar un papel definitivamente importante en la lucha ideológica mundial por los espíritus de los individuos y confundir así a los propagandistas comunistas*”.⁶⁰

A pesar de este emocionado alegato, no fueron los valores patrióticos y el compromiso con la lucha contra la expansión del comunismo en Europa lo que motivó la entrada masiva de las grandes productoras hollywoodienses

⁵⁹ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

⁶⁰ Esteve Rimbau, en VV.AA. *Historia General del cine Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Cátedra, Madrid, 1996

en Europa. Podemos asegurar que fueron principalmente los factores económicos e industriales los que beneficiaron esta entrada.

Entre 1946 y 1949, Hollywood sufre una de sus mayores crisis. Los embates de la irrupción masiva de la televisión y de la sentencia antimonopolística que obligó a las grandes compañías cinematográficas a deshacerse de sus locales de exhibición habían provocado que la industria cinematográfica se encontrara en una situación delicada. Una de las vías para hacer frente a la crisis pasaba por la recuperación del mercado europeo. La MPAA y su división MPEA tenían como objetivo la reconstrucción del mercado perdido. En 1925, las películas norteamericanas ocupaban el 95% del mercado inglés, el 70% del francés y el 68% del italiano, una cuota que disminuirá drásticamente por la Segunda Guerra Mundial y la retención de sus productos durante la contienda.

La crisis que atacaba a Hollywood hacía imperiosa esta necesidad. Los 90 millones de espectadores semanales de finales de los cuarenta se redujeron progresivamente hasta los 42 de 1958 y, ya en 1953, el 90% de las películas norteamericanas no podían recuperar su inversión sólo con las recaudaciones procedentes del mercado interior. Mientras que poco antes de 1939 los mercados extranjeros aportaban un tercio de la amortización de un film norteamericano, en 1960 constituían un 53% de los ingresos mundiales de la industria cinematográfica americana.⁶¹ Eric Johnston, el presidente de la MPAA y de la MPEA llegó a declarar que “*el mercado interior hoy en día simplemente no es capaz de absorber un gran número de producciones de Hollywood*”. Para subrayar esto, en la comisión de Negocios del Senado, un representante de Paramount reveló que en 1950, 51 y 53, la compañía estrenó 70 películas de las cuales 51 no lograron recuperar sus costes en Estados Unidos, y añadió que si se tuviera que depender exclusivamente del mercado estadounidense (incluyendo Canadá, considerado por muchos como mercado interior), la mayoría de los estudios se iría a la quiebra.⁶²

⁶¹ J. C. Batz, *A propos de la crise de l'industrie du cinéma*, Institut de Sociologie de l'Université Libre, Bruselas, 1963. Citado en Esteve Rimbau, *op.cit.*

⁶² U.S. Senate, 90th Congress, 1st Session, Committee on Foreign Relations, Hearings, *U.S. Informational Media Guaranty Program* (Washington: Government Printing Office, 1967). En T.H. Guback: “*Internacional Film Industry. Western Europe and America since 1945*”. Indiana University, 1969.

Para compensar las pérdidas sufridas durante la guerra, el mercado europeo se revelaba para el cine norteamericano como “*una ocasión irrepetible: beneficios fáciles y costes bajísimos, disfrutando de una red de difusión persistente e incapaz de ofrecer otra contención a la irrupción de la producción norteamericana que no fuera la sutil resistencia de los pocos millares o decenas de millares de personas interesadas en la producción cinematográfica en los distintos países. Una resistencia fácil de superar con un soplo de potencia diplomática, si bien confrontada a la sed cinematográfica de millones de espectadores potenciales*”, como señala David Ellwood.⁶³ La verdad es que esta última era una batalla que Hollywood tenía ganada de antemano. Su cine, repleto de grandes estrellas, espectacular y *glamouroso*, representaba un fuerte contraste con la triste realidad de la difícil posguerra, nutriendo los depauperados sueños del público cinematográfico europeo. De hecho, “*la industria cinematográfica era un Plan Marshall de las ideas*”.

Acabada la contienda, los sectores de la distribución y la exhibición se identificaron rápidamente con el interés del público para ver la mayor cantidad posible de cine norteamericano, lo que contó con el beneplácito de Hollywood. Empezó así una ofensiva diplomática destinada a desmontar las medidas de protección que armaron los Estados para defender las distintas producciones nacionales. Éstas, que vivían en un contexto económico que no las contemplaba como prioritarias, con las industrias en algunos casos físicamente destruidas por los bombardeos, se vieron en peligro de extinción y reclamaron ayuda a los respectivos Estados para evitar que sus identidades nacionales se vieran arrolladas por la masiva invasión hollywoodiense. Ya en junio de 1945, una delegación norteamericana de altos dirigentes de las *majors* visitó París por invitación expresa del general Eisenhower, delegación formada por Spyros Skouras y Darryl Zanuck (Fox), Harry Cohn (Columbia), Jack Warner (Warner Bros.) o Edgar J. Mannix (MGM), para estudiar la manera de recuperar el mercado europeo y utilizar las películas para la labor reeducativa e ideológica de Washington.⁶⁴

⁶³ Di Nolfo, en David Ellwood ed., *Hollywood in Europe*, European Association for American Studies, Ámsterdam 1994

⁶⁴ T.H. Guback, *op.cit.*

Teniendo en cuenta el que los estudios producían sus películas pensando en el mercado americano (pese a que éste les producía pérdidas), era necesario ser muy cautelosos con las películas que se mandaban fuera. En una comparecencia en el Senado, Eric Johnston explicaba alguna de las medidas que la industria tomaba para ajustar el contenido de las películas de acuerdo a la zona a la que se vendía: *“Un empleado de mi oficina, de nombre Addison Druland, es el encargado de, cada vez que llega un guión para ser aprobado por el Código De Producción [un código de autorregulación que se impuso la industria desde finales de los años veinte], leyendo el guión determinar si hay alguna cosa ofensiva para nuestro país o para cualquier país en el que se prevea proyectarla. Si es así, lo notifica y lo discute con el productor de la película, y le solicita que esa escena sea modificada o eliminada. Este empleado trabaja junto a una persona de cada estudio cuyo trabajo es también el mismo”*.⁶⁵

Como hemos visto, en los años veinte se produjo una invasión de películas norteamericanas en Europa, que llegaron casi a colapsar el mercado. A raíz de esto, los países europeos desarrollaron una serie de medidas proteccionistas para su industria, políticas que fueron destruidas con la Segunda Guerra Mundial, por lo que tras la contienda, algunos países se vieron desprotegidos ante la nueva avalancha de producciones americanas, principalmente películas antiguas y baratas que no habían podido ser estrenadas. Era necesario implantar de nuevo medidas para proteger lo que quedaba de las industrias nacionales e intentar que éstas se recuperaran.

El debate acerca de la protección a las respectivas industrias cinematográficas nacionales por parte de los gobiernos europeos ha llegado hasta nuestros días. Para comprender mejor esta cuestión, tenemos que tener la perspectiva de que el cine es un elemento muy importante de la cultura de un país, el medio que mejor difunde y representa los usos, los sentimientos y las sensibilidades de un país, y en la visión europea no puede ser tratado como un producto más de mercado. Sobre todo cuando en ese momento competía en términos de completa desigualdad con respecto a la industria norteamericana. Tanto era así que un informe de la UNESCO alertaba de

⁶⁵ Select Committee on Small Business, *Motion Picture Distribution Trade Practices-1956*, U.S. Senate. En T.H. Guback, *op.cit.*

que “la gran cantidad de películas baratas estadounidenses, aparte de contribuir al déficit del dólar, es uno de los factores que perjudican el desarrollo de las industrias cinematográficas nacionales. Estas industrias, incapaces de recuperar la inversión en las películas que producen, se estancan y se ven incapaces de satisfacer la demanda del mercado nacional. Los exhibidores, por tanto, se ven obligados a depender de su stock de películas extranjeras, en una gran proporción norteamericanas.” Como dijo un cargo del gobierno británico: “¿Qué pensaría la gente si tuviéramos sólo prensa extranjera en nuestro país?”

Ante esta circunstancia, los países europeos desarrollaron una serie de medidas de protección. Éstas se utilizaron bien conjuntamente, bien aplicando una u otra según fuera la situación. Las principales fueron reducir el número de películas norteamericanas importadas, imponer unas cuotas de pantalla para la proyección de cine nacional, e intentar controlar las ganancias obtenidas por las películas de Hollywood a través de impuestos o de congelar los capitales para que se reinvirtieran en el cine nacional.

El mejor estudio sobre la industria internacional del cine, especialmente la repercusión de las políticas del cine estadounidense en Europa, lo realizó a finales de los años sesenta T. H. Guback en un libro titulado *The Internacional Film Industry*. A día de hoy, sigue siendo la principal obra de referencia para la mayoría de los historiadores del cine a la hora de analizar el comportamiento de la industria en los años de la posguerra, y como tal la utilizaremos de guía para nuestro estudio.

En Francia, el análisis de las medidas de protección frente a Hollywood está marcado por los acuerdos Blum-Byrnes entre Francia y Estados Unidos firmados en 1946. Previo a la Segunda Guerra Mundial, Francia producía del orden de unas 120 películas anuales. En 1946 se lograron realizar noventa y seis películas, pese a que el equipamiento técnico o estaba destruido en su mayor parte o era obsoleto en el mejor de los casos. Esto significaba que a poco que mejorasen las condiciones técnicas, la industria cinematográfica francesa podría volver a los niveles de producción de 1939. Desde 1928 estaba en vigor el decreto Herriot, que establecía una cuota que limitaba la importación anual de películas norteamericanas a 120, es decir, más o menos el mismo número de películas que Francia producía por año

durante el período previo a la guerra. Por lo tanto vemos que las medidas proteccionistas venían de lejos.

Pero tras la guerra, y al hilo de las negociaciones del Plan Marshall (tónica que será común en todo este periodo en las relaciones Europa-Estados Unidos), se negoció un acuerdo comercial entre Francia y Estados Unidos. El acuerdo se firmaría en mayo de 1946 por el representante del Gobierno francés, Leon Blum, y el secretario de Estado norteamericano, James Byrnes. Este acuerdo incluía un apartado relacionado con la importación de películas norteamericanas en Francia, que eliminaba el decreto Herriot. Francia se convertiría en un mercado libre para las películas estadounidenses, sin limitación alguna ni siquiera para evitar la avalancha de películas antiguas de bajo coste. A cambio, se instauraba una cuota de pantalla para las películas francesas del 31% del tiempo de pantalla. Esta era una clara desventaja para el cine francés, porque en la práctica su presencia en la pantalla se reducía un 20%, dado que anteriormente por el volumen de producción su presencia era del 50%.⁶⁶ Pero la política norteamericana, presionada por los grandes estudios cinematográficos, parecía ser de “si podéis quedaros con nuestros dólares, también podéis quedaros con nuestras películas”. Y decimos “parecía” porque como veremos, el Gobierno americano tuvo que hacer un fino ejercicio de funambulismo, equilibrando la necesidad de la industria cinematográfica por penetrar en Europa con la necesidad de que los países que habían sufrido la guerra desarrollaran industrias (incluida la del cine) sólidas que diesen estabilidad a la zona.

Esta necesidad de equilibrio se puso de relevancia con las consecuencias que acarreó el acuerdo Blum-Byrnes. Si entró en vigor en julio de 1946, en 1947 la producción francesa había caído a 74 películas, más de la mitad de los estudios tuvieron que suspender rodajes, y lo que era más grave, el paro ascendió al 75% en algunos sectores de la industria. No es de extrañar que ambos gobiernos retomaran las negociaciones para introducir modificaciones en el acuerdo Blum-Byrnes que paliaran la situación. En septiembre de 1948 se firmó un nuevo acuerdo, con una vigencia de cinco años. La principal novedad era que se volvía a limitar el número de

⁶⁶ T.H.Guback, *op.cit.*

importaciones de películas de Estados Unidos. El acuerdo al que se llegó fue que de 186 películas dobladas que se podían proyectaren Francia anualmente, 120 fueran americanas, correspondiendo once licencias a cada una de las *majors* y el resto a productoras independientes. Evidentemente, el resto de países, principalmente Gran Bretaña, no se mostró muy contento con este acuerdo que les dejaba 60 películas para repartirse entre todos. Y se elevó la cuota de pantalla a cinco semanas por cada cuatro meses, el 38% del tiempo de pantalla.

Otra particularidad del nuevo acuerdo es que introducía otra medida de protección. Las productoras estadounidenses sólo podían sacar del país divisas por valor de 3.625.000\$ anuales. El resto de las ganancias se quedarían bloqueadas en Francia, dinero que se utilizaría para invertir en la industria cinematográfica francesa. Las compañías norteamericanas podían utilizar su dinero bloqueado para producir películas, adquirir derechos de películas y de guiones, equipamiento, incluso compra de estudios, pero siempre dentro de Francia. Esta medida se hizo a imagen de la que había tomado Gran Bretaña en junio de ese año. Ni el Gobierno americano ni la MPEA protestaron demasiado contra este acuerdo, por lo que estaba claro que todos veían que la nueva situación podía beneficiarles.

El acuerdo se fue renovando sucesivamente, aumentando cada vez la cuota de importación de películas norteamericanas y disminuyendo los impuestos o el bloqueo de ganancias hasta la desaparición de ambos en los sesenta. La razón era que el número de producciones americanas había descendido hasta tal punto que hacía innecesarias las medidas proteccionistas. Éstas habían cumplido su objetivo, reforzar la industria cinematográfica nacional haciéndola competitiva, tal vez la más fuerte de Europa. Como destacaba el director general de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Jacques Thibau, en un informe publicado en 1982, que hacía el balance de la política francesa en materia cultural: *"La enseñanza que se saca de los últimos veinte años en Europa resulta clara: no existe cine nacional sin una política de ayuda al cine nacional. Esto se verifica tanto en Francia como en Italia, Alemania... El ejemplo de Gran Bretaña (que escogió la opción contraria) es revelador al respecto: allí*

sobrevive una industria cinematográfica, pero el cine nacional británico casi ha desaparecido.”⁶⁷

Italia se manejó de forma ligeramente diferente. Las restricciones al número de películas norteamericanas importadas no se implantaron hasta pasados varios años, pero sin embargo se crearon una serie de medidas para apoyar la producción nacional. Al participar en la Segunda Guerra Mundial como parte de las potencias de Eje, Italia cerró su mercado a las películas norteamericanas durante la contienda. Por supuesto, esto había generado un gran stock de películas dispuestas para entrar en el desprotegido mercado italiano, que en ese momento carecía de cuotas de importación o de pantalla. En 1946, se exportaron 600 películas estadounidenses a Italia, y hasta 1948 la cifra llegó a las 800 películas anuales, una cantidad que ningún mercado puede absorber.

Evidentemente el gobierno italiano tenía que intervenir. Y lo hizo con la creación de una ley, la Ley Andreotti de 26 de julio de 1949, que establecía un novedoso sistema de impuesto de importación que contribuyera a la producción nacional. Por cada película importada que fuera doblada al italiano, el distribuidor tenía que depositar 2.500.000 Liras en la Banca Nazionale del Lavoro para obtener el Certificado de Doblaje. Esta cantidad iría a un fondo destinado a que los productores italianos pudiesen obtener préstamos a bajo interés para la producción de películas. Los distribuidores podían recuperar su depósito pasados diez años, pero sin intereses. Seguía sin haber limitaciones a la importación, los distribuidores podían importar las películas que quisieran siempre que pagaran el Certificado de Doblaje para cada una de ellas, pero lógicamente esto contribuyó a acumular el capital suficiente para que la industria cinematográfica italiana despegara y a generar una cierta autorregulación de las importaciones.

Poco a poco se empezó a combinar esta ley con otras medidas proteccionistas. Se instauró una pequeña cuota de pantalla, de 80 días al año para la proyección de películas italianas, el 22% del tiempo de pantalla. Pero la importación de películas estadounidenses seguía siendo alta, unas 400

⁶⁷ Armand Mattelart, “Excepción o especificidad cultural. Los desafíos del GATT”. Revista Telos, nº 42, junio-agosto 1995, Fundación Telefónica.
http://www.campusred.net/TELOS/anteriores/num_042/index_042.html?opi_perspectivas0.html

anuales, demasiado para el mercado italiano, y que tampoco beneficiaba a las productoras americanas, que se encontraban con una competencia excesiva entre ellas mismas. Era necesario llegar a un acuerdo que beneficiara a ambas partes, por lo que se abrieron negociaciones entre la MPEA y la ANICA, su homóloga italiana. El acuerdo se firmó en mayo de 1951, por el que se ponía un tope de 285 películas dobladas que se podían exportar a Italia, de las cuales 225 corresponderían a ocho compañías (MGM, 20th Century-Fox, Paramount, Columbia, RKO, Universal, United Artists y Republic). El pacto sería renovado en 1954, rebajando la cifra de importaciones a 190, hasta que en 1962 al igual que en Francia desaparecería la restricción a la importación de películas, al ser innecesaria por el descenso en la producción estadounidense.

Otro aspecto del acuerdo de 1951 era la referente a la importación de películas italianas en Estados Unidos. Dada la gran cantidad de películas norteamericanas en Italia, los productores italianos, animados por el capital disponible gracias al impuesto de importación, querían una oportunidad para penetrar en el mercado americano. De resultas del acuerdo se crea una agencia, *Italian Film Export* (IFE), para la promoción y distribución de películas italianas en Estados Unidos. El pacto establecía que un pequeño porcentaje de las ganancias obtenidas por las productoras americanas en Italia en tres años sería “adelantado” por los distribuidores estadounidenses que operaban en Italia para financiar el IFE. Pero evidentemente este acuerdo fue rechazado por los representantes de la industria norteamericana, quienes impidieron su expansión a otros países y provocaron que el IFE fracasara y acabara disolviéndose.

Como observamos, la mayoría de estas políticas proteccionistas se redujeron o desaparecieron en los años sesenta. Ya no eran necesarias. Desde el punto de vista político, Europa Occidental estaba firmemente asentada en el bloque del “mundo libre” liderado por Estados Unidos, por lo que el Gobierno estadounidense no precisaba ya vender su mensaje a través de las películas tan imperiosamente como sí lo necesitaba al inicio de la Guerra Fría. El mismo conflicto bipolar había entrado en una fase de distensión, relajando la guerra psicológica al menos en Europa.

Y también por razones económicas. A la pronunciada disminución de la producción estadounidense, se unía la creciente fortaleza de las cinematografías europeas, con capacidad competitiva y sobre todo estabilidad financiera. Esto hará que cada país desarrolle unas formas propias de hacer cine, contribuyendo tanto a la riqueza y a la diversidad cultural europea como al desarrollo de industrias generadoras de capital y empleo. El proteccionismo tras la Segunda Guerra Mundial evitó el desplome de la industria cinematográfica europea y permitió que Europa viera cómo nacían nuevas corrientes que tendrán un fuerte impacto en la historia del cine, como la *Nouvelle Vague* francesa y el Neorrealismo italiano.

La verdad es que la Administración estadounidense reaccionó con demasiada lentitud ante el resentimiento que se extendía por Europa por los niveles de saturación producidos por la importación de películas de Hollywood. Y los acontecimientos y las actitudes que estaban en boga en aquellos años de pleno “macarthysmo” no eran muy bien recibidas en Europa. Para un continente aún herido por el recuerdo del fascismo, el odio insensato y la violencia verbal de la histeria anticomunista parecía por completo de atractivo. La gente prefería ver los dibujos animados de Disney y películas optimistas como *Vacaciones en Roma* o *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), - alegoría del *New Deal*-, antes que productos como *El Telón de acero* o *I was a communist for the F.B.I.* Incluso podían provocar el efecto contrario al deseado.

Era necesario aplicar unos criterios específicos para Europa, y cuidar los intereses del gobierno en materia de guerra psicológica y propagandística. No se podía repetir el ridículo hecho en el Festival de Cannes de 1951, en el que no hubo representación diplomática ni delegación oficial de la industria cinematográfica de ninguna clase, mientras que los rusos habían enviado a su viceministro de cine, así como al famoso director Pudovkin, que hizo una brillante exposición de los éxitos soviéticos. Los informes oficiales recibidos por el gobierno de Washington decían que Estados Unidos había “hecho el tonto” en Cannes. El MPS fue diseñado para evitar eso, y De Mille, “*impresionado por el poder de las películas americanas en el extranjero*”, contratado específicamente para diseñar el programa de

actuación sobre Europa, asesorando a organismos secretos como el Consejo de Coordinación de Operaciones. En junio de 1954 hizo una lista de 37 filmes adecuados para su proyección internacional, entre los que figuraban: *Peter Pan* (Clyde Geromini, Wilfred Jackson, 1953), *The Jolson Story* (Alfred E. Green, 1946), *Música y lágrimas* (Anthony Mann, 1954), *The Boy from Oklahoma* (Michael Curtiz, 1954), *Vacaciones en Roma*, *Mujercitas* (Mervin LeRoy, 1949), *El Motín del Caine*, *Go, Man, Go* (James Wong Howe, 1954, historia de los Harlem Globetrotters), etc.⁶⁸ Es decir, películas del gusto popular, en la que se intercalasen mensajes y valores positivos del sistema occidental, o lo que era lo mismo para ellos, del modo de vida americano. Lo mismo que había propuesto Billy Wilder en el memorandum que escribió en 1947 al abandonar su servicio en Berlín.

La ciencia-ficción y la serie B

Hollywood era más que las grandes producciones y las rutilantes estrellas. De hecho, gran parte de la industria cinematográfica estadounidense estaba compuesta por pequeñas compañías que se dedicaban a la producción de películas de bajo presupuesto, la denominada “serie B”, y que también viviría las vicisitudes del conflicto bipolar, solo que ésta sabría aprovecharlas a su favor.

La serie B constituía el esqueleto del sistema hollywoodiense desde los años treinta. Se trataba de trabajos de bajo coste, de 60-75 minutos, que trataban de situarse en el radio de acción de películas y géneros de éxito, con actores semidesconocidos y directores famosos más por su velocidad en la dirección que por sus dotes artísticas, dispuestos a reciclar escenografías y vestuarios ya utilizados en películas de mayor calado. Su destino eran los programas dobles de los cines, cuando las salas estaban todavía controladas por las productoras, y posteriormente, los *drive-in* donde hacían furor entre los jóvenes.

El factor más importante para una película de serie B era el título. Las compañías tenían un departamento específico para el asunto, en el que el

⁶⁸ Frances Stonor Saunders, *op. cit.*

productor escribía varios títulos en un pizarrón, y posteriormente elegía junto a sus colaboradores aquel que parecía más eficaz, tras lo cual se llamaba a un director, se le confiaba el título en cuestión con el encargo de volver algunos (pocos) días después con el guión preparado. Los actores se seleccionaban entre los que tenían contrato con los mismos estudios: algunos eran jóvenes (y alguno sería más adelante sería famoso), otros habían bajado de categoría tras haber llegado a alguna película importante y otros estaban especializados sólo en este tipo de producciones.

En aquella época, cada uno de los grandes estudios abrió un departamento dedicado a la serie B, y al mismo tiempo se afianzaron pequeñas empresas que se especializaban exclusivamente en este tipo de producciones. Estas casas del llamado *Power Row* (el nombre que Hollywood daba a estas compañías) produjeron la serie B más típica. Compañías como Monogram, PRC (Producers Releasing Corporation), Eagle Lion, American International Pictures (AIP), etc. Un caso aparte lo constituía Republic Pictures, de cuyo seno saldrían películas de gran prestigio a pesar del poco presupuesto del que dispusieron, como *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) y sobre todo, *La Diligencia* (John Ford, 1939).⁶⁹

La serie B ha tocado prácticamente todos los géneros, y revitalizando algunos; películas del oeste, terror, comedias, musicales y seriales. Pero el género que va a dar más juego, al menos desde la perspectiva de nuestra investigación, será la ciencia-ficción. Este género no aparecería en el cine de Hollywood hasta 1950, confinada hasta ese momento en los seriales cinematográficos como *Flash Gordon* o *Buck Rogers* ¿Y por qué surge precisamente ahora? El historiador Emilio C. García Fernández hace un pequeño análisis de la situación:

“Otro de los temores más arraigados será la hecatombe nuclear. [...] La histeria colectiva volvía a propagarse, dado que el ciudadano de a pie comenzaba a mezclar y a confundir la presencia de comunistas cerca de él, con la posibilidad de una guerra nuclear o la llegada de extraterrestres a la Tierra, así como la confusión de los valores

⁶⁹ Stefano Della Casa: “Las compañías menores y las independientes: la serie B”, en VV.AA. *Historia General del cine Vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, 1996

*tradicionales que hicieron grande al país, situación que aprovechaba la industria del cine para abordar todo tipo de historias en todos los géneros sobre 'el enemigo exterior', especialmente en el terreno de la ciencia-ficción".*⁷⁰

Efectivamente, la Guerra Fría era un caldo de cultivo excelente, cuyo máximo exponente fue la histeria colectiva anticomunista, que se tradujo en la "Caza de Brujas" y en la aparición del senador McCarthy, como ya hemos visto. Los productores vieron en esto una excelente oportunidad de hacer negocio, lo que respaldará la eclosión de un modelo de cine fantástico y de ciencia-ficción en el que se dan cita los miedos, las obsesiones y la fascinación que siente el espectador medio por lo desconocido, por más que lo desconocido pueda llevar implícito el holocausto nuclear o una improbable aunque devastadora invasión extraterrestre.⁷¹

Los años cincuenta serán considerados como la "edad de oro" de la ciencia-ficción en el cine, tanto por el número de producciones, como por las películas que pasarán a la historia del cine como clásicos del género. Antes de empezar el repaso por las películas más significativas, debemos observar el tratamiento que ha hecho la historiografía del género. Y es que, en contraposición a su supuesta baja calidad artística, la ciencia-ficción y la serie B ha generado el desarrollo de una abundante bibliografía centrada en su análisis.

Uno de los primeros estudios del género lo hará John Brosnan en su libro *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*, publicado en 1978 al hilo del resurgimiento del género provocado por *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) y *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1978). Brosnan, refiriéndose a las películas de los años cincuenta, hablará de dos fases, una en la primera mitad de la década que asentará las bases del género y en la que se rodarán los "clásicos", y otra en la segunda mitad en la que la calidad caerá derivando hacia formas que llevarán al género de la *exploitation*.⁷²

⁷⁰ Emilio C. García Fernández. "Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente". Cuadernos de Historia 60. Arco Libro, Madrid, 1998

⁷¹ Revista *Cine y Vídeo Acción*, nº 137 y 139, Septiembre y Noviembre 2003

⁷² John Brosnan, *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*, Macdonald and Jane's, London, 1978

En un libro publicado recientemente por la Universidad de Edimburgo, Christine Cornea hace un completo repaso de la evolución de los estudios dedicados a la ciencia-ficción.⁷³ Empieza haciendo referencia a un famoso artículo que escribió Susan Sontag en los años setenta, *The Imagination of Disaster*. En él, Sontag utilizaba un gran número de películas para hacer un completo retrato de las convenciones formales del género, centrado más en los “desastres” que en la “ciencia”, a su entender.⁷⁴ Pero no fue hasta los años ochenta cuando el mundo académico empezó a ver en estas películas una herramienta para la comprensión de la sociedad estadounidense de la época. La obra que marcaría una piedra de toque sería el estudio que hizo Peter Biskind del Hollywood de los años cincuenta. Biskind subraya la importancia cultural de las películas de ciencia-ficción, tanto las de serie B como las de mayor presupuesto, por su íntima conexión con el contexto político e histórico en el que surgieron. Considerando que estas películas fueron realizadas bajo la influencia de la amenaza comunista, de la “Caza de Brujas” de McCarthy y la acción del HUAC, Biskind realiza una lectura de éstas clasificándolas de acuerdo a lo que él entiende que escondían afiliaciones político-ideológicas. Contrastando su teoría a través de detallados análisis comparativos, Biskind divide las películas en “centristas” y “radicales”, siendo centristas aquellas películas que apoyarían el *statu quo* y los poderes dominantes de la época, y como radicales las que serían críticas o cuestionarían ese *statu quo*. Prestando atención tanto a las diferencias como a las similitudes de una gran variedad de películas de los años cincuenta, Biskind destapa las corrientes culturales convenientemente enmascaradas por la humildad del género, tratado siempre como simple fantasía escapista juvenil.⁷⁵

Durante la década de los ochenta y gran parte de los noventa, las teorías de Biskind fueron la referencia ineludible de todos los estudios académicos del género, pero en los últimos años han visto publicados nuevas obras revisando aquel periodo y las películas de ciencia-ficción de la época. Hasta cierto punto, este renovado interés puede explicarse a través de la

⁷³ Christine Cornea, *Science Fiction Cinema*, Edinburgh University Press, 2007.

⁷⁴ Susan Sontag, “Imagination of Disaster”, en Christine Cornea *op.cit.*

⁷⁵ Peter Biskind, *Seeing is believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Pluto Press, London, 1983. En Christine Cornea, *op.cit.*

percepción de que estamos asistiendo a la defunción del cine como la forma cultural dominante por el empuje de las nuevas tecnologías. Esto estaría alentando el interés en revisar su historia, en este caso volver a lo que Vivian Sobchack considera los inicios del género cinematográfico de la ciencia-ficción. Todo ello dentro de un proyecto global de otorgarle al estudio de las películas la categoría de disciplina histórica.

Los recientes estudios parten del trabajo de Sontag y Biskind, ampliándolo y ofreciendo una mayor profundidad en el análisis de las estructuras formales de las películas, el establecimiento y la catalogación de distintos sub-géneros dentro del mismo, y su significado cultural, político y estético. Recogiendo el discurso de Sontag acerca de la inclinación del género hacia la “destrucción masiva”, Cindy Hendershot lo identifica como el reflejo de la “*paranoia cultural desencadenada por el descubrimiento y la utilización de las armas nucleares en la Segunda Guerra Mundial.*” Para Hendershot, el potencial para la destrucción de la ciencia y la tecnología demostrado con el lanzamiento de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, alimentó una gran variedad de histerias y ansiedades que calaron en la sociedad estadounidense, paradójicamente en un periodo, la posguerra, caracterizado por la paz y la estabilidad dentro de Estados Unidos. Hendershot apoya su teoría aplicando a su análisis de las películas de la ciencia-ficción de los años cincuenta un estudio psicoanalítico de la paranoia, como un desorden clínico caracterizado por una ilusión totalizadora. Explora las formas en las que las películas de ciencia-ficción muestran elementos de histeria colectiva, evidenciados en la propensión del género por crear mundos, aunque aparentemente racionales, completamente fantásticos. Para Christine Corvea, este estudio añade profundidad a una comprensión de la paranoia no sólo considerada como sintomático de este periodo de la historia de Estados Unidos, sino frecuentemente entendido como un rasgo característico y continuo de la nación. Poniendo el foco en la ciencia de la “era atómica”, Hendershot, por lo tanto, sub-divide las películas de acuerdo a un miedo a la destrucción nuclear que lo abarcaría todo.⁷⁶

⁷⁶Cindy Hendershot, *Paranoia, The Bomb and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1999. En Christine Corvea, *op.cit.*

Siguiendo la panorámica de Corvea, Jerome F. Shapiro también se centra en lo que él llama las “*películas de la bomba*” (*bomb films*) de los cincuenta y de principios de los sesenta. Contrariamente a Hendershot, él entiende que “la bomba” y la puesta en escena de escenarios post-apocalípticos es simplemente un mecanismo que oculta las verdaderas intenciones de muchas de estas películas. Igualmente, donde Biskind había comentado que “*los hombrecillos verdes de Marte significaban para el imaginario popular lo mismo que los ‘hombres rojos’ de Moscú*”, Mark Jancovich puntualiza: “*La preocupación por lo que pudiera estar haciendo la Unión Soviética fue con frecuencia nada más que una sustitución o un código que diferentes sectores de la sociedad americana utilizaban para criticar aquellos aspectos de la forma de vida en Estados Unidos a los que ellos se oponían. Si los extraterrestres eran en ocasiones identificados con los comunistas, eso también implicaba que era la conclusión lógica del desarrollo de ciertos comportamientos en la propia sociedad americana*”. Christine Corvea concluye que el extraterrestre-comunista, en definitiva, el “otro”, vienen a representar el miedo subyacente al conformismo que la sociedad americana de los cincuenta requería a sus sujetos.⁷⁷ Como veremos a continuación, podemos encontrar todos estos aspectos en las películas del género.

La ciencia-ficción ofrecía una enorme serie de posibilidades para trazar metáforas más o menos sutiles sobre todos estos miedos. Los temas preferidos tanto por público como por productores serán los viajes por el espacio y a otros planetas; visitantes extraterrestres (la mayoría de las veces hostiles); e insectos gigantes, generalmente producidos por radiaciones atómicas, y monstruos diversos. Entre los primeros, que anunciaban la inminente carrera espacial entre las dos superpotencias, destacan *Con destino a la Luna* (Irving Pichel, 1950), *This Island Earth* (Joseph Newman, 1955), y posiblemente la mejor de todas, *Planeta prohibido* (Fred McLeod Wilcox, 1956), que adaptaba *La tempestad* de Shakespeare, con el simpático robot Robbie, anunciado en los carteles con tratamientos estelares y que se convertiría en todo un icono cultural. En varias de estas películas veremos la

⁷⁷ Christine Corvea, *op.cit.*

presencia de espías comunistas dispuestos a sabotear los avances norteamericanos en la carrera espacial.

El segundo y tercer grupo de películas tienen más puntos de interés desde la perspectiva de este trabajo. El género de los “visitantes extraterrestres” ofrecía a los productores y a los estudios más conservadores la posibilidad de denunciar el peligro comunista y la posible infiltración en la vida cotidiana de los estadounidenses, a través de la “amenaza exterior”. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en *El enigma de otro mundo* (1951).⁷⁸ Dirigida por Christian Nyby y producida por Howard Hawks, con frecuencia se atribuye a este último gran parte del trabajo de dirección. Ligada a la fiebre por los “platillos volantes” desatada por el supuesto avistamiento el 24 de junio de 1947 de nueve objetos brillantes que atravesaban el cielo a gran velocidad y en formación, hecho por Kenneth Arnold, un hombre de negocios y aviador. La noticia pronto saltó a los periódicos, y se empezó a especular sobre la procedencia de aquellos “discos voladores”. Un miembro de la Fuerza Aérea de Estados Unidos declaró que podía ser una especie de “*nave experimental que estaría siendo probada por el gobierno norteamericano o tal vez por algún gobierno extranjero*”.⁷⁹ Esta última frase daba pie a que el miedo aflorase en las mentes de la población norteamericana: ¿Podría ser que los rusos hubieran sido capaces de desarrollar avanzadas aeronaves y que su presencia en el espacio cerero estadounidense fuera el preludio a una invasión? Si se unía esto al imaginario popular de la existencia de alienígenas de otros mundos, larvada durante años por las novelas *pulp*, los comics y los seriales cinematográficos como *Flash Gordon* o *Buck Rogers*, cualquier productor tenía delante de él inmejorables ingredientes para arrastrar al público a las salas.

El enigma de otro mundo reunía todos esos elementos. Un platillo volante, un enemigo llegado del exterior con ánimo de conquista (se supone que de todo el planeta Tierra, pero sólo vemos su amenaza en suelo norteamericano), y un epílogo final que convocaba a todos los espectadores a estar alertas ante cualquier intento de infiltración por parte de ese “enemigo exterior”. La verdad es que tanto por factura como por calidad

⁷⁸ Ver “Análisis de Películas”

⁷⁹ Antonio Montes de Oca T., *op.cit.*

podemos considerar *El enigma de otro mundo* como uno de los grandes clásicos de la ciencia-ficción, situándose fuera de los márgenes de la serie B.

La trama de la película arranca con la llegada del corresponsal Ned “Scotty” Scott a la base militar norteamericana en Ancohrage, Alaska, donde inmediatamente surge una jugosa noticia: una aeronave desconocida ha caído en la vecindad del Polo Norte, cerca del campo donde trabaja el equipo científico del Dr. Carrington. El capitán Pat Hendry y su tripulación son llamados para sobrevolar el área, que presenta una perturbación magnética, y localizar el sitio del impacto. El reportero sigue su instinto y decide acompañarlos. Al llegar al lugar, descubren un platillo volante atrapado entre los hielos árticos. Pero el intento de liberar la nave del hielo con bombas térmicas provoca su destrucción. El desconsuelo de los científicos ante la ineptitud militar pronto se desvanece al ver que la explosión ha puesto al descubierto una forma humanoide de tres metros de altura, atrapada en un bloque de hielo. Llevado de vuelta a la base, el despiste de un soldado provoca que la criatura se libere y escape, perdiendo su brazo. Su análisis hace llegar a la conclusión de que sus células son similares a las de un organismo vegetal y que se nutre de sangre. Mientras se organiza una expedición en búsqueda de la “cosa”, el científico Carrington, ansioso por estudiar a la criatura, oculta a todo el mundo que ésta se encuentra escondida en el invernadero, sin importarle que haya asesinado a dos de sus colegas. E incluso “planta” brotes de la criatura, que enseguida empiezan a acusar signos de vida. Se descubre entonces el plan: la criatura venía del espacio exterior a hacer crecer un ejército que se alimentaría de la sangre de los humanos. Ante esta perspectiva, el capitán Hendry, junto con los supervivientes del campamento, decide que hay que aniquilar a la criatura, pese a las protestas de Carrington, que intenta sabotear la trampa que le habían tendido para hablar con la criatura. Pero ésta le asesina instantes antes de que se accione el dispositivo que electrocuta a la criatura. La película concluye con el mensaje enviado por radio por Scotty a todos los corresponsales:

“Y ahora, antes de darles los pormenores de nuestra batalla, quiero hacerles una advertencia a cada uno de los que escuchan mi voz. Digan al

mundo... a todos, dondequiera que estén: ¡Vigilen los cielos! ¡En todas partes! ¡Sigan vigilando... sigan vigilando los cielos!”

Esta frase pasará a la historia del cine y supondrá la mejor metáfora acerca del peligro de la “amenaza proveniente del exterior”. Una anterior versión de este monólogo ponía el acento en la presencia de “*un enemigo que vuela sobre nuestras cabezas, un enemigo con una armada de discos voladores y un ejército de guerreros sobrehumanos*”. Más tarde, la referencia fue suprimida a favor del discurso que aparece en la pantalla: uno más ambiguo, más acorde con la amenaza atribuida a “otro mundo”. El personaje del doctor Carrington, jefe de la estación ártica, poseedor del premio Nobel y testigo de la explosión atómica en el atolón de Bikini, es la viva imagen del intelectual comunista visto por Hollywood: gorro de piel ruso, la barba recortada, los modales afectados y el ánimo nervioso o exaltado. Sus esfuerzos por mantener viva a la criatura son presentados, no como ejemplo de curiosidad científica, sino para delatar una obcecación rayana en el fanatismo. Sus colegas, por el contrario, muestran un rostro más afable, más humano y conciliador; en mayor o menor grado, todos ellos colaboran con los militares en el acoso y destrucción de la “cosa”. De todas formas, como indica Antonio Montes de Oca, la película critica de igual forma a los militares: “*Ha querido verse a El enigma de otro mundo como una apología del valor y sentido práctico castrense frente al invasor; esta afirmación supone hacer caso omiso de muchos diálogos e incidencias del estupendo guión de Charles Lederer. Hendry, blanco principal del humor característico de Howard Hawks, entorpece a cada paso la misión encomendada: localiza una nave de otro planeta para luego hacerla añicos con bombas térmicas; rescata el bloque de hielo que preserva a su único tripulante, pero no impide que éste escape y se haga daño; más tarde, la persecución de la criatura desata su furia homicida. En el proceso, ciencia y ejército quedaban igualmente mal servidos. La aniquilación de la cosa es entonces una victoria temporal, tan sólo una batalla que, como se anticipa en la sentencia que pone fin a la película, exige la vigilancia permanente; es apenas una tregua que anuncia la guerra por venir*”.⁸⁰

⁸⁰ Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

Otras películas significativas fueron *Los invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953), *Cuando los mundos chocan* (Rudolph Maté, 1951), o la versión cinematográfica de *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953), las dos últimas producidas por Paramount y adornadas por los magníficos efectos especiales de George Pal, galardonados con varios Oscars. Y de forma destacada, *It Came from Outer Space* (1953), sobre todo por la forma de tratar el tema del “visitante exterior”, muy distinta de la vista en *El Enigma de Otro Mundo*.

It Came from Outer Space presentaba una visión conciliadora. Su director, Jack Arnold, filmó la película en el entonces novedoso sistema de “tres dimensiones”. El guión, inspirado en una historia original de Ray Bradbury, situaba la acción en el pueblo desértico de Sand Rock, Arizona. Una noche, el astrónomo aficionado John Putnam y su novia, la maestra Ellen Fields, observaban la caída de un objeto volador. El investigador llega hasta el lugar del impacto, encuentra un vehículo esférico y se topa, cara a cara, con uno de sus tripulantes: un ser xenomorfo y cíclope. En ese instante se produce un derrumbe que cubre de rocas la nave; John sale ileso pero nadie le cree cuando relata su experiencia. En otro extraño incidente, dos empleados de la compañía de teléfonos desaparecen por unas horas; más tarde se les ve cambiados: se muestran fríos y distantes, también pueden mirar al sol sin parpadear. Al confrontarlos, John descubre su secreto: los seres de otro mundo han llegado por accidente a la Tierra, su nave se ha averiado y está siendo reparada en una vieja mina. Mientras tanto, como medida de seguridad, han duplicado los cuerpos de los terrícolas; no tienen intenciones de hacerles daño (“*tenemos almas y mentes... somos buenos...*”), pero “*pasarán cosas terribles*” si alguien interfiere (“*No estamos listos para encontrarnos en amistad... se horrorizarían de nuestro aspecto*”). Otras desapariciones, incluida la de Ellen, exacerbaban la desconfianza de los pobladores. John trata de contener a la turba que pretende destruir a los extraterrestres; al no conseguirlo, dinamita la entrada de la mina. La nave despegó y cruza el firmamento, los visitantes podrán regresar al lugar de donde vinieron. Nuevamente, la secuencia final ponía en boca de los protagonistas un mensaje o admonición; en este caso es el llamado a la avenencia frente a “*nuestra repulsión innata, nuestro odio y*

temor suspicaz a lo que es diferente de nosotros". A la pregunta de Ellen de si se han ido para siempre, John contesta: "No, sólo por ahora. No era el tiempo indicado para encontrarnos. Pero habrá tras noches, otras estrellas que observar. ¡Regresarán!".⁸¹

En el extremo opuesto respecto a calidad y producción nos encontramos con un título tan sintomático como *Red Planet Mars* (1952). Dirigida por Harry Horner, la película estaba impregnada de un discurso religioso extraño para una película de su género. A medio camino entre los géneros de ciencia ficción y el melodrama anticomunista, la historia sigue los pasos del joven astrónomo Chris Croyn, quien ha logrado comunicarse con el planeta Marte gracias a una válvula de hidrógeno inventada por el científico alemán Franz Calder y sustraída por los aliados después de la guerra. El antiguo criminal nazi pudo escapar de la justicia por intervención de los soviéticos, pero más tarde se dio a la fuga e instaló un laboratorio secreto en la cumbre de los Andes; sin embargo, no ha podido emular los resultados de su colega americano. Los comunistas localizan el refugio de Calder y le exigen vigilar los progresos del astrónomo norteamericano. Éste, ayudado por su esposa Lynda, ha recibido mensajes cifrados con datos que podían desestabilizar al "mundo libre": el ciclo de vida en Marte es de 300 años terrestres; una pequeña porción de suelo es suficiente para alimentar a miles de habitantes del planeta, las fuentes de energía conocidas por el planeta se han abandonado hace siglos por obsoletas; se ha erradicado el hambre, la pobreza y la guerra. Y en efecto, al conocerse la información se produce un colapso económico y político a escala mundial: quiebran las bolsas, caen los gobiernos e impera la anarquía. Mientras tanto, los jefes del Soviet anticipan gozosos la caída de occidente.

El siguiente mensaje es desconcertante: un llamamiento a la paz y al entendimiento entre los hombres que remeda el Sermón de la Montaña cristiano. El Ser Supremo de Marte se revela como el mismísimo Dios. Sobreviene un resurgimiento espiritual que las autoridades norteamericanas no pueden desaprovechar: las divinas palabras serán retransmitidas para que lleguen a oídos del pueblo ruso. El presidente de la Unión Americana las

⁸¹ Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

acompaña con una oración: “y ruego en particular porque detrás del Telón de Acero, donde no se nos permite posar los ojos, los hombres abran sus corazones al mensaje de paz y a la promesa que sus gobernantes han ignorado por tanto tiempo. El mensaje de hoy dice: habéis negado la palabra de Dios y adorado a falsos dioses. Vuestro tormento será el precio de tal pecado”.

Inspirados por la fuerza de esta sentencia, los campesinos rusos – curiosamente fieles oyentes de *Voice of America*- marchan en columnas rumbo a la capital, conducidos por un patriarca barbado que rescata las reliquias del credo ortodoxo. Los nuevos revolucionarios toman por asalto la Plaza roja y prenden fuego a la ciudadela del Kremlin. Caen por tierra las imágenes de Lenin, Stalin y del *premier* en funciones. Es el fin de la tiranía roja. Se transmite a todo el mundo la primera emisión desde la Rusia liberada: “Esta mañana, nuestros ejércitos de ocupación en otros territorios han sido devueltos a nuestra propia tierra. Hemos roto las cadenas de cuarenta años de esclavitud: ahora liberaremos a nuestros vecinos de las suyas. Éste el primer acto de nuestro gobierno. El segundo será la reapertura de nuestras iglesias para que nuestra gente pueda adorar libremente a Dios, de acuerdo con su propia conciencia. Las campanas de esas iglesias nos hablan ahora, dicen sólo lo que está en nuestros corazones: la oración que haga a los hombres vivir en paz de aquí en adelante.”

El insólito argumento no terminaba allí. En un inesperado desenlace, Calder sobrevivía a una avalancha andina y aparecía, sano y salvo, en el laboratorio de los Cronyn para confesar su secreto: él habría enviado los primeros comunicados para confundir por igual a capitalistas y comunistas, tal vez incluso los de contenido religioso. La duda se despejaba al recibirse un último e inconcluso mensaje celestial: “Habéis obrado bien, mis queridos...”. Incapaz de aceptar esta prueba de la existencia de Dios, Calder disparaba enloquecido sobre el aparato receptor y –efectos del gas explosivo- volaba el laboratorio en pedazos. El martirio de los Cronyn era el tema de una sentida elegía presidencial. En ella, el mandatario completaba la frase truncada: “Habéis obrado bien, mis queridos...(y fieles servidores. Entrad al gozo de vuestro momento; nuestro monumento es un mundo de

paz)”. Palabras dirigidas a los dos hijos de la pareja sacrificada, para quienes vivir en un mundo sin comunismo representaría sin duda –es el título final de la película- “El principio”.⁸²

Pero dentro de toda esta paranoia e histeria anticomunista que invadieron las salas en forma de peligrosos alienígenas y naves espaciales, dos películas se desmarcaron del “dictado oficial” y constituyeron la reacción y la contestación ante la “doctrina única” impuesta por el “macarthysmo”. Hablamos de *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951)⁸³ y de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956).⁸⁴

Como cuenta Antonio Montes de Oca, *Ultimátum a la Tierra* era una adaptación muy superior de un detalle de *Farewell to the Master*, cuento escrito por Harry Bates en 1940. Robert Wise, su director, era el principal responsable de una puesta en escena igualmente discreta, y el estilo visual de la película, debido al director de fotografía Leo Tover, no era ajeno al de muchos thrillers negros de la época. Ahora el visitante es Klaatu, un ser de aspecto humano que viaja hasta Washington D.C. en un platillo volante. La nave aterriza en un parque y es rodeada por el ejército y la policía. El recién llegado se dirige a la gente con palabras amistosas y un extraño objeto en la mano. Desconcertado, un soldado nervioso le dispara y lo deja herido. Se abre una rampa y aparece un gigantesco autómatas que desintegra parte del armamento de los militares. Klaatu dice unas palabras al robot Gort, se incorpora e informa a los soldados de que el artefacto que manipulaba “era un regalo para su presidente, con el podría haber estudiado la vida en otros planetas”.

Llevado a un hospital, Klaatu pide hablar con los representantes de todos los gobiernos del mundo. Pero las tensiones entre los países lo hacen imposible. Klaatu escapa del hospital y se oculta entre la gente, estableciendo una amistad con Helen Benson, una joven viuda. El visitante logra ponerse en contacto con un científico, al que le explica su misión: los recientes experimentos atómicos ponen en riesgo la paz y la seguridad de otros planetas. A menos que se suspendan las pruebas nucleares, la Tierra

⁸² Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

⁸³ Ver “Análisis de Películas”

⁸⁴ Ver “Análisis de Películas”

será destruida. Klaatu da muestra de su poder neutralizando toda la energía del planeta, salvo en hospitales y aviones en vuelo, durante media hora. Cuando acaba, el visitante es encontrado y perseguido por el ejército, que le tirotea. Antes de perder el conocimiento, instruye a su amiga para que con una clave secreta (*Klaatu Barada Nikto*) desactive al robot Gort, quien ante la “muerte” de Klaatu ya se había puesto en marcha contra los terrícolas. La clave surte efecto; Gort recoge el cuerpo yacente de Klaatu y lo lleva a la nave. Minutos después, reaparece completamente sano para lanzar un último discurso:

“Pronto me iré... y perdonen si hablo bruscamente. El universo se reduce cada día y la amenaza de agresión de cualquier grupo, en cualquier parte, no puede tolerarse más. O hay seguridad para todos o no la habrá para nadie. Esto no significa el sacrificio de ninguna libertad, excepto el de la libertad para actuar irresponsablemente. Sus ancestros lo sabían cuando hicieron leyes y encargaron a policías para hacerlas cumplir. Los seres de otros planetas hemos aceptado ese principio, tenemos una organización para la protección mutua de todos los planetas y la completa eliminación de la agresividad. La prueba de tan alta autoridad es, por supuesto, la policía que la apoya. Para esta tarea, creamos una raza de robots; su función es patrullar los planetas en naves como esta y preservar la paz. En casos de agresión, les hemos dado un poder absoluto sobre nosotros, este poder no puede ser revocado. Al primer acto de violencia, actúan automáticamente contra el agresor. Desafiar su intervención es arriesgar demasiado. Por eso vivimos en paz, sin armas ni ejércitos, sabiendo que estamos libres de guerras y agresiones, libres para emprender actividades más productivas. No pretendemos haber alcanzado la perfección, pero tenemos un sistema... y funciona. Vine aquí para informarles de estos hechos. No nos importa lo que hagan con su propio planeta, pero si amenazan con extender su violencia, esta Tierra se verá reducida a cenizas. La alternativa es simple: unirse a nosotros y vivir en paz o seguir igual y afrontar la destrucción. Esperaremos su respuesta. La decisión es suya”.

La película puede tener varias lecturas. Una que le da un mensaje pacifista y que aboga por el abandono de las armas nucleares; y otra, defendida por Antonio Montes de Oca, en la que las implicaciones políticas del ultimátum son contundentes: la suerte del mundo de la posguerra estaría en manos de un estado policiaco interplanetario (un eco de la célebre frase de Eisenhower: “*somos la policía del mundo*”); a la cabeza, un batallón de robots: los verdaderos dueños si nos remitimos a la sorpresiva última frase del cuento original: “*usted no comprende- había dicho el poderoso robot-. Yo soy el amo*”. Entonces Klaatu es solamente el emisario de un poder superior, la figura mesiánica de esta alegoría religiosa- el hombre del espacio elegía la vida pública, realizaba un milagro, era perseguido, traicionado y ejecutado por sus enemigos. Más tarde resucitaba, predicaba un sermón y ascendía al cielo.⁸⁵

La invasión de los ladrones de cuerpos guarda un planteamiento parecido al de *Los invasores de Marte*, donde un niño descubre que los marcianos se han ido introduciendo en el cuerpo de sus conciudadanos, dejándole aislado y, por supuesto, en amenaza de caer también él en la contaminación. La película de Don Siegel transcurre en una ciudad de provincias típicamente americana –por tanto la *polis* ideal- que ve su integridad amenazada por seres de otro planeta escondidos en gigantescas vainas, que sustituyen a los habitantes por réplicas eliminadas de voluntad. El protagonista resistirá heroicamente a que su cuerpo sea “ocupado” por los invasores. En esta actitud, como explica Terenci Moix, “*se ha visto tradicionalmente un retrato del americano íntegro ante la dictadura mental impuesta por el ‘macarthysmo’, con lo que el film de Siegel se convierte en el ‘Solo ante el peligro’ de la ciencia-ficción*”.⁸⁶ Pero la ambigüedad de la película es tal que puede verse en los alienígenas ladrones de cuerpos comunistas deseosos de acabar con la libertad individual, o valedores por la fuerza del discurso oficial que pretende homogeneizar América hasta convertirla en un gran país poblado por dementes fácilmente manejables por una fuerza superior.⁸⁷

⁸⁵ Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

⁸⁶ Terenci Moix: *La gran Historia del Cine de Terenci Moix: Cine moderno y español*, Capítulo 29. ABC, Prensa Española, Madrid 1992

⁸⁷ Revista *Cine y Vídeo Acción* nº 137, Septiembre 2003

El otro gran género es el de los monstruos e insectos mutados por las radiaciones atómicas. Mezclando elementos de las películas de terror, y realizados con los más imaginativos (por escasos) medios, toda una caterva de monstruos y bestias inundaron las pantallas de los cines de programa doble. En la mayoría de los casos la radiación nuclear es la culpable de la creación de las criaturas. Resulta muy significativo que este subgénero naciera en Japón, el único país que había comprobado de la forma más terrible los efectos de la destrucción nuclear. El cine japonés trató de conjurar esa experiencia traumática camuflándola bajo la apariencia de un gargantuesco monstruo que nacido de la radiación arrasaba todo a su paso. Este sería el origen de *Godzilla*, que aparecería por primera vez en la película *Japón bajo el terror del monstruo* (Ishiro Honda, 1954). La criatura no era sino una metáfora de la destrucción provocada por las bombas nucleares. Los dueños de las productoras de serie B estadounidenses, siempre a la búsqueda de argumentos que poder copiar para sacar la mayor cantidad de películas en el menor tiempo posible, trasladaron esta temática a sus películas, copiando prácticamente todos los elementos, y de forma principal, su origen nuclear. El caso más claro es el de las hormigas gigantes de *La humanidad en peligro* (Gordon Douglas, 1954).

La humanidad en peligro (*Them!* en un sonoro y efectivo título original) se lanza apresuradamente para aprovechar el inesperado éxito de *El monstruo de tiempos remotos* (Eugene Lourié, 1953), de la que hablaremos más adelante. La escena inicial (una niña que camina por el desierto balbuceando las palabras del título) denotaba la influencia de *It Came from Outer Space* apenas a un año de su estreno. Ahora, los ensayos nucleares en Nuevo México causan la mutación de una colonia de hormigas, haciéndolas crecer. El entomólogo Harold Melford, el policía Ben Patterson y el agente del FBI Robert Gram investigan una serie de extraños sucesos que les llevan a localizar el nido de los insectos y a destruirlo. Sin embargo la reina escapa y deposita los huevos en el sistema de drenaje de Los Ángeles, donde se libra la batalla final. Ésta fue la primera de muchas películas sobre animales (o humanos) hiper (o hipoatrofiados) por la fuerza

nuclear. Sus incursiones llenaron las pantallas por una década.⁸⁸ Otros ejemplos fueron la araña gigante de *Tarantula* (Jack Arnold, 1955), el pulpo gigante de *It Came from beneath the sea* (Robert Gordon, 1955), y los cangrejos gigantes de *Attack from the Crab Monsters* (Roger Corman, 1956).

Los engendros gigantes también son los protagonistas en *El monstruo de tiempos remotos* (1953), la primera película de “monstruos atómicos” en llegar a la pantalla., donde una bestia antediluviana sobrevivía en el subsuelo de Nueva York. Basada libremente en el relato *The Foghorn* de Ray Bradbury, el film comenzó como un proyecto semi-independiente de Mutual Pictures Of California que más tarde fue adquirido por Warner Brothers para su distribución. Como otros títulos de la época, el relato arrancaba con imágenes documentales que mostraban los preparativos para la detonación de un artefacto atómico en la región polar y la explosión misma. Un grupo de expertos dirigidos por el Dr. Tom Nesbitt mide los niveles de radiación con contadores *geiger*. Se desata una ventisca y el científico alcanza a adivinar la silueta de un ser gigantesco: la prueba nuclear ha liberado de su encierro milenario a un animal prehistórico. Nesbitt es enviado a un pabellón psiquiátrico con el diagnóstico de “alucinaciones traumáticas”; mientras convalece, se reciben las primeras noticias de una “serpiente marina” observada en las costas de Canadá. El científico visita al paleontólogo Thurgood Elson, quien vence su escepticismo inicial y le muestra una serie de ilustraciones con la fauna de esa era. El animal visto por Redbitt era un “redosaurio” (especie inventada para la película). El monstruo seguía su camino por la costa este y llegaba a Nueva York, donde causaba incalculables destrozos (gracias a la técnica de animación del entonces primerizo Ray Harryhausen). Acorralado en un parque de atracciones, el redosaurio perecía al ser atacado con un isótopo radioactivo. El esquema de la narración podrá parecernos hoy en día estereotipado, pero en su momento, antes de que se fijaran las convenciones del género, era del todo novedoso. La génesis y la destrucción de esta

⁸⁸ Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

criatura era obra exclusiva del átomo.⁸⁹ Otro gran clásico del género sería el monstruo anfibio de *La mujer y el monstruo* (Jack Arnold, 1953)

La radiación también es la culpable en *El increíble hombre menguante*, (Jack Arnold, 1957), donde su protagonista, un hombre que no deja de menguar, se ve confrontado a pequeños animales y a objetos que para él se han convertido en gigantescos.⁹⁰ Con un planteamiento similar se desarrolla *El ataque de la mujer de 50 pies* (Nathan Juran, 1958), pero aquí los causantes son unos extraterrestres quienes aumentan de tamaño a una joven algo bobalicona. La película prescinde por completo de cualquier planteamiento apocalíptico para entrar de lleno en un cruce de comedia costumbrista, cine de terror y erotismo inocente.

Películas donde el miedo a la energía nuclear y a la bomba atómica no son más que la excusa argumental para elaborar productos para espectadores poco exigentes, dirigidos al consumo de adolescentes en los *drive-in*. La verdad es que en la mayoría de las ocasiones podemos hablar de películas no ya de serie B, sino de serie Z. Películas que eran promocionadas con frases superlativas como “*The supreme excitement of our time!*”, “*Horror crawls from the depths of the earth*”, “*Most terrifying story*”, e incluso algunos estudios llegaron a adjetivar incluso el sistema técnico de que se valían, y así surgieron el “Horror-scope”, el “Specta-color” y el “Luna-Color”.⁹¹ Otros argumentos girarían en torno al temor a la destrucción nuclear, representado por un mundo postapocalíptico que habría vuelto a la prehistoria, como en *Prehistoric Women* (Greg C. Tallas, 1950). La mayoría no era más que una excusa para mostrar en pantalla a voluptuosas mujeres apenas cubiertas por mínimas pieles. No sería hasta los años sesenta en los que este argumento alcanzaría su culmen con *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) o las distintas adaptaciones de la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* (*Last Man on Earth*, Ubaldo Ragona, 1964).

Las películas de serie B, aunque albergaron algunos buenos filmes, y fueron banco de pruebas para varios directores que posteriormente alcanzarían prestigio, como Don Siegel y Bud Boetticher (lo que hizo que

⁸⁹ Antonio Montes de Oca T., *op.cit*

⁹⁰ Jean-Pierre Coursodon. “*La evolución de los géneros*”, en VV.AA. *Historia General del cine Vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, 1996

⁹¹ Terenci Moix, *op. cit.*

más tarde el género fuera reivindicado por gente como Jean-Luc Godard y François Truffaut en *Cahiers du Cinéma*), en su mayor parte fueron producciones de ínfima calidad. Su trasfondo ideológico era, en el mejor de los casos, simplista, y en la mayoría de las veces, una mera excusa argumental para poder hacer películas que costasen muy poco y llenasen los cines de adolescentes poco exigentes. No obstante, nos sirven para ver reflejados, de forma ingenua, el miedo a la bomba y el miedo al comunismo que marcaron el devenir de la sociedad norteamericana durante los cincuenta.

Hollywood y la Guerra Fría- parte II

La taquilla y los Oscar

A lo largo de la investigación venimos comprobando que el conflicto bipolar quedó constatado, de un modo u otro, en las producciones de Hollywood. La tensión de la Guerra Fría entre los bloques occidental y comunista quedó reflejada en varios tipos de películas, como los filmes directamente anticomunistas, como *El telón de acero*, o sus homólogas de la ciencia-ficción, y las películas de que mostraban los mejores aspectos del *american way of life* desde las directrices de la Administración. ¿Pero cómo funcionaron todas estas películas entre el público? ¿Gozaron del apoyo popular, traducido este en afluencia a las salas?

Para comprobarlo, vamos a hacer un pequeño análisis de las películas más taquilleras del periodo correspondiente a nuestra investigación (1946-1969) en Estados Unidos. Un vistazo inicial a la lista del *box office* nos señala que los géneros preferidos por el público norteamericano en este periodo fueron las grandes superproducciones bíblicas, melodramas, musicales, comedias, películas bélicas y *westerns*.

En los años finales de la década de los cuarenta, momento de inicio de la Guerra Fría, y de actividad en Hollywood de la comisión Parnell Thomas, las películas más taquilleras fueron, por año, *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1947), *Camino a Río* (Norman Z. McLeod, 1948), y *Jolson sings again* (Henry Levin, 1949, secuela de *The Jolson story*, 1947). Un melodrama postbélico, una comedia con dos de los cómicos más queridos del momento (Bob Hope y Bing Crosby), y un *biopic* musical sobre una de las mayores personalidades de espectáculo de EE UU. Sin duda la más destacable es *Los mejores años de nuestra vida*. Esta película de 1947 hablaba sobre la vida cotidiana en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial centrada en los problemas de readaptación a la vida civil de tres excombatientes en una pequeña ciudad, y representó, en palabras de

Gloria González-Huix, “*un breve renacimiento democrático y de la crítica social*”,¹ antes del embate de la “Caza de Brujas”.

Los mejores años... trataba acerca una realidad que era tabú en los años de la contienda: las grandes dificultades que se preveían tras la desmovilización, con un aumento masivo del desempleo y un descenso masivo de la producción, que repercutirían especialmente en los soldados que regresaran del frente para reintegrarse en la vida civil.² Siete millones de soldados desmovilizados era igual a siete millones de espectadores potenciales deseando verse reflejados en la pantalla, como hábilmente supo ver el productor Samuel Goldwyn.

La película no se vio libre de sospechas por parte del HUAC, desactivadas cuando el poderoso productor amenazó con hacer públicas sus opiniones sobre la “Caza de Brujas”, firme postura que contribuyó a que el comité renunciase a esa investigación. Y es que la película respondía a, según González-Huix, “*a un espíritu inquietante nacido de la resistencia a abandonar las grandes esperanzas del periodo anterior y la imposibilidad de encontrar valores equivalentes en la situación de posguerra*”

En ese mismo 1947 triunfó *Duelo al sol* (King Vidor), un monumental *western* melodramático en fulgurante Technicolor, que centraba su mejor baza en el desgarrado romance destructivo entre Gregory Peck y la sensual Jennifer Jones. Pero en general, la taquilla en estos años de posguerra estuvo dominada por las comedias sin más pretensión que el entretenimiento (la citada *Road to Rio* y *La novia era él*, una comedia bélica que contaba con un travestido Cary Grant), al igual que el musical, representado por las dos películas que narraban la vida de Al Jolson (el intérprete de *El cantor de jazz*, la primera película sonora) y por *Desfile de pascua* (Charles Walters), con Fred Astaire y Judy Garland. Como vemos, películas que en ningún caso podían alarmar al HUAC, sino en todo caso, servir a sus propósitos como *The Jolson Story*, con la representación de los valores del hombre americano que hacía.

¹ Gloria González-Huix, citada en José María Caparrós Lera, *100 películas de historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997

² Neil A. Wynn, citado en José María Caparrós Lera, *op. cit.*

La década de los cincuenta contemplaría la explosión de las grandes superproducciones en Hollywood, que dominarían la taquilla. El fulgurante avance de la televisión provocó una enorme crisis en la industria cinematográfica, reflejada en el descenso de espectadores en las salas y de películas producidas. Para combatirla, Hollywood se concentró en presentar la superioridad técnica del cine frente a la imagen borrosa y en blanco y negro de la televisión. Toda una serie de innovaciones tecnológicas invadieron las pantallas, con el fin de resaltar la espectacularidad de las películas. Avances que irían desde el Cinerama, que precisaba una enorme pantalla semicircular de 7 metros de alto por 19 de ancho y que serviría fundamentalmente para documentales de interés turístico³ (con *Esto es Cinerama*, y *Cinerama Holyday*, que fue la película más taquillera de 1955); pasando por el VistaVisión, el Todd-Ao, hasta el cine en 3-D e incluso el Odorama, sistemas en su mayoría que no sobrevivieron a la década.

El sistema que triunfaría definitivamente entre el público por su perfección técnica sería el Cinemascope, desarrollado por la Fox, con efectos parecidos a los del Cinerama, pero que precisaba de una técnica mucho más sencilla y asequible que permitía su proyección en una pantalla gigante pero no imposible como la del Cinerama. Como cuenta Terenci Moix, este fue un sistema “en cuyo lanzamiento jugó una baza primordial la idea de grandiosidad y la ilusión de realismo total”.⁴ La película que inauguró este sistema fue *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953), con Richard Burton y Víctor Mature, una historia con trasfondo bíblico, y que se convirtió en la triunfadora de 1953.

Y es que para aprovechar la mayor ilusión de realidad de la pantalla, nada mejor que el antiguo mundo de los mitos y sobre todo la Biblia. La antigüedad y las “sagradas escrituras” como fundamento convencional de la cultura occidental, políticamente libres de sospecha, fueron motivo de numerosos filmes con éxito de público, muchas veces basados en películas anteriores de los primeros tiempos del cine como *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1927). Las historias ricas en acción abrían muchas posibilidades para

³ Terenci Moix : *La gran Historia del Cine de Terenci Moix: Cine moderno y español*, Capítulo 29. ABC, Prensa Española, Madrid 1992

⁴ Terenci Moix, *op. cit.*

demostrar la superioridad de la técnica fílmica: grandes escenografías de los templos antiguos, plazas, ciudades, lujosas marchas triunfales, masas humanas, que en la proyección en color ejercen la sensación de participación inmediata.⁵

Esta serie de superproducciones bíblicas que triunfaron en la taquilla la inaugurarían *Sansón y Dalila* (Cecil B. De Mille, 1950) y *David and Batsheeba* (Henry King, 1951), que fueron respectivamente las más taquilleras de su año. En 1952 nos encontramos con el colosal espectáculo de *Quo Vadis?*(Mervin LeRoy), que sería la primera en rodarse fuera de Hollywood, en los estudios Cinecitta de Roma. Durante los cuatro años siguientes, la fórmula dio signos de agotamiento, hasta la llegada en 1957 de *Los diez mandamientos*, que supondría la retirada del maestro del espectáculo Cecil B. De Mille. *Los diez mandamientos*⁶ fue el supercolosal por excelencia de los años cincuenta, una astuta dosificación de sentimentalismo religioso y espectáculo a todo riesgo, con escenas espectaculares rodadas muchas de ellas en escenarios naturales, como la llegada de Moisés a Menfis, la construcción en vivo de la ciudad de Gosén, los movimientos de masas en el avance del Éxodo y la apertura del Mar Rojo.⁷

Los diez mandamientos se convertiría en la película más taquillera de la década (80 millones de dólares), inmediatamente seguida por el otro gran representante del “*epic film*”: *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). Rodada en Cinecitta, su coste de 15 millones de dólares la convertían en la producción más cara hasta el momento. La historia de Judah Ben-Hur (Charlton Heston) y su enfrentamiento con su amigo de la infancia Messala (Stephen Boyd), con la pasión y muerte de Cristo de fondo, supuso un colosal esfuerzo que requirió la construcción del gran circo y de un lago artificial para el rodaje de las dos mejores escenas de la película: la famosa carrera de cuadrigas y la batalla naval, aparte de miles de extras.

Desde el punto de vista de nuestra investigación, el éxito de las superproducciones bíblicas nos indica el triunfo de los valores occidentales

⁵W. Faulstich y H. Korte comp., *Cien años de cine. Vol. 3: 1945-1960*. Siglo XXI, México, 1995

⁶ Ver “Análisis de Películas”

⁷ Terenci Moix, *op. cit.*

que perseguía la Administración norteamericana en su guerra propagandística contra la URSS. Emilio García Fernández escribía en relación con el tema: “*Estas películas [...] plantean argumentos volcados en la religión, la tradición política y la raza, aspectos que remiten al poder de los blancos conservadores*”.⁸ En la presentación de la historia bíblica, a pesar de la trivialización con que se desarrolla, se ofrecen puntos de apoyo que actúan como recordatorio de los ideales cristianos y como pautas para fijar valores eternos.⁹ No hay que olvidar que Cecil B. De Mille era desde 1953 consejero especial del *Motion Picture Service*, del Departamento de Defensa, para el que había aconsejado que “*la utilización más eficaz de las películas americanas no consiste en diseñar toda una película para tratar un determinado problema, sino hacer que en las películas ‘normales’ se introduzca una línea de diálogo apropiada, un comentario, una inflexión de voz, un gesto...*”¹⁰

Pero no sólo de las historias bíblicas se alimentaron las superproducciones. En la primera mitad de la década el subgénero alcanza cotas de alta calidad, que se vieron reflejadas en la taquilla, con las aventuras africanas de *Las minas del Rey Salomón* (Compton Bennet, Andrew Marton, 1950), rodada en rutilante Technicolor y que lanzó al estrellato al viril Stewart Granger, símbolo del hombre aventurero por excelencia.

1952 fue un año especialmente dulce para este tipo de películas. A la ya citada *Quo Vadis?* se unieron en el podio del *box office* de ese año *El mayor espectáculo del mundo* (Cecil B. De Mille), ambientada en el mundo del circo y con un reparto cuajado de estrellas, e *Ivanhoe* (Richard Torpe), adaptación de la novela de Walter Scott que recrea las aventuras del sajón Wilfred de Ivanhoe (Richard Taylor) al final de la III Cruzada en su intento de reponer en el trono a Ricardo Corazón de León, película que incluía espectaculares escenas de torneos medievales. No debemos olvidar que 1952 fue el año álgido de la “Caza de Brujas” de McCarthy y de la comisión Wood, en el que asimismo se estrenaron *Big Jim McLain*, *Correo*

⁸ Emilio C. García Fernández, “*Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*”. Cuadernos de Historia 60. Arco Libro, Madrid, 1998

⁹ W. Faulstich y H. Korte comp, *op.cit.*

¹⁰ Ver “Hollywood y la Guerra Fría parte I”

diplomático y *Cita a las once*, firmes representantes del cine anticomunista, que no obtuvieron casi ninguna repercusión en la taquilla.

Las superproducciones vivirían un período de relativo receso hasta 1956, en que otra película circense, *Trapezio* (Carol Reed) se asomó al tercer puesto de la recaudación. 1957 fue el año del regreso a lo grande: *Los diez mandamientos*, *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Todd) y *Gigante* (George Stevens), la epopeya sobre la transformación de Texas de estado ganadero a estado petrolífero, que además suponía el film póstumo de James Dean, ya convertido en mito, coparon los puestos más altos de la taquilla. Esta película, como hemos visto, sufrió el intento de boicoteo por parte de la CIA por que transmitía la idea de que “*la riqueza anglotejana se basaba en la explotación de la mano de obra americana*”.¹¹

Podemos decir entonces que el triunfo de las superproducciones en la taquilla, y consecuentemente entre el gran público, respondió por un lado a las necesidades de los estudios de articular una respuesta efectiva a la amenaza de la televisión, y por otro, al interés del público norteamericano de ver en pantalla grande todo aquello que por aquel entonces no le podía ofrecer la televisión (color, grandes estrellas, historias épicas, espectacularidad). Pero a su vez, estas películas, sobre todo las de corte bíblico o religioso, ofrecían un mensaje y unos valores que la sociedad occidental debía asumir como propios, ideales para luchar contra el enemigo ateo comunista. Un mensaje que, por supuesto, era visto con muy buenos ojos desde las altas instancias políticas y los departamentos de guerra propagandística.

Pese al dominio de las superproducciones, otros géneros se alzaron también con el favor del público en la década de los cincuenta. El melodrama estuvo presente con *Magnolia* (George Sydney, 1951), drama sureño con Ava Gardner, y *Música y Lágrimas*, la historia del genial músico Glenn Miller protagonizado por James Stewart. Ambas películas figuraban entre las seleccionadas por De Mille en su cargo en el *Motion Picture Service* para su proyección en Europa.¹²

¹¹ Ver “Hollywood y la Guerra Fría parte I”

¹² Ver “Hollywood y la Guerra Fría parte I”

Vidas borrascosas (Mark Robson, 1958) era un folletín de los llamados de “temática adulta”, un eufemismo que servía para denominar una serie de películas que contenían una cierta carga de crítica social generalmente soterrada bajo el aspecto de la crítica de costumbres, que fue a todo lo que pudo llegar el “realismo” norteamericano en esa década.¹³ De parecida forma podemos hablar de *Sayonara* (Joshua Logan, 1957), alegato antirracista a favor de los nuevos aliados japoneses (que jugarían un importantísimo papel de contención del comunismo en el Pacífico).

Un caso especial supone *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953). Zinnemann, que ya se había significado en su compromiso social con *Solo ante el peligro* (1952), triunfó con este drama que narraba las vidas de un grupo de soldados en su base de Hawaii en las semanas previas al ataque japonés a Pearl Harbor. Rodeado de un impresionante elenco interpretativo, realizó un melodrama antimilitarista sobre la corrupción, la brutalidad y la mezquindad del ejército, algo inaudito en los años de la Guerra Fría. La verdad es que los censores se ocuparon más de rebajar el tono erótico de la cinta que de depurar veleidades políticas, aunque se acaba imponiendo un final acomodaticio en el que se intenta que las críticas al Ejército se conviertan en alabanzas.¹⁴

El género cinematográfico por excelencia de la década, el musical, por supuesto disfrutó del beneplácito del público, aunque tapado en la taquilla ante la avalancha de las superproducciones. Una de las películas más míticas del género, *Un americano en París* (Vincent Minelli, 1951), se quedó en el tercer puesto de su año, superado por una de las películas bíblicas más flojas, *David and Bathsheba*. Habría que esperar a 1954 para que un musical alcanzara lo más alto del *box office*, honor que correspondería a *Blanca Navidad* (Michael Curtiz), que traería asociado la canción *White Christmas* cantada por Bing Crosby (que aun hoy es el *single* más vendido de la historia). La música también acaparó el podio ese mismo año con la citada *Música y lágrimas*. Y la misma situación de dos musicales entre las tres películas más taquilleras del año se repetiría en 1956 con *Ellos y ellas* (Joseph L. Mankiewicz) y *El rey y yo* (Walter Lang, 1956). Pese a esta

¹³ Terenci Moix, *op. cit.*

¹⁴ Augusto M. Torres, *Diccionario de Cine Mundial*, Espasa, Madrid, 2001

relativa ausencia de predominio en la taquilla, el musical, hasta su crisis por el fin del sistema de estudios, siguió gozando de buena salud.

El empuje de las superproducciones eclipsó también a otros géneros clásicos. En la comedia, en el medallero del *box office* durante la década sólo entró *Escala en Hawaii* (John Ford y Mervin LeRoy, 1955), ambientada en una fragata durante las postrimerías de la II Guerra Mundial, protagonizada por Henry Fonda, y basada en la obra teatral que él mismo representaba, y que supuso el debut de Jack Lemmon. No sería hasta el final de la década cuando que dos comedias volvieran a situarse en el *top tres*. En 1959, y precisamente otra vez con Jack Lemmon, pero siendo ahora ya una estrella consolidada, la tercera plaza correspondió a *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder), frecuentemente considerada como la mejor comedia de la Historia del cine. La relajación a partir de 1956 del Código Hays permitió un nuevo estilo de hacer de películas, que *Con faldas y a lo loco* representa a la perfección: diálogos ácidos y situaciones e imágenes con un cada vez menos sutil acento sexual, tendencia que indicaba un cambio de gusto cinematográfico por parte del público para la nueva década.

La tendencia contraria representa la otra comedia triunfadora de 1959. *El extraño caso de Wilbur* (Charles Barton, 1959) fue el primer título de una larga serie de películas de la factoría Disney (que pocos años atrás había inaugurado su división de películas de imagen real), donde aparecían animales prodigiosos, capaces incluso de ayudar al Pentágono y de contribuir a la paz mundial.¹⁵ Uno de los grandes defensores de la “Caza de Brujas” y de la lucha anticomunista, participante de *Militant Liberty*, ponía así su granito de arena cinematográfico reclutando para la causa a las generaciones más jóvenes.

El género bélico tras la contienda mundial, pese a registrar en esta década numerosas y muy buenas películas, queda reducido en los puestos altos de la taquilla a sólo tres filmes. En 1950 apareció *Fuego en la nieve* (William A. Wellman), una cinta sobre un pequeño pelotón americano en la campaña europea, que se centraba más en la psicología y la moral de los soldados más que en la acción o el heroísmo. Y en 1955, Raoul Walsh dirigió *Más allá de*

¹⁵ *100 años Disney*, El País- Aguilar, Madrid, 2001

las lágrimas, que se podía considerar más un melodrama con trasfondo bélico que una película de guerra en sí. De hecho, esta circunstancia, la guerra como escenario antes que como protagonista de la trama, está muy presente en los filmes de la década (como hemos visto con *De aquí a la eternidad* o *Escala en Hawái*, o en el *thriller* judicial *El motín del Caine*). Esto es paradójico, dado que a principios de la década Estados Unidos estaba inmerso en otra guerra, y hubiese sido lógico la producción y consumo de películas propagandísticas, como había sucedido en la guerra mundial. Pero la guerra de Corea nunca fue muy popular entre el pueblo norteamericano, y las “hazañas bélicas” ya no entusiasmaban al público, cuyos gustos habían cambiado. Tan sólo el melodrama *Sayonara* tendría como fondo ese conflicto.

Curiosamente, la única película bélica que conquistaría lo más alto de la taquilla sería *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1958). La única representante “genuinamente” bélica, al menos en apariencia, ya que tras la historia del campo de prisioneros en Birmania y del comando encargado de la destrucción del puente que enlazaría Bangkok y Rangún por ferrocarril, la trama principal trataba sobre el absurdo de la guerra, representado en la figura del coronel Nicholson (Alec Guinness) y su locura. Película con mucho más trasfondo aún, cuando sabemos que los guionistas fueron Michael Wilson y Carl Foreman, autores de los guiones de *La sal de la tierra* y *Solo ante el peligro* respectivamente, e integrantes de las “listas negras”. El triunfo de una película de estas características era señal de que algo estaba cambiando, y que la “Caza de Brujas” y las “listas negras” ya no le resultaban rentables a la industria cinematográfica. Desde luego, a la vista de las cifras, el género bélico no fue el preferido por la Administración en su guerra psicológica. Quizás se quería evitar lanzar el mensaje del conflicto armado como solución al enfrentamiento bipolar.

Se entraba de esta manera en los años sesenta, y lo hacía en la taquilla de la mano de *Ben-Hur*, culmen del colosalismo cinematográfico. Pero ese mismo año, otra de las películas que acompañaban a Charlton Heston en el podio del *box office* señalaba que la sociedad estadounidense estaba cambiando. Se trataba de *Psicosis* (Alfred Hitchcock), una cinta donde se volvían a dar cita las obsesiones del maestro inglés por la culpa, el castigo y

las madres posesivas.¹⁶ Pero lo hacía desde una estructura ciertamente moderna, introduciendo el personaje del asesino psicópata, y con una estética visual que metía a los espectadores en la mente esquizoide de Norman Bates (Anthony Perkins). Parecía que con la nueva década, y el inminente triunfo de Kennedy y su “Nueva Frontera”, se daba paso también a una nueva sociedad, menos ingenua que la de la década anterior.

Cambio que se reflejaba también en la comedia *Operación Pacífico* (Blake Edwards, 1960), con Cary Grant y Tony Curtis, ambientada en un submarino durante la Segunda Guerra Mundial que se ve obligado a navegar pintado de rosa, comedia que contenía numerosos diálogos y situaciones de doble sentido de marcado tinte sexual (se salvan gracias a la ropa interior de las tripulantes), y que desarrollaría el director a lo largo de su carrera. Y *Pijama para dos* (Delbert Mann, 1961), con la pareja Doris Day-Rock Hudson, que incidía en el tema de la guerra de sexos. Y sobre todo, con el segundo puesto en la taquilla de 1962 de *Espartaco* (Stanley Kubrick), un *peplum* de gran presupuesto a mayor gloria de Kirk Douglas. Pero con la particularidad de que estaba basada en la novela de tinte casi comunista de Howard Fast, que hablaba directamente de la rebelión y la lucha de clases. Pese a que obviamente todo esto está muy diluido en el film, queda un fondo progresista, acentuado por el hecho de que el guión está firmado por Dalton Trumbo, integrante de las “listas negras”, quien ya figura de pleno derecho en los títulos de crédito.

El otro género que obtuvo una fuerte presencia en la taquilla en estos primeros años de los sesenta, curiosamente se encuentra en las antípodas de lo dicho anteriormente. Las comedias familiares de Disney como *Un sabio en las nubes* (Robert Stevenson, 1961) y *Tu a Boston y yo a California* (David Swift, 1961) habían devuelto al cine a la familia al completo, tras la crisis provocada por la televisión en los cincuenta. La familia de clase media del más genuino *american way of life* volvía a estar presente en las pantallas, tanto dentro de ellas como en la platea.

La segunda mitad de los años sesenta seguiría confirmando la tendencia de los años anteriores. No encontramos ninguna película que haga referencia a

¹⁶ Augusto M. Torres, *op. cit.*

la Guerra Fría entre las más taquilleras de esos años. Si existió un dominador claro de este lustro fue por supuesto James Bond. Las aventuras del agente 007 (que analizaremos posteriormente) se situarán entre las más taquilleras de cada año, sobre todo a partir del estreno de *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1965), la tercera entrega de la saga y que desató la “Bondmanía” en todo el mundo.

También nos encontramos con el éxito de comedias con un cada vez mayor toque de sarcasmo, alejándose cada vez más de la comedia blanda de los años cuarenta y cincuenta. Títulos como *El mundo está loco, loco, loco* (Stanley Kramer, 1964), *¿Qué tal, Pussycat?* (Clive Donner, 1965) y *¡Qué vienen los Rusos!* (Norman Jewinson, 1965) reflejaban que la sociedad estadounidense estaba cada vez más dispuesta a reírse de sí misma, incluso aunque en ocasiones fuera criticada con saña, pero con sutileza, por estas mismas películas.

También una nueva hornada de realizadores triunfó con un cine de corte realista, que no dudaba en tratar sin cortapisas los problemas y las contradicciones que Estados Unidos vivieron en esos convulsos años sesenta. *El Graduado* (Mike Nichols, 1967), *Descalzos por el parque* (Gene Saks, 1967), *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969) dejaban claro que los años sesenta habían supuesto un cambio completo en la manera de pensar y de sentir de una gran parte de los espectadores estadounidenses.

Por lo tanto, un balance general del periodo 1946-1969 desvela que el cine que aludía directamente al conflicto bipolar, ya fueran los *thrillers* anticomunistas o las mal disimuladas metáforas sobre la invasión del enemigo exterior, no obtuvo el respaldo masivo del público, quedando circunscrito al circuito de los programas dobles o *drive-in* para adolescentes, particularmente las películas de ciencia-ficción. Las películas anticomunistas seguían una factura acartonada y una estética de serie B más propia de la década de los cuarenta, lo que evidentemente no movilizaba grandes masas que acudieran a las salas.

Pero este fracaso del cine anticomunista no significa que los postulados de la Administración no llegasen al gran público. Los departamentos encargados de la guerra psicológica y del aparato propagandístico habían tomado buena nota de lo ocurrido en Alemania en los meses posteriores a la

derrota nazi, donde los documentales y los programas “desnazificadores” aburrían y dormían a la gente más que reeducarla, y en cambio las películas de ficción con temas más ligeros entusiasmaban al público alemán. Hubo por tanto que diseñar una nueva estrategia, que queda reflejada en el memorandum que escribió Billy Wider tras su servicio en Berlín en 1945 en el Departamento de Guerra Psicológica: hacer películas de entretenimiento “*hechas de un modo astuto, de manera que se consiguiera inculcar a la gente un poco de ideología- con unas películas así tendríamos un brillante instrumento de propaganda en las manos*”.¹⁷ Esto fue lo que se hizo aplicado ahora a la lucha contra el comunismo, tanto dentro como fuera de Estados Unidos.

El principal papel lo jugaron las superproducciones bíblicas, que transmitían unos valores propios de la cultura occidental, a la vez que aportaban grandes dosis de *glamour* y espectacularidad, lo que unido a los avances técnicos que presentaban atraían a los espectadores en masa a las salas de cine. Y es que no hay que olvidar que la principal preocupación de la industria cinematográfica a principios de los años cincuenta era buscar fórmulas para combatir a la televisión, su principal competidor, más que luchar contra el enemigo comunista. Además, en la segunda mitad de la década los estudios se estaban empezando a dar cuenta de que la persecución del HUAC y las “listas negras” les estaban perjudicando más que beneficiando en su competición contra la televisión. Pero eso no fue obstáculo para permitir que en sus películas incluyeran mensajes y valores con los que, además, estaban de acuerdo.

El resto de las películas que triunfaron en la taquilla contenían en su mayoría los mismos mensajes camuflados en su metraje, fruto de las indicaciones en muchas ocasiones del programa *Militant Liberty*, el programa desarrollado por el Pentágono para “*explicar en palabras sencillas las verdaderas condiciones que se dan bajo el comunismo y explicar los principios en que se fundamenta la forma de vida del mundo libre*” y “*despertar a las personas libres para que comprendan la magnitud del peligro con que se enfrenta el mundo libre, y, por último, generar una*

¹⁷ Ver “Hollywood y la Guerra Fría parte I”

motivación para combatir esta amenaza".¹⁸ La misma estrategia que propugnaba De Mille para el *Motion Picture Service*, como hemos visto antes. Muchos de estos éxitos de taquilla eran recomendados especialmente para su proyección en Europa.

Aunque también hubo representantes de un cierto cine combativo que no se plegaba a la doctrina oficial (*De aquí a la eternidad*, *El puente sobre el río Kwai*) que obtuvieron el respaldo del público, la principal conclusión que podemos destacar es que, en los años que van de 1947 a 1969, el cine de propaganda cambió sus formas, pasando de películas consideradas como tal y que ya no funcionaban entre el público, a la inclusión en todo tipo de filmes mensajes positivos a favor de los valores y modo de vida occidental. Mensajes que al figurar dentro de los filmes y géneros más exitosos del periodo, calaron en la población estadounidense y europea que pudo ver esas películas, valores que adoptaron como propios.

Hablando ahora desde la propia industria, representada en este caso por la Academia de las Artes Cinematográficas, hay que decir que sus premios, los Oscar, símbolo del éxito y el prestigio cinematográfico, no favorecieron descaradamente a ninguna de las dos tendencias: la del cine acorde con la ola conservadora y anticomunista, y al sector más liberal. Durante los años cincuenta existió cierto equilibrio tanto en nominaciones como en premios, aunque cuantitativamente el ala conservadora resultaría algo más galardonada. Sin embargo, en su mayoría las consideraciones políticas no tendrían una influencia decisiva a la hora de otorgar los galardones, y sí los méritos cinematográficos o, sobre todo, las campañas de publicidad llevadas a cabo por las productoras para intentar decantar el voto de los académicos hacia sus intereses. Sin entrar en excesivos detalles ni en un análisis profundo, vamos a referir aquí unos pocos casos concretos que reflejaron la incidencia del ambiente de la Guerra Fría en la concesión de los premios Oscar.

El cine anticomunista obtendría su máximo triunfo en 1954 cuando la película *La ley del silencio* de Elia Kazan se alzó con siete Oscar, incluyendo Mejor Película y Mejor Director, aparte de ver premiadas las

¹⁸ Ver "Hollywood y la Guerra Fría parte I"

interpretaciones de Marlon Brando y Eve Marie Saint. *La ley del silencio* fue el film que realizó Kazan (quien ya había ganado en 1947 por *La barrera invisible*, un film sobre el antisemitismo) tras su declaración ante el HUAC donde denuncia a varios de sus antiguos compañeros del Partido Comunista. En él, elabora una apología de la delación, en cierta manera a modo de auto justificación por la acción que ha cometido, y que marcará a partir de ese momento su carrera. La película se alza así como estandarte de la “Caza de Brujas”, y su victoria en la ceremonia de los Oscar parecía significar que la Academia aplaudía la labor inquisitorial del HUAC.¹⁹

Sin embargo, esto no era así en ningún modo, como se ha ido viendo a lo largo de este trabajo. Hollywood era en su mayoría contrario a las comisiones de la investigación, aunque pocos lo expresaran públicamente. Pero si podían simbolizar su rechazo en forma de nominaciones y premios. *Solo ante el peligro*, paradigma de la denuncia antimacarthysta, obtuvo siete nominaciones en 1952, incluyendo a la Mejor Película, y al Guión escrito por el encausado Carl Foreman, aunque finalmente sólo se alzara con tres estatuillas, entre ellas la de Mejor Actor para Gary Cooper.

Los guionistas, uno de los colectivos más castigados por la “Caza de Brujas”, sin embargo tuvieron más suerte que otros compañeros, ya que pudieron trabajar bajo seudónimos. Y esta circunstancia fue aprovechada por la Academia para reivindicar su labor nominando o premiando alguno de los guiones tras los que se sabía que estaba la pluma de estos profesionales. Pero tampoco se podía desafiar abiertamente al HUAC y sobre todo, contradecir a la propia industria que era la que había creado las “listas negras”, por lo que sólo los que se presentaban bajo otro nombre pasaban desapercibidos. Se dio así el caso en que, en 1956, en el apartado de Mejor Guión, resultaron nominados Michael Wilson por *La gran prueba* (William Wyler) y Dalton Trumbo por *The Brave One*. Ambos figuraban en las “listas negras”, y la candidatura de Wilson, que había firmado el guión con su nombre, fue retirada, mientras que Dalton Trumbo, que había utilizado un seudónimo (Robert Rich), acabaría ganado el Oscar (años atrás había conseguido la misma jugada con *Vacaciones en Roma*). Michael

¹⁹ Ver “Análisis de películas”

Wilson, junto con Carl Foreman, viviría posteriormente la experiencia de *El puente sobre el río Kwai* que ya hemos referido anteriormente.

Una circunstancia que se dio en bastantes ocasiones fue la existencia de campañas “anti-Oscar” para que determinado intérprete no ganara el premio de la Academia. Un caso curioso lo constituyen las campañas que desataban Hedda Hopper y Louella Parsons. Eran las dos columnistas más influyentes de Hollywood, y enemigas acérrimas entre sí. Los predilectos de una solían convertirse en los más odiosos para la otra, haciendo imposible la vida de numerosas estrellas, y en el caldo de cultivo de la Guerra Fría, ambas camparon a sus anchas, convirtiéndose en las más fervientes acusadoras de presuntos comunistas, muchas veces a raíz de rumores inventados por ellas. Las dos eran votantes de la Academia, lo aprovechaban para orientar el voto. La mayoría de las campañas emprendidas por Louella Parsons o Hedda Hopper en contra de algunos nominados se centró en atacar a aquellos guionistas o directores con tendencias supuestamente izquierdistas. Además trasladaron su rivalidad personal, lo que se plasmó claramente en 1951, cuando José Ferrer fue nominado por su interpretación en *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon). Hedda Hopper inició una campaña de acoso y derribo, alegando simpatías izquierdistas del actor, y Parsons salió en su pública defensa insistiendo en que Hopper no tenía muy buenas fuentes de información y que José Ferrer era un gran patriota. La campaña se convirtió en un duelo (Ferrer quedó totalmente al margen) en el que la victoria de una u otra quedaría reflejada en el éxito o derrota del actor. Finalmente Ferrer ganó el Oscar.²⁰

Al finalizar la década de los cincuenta, todo este sistema se vino abajo. El perjuicio económico que provocaba a los estudios las actividades del HUAC, y la situación de deshielo internacional que se vivía desde 1956, unido a la victoria electoral de Kennedy en 1960, provocó que tanto los estudios como la Academia empezaran a ignorar al HUAC, y estrenaron las obras que más rédito económico les produjeran, y premiaron las que más calidad cinematográfica (a priori) reunieran, por encima de consideraciones políticas.

²⁰ Conrado Xalabarder, *Enciclopedia de los Oscar*; Grupo Zeta, Barcelona, 1996

El mejor ejemplo de esto lo tenemos en el galardón a la Mejor Película de los años 1967 y 1969. La ceremonia de entrega de los Oscar correspondientes a 1967 se pospuso dos días por el asesinato de Martin Luther King a finales de marzo de 1968, y acabó por proclamar vencedora a *En el calor de la noche* (Norman Jewinson), el thriller combativo contra el racismo protagonizado por Sydney Poitier. La muerte de Luther King no pudo influir en la elección de los académicos ya que las votaciones se producían semanas antes. Pero sí que indica que la Academia de Hollywood estaba dispuesta a premiar una película que estaba en consonancia con uno de los principales problemas que estaba afrontando la sociedad estadounidense, el de la lucha por los derechos civiles. Y aún más revolucionario fue el Oscar a la mejor película de 1969, *Cowboy de medianoche*. La película de John Schelesinger, que había recibido durante algunos meses la calificación X, era un amargo drama sobre la marginalidad en la moderna Nueva York. El que la Academia de Hollywood le concediera a estas dos películas su mayor galardón se podía interpretar como una victoria del Hollywood más liberal, que dominaría la industria durante la década posterior.

El cine de la “Nueva Frontera”

Los dos primeros años de los sesenta supusieron un periodo de transición entre el cine de la década anterior y las nuevas formas que caracterizarán al cine norteamericano de la nueva década, formas que en este periodo se estaban gestando. La victoria demócrata en las elecciones de 1960 tuvo una serie de efectos en el seno de Hollywood, con el inicio de una nueva tendencia cinematográfica.

En 1960, el candidato demócrata John Fitzgerald Kennedy se convertía en el nuevo presidente de Estados Unidos. Su programa político, denominado la “Nueva Frontera”, tenía como puntos básicos la reorientación de la economía en la línea del *New Deal* rooseveltiano, una política social que aceleraba la integración, y una política exterior marcada por un nuevo espíritu de distensión con la URSS a través del diálogo y del fortalecimiento de la ONU. Un programa liberal que alejaba a Estados Unidos del

conservadurismo en el que había vivido inmerso durante la década de los cincuenta.

Evidentemente, el triunfo de Kennedy marcaría una nueva era en el desarrollo de la Guerra Fría y las relaciones bipolares. Pero este giro se pronunciaría a partir de 1963, ya que entre 1961 y 1962, la nueva Administración tendría que hacer frente a varias de las crisis más graves de la Guerra Fría: la fallida invasión de Bahía de Cochinos, la construcción del Muro de Berlín, y la crisis de los misiles soviéticos de Cuba, acontecimientos que estuvieron a punto de llevar al mundo a un conflicto nuclear.

El nuevo ambiente de liberalismo que se respiraba tuvo su reflejo en la actividad cinematográfica. Esta tendencia salía en ese momento a la luz, pero venía apuntándose desde finales de los cincuenta, con la relajación del Código Hays en 1956, que coincidió en el tiempo con la apertura del régimen soviético de la mano de Krushev. La primera víctima del nuevo espíritu liberal sería uno de los principales símbolos del conservadurismo de los cincuenta: las “listas negras”.

Éstas, si bien nunca fueron celebradas con entusiasmo por los estudios, ya se estaban convirtiendo en un elemento verdaderamente molesto. La crisis que estaba viviendo Hollywood por el empuje de la televisión hacía que fuese un lujo prescindir de algunos de sus mejores profesionales que les podían proporcionar éxitos de taquilla. Además, los estudios eran conscientes de que las circunstancias que habían motivado la aparición de las “listas negras” habían cambiado, por lo que empezaron a abrir la mano y poco a poco dejaron de ser operativas. Las presiones ejercidas por dos directores fueron definitivas para dar el impulso definitivo a la desaparición de las “listas negras” y la rehabilitación de los afectados. Fueron Otto Preminger y Stanley Kubrick, quienes su empeño tenía como destinatario la misma persona: Dalton Trumbo.

Otto Preminger se había distinguido por ser uno de los directores que más abiertamente se había enfrentado al HUAC. Se negó sistemáticamente a pasar sus películas por la censura y las estrenó por su cuenta y riesgo, estableciéndose como productor independiente. El gran éxito comercial conseguido por filmes como *La luna es azul* (1953), donde se escucha por

primera vez en una pantalla la palabra “virginidad”, o *El hombre del brazo de oro* (1955), sobre la droga, hace plantearse a los estudios un cambio de táctica, ignorando las recomendaciones del comité. El inconformismo de Preminger daría la puntilla a las listas negras en 1960 cuando se propuso llevar a la pantalla la novela-río de Leon Uris *Éxodo*, sobre el nacimiento del Estado de Israel.

Preminger, judío vienés, aceptó hacerse cargo del proyecto una vez que Metro Goldwyn Mayer lo desechara, temerosos del más que posible boicot del mundo árabe a sus productos, por lo que no tuvieron ningún problema en ceder los derechos a Otto Preminger como productor independiente para United Artists. Pero para trasladar la novela de Uris, acusada de excesivo monumentalismo, Preminger necesitaba incorporar un guionista capaz de suplir las deficiencias de construcción cinematográfica evidenciadas por Uris en su primer borrador de guión. Para ello, recurrió primeramente a Albert Maltz, uno de los “Diez de Hollywood”, pero sería Dalton Trumbo, también del grupo, quien se acabaría haciendo cargo de la reescritura del libreto.²¹ Aquí entran en juego las presiones del director para que el nombre de Trumbo apareciera en la pantalla y no bajo seudónimo. Al ser Preminger el productor, y ante la posibilidad de perder lo que se intuía un bombazo en la taquilla (no hay que olvidar el gran poder que el *lobby* judío tiene en Hollywood) por algo que ya no tenía ningún sentido, United Artists aceptó dar el paso, y así, por primera vez desde su condena en 1949 por la comisión Parnell Thomas, el nombre de Dalton Trumbo volvía a aparecer a ojos del público.

Éxodo se estrenó dos meses antes que el otro film de 1960 que también incorporaba a Dalton Trumbo en los títulos de crédito en pantalla: *Espartaco*, de Stanley Kubrick.

Espartaco era un empeño personal del actor Kirk Douglas. Tras el éxito obtenido con *Los vikingos* (Richard Fleischer, 1958), quería protagonizar una película épica, verdadero símbolo de estrellato por aquella época, para lo que encargó un guión sobre la novela de 1952 del escritor comunista

²¹ Esteve Riambau, Diario *Avui*, 21-III-1992; citado en José María Caparrós Lera, *op. cit.*

Howard Fast sobre el gladiador que dirigió una rebelión de esclavos contra roma en el 73 a.C. Douglas produciría y sería la estrella.²²

Según el relato del rodaje que elabora el crítico inglés John Baxter en su biografía sobre Stanley Kubrick, Kirk Douglas, en sus memorias, afirmaba que decidió que la única persona capaz de escribir el guión era Dalton Trumbo. Pero como Fast y Trumbo estaban enfrentados (Fast pensaba que Trumbo era un comunista de salón, y le criticaba por no haber dado clases a sus compañeros marxistas en la cárcel mientras cumplía su condena. Trumbo, como es lógico, consideraba un fanático a Fast), Douglas hizo que Trumbo trabajara bajo el seudónimo “Sam Jackson”, hasta que, cansado de la hipocresía, le hizo salir a la luz, según la versión de Douglas.

Pero Baxter afirma que la utilización de Trumbo como guionista fue por el hecho de que los escritores que estaban en la “lista negra” trabajaban por una tarifa muy reducida, lo que abarataba costes. Douglas explotó más aún a su equipo de escritores encubiertos, limitando todavía más sus reducidos honorarios a cambio de una promesa de legitimidad. El propio Trumbo cuenta que *“alguien llegó con la idea de sugerir a Douglas que usase a las personas de la lista negra abiertamente. Él dijo que le parecía bien. La idea era que el que saliese [en los títulos de crédito] como primer escritor trabajaría prácticamente por los gastos, sólo por el hecho de que su nombre saliese en la pantalla. Si, cuando llegase la fecha del estreno, los banqueros o distribuidores le habían molestado mucho, la compañía productora tendría el derecho de quitar el nombre, pero compensaría generosamente al autor por ello”*.²³

Esta opción de retirar el nombre de Trumbo se hizo más difícil cuando en marzo de 1959 Walter Winchell, un periodista anticomunista, publicó en su columna la noticia del trabajo de Trumbo en *Espartaco*, noticia que la productora se negó a admitir. Peter Ustinov, que interpretaba en la película el papel de entrenador de gladiadores, parecía el único molesto por la hipocresía de la situación, afirmando que *“la mascarada [de la productora acerca de los títulos de crédito] era demasiado absurda para ser expresada con palabras”*. Kubrick, que se incorporó al rodaje sustituyendo a Anthony

²² John Baxter. *Stanley Kubrick. Biografía*. T&B Editores, Madrid, 1999

²³ Jeffrey B. Smith, artículo para *Velvet Light Trap*, abril de 1989. Citado en John Baxter, *op. cit.*

Mann, no expresó en ningún momento posición alguna sobre la cuestión, aceptando la decisión de la productora. El caso es que, mientras se seguía negando públicamente la participación de Trumbo en la película, cuando la película estaba en la sala de montaje, Otto Preminger anunció que el nombre del escritor aparecería en la pantalla en los títulos de crédito de *Éxodo*, que iba a estrenarse dos meses antes que *Espartaco*. Mientras que las protestas fueron insignificantes, Preminger aprovechó el estruendo provocado, publicidad que *Espartaco* había desaprovechado. En el momento en que Trumbo apareció en la película, la historia ya era vieja.²⁴

Sea como fuere, lo cierto es que el éxito comercial de ambas películas pese al boicot de las organizaciones ultraconservadoras era síntoma de que los tiempos de la histeria anticomunista habían acabado, y que la sociedad había cambiado. Y para refrendar esto, *Espartaco* fue elegida por el presidente Kennedy para hacer su primera comparecencia cinematográfica pública tras su elección, como emblema del nuevo talante político que ahora ocupaba la Casa Blanca.²⁵

Otra característica del cine de la era Kennedy será la incorporación a la gran pantalla de una serie de directores provenientes del mundo de la televisión. Ésta, que durante la década de los cincuenta fue el mayor enemigo de la industria cinematográfica, se convertiría ahora en la punta del iceberg de la transformación de los esquemas cinematográficos que se produciría en los sesenta. Transformación que sería iniciada por la llamada “generación televisiva”. Como explica el crítico Carlos F. Heredero, se trata de cineastas formados en la realización de programas dramáticos para la televisión, que trabajaban principalmente en Nueva York y que, no por casualidad, permanecían estrechamente ligados a la nómina actoral del *Actor's Studio*. Los primeros pasos de estos hombres, todos ellos nacidos entre 1920 y 1930, dieron lugar a un cine que, sin llegar a provocar una ruptura decisiva con los cánones clásicos, sí que registró un cambio apreciable de referentes, un reforzamiento de las preocupaciones intelectuales y, en definitiva, una aproximación de talante crítico y realista al

²⁴ John Baxter, *op. cit.*

²⁵ Román Gubern, “La agonía de los géneros”, en *Historia General del cine vol.IX. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Cátedra, Madrid, 1996

diagnóstico social, por lo que supone un llamativo contrapunto frente al ambiente de exaltación nacionalista que la Guerra Fría, Eisenhower y el conflicto bélico de Corea habían introducido en el país. Serán trabajos que discurren a medio camino entre la ficción de vocación realista y las adaptaciones de los grandes dramaturgos norteamericanos cuyo teatro colocaba sobre los escenarios la reflexión ética y la conciencia social, como la adaptación de Sydney Lumet de *Panorama desde el puente* (1961), la obra de Arthur Miller que contestaba a *La ley del silencio* de Elia Kazan.²⁶

La “generación televisiva” tuvo su revelación a mediados de los cincuenta, cuando en 1955 la película *Marty*, de Delbert Mann, triunfó en los Oscar. A partir de ese momento, y en el último tercio de la década, directores como Martin Ritt, John Frankenheimer, Sydney Lumet, o Arthur Penn iniciarán su trabajo, que simbolizará una nueva realidad social, con un cine que tendrá como referente las clases modestas y las dificultades de la vida cotidiana. En estas clases cimentará Kennedy su triunfo electoral. Pero será un nombre de la generación anterior el verdadero artífice y el que con su trabajo represente el compromiso social de este grupo de directores: el varias veces citado en este trabajo Stanley Kramer.

Kramer, nacido en 1913, y que como productor ya se había significado al embarcarse en películas arriesgadas y de contenido liberal (no hay más que recordar su papel en *Solo ante el peligro*), en un determinado momento centró sus miras en la televisión, y observó la labor de un grupo de profesionales de la pequeña pantalla. Se dio cuenta de que sus procedimientos, temas, y preocupaciones coincidían con los suyos, y decidió transplantarlos a la pantalla grande, como cuenta Carlos F. Heredero. Y reforzaría su decisión cuando él mismo se pasó a la dirección en 1955. En sus películas encontrará hueco para reflejar las problemáticas de la Guerra Fría, como en *La hora final* (1959), que narra las consecuencias de una guerra nuclear y las reacciones de los pocos supervivientes antes de que la nube radioactiva les alcance a todos, y que incluye unas impresionantes imágenes de San Francisco desierta tras el ataque atómico. Pero el gran

²⁶ Carlos F. Heredero, “Los directores: el relevo generacional”, en *Historia General del cine vol.IX. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Cátedra, Madrid, 1996

mérito cinematográfico de Stanley Kramer llegaría en 1961 con *Vencedores o vencidos*.

Vencedores o vencidos: El juicio de Nüremberg trataba de los juicios realizados por las fuerzas norteamericanas a los principales cargos nazis al finalizar la Segunda Guerra Mundial y a todos aquellos que colaboraron con el Tercer Reich. La película se centra en el juicio de cuatro jueces alemanes acusados de delitos cometidos en nombre de la ley. Kramer adaptaba al cine un *telefilm* emitido en abril de 1959 por la CBS y que fue dirigido por George Roy Hill (quien años más tarde firmaría *Dos hombres y un destino* y *El golpe*). Para la versión cinematográfica, Kramer juntó a un impresionante reparto encabezado por Spencer Tracy, Burt Lancaster y Maximilian Schell, y mantuvo la estética televisiva del film original, además de introducir algunos pasajes documentales.

Uno de los aspectos más interesantes de la película son las subtramas que salpican la acción principal, y una de ellas tiene relación directa con la Guerra Fría. Abbey Mann, autor de la obra original y del guión, sitúa la historia en 1948, año en que se celebraron los últimos juicios, y de pronto, desvía el relato hacia las mediatizaciones y presiones políticas y militares que presidieron la última fase de los juicios. En varias secuencias de la película, Stanley Kramer introduce dos acontecimientos reales que sucedieron en el año en que se desarrolla la acción: el golpe de estado comunista en Checoslovaquia y el inicio del bloqueo terrestre de Berlín por parte de la URSS. Esto, que en un principio no parece guardar relación directa con el desarrollo del juicio, pronto se revelará fundamental, al recibir el juez Haywood (Spencer Tracy) presiones por parte de las altas instancias militares para que las sentencias sean benignas y satisfacer así al pueblo alemán, cuyo apoyo en dichas circunstancias se consideraba imprescindible. Kramer, al reflejar esta circunstancia real denuncia así cómo los intereses políticos y geoestratégicos de la Guerra Fría intentan imponerse y poner en peligro la verdad y el imperio de la justicia. Las circunstancias internacionales, no obstante, iban a tener la última palabra respecto a la película: rodada para conmemorar el vigésimo aniversario de la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, acabó siendo estrenada el 19

de Diciembre de 1961 en el sector occidental de Berlín, cuatro meses después de la construcción del Muro.

Otro de los integrantes de la “generación televisiva”, John Frankenheimer, se encargaría de trasladar a la pantalla las vicisitudes de la Guerra Fría. En *El mensajero del miedo* (1962), un grupo de soldados americanos es capturado durante la guerra de Corea y sometido a un lavado de cerebro, que convierte a uno de ellos en un autómatas destinado a matar al presidente de Estados Unidos. Tiempo después, uno de los miembros del grupo descubre que ocurre algo raro y consigue desactivar a la “bomba humana” y que su madre, un agente comunista casada con un senador fascista, no lo aproveche para que mate al presidente y el senador pueda ocupar la vicepresidencia. A partir de una novela de Richard Condon, el guionista George Axelrod y Frankenheimer realizaron una de las películas de política-ficción más características de los años sesenta, película que fue atacada por la derecha, al exponer una conjura fascista, y por la izquierda, al resucitar el anticomunismo de la “Caza de Brujas”.²⁷ John Frankenheimer se defendería diciendo: *“Quería hacer una película que mostrase lo absurdo de la extrema derecha macarthysta, y lo peligroso de la extrema izquierda. Considero que nuestra sociedad está sometida a un lavado de cerebro constante por los anuncios de televisión, por los políticos, y por una prensa censurada y parcial. Creo cada vez más que nuestra sociedad está siendo manipulada y controlada”*.²⁸ Paradójicamente, como si la película fuese una premonición, el presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy, sería asesinado apenas un año después en Dallas.

Pero las bases de la política kennediana, la “Nueva Frontera”, serían las bases asimismo de la “generación televisiva”, como se demuestra en sus temas y en su talante liberal, así como de las nuevas generaciones de los sesenta. La filmografía de la “generación televisiva” podría considerarse como el auténtico “cine Kennediano”, aunque en ninguna Historia del Cine sea recogido como tal.

Independientemente de la “generación televisiva”, los avatares de la Guerra Fría seguirían condicionando e influyendo en la producción

²⁷ Augusto M. Torres, *op. cit.*

²⁸ Leonard Maltin, *The Chronicle of the Movies*, Crescent Books, Nueva York, 1991

cinematográfica durante la era Kennedy. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en 1961, cuando Billy Wilder rodó *Uno, dos, tres*.²⁹

Uno, dos, tres se inspiraba en una obra de teatro de 1928 sobre “*política, amor y negocios*”, en palabras del propio Wilder, quien recogió el argumento y con su colaborador habitual I.A.L. Diamond lo transformaría en una corrosiva sátira política sobre la Guerra Fría. La historia gira en torno al representante de la Coca-Cola en la RFA (James Cagney), que planea introducir la bebida en la Alemania Oriental. Pero todo se complica cuando la atolondrada hija del jefe superior de la Coca-Cola se enamora de un comunista de Berlín Este, y se queda embarazada. Así que el muchacho tiene que ser reeducado rápidamente para el capitalismo, a la vez que se negocia con las autoridades soviéticas su plan de crear plantas de Coca-cola en el Este. Wilder hace así una sátira en la que nadie queda indemne, ridiculizando tanto al régimen comunista como al capitalismo occidental. Esta crítica era posible gracias al cambio producido en la sociedad norteamericana y reflejado en la Administración Kennedy. Una ridiculización tal de la política estadounidense en Europa años atrás habría sido tachada como poco de antipatriótica.

Pero la política internacional iba a dar un giro que perjudicaría notablemente a la película. Como relata Helmut Karasek en su libro sobre Billy Wilder, el equipo estaba en pleno rodaje en Berlín cuando el 13 de agosto se construye el muro. Aparte de suponer un perjuicio económico, al tener que trasladar el rodaje a Munich y construir una réplica de la Puerta de Brandeburgo para las escenas que faltaban, resultó un golpe mortal para el film. La película no se recuperó de la construcción del Muro. Durante el rodaje pasó de ser una farsa a ser una tragedia. Porque de pronto, todo aquello que era divertido y exageradamente gracioso, producía el efecto de una cínica sonrisa. Cuando la película se estrenó en Berlín, en diciembre de 1961, el *Berliner Zeitung* escribió con amargura: “*Lo que a nosotros nos destroza el corazón, Billy Wilder lo encuentra gracioso*”.

La película obtuvo un enorme fracaso en la taquilla. Años después, preguntado por los motivos de aquel fracaso, Wilder explicaba: “*Un hombre*

²⁹ Ver “Análisis de películas”

*que corre por la calle, se cae y vuelve a levantarse es gracioso. Uno que se cae y no vuelve a levantarse deja de ser gracioso. Su caída se convierte en un caso trágico. La construcción del Muro fue una de esas caídas trágicas. Nadie quería reírse de la comedia Este-Oeste que tenía lugar en Berlín, mientras había gente que, arriesgando su vida, se tiraba por las ventanas para saltar por encima del Muro, intentaba nadar por las alcantarillas, incluso moría de un disparo. Naturalmente, también se puede bromear con el horror. Pero yo no podía explicarles a los espectadores que se había rodado ‘Uno, dos, tres’ en circunstancias distintas a las que reinaban cuando la película se proyectó en los cines”.*³⁰

Además de la construcción del Muro de Berlín, el otro gran acontecimiento internacional que marcó la presidencia de Kennedy fue la crisis de los misiles de Cuba. El descubrimiento por parte de aviones espía de EE UU de la instalación de rampas para misiles que podían contener cabezas nucleares en Cuba desató la mayor tensión entre los dos bloques, que a finales de octubre de 1962 estuvo a punto de llevar al mundo a un conflicto atómico. La solución de la crisis llevó a un nuevo estado de distensión en el que el diálogo y la comunicación entre las dos superpotencias presidirían las relaciones internacionales. Evidentemente, la inauguración de este nuevo status de la Guerra Fría tendría sus repercusiones en el cine de Hollywood, como se comprueba con la realización de *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (Stanley Kubrick, 1964).³¹

Hasta principios de los años sesenta, la imagen que Hollywood daba del Ejército de los Estados Unidos era de una maquinaria infalible, de nobles propósitos y maneras, cuya presencia como garante de la libertad en el mundo era incontestable, imagen que pocos ciudadanos norteamericanos podían discutir en la década anterior. Pero la distensión de finales de los años cincuenta hizo que la percepción de la política de bloques fuera menos definida. Cada vez se iba diluyendo más la división entre “buenos y malos”, ayudada por las circunstancias internacionales. La ruptura entre China y Rusia, y el viaje de Krushev por Estados Unidos, hicieron que éste fuera

³⁰ Billy Wilder, Helmut Karasek, *Nadie es perfecto*. Grijalbo, Barcelona, 1993

³¹ Ver “Análisis de Películas”

visto no como el despiadado y cruel dictador que había sido su predecesor Stalin, sino más como un bonachón político. Pese a las puntuales crisis del U-2 y de Bahía de Cochinos, la sensación de confrontación permanente y de la amenaza comunista había disminuido de la sociedad norteamericana. La política de Kennedy, con la creación de los Cuerpos de Paz, y las negociaciones con el *premier* soviético para la limitación de las pruebas nucleares ayudaban a esta distensión de la sociedad.

De igual forma estaba cambiando la manera en la que la sociedad veía al aparato militar. Antes de abandonar su cargo, Eisenhower ya había alertado de los peligros del complejo militar-industrial. El desastre de Bahía de Cochinos fue atribuido en parte a la mala planificación del asesoramiento militar. Y sobre todo la crisis de los misiles cubanos situó a los ciudadanos norteamericanos, quizás por primera vez, cara a cara con la realidad del holocausto nuclear. Sin duda este fue el mayor efecto que tuvo la crisis de octubre de 1962 en la sociedad norteamericana. Hasta ese momento la bomba nuclear había sido para ellos el garante de su seguridad. Incluso cuando la URSS se hizo con ella no hubo una conciencia tangible de que podía ser usada contra ellos, no tanta desde luego hasta que vieron que tenían cohetes apuntando hacia ellos a escasos cien kilómetros de su costa. Pero en el momento en el que la posibilidad de una guerra nuclear se hizo tangible, la actitud de la sociedad norteamericana hacia el armamento nuclear y hacia la Guerra Fría cambió notablemente. Se había estado cerca, demasiado cerca (a ojos de los ciudadanos, ya sabemos que en realidad esa amenaza fue mínima), tanto que se tenía la certeza de que una nueva escalada llevaría al ataque nuclear. Por eso la sociedad estadounidense empezó a exigir a sus dirigentes una nueva actitud, tendente hacia la paz en vez de hacia la confrontación. La firma del tratado de Prohibición de Pruebas Nucleares en 1963 fue el primer gran avance. Pero pese a esto, pese a lo cerca que había estado el peligro, el Ejército seguía exigiendo más bombas, más aviones, más misiles. Esta contradicción entre las expectativas de la sociedad y las políticas del Pentágono provocó que por primera vez desde la Segunda Guerra Mundial las Fuerzas Armadas se vieran

cuestionadas en el Congreso, en los medios de comunicación, y seguidamente, en las películas.³²

Hollywood había tratado el asunto del poder nuclear de manera muy liviana. O bien a través de películas documentales que elogiaban su posesión e instruían sobre cómo actuar frente a un posible ataque o accidente, o bien a través de imaginativos y fantasiosos efectos que podía producir la radiación creando monstruos gigantes en películas de escapismo y bajo presupuesto, como hemos visto. Sólo la citada película de Stanley Kramer *La hora final* de 1959 puso el acento sobre el potencial de destruir la civilización que tenía el armamento nuclear.

Pero no fue hasta 1964, con la crisis de los misiles bien fresca en la memoria de los estadounidenses, cuando Hollywood afrontó de forma clara y directa los peligros de la bomba nuclear. Y lo hizo de dos formas distintas. A través de la sátira negra de Stanley Kubrick y *Teléfono Rojo...*, y con la tensión del thriller político *Punto Límite* (Sidney Lumet, 1964).³³

Basado en *Alerta Roja*, una novela de Peter George, *Teléfono Rojo...* cuenta la historia de un general de la Fuerza Aérea que ordena un ataque de bombarderos B-52 a Rusia para provocar una guerra que elimine de una vez la amenaza comunista. Kubrick, en su película, utiliza la bomba y a los líderes mundiales y militares, tanto rusos como americanos, para satirizar prácticamente a todo y a todos. Los personajes son unos absolutos incompetentes o ridículos paranoicos belicistas. Los militares son los que se llevan la peor parte. Una novedad respecto a películas anteriores es que aquí no se ridiculiza a un personaje aislado, sino a todo el estamento militar. Se cuestiona el sistema, las premisas en las que se mueve, y la gente que lo lleva a cabo.

Al principio Kubrick no pretendía realizar una comedia, sino que lo que le interesaba era tratar el tema de una guerra nuclear iniciada por accidente o por acto de un loco. Cuando descubrió la novela *Alerta Roja* en 1961, decidió inmediatamente que sería la base para expresar su preocupación sobre la bomba nuclear. De forma irónica, el título original es “Doctor

³²Lawrence Suid, “The Pentagon and Hollywood”, en *American Film/American History-Interpreting the Hollywood Image*, John E. O’Connor, Martin A. Jackson ed., Frederick Ungar pub., New York 1979.

³³ Ver “Análisis de Películas”

Amorextraño o cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba” (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). En primera instancia Kubrick quería seguir el tono serio y dramático de la novela original. Pero enseguida se dio cuenta de que cada vez que escribía una escena, no podía evitar que ésta se hiciera cómica. De este modo la película derivó hacia una comedia negra, un retrato surrealista de gente a la que se suponen grandes capacidades de liderazgo comportándose como niños pequeños en plena sala de guerra, manteniendo diálogos absurdos a través del teléfono rojo, y cometiendo insensateces mientras el mundo se aboca rápidamente hacia la destrucción.

Evidentemente, la película no tuvo ningún tipo de ayuda por parte del Departamento de Defensa. En 1964, con la crisis de los misiles aún latente en la memoria de los estadounidenses, el público estaba predispuesto a asumir la parábola de Kubrick como algo que podía suceder en realidad, aunque por supuesto la posibilidad de un lanzamiento accidental o por parte de un solo hombre de un ataque nuclear era prácticamente imposible. Pero la población en general desconocía los procedimientos y las medidas de seguridad de las que el Departamento de Defensa disponía para evitar esa eventualidad, por lo que muchos de ellos salían del cine preocupados por el futuro del planeta y recelosos por el papel de sus Fuerzas Armadas, aunque sólo se tratase de una ficción.³⁴

Pero los males para la imagen del Departamento de Defensa y de la Administración no acabaron ahí ese año 1964. A finales de ese año se estrenó otra película de argumento similar a *Teléfono Rojo...*, pero con un planteamiento mucho más realista. En *Punto Límite*, de Sydney Lumet, esta vez era el fallo de un ordenador lo que iniciaba la orden de ataque. Al igual que en la película de Kubrick, aquí tampoco ni las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos ni las soviéticas pueden evitar el que un bombardero alcance Moscú y lance una bomba de hidrógeno sobre la capital rusa. El estilo de *Punto Límite* es realista, semi-documental, y realiza una crítica al aparato militar, a sus métodos y procedimientos, de una forma que pocas películas habían hecho hasta entonces.³⁵ Si en la película de Kubrick era la locura de

³⁴ Lawrence Suid, *op.cit.*

³⁵ Lawrence Suid, *op.cit.*

un hombre el que desataba la destrucción aquí era un fallo informático. Pero las personas que en *Teléfono Rojo* eran retratadas poco menos que de grotescos bufones, en *Punto Límite* eran gente inteligente y honesta que tratan desesperadamente de evitar el desastre, fracasando en su intento, lo que le confería un punto terrorífico a la película: Si un fallo o accidente ocurría, el Apocalipsis era inevitable. El espectador salía con esta sensación tanto de *Teléfono rojo* como de *Punto Límite*. La opinión de Hollywood y del público sobre las armas nucleares había cambiado sustancialmente en dos años. La conciencia de que era necesario frenar la escalada nuclear creció entre varios sectores de la sociedad estadounidense.

En conjunto, lo que había cambiado era la manera de ver y de vivir la Guerra Fría. La sociedad de Estados Unidos ya no percibía que su estilo de vida estuviera amenazado por los rusos. Si, los “rojos” seguían allí, pero dentro de sus fronteras, y si suponían algún peligro eran para países muy lejanos que la mayoría de los norteamericanos ni conocían. También empezaban a deambular por el “patio trasero”, América del Sur. Pero el que revoluciones comunistas triunfaran en países pequeños y pobres apenas quitaba el sueño al americano medio, si bien no tanto a su Gobierno. Podemos decir que en los años sesenta la paranoia anticomunista, sobre todo el miedo a la subversión interna, había desaparecido del primer plano de la vida norteamericana.

También el desarrollo de la política internacional contribuía a fomentar esa nueva visión de la política bipolar. Hacía tiempo que ambas potencias eran conscientes de que cada una operaría en los límites de sus respectivos bloques, sin que ninguno supusiera una seria amenaza al sistema y la forma de vida del otro. Los conflictos se desarrollarían en escenarios secundarios, del Tercer Mundo. Incluso la Unión Soviética pasaría a un segundo plano respecto a su posición de “enemigo” en la Guerra Fría, posición que pasaría a ocupar China.

Era lógico por tanto que la forma de tratar el conflicto bipolar se relajara, reflejándose esta nueva tendencia en la sociedad a través de los medios. Hollywood por supuesto también sucumbió a esta tendencia, y empezó a bromear sobre la Guerra Fría. Si *Teléfono Rojo* fue el punto de partida, la

muestra más significativa de que los tiempos habían cambiado fue la película *¡Que vienen los Rusos!* (1965).³⁶

Dirigida por Norman Jewinson, cineasta canadiense afincado en Hollywood desde hacía pocos años, la trama gira en torno a los tripulantes de un submarino soviético que queda embarrancado en una isla de pescadores de Nueva Inglaterra debido a que se acerca demasiado a la costa porque el capitán “*quería ver América más de cerca*”. Un grupo de hombres liderados por el teniente Rozanov (Alan Arkin) desembarca en la isla para intentar conseguir algún barco que pueda remolcar al submarino antes de que sean descubiertos y se produzca un incidente internacional, y llegan hasta la casa de Walt Whitaker (Carl Reiner) y su esposa Elizabeth (Eve Marie Saint), donde su intento de hacerse pasar por noruegos fracasa. Forzados a retener a la pareja y a su joven vecina, dejan al joven marinero Kolchin encargado de vigilar a las dos mujeres mientras el resto del grupo va con Whitaker a hacerse con una embarcación. Pero son descubiertos, y la histeria se desata por todo el pueblo. La tensión crece sin remedio, hasta que en el momento del clímax un niño se queda colgando peligrosamente de un campanario. En ese momento, rusos y pueblerinos dejan de lado sus diferencias y colaboran para rescatar a muchacho, formando una pirámide humana que llega hasta él. En un final feliz, la amistad y la gratitud nace entre ambos grupos, logrando el submarino ruso abandonar el pueblo escoltado por las barcas de los habitantes de la isla que les protegen de los aviones norteamericanos que patrullan la zona hasta que llegan a aguas internacionales.

Aparte de este final optimista, las virtudes de *¡Que vienen los rusos!* son el estar hecha en el momento adecuado, y el plasmar en la pantalla que los problemas entre rusos y americanos estaban basados en prejuicios estúpidos por parte de ambas partes que habían hecho imposible la comunicación durante veinte años. La situación en la pequeña isla de pescadores claramente simbolizaba la situación internacional que había caracterizado los años álgidos de la Guerra Fría, y su final, sin dejar de ser una fantasía

³⁶ Ver “Análisis de Películas”

optimista, dejaba en el espectador la sensación de que el entendimiento entre las potencias podía ser posible.

Esto último demostraba que la película era un claro producto de su tiempo, en el que todavía la Guerra de Vietnam no había estallado con virulencia en la vida de los americanos. Norman Jewison indicaba en una entrevista en 1984 que su película “*era un film muy serio sobre lo absurdo del llamado conflicto internacional, sólo que decidimos plantearlo como una comedia satírica. Las palabras capitalismo y comunismo no se pronunciaban jamás en el film. Creo que el motivo por el que tuvo éxito fue porque tocó un punto común, verdadero, en el corazón del público. Era una película muy humana hecha por un extranjero, un canadiense, que contemplaba a los rusos y a los americanos, el absurdo de la situación en la que estaban metidos*”.³⁷ La película fue un éxito de taquilla y de crítica, y obtuvo varias candidaturas para los Oscar de ese año, incluyendo Mejor Película, y ganó el Globo de Oro en esa categoría. Fue proyectada en un pase privado para el vicepresidente Humphrey, y lo que fue más significativo, dos semanas después se proyectó en el Kremlin. Jewison reconocía: “*Se pasó ocho veces en el Kremlin. Yo mismo asistí a una proyección en Moscú. Los rusos no podían creer que en Estados Unidos se hubiera hecho una película en la que no fueran villanos*”.³⁸ Quizás el mejor resumen lo hiciera la crítica de la película que se publicó en *The New York Times*: “*Vaya al cine y diviértase con la farsa. La Guerra Fría nos debía a todos una buena carcajada desde hace mucho, mucho tiempo*”.³⁹

Como siempre, las circunstancias políticas corren en paralelo a la evolución de la sociedad (por no decir que ésta va siempre por delante de sus políticos), evolución plasmada en las pantallas cinematográficas. Los años sesenta son los que quizás conlleven una mayor transformación de la sociedad, y el cine no fue ajeno a estos cambios. Incluso desde finales de la década anterior ya se podían percibir ciertas señales de lo que vendría posteriormente.

³⁷ Entrevista en *Close Up*, noviembre 1984. Recogida en Antonio Weinrichter, *Norman Jewison*, 25 Festival Internacional de Gijón, Ediciones Serrano, Madrid, 1987.

³⁸ Entrevista en *Diario 16*, 24 de marzo de 1985, en Antonio Weinrichter, *op.cit.*

³⁹ *New York Times*, 26 May 1966

Si en el cine la década se inauguraba con el estreno de *Psicosis*, el país la estrenaba con una sentada en Greensboro de estudiantes negros en protesta contra la segregación en un comedor escolar, la aprobación de la comercialización de la píldora anti-conceptiva la primavera de ese año, y finalmente, la elección de Kennedy como presidente en noviembre. La imagen histórica de los sesenta va tradicionalmente asociada al auge de la Nueva Izquierda y la Contracultura asociada a ella. Pero sin embargo los sesenta acabarán destacando más por las contradicciones que terminaría generando.⁴⁰

En lo que al cine respecta, un signo de que los tiempos estaban cambiando fue la desaparición de la mitología del *star system*, simbolizado en las muertes de James Dean y de Marilyn Monroe. El primero, fallecido a mediados de la década anterior, representó al joven rebelde e incomprometido, viste *blue jeans*, vive unas relaciones permanentemente conflictivas y neuróticas con su familia y su medio social, y gracias a la opulencia vitalista, puede hacer compatible su miseria sentimental con la conducción de un *Porsche*, cuya velocidad para apurar la vida le llevó a la muerte, después de haber dejado su manifiesto moral a toda una generación adolescente en *Rebelde sin causa*,⁴¹ un título suficientemente elocuente de Nicholas Ray.⁴² Mientras, Marilyn fue la última de las grandes estrellas del Hollywood clásico. Sus personajes de chica cándida y algo ingenua pero con una sexualidad desbordante, su vida repleta de triunfos y de miserias, y finalmente su muerte en extrañas circunstancias la elevaron a la categoría de mito, no sólo cinematográfico, sino también como icono del propio siglo XX, a un nivel que ninguna otra estrella ha vuelto a alcanzar. Con la desaparición de ambos desapareció también una manera de hacer cine y de entender la industria de Hollywood.

Pero si hubo una muerte que cambió por completo a todo un país fue, evidentemente, la del presidente John F. Kennedy. El magnicidio en Dallas en noviembre de 1963 despertó a Estados Unidos del estado de euforia en el

⁴⁰ Paul Monaco, *History of American Cinema vol.8 - The Sixties*, University Of California Press, Berkeley, 2003

⁴¹ Ver "Análisis de Películas"

⁴² Román Gubern, *Cien años de cine, vol.2*, Bruguera, Barcelona 1983

que había vivido prácticamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Frecuentemente se suele aludir a esto como “el final de la inocencia” de la sociedad norteamericana. Por supuesto que este planteamiento por sí solo es simplista, y no explica las profundas transformaciones sociales de la década de los sesenta. Pero sí supone una seria piedra de toque. Si las dinámicas de cambio social venían gestándose desde la segunda mitad de los años cincuenta, es cierto que un amplio conjunto de la sociedad no era consciente de éstas. Pero el asesinato de Kennedy hizo que esa sensación de fin de una época estallase de repente en esa mayoría del pueblo estadounidense, sumiéndole en una grave crisis de confianza, porque ya no podían estar seguros de su propio país. Es esa la principal consecuencia. Los estadounidenses desde 1946 se sentían sin ninguna discusión posible el mejor país del mundo, eran los líderes del mundo libre, y disfrutaban de un nivel de vida sin parangón en la historia. Claro que no todo era perfecto, y existían crisis y desigualdades. Pero éstas no afectaban gravemente al gran conjunto de la clase media blanca. El miedo a que esto pudiera estar en peligro venía del exterior. Pero con la muerte de Kennedy los americanos se dieron cuenta de que la amenaza a su forma de vida podía venir desde dentro de su propio país, y quizás por primera vez las contradicciones del sistema eran visibles en primera plana. Era la hora de las luchas sociales, por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam. La sensación de crisis no hará más que agravarse con otro asesinato, el de Robert Kennedy en 1968.

Hay una cosa curiosa que invita a la reflexión: la década de los sesenta se inauguró con Richard Nixon siendo derrotado por Kennedy, y terminó con el propio Nixon en la Casa Blanca. ¿Qué pasó entre medias?

Como hemos dicho, podemos observar cómo va creciendo paulatinamente la dinámica de cambio a lo largo de la década anterior. Varios cineastas empezaban a introducir elementos de denuncia social en sus películas. Román Gubern habla, por ejemplo, de Richard Brooks, quien afrontó el tema de la juventud rebelde en *Semilla de maldad* (1955), la lucha anticolonial en Kenya en *Sangre sobre la tierra* (1957) y el comentario incisivo de la vida americana y de sus instituciones, como hizo en su implacable retrato del predicador ambulante de *El fuego y la palabra*

(1960). Estas nuevas actitudes, progresivamente irreverentes o inconformistas con los modelos de una cultura de masas convulsionada por la competencia de la televisión, revelaban la preocupación de Hollywood por adaptarse a la nueva situación, en unos años en que el público joven ocupaba mayoritariamente las plateas, mientras sus padres se quedaban en sus casas viendo la televisión. Actitudes que se filtraron incluso hacia géneros tan tradicionales como el de la comedia, cultivada con acidez y mordacidad por Billy Wilder en *El apartamento* (1960), con Jack Lemmon encarnando el estereotipo de americano-víctima, y con *Bésame, tonto* (1964), una hilarante comedia antimatrimonial que levantó protestas airadas de las ligas puritanas.

Los cambios producidos en la moralidad pública y en el gusto de la sociedad norteamericana, el reto de la televisión y las modificaciones estratégicas adoptadas por la industria del cine se reflejaron a través de la producción de una nueva hornada de realizadores. Robert Aldrich, por ejemplo, se complació presentando una galería de héroes frustrados y amargos. En su western pro-indio *Apache* (1954) mostró al protagonista expoliado de sus tierras y derechos por los blancos. El cine musical, afectado por la evolución de la industria y la espiral del alza de costos, vivió unos años de crisis, pero resucitó también vistiendo un ropaje polémico con *West Side Story* (1961), en donde Jerome Robbins y Robert Wise plantearon virtuosamente una versión moderna de Romeo y Julieta en clave de conflicto racial de clanes rivales en Nueva York.⁴³

Estas tendencias cristalizaron de forma definitiva a partir de la segunda mitad de los años sesenta. En este periodo el cine vivió profundas transformaciones que afectaron a la estructura de la propia industria. Al relevo de profesionales se sumó el hecho significativo de que varios de los antiguos grandes estudios fueron absorbidos por conglomerados industriales. Se redujeron costes de producción, se produjeron despidos de personal y se cerraron sucursales de las empresas en el extranjero. La gran culpable volvía a ser la televisión. Al igual que sucedió a principios de los

⁴³ Román Gubern, *Cien años de cine, vol.2*, Bruguera, Barcelona 1983

cincuenta, la televisión se impuso como el principal medio de entretenimiento en los hogares norteamericanos, desplazando al cine.

Pero esto conllevaba una consecuencia que explicará el cambio que vivirá el cine en esta década. “Liberado” de su faceta de entretenimiento, el cine se transformó en medio de comunicación social. Los cineastas se vieron más libres para plasmar sus inquietudes en las películas, y ya se trata en las pantallas abiertamente temas como el racismo, la violencia y el sexo. El Código Hays de autorregulación por el que el cine se había guiado durante cuarenta años fue abolido y sustituido por un sistema de calificación por edades, a lo que ayudó también algunas sentencias del Tribunal Supremo favorables a la libertad de expresión. El cine reflejaría de verdad lo que estaba viviendo la sociedad estadounidense, y la violencia en las pantallas no era más que una transposición de la violencia de la sociedad. Las historias de marcado tono pesimista comenzaron a formar parte de la escena de Hollywood, sustituyendo la tradicional imagen del conformismo de la clase media norteamericana por una cada vez mayor representación de la sexualidad y la violencia, al principio como una alternativa al cliché de Hollywood de finales felices, para irse convirtiendo en la tónica dominante al final de la década.⁴⁴ No obstante, no debemos olvidar que también se seguía haciendo cine para todos los públicos, con comedias y películas románticas, representadas principalmente por las películas de Doris Day. Pero lo más significativo de la producción iba destinada a otro sector del público: los jóvenes, la mayoría estudiantes, con una percepción de los valores y de la moralidad muy distinta respecto a la de la generación anterior.

Esta generación de *baby boomers*, nacida entre 1948 y 1955 y que entraban en la adolescencia o se hacían adultos en los sesenta, quería ver en las pantallas algo con lo que identificar su natural descontento y rebeldía juvenil. Tendrían que esperar hasta los tres últimos años de la década para encontrar esas películas, pero la temática de las dudas existenciales y la protesta ya estaban presentes desde los años cincuenta, en las películas sobre

⁴⁴ Paul Monaco, *op. cit.*

pandillas juveniles y rock and roll, que fueron el precedente de las películas de Hollywood sobre la angustia y la alienación de finales de los sesenta.⁴⁵

Progresivamente, las películas fueron adoptando ese tono más “maduro” que les permitía tratar tanto la realidad como la ficción de forma mucho más cruda de lo que se había hecho hasta entonces. No hay que olvidar la notable influencia que las nuevas corrientes del cine europeo, principalmente Truffaut y Godard, ejercieron sobre varios de los nuevos cineastas estadounidenses.

1967 puede ser tomado como el año clave en el giro del cine de Hollywood. Ese año Richard Brooks realizó *A Sangre Fría*, adaptación de la novela-crónica de Truman Capote, en un estilo realista e implacable. Pero sin duda ese año estará marcado por la aparición de *Bonnie y Clyde*, de Arthur Penn.

Ya en 1967 había adaptado Richard Brooks la implacable crónica criminal de Truman Capote *A Sangre Fría*, pero su honesto documento resultó menos significativo que la exaltación romántica de Arthur Penn de los gánsteres *Bonnie y Clyde* (1967), sublevados contra su entorno social en los días de la Depresión y en puntual sintonía con las propuestas anarquizantes de la moral hippy, cuya moda contracultural atravesaba el país de costa a costa. Consecuente con esta óptica resultó la autocrítica nacional de *El restaurante de Alicia* (1969) y sobre todo la reivindicación del indio frente al devastador e infame general Custer que Penn, con acendrada ironía, llevó a cabo en *Pequeño Gran Hombre* (1969). En el terreno estricto de la violencia Sam Peckinpah se confirmó como su primer especialista, principalmente con el western *Grupo salvaje* (1968), en donde se complació rodar las muertes de los personajes al ralentí.

Esta profunda evolución cultural del cine norteamericano, como signo elocuente de los nuevos tiempos, se manifestó con su oscilación pendular entre el cinismo y la amargura, expresando el desencanto y la crisis moral tras el derrumbe de la arraigada y optimista mitología del *american dream*. Películas muy características de esta evolución adulta del cine post-Kennedy fueron *Cowboy de medianoche*, ilustrando la desesperanzada relación entre

⁴⁵ Paul Monaco, *op.cit.*

un *gigoló* y un pícaro, y la balada hippy *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).⁴⁶

Si algo marcó la segunda mitad de los años sesenta, y la presidencia de Lyndon B. Johnson, fue la guerra de Vietnam. Lo que al principio no era más que un escenario secundario de la Guerra Fría, una guerra civil a la que el gobierno estadounidense había enviado algunos consejeros militares para prevenir que el recién creado país del Sur de Asia cayese en manos de la guerrilla comunista, poco a poco fue cobrando protagonismo hasta el punto de condicionar la vida social y política de los Estados Unidos. El número de soldados enviados a luchar a un país a miles de kilómetros cada vez era mayor, y no se veía que los resultados fueran los esperados. Más bien todo lo contrario. Esto hizo que el movimiento de protesta contra la guerra empezara a crecer desde unos pocos “radicales antibelicistas” hasta formar un fenómeno en el que la mayoría de los jóvenes del país, y prácticamente todos los que de ellos tenían estudios superiores o estaban en la universidad estaba movilizadado contra la guerra, preguntándose porqué tenían que ir a luchar a otro país, y si iban a liberar a un país de la agresión comunista o a seguir manteniendo a un dictador corrupto.

A estos se le oponía otro grupo también considerable que se llamaban a sí mismo “halcones”, para los que la oposición a la guerra era simplemente un acto de anti-patriotismo. Este grupo adoptó la utilización de la bandera estadounidense como reivindicación de su postura, poniéndola en sus casas, en pegatinas en sus coches, etc. Esto fue un acto de apropiación de un símbolo de la nación, al asociarlo a la representación de sus valores conservadores dejando fuera a quien no compartiera éstos, cuando lo que en realidad debería representar es la diversidad y la libertad de la gente que integra ese país. También la respuesta de algunos sectores izquierdistas fue igualmente inapropiada: con la quema de banderas norteamericanas entraban en el juego y asumían de facto las tesis de los “halcones” y dejaban ésta en manos de a ideología conservadora, en vez de luchar por recuperar su verdadero significado.

⁴⁶ Román Gubern, *op.cit.*

Sobre todo lo que se había puesto de relieve era la profunda división del país. Parecía que de repente Estados Unidos se hubiera dado cuenta de que dos países antagónicos habían estado existiendo uno junto al otro, sin que hubiera posibilidad de un término medio.

Y posiblemente esta fuera la razón por la que en Hollywood se produzca un hecho insólito hasta ese momento, y es el que la industria del cine no quisiera utilizar la guerra de Vietnam en sus pantallas. No existió prácticamente ninguna película que hablara del conflicto, al menos en los términos a los que se estaba acostumbrado tradicionalmente en forma de vehículo de glorificación de las Fuerzas Armadas. Hay una prueba ilustrativa de esto: de las 36 películas realizadas entre 1964 y 1969 que recibieron asistencia o colaboración por parte del Departamento de Defensa, sólo dos estaban ambientadas en la guerra de Vietnam:⁴⁷ una minúscula producción de bajo presupuesto titulada *To the shores of hell* (Will Zens, 1966), y el panfleto propagandístico *Boinas Verdes* (1968), producido, dirigido y protagonizado por John Wayne. Ésta era una película realizada a la antigua usanza, con argumento y estética similares a las realizadas durante la Segunda Guerra Mundial, con un mensaje unidireccional que no admitía matices. Pero los estadounidenses, al menos la generación que iba al cine, hacía tiempo que habían dejado atrás las películas de sus padres.

En la mejor muestra de que las cosas poco tenían que ver con las del final de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood optó por ignorar Vietnam en estos momentos (la recuperaría diez años después desde la óptica de sus repercusiones sociales) y centrarse en las problemáticas sociales que atenazaban al país. La lucha contra los prejuicios raciales de *En el calor de la noche*, la representación de la violencia y de la amargura juvenil de *Bonnie y Clyde*, y el retrato de la miseria moral de *Cowboy de medianoche* simbolizaban la nueva forma de hacer cine que predominaría a partir de ese momento. La sociedad había cambiado. Hollywood también.

⁴⁷ Aproximate List of Commercial Motion Pictures on Which The Department of Defense Rendered Assistance, 1949 to Present (1969)

James Bond y el cine de espías

La Guerra Fría fue un conflicto que no tuvo ningún enfrentamiento de tipo bélico entre EE UU y la URSS, de ahí su calificación de “fría”. Pero eran enemigos, o por lo menos cada uno consideraba al otro como la mayor amenaza a su forma de vida. Debido a ese temor mutuo, nunca se lanzaron a la confrontación directa entre sí, sino que su lucha se llevó a cabo de una forma soterrada, la mayoría de las veces utilizando a otros países y zonas geográficas para dirimir las distintas disputas. En esto jugó un papel clave la información y la contra-información: Cada uno necesitaba conocer lo más posible del enemigo a la vez que había que evitar que éste supiera del otro. Por eso es una Guerra Fría: porque no hubo ninguna batalla de tipo militar entre las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos y el Ejército Soviético; pero sí existió un duelo directo entre los servicios de información de ambas potencias. Un rápido vistazo a las principales crisis confirmará este hecho: el juicio a los Rosenberg por traición, el incidente del U-2, la crisis de los misiles cubanos...

Cuando hablamos de información, enseguida nos viene a la mente la palabra *espía*. Y esto será lo que explotará el cine. Las películas de espías existían desde la Primera Guerra Mundial, y anteriormente en el siglo XIX eran un argumento frecuente en los relatos de por ejemplo Sherlock Holmes. En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante el propio conflicto el género vivió un auge, movido evidentemente por el momento histórico. Maestros como Fritz Lang o Alfred Hitchcock en su etapa inglesa recurrieron a este argumento repetidas veces. Esto se prolongó con el inicio de la Guerra Fría. Como vimos en el capítulo dedicado al cine anticomunista, durante una década será el conflicto bipolar el que domine las películas de espías, que seguirán el mismo esquema que durante la Segunda Guerra Mundial, sólo ahora serán los comunistas los villanos, allí donde antes lo eran los agentes del Tercer Reich, pero simplemente cambiándoles el nombre. Hasta el aspecto físico será el mismo. Pero la distensión que experimentará la Guerra Fría desde finales de los años cincuenta hará que este tipo de películas y sus argumentos queden obsoletos. Los años sesenta traerían consigo una nueva forma de encarar el

género, representado en el personaje por antonomasia del cine de espías: James Bond.

James Bond, el agente 007 del Servicio Secreto de Su Majestad Británica con licencia para matar, fue una creación literaria del escritor británico Ian Fleming a mediados de los años cincuenta. Fleming, durante la Segunda Guerra Mundial, con cargo de comandante de la marina británica, actuó como espía de la Armada, donde fue ayudante personal del almirante John Godfrey, director del Servicio de Inteligencia Naval. También colaboró activamente en la sombra con uno de los mayores cerebros del espionaje británico, Sir William Stephenson, jefe del mítico Ultra Network (para la decodificación de los mensajes cifrados alemanes), junto al que intervino en cometidos muy delicados.

Las vivencias personales de Fleming le permitieron documentarse rigurosamente en los entresijos de la Guerra Fría. El Bond de las novelas fue un hijo lógico de la Guerra Fría en su momento más opresivo, dominado por las figuras de Corea, Eisenhower, el senador McCarthy y su “Caza de Brujas” y la creación de la CIA. Así lo veía su padre literario: *“Diría que es un señor de centro-izquierda, en el contexto inglés, y a la hora de tener alguna opinión sobre los asuntos públicos, que es inculto, que lee libros sobre golf y cosas así, que no tiene un gran atractivo social, que juega y bebe fuerte, que a veces recurre a la beca para matar el sueño y mantenerse lúcido, que no corteja a las mujeres pero que las lleva a la cama con un estilo recio y directo, como corresponde a la época, que es un número, un instrumento ciego al servicio de un gobierno. Que tiene unos treinta años, que es cínico y sentimental, que se puede confiar en él, que es un buen amigo y que para ser un agente secreto es muy poco secreto, pero esa complicidad envuelve a lector y lo demás no importa”*.⁴⁸

La primera novela de James Bond fue *Casino Royale*, publicada en 1953, a la que seguirían once libros y ocho relatos cortos hasta la muerte de Fleming en 1964, en pleno apogeo de la fiebre cinematográfica por su personaje. El escritor y semiólogo Umberto Eco pronto se declararía gran

⁴⁸ Juan Tejero, *Su nombre es Bond, James Bond*, T&B Editores, Madrid 2006

seguidor de las novelas de James Bond, y se dedicó a estudiar sus características en varios artículos.

Lo primero que tenemos que destacar es que en las historias publicadas hasta 1959, el villano estará relacionado o trabajará de una forma u otra para la Unión Soviética. Principalmente a través de SMERSH, una organización que Fleming aseguraba que existió en realidad en la Unión Soviética hasta que Kruschev la desmanteló, a la que el autor le confiere unas características similares a las de la GESTAPO.

Pero cuando la Guerra Fría pasó a la fase de distensión, sustituyó a SMERSH por otra organización, SPECTRA, de similares características pero despojada de la adscripción soviética de la anterior. Según Fleming, lo hizo para evitar que Bond se convirtiese en un instrumento de la propaganda antisoviética, afirmación poco creíble dado lo que había hecho en las novelas anteriores. Es más lógico pensar que lo hizo, como apunta Umberto Eco, por sentido común en cuanto la situación internacional hacía a Rusia menos temible. El modo de actuación de SPECTRA confirma esta teoría. Liderada por Ernst Stavro Blofeld, este personaje respondía al mismo cliché del “malo” que Fleming había utilizado en las novelas anteriores: nace en un área étnica que va de la Europa central a los países eslavos y la cuenca mediterránea; normalmente, tiene mezcla de sangre y sus orígenes son complejos y oscuros; dotado de unas capacidades inventivas y organizativas excepcionales, suele haber emprendido por su cuenta alguna gran actividad que le permite amasar una inmensa fortuna; urde sus planes, de caracteres y dimensiones de auténtica ciencia ficción, estudiados hasta en sus más mínimos detalles, y cuya finalidad es poner en serias dificultades a Inglaterra o al “mundo libre” en general. Y SPECTRA tiene todos los rasgos que tenía SMERSH, incluida la utilización de los elementos eslavo-latino-alemanes, los métodos de tortura y de eliminación de los traidores, y el odio jurado a las potencias del “mundo libre”. Si examinamos los planes tremebundos de Blofeld, en *Operación Trueno*, la primera aparición del personaje y de la organización, el plan consiste en robar a la OTAN dos bombas atómicas y chantajear con ellas a Inglaterra y a Estados Unidos.⁴⁹

⁴⁹ Umberto Eco, "El caso Bond" ,Bompiani, Milan, 1965. Recogido en Umberto Eco, *El superhombre de masas*, Lumen, 1995.

Pese a que Fleming era anticomunista, y que tendía a considerar al hombre británico superior a las razas orientales o mediterráneas, no podemos decir que utilizase sus novelas para realizar una excesiva propaganda ideológica. Sus novelas responden al modelo del género policiaco o de acción, en el que lo típico no es tanto la variación de los hechos, sino la repetición de un esquema habitual en el que el lector pueda reconocer elementos ya vistos a los que se había acostumbrado. Fleming busca oposiciones elementales. A la hora de dar un rostro a las fuerzas primarias y universales, utiliza clichés; y para identificar esos clichés apela a la opinión común. En un período de graves tensiones internacionales tan cliché es el del comunista perverso como el del criminal nazi impune. Fleming utiliza uno y otro con la misma indiferencia.⁵⁰ Los malos eran comunistas porque en esa época lo tenían que ser para enganchar al lector. Si se hubieran escrito diez años antes, habrían sido nazis, al igual que cuando para el imaginario popular los comunistas dejaron de ser una amenaza, lo dejaron de ser igualmente en sus libros.

El cine y la televisión se habían interesado desde el principio por adaptar las novelas de Ian Fleming a las pantallas, pero tras varios intentos infructuosos, entre los que se contó un episodio televisivo basado en *Casino Royale*, no fue hasta 1961 cuando los productores Albert R. Broccoli y Harry Saltzman consiguieron los derechos para hacer una serie de películas de James Bond. En ese momento las ventas de las novelas eran muy buenas, contando con millones de ejemplares, pero el impulso definitivo a la popularidad del personaje se lo daría involuntariamente el mismísimo John F. Kennedy. En un reportaje de la revista *Life*, el presidente estadounidense hizo una lista de sus novelas favoritas, e incluyó en el noveno lugar *Desde Rusia con amor*, la cuarta novela. Si las ventas eran buenas esta publicidad espontánea hizo que se incrementaran de forma considerable. Y dos de las figuras más representativas de los años sesenta quedaban ligadas aunque fuera de manera incidental.

James Bond llegaría al cine en esa década, y esto marcaría la forma en la que sus aventuras fueron plasmadas en la pantalla. Los productores

⁵⁰ Umberto Eco, *op.cit.*

británicos Harry Saltzman y Albert R. Broccoli lograron hacerse en 1960 con los derechos cinematográficos de todos los títulos publicados hasta entonces, excepto el primero (ocho, empezando con *Vive y deja morir* y terminando con *Sólo para sus ojos*). Saltzman y Broccoli tenían muy claro cual debía ser la fórmula que garantizara el éxito en una serie de películas. Todas repetirían el mismo esquema, siendo prácticamente idénticas unas a otras. Lo único que cambia son los escenarios y los nombres de los personajes secundarios, a saber, el Malo y la Chica.

Las películas de James Bond fueron las primeras que comprendían intuitivamente las nuevas reacciones de un público acostumbrado ya a los esquemas de la televisión, y que por lo tanto prestaba menos atención a la trama, por lo que la coherencia argumental no importa demasiado, mientras que lo fundamental es la habilidad del realizador para mantener al público “enganchado” a lo largo de secuencias de diez minutos de duración como máximo, cada una de ellas con algún tipo de “mini-climax”. Esta filosofía revolucionó el montaje del cine de aventuras, dotándolo de una agilidad propia de un anuncio publicitario. Saltzman y Broccoli habían descubierto la mezcla ideal llamada a revolucionar el cine de aventuras y el cine-espectáculo mismo: una mezcla no siempre equilibrada de acción y ciencia ficción, de thriller, sexo, violencia y alta tecnología. Algo que Ian Fleming había intuido en sus novelas pero que las películas exacerbarían hasta lo hiperbólico, y finalmente, paródico. A esto hay que unir la composición de las películas, una serie de rasgos de identidad que confieren al personaje y a la serie la categoría de mito. El primero sería la personalidad del propio Bond, un reflejo de su época según los productores: mataba con mucha elegancia y sin vacilar, y hacía el amor con hedonismo consumado y sin prejuicios raciales; y por si eso fuera poco, le gustaba vivir bien, vestir bien y comer bien. A la configuración de este prototipo ayudó mucho la elección de Sean Connery para encarnar al personaje. Y luego estaban el tema musical, las “chicas Bond”, la canción pop de cada banda sonora, etc.⁵¹

Y sobre todo, los *gadgets* o artilugios que 007 utilizará en cada película y que en cada entrega se harán más increíbles. Para la mayoría de aficionados

⁵¹ Juan Tejero, *op.cit.*

de la serie, el *gadget* por excelencia será el coche que aparecerá en *James Bond contra Goldfinger* (Guy Hamilton, 1965), la tercera entrega de la serie. Un Aston Martin modificado que incluirá toda suerte de trucos ofensivo-defensivos, como ametralladoras, pantallas blindadas, cuchillas que salen del tapacubos, y un asiento eyectable para librarse de compañías molestas.

Tras rondar a varias productoras sin éxito, Saltzman y Broccoli fundaron su propia productora y lograron llegar a un acuerdo con United Artists, que aportó un millón de dólares. La primera película se decidió que fuera *Dr. No* (Terence Young, 1962).

Aunque no fueran películas de Hollywood propiamente dichas la ser de nacionalidad británica, la forma de realizarlas y el público al que se dirigían eran los mismos, por lo que aquí hablaremos de estas películas como si fueran producciones del mismo Hollywood.

La “etapa clásica” de la serie se iniciará en 1962 con el estreno de *Agente 007 contra el Dr. No*, y seguiría con *Desde Rusia con amor* (Terence Young, 1964),⁵² *James Bond contra Goldfinger* (1964), *Operación Trueno* (Terence Young, 1965) y *Sólo se vive dos veces* (Lewis Gilbert, 1967). Como ya hemos dicho, todas siguen el mismo esquema, resumido por Umberto Eco: “*Bond es enviado a un determinado lugar con el fin de malograr algún plan de ciencia ficción urdido por un individuo monstruoso de origen incierto o, en cualquier caso, no inglés, el cual, valiéndose de sus capacidades organizativas o productivas, no sólo gana dinero a espuertas, sino que además hace el juego a los enemigos de Occidente. Al enfrentarse a dicho ser monstruoso, Bond conoce a una mujer que se halla dominada por el malo, y la libera de su pasado instaurando con ella una relación erótica, interrumpida por su enemigo, que los captura y tortura. Bond, sin embargo, derrota al malo, que muere de alguna forma horrible, y descansa de las duras fatigas pasadas entre los brazos de la mujer, aunque está condenado a perderla*”.⁵³

Uno de los elementos que más llama la atención, sobre todo desde la perspectiva de esta Tesis, es la elección de los villanos. Y es que si Ian Fleming dejó de utilizar a la Unión Soviética en las últimas novelas del

⁵² Ver “Análisis de Películas”

⁵³ Umberto Eco, *op.cit.*

personaje, los productores decidieron desde el principio que su papel lo ocupara SPECTRA. La razón de por qué esta decisión ya la hemos apuntado anteriormente: la situación internacional de distensión hacía que la URSS ya no fuera la amenaza temible que había sido a ojos del espectador norteamericano la década anterior. Los productores no querían que se le confiriera el rol del villano por evidentes razones comerciales: primero porque sería una vuelta a los argumentos de las viejas películas de espías de los años cuarenta y cincuenta, algo que querían evitar a toda costa, y segundo, porque temían que de hacerlo la serie podría quedarse anticuada antes de tiempo. Al hacer que una misteriosa organización criminal, SPECTRA, cogiese el relevo como amenaza global, le daban un carácter de intemporalidad muy útil, porque podían usarla cuantas veces quisieran, como así harían en todas las películas que se rodaron en los años sesenta.

Sin embargo, esto no quiere decir que la Guerra Fría quedase a un lado en las películas de James Bond. Todo lo contrario, la trama siempre girará en torno a una amenaza al “mundo libre”, fruto de un plan diabólico de SPECTRA perpetrado a través de sus secuaces. En *Dr. No* pretende desviar la trayectoria de un cohete lanzado desde Cabo Cañaveral; en *Desde Rusia con amor* se trata de un plan para desarticular los servicios secretos occidentales; la amenaza nuclear aparece en *Goldfinger*, cuando intenta contaminar de radioactividad la Reserva Federal de Estados Unidos; en *Operación Trueno* roba dos bombas atómicas y amenaza con lanzarlas sobre alguna ciudad de Estados Unidos o de Inglaterra; y en *Solo se vive dos veces* secuestra cápsulas espaciales americanas y soviéticas en órbita para intentar provocar la Tercera Guerra Mundial. En cinco películas, cuatro tratan dos temas candentes de la Guerra Fría: la amenaza nuclear (*Goldfinger* y *Operación Trueno*) y la carrera espacial (*Dr. No* y *Sólo se vive dos veces*). Los villanos, tanto el villano principal como los distintos sicarios, tendrán rasgos orientales, mediterráneos, eslavos, etc. Nunca inglés o sajón, tal y como había establecido Ian Fleming en sus novelas.

Pero dentro de esta utilización de elementos propios de la Guerra Fría, hay un aspecto novedoso. La amenaza de SPECTRA será global. No se dirigirá exclusivamente contra el bloque occidental, sino que también está interesada en derribar el bloque soviético para poder alcanzar su meta de dominación

mundial. En *Desde Rusia con amor* la intención es crear el caos entre los servicios secretos de ambas potencias, manipulándolos a ambos; el artefacto capaz de desviar cohetes de su trayectoria del Doctor No podía ser utilizado igualmente contra la Unión Soviética; y el secuestro de las cápsulas espaciales de *Sólo se vive dos veces* afecta por igual a Estados Unidos y a la URSS, con la particularidad de que la intención es hacer estallar la tensión entre ambas potencias para que se desencadene una guerra que las destruya a ambas. Incluso en ocasiones se verá una, de momento discreta, colaboración entre ambas potencias para acabar con SPECTRA.

En esta personificación de los villanos sí hay otro nuevo elemento que vuelve a recordar a la Guerra Fría, y es el uso cada vez más frecuente de enemigos de origen asiático. En los sesenta, la China comunista de Mao Tze Dong y la guerra de Vietnam provocaron que las miradas de Occidente se dirigieran hacia esa zona del planeta, y en cierto modo, sustituyera a la URSS como el “enemigo favorito” de los norteamericanos. Esto se deja notar en serie Bond prácticamente desde el principio: el Doctor No, aunque no es completamente oriental (en la novela sí lo era), su aspecto se le parece mucho, incluso utilizando un peinado y una vestimenta que recuerdan al líder comunista chino. En *Goldfinger*, éste se dirige a tres personajes orientales asegurándoles que el plan se estaba desarrollando a la perfección y que “*sus jefes podían estar tranquilos*”. El sicario de Goldfinger, el letal Oddjob, es coreano. Y la gran mayoría de los anónimos sicarios que forman los ejércitos privados de los villanos de todas las películas son orientales. Quizás para compensar esta esquematización, la quinta película de la serie se desarrollará en Japón, donde sus servicios secretos ayudan de forma fundamental a 007 a desbaratar los planes de SPECTRA. El antiguo enemigo japonés es ahora un valioso amigo y un imprescindible aliado.

Pese a que se considera a las películas de James Bond como “cine de espías”, 007 no se parecía en nada a ningún espía aparecido anteriormente en el cine. James Bond se asemeja más a un superhéroe de cómic: él sólo lucha contra el plan maquiavélico del malo de turno, ayudado por unas armas y artilugios de ciencia-ficción, resolviéndose la trama con una espectacular batalla en la base secreta del villano. En este aspecto las películas de James Bond también respondían al esquema clásico de la

narración de misterio y aventuras al adjudicarle una Némesis, el supervillano. Blofeld, el líder de SPECTRA será en todas las películas de la serie durante los sesenta el urdidor del plan elaborado para dominar el mundo y de paso, eliminar a 007, aunque siempre se mueva entre sombras y utilice a otros para llevar a cabo sus planes. En las cuatro primeras películas no se mencionará su nombre y sólo en dos (*Desde Rusia con Amor* y *Operación Trueno*) se le intuirá de espaldas o entre sombras, y no será hasta *Sólo se vive dos veces* en el que él mismo se presente ante Bond y ante el público, en una brillante caracterización de Donald Pleasance. Si Sherlock Holmes tenía al Profesor Moriarty, y Superman a Lex Luthor, Bond tendrá a Blofeld.

Las películas de James Bond fueron prácticamente el mayor éxito económico de la década, y provocó que a su estela surgieran innumerables secuelas, imitaciones y parodias. Hollywood intentó aprovechar el tirón produciendo una serie de películas que se centraban y multiplicaban la faceta *kitsch* que contenían las películas de 007. Como por ejemplo, las películas del agente Matt Helm, interpretado por Dean Martin, que no tuvieron mucho éxito principalmente porque Martin no lograba convencer como agente secreto. Las tramas tiraban más hacia la ciencia-ficción, enfrentándose contra científicos locos en vez de contra agentes de potencias extranjeras.

Quizás la imitación de más calidad que llegó de Hollywood fue *Flint, agente secreto* (Daniel Mann, 1965), realizada en clave satírica. Baste con mencionar que en el momento de ser llamado para su misión, Flint se encuentra en Moscú, pero impartiendo clases de ballet. La película exagera las cualidades del perfecto agente secreto, haciendo que Flint sea el mejor agente secreto del mundo, el mejor amante del mundo, experto en electrónica, ¡e incluso en el lenguaje de los delfines! El peligro tampoco viene de los rusos, sino de un grupo de científicos malvados que amenazan con alterar el equilibrio ecológico del planeta. Pero gracias a un hábil guión, la película no cae en la parodia gruesa y fue un gran éxito, ayudado por la personalidad que James Coburn supo conferirle al personaje.⁵⁴

⁵⁴ Steven Jay Rubin, *The complete James Bond Movie Encyclopedia*, Contemporary Books, Chicago 1990

Como la serie de James Bond era inglesa, varias películas de esta misma nacionalidad surgieron al amparo del cine de espías. Pero la forma de tratar el tema fue muy distinta a las de 007 o a las imitaciones estadounidenses. La primera y principal diferencia era que aquí el papel del enemigo sí que era para los agentes soviéticos o de sus satélites, sobre todo los de Alemania Oriental. La vivencia de la Guerra Fría en Europa era muy distinta de la de Estados Unidos. Europa era uno de los escenarios principales de la contienda entre las dos potencias. Tenía en su propio territorio la presencia de la potencia comunista y de sus satélites, y tenía mucho más presente lo que ocurría en los países del otro lado del Telón de Acero. Lo que se potencia con la construcción del Muro de Berlín en 1961 y las dramáticas imágenes de la gente que se dejaba la vida intentado escapar del país comunista, y con la brutal represión por los tanques soviéticos de la Primavera de Praga de 1968.

De este grupo destacan las tres películas que narran las aventuras del agente Harry Palmer, interpretado por Michael Caine: *Ipccress* (1965), *Funeral en Berín* (1966) y *Un cerebro de un millón de dólares* (1967). Palmer se verá envuelto en tramas de espionaje contra los servicios secretos de Alemania Oriental. Otra película de gran relevancia en estos años será *El espía que surgió del frío* (Martin Ritt, 1965),⁵⁵ basado en la novela de John LeCarré, que ofrecerá un retrato realista de la Guerra Fría, sin recurrir a persecuciones de coches, armas ultra sofisticadas, peleas o explosiones, sino que se centrará en la ambigüedad moral del trabajo de espía, sin diferenciar ostensiblemente entre los de un lado y los de otro.

⁵⁵ Ver “Análisis de Películas”

Hollywood, la MPEA y Alemania

Uno de los aspectos clave de la guerra de propaganda contra la URSS fue el papel que jugó Hollywood en el contexto del conflicto bipolar fuera de sus fronteras, en el escenario europeo. Especialmente en Alemania. Como venimos remarcando, Alemania Occidental (a partir de ahora RFA) significaba una pieza fundamental para los intereses geoestratégicos de la Guerra Fría. Por esa razón era conveniente una reconstrucción tanto económica como moral de la RFA, en la dirección conveniente a los objetivos internacionales de Estados Unidos.

El análisis de la utilización y el impacto del cine de Hollywood en Alemania girará en torno al contexto bipolar y principalmente, a la estrategia de los EE UU en la “guerra psicológica” contra la URSS. La labor que desempeñará en este conflicto la industria cinematográfica bien puede resumirse en el famoso artículo escrito en otoño de 1950 por Walter Wanger, presidente de Walter Wanger Pictures inc., titulado *Donald Duck and Diplomacy* (“El Pato Donald y la diplomacia”) para el *Public Opinion Quarterly*. Wanger proclamaba que la industria cinematográfica representaba un “*Plan Marshall de las ideas*”, en una vocación internacionalista, sensible a la opinión pública en cada rincón del planeta, principalmente en los 115 países en los que el 72% de las películas que se veían allí eran de origen estadounidense. Una de las mayores contribuciones del siglo XX, Hollywood, representaba una comunidad de talentos mundiales sin rival alguno, una “Atenas del celuloide”.¹

¿Cómo podía ser útil un medio, teóricamente concebido para el entretenimiento, en la lucha contra la propagación del comunismo en una Europa en serio peligro de radicalización ideológica? Pues para eso el Plan Marshall tenía las ideas muy claras en cuanto a la manera en que Hollywood podía desempeñar su papel. Como cuenta David W. Ellwood en la introducción de la obra *Hollywood In Europe*, citando a Enzo Forcella, un intelectual italiano, las imágenes de los documentales que proyectaba el Plan

¹ Walter F. Wanger, “Donald Duck and Diplomacy”, en *Public Opinion Quarterly*. Citado en David W. Ellwood, “Introduction: Historical Methods and Approaches”, VV.AA. “*Hollywood In Europe*”. European Association for American Studies, Ámsterdam 1994

Marshall en Italia para mostrar el modo de vida americano presentaban a los trabajadores de las fábricas llegando al trabajo al volante de sus propios coches, algo impensable en la Italia de 1949. Esto confirma el rol esencial del cine americano en la posguerra europea: un transmisor del ejemplo y la inspiración de Estados Unidos en el proceso de modernización. Si el mensaje del Plan Marshall era seguir el ejemplo norteamericano, las películas asociadas al programa demostraban cuál era “*el final del camino de baldosas amarillas*”.²

Los avances en las ciencias sociales e históricas han permitido añadir nuevas perspectivas al debate en torno a la cuestión de la construcción del poder estadounidense en el mundo, particularmente en la perduración de los símbolos, mitos y productos norteamericanos en Europa. Las aportaciones de la sociología de la cultura permiten estudiar de una forma más completa los mecanismos de transmisión cultural entre los distintos pueblos. Conceptos como apropiación, recontextualización, transposición, sirven para comprender los mecanismos de proceso. Del concepto de “impacto”, se ha pasado a la idea más subjetiva de “recepción”.³

La importancia de la guerra psicológica en Europa

En los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, e incluso antes, las diversas instituciones y agencias de seguridad que formaban parte del aparato político y militar de Estados Unidos evaluaron por un lado la importancia que tenía para el país actuar en Europa, y por otro cómo se debía organizar esa intervención en lo que a las políticas cinematográficas se refería.

Ya en 1947, el secretario ejecutivo Souers instruía a los miembros del Consejo Nacional de Seguridad (*National Security Council*, NSC) sobre las la coordinación de las medidas de Información Internacional norteamericanas.⁴ El secretario ejecutivo hablaba de que la Unión Soviética estaba llevando a cabo una intensiva campaña de propaganda,

² David W. Ellwood, *op.cit.*

³ David W. Ellwood; *op.cit.*

⁴ Memorandum from the Executive Secretary (Souers) to the Members of the National Security Council, NSC/4, Washington December 9, 1947

principalmente contra Estados Unidos, dirigida a debilitar los elementos no comunistas en todos los países. El objetivo final sería debilitar y dividir a la opinión pública mundial hasta un punto en el que ninguna oposición a los designios soviéticos fuera efectiva.

Una de las principales quejas que Souers plasmaba en su memorando era la descoordinación existente en esos momentos entre las distintas agencias estadounidenses, y cómo no se estaba llevando a cabo ninguna medida para contrarrestar esa propaganda soviética o para lograr los objetivos nacionales. Además señalaba que las ayudas norteamericanas a Europa eran mayoritariamente desconocidas por la opinión mundial por el empleo inadecuado de la información.

A la vista de esto, el secretario ejecutivo y el Consejo de Seguridad Nacional establecieron que el Departamento de Estado sería el encargado de formular políticas para la coordinación y el establecimiento de todas las medidas de información “... *diseñadas para influir en los países extranjeros actitudes favorables para la consecución de los objetivos de Estados Unidos, y para contrarrestar los efectos de la propaganda anti-norteamericana*”.⁵ Se establecía igualmente que estas funciones serían llevadas a cabo por el subsecretario de Estado de Asuntos Públicos.

Por tanto, observamos cómo en 1947 el Consejo de Seguridad Nacional estaba preocupado por la propaganda soviética anti-norteamericana y la ausencia de medidas para contrarrestarla, y cómo expresaba su intención de intervenir y de influir en el extranjero para generar corrientes de opinión favorables a las posiciones estadounidenses, estableciendo un organismo y de un responsable, el subsecretario de Estado de Asuntos Públicos, para dicho cometido.

Pese a estas medidas, la percepción del peligro comunista seguía creciendo. Y una de las principales amenazas era el grado de inestabilidad política y social existente en varios países, haciendo hincapié en Europa por los efectos todavía palpables de la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos no había tomado las medidas necesarias en los dos años anteriores para reforzar la resistencia de los países de Europa Occidental y el Mediterráneo

⁵ NSC/4

a las presiones comunistas, con el riesgo de que gran parte de Europa Occidental podía ser “capturada” políticamente por el comunismo. La guerra política, económica y psicológica que la URSS estaba desarrollando poseía el peligroso potencial de debilitar la posición mundial de Estados Unidos.⁶ Evidentemente, se era muy consciente del peligro que suponía para la seguridad de Estados Unidos una posible penetración comunista en Europa Occidental.

Si la preocupación ante esa posibilidad era patente, el descubrimiento de que la URSS poseía la bomba nuclear terminó de disparar todas las alarmas. A la vista de esto, se hizo necesario elaborar un nuevo Plan de Seguridad Nacional, presentado al presidente de Estados Unidos el 14 de abril de 1950.⁷

En este Plan de Seguridad Nacional, lo primero que llamaba la atención es el lenguaje utilizado, casi en términos de “buenos y malos” llamativo en un documento oficial. A lo largo de todo el texto (bastante amplio, más de 100 páginas), siempre que se refería a los objetivos o intenciones soviéticas se les presentaba de forma intencionadamente tremendista.

De esta forma y ejemplificando esta dualidad, cuando se habla del *Propósito Fundamental de EE UU*, se citaba el Preámbulo de la Constitución de Estados Unidos y añadía:

*“En esencia, el propósito fundamental es asegurar la integridad y la vitalidad de nuestra sociedad libre, fundada sobre la dignidad y el valor de la libertad individual; [...] nuestra determinación de crear condiciones bajo las cuales nuestro sistema de libertad y democracia pueda vivir y prosperar; [...] y nuestra determinación de combatir si es necesario para defender nuestro modo de vida”.*⁸

La segunda frase tendría relación con la intención de implantar y reforzar los regímenes democráticos en Occidente, como hemos señalado más arriba.

En contraposición, a la hora de detallar el punto *Intención fundamental del Kremlin*, se detallaba de esta manera:

⁶ U.S. Objectives with respect to the USSR to Counter Soviet Threats to U.S. Security. NSC 20/4, 23 November 1948

⁷ United States Objectives and Programs for National Security. NSC/68, 14 April 1950

⁸ NSC/68, Analysis, p.II *Fundamental Purpose of the United States*

“La intención del Kremlin y del movimiento comunista internacional es retener y solidificar su poder absoluto, primero en la Unión Soviética y después en las áreas actualmente bajo su control. En las mentes de los líderes soviéticos, la consecución de este objetivo requiere la rápida expansión de su autoridad y la eliminación definitiva de cualquier oposición efectiva a su autoridad.

*El objetivo, por lo tanto, requiere la subversión completa o a la enérgica destrucción de las maquinarias de gobierno y estructura social de los países no comunistas, y reemplazarlas por aparatos y estructuras sometidas y controladas por el Kremlin [...]”.*⁹

Esto, sin dejar de tener su parte de verdad –no hay que olvidar que estamos en pleno estalinismo- posee cierta dosis de simplificación y presenta una visión de “blanco o negro”, que no permite que existan “grises”. Sorprendente para algo tan serio como un Plan de Seguridad Nacional, y que es síntoma de la histeria en la que vivía Estados Unidos, reforzada por la pérdida del monopolio nuclear.

En este Plan Nacional, en el aspecto que nos atañe en este capítulo, la idea recurrente era el peligro y las capacidades de subversión comunista en el mundo libre, y las medidas que tenía que tomar Estados Unidos para evitarlo. De este modo, en el apartado *Objetivos* se establecía: *“Debemos liderar la construcción de un sistema político y económico en el mundo libre que funcione con éxito. Sólo con la reafirmación, tanto en el exterior como en casa, de nuestros valores esenciales, podremos preservar nuestra integridad, lo que significa la auténtica frustración de los objetivos del Kremlin”.*¹⁰ Y continuaba afirmando que este desarrollo moral y material del mundo libre era la única manera de convencer al mundo soviético de la falsedad de sus postulados y así poder acercar posturas.

La idea del peligro que corría el mundo libre iba reforzándose en los siguientes capítulos. Al hablar de las *Intenciones y capacidades soviéticas*¹¹ se seguía insistiendo en la intención del Kremlin de eliminar la resistencia hacia la extensión de su influencia. Un aspecto que preocupaba a Estados

⁹ NSC/68, Analysis, p.III *Fundamental Design of the Kramlin*

¹⁰ NSC/68, IV: *The underlying conflict in the real of ideas and values between the U.S. purpose and the Kremlin Design. IV-B: Objectives*

¹¹ NSC/68, V: *Soviet Intentions and Capabilities*

Unidos eran las “campañas pacifistas” y el que la URSS se presentase como un “campeón anticolonialista”, lo que pudiera atraer a “*segmentos vulnerables*” de la sociedad en el bloque occidental.

La línea de refuerzo de los sistemas de valores y principios del mundo libre se desarrollaba ampliamente dentro de los *Objetivos y capacidades de Estados Unidos*.¹² La idea era que si el “mundo libre” demostraba el mismo nivel de seguridad, confianza y unidad hacia un mismo propósito, el objetivo comunista de dominación mundial sería inviable. Esto debería ser potenciado especialmente en Europa Occidental, a través de la reconstrucción económica que se estaba llevando a cabo, y que debía constituir el principal esfuerzo en la zona.

Profundizando en el análisis, se insistía en la labor de infiltración y subversión de la URSS, y alertaba de que si a través de esta campaña, Rusia conseguía que los países occidentales adoptaran posturas de neutralidad, acabarían cayendo en la órbita comunista. Y añadía: “*Si esto ocurre en Alemania Occidental, el efecto en Europa Occidental y en nosotros será catastrófico*”.¹³ Alemania era la clave de la Guerra Fría en Europa, y había que cuidarla especialmente.

Y no sólo eso. El Plan Nacional de Seguridad advertía de la necesidad de que Europa comprendiera las razones del reforzamiento, tanto militar como económico, del bloque occidental. Si Europa percibiera de forma errónea estas medidas, ello podría conducir a un alejamiento de los aliados respecto a Estados Unidos. Era por tanto vital difundir una visión positiva de la acción estadounidense respecto a Europa, en la propia Europa.

Un elemento clave del documento, en lo que nos atañe, lo encontramos cuando se proponen las posibles vías de acción. Una de las recomendaciones del Plan era: “*Acelerar la reconstrucción moral, política y económica del mundo libre*”, donde se dice claramente que el objetivo debía ser “... *el establecimiento de regímenes amigos. Esta acción es esencial para desviar la atención del Kremlin, y forzar e incrementar el gasto soviético en medidas para contrarrestar este movimiento. En otras palabras, usaremos*

¹² NSC/68, VI: *U.S. Intentions and Capabilities-Actual and Potential*

¹³ NSC/68, VII: *Present Risks*

la técnica soviética de la guerra fría contra la propia Unión Soviética.”¹⁴

Esto lo podemos interpretar como el aumento de las medidas de guerra psicológica para atraer a cada vez más países al bloque occidental y debilitar al bloque soviético. Y por supuesto uno de los medios de esta guerra encubierta sería el cine.

Así, el análisis del Plan Nacional de Seguridad de Estados Unidos de 1950 nos señala los siguientes aspectos principales:

- 1- El temor a la ventaja que estaba tomando la URSS en la Guerra Fría, principalmente en lo que se refería a tácticas de subversión infiltración y guerra psicológica.
- 2- La preocupación por Europa Occidental, con especial énfasis en la RFA, como elemento clave geoestratégico para la seguridad de Estados Unidos y del bloque occidental.
- 3- La táctica a seguir sería acelerar el reforzamiento político, económico, y moral de Europa Occidental, dentro de los postulados liberales occidentales, a través del Plan Marshall. Era imprescindible que estos países se decantaran sin ambigüedades hacia el lado estadounidense, para así debilitar al bloque soviético y que no pudiera lanzar una ofensiva a gran escala, ya sea militar o política, contra el “mundo libre.”

Es decir, se necesitaba que Europa tuviera la percepción de que los valores que representaba Estados Unidos, como cabeza del “mundo libre”, eran los verdaderos frente a la mentira comunista que conllevaba opresión y totalitarismo, tanto político como económico. El modelo americano sería el que les condujera a una nueva era de paz y prosperidad. Por lo tanto, se necesitaba propagar el *american way of life* en Europa, como manera de proteger dicho modo de vida dentro de los propios Estados Unidos. No hay que olvidar que todo esto se producía en unas fechas en las que Stalin seguía siendo líder de la URSS, y que se tenían pruebas de que poseían el arma atómica, por lo que el miedo norteamericano a un avance del totalitarismo tenía una base muy real.

Guerra Psicológica para combatir la guerra psicológica. ¿Cuál fue el papel del cine en todo esto?

¹⁴ NSC/68, VIII: *Possible Courses of Action*; VIII-D: *The remaining course of action- a rapid build- up of the political, economic, and military strenght in the free world*

La organización del sistema de control del cine en Alemania

Desde luego, la utilización del cine como arma de propaganda no era algo novedoso, y tuvo su punto álgido durante la Segunda Guerra Mundial. Una vez terminada la contienda, dicha función continuará. Principalmente en Alemania. Como veremos, tanto por haber sido el principal enemigo en la contienda bélica, como por su posición de eje fundamental en el inminente nuevo escenario bipolar, se planteaba como un asunto de notable importancia la organización del control cinematográfico por parte de los Aliados en la Alemania ocupada.

Ya en fechas tan tempranas como el 2 de junio de 1945, el Mando Supremo Aliado establecía los parámetros bajo los cuales se iba a desarrollar el desmantelamiento de los servicios de información nazis, y se le dedicaba una especial atención a las medidas de control del cine, el teatro y la música en Alemania. En lo que se refería a las películas, se definía dicho control como *“las medidas adoptadas para controlar las actividades de producción, distribución, exhibición y procesamiento de toda película, incluidas materias religiosas y educativas”*. La política a seguir sería que no se produjera ni exhibiera ninguna película en la que se representase una serie de valores o propaganda nazi, o que *“ridiculice o falte al respeto al modo de vida, sistemas políticos, instituciones, ideales, decisiones e intenciones de cualquiera de los pueblos de las Naciones Unidas”*. Pueblos de las Naciones Unidas entre los que estaba la URSS. El método ideado para el control sería que todas las películas deberían obtener un Certificado de Exhibición otorgado por la División de Guerra Psicológica (*Psychological Warfare Division*). Este certificado, pensado para las películas alemanas, sería necesario también para las películas de los países Aliados. Estas películas serían proporcionadas para las Unidades de Distrito de Control de Información a través de la División de Guerra Psicológica. Ésta *“especificará los términos económicos y las condiciones bajo las cuales los distribuidores y exhibidores podrán distribuir o exhibir películas Aliadas”*.¹⁵

¹⁵ Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, *Directive for Psychological Warfare and Control of German Information, Services*, June 2, 1945. Annex J, Sec.I *Control of Films*.

Quedaba designado el organismo que será principalmente el encargado de llevar a cabo el control del cine en la Alemania ocupada, la División de Guerra Psicológica. No hay que olvidar que todo esto se refería a los procesos de desnazificación, pero podemos ir encontrando pistas de lo que sería posteriormente la acción y el papel del cine.

Algún tiempo más tarde, en 1947 dentro de la Oficina del Gobierno Militar para Alemania de la zona ocupada por Estados Unidos encontramos un nuevo Departamento, la División de Control de Información (*Information Control Division*).

Esta División, que asumía varias de las competencias de la División de Guerra Psicológica, dentro de su *Misión* hablaba explícitamente de que “*la política general es favorecer la producción, distribución y exhibición de películas en Alemania para que sean de la máxima ayuda en la misión del Gobierno de Ocupación. Esta misión incluye la rehabilitación económica tanto como la reorientación del pueblo alemán. Las películas alemanas y Estadounidenses tendrán un parte importante en este programa*”.¹⁶ Se consideraba la exhibición de películas americanas “*de máxima importancia*”.

La División de Control de Información, en su evaluación de la *Situación actual*, menciona a una institución a la que ya nos hemos referido y a la que dedicaremos bastante atención más adelante: la MPEA, la rama dedicada al comercio exterior de la Asociación de Productores de América (MPAA) que agrupa a las principales compañías cinematográficas estadounidenses. La MPEA sería la encargada de remitir las películas norteamericanas que fueron exhibidas en Alemania (la zona ocupada por EE UU) al Gobierno Zonal para su supervisión. Dichas películas serían seleccionadas por el personal del Control de Información, y remitida a la División de Asuntos Civiles del Departamento de Guerra para su aprobación final. La MPEA se encargará de facilitar los materiales de reproducción a los cines en Alemania y de doblar las películas seleccionadas al alemán.

¹⁶ Office of Military Government for Germany (U.S.), Information Control Division, “*Report to the Smith-Mundt on Interpreting the United States to the American Zone in Occupied Germany*”, September 19, 1947. I-Mission and General Policies of Film Control.

Esto figura en un informe de esta División, que nos prueba la necesidad de la exportación de películas norteamericanas de ficción. Hay que observar que en el informe se utilizaba la palabra “reorientación” referida al pueblo alemán, y no “desnazificación”. La fecha de este informe es de septiembre de 1947, con la Guerra Fría ya en curso. Y el documento NSC/4 referido anteriormente, que alertaba de la necesidad “*de intervenir y de influenciar en el extranjero para generar corrientes de opinión favorables a las posiciones estadounidenses*” es de diciembre de 1947. En dicho informe se establecía el mecanismo para la exportación de películas norteamericanas a Alemania. Destaca el hecho de que era la MPEA la encargada de hacer la primera selección, sometida por tanto a su criterio. Veremos más adelante como estos criterios responderán más a los objetivos empresariales de la MPEA que a los del Gobierno de estadounidense.

Es de reseñar también el interés del Gobierno de Ocupación norteamericano por que se doblasen las películas al alemán. Esto es para que llegasen a la mayor cantidad de gente posible. De hecho, la División de Control de Información estimaba que 196.496.095 personas habían acudido al cine en la zona estadounidense desde julio de 1945 hasta septiembre de 1947 en los 1010 cines abiertos, con una capacidad total de 377.899 butacas.

Debido a la gran cantidad de trabajo que la División de Control de Información tenía que asumir, ocupándose de todas las manifestaciones artísticas y culturales, como el teatro y el cine, para mejorar la efectividad de su labor en lo que el cine se refería se creó la Sección de Cinematografía (*Motion Picture Branch*). Esta oficina tenía como principal misión guiar la reconstrucción de la industria cinematográfica alemana “... *para fomentar la integración del pueblo alemán en la cultura de la paz mundial, reavivando las relaciones culturales internacionales*”.¹⁷

Pero también la Sección de Cinematografía se ocupaba de supervisar la importación de películas en Alemania, incluyendo las películas de Hollywood. Esto último se realizaba en estrecha colaboración con la MPEA, con el objetivo de mantener un alto índice de importación de películas

¹⁷ Office of Military Government for Germany (U.S.), Motion Picture Branch, “*Operation Report*”, March 21, 1949.

norteamericanas, “de modo que puedan servir a nuestros objetivos de reorientación en Alemania, además de mantener el prestigio del cine americano en el mundo de la posguerra”.¹⁸

Esta colaboración de la Sección con la MPEA era cordial y muy activa. Pero en 1949 apareció un factor que podría haber minado las buenas relaciones, y era el descontento de la MPEA con una serie de condiciones económicas relacionada con un seguro de cambio a dólares, que menguaba sus beneficios. En un informe al Gobierno Militar, la Sección instaba a cambiar estas condiciones para satisfacer a la MPEA y poder seguir contando con sus películas. Esto apunta a un argumento importante que desarrollaremos más adelante: el poder de la MPEA y los intereses económicos que movía, tantos como para presionar a las instituciones estadounidenses para que modificasen sus criterios.

Pese a que estos organismos fueron creados durante la ocupación militar estadounidense en su zona de Alemania y que su principal misión era organizar el control del cine en la Alemania post-nazi, su trabajo y recomendaciones servían a su vez para establecer una serie de pautas válidas para la lucha ideológica y propagandística de la Guerra Fría. La existencia de estos organismos y su peso específico durante la ocupación, nos hacen destacar tres claves: la existencia de una política concreta hacia el cine, creando una serie de Departamentos e instituciones encargadas de establecer las directrices para el control de la importación y exhibición de películas en Alemania; el reconocimiento de la importancia del cine de Hollywood en el objetivo de las autoridades aliadas de reorientación del pueblo alemán; y el papel destacado de la MPEA.

La MPEA y el Departamento de Estado.

Precisamente vamos a hablar ahora de la *Motion Picture Export Association*, (MPEA), el mejor caballo de batalla de la industria cinematográfica en un momento en el que para la industria del

¹⁸ Motion Picture Branch, “*Operation Report*”.

entretenimiento el mercado doméstico de Estados Unidos estaba a la baja y casi ni siquiera cubría la inversión realizada.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el negocio estaba en crisis por el auge de los costes. Por tanto Hollywood necesitaba del mercado exterior para poder obtener beneficios. Pero eso implicaba realizar una serie de movimientos, políticos, diplomáticos, económicos, demasiado complejos como para que las compañías cinematográficas actuaran por su cuenta y descoordinadas. La MPEA les representaría a todos y actuaría como un frente unido ante el Gobierno Federal y los distintos gobiernos extranjeros.

El objetivo de la industria de Hollywood era que sus negocios en el extranjero estuviesen regulados exclusivamente por las leyes del libre mercado sin ningún tipo de interferencia de los distintos gobiernos. Como esto era prácticamente imposible, para minimizar los efectos de esta intervención la industria cinematográfica estadounidense lo que hizo fue buscar la ayuda del Gobierno Federal. Y la estrategia fue acentuar el valor cultural y de propaganda que suponía para Estados Unidos la circulación de sus filmes más allá de sus fronteras.¹⁹

Hay que tener en cuenta que la política económica internacional norteamericana de la posguerra fue una continuación directa de la del periodo pre-guerra mundial, adaptada al nuevo escenario. Esto es lo que asegura Ian Jarvie, de la Universidad de York, en su artículo *The Postwar Foreign Economic Policy Of The American Film Industry: Europe 1945-50*. El objetivo era, por supuesto, maximizar los beneficios. Para lo cual, la industria de Hollywood, como cualquier otro negocio, lo que perseguía era reducir los riesgos de sus inversiones. Los medios empleados consistían en debilitar a la competencia y reforzar su propio poder. Había que reconquistar el dominio del mercado europeo que Estados Unidos poseía antes de la Segunda Guerra Mundial y que había perdido tras todos esos años en los que no se habían estrenado películas de Hollywood en los países afectados por la contienda. Esto implicaba utilizar la ventaja que suponía la nueva condición política y económica creada por la ocupación y la reconstrucción, para impedir o dismantelar las barreras comerciales hacía la

¹⁹ Ian Jarvie, "The Postwar Economic Foreign Policy Of The American Film Industry: Europe 1945-1950", VV.AA. *"Hollywood In Europe"*. European Association for American Studies, Ámsterdam 1994

circulación de filmes que los gobiernos europeos pretendieran imponer. Pero esta campaña tuvo un éxito limitado, en cuanto a que la eliminación de barreras no fue total sino que en la mayoría de los casos fueron acuerdos con los respectivos países. La causa de esto seguramente fue la nueva responsabilidad de Estados Unidos por el bienestar político y económico de Europa frenaba las ambiciones de algunas de sus empresas, incluyendo la industria cinematográfica.²⁰

Dicha política internacional estuvo dirigida por la MPEA, creada en septiembre de 1945 como el organismo oficial de la industria en el exterior.

Se trataba de un cártel legal de exportación bajo la Ley Webb-Pomenore. Sus funciones, entre otras, eran la expansión y el mantenimiento de mercados, transferencia de ganancias a los EE UU, reducir las restricciones impuestas a la distribución de películas norteamericanas a través de negociaciones directas u “otras medidas apropiadas”, negociar acuerdos de importación, etc. Los miembros del cártel (los nueve grandes estudios de Hollywood: Allied Artists, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, RKO, 20th Century Fox, United Artists, Universal, Warner Bros.), por ejemplo, reducían la competencia entre ellos mismos al acordar evitar coincidir grandes estrenos en el mismo lugar al mismo tiempo. Además los costes de distribución y los riesgos de producción disminuían al participar cada miembro en las ganancias del mercado exterior incluso aunque no hubieran obtenido un sólo éxito de taquilla fuera de Estados Unidos. Esta coordinación de talento y mercado les hacía tener una reserva de más de 2.000 películas que habían obtenido beneficios en Estados Unidos pero que nunca habían sido estrenadas en Europa, lo que convertía a la MPEA en una fuerza formidable.²¹

En el análisis de la industria cinematográfica que realizó T. H. Guback,²² éste describía las actividades de la MPEA de esta manera: “*Por un lado, ejercía presión para la eliminación de las barreras comerciales, y por otro era una organización cuyo propósito era introducirse y asegurar mercados*

²⁰ Ian Jarvie, *op. cit.*

²¹ Reinhold Wangleitner, “American cultural diplomacy, the cinema, and the cold war in Central Europe”, en David Ellwood (cord.), *Hollywood in Europe*. European Association for American Studies, Ámsterdam 1994

²² Ver “Hollywood y la Guerra Fría – parte I”

en el exterior para las películas norteamericanas”.²³ De hecho era conocida como “El Pequeño Departamento de Estado”²⁴ por sus funciones y métodos, con una diferencia: mientras la diplomacia aboga por la negociación, los empresarios demandan soluciones rápidas. Las películas de Hollywood funcionaban a la vez como mercancía comercial y como “embajadores” de la cultura americana, y es esa doble vertiente la que aprovecharán tanto los productores como el Gobierno Federal para sus propios intereses.

Durante la primera mitad de siglo, aunque el Gobierno Federal de Estados Unidos no tenía ninguna política específica respecto al cine como industria, sí que tenía una política muy clara de asistir a las industrias en sus exportaciones. La *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) reclutó a personajes que habían sido anteriormente altos cargos en la política, como William H. Hays y Carl Miliken, para facilitar la penetración en las entrañas de Washington. La industria cinematográfica pronto adquirió gran influencia en el Departamento de Estado y el Departamento de Comercio durante los Gobiernos de Hoover y de Roosevelt, a un nivel mayor que ningún otro país exportador de películas. Cuando Hollywood tenía problemas en el exterior, recurría a sus muy bien situados contactos en el Gobierno para que les facilitasen apoyo a nivel diplomático. Evidentemente, el propósito de Hollywood de recuperar el trono en el panorama cinematográfico mundial, fue acompañado por una serie de determinados movimientos coordinados entre el Gobierno (incluido Defensa) y la industria, y con los representantes de las compañías que integraban la MPEA.²⁵

Y sin duda la figura clave en el protagonismo de la MPEA fue su presidente, Eric Johnston (1896-1963). Johnston fue una de las personas más influyentes de su época, llegando a ostentar varios de los más altos cargos a lo largo de su carrera. De ser un comercial de aspiradoras, en apenas ocho años había fundado su propia empresa y tras pasar por varios

²³ T.H. Gubback, en Ian Jarvie, *op. cit.*

²⁴ Paul Swann, “The little state department: Washington and Hollywood’s rethoric of the postwar audience” VV.AA. “Hollywood In Europe”. European Association for American Studies, Ámsterdam 1994

²⁵ Ian Jarvie, *op.cit.*

cargos, se convirtió en uno de los miembros más activos de la Cámara de Comercio de Estados Unidos. Su ascensión fue fulgurante, siendo elegido vicepresidente en 1941 y presidente en 1942. Su influencia política creció exponencialmente, siendo encargado por Roosevelt para desempeñar varias funciones en la economía de guerra durante la contienda mundial, principalmente en América del Sur, e incluso fue invitado por el propio Stalin a realizar una visita a la URSS en 1944, siendo el primer diplomático estadounidense en visitar Asia Central.

En 1946 fue nombrado presidente de la MPPDA, a la que enseguida cambió el nombre por el de *Motion Picture Association of America* (MPAA), sustituyendo en el cargo a William H. Hays, y nombrado también presidente de la MPEA. Permaneció en el cargo hasta su muerte en 1963, y con sus enormes influencias políticas y su conocimiento de los mercados económicos internacionales encabezó la batalla de Hollywood por la conquista de las pantallas en el extranjero que les iba a reportar los beneficios que tanto necesitaban, Y a su vez, le proporcionaría al Gobierno de Estados Unidos la munición necesaria en forma de películas para su guerra ideológica contra el comunismo y la reconstrucción europea.

Como hemos señalado más atrás, las relaciones y contactos que tenía Hollywood con políticos, cargos públicos e incluso gobiernos fueron básicos para el desarrollo de su política exterior. Desde los años veinte los representantes de California en el Congreso habían sido portavoces de los intereses de la industria cinematográfica. Hasta la Segunda Guerra Mundial, Hollywood era la industria que generaba más empleo en el Sur de California, y el mejor reclamo publicitario para ese Estado, por lo que lógicamente los congresistas se preocupaban por presionar al Gobierno Federal en favor de sus intereses.

La MPPDA se creó en 1922 para organizar esa presión. Y todos sus dirigentes, William Hays, Eric Johnston y posteriormente Jack Valenti provenían de notables trayectorias políticas y empresariales. Con oficinas en Washington y en Europa, la MPAA/MPEA estaba en contacto con todos los niveles del Gobierno, beneficiándose de la circulación de élites tan característica de la política estadounidense. Por ejemplo, en los bufetes de abogados empelados por la industria de Hollywood se podían encontrar

nombres como Paul Nitze o Allen Dulles trabajando es asuntos relacionados con las compañías cinematográficas. Fayette W. Allport, el representante de la MPEA en Londres fue durante muchos años miembro del Cuerpo Diplomático. Y Frank McCarthy el representante en París entre 1946 y 1949, fue posteriormente uno de los principales asesores del general Marshall, y estuvo muy implicado con el equipo negociador norteamericano en las rondas negociadoras de los GATT respectivas a la exportación de películas. Hollywood y el Departamento de Estado trabajaron siempre muy bien juntos, y los lazos entre ambos eran muy fuertes, más incluso que los de la industria cinematográfica con el Departamento de Comercio.²⁶

Varios altos funcionarios del Departamento de Estado fueron “reclutados” por la industria cinematográfica y *viceversa*. Por ejemplo, Griff Johnston, vicepresidente de la MPEA en los años cincuenta provenía del gobierno, y fue subsecretario en el Departamento de Estado en los sesenta. Las relaciones eran tan estrechas que en varias ocasiones se le permitió a la MPAA utilizar las instalaciones para comunicaciones seguras del Departamento de Estado para transmitir mensajes importantes.²⁷ Como señaló en más de una ocasión Ellis Arnall, presidente de la *Society of Independent Motion Picture Producers*, una asociación rival que representaba a las compañías menores o independientes, las conexiones de Johnston con el Gobierno le daban la impresión a los gobiernos y asociaciones extranjeras de que los acuerdos que él negociaba tenían la aprobación del Departamento de Estado. El Departamento siempre negó esto, pero hizo poco por cambiar esa impresión.²⁸

Pero las excelentes relaciones de Hollywood con los políticos de Washington, si bien en la mayoría de las ocasiones fueron beneficiosas para sus intereses, no le garantizaba que siempre se fuera a inclinar la balanza a su favor. Evidentemente, tener amigos entre la gente que es la que va a tomar las decisiones siempre es bueno. Pero el contexto de la posguerra no era el mismo que en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos era el principal acreedor de la mayoría de los países en los que las

²⁶ Paul Swann, *op.cit.*

²⁷ Ian Jarvie, *op.cit.*

²⁸ Paul Swann, *op.cit.*

compañías cinematográficas querían irrumpir. Éstas creían, no sin cierta razón, que esta circunstancia les era favorable para expandir allí su mercado con garantías de éxito sin que existieran apenas impedimentos legales. Pero con lo que no habían contado era con la nueva política que iba a desarrollar Estados Unidos en la posguerra en Europa. El objetivo era la recuperación de todos los países que hubiesen sufrido la destrucción de la guerra, ya hubieran sido aliados o enemigos. Bajo esta perspectiva, no era aconsejable que las empresas estadounidenses entraran en Europa “al asalto”, en un mercado totalmente libre sin competencia alguna por parte de las industrias locales, porque lo único que provocaría sería que la economía europea no se desarrollara y acabara colapsándose. Por supuesto, al Gobierno norteamericano no le interesaba esto por dos razones: la primera, evitar repetir el error de Versalles, que propició el alzamiento de los fascismos en Europa, que ahora serían sustituidos por el comunismo; y la segunda, si los países europeos se arruinaban ¿quién le pagaría a Estados Unidos todo el dinero que estos países le debían?

Algunos congresistas criticaban el gasto, a su parecer excesivo, que suponía la inversión del Gobierno Federal en propaganda a través de las artes. Como por ejemplo, los “exorbitantes” salarios que, en palabra del congresista por Nueva Jersey Frank Thompson, se pagaban a los artistas y estrellas estadounidenses que giraban por Europa dentro de los programas del Departamento de Estado, que llevó a un gasto de 2.250.000\$ en 1956. Pero desde el gobierno se le respondía con el argumento de que las giras culturales (cine incluido) hacían más por los intereses norteamericanos en el extranjero que cualquier otra campaña. Y ponían el ejemplo del barítono William Wartfield, de raza negra, enfatizando el valor que tenía una gira suya por África “enseñando lo que un negro americano con talento y una buena educación es capaz de hacer”.²⁹

El Departamento de Estado veía imperiosa la necesidad de seguir con las campañas de propaganda, y por eso batallaba con todas sus fuerzas para evitar que la Cámara de Representantes les recortara el presupuesto. En una conferencia en el *National Press Club*, Arthur Larsson, el Director de la

²⁹ *Variety*, May 8 1957

Agencia de Información de Estados Unidos, declaraba que era un mal momento para cortar la dotación de 144.000.000\$ de su oficina de propaganda, criticando el recorte que había hecho el Congreso de un 28% del presupuesto de la Agencia. En ese momento se estaban utilizando la radio y las películas allá donde era posible. El uso de películas se había incrementando en un 30%. Los intercambios culturales con los países comunistas y Extremo Oriente habían crecido rápidamente también. Y gran parte del dinero gastado por la Agencia iba al sector privado, productores de cine y de radio que emitían material de propaganda bajo contrato.³⁰

Una muestra del interés del Departamento de Estado en la utilización de películas lo encontramos en esta noticia aparecida en *Variety* en enero de 1958:

“La Agencia de Información de Estados Unidos ha producido un paquete de 30 historias sobre varios aspectos de la producción de películas para su distribución a periódicos, magazines y emisoras de radio de todo el mundo.

Las películas, que abarcan del pasado al presente bajo el encabezado ‘The American Film’, incluyen colaboraciones de Eric Johnston, Alistair Cooke, Kenneth Macgowan, etc.

*En su corto ‘Las películas como estímulo de la cultura’, Johnston afirma que ‘tenemos que darnos cuenta de que hoy en día, las películas pueden derribar barreras de incompreensión entre las naciones tan fácilmente como han roto barreras menores entre estos países’.*³¹

Podemos citar como ejemplo la celebración de la Feria Mundial de Bruselas de 1957. Los pabellones ruso y estadounidense estaban situados uno al lado del otro, y entablaron una competición por ver quién atraía más visitantes. La estrategia que adoptaron ambos fueron los espectáculos programados. Llevaron a lo mejor de sus artes en teatro, música y danza. Y el cine no escapó a la pugna. Estados Unidos decidió que la batalla se moviera en el ámbito técnico, y se dedicó a presentar las mejores innovaciones tecnológicas de proyección en las salas. La gran atracción fue el Cinerama, un sistema que aumentaba la espectacularidad de las

³⁰ *Variety*, May 7 1957

³¹ *Variety*, January 29, 1958

proyecciones. Una película realizada con este sistema, *La Vuelta al mundo en 80 días* (Michael Anderson, 1956) había sido la gran triunfadora en la gala de los Oscar ese año, y fue una de las proyectadas en la Feria. En una nota publicada en *Variety*, el responsable de negocio de la delegación norteamericana en la Feria calculaba los ingresos conseguidos por la atracción de Cinerama (era de pago) de unos 25.000 \$, la que más había ganado de todas las atracciones de pago de la Feria.³² Aunque Cinerama era una empresa privada, su participación en la Feria había sido auspiciada por el Departamento de Estado, quien ya había comprobado el éxito del sistema en Bangkok y en Damasco, considerando que mientras aumentaba su popularidad, su valor como instrumento para las relaciones públicas en el exterior se incrementaba igualmente, dado que el público principal de Cinerama era de fuera de Estados Unidos.

El caballo de batalla de la MPEA era la eliminación de las cuotas de pantalla y de importación que los gobiernos de los distintos países intentaban imponer para proteger la producción cinematográfica nacional, al entender esto como una competencia desleal que atentaba contra el libre mercado. La MPEA presionaba al gobierno americano para que a su vez presionase a los países europeos para la eliminación de las medidas proteccionistas, incluyendo a las películas comerciales en las negociaciones de los acuerdos del GATT entre 1946 y 1947. En una comparecencia en una Comisión del Senado en 1956, el vicepresidente de la MPEA, aludiendo a las leyes proteccionistas italianas, argumentaba que “*no habían servido para crear una industria fuerte*”.³³

Pero en realidad, todo el trabajo que se hizo tras la Segunda Guerra Mundial fue sobre porcentajes y cuotas de mercado. La cuestión era que había que mantener un fino equilibrio en el cuál la industria norteamericana obtuviese el dominio del mercado, y a su vez que se fortaleciese la cinematografía local. Se iba a favorecer la exportación de películas de Hollywood a Europa, algo buscado por las dos partes, industria y Gobierno, pero no se les iba a dar carta blanca para entrar sin restricciones en el

³² *Variety*, June 11 1958

³³ T.H. Guback, “*International Film Industry. Western Europe and America since 1945*”, Indiana University, 1969.

mercado europeo. La política que seguiría el Gobierno de Estados Unidos sería la de facilitar la obtención de acuerdos entre los gobiernos europeos y la industria cinematográfica representada por la MPEA, acuerdos ventajosos para Hollywood en el sentido que las cuotas de exportación fueron muy generosas, pero en ningún caso suponían la supresión de las barreras comerciales. Todas estas negociaciones irían en paralelo al desarrollo del Plan para la Recuperación Europea, el Plan Marshall. Es decir, el que se estableciese una cuota mayor o menor de películas norteamericanas que podían entrar en el país estaría relacionado con las condiciones de la ayuda norteamericana. Como hemos señalado anteriormente, el caso más conocido fue el de Francia con los acuerdos Blum-Byrnes de 1946, en el que por la presión de la diplomacia estadounidense Francia aceptó una reducción de cuota del 55 al 33%.³⁴

Paul Swann, de la *Philadelphia's Temple University* escribe en su artículo para *Hollywood in Europe* que la promoción del *american way of life* es lo que liga al cine con el Plan Marshall. La percepción universal era que los estadounidenses disfrutaban de un altísimo nivel de vida, especialmente en comparación con la destrucción material y moral en la que se vivía en prácticamente el resto del mundo tras la Segunda Guerra Mundial. Percepción fomentada, al menos parcialmente, por la efectividad de Hollywood a la hora de vender la cultura de la sociedad de consumo. La vaguedad del término *american way of life* se toma como sinónimo de consumismo y prosperidad material. Como el mismo Eric Johnston señalaba: “Teléfonos, radios, ferrocarriles, automóviles y demás no son condiciones en sí mismos. Son los instrumentos de un modo de vida, de una vida placentera”. Estos “instrumentos” eran invariablemente un aspecto de las películas americanas que el público extranjero reconocía. Desde los años veinte, los vendedores en todo el mundo hacían pedidos a Estados Unidos de productos –zapatos, máquinas de coser, aires acondicionados- “como el que sale en la película...” Evidentemente este efecto es algo casi imposible de controlar, y un ejemplo puede ilustrar la complejidad de esto. El Departamento de Estado estaba preocupado por las consecuencias que

³⁴ Ver “Hollywood y la Guerra Fría –parte II”

podría traer proyectar *Las uvas de la ira* de John Ford en la Europa de la posguerra por su crudo retrato de la Depresión. Sin embargo, el comentario más común, incluso en Europa del Este donde la película fue profusamente proyectada, era que “*en América hasta los paletos tienen coches*”.³⁵

El *american way of life* no estaba basado exclusivamente en la riqueza material, pero Eric Johnston resumió la manera en la que la cultura del consumo y el modo de vida americano estaban inexorablemente unidos. En 1958 contaba la historia de refugiados de Hungría que se habían decidido a abandonar su país gracias a Hollywood:

“En cada película que ven, los jóvenes encuentran un mensaje de lo que existe fuera de las fronteras húngaras, en el mundo de las sociedades libres. Incluso en las películas de gangsters más duras, notan que en el mundo libre la policía no es un enemigo sino protectora de la gente. Ven que el mundo libre tiene un estatus de vida muchísimo mejor que cualquier otro que hayan conocido, lavadoras y cocinas de gas en hogares modestos, radios que la gente no teme sintonizar, tiendas llenas de maravillas que en su país están más allá del alcance de todos salvo de los principales miembros del partido”.

Los comentarios de Johnston definían el posicionamiento de la industria cinematográfica en los años cincuenta. Pero Paul Swann duda de que el Departamento de Estado compartiera, al menos de forma unánime, este entusiasmo por la labor ideológica de Hollywood. Muchos pensaban que hacían más daño que beneficio, y que la MPEA era más efectiva como un *lobby* de la industria (que es lo que era al fin y al cabo) que como embajador de Estados Unidos. Swann opina que, en vez de que la industria cinematográfica fuera un instrumento del Departamento de Estado, ésta era la que buscaba el apoyo del Gobierno para sus fines.³⁶ Esto no deja de ser cierto, pero también lo es que como venimos apuntando, todos buscaban satisfacer sus objetivos, y que ambos, Hollywood y el Gobierno estadounidense, se utilizaron y se beneficiaron mutuamente.

³⁵ “*America Seen Through a Glass Darkly*”, *New York Times*, 13 April, 1955; en Paul Swann, *op.cit.*

³⁶ Paul Swann, *op.cit.*

Por tanto, con una combinación de argumentos sobre libre mercado, patriotismo y beneficios, la MPEA combatió todas las restricciones, mientras que reconocía que la existencia de las distintas industrias locales tenía efectos ventajosos para las compañías americanas, dado que mientras funcionaran suavizarían la oposición a Hollywood, facilitarían los rodajes en el extranjero, y servirían de cantera de futuras estrellas que importar a Estados Unidos.³⁷

Esta será una de las razones por las que la MPEA se reunió con el Departamento de Estado en Washington en octubre de 1950. La estrategia de la MPEA consistía en esgrimir el valor propagandístico de sus películas en la reconstrucción de Alemania Occidental, para lograr así el acceso total y sin restricciones de Hollywood al mercado alemán. Aducían que si este libre acceso se garantizaba, los objetivos económicos de la MPEA y los objetivos políticos del Gobierno se verían satisfechos. La línea a seguir desde el final de la guerra era que las exportaciones de películas beneficiaban a Estados Unidos porque éstas, fomentando la democracia y el anti-comunismo como hacían, crearían un sentimiento favorable hacia ellos como superpotencia. La MPEA argumentaba que “*Alemania Occidental es el punto clave en la actual batalla de ideologías*”, y que mientras se estaban gastando varios millones de dólares en el programa de radio *Voice of America*, sería “*ilógico restringir el poderoso mensaje que las películas americanas pueden llevar a Alemania Occidental*”. Los representantes de la MPEA declararon que este mensaje estaba en peligro de ser perjudicado por el deseo de la industria alemana de protegerse contra la competencia de Hollywood.³⁸ Sabían que si el Departamento de Estado realmente quería asegurar la máxima difusión del mensaje americano, no tenía otra opción que dar instrucciones al Alto Comisionado en la RFA para que prohibiera cualquier medida que pudiera frenar la importación de películas norteamericanas., lo que se hizo muy poco después. Se establecía una política que ligaba los intereses económicos de Hollywood a los intereses políticos de Washington, trabajando ambas partes en cooperación. Hay que recordar que la política gubernamental era apoyar la exportación de las

³⁷ Ian Jarvie, *op.cit.*

³⁸ T.H. Guback, *op.cit.*

empresas estadounidenses, sin que eso supusiera poner dificultades a la economía de aquellos países que EE UU trataba de reconstruir.

El éxito del programa norteamericano fue evidente, porque a partir de ese momento la importación de películas nunca tuvo ninguna limitación oficial en Alemania. La única restricción fue un acuerdo voluntario (un máximo de 200 títulos anuales) que a fin de cuentas permitía exportar al mercado alemán casi el doble de películas que se habían permitido en Francia, donde sí existía un control oficial de la importación.

¿Pero de verdad las películas de Hollywood servían para reflejar la imagen “real” de Estados Unidos? Paul Swann se cuestiona cuál fue el rol jugado por las películas norteamericanas en la construcción cultural de América. Según él, es importante hacer la distinción entre la mitología de la civilización norteamericana y la realidad de la sociedad polifacética de Estados Unidos. Las líneas actuales de investigación indican que las audiencias hoy en día tienen clara esa diferencia entre ambas. Los televidentes no creen necesariamente que la “América” que pueden ver en los distintos canales de televisión vía satélite o en las series y películas, sea una representación literal de Estados Unidos. Por supuesto que existen “ecos” de norteamérica en todos esos programas, pero el perfil actual de la audiencia internacional se entiende como un proceso complejo en el que múltiples tipos de espectadores generan múltiples lecturas de un mismo programa. En los cuarenta y en los cincuenta, aunque los analistas norteamericanos estaban sorprendidos por cómo las películas parecían convertirse en una especie de “guías” sobre Estados Unidos cuando salían al extranjero, por lo general también demandaban que era posible controlar ese proceso. Swann se muestra crítico con la idea de vender una situación de idilio entre la industria cinematográfica y el Departamento de Estado.

Pero como venimos desarrollando, existen numerosas evidencias de la participación de Hollywood en el “Plan Marshall de las ideas”. Por ejemplo, la petición del Departamento de Estado para que en la posguerra *Las uvas de la ira* de John Ford fuera distribuida de nuevo en Francia, para evitar que el Partido Comunista Francés pudiera utilizarla como munición anti-americana. O su requerimiento a Paramount para que redistribuyese *Ninotchka* en Italia para estimular a los votantes anti-comunistas en vísperas

de las elecciones de 1948. O los esfuerzos del Departamento para conseguir que *Blancanieves* de Disney fuera estrenada en Alemania a tiempo para las navidades de 1948 para que sirviera de revulsivo para la moral. Un telegrama enviado por el Oficial de Films de las Fuerzas de Ocupación Estadounidenses en Austria solicitaba con urgencia el envío de estas películas:

“1) *Me están abrasando a preguntas sobre las películas de Walt Disney. FANTASIA es esperada con particular impaciencia...*

2) *BLANCANIEVES fue anunciada pero, como ellos [las Fuerzas de Ocupación Aliadas] aseguran, nunca se estrenó aquí. E incluso dicen, que la ocupación americana no estaría completa sin Mickey y el Pato Donald.*”³⁹

Swann critica la interpretación general que la historiografía ha dado a estos casos: “*Estos ejemplos implican la creencia común de que era posible orquestar la opinión pública en el extranjero en beneficio de objetivos políticos determinados. En la práctica, lo único cierto era que los efectos de las películas de Hollywood en el extranjero fueron inciertos e impredecibles*”.⁴⁰

Esto no deja de ser cierto, desde el punto de vista de que no podemos simplificar las cosas, y de que las sociedades son lo suficientemente complejas como para poder pensar que sólo con la proyección de películas se conseguiría su adhesión inquebrantable a Estados Unidos y su idea del mundo occidental. Pero lo que sí es absolutamente cierto, como venimos mostrando en este trabajo, es que esa relación entre Hollywood y el Departamento de Estado existió; y que esta tenía unos propósitos claros y determinados por parte de ambos; y que el Departamento de Estado utilizó las películas de Hollywood en su campaña de reconstrucción moral de Europa y en su lucha contra el comunismo.

Evidentemente, la relación entre el Gobierno y la industria cinematográfica debía ser de apoyo mutuo. El gobierno se encargaba de

³⁹ Washington National Records Center RG 260/64/66. Eugene Sharin, Films Officer, U.S. Forces in Austria, Salzburg, to Office of War Information, New York, 14 August 1945. En Reinhold Wangleitner, *op.cit.*

⁴⁰ Paul Swann, *op.cit.*

mantener las condiciones y el entorno en el cual toda industria debe trabajar, y a la industria le interesaba preservar el orden social existente.⁴¹

A lo largo de la historia de Hollywood, su poder mundial se ha visto amplificado por la naturaleza de sus conexiones con el Gobierno Federal. Los distintos *lobbys* de productores y distribuidores durante años han venido realizando un duro trabajo de fondo para asegurarse el apoyo de Washington. La Ley Webb-Pomenore permitía a la MPEA actuar como un cártel legal que representase a la industria estadounidense en el extranjero. Desde los días en que Herbert Hoover estableció una Sección de Cinematografía en la reestructuración del Departamento de Comercio de 1922, a los esfuerzos de Hollywood y Washington en las negociaciones de los acuerdos del GATT, rara ha sido la vez en la que el Gobierno de Estados Unidos no ha estado implicado en uno u otro grado en la defensa y promoción de la industria estadounidense a nivel internacional.⁴²

Cine y propaganda estadounidense en Europa

La utilización del cine como arma propagandística era objeto de demanda por las instancias políticas estadounidenses. En marzo de 1950, el Senador William Benton, reclamó “un Plan Marshall ideológico”. En una sesión del Senado, discutió el papel que los medios están jugando, y refiriéndose a la radio y la prensa afirmaba que “*a efectos prácticos, no los estamos usando en absoluto*”. En su alocución declaró:

“Su impacto [de los medios] hoy en día, para nuestros intereses, es mínimo. Hago una excepción con las películas de Hollywood, con sus variados tipos de impacto. Tienen un potencial gigantesco, y ruego que se les de una oportunidad. Nada iguala a las películas en su capacidad para fascinar a las masas, y para comunicar información y actitudes de forma notable... Necesitamos las películas. No las tenemos ahora. Necesitamos mostrarlas. Su impacto puede cambiar el curso de la historia.”

⁴¹ T.H. Gubback, *op.cit.*

⁴² David W. Ellwood, *op. cit.*

El Senador finalizó su intervención logrando introducir una resolución pidiendo que *“la propagación internacional de la doctrina democrática sea una política nacional...”*⁴³

Es decir, que a ambos, Hollywood y Washington, les convenía colaborar en función de sus respectivos intereses, colaboración a la que estaban más que dispuestos.

La industria necesitaba el empujón del gobierno para abrir nuevos mercados y relanzar los antiguos, y procuraba recordar constantemente su valor propagandístico, y por supuesto recordárselo también a las propias productoras. Spyros Skouras, presidente de 20th Century-Fox, animaba a crear *“un espíritu misionero”* Decía que *“esto no sólo es de gran importancia para la industria económicamente hablando, sino que nos capacitará para llevar a cabo la sagrada tarea de los medios de ayudar a ilustrar a la humanidad”*. En una entrevista en Variety añadía:

“Es una solemne responsabilidad de nuestra industria el incrementar las exportaciones por todo el mundo libre porque se ha demostrado que ningún medio puede jugar un papel tan importante en enseñar a la gente el estilo de vida del mundo libre, e inculcarles el deseo de libertad y la esperanza de un futuro mejor. Por lo tanto, nosotros como industria podemos jugar un papel infinitamente importante en la batalla mundial ideológica por las mentes de los hombres y combatir el comunismo”.⁴⁴

Pero en este idilio Hollywood-Washington había algo que las productoras tenían claro. Y era el que eran ellas las que iban a mantener el control absoluto sobre sus productos y su contenido. Por eso no anunciarán abiertamente la intención propagandística de sus películas, entre otras cosas porque no querían ser acusados de manipular los contenidos para seguir directivas gubernamentales. Hay que tener en cuenta que el principio de no intervención del Estado en la industria es casi sagrado en Estados Unidos, y es una imagen que hay que mantener a toda costa.

De hecho, la colaboración de las productoras con el Gobierno se producía más eliminando “elementos indeseables” de las películas más que insertando

⁴³ Congressional Record, Proceedings And Debates Of The 81st Congress, 2nd Session, Volume 96, Part 3, p.3766. En T. H. Gubback, *op.cit.*

⁴⁴ T. H. Gubback, *op.cit.*

contenidos abiertamente propagandísticos. La razón para esto es que consideraban que las películas ya ofrecían de forma clara “*nuestro punto de vista*”, y que no era necesario enfatizarlo.⁴⁵

Esta posición de Hollywood de “colaborar pero a su manera”, queda explícita en esta comparecencia de Eric Johnston en una comisión del Senado en 1953:

“Las películas dan una idea de América que es difícil de mostrar de otra manera, y la razón, la razón principal, es que nuestras películas no son mera propaganda obvia. Son películas completamente libres, y reflejan la libertad en la que fueron realizadas y la libertad en la que son vistas”.

“Hemos avisado a nuestros representantes en el extranjero para que sean cuidadosos y establezcan criterios de qué películas deberían ser enviadas a sus áreas, y así lo han hecho. Se que tienen completo conocimiento sobre qué películas deben ir a qué áreas, y cuándo una película es perjudicial y cuándo pueden hacer mucho bien. Ellos mismos hacen los visionados [...] Hay muchas de nuestras películas que no son vistas fuera...”

En la misma comparecencia, el Senador William Fullbright le hizo una serie de preguntas a Johnston:

-Sen. Fullbright: *¿Qué determina si una película es vendida fuera o no? ¿Es una decisión comercial, no lo es...? ¿Qué piensa usted que vende mejor?*

-Eric Johnston: *Si. Los dramas venden mejor fuera, pero no soy un experto...*

-S.F.: *No le estoy pidiendo que lo describa. Lo que quiero decir es si el criterio que usan es si hará dinero o no. ¿No es ese su objetivo?*

-E.J.: *Por supuesto, somos una empresa comercial...”*⁴⁶

Paul Swann hace notar que en varios documentos públicos en los cuarenta y en los cincuenta, la industria cinematográfica norteamericana sostenía que

⁴⁵ T.H. Gubback, *op.cit.*

⁴⁶ U.S. Senate, 83rd Congress, 1st Session, Committee On Foreign Relations, “Overseas Information Programs Of The United States” Part 2 (Washington: Government Printing Office, 1953), p.236. En T.H. Gubback, *op.cit*

sus películas eran, primero y por encima de todo “entretenimiento inocuo”, no propaganda política, y por tanto no podían ser objeto de control gubernamental. Esta perspectiva era por lo general compartida por los distribuidores y los exhibidores extranjeros. Samuel Goldwyn citaba a un exhibidor italiano para explicar los motivos por los que el público extranjero prefería las películas de Hollywood, en un artículo que escribió para el *Saturday Review* en 1950:

“Nuestro pueblo ha vivido un infierno. Estamos reconstruyendo nuestras ciudades, trabajando en nuestras fábricas y granjas día y noche. La gente no tiene diversión, ninguna manera de relajarse. Se les machaca con propaganda todos los días. ¡Si no es el Kremlin es vuestra Voice of America! Pero por unos pocos céntimos, vuestras películas de Hollywood le proporcionan a la gente una escapatoria de los sinsabores de su vida diaria. Son, quizás, nuestra mayor alegría”.⁴⁷

Palabras como estas eran un aliciente para el *lobby* cinematográfico. Los analistas europeos y los propios miembros del Departamento de Estado estaban sorprendidos por la ubicuidad de la cultura popular estadounidense y la ostensible vulnerabilidad del público extranjero. Las críticas desde esos países estaban polarizadas en su interpretación del impacto y efectos de Hollywood. La respuesta típica fue ver a Hollywood como una forma ostensible de colonialismo cultural, mientras que otros, incluyendo varios empleados del Departamento de Estado destacados en Europa, señalaban la polifonía inherente a las películas norteamericanas. Hollywood era un políptico cultural sobre el que el público de cada país se componía su propia lectura.⁴⁸

Hay otro elemento a tener en cuenta, y es el hecho de que los primeros que tenían que ver las películas era el público norteamericano, y por lo tanto no se podían hacer films teniendo demasiado en mente el mercado exterior, porque fracasarían sin dudar donde realmente importaba, en los EE UU. Y al revés, no se podían hacer películas excesivamente localistas, era necesario un equilibrio Este pensamiento estaba muy presente en la alocución del

⁴⁷ S. Goldwyn, “*Our movies speak for us*”, *Saturday Review*, 1 April 1950. En Paul Swann, *op.cit.*

⁴⁸ Paul Swann, *op.cit.*

vicepresidente de Paramount, Y. Frank Freeman, a una comisión del Senado en 1956:

“Paramount y las demás compañías deben producir películas de validez universal [...] La industria cinematográfica estadounidense es internacional...”

Y sin embargo minutos después declaraba:

*“Siempre hemos diseñado nuestras películas principal y esencialmente para el mercado estadounidense...”*⁴⁹

Quedaba meridianamente expuesta la posición de la industria hollywoodiense: el negocio era lo primero, y se iba a aprovechar las circunstancias políticas en su favor, sin perjuicio de colaborar con el gobierno y su causa, que se apoyaba sin reservas, siempre y cuando la cooperación fuera según los criterios de la industria. De cara a las instituciones se adquiriría una imagen positiva, lo que podría repercutir en futuros acuerdos, y se desembarcaba con toda la fuerza posible en el mercado exterior. Un desembarco vital para la economía de la industria cinematográfica.

Las estadísticas más citadas son las que indican que entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, aproximadamente el 40% de las ganancias de la industria cinematográfica norteamericana se generaban en el mercado exterior, siendo Gran Bretaña el mercado más importante para las películas de origen estadounidense. Las productoras y la MPAA con frecuencia hacían notar que eran más dependientes de los ingresos provenientes del extranjero que cualquier otra de las grandes industrias de Estados Unidos. Los datos del Departamento de Comercio sugieren que en los primeros años de los años cincuenta, los espectadores de los países europeos tenían una mayor “fidelidad” a la asistencia a los cines que los espectadores estadounidenses. En 1954, por ejemplo, en Estados Unidos había una butaca de cine por cada 14 habitantes, por una por 12 habitantes en Gran Bretaña y una por 11 en Italia. En otras palabras, el mercado exterior era percibido en general como más rentable que el mercado

⁴⁹ U.S. Senate, 84th Congress, 2nd Session, Select Committee On Small Business, “Motion Picture Distribution Trade Practices-1956” (Washington Government Printing Office, 1956), p.357. En T.H. Gubback, *op. cit.*

doméstico de Estados Unidos. Los estudios eran conscientes de los riesgos que entrañaba distribuir películas realizadas para los gustos del público estadounidense en el extranjero, pero si se estimaba su rentabilidad, la exportación se realizaba.⁵⁰

Pero no todo el mundo estaba de acuerdo con el empleo de las películas de Hollywood por parte del Departamento de Estado. Ni siquiera dentro del propio Departamento estaban plenamente convencidos de los beneficios de su uso, si se tenían en cuenta los inconvenientes y perjuicios que podían traer. El problema, como resumía el Departamento de Estado en respuesta a una carta era que:

“Estas películas están producidas principalmente para los espectadores estadounidenses, que saben que son una ficción, un mero entretenimiento. Sin embargo, en los países extranjeros, un público que no tiene las referencias culturales suficientes, en ocasiones consideran a esas películas como un retrato más o menos fiel del modo de vida norteamericano”.

Se generó un debate entre la industria cinematográfica y el Gobierno acerca del rol de las películas norteamericanas en la política cultural –como parte del “Plan Marshall de las ideas”-, y también en otros foros de opinión populares como en las Cartas al Director del *The New York Times* y una serie de artículos en el *Saturday Review of Literature*. La esencia del debate era que las películas de Hollywood eran culpables de diseminar un gran número de tópicos e información errónea sobre la vida en Estados Unidos, y que la industria y el Departamento de Estado debían trabajar juntos para “reclutar” películas que promocionaran de verdad el *american way of life*. Como escribió Norman Cousins: *“Desde el punto de vista de los países extranjeros, las películas estadounidenses tienen un significado y un efecto que nos es difícil de imaginar aquí en casa. Cada palabra, cada gesto son parte de un marcador que puntúa a favor o en contra de América”.* El tema principal para estos autores parecía ser controlar qué significado tenían las

⁵⁰ Paul Swann, *op.cit.*

películas fuera, más que su grado de veracidad en su retrato de Estados Unidos.⁵¹

Algunos miembros del Departamento de Estado se quejaban de ciertas películas que no ofrecían precisamente “*una visión positiva de la vida en Estados Unidos*”. Por ejemplo, en 1953 la embajada norteamericana en Grecia informaba sobre las reacciones del público griego acerca de *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951). La película mostraba el circo mediático que se monta en torno a la tragedia de un hombre atrapado en un derrumbamiento. El informe señalaba:

“La reacción del público fue de disgusto... un retrato dañino del carácter norteamericano que tememos que pueda proporcionar poderosas armas para aquellos que declaran que los estadounidenses ignoran los sentimientos humanos y sólo se preocupan de hacer dinero... esta película en dos horas ha tirado por tierra dos años de trabajo del Servicio de Información”.

Al año siguiente, la Embajada de Estados Unidos en Oslo, Noruega, se congratulaba de que la censura noruega hubiera prohibido la película de Marlon Brando *¡Salvaje!* (Lászlo Benedek, 1953), porque contenía evidencias del hedonismo, delincuencia juvenil y violencia de bandas que los europeos parecían atribuir como características de la sociedad norteamericana. El jefe de los Servicios Culturales en Oslo informaba:

“Afortunadamente la película no se verá en Noruega. Presentaba prácticamente todos los tópicos que nuestros enemigos esgrimen, como que somos incultos, brutos, impacientes, sin ley y adictos a la violencia criminal. Películas como esta son perjudiciales por presentar impresiones falsas o distorsionadas sobre el conjunto de la vida norteamericana”.

El debate era amplio. En la prensa especializada se comentaba la cuestión de a qué nivel las películas de Hollywood representaban o distorsionaban la cultura y vida americana y si enaltecían o socavaban el prestigio nacional. Entre los embajadores estadounidenses en el extranjero la opinión estaba dividida. Por ejemplo, el embajador en Irlanda declaraba: “*Encuentro que los miembros de la comunidad americana en Dublín de forma unánime se*

⁵¹ Paul Swann, *op. cit.*

muestran abatidos por el efecto que las películas americanas parecen crear en la población local". Por otro lado, otros embajadores opinaban que los estadounidenses mostraban en sus películas una elogiada voluntad de denunciar los errores y los fallos de sus propias instituciones y que al final, esto impresionaba más a los extranjeros que los intentos de vender la imagen de que "todo va bien".

Don Bliss, de la Embajada en Etiopía remarcaba que "*para conseguir la imagen exclusivamente favorable de nuestro país que algunos quieren presentar nos veríamos obligados a realizar una serie de restricciones intolerables en un país volcado en la libertad de expresión.*" El embajador McLeod desde Irlanda replicaba: "*en general, no creo que los empresarios y hombres de negocio estadounidenses tengan en mente que están representando a la bandera americana cuando hacen negocios en el extranjero.*"

El productor Sam Spiegel, preguntado en una revista si la industria del cine era consciente de la responsabilidad de su impacto global revelaba que: "*Para ser honestos, no. Nosotros en Hollywood vivimos en nuestra torre de marfil. No tenemos ni idea en absoluto del efecto que nuestras películas tienen en el extranjero*". Pero la MPEA contraatacaba asegurando que "*por cada película que falsifica o desvirtúa el modo de vida americano, hay una docena que defiende de forma fiel y valiente nuestro gran país, sus aspiraciones y sus problemas. Creemos que, por ejemplo, el público japonés, después de ver películas de Estados Unidos, comprenden que las esperanzas y los propósitos de los americanos son básicamente los mismos que los suyos*".⁵²

Las Embajadas eran consultadas por el Departamento de Estado para que informaran de qué películas ellos percibían que habían tenido impacto en las costumbres de los consumidores locales. Esto venía a colación de que Hollywood se proclamaba a sí misma como un "comercial silencioso", vendiendo tanto ideología y productos de consumo estadounidenses.

El tema del "vendedor discreto" era recurrente en los informes oficiales, aunque era algo muy difícil de probar la conexión entre los cambios de los

⁵² *Variety*, May 21 1958

hábitos de consumo y la preferencia por determinadas películas, sobre todo si esas preferencias se traducían en ventas. Un informe desde París decía:

“No es posible indicar aspectos específicos en los que las películas estadounidenses hayan sido responsables de la venta de productos de Estados Unidos en Francia... Hay una escasez general de bienes de consumo en el mercado ... No es improbable que el público francés vea en las películas norteamericanas muchos productos que les gustaría poseer cuando las condiciones de comercio entre los dos países lo hagan posible”.

Pero en Italia, sí que se creía que las películas tenían una profunda influencia en los gustos: *“aunque los italianos no son conocidos por bebedores habituales, un amplio número de apartamentos en Roma tienen un bar al estilo de Hollywood. También la moda, los baños de estilo americano, y los muebles ultra-modernos que se usan reflejan esa influencia”*.⁵³

Como escribía Gore Vidal en un artículo para el *San Francisco Bay Guardian*, *“era una afortunadísima coincidencia que cuando nos convertimos en los números uno del mundo militarmente, las películas estuvieran ahí para poder hacer propaganda con ellas, para expresar nuestra esencia y para vender al mundo un montón de productos”*.⁵⁴

Estados Unidos se convertía en símbolo, y sinónimo, de “modernidad”, lo cual en una Europa devastada no era poco. Como dice Reinhold Wangleitner, de la Universidad de Salzburgo: *“Al representar los códigos de la modernidad y de la abundancia material, América significaba la derrota de lo viejo, lo tradicional, lo pequeño, lo pobre. América se convirtió en el símbolo de lo nuevo y el representante de la modernidad”*. Esta colonización del subconsciente europeo sólo fue posible por el control de los principales canales de distribución de capital cultural por parte de las empresas estadounidenses, con Hollywood a la cabeza.⁵⁵

Concientes de todo esto, era hora de articular la penetración de las compañías cinematográficas en Europa y en particular en Alemania. La

⁵³ Paul Swann, *op. cit*

⁵⁴ Reinhold Wangleitner, *op.cit*

⁵⁵ Reinhold Wangleitner, *op.cit*

principal ventaja que obtuvo la MPEA por parte de Washington fue la puesta en marcha del *Informational Media Guarantee Program* (IMG), como parte de la *Economic Cooperation Administration* en Alemania.⁵⁶ Directamente relacionado con el Programa de Recuperación Europea, el programa permitía la conversión de divisas extranjeras en dólares, con un tipo de interés bastante atractivo a través de un seguro de cambio. Como hemos hablado anteriormente, el principal dilema de Hollywood tras la Segunda Guerra Mundial era cómo convertir las monedas extranjeras en dólares y enviarlas de vuelta a Estados Unidos. Los Gobiernos eran lógicamente reticentes a ver esta sangría de divisas, y la industria del cine se vio envuelta en frecuentes disputas comerciales internacionales por este asunto. La necesidad de tener la colaboración del Departamento de Estado en este asunto era un poderoso incentivo para cuidar las relaciones de Hollywood con el Departamento.

Readers Digest y el *International Herald Tribune* fueron las primeras beneficiarias del IMG. Tres categorías básicas dentro de las exportaciones culturales eran susceptibles de poder acogerse a la garantía de conversión: Información Técnica; Informativos y Reportajes; e “*información de carácter general que presente a los europeos un retrato fidedigno y bien formado de la vida americana*”. Esta última categoría mencionaba la posibilidad de incorporar “*paquetes de películas con contenido ilustrativo del panorama americano, costumbres, historia, instituciones y gentes, que permitan una correcta apreciación del modo de vida americano*”.⁵⁷

Evidentemente, esto hizo lanzarse a las productoras al mercado alemán, ya que tenían la garantía de que los beneficios les serían remitidos en dólares. Además, el que una película formase parte del IMG le confería cierto rango “oficial”, lo que se extendía a la labor de Hollywood en Alemania. El programa se puso en marcha durante el año fiscal 1948-49.

Pero no todas las películas americanas podían ver sus beneficios convertidos a dólares, sólo las que formasen parte del IMG y cumpliesen los requisitos establecidos:

⁵⁶ T.H. Gubback, *op.cit.*

⁵⁷ “*Statement of Principles to Guide Consideration of Applications for Guaranties of Investments in Informational Media Projects*”, 1 September, 1948, RG 286. En Paul Swann, *op.cit.*

*“Las películas elegibles para formar parte de la cobertura del IMG incluyen sólo aquellas que ofrezcan un retrato claro y preciso de la vida Americana, o aquellas que, a pesar de su temática, tengan la suficiente calidad en el diseño, producción o actuación como para reflejar el prestigio cultural de Estados Unidos”.*⁵⁸

En 1949, se creó un comité consultor que recomendaría qué películas deberían formar parte del programa. Desgraciadamente, Paul Swann indica que los memorandos del comité han desaparecido, pero se conservan informes que dan fe de sus criterios y perspectiva:

*“Creemos que una película puede contribuir a la reconstrucción europea, a través del valor de entretenimiento, reforzando e incentivando el seguir adelante con el esfuerzo común de reconstrucción. En este aspecto, la opinión del comité es que las películas pueden ser aprobadas para el fomento de nuestros objetivos cuando éstas proporcionan información apropiada sobre Estados Unidos, o cuando, sin tener en cuenta el objeto de su argumento tengan la calidad en su producción, dirección o actuación suficiente para reflejar el prestigio de la cultura de Estados Unidos”.*⁵⁹

Si la industria tenía su propósito, el Gobierno norteamericano también tenía el suyo respecto a la utilización del cine de Hollywood en la lucha contra la propagación del comunismo en Europa Occidental. Desde luego quedaba claro a qué tipo de películas se iba a favorecer su exportación a Europa siguiendo estas directrices. Y también se iban a poner todos los medios necesarios para poder contar con esas películas. El establecimiento de ese “seguro de cambio” del IMG es una prueba palpable. Desde su puesta en vigor hasta su fin, el Gobierno firmó 70 contratos e hizo pagos por un valor de algo más de 7 millones de dólares. Y hasta 1966, las compañías cinematográficas recibieron 16 millones en concepto de cambio de divisas. Hay que reseñar que sólo el programa para Alemania Occidental representaba un tercio del total de los pagos que hizo el Gobierno a los intereses de la industria de Hollywood.

⁵⁸ Contracts Officer, Informational Media Guaranty Division, United States Information Agency, letter to the author, Washington, October 23, 1963. en T.H. Gubback, *op.cit.*

⁵⁹ “Advisory Committee on Motion Picture Guaranties to Paul G. Hoffman, Administrator, Economic Cooperation Administration, 29 November, 1949, RG 286”, en Paul Swann, *op.cit.*

Para poder formar parte del IMG se debía pasar por el criterio del comité, y sólo las películas con unas determinadas características iban a pasar la selección. El resto serían rechazadas, lo que les solía ocurrir con frecuencia a las películas de serie B, principalmente las de gangsters y las de terror. Las productoras se quejaban de que esto ocurría con demasiada frecuencia y sin apenas explicaciones.⁶⁰ El director de la División de Información decía al respecto, al rechazar una lista de películas presentadas por la compañía Monogram:

*“En nuestra opinión no son el tipo de películas que deberían ser distribuidas en Alemania o ningún otro país, bajo el Informational Media Guaranty. No contribuyen al Programa de Reconstrucción Europea ni reflejan lo mejor de la vida y cultura americana”.*⁶¹

La aplicación del IMG se realizaba mediante acuerdos con países concretos, en los que el Departamento de Estado consideraba que por sus características o por los intereses estadounidenses en la zona merecía la pena emplear el programa. Por ejemplo, en 1957 se firmó el acuerdo para Indochina, destinando 1.000.000 \$ al seguro de cambio. Pero las compañías protestaron porque, debido a la necesidad de aprobación por parte de la *U. S. Information Agency* (USIA) de las películas a exportar, ésta pedía la retirada de una serie de películas que algunas productoras habían enviado a la zona antes de la firma del acuerdo. Las compañías alegaban que al no estar dentro del programa, estas películas no deberían ser supervisadas por la USIA, pero el gobierno amenazó con que el estreno de esas películas pondría en peligro la aplicación de todo el programa.⁶²

Pese a estas desavenencias puntuales, las productoras no se recataban en demandar al Gobierno más dinero dentro del programa. En una intervención ante el subcomité de Relaciones Exteriores del Senado en 1957, Eric Johnston alegaba que debido a las condiciones financieras y económicas adversas en el exterior, la industria cinematográfica tendría que hacer un mayor uso del IMG, *“o abandonar algunos mercados en manos de las películas subvencionadas de otros países”*. Johnston declaró que, entre el

⁶⁰ *Variety*, October 9 1957

⁶¹ *Drummond to Mellen*, 30 November, 1949, RG 286, en Paul Swann, *op.cit.*

⁶² *Variety*, March 13, 1957

inicio del programa en 1949 y el 30 de junio de 1957, el Gobierno había concedido 51.500.000 \$ en contratos, de los cuales 7.900.000 \$ habían sido destinados al cine. Durante el mismo periodo, el Gobierno pagó 30.500.000 \$ de cambio de las monedas locales, de los que Hollywood recibió 5.700.000 \$, el 19%. Y señaló que se necesitaba la aprobación tanto del Gobierno de Estados Unidos como del correspondiente gobierno extranjero para que el contrato tuviera efecto. En ese momento el IMG estaba firmado con países tan diversos como Turquía, Vietnam, Alemania Occidental e incluso Yugoslavia. Pero Johnston quería dar la imagen de que Hollywood hacía uso del programa a regañadientes, sólo *“cuando las circunstancias obligaban a ello”*. Y añadía: *“Preferimos llevar nuestros propios asuntos sin necesidad de dádivas o subvenciones. En lo que a esto respecta, somos un caso único en la industria cinematográfica mundial.”* Aún así, el presidente de la MPEA dijo que el IMG fue *“inteligentemente planeado y prudentemente administrado, un ejemplo de cómo la frecuentemente enrevesada burocracia hace un buen trabajo”*.⁶³

La MPEA tenía muy presente lo vital que suponía para ellos mantener el mercado europeo en buenas condiciones económicas, lo que cada vez era más difícil. En un encuentro en Roma de Eric Johnston con los representantes de la MPEA en Europa a finales de los años cincuenta se analizaba la situación en el continente en vistas a coordinar la acción del cártel en el futuro inmediato. En su conferencia, Johnston habló de cómo Europa era económicamente más fuerte que nunca desde la guerra, y cómo un nuevo factor competitivo – la televisión- estaba surgiendo en muchos países y empezando a afectar al negocio, especialmente en Inglaterra. Además, los países europeos estaban produciendo cada vez mayor cantidad de películas, y las demandas de proteccionismo vía restricciones de las importaciones estadounidenses, son constantes.

No había duda, prosiguió Johnston, de que con la posible excepción de Alemania, Europa se había convertido en un “mercado estático” para las productoras, aunque los beneficios seguían estando a niveles aceptables. En algunos países los ingresos no cubrían los cada vez más crecientes costos.

⁶³ *Variety*, October 9 1957

En Alemania, aunque la taquilla de las películas estadounidenses era bastante buena, las perspectivas de futuro no lo eran tanto. Los productores alemanes estaban presionando para que se aplicasen restricciones a la importación a partir del momento en el que finalizase el acuerdo vigente, que coincidía con el final de los acuerdos GATT. Alemania era uno de los pocos países en el mundo en el que no existían barreras comerciales contra las películas norteamericanas, pero varios sectores de la industria cinematográfica alemana reclamaban que los distribuidores de Estados Unidos deberían reducir su volumen de importaciones. Johnston concluía advirtiendo de que, aunque la situación estaba lejos de ser alarmante, el proteccionismo y los nuevos elementos competitivos afectarán a la taquilla, por lo que la misión de la MPEA debería ser más ardua, al igual que las compañías deberían ser más realistas y esforzarse más –por ejemplo involucrarse con productores locales y en adquirir salas de cine- para conservar lo que tenían ahora.⁶⁴

En el Informe Anual de la MPEA de 1958, el presidente de la Asociación Eric Johnston avisaba de que *“con muchos de los mercados extranjeros envueltos en problemas internos, el próximo año será especialmente crítico en el mercado exterior [...] El nacionalismo es una fuerza en alza en el mercado internacional, espoleado por los acontecimientos mundiales y expresado en barreras contra el comercio mundial”*, escribía, *“nuestra industria se ve afectada por el deseo de muchos países de proteger y expandir su propia industria cinematográfica. El segundo factor de preocupación es la crisis de divisas. Y una nueva gran fuerza, el rápido crecimiento de la competencia de la televisión ha golpeado con fuerza los mercados internacionales. Finalmente, la crisis económica creada por la crisis de Suez en varios países europeos y asiáticos es otro factor que puede afectar negativamente al negocio cinematográfico en esos países”*.

Johnston hacía notar que *“otros problemas radican en el establecimiento de acuerdos bilaterales que son discriminatorios para las películas norteamericanas. Dichos acuerdos, que contienen garantías de distribución, provisiones de coproducción, cuotas de importación y exenciones de*

⁶⁴ *Variety*, October 9 1957

impuestos, ilustran el crecimiento de nuevas prácticas de mercado las cuales van directamente contra nosotros y contra las prácticas habituales de la industria estadounidense”.

La MPEA consideraba que seguía existiendo “*gran potencial de crecimiento de las ganancias de la películas estadounidenses*”, pero hacía notar que “*ese crecimiento depende de la efectividad con la que los estudios y la asociación traten los problemas de 1957*”. No obstante, aducía que “*la industria cinematográfica debe continuar creciendo. Nuestro producto sigue siendo demandado por el público de todos los rincones del mundo. Pero sólo a través del trabajo conjunto de todos los distribuidores estadounidenses en los mercados internacionales se podrá combatir las restricciones y conseguir nuevas metas*”.⁶⁵

La MPEA se encontraba con que de repente se le abrían múltiples frentes en el antaño seguro mercado alemán. Los distribuidores alemanes ahora buscaban la limitación de la antigüedad de las películas americanas estrenadas en Alemania. Los alemanes querrían instaurar una política similar a la seguida por los franceses y en otros países, por ejemplo, una limitación de tres años de las licencias. Los argumentos alemanes se fortalecían por el hecho de que estas películas antiguas hacían la competencia a las películas de estreno de las productoras integrantes de la MPEA, al ser compradas por las salas en paquetes a un precio bajo. La excepción se haría con aquellas películas consideradas de valor histórico.

Los productores y distribuidores alemanes siempre lamentaban que la auto-limitación “voluntaria” de la MPEA de 220 películas por año era demasiado generosa y que las películas americanas colapsaban el mercado.⁶⁶

Finalmente, la MPEA, en la persona de Leo Hochsletter jefe de la delegación en Alemania, estableció conversaciones de alto nivel con altos cargos del Ministerio de Economía. Las negociaciones versaron sobre dos puntos principales:

- 1- Petición de las autoridades alemanas a las compañías integrantes de la MPEA para el establecimiento de una limitación voluntaria a las importaciones de películas, que en ese momento estaba fijada en 200 a

⁶⁵ *Variety*, June 5 1957

⁶⁶ *Variety*, May 28 1958

partir de 1959. Los alemanes mantenían que un recorte voluntario de la MPEA les permitiría resistirse al intento francés e italiano de establecer un mercado común del cine. Esto permitiría a la MPEA asegurar un mercado estable y continuo en Alemania en los próximos años, y aseguraría a las productoras que no existirían futuras reivindicaciones de cuotas o tarifas por parte de Alemania. Pero esto en cierta forma no dejaba de provocar recelos, porque si se aceptaba una vez que por la presión de un grupo se redujeran las importaciones americanas en un mercado libre, ¿quién garantizaba que no pudiera volver a hacerse para otros productos?

- 2- El segundo punto concernía al establecimiento de un tope de antigüedad para las películas, restringiendo la importación de películas que tuvieran más de dos o tres años, como hemos visto. El propósito era proteger a la industria de la gran cantidad de películas antiguas de bajo coste que inundaban el mercado. Esto no supondría prohibir los reestrenos de películas que ya han sido vistas en Alemania, pero si impediría a las distribuidoras importar películas inéditas.

Si la MPEA rechazaba acceder a las demandas de Alemania, se podría invocar una cláusula del GATT. Si el volumen de importaciones se elevaba más de lo normal y se podía probar que estaba dañando a la industria nacional, se podían invocar ciertas restricciones.

Pero los exhibidores alemanes estaban por el momento del lado de la MPEA. Un exhibidor aseguraba que necesitaban películas americanas “*por encima de las 150 anuales*”. El disponer de ese número de películas americanas en el mercado le proporcionaba al exhibidor una posición de poder, porque le permitía negociar un mejor porcentaje si los miembros de la MPEA competían entre ellos mismos por ocupar fechas en los cines alemanes.⁶⁷

La posición del Gobierno alemán no significaba que optaran por una nueva política proteccionista. Durante las conversaciones para el establecimiento de las políticas del futuro Mercado Común, el Gobierno alemán rechazó introducir subvenciones para su producción fílmica. La

⁶⁷ *Variety*, November 12 1958

súbita finalización de la negociación que se mantenía a tal efecto acabó con cualquier esperanza que tuvieran los estudios alemanes de la creación de un plan de subsidios comparable al británico. La decisión fue en cambio muy bien recibida por los distribuidores estadounidenses en Alemania, que vieron la decisión como una garantía implícita de que se mantendrá el mercado libre en la zona.⁶⁸

Como comprobaremos en el siguiente apartado, con la finalización de los acuerdos realizados en la posguerra, a partir de los años sesenta el número de películas americanas en Alemania fue progresivamente descendiendo mientras aumentaban las películas alemanas y de otros países, principalmente europeos. No obstante, la MPEA seguiría vigilante para asegurar los beneficios de los estudios de Hollywood.

Las películas de Hollywood en Alemania

¿Cuáles fueron exactamente las películas estadounidenses y cual fue el impacto de la penetración del cine de Hollywood en Alemania?

Entre 1949 y 1969 se estrenaron 2.158 películas de nacionalidad estadounidense en Alemania Occidental.⁶⁹ Hay que aclarar que siempre nos referiremos, salvo que se indique lo contrario, a largometrajes de ficción. Quedan fuera cortometrajes, documentales, seriales, etc. Merece analizar la evolución del número de películas exhibidas durante esos años, comparando los estrenos norteamericanos con las producciones alemanas.⁷⁰

Destaca lo primero el salto cuantitativo que existe desde 1949, con 42 largometrajes, al año siguiente 1950 en el que se salta a 165, y a 174 en 1951, el año que más películas se estrenarán. Fueron los efectos de la puesta en práctica de los acuerdos suscritos entre el Gobierno norteamericano y la MPEA, y la implantación del IMG como hemos visto anteriormente. La mayoría de estas películas son anteriores a 1945, la mayor parte del stock de las compañías, que no habían podido estrenar en Alemania desde la subida

⁶⁸ *Variety*, December 11 1957

⁶⁹ International Movie DataBase. www.imdb.com

⁷⁰ Ver "Anexo, Gráfico 1"

del Partido Nazi al poder. Películas muy esperadas por el público alemán, repletas de grandes y *glamourosas* estrellas como *Gilda* (Charles Vidor, 1946), el valor seguro que siempre representaba Disney con *Blancanieves y los Siete Enanitos* (David Hand, 1937) o *Bambi* (David Hand, 1942), *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935), *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941), *Un tranvía llamado Deseo*, *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), etc. También hay que tener en cuenta que estamos en un momento en el que por un lado el Plan Marshall se encontraba en pleno funcionamiento, y por otro que el mercado en Estados Unidos no estaba pasando por su mejor momento. Las cifras de asistencia a las salas habían sufrido un fuerte descenso desde el final de la guerra, y Hollywood se movilizó con campañas publicitarias (*Movies are better than ever*), potenciar el espectáculo, los avances técnicos (generalizar el color en las películas, el cinemascope, películas en 3-D, etc).⁷¹ Pero aun así, la dependencia del mercado exterior fue fundamental en esta década.

Estas cifras se mantendrán estables hasta mediados de los años cincuenta, cuando experimentaron un paulatino descenso, que contrastará con el crecimiento del cine alemán, que poco a poco se iría recuperando de la destrucción de la guerra. Desde luego existe una gran diferencia entre las cifras del decenio que va entre 1949-1959 y los años entre 1960 y 1969. En la década de los sesenta caerá de manera notable el número de películas estrenadas. Esto se puede deber a tres razones:

- 1- La cada vez menor necesidad de potenciar la imagen del *american way of life*, en una Alemania que está viviendo el milagro económico, que es miembro de la OTAN y fundador de la CEE, y que desde luego no siente la menor tentación de caer en el comunismo, sobre todo viendo el estado en el que estaban los vecinos del Telón de Acero. La construcción del Muro de Berlín y el drama que supone no harán sino reforzar el sentimiento occidentalista de la RFA
- 2- La crisis del propio Hollywood, en el que la producción caerá en los sesenta por el empuje, entre otros, de la televisión.

⁷¹ Ian Jarvie, *op.cit.*

3- La nueva posición de fuerza de Alemania con el final de los acuerdos sobre la importación de películas, y la creación del Mercado Común, que favoreció la comercialización de películas europeas.

El dominio de Hollywood en las pantallas alemanas durante los años cincuenta fue abrumador.⁷² Durante esos años las películas norteamericanas supusieron sólo ellas el 46% de los estrenos en la RFA. El 54% restante incluye tanto a las propias películas alemanas como de otras nacionalidades (Europa Occidental casi exclusivamente). Hay un dato revelador: mientras que el Gobierno estadounidense temía la penetración comunista en Europa a través de una fuerte propaganda, la realidad muestra que, en lo que al cine se refiere, el número de películas provenientes de la URSS o de los países del Telón de Acero en la RFA se redujo a cero.

La tendencia, como hemos dicho, se invirtió en los sesenta.⁷³ Por ejemplo, en el año 1966 el porcentaje de las películas de Hollywood se redujo a un 29%, mientras que las cinematografías tanto alemana como de otros países habían aumentado al 71%. En esta época aumentaron también las películas del Telón de Acero, aunque su presencia en el mercado alemán seguía siendo meramente testimonial.

Resulta interesante observar cuáles fueron los géneros cinematográficos que tuvieron una mayor presencia. No tenemos que olvidar que la evolución de estos géneros está vinculada a su popularidad en su país de origen, Estados Unidos, lo que no quiere decir que no se tuviera en cuenta lo que más interesaba que se viera en Alemania, tanto desde el punto de vista político como el económico.

Entre 1949-59,⁷⁴ y siempre teniendo en cuenta que se estrenaron casi el doble de películas que en 1960-69 (1.443 frente a 719), tenemos cuatro grandes géneros dominadores. Por orden: *western*, drama, *thriller* y aventuras.

La impresionante presencia del *western*, con 370 películas, es muy significativa. Evidentemente, era el género cinematográfico más en boga en aquellos años. Pero también es el género “americano” por excelencia, el que

⁷² Ver “Anexo, Gráfico 2”

⁷³ Ver “Anexo, Gráfico 3”

⁷⁴ Ver “Anexo, Gráfico 4”

mejor reflejaba los valores que conforman Estados Unidos: el espíritu de la “frontera”, pionero, de lucha, emprendedor; la aventura, el superar los retos y cualquier desafío que se interponga para conseguir el sueño americano, los tipos duros, independientes; el bueno contra el malo (es el género en el que más clara se presenta esta dualidad). No deja de resultar curioso el hecho de que precisamente un género tan autóctono tenga esa gran presencia durante los cincuenta en los cines de la RFA. Es evidente que los valores del *western* (y sus estrellas, no hay que olvidar a John Wayne, James Stewart, Gary Cooper, actores que por sí solos garantizaban una buena taquilla) eran muy apreciados por las instituciones estadounidenses a la hora de seleccionar las películas a exportar a Alemania.

Nada destacable en la abundante oferta de drama y *thriller*, los mejores géneros para ofrecer una evasión al público alemán de la posguerra, y los que podían conseguir una potencial mejor taquilla. Pero vamos a centrarnos un momento en el cine bélico que se estrenó en esta década. Fueron 59 películas, pero destaca el hecho de que, sobre todo en la primera mitad de los años cincuenta, es un número muy bajo de éstas las que se vieron en Alemania, y más teniendo en cuenta el gran stock de cine bélico que tenían las productoras tras la Segundo Guerra Mundial. La explicación por un lado es obvia: muy poca gente tras haber sufrido los estragos de la guerra tenía ganas de volver a recrear esas sensaciones en una sala de cine. Pero también tenemos que analizar qué clase de películas bélicas se vieron en Alemania. La mayoría, con escasas excepciones, se centraban en la guerra en el Pacífico. El enemigo era Japón, no Alemania. Las películas más destacadas serían *Sands of Iwo Jima*, *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945) y al final de la década *El Puente Sobre el Río Kwai*, aunque esta tenía un gran trasfondo relacionado con la “Caza de Brujas”. Evidentemente, si Estados Unidos quería venderse de cara a la población alemana no podía incidir en el sentimiento de humillación y derrota. Pero sí que convenía, al menos en pequeñas dosis, mostrar el heroísmo y la potencia del Ejército norteamericano. Otra razón para priorizar el enemigo japonés en el cine es la guerra de Corea, que se desarrolla en esos años. En la segunda mitad de los cincuenta se estrenarán algunas películas sobre el conflicto, plenamente inmerso en la Guerra Fría. Otra particularidad es que en las pocas películas

sobre la Segunda Guerra Mundial en las que los nazis son el enemigo, se esforzaban por subrayar eso mismo, que “los malos” eran los nazis, no los alemanes en general. Y además siempre se intentaba incluir algún personaje dentro de las filas del ejército alemán al que se presentase de forma positiva, generalmente mostrándole como un hombre de honor y valeroso, obligado a combatir por su país aunque no creyera en la causa nazi.

En un reportaje aparecido en *Variety* en 1958 se comentaba que las películas americanas sobre la Segunda Guerra Mundial eran más amables con el antiguo enemigo que las realizadas por los propios alemanes. El reportaje atribuía el cambio a la Guerra Fría: los productores norteamericanos recibían “sugerencias” de tratar el tema con tacto por parte de diplomáticos estadounidenses, y también eran conscientes de que el mercado alemán era el principal de Europa. En las películas se remarcaba muy claramente la línea que separaba a un puñado de nazis de la gran mayoría del pueblo alemán que no tuvo más opción que contemplar, con desagrado, las políticas de Hitler de asesinatos masivos y exterminio. El reportaje continuaba diciendo que ya fuera por accidente o por compromiso lo más seguro que fueran ambos- Hollywood había decidido que la mayoría de los alemanes simplemente habían sido engañados por sus líderes y que, como gente decente, se horrorizaron al conocer los actos de su gobierno. Esta aproximación tenía evidentemente mucho (o todo) de estrategia comercial, ya que a los estudios de Hollywood no tenían ningún interés en ofender al público alemán. Casi en cuanto terminó la guerra y la necesidad de propaganda (anti-nazi) presumiblemente se hubo desvanecido, Hollywood se unió a la línea oficial del Departamento de Estado.⁷⁵

El ejemplo más claro será *Rommel, el zorro del desierto* (Henry Hathaway, 1951).⁷⁶ Sin embargo, esta película también puede servir como ejemplo de la divergencia de visiones que los productores cinematográficos y las autoridades tenían de vez en cuando sobre la idoneidad de ciertos temas en las películas.

En 1951, el Departamento de Defensa y el Departamento de Estado pusieron mucho empeño en desaconsejar a 20th Century Fox producir

⁷⁵ *Variety*, April 16 1958

⁷⁶ Ver “Análisis de Películas”

Rommel, basada en el best-seller de Desmond Young. Diferentes ramas del Gobierno tenían diversas objeciones, pero la principal preocupación del Departamento de Estado era que la película fuera interpretada, especialmente por los periódicos más cercanos a la izquierda en Europa, como una rehabilitación de Alemania y una señal de aprobación de una hipotética remilitarización. La decisión de Fox de seguir adelante con la producción no dejó de ser sorprendente, especialmente teniendo en cuenta que Frank McCarthy, del que hemos hablado anteriormente, era el productor ejecutivo y que el presidente de los estudios Spiro Skouras era bastante cercano al Gobierno. 20th Century Fox hizo la película, y rechazó la petición del Departamento de Estado para que no fuera estrenada en Alemania, donde podía provocar muchas protestas, así como recortarla para el mercado alemán.⁷⁷ Fox se guió por las leyes del mercado, previendo que la película reportaría beneficios económicos seguros desde Alemania., pese a las indicaciones y los temores del Departamento de Estado. La película obtuvo muy buenos resultados de taquilla en Alemania.

En los años sesenta el panorama cambió sensiblemente.⁷⁸ A la reducción generalizada de la producción en Hollywood, se unió el descenso en algunos géneros destacados en los años anteriores. El cine de aventuras ya no despertaba el interés de antaño, en una época y sociedad por lo general menos ingenua que la anterior, a la que las películas de safaris y exploradores en África y otros paisajes exóticos excitaban bastante menos que la nueva sensación cinematográfica: el cine de espías y la serie de 007.

Y el *western* se encuentra en decadencia, de la que no saldrá hasta que aparezca el nuevo impulso que se dará, irónicamente, desde Europa con los *spaghetti-western*. Pero desde luego estas películas no tendrán nada que ver con la imagen clásica que hemos comentado antes.

La evolución del conflicto bipolar en esta década por supuesto tuvo su incidencia en las películas que se estrenaron en la RFA. El asesinato de Kennedy y la construcción del Muro de Berlín despertaron a la sociedad estadounidense y alemana, en una suerte de “pérdida de la inocencia”, que hará surgir una nueva actitud más descreída y cínica, que desembocará en la

⁷⁷ *State to HICOG, 811.452/1-2351, RG 59*, en Paul Swann, *op.cit.*

⁷⁸ Ver “Anexo, Gráfico 5”

corriente de la contracultura. Esto se notará sobre todo en algunas de las comedias que se estrenen, con un tono bastante ácido y sin temor a reírse de algunas de las situaciones de la Guerra Fría. Tres títulos son significativos: *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?*, *¡Que vienen los rusos!*, y *Uno, Dos, Tres*, con la mala suerte que tuvo esta última al rodarse justo el mismo mes de la construcción del Muro.

Aparte, la fase de la Guerra Fría que se vivía, en la que los cada uno de los bloques aceptaban el *statu quo* del otro respectivamente, hacía que los programas de propaganda en Europa ya no fueran tan necesarios. Incluso crisis tan graves como la del Muro de Berlín no harán sino reforzar la posición de la RFA. En el cine esta situación la reflejará principalmente el cine de espías.

El cine bélico también notó el cambio de la década. Aumentó la proporción de estrenos de este género (un 5% del total frente al 4% del periodo anterior), y ya no existía tanto reparo en mostrar a los nazis como los villanos en las películas. Especialmente cuando se cumplieron veinte años del final de la guerra, que se simbolizará en el estreno de *El día más largo* conmemorando el aniversario del desembarco de Normandía. Las películas más destacadas y que más fama adquirirán posteriormente serán *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), *La gran evasión* (John Sturges, 1963), *Doce del patíbulo* (Robert Aldrich, 1967) y *El desafío de las Águilas* (Brian G. Hutton, 1968). En todas ellas el ejército alemán es el enemigo.

Otro rasgo significativo es el auge del cine político o aquel que muestra los aspectos más oscuros de la sociedad y la política de Estados Unidos. *En el calor de la noche*, *El mensajero del miedo*, *Siete Días de Mayo* (John Frankenheimer, 1964), *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962) son algunos de los ejemplos de un nuevo tipo de cine, la mayoría de las veces realizado por gente proveniente del mundo de la televisión. Incluso una película tan simbólica como *Vencedores o vencidos* (con estreno internacional en Berlín Occidental en diciembre de 1961, 4 meses después de la construcción del Muro), contenía una fuerte carga crítica hacia la política estadounidense de la posguerra de suavizar las últimas condenas a antiguos dirigentes nazis.

Analizando el volumen de negocio de las compañías cinematográficas de Hollywood,⁷⁹ en los veinte años desde que se produjo su desembarco masivo hasta el final de los años sesenta apenas existieron cambios reseñables. La parte del león del negocio se la llevaron las *majors*, integrantes principales de la MPEA, que durante los cincuenta coparon el 78% de las exportaciones de películas norteamericanas a Alemania, creciendo hasta el 86% en los sesenta.

Tenemos que reseñar algunos casos particulares, como el de RKO, que desaparecerá en los años sesenta. United Artists (UA) no es una productora, sino que ejercerá como distribuidora de otras compañías más pequeñas. Lo que ocurre es que UA, por su historia y por su organización, tiene un nombre y un prestigio que le sitúa dentro de las *majors*. De hecho las películas que distribuye casi se las puede considerar como suyas, como es el caso de las series de James Bond o de la Pantera Rosa. Y en el caso de Disney, en los gráficos aparece con unas cifras de estrenos raquíticas, pero tenemos que considerar que, por una parte, su principal producción cinematográfica son los cortometrajes animados que aquí no recogemos, y por otra, que una sola película de Disney podía recaudar más dinero que todas las películas de compañías independientes o de cualquier *major* estrenadas ese año.

Comparando los porcentajes de cine norteamericano y de otros países estrenado en Alemania Occidental, comprobamos cómo el negocio fue más que rentable para la MPEA y sus socios. A principios de los años cincuenta conquistaron un mercado que les servía para paliar la crisis en Estados Unidos y para dar salida al stock acumulado durante la Segunda Guerra Mundial; y posteriormente asentaron dicho mercado, imponiéndose a la cada vez mayor producción europea, tanto en términos de negocio como de popularidad.

El resultado

⁷⁹ Ver Gráficos 6 y 7

Hemos visto las cifras y hemos comprobado el interés tanto del Departamento de Estado como de la MPEA por cuidar y consolidar el mercado alemán, cada uno por sus propios intereses los cuales podían ser o no los mismos dependiendo de cada caso.

¿Pero esta política qué reflejo real tuvo en Alemania? ¿Triunfaron las películas de Hollywood? ¿Fueron de utilidad como arma propagandística?

A finales de los cincuenta, el milagro alemán había propiciado una rapidísima recuperación económica, política y social del país. Por eso cada vez más voces se alzaban en contra del trato privilegiado que las industrias estadounidenses tenían en Alemania, entre ellas el cine. En agosto de 1957 el Ministro de Economía alemán planteaba la finalización del acuerdo germano-estadounidense de importación de películas al terminar el año. Evidentemente las alarmas saltaron en Hollywood. Un acuerdo que les permitía estrenar 200 películas anuales y generar una media de ingresos de 18.000.000 \$ anuales era algo a proteger. Aunque el ministro alemán dijo que no tenían intención de introducir cuotas de pantalla, sí que estaban estudiando la posibilidad de limitar el número de importaciones de películas estadounidenses a Alemania Federal. El acuerdo sobre el cine estaba ligado al GATT, que establecía que Alemania no podía elevar su cuota de pantalla más allá del 27%. Este acuerdo, negociado a nivel gubernamental, permitía a las partes cancelar el acuerdo con un aviso de tres meses, aviso que se produciría el 1 de octubre.

Esta nueva posición de fuerza de Alemania desde Hollywood se veía como la primera consecuencia de un elemento que iba a cambiar las relaciones comerciales entre Europa y Estados Unidos: la creación del Mercado Común Europeo. El Tratado, curiosamente impulsado desde la posguerra por Estados Unidos, y apoyado de forma entusiasta por el Departamento de Estado, eliminaba las barreras comerciales entre los países miembros. Y al tener las producciones francesas e italianas las puertas abiertas para entrar en Alemania, ese aumento de películas de otros países en sus pantallas iría en detrimento de las producciones norteamericanas. Los productores alemanes siempre se habían quejado de que los distribuidores inundaban el mercado con las películas estadounidenses, mientras que éstos argumentaban que había suficiente espacio en la taquilla nacional para

todos, y que, fieles a la teoría liberal, cada película encontraría el hueco que le correspondería en el mercado.⁸⁰ El tema de las cuotas preocupaba mucho a las productoras, en un momento de casi total dependencia del mercado exterior. Y uno de los principales problemas que aducían era que al tener un número limitado de estrenos, tenían que seleccionar muy bien las películas a exportar. Años atrás, la diferencia entre el estreno de una película en el mercado americano y en el mercado extranjero era de seis meses. Pero a finales de los cincuenta la mayoría de las veces se estrenaban casi simultáneamente o con una escasa diferencia de uno o dos meses. Esto no dejaba apenas tiempo para poder evaluar qué películas serían las más indicadas para un determinado mercado. Al final era la diferencia entre costes de producción y potenciales ganancias lo que acababa de decidir si merecía la pena o no estrenar una película en el extranjero.⁸¹

De todas formas existen opiniones contradictorias acerca de la influencia real de Hollywood en Alemania. Joseph Garncarz, de la Universidad de Colonia, rebate las teorías de Guback de que por norma general el público en Alemania y en el resto de Europa prefería las películas estadounidenses a las nacionales. Hay que tener en cuenta que elabora estas teorías a principios de los años noventa, dentro de una corriente historiográfica de reivindicación de la personalidad de Europa en contraposición a Estados Unidos. Garncarz afirma que las películas americanas jugaron un papel muy pequeño en Alemania, y se basa en el supuesto poco éxito de taquilla que tuvieron estas películas.⁸²

Si atendemos a las cifras que proporciona el *Spitzenorganisation Der Filwirtschaft* (SPIO, el organismo oficial dedicado al cine en Alemania), ciertamente a primera vista parece ser que la producción alemana fue la dominadora de la taquilla. Por ejemplo, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta final de los años cincuenta estas fueron las diez películas más taquilleras en Alemania y su recaudación hasta esa fecha:

⁸⁰ *Variety*, August 7, 1957

⁸¹ *Variety*, March 5, 1958

⁸² Joseph Garncarz, "Hollywood in Germany- The role of American films in Germany 1925-1990", VV.AA. *Hollywood in Europe*. European Association for American Studies, Amsterdam 1994

- 1-*Gruen is die Helde* (1951) 1.547.619\$
 - 2-*08/15* (1954) 1.428.571\$
 - 3-*Die Trapp Family* (1956) 1.428.571\$
 - 4-*Schwartzwaldmadel* (1950) 1.333.333\$
 - 5-*Hauptmann von Koepenick* (1956) 1.333.333\$
 - 6-*Sissi* (1955) 1.285.714\$
 - 7-*Sissi, Maechdenjahre...* (1956) 1.285.714\$
 - 8-*Charlie's Tante* (1956) 1.166.666\$
 - 9-*Am Brunnen fuer den Toere* (1952) 833.333\$
 - 10-*Sissi, Schiksal eine Koenigin* (1957) 666.666\$
- *datos a Marzo de 1958.⁸³

Efectivamente no encontramos ninguna producción estadounidense en esta lista, lo que utiliza Garncañz para afirmar que el público alemán prefirió el cine patrio, y que el cine de Hollywood tuvo bastantes problemas para abrirse paso en ese mercado, lo que se contradice con lo analizado aquí hasta ahora. Todas las películas que aparecen en la lista son del tipo llamado *Heimatfilm*, el cine costumbrista y folclórico alemán que seguía repitiendo los estándares del periodo pre-bélico. Pese a la avalancha de estrenos de películas americanas que copaban el mercado, luego esto no se reflejaba en la taquilla, según los datos de Garncañz en los años cincuenta, sino que más bien habría una continuidad con el tipo de películas más populares en Alemania desde los años veinte. Esto supondría que en vez de iniciarse una nueva era al finalizar la guerra, lo que se habría producido es una conexión entre los años veinte y los cincuenta.⁸⁴

Pero sin negar este predominio del cine alemán, otras fuentes no le restan protagonismo al cine de Estados Unidos durante los cincuenta y los sesenta. No hemos dejado de repetir que Alemania fue el mejor mercado para Hollywood en Europa. Y esto no sería así si estas películas hubiesen supuesto el fracaso económico que Garncañz apunta. Varios datos contradicen esta teoría.

⁸³ Datos del SPIO recogidos en *Variety*, April 9 1958

⁸⁴ Joseph Garncañz, *op.cit.*

Por ejemplo, en 1956 los filmes alemanes obtuvieron el 50% de la taquilla nacional, alcanzando los 36.750.000 \$. Las películas estadounidenses alcanzaron el 30,7% (24.200.000 \$), lo que convertía a Alemania en el mercado europeo más importante para Estados Unidos aparte de Inglaterra.⁸⁵ Las estadísticas del SPIO revelan que en 1957 se realizaron un total de 109 películas alemanas. En total se habían estrenado 480 películas en la temporada 1956-57, de las cuales 205 son de Estados Unidos, que una vez más era el país con mayor número de estrenos. El número de salas en Alemania aumentó a 6.438 desde las 6.239 del año anterior. De ellas 2.973 podían proyectar Cinemascope.⁸⁶ Y en los primeros seis meses de 1957, los distribuidores americanos encabezaron la lista de número películas aprobadas para su estreno en Alemania por el Comité de Control Alemán, con un total de 106, un incremento de 2 películas respecto al año anterior. Alemania estrenó 42.⁸⁷

De todas formas hay que darle la razón a Garncanz en que un gran volumen de películas americanas estrenadas no tiene por qué significar que sólo se vean éstas. Evidentemente, el público es el que selecciona entre toda la oferta lo que más le satisface. Y sí que es cierto que los datos avalan que los gustos tiraban hacia el producto nacional. Pero con matices: ¿dónde se producía principalmente esta preferencia? En una nota publicada por el corresponsal en Alemania de *Variety*, se informaba de que las películas alemanas tenían una posición dominante. Pero su popularidad en la taquilla derivaba de los cines de reestreno y del hecho de que las ciudades de provincia mostraban una fuerte predilección por la producción nacional. Las estadísticas recopiladas por *Filmblaetter* revelaban que hubo 61 películas alemanas entre las 100 más taquilleras en Alemania Occidental en la temporada 1956-57 (septiembre-agosto). De éstas, 16 fueron americanas.⁸⁸

Pero en las grandes ciudades la situación cambiaba. En otra información del mismo corresponsal de *Variety*, en agosto de 1957, nueve de las diecisiete salas de estreno de Berlín Occidental proyectaban productos de

⁸⁵ *Variety*, July 10, 1957

⁸⁶ *Variety*, December 24 1957

⁸⁷ *Variety*, August 7, 1957

⁸⁸ *Variety*, March 5 1958

Hollywood, quedando cinco con películas alemanas, y los otros tres con una película francesa, italiana y británica respectivamente.

Tres de ellas estaban teniendo un gran éxito: *Guerra y Paz* (King Vidor, 1956), seis meses en el Kurbel; el reestreno de *Lo que el viento se llevó*, cinco semanas en el MGM Theatre; y *Doce hombres sin piedad*, en el Cine París. Ganadora del Oso de Oro en el Festival de Berlín ese año, había recibido críticas superlativas y estaba generando una gran taquilla. El premio en Berlín, las excepcionalmente excelentes críticas y el “boca a oreja” habían contribuido a hacer de esta película una de las más comentadas en Berlín en mucho tiempo.

Las películas americanas en Alemania estaban registrando una curva ascendente, e incluso “*algunas salas que nunca solían proyectar nuestras películas ahora las compran*”, decía Eric Steinberg, jefe de RKO en Alemania. Especialmente notable era el éxito en Alemania de *Oklahoma*, teniendo en cuenta que los musicales americanos nunca funcionaron bien allí. Steinberg opinaba que una de las razones es que había sido muy bien publicitado. Y aunque el negocio era favorable para las compañías americanas, al existir un gran número de películas, muchas no duraban mucho en cartel por la constante renovación de la cartelera.⁸⁹ Aunque Berlín tenía sólo 260 salas de las 5.100 del resto de Alemania, la ciudad registraba el 8% del total de los ingresos de la industria norteamericana. Los alemanes obtenían aproximadamente el 60% del tiempo de pantalla para sus propias películas. En Berlín era el 50%, siendo el 35% para los americanos. Hay que reseñar que las compañías americanas que operaban en Alemania no lanzaron ninguna película alemana a través de sus propios canales de distribución. Los musicales, y en menor medida las comedias, eran veneno para la taquilla, como hemos visto en las gráficas anteriores. Los dramas era lo que mejor funcionaba, aunque en ocasiones algunos decepcionaban. Por ejemplo, se decía en el reportaje, *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956) no estaba teniendo mucha carrera en Alemania.⁹⁰

Para hacernos una idea, según los datos recogidos por Garncauz, estas serían las películas norteamericanas que estuvieron entre las diez más

⁸⁹ *Variety*, September 4, 1957

⁹⁰ *Variety*, December 24 1957

taquilleras de su temporada entre 1950 y 1970 (entre paréntesis, el puesto alcanzado en el Top 10):

1950-*El Tercer Hombre* (5); *Bathing Beauty* (6); *Conquest* (8)
1951-*Rebeca* (9)
1952-*El Mayor Espectáculo del Mundo* (10)
1953-*De Aquí A La Eternidad* (2)
1954-*On The Waterfront* (10)
1955-*The Rose Tatroo* (8); *Rebelde Sin Causa* (9)
1956-*Trapeze* (3); *Gigante* (4); *Rock Around The Clock* (6); *Battle Hymn* (7)
1957-*El Puente Sobre El Rio Kwai* (1); *Los Diez Mandamientos* (7)
1958-
1959-*The Nun's Store* (4); *The Naced And The Dead* (6); *Salomón and Sheba* (9)
1960-*Ben Hur* (2)
1961-*Lover Come Back* (4); *The Absent-Minded Professor* (7)
1962-*Sergeants Three* (5); *The Longest Day* (6); *Taras Bulba* (9); *That Touch Of Mink* (10)
1963-*Irma la Dulce* (2); *Moreover, Darling* (6); *Cleopatra* (7); *Desde Rusia Con Amor* (8)
1964- *Goldfinger* (2)
1965-*Operación Trueno* (1).
1966-*Doctor Zhivago* (1); *The Professionals* (3)
1967-*Sólo se vive dos veces* (3); *El Planeta de los Simios* (7)
1968-*El Libro de la Selva* (3)
1969-*Ahí va ese bólico* (1); *Easy Rider* (3)⁹¹

Hay que resaltar la presencia entre las películas más vistas de dos del símbolo juvenil americano por excelencia, James Dean, y de la película *Rock Around The Clock* (Fred F. Sears, 1956), que inaugura la generación del rock & roll. La juventud alemana empezaba a dejar atrás los gustos y las costumbres de sus padres y se lanzaba con devoción a la alegría y al

⁹¹ Joseph Garncaanz, *op.cit*

desenfreno que la nueva música les proporcionaba. Exactamente igual que los jóvenes estadounidenses.

Evidentemente, hay que tener en cuenta las particularidades de cada país. Como apuntábamos antes, cuando un estudio producía una película lo hacía pensando primero en el mercado americano. Y después tenían que seleccionar qué películas podían ser más adecuadas para su estreno en Alemania.

Y las costumbres y comportamientos a la hora de ir al cine tampoco eran los mismos. Como muestra, un botón: la promoción del estreno de una película en Alemania tenía muy poco que ver con el espectáculo a los que se estaba acostumbrado en Estados Unidos. Las *premieres* con flashes y fans esperando el paseo de las estrellas por la alfombra roja era algo desconocido allí. Una excepción que recibió el aplauso de la prensa en su momento fue el estreno de *Picnic* (Joshua Logan, 1955). Aunque ninguno de los miembros del reparto acudió, la productora de la película, Columbia preparó una gala que empezaba con una caravana de limusinas que llevaban a varias de las principales estrellas alemanas al estreno. Cuando la película finalizó, en el escenario se montó un *picnic* en el que actores locales aparecieron portando cestas de merienda, desde las que arrojaron regalos al público.

La MPEA había iniciado una campaña con los propietarios de las salas para dar más vida y color a la publicidad de las películas, pero esto parecía haber quedado en nada. La mayoría de los periódicos alemanes tenían muy buenas secciones de críticas de cine, pero había una considerable ausencia de “papel cuché”. Sin los cotilleos y comentarios de gente que cumpliera el papel que en Hollywood ejercían Hedda Hopper o Louella Parsons, las estrellas nunca se harían cercanas al público como lo eran en Estados Unidos. Aun así los americanos fueron introduciendo algunas innovaciones. United Artists alquiló actores para que caracterizados de payasos pasearan por las calles con ocasión del estreno en Alemania de *Candilejas* (Charlie Chaplin, 1931). Y en ocasiones un viejo tranvía recubierto de anuncios de películas recorría Berlín.⁹²

⁹² *Variety*, May 9 1958

No se puede decir que el cine de Hollywood tuvo poco éxito en Alemania cuando sólo el 3% de las películas americanas estrenadas en Alemania no conseguían recuperar su inversión, según los directivos de las sedes en Berlín de los principales estudios estadounidenses. Esto, a ojos de las productoras, desmontaba el argumento alemán de que se importan demasiadas películas, y que un recorte de éstas beneficiaría a los intereses de Hollywood porque muchas no lograban recuperar los costes del doblaje. Este 3% se correspondía en su mayoría a “grandes películas”, por todos los gastos de distribución, promoción y proyección que acarreaban. Uno de esos representantes comentaba que “*no tenemos mucho problema con las películas más pequeñas, porque cuesta mucho menos prepararlas para este mercado*”. Todos los estrenos americanos eran doblados al alemán.

Y sobre todo existe un dato incontestable: si las películas estadounidenses no hubieran sido mínimamente rentables en Alemania, las distribuidoras no hubieran importado la enorme cantidad de filmes que importaron desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Y otro dato: según Garncañz desde finales de los años cincuenta y los sesenta, las películas alemanas se “americanizaron”, es decir, progresivamente abandonaron el modelo del cine folclórico para adoptar géneros y estructuras características del cine de Hollywood. Esto demostraría que la influencia del cine estadounidense fue importante, moldeando los gustos y las formas de ocio de la sociedad alemana.

Pero no podemos centrar el debate sólo en el aspecto económico. Lo que nos ocupa aquí es la influencia que ejercieron en el aspecto social, principalmente dentro de lo que le preocupaba al gobierno estadounidense que era la batalla propagandística contra el comunismo. Por supuesto es imposible realizar una estadística que mida la intensidad de esta influencia. Pero con los datos que hemos recogido y que hemos expuesto hasta ahora, sí que creemos estar en posición de decir que la inversión y los esfuerzos del Departamento de Estado no fueron en vano. De una forma u otra las películas que se estrenaron en Alemania durante todo ese periodo reflejaban la imagen de Estados Unidos, bien un mensaje positivo del *american way of life*, bien una crítica de determinados comportamientos de esa sociedad o sus instituciones. Y eso también se entendía como algo positivo, un signo de

que la democracia occidental aceptaba y asumía la crítica. Aunque demos por bueno el dato de que consiguieron pocos “top 10” en la taquilla, el volumen de estrenos fue tal que por fuerza ese mensaje llegaba al público alemán. Y si el Departamento de Estado no hubiese visto que su política de apoyar la utilización de películas de Hollywood no daba los resultados esperados, indudablemente hubiese cambiado la estrategia.

Evidentemente, Alemania no cayó bajo la influencia del bloque soviético. El milagro económico alemán, y la acción comunista tras el Telón de Acero, que tan dolorosamente presente tenían a través de sus vecinos de la RDA, servían para afianzar la pertenencia de la RFA al bloque occidental. Un ejemplo relacionado con el cine, que reflejaría la poca sintonía que se tendría desde la Alemania Federal hacia el bloque soviético: En 1957 el ministro de Economía de la RFA manifestó que no se permitiría a ninguna productora alemana entablar acuerdos de coproducción con Rusia: *“Los distintos propósitos de cada industria, una el entretenimiento y la otra la propaganda política bajo un estricto control gubernamental, son demasiado divergentes como para permitir ninguna coproducción”*, en palabras del ministro - *“La escasez económica de los rusos haría que demandasen más dinero del coproductor alemán, lo que podría generar problemas a nivel gubernamental y podría forzar a la parte alemana a pagar más de lo que le correspondería en los gastos”*.⁹³

¿El cine ayudó? Pues a su nivel, sí. Como hemos indicado más atrás, los ideales y los modelos sociales presentados en las pantallas, los productos y bienes de consumo que los alemanes veían que cualquier familia de clase media estadounidense tenía, y la necesidad de entretenimiento y escapismo hicieron que el cine de Hollywood cumpliera el papel de transmisor de la “esencia occidental” y de “fortalecedor de la moral” que el Gobierno estadounidense tenía pensado para él dentro del Plan para la Recuperación Europea. Y para la industria del cine estadounidense, Alemania cumplió su papel de, al ser la mayor fuente de ingresos en Europa, asentar el mercado

⁹³ *Variety*, December 4 1957

europeo, y ser así la tabla de salvación de una industria que en casa no estaba viviendo sus mejores momentos.

Queda probado entonces que existió una estrecha colaboración entre la industria de Hollywood y el Gobierno de los EE UU para ofrecer en Europa una visión positiva del *american way of life*, y obtener a cambio una posición dominante en el mercado cinematográfico europeo. Se estudiaba detenidamente qué tipo de películas eran las más convenientes a la hora de exportarlas hacia Alemania para que cumplieran su misión en función de los intereses estadounidenses. Obviamente, el componente económico jugó un papel fundamental, ya que para la MPEA el objetivo principal era penetrar en el mercado europeo en condiciones ventajosas, lo que consiguió.

Análisis de películas

En este apartado nos vamos a ocupar de realizar el análisis de algunas de las películas que hemos venido destacando a lo largo de los capítulos de la investigación. El objetivo es que estas películas, como fuente directa de la investigación, sirvan a la vez de complemento y como profundización de algunos de los principales apartados sobre los que hemos hablado a lo largo de la Tesis.

A la hora de realizar el análisis, y en consonancia con el desarrollo de nuestro trabajo, nos hemos centrado en los elementos de cada película que sirvan para argumentar o poner de relevancia la influencia del contexto de la Guerra Fría dentro del metraje de la película; esto hará que obviemos parcialmente los elementos más puramente cinematográficos y formales de la estructura del film. En cambio, sí tendremos en cuenta y expondremos las circunstancias que rodearon la producción de la película, sus guionistas, su director, y por supuesto, su contexto.

Así, la estructura que seguiremos será la de presentar una ficha técnica de la película, que incluirá el título original, director, productor, guionista, intérpretes principales, música, fotografía, año de producción, formato (color o blanco y negro), y, en los casos en los que se disponga de ese dato, la taquilla obtenida en Estados Unidos y a nivel mundial.. Seguidamente incluiremos una sinopsis del argumento. En el análisis de los aspectos más destacados, incluiremos aquellas líneas de diálogo o escenas a las que nos refiramos como elemento significativo, indicando el minuto del metraje original en el que se encuentran.

A fin de no alargar excesivamente esta Tesis, hemos limitado considerablemente el número de películas a analizar, aunque las elegidas representan fielmente el objeto de la investigación. El criterio a la hora de seleccionar éstas ha sido en función de los epígrafes estudiados en los capítulos anteriores. Hemos intentado localizar la mayor cantidad de películas posibles, pero muchas de ellas, principalmente las películas anticomunistas de los años cuarenta, se encuentran descatalogadas o nunca ha tenido una edición videográfica. La distribución será la siguiente:

- La “Caza de Brujas”: *La ley del silencio*.
- El cine anticomunista: *Correo diplomático, Big Jim McLain*.
- La política cinematográfica del gobierno: *Solo ante el peligro, La sal de la tierra*.
- La ciencia-ficción y la serie B: *La invasión de los ladrones de cuerpos, Ultimátum a la Tierra, El enigma de otro mundo*.
- La taquilla y los Oscar: *Los diez mandamientos*.
- El cine de la “Nueva Frontera”: *Uno, dos, tres, ¡Que vienen los rusos!, Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?, Punto límite*.
- James Bond y el cine de espías: *Desde Rusia con amor, El espía que surgió del frío*.
- Hollywood, la MPEA y Alemania: *Rommel, el Zorro del Desierto, Rebelde sin causa*.

La ley del silencio

Título original: *On the waterfront*

Director: Elia Kazan

Productor: Sam Spiegel para Columbia Pictures

Guión: Bud Schulberg

Intérpretes: Marlon Brando (*Terry Malloy*); Eve-Marie Saint (*Edie Doyle*); Karl Malden (*Padre Barry*); Lee J. Cobb (*Johnny Friendly*); Rod Steiger (*Charley Malloy*); Pat Henning (“*Kayo*” *Dugan*)

Música: Leonard Bernstein

Fotografía: Boris Kaufman

Taquilla EE UU: 9.600.00\$

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1954, B/N

Nueva York, años cincuenta. Narra el drama de Terry Malloy, un joven estibador que había fracasado como boxeador, el cual se enamorará de Eddie Doyle, hermana de un joven que ha sido asesinado por el sindicato que controla el puerto neoyorquino. Arrepentido de la colaboración en este delito, y protegido por el padre Barry –que es vapuleado por los gánsters por su compromiso con la causa obrera-, Terry se enfrenta con Johnny Friendly, el jefe de la banda donde también participa su hermano – quien se sacrifica en su lugar-. Finalmente, denunciará ante las autoridades todos los hechos delictivos.¹

La ley del silencio es una película que se encuentra íntimamente ligada a la figura de su director, Elia Kazan. Éste, que declararía ante la comisión del HUAC en 1952, delató los nombres de sus antiguos compañeros del Partido Comunista, lo que produciría gran conmoción al tratarse de un director que se había significado siempre por realizar películas con un hondo contenido social, como la denuncia del antisemitismo de *La barrera invisible* (1947).

¹ José María Caparrós Lera, *op.cit.*

La ley del silencio sería la película que Kazan utilizaría para justificar su acción.

Elia Kazan provenía del mundo del teatro neoyorquino, del que formaba parte desde 1931 con la fundación del *Group Theatre*, precursor del *Actor's Studio*, y principal foco de atracción de la intelectualidad de izquierdas, lo que acabará llevando al grupo a significarse por una ideología comunista, alimentado por el clima de Depresión que vivía Estados Unidos en los años treinta. El propio Kazan entraría en el Partido Comunista en 1934. Pero lo abandonaría dos años después, descontento con el giro estalinista que estaba tomando el Partido.

Este hecho influiría de manera decisiva en su decisión posterior. Kazan, un espíritu crítico por naturaleza, no estaba dispuesto a aceptar humillaciones tales como el verse obligado a recitar autocríticas ante sus superiores en el partido por sus supuestas desviaciones ideológicas. El resentimiento crecería en él en la medida de que estaba siendo pasado por encima por personas a las que él consideraba mediocres. Por tanto, en las razones de su delación estaría el anti-estalinismo, pero también el desquite personal. De este modo, el 10 de abril de 1952, cuando se encontraba en la cúspide de su fama, dio ante la comisión de investigación los nombres de quince de sus antiguos compañeros del Partido Comunista.

Ante las enormes críticas que recibió por parte de sus compañeros del mundo cinematográfico, Kazan decidió realizar esta película auto exculpatoria. En ella explicaría cual era la situación del mundo del teatro en Nueva York, el cual, según Kazan, estaba controlado por los sindicatos comunistas que situaban a sus afiliados y favoritos por encima de otros profesionales, dificultando el trabajar a quien no estaba con ellos. Lo cierto es que con la *Wagner Act* de 1935, que obligaba a los trabajadores a sindicarse, se había potenciado el poder de los sindicatos.

Kazan elabora un relato plenamente biográfico. Colaborando con el guionista Bubb Schulberg y el productor Sam Spiegel, quienes también habían declarado ante el comité, el director va recreando paso por paso las circunstancias que le llevaron a efectuar la delación, transplantando la acción de las tablas a los muelles neoyorquinos. Los principales personajes de la película tienen su contrapartida en la vida real. Así, Elia Kazan estará

encarnado en la figura de Marlon Brando interpretando a Terry Malloy, el héroe trágico que al principio forma parte del grupo de los mafiosos, hasta que se da cuenta de su error y se ve en la disyuntiva de callar como todos para no sufrir las represalias, o bien “traicionar” a los que eran sus antiguos colegas y hacer lo correcto, denunciándolos ante la comisión.

Kazan habla por boca de Brando, representando la evolución que sufrió. Al principio de la película, se sitúa del lado de los “sordos y mudos”: “*He aprendido una cosa: a no hacer preguntas y a no contestarlas si no quieres complicaciones*” (min.7). Al colaborar con los mafiosos, consigue los mejores trabajos en los muelles. El paralelismo es evidente, teniendo en cuenta lo antes comentado. Pero poco a poco, tras el asesinato de Joey Doyle, se va dando cuenta de la verdad sobre sus “amigos”, y empieza a dudar y a alejarse de ellos. Pero no le resultará fácil, viéndose amenazado y ante la posibilidad real de no volver a encontrar trabajo en el puerto. Además, intenta proteger a aquellos que están en peligro por declarar contra el sindicato, viéndose rechazado por sus compañeros (min.51). Y cuando finalmente denuncia a los mafiosos ante la comisión, además de no conseguir trabajo, es dado de lado por los estibadores, temerosos de apoyarle por las represalias que el sindicato pueda ejercer sobre ellos (min. 92). Es la misma situación que nos encontraremos en *Solo ante el peligro*, dada la vuelta. Pero finalmente no se resignará y decidirá plantar cara a todos aquellos que le criticaron por su actuación, decidiendo ir a trabajar todos los días (min.95). En esta actitud Kazan explica por qué hace esta película, ante las críticas que le llueven del mundo cinematográfico. Su postura y alegato final se resumen en la frase que pronuncia Brando: “*Me estuve traicionando a mí mismo durante mucho tiempo. ¡Me alegro de lo que hice!*” (min.100).

Kazan encontrará en el personaje de Terry Malloy y su drama la figura perfecta para argumentar y justificar su actuación. Al igual que Malloy, Kazan estaba muy bien considerado dentro del teatro de Nueva York mientras estuvo de acuerdo con los postulados comunistas del grupo. Pero en el momento en que empezó a disentir, vio cómo era marginado por sus compañeros a la hora de conseguir los mejores libretos, y una vez que

decidió declarar ante el HUAC, fue presionado y atacado por todo el mundo, ante lo que decidiría reafirmarse realizando esta película.

Kazan identifica al corrupto sindicato de los muelles con los sindicatos del mundo del espectáculo controlados por los comunistas, que dominan el mundo teatral de Nueva York. Desde el principio se constata el hecho de que van a por todo aquel que intenta hablar y salirse de su control. Kazan asimila la extorsión mafiosa a las prácticas estalinistas de eliminación de disidentes, prácticas que a su nivel y a juicio de Kazan, practicaban los grupos comunistas infiltrados en los sindicatos de profesionales de Hollywood y del teatro. Éstos presionan a todos aquellos que son contactados por la comisión a no declarar, lo que Elia Kazan juzga como chantaje gangsteril.

Sin embargo, la visión que se ofrece de la comisión de investigación es completamente benigna. Una comisión que ofrece siempre garantías constitucionales a Malloy a la hora de declarar (min. 47), y que se presenta de una forma incluso paternalista. Elia Kazan la otorga el papel de “libertador”, las fuerzas del bien que van a acabar con la corrupción y vigilar que nadie amenace a los americanos honrados: *“Soy del comité de investigación. Vamos a hacer una investigación en los muelles para evitar la infiltración de elementos indeseables”*. *“Nos gustaría que respondiera a unas preguntas sobre ciertos amigos suyos”* (min.15) Pero es un comité que no ejerce ninguna coacción ni represalia contra aquellos que no aceptan colaborar con él. Al contrario: *“Le asiste el derecho de callar si lo desea”* (min.17). Esta visión positiva queda claramente expuesta en la escena en que el miembro del comité explica que ha subido un montón de escaleras, pero que no le importa superar dificultades si eso sirve para que la gente conozca la verdad. Al final Malloy accederá a declarar, en un tribunal que reproduce de manera bastante cercana lo que eran los tribunales del HUAC. La frase que le dedica a Malloy tras denunciar a Johnny Friendly (Lee J. Cobb) es esclarecedora de lo que Kazan opinaba de la labor de la comisión: *“Ha abierto el camino para que los hombres honrados puedan trabajar en los muelles”* (min.89)

Pero sin duda el papel central en el desarrollo de la trama es el otorgado al padre Barry (Karl Malden). Él representará la voz de la conciencia que,

junto al amor de Eddie (Eve-Marie Saint), hará que Malloy cambie su postura inicial y confiese. El padre Barry se dirige a todos, tanto personajes de la película como espectadores, y en sus palabras expondrá Kazan los argumentos por los que había que colaborar con la comisión, incentivado a todas las personas a que declaren, si conocen algo. Esto queda patente en el alegato que lanza el padre Barry a los estibadores en la iglesia: *“Unos malvados controlan las condiciones de trabajo. La única forma de acabar con ellos es arrancarles de las manos la contratación. Si alguno de vosotros contestase a una sola pregunta sería el comienzo: ¿Quién mató a Joey Doyle? (...) Todos vosotros sabéis algo pero no lo decís (...) En este país siempre nos queda un recurso: defendernos, señalar a los desaprensivos, justificar la lucha de lo justo contra lo injusto (...) Lo que para ellos significa delación, para nosotros significa libertad”* (min. 22).

Con *La ley del silencio* Elia Kazan realizará la película más representativa de lo que fue la “Caza de Brujas” que se desarrolló en Hollywood en los años cincuenta vista desde la perspectiva de quienes la ejercieron y participaron en ella. La cinta, aunque relata la situación real de los muelles de Nueva York y la corrupción mafiosa que los asola, resulta una apología de la delación y de la política macarthysta. Pero, al contrario de lo que muestra en el film, no fueron los que accedieron a declarar los que resultaron marginados. Todos aquellos profesionales que fueron citados en calidad de “testigos hostiles” serían incluidos en las “listas negras” por las que no podrían volver a trabajar en la industria cinematográfica. El clima de paranoia e histeria anticomunista que vivió Estados Unidos en los primeros años de la Guerra Fría, en los que la tensión en Europa y el establecimiento de la URSS como el “principal enemigo” de la democracia occidental estaba en su máximo apogeo, se tradujo en la puesta en práctica de unos métodos de persecución y “depuración” no muy alejados del modelo comunista al que supuestamente se enfrentaban. Kazan, al denunciar a sus compañeros, acabó ejerciendo el mismo estilo de policía política estalinista que tanto aborrecía.

Elia Kazan intentará a lo largo de su carrera justificarse por lo que había hecho. Al fin y al cabo, era el hijo de unos emigrantes turcos que no podía sino dar las gracias a América por todo lo que había hecho por el y su

familia. Por eso, cuando sintió que ésta estaba amenazada desde dentro por los que él consideraba enemigos de la libertad, hizo lo que él creyó correcto. Pero el hecho de que *La ley del silencio* incida con tanto énfasis en la bondad y lo necesario de sus actos obliga a preguntarse si en realidad estaba plenamente convencido de sus actos o por el contrario busca argumentos para autoexculparse y limpiar su conciencia, conocedor del terrible daño que causó a muchos de sus compañeros de profesión.

Correo diplomático

Título original: *Diplomatic courier*

Director: Henry Hathaway

Productor: Casey Robinson para 20th Century Fox

Guión: Liam O'Brien, Casey Robinson, basado en la novela de Peter Cheyney

Intérpretes: Tyrone Power (*Mike Kells*); Patricia Neal (*Joan Ross*); Stephen McNally (*Colonel Cagle*); Hildegard Knef (*Janine*); Karl Malden (*Ernie*); James Millican (*Sam Carew*)

Música: Sol Kaplan

Fotografía: Lucien Ballard

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1952, B/N

Mike Kells correo diplomático del Departamento de Estado norteamericano, se ve envuelto en una trama de espionaje cuando desaparecen unos valiosos documentos que le debían ser entregados en Salzburgo. Contactado por la Policía Militar, viaja a Trieste para tratar de localizar los papeles en una carrera contrarreloj antes de que los consigan los soviéticos, todo ello enmarcado en una ciudad que vive en un clima de Guerra Fría y en la que todo el mundo tiene algo que ocultar.

Correo diplomático es una película de espías que, originariamente, se tendría que haber desarrollado durante la Segunda Guerra Mundial. Pero el contexto sociopolítico internacional hizo que se sustituyera al enemigo original, los nazis, por los comunistas. Los productores aprovechaban así el tirón que la actualidad del momento podía tener sobre el potencial público. La película, dirigida por Henry Hathaway, uno de los más reputados “artesanos” del Hollywood clásico, entra de este modo en el conjunto de las producciones de temática anticomunista. La acción transcurre en Europa,

concretamente en la ciudad de Trieste, frontera entre Italia y Yugoslavia y bajo control internacional en aquellos momentos. Por tanto, la película reflejará todos los aspectos de la tensión entre ambos bloques en el contexto geográfico en el que la Guerra Fría se desarrolló en su máxima expresión.

Uno de los primeros aspectos a destacar es el hecho de que durante todo el metraje de la película se está utilizando constantemente el término “guerra” para definir la situación que se está viviendo. Esto tiene su explicación en el hecho de que se trata de una trama de espionaje: éste, tradicionalmente, sólo se utilizaba en tiempos de guerra y contra potencias enemigas dentro de un contexto bélico; por eso en la película no se podía decir que se estaba utilizando espías en tiempo de paz. El desarrollo de la Guerra Fría cambiará este planteamiento.

La película tiene un planteamiento simple: los estadounidenses son los buenos y los soviéticos son los malos. Y como tal, éstos recurren al asesinato y la traición para conseguir sus objetivos. Así de sencillo. Por supuesto, las fuerzas occidentales, el Departamento de Estado norteamericano y el ejército de ocupación, velan por la protección de los países libres de Europa. Es decir, se siguen los esquemas clásicos del cine policiaco o de espías que se desarrolló durante la década de los cuarenta y en la Segunda Guerra Mundial, sólo que con un simple intercambio de enemigo y de escenario.

Este escenario se le presenta al espectador estadounidense y europeo como una zona de conflicto inminente, lo que justifica y hace imprescindible la labor del ejército norteamericano en Europa para contener y disuadir un posible avance militar soviético. De esta manera, cuando Mike Kells (Tyrone Power) viaja a Trieste, el soldado le cuenta: *“Lo que Lisboa y Estambul fueron en la última guerra, Trieste lo es en ésta. Espías, contraespías, titistas y antititistas, estalinistas y antiestalinistas..., y diez mil soldados británicos y americanos intentando enseñar la fraternidad a italianos y yugoslavos. Más movimiento que un circo”* (min. 32) Nos encontramos por tanto en una ciudad en disputa entre ambas potencias, donde puede pasar de todo en cualquier momento. La referencia a Lisboa y Estambul se refiere a que fueron los principales nidos de espías de la Segunda Guerra Mundial, al ser “neutrales” y poder circular ciudadanos de

todos los países contendientes por ellas. Trieste tenía además la particularidad de haber sido siempre una zona en disputa entre italianos y yugoslavos, y clave por tanto para controlar la comunicación entre los Balcanes y Europa Occidental.

Otro asunto de actualidad del conflicto bipolar en aquellos momentos que aparece en la película es la situación de Yugoslavia. Tras la “herejía” de Tito, el país balcánico se había situado en una posición de independencia de las dos superpotencias que la hacía incómoda a los ojos de ambas. Especialmente la URSS lo consideraba una traición, por lo que se esperaba en cualquier momento una invasión del ejército soviético. El *macguffin* de la película, los documentos secretos que ambos quieren recuperar, hablan de eso precisamente: “*Sam traía consigo todo el futuro plan de actuación comunista, incluida la fecha de invasión de Yugoslavia. Pearl Harbour iba a ser una pequeñez ante esto*” (min.55) El temor occidental a una nueva guerra mundial desatada por la URSS queda patente.

Dentro del tono propagandístico del film, es de reseñar el discurso de la agente doble Janine (Hildegard Knef), quien intenta convencer a Kells de que está trabajando para los norteamericanos. Está dispuesta a afrontar todo tipo de riesgos a fin de conseguir lo que para ella significa la mayor recompensa: poder ir a América, a la libertad, tal y como ella la denomina. En un diálogo, que se comprueba claramente escrito para un miembro de la Resistencia antinazi, transformado en resistencia anticomunista, se intenta presentar el padecimiento de los países en peligro de caer en la órbita comunista y la posición norteamericana: “*Ojalá nunca deban vivir con la vergüenza de ver su país ocupado por un enemigo. Ruegue por ello.*” A lo que Kells contesta: “*Primero rogaremos y luego haremos algo más*”. Janine sigue diciendo: “*Pocas son las cosas que se pueden hacer cuando eso (la ocupación) ha pasado: o someterse porque no se tiene ayuda, o hacer algo muy grave y que la maten a una o a su familia o que la esclavicen*” (min.46) Queda así patente para los espectadores norteamericanos que la política estadounidense contra los comunistas es absolutamente necesaria, y para el público europeo que su presencia militar es imprescindible para garantizar su libertad.

Correo diplomático es una buena película de intriga, con ciertos ecos a *El tercer hombre* (Carol Reed, 1948), enmarcada dentro del “ciclo” de películas anticomunistas que las productoras, sobre todo 20th Century Fox, se lanzaron a realizar en los primeros años de la Guerra Fría. Películas de marcado tono propagandístico, en las que el mensaje se pregona sin sutilezas; casi siempre de género negro o policiaco, pretendían rentabilizar el sentimiento anticomunista en la taquilla. Pero estas películas coinciden con un momento de crisis en la industria cinematográfica por el empuje de la televisión, que resta la afluencia de público a las salas; y los que se acercaban a los cines era para ver las superproducciones que poco a poco empezaban a llenar las pantallas.

Big Jim McLain

Título original: *Big Jim McLain*

Director: Edward Ludwig

Producción: Robert Fellows, John Wayne, para Wayne-Fellows Productions (distribuida por Warner Brothers)

Guión: Richard English, James Edward Grant

Interpretes: John Wayne (*Jim McLain*); Nancy Olson (*Nacy Vallon*); James Arness (*Mal Baxter*); Alan Napier (*Sturak*); Veda Ann Borg (*Madge*); Gayne Whitman (*Dr. Gelster*); Hans Conried (*Rober Henreid*); Soo Yong (*Mrs. Namaka*); Dan Liu (*Dan Liu, Jefe de Policía de Hawai*)

Música: Emil Newman

Fotografía: Archie Stout

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1952, B/N

Jim McLain y su compañero Mal Baxter son dos agentes del FBI enviados por el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso a Honolulu, para investigar una célula de infiltración comunista que pretende asentarse en la isla. Mientras desarrolla su misión, McLain comenzará una relación con la joven viuda Nancy Olson.

Big Jim McLain es una película de intriga policíaca con un trasfondo de espionaje, que se enmarca dentro del subgénero de filmes anti-comunistas. Está producida y protagonizada por John Wayne, una de las estrellas más grandes de Hollywood, y de conocidas convicciones conservadoras. Su papel es el de un investigador del HUAC encargado de perseguir a posibles comunistas en suelo americano. La cinta está rodada en 1952, en pleno apogeo de las sesiones de la comisión Wood, por lo que la película es un elogio de la labor de dicha comisión y del HUAC. También es un vehículo de propaganda de los valores que forman la esencia de Estados Unidos según la visión de la ideología conservadora durante esos años cincuenta.

Estos valores se concentran en la película producida por John Wayne principalmente en tres: Patriotismo, Elogio de las instituciones (principalmente el FBI y el Ejército), y Religión. Tanto la trama como la mayoría de las escenas de *Big Jim McLain* se ocuparán de resaltar estos tres aspectos. Y también de denunciar los métodos del comunismo y alertar del peligro de la infiltración comunista, en una época en la que se está en plena guerra de Corea y en la que la paranoia anticomunista se encuentra en su punto máximo tras hacerse la Unión Soviética con los secretos del arma nuclear.

Los cinco primeros minutos de la película condensan perfectamente el discurso ideológico que veremos a lo largo de la misma. En el inicio, los títulos de crédito se sobrepresionan sobre una imagen de un árbol en un páramo bajo una tormenta, con impresionantes rayos y truenos, buscando crear tensión en el espectador mientras de fondo la música va incorporando retazos de *Yankee Doodle*. Sobre esa misma imagen, una voz en *off* declama en tono solemne y enfático unas frases del cuento *The Devil and Daniel Webster*: “Vecino, ¿Cómo resiste la Unión? –La Unión resiste y resistirá... ¡una e indivisible!” (min.2) Desde el primer momento encontramos un frecuente uso de la simbología para exaltar los valores antes mencionados, en este caso el patriotismo.

De seguido, y mientras seguimos escuchando el texto patriótico, la imagen se funde con una vista frontal del Capitolio, y la cámara nos lleva hasta el interior de la sede del HUAC, donde encontramos a sus miembros inmersos en una de las audiencias de investigación. Una voz en *off* les dedica unas palabras elogiando su trabajo pese a las críticas y a las calumnias recibidas, y declarando que el HUAC actuaba bajo el convencimiento de que “*toda persona que continuara siendo comunista después de 1945 es culpable de alta traición*”. Asistimos a una audiencia pública de un sospechoso, profesor de universidad:

“-¿Es usted o ha sido miembro del Partido Comunista?

–Apelo a mi derecho a acogerme a la Quinta Enmienda, y rechazo responder a la pregunta.

–Déjeme preguntarle algo ¿Si se produjera una agresión hostil por parte de la Rusia soviética, ¿Tendría usted la voluntad de defender con las armas al gobierno estadounidense?

–Misma pregunta, misma respuesta.”

La cámara llega hasta Jim McLain (John Wayne) y su compañero Mal Baxter (James Arness), quienes esbozan un gesto de frustración cuando el sospechoso se retira de la sala exonerado: *“Once meses de investigación y de reunir pruebas de que toda esta gente son agentes del Kremlin, y todos salen libres. El buen profesor volverá a sus clases de economía en la universidad para seguir contaminando a más chicos”* (min.4).

En este breve diálogo, la película ya ha dejado clara su postura sobre la comisión Wood que en ese momento estaba en marcha, y sobre aquellos que se acogen a la Quinta Enmienda de la Constitución estadounidense, que permite a una persona no declarar contra sí misma, acusándolos a todos sin matiz alguno de antipatriotas y de colaboradores con el enemigo. La utilización de esta enmienda había sido el recurso utilizado por los investigados en esta segunda comisión del Senado para su defensa, debido a que el uso de la Primera Enmienda (libertad de expresión y creencia) había acarreado condenas por desacato durante la anterior comisión investigadora en 1947. La misión de la película era denunciar que aquellos que querían destruir a Estados Unidos se servían de sus beneficios legales. Acusación demasiado genérica, porque durante la comisión Wood hubo multitud de casos, muy distintos unos de otros. Pero la película no hace distinción alguna y les considera sospechosos a todos por igual. Y aún teniendo en cuenta que el Partido Comunista era legal, aunque muy minoritario, en Estados Unidos. También es relevante el que se haga hincapié en que el sospechoso es profesor en la universidad. Éste fue uno de los principales sectores investigados y acusados, así como otros intelectuales, por su tendencia liberal, circunstancia denunciada en repetidas ocasiones por John Kenneth Galbraith.

Pese a la decepción, McLain y Baxter continúan de inmediato su labor y son enviados a una nueva misión para tratar de descubrir una célula comunista en Hawaii, en la que se centrará la trama. Rodada en varias localizaciones exteriores de las islas, la película es una postal turística de

Honolulu, destacando todos sus aspectos idílicos y paradisíacos. Esto refuerza el mensaje de que hay que proteger un lugar tan maravilloso y evitar a toda costa que caiga en manos de los comunistas.

Tras una mención humorística al doctor Kinsey, famoso científico que convulsionó a la sociedad norteamericana conservadora con sus tratados sobre sexualidad (Baxter prueba un micro en una pared del hotel y escucha a una pareja en su luna de miel, y McLain le dice “¿para quién te crees que trabajas, para el doctor Kinsey?”), ambos investigadores acuden a visitar los restos del *Arizona*, uno de los navíos de guerra hundidos en el ataque a Peral Harbour. Sin que tenga ninguna relación con la trama, se inserta esta escena para resaltar de nuevo los valores que se entendía que debían de ser propios de toda la sociedad norteamericana, en este caso el patriotismo y la institución militar. Con una utilización de la simbología muy explícita, asistimos a imágenes de marinos desfilando ante los restos y rindiendo honores a las víctimas del ataque, mientras se iza la bandera y McLain y Baxter presentan sus respetos arrojando collares de flores al agua y leyendo la placa en memoria de los soldados fallecidos en ese acto de servicio. La escena finaliza con la bandera ondeando mientras se sobreimpresiona una imagen del *Arizona* navegando, con el himno estadounidense de fondo (min.9).

Por fin arranca la investigación propiamente dicha, con McLain y Baxter presentándose ante el jefe de la Policía, Dan Liu, que se interpreta a sí mismo, y que les ofrece toda la colaboración que les pueda prestar. Esta cooperación amable y sincera entre las distintas fuerzas de seguridad contrasta con uno de los clichés habituales en las películas policíacas de Hollywood, la rivalidad entre el FBI y las policías locales. Pero aquí el mensaje que hay que transmitirle al espectador es que existe una coordinación plena entre las agencias que garantiza la seguridad de todos los estadounidenses.

Y también asistimos a la presentación de los villanos: el doctor Gelster (Gayne Whitman), un psiquiatra, y Sturak (Alan Napier), un alto dirigente del Partido Comunista. Ambos representan el esquema típico de los villanos hollywoodienses: el malvado taimado, frío y calculador (Sturak), y su secuaz (Gelster), menos inteligente y subordinado a las órdenes del primero.

Sturak, alertado de la presencia de los investigadores del HUAC, enseguida toma las riendas: *“Por razones de seguridad, no me llame camarada”*, y ordena a Gelster quitar de en medio a Nomaka, el tesorero del partido, y principal objetivo de la investigación de McLain (min.14). Esta orden de eliminar a uno de sus propios camaradas iguala a los comunistas con los gánsteres o los nazis de otras películas de género, recurso habitual en las producciones de Hollywood.

McLain y Baxter reparten citas para tratar de averiguar quiénes son los integrantes del Partido Comunista, mientras reciben el apoyo de representantes de los sindicatos y de los negocios locales, que quieren proteger Hawaii del comunismo. Entre ellos se encuentra un antiguo comunista, que dejó el partido *“y al que luego le rompieron la nariz peleando contra comunistas.”* Ahora es un próspero hombre de negocios, y les avisa a McLain y Baxter de que Nomaka se encuentra en peligro, porque se le ha visto borracho en público, lo que va contra las normas del partido (min.17).

A su vez, McLain empieza a salir con la secretaria de Gelster, Nancy Vallon (Nancy Olson). Nancy, viuda (para dar una mejor impresión moral al público y que no piense que se trata de una joven libertina), no tiene ninguna función en la trama de la película más que incorporar un elemento romántico y representar el papel de compañera abnegada del héroe, proposición de matrimonio mediante. Su imagen es la del ideal de mujer y esposa que se imponía en Estados Unidos en los años cincuenta, que se queda en casa y sirve de apoyo a su hombre. Además sirve para contrastar con el otro personaje femenino de la película, Madge (Vera Ann Borg), excesiva y ruidosa casera de Nomaka, que con su comportamiento disoluto y exagerado ejerce de contrapunto humorístico, aunque preste una mayor ayuda a la investigación de McLain que Nancy.

Gracias a los datos aportados por los distintos colaboradores que McLain y Baxter encuentran en Honolulu, el caso avanza. La película no pierde la oportunidad de destacar la buena labor de investigación y el despliegue de medios de los que se dispone para combatir el crimen, como la microfilmación del contenido de un baúl perteneciente a Nomaka, con lo que se logra hallar un indicio de delito por fraude en pólizas de seguro, y

enviar esa información a Washington. Y sobre imágenes documentales del Capitolio y del servicio de documentación del FBI, que “*con sólo un pequeño indicio, y nada lentos*”, permite descubrir rápidamente “*a siete agentes secretos comunistas establecidos en Honolulu, objetivo desconocido*” (min.31). En este tipo de escenas, como la que hemos relatado anteriormente de la visita al *Arizona*, se usa intencionadamente la música para despertar emociones patrióticas en el espectador.

Decíamos al principio que uno de los valores a los que apelaba el pensamiento conservador era el de la religión. En la película se le dedica una de las principales escenas y de las que más información y datos para el análisis podemos obtener. McLain tiene que viajar a una de las islas para entrevistarse con la ex-esposa de Nomaka (Soo Yong), que trabaja de enfermera en una leprosería. McLain, ante la visión de los enfermos, siente lástima y recuerda “*cuando mi madre nos leía la Biblia de pequeños, y los niños nos asustábamos cuando ella mencionaba la antigua palabra: Lepra*” (min.32). En esta frase ya se le han adjudicado al héroe valores positivos desde la óptica conservadora, como el hecho de venir de una familia tradicional, en la que la lectura de la Biblia era un actividad frecuente a la vez que elemento educativo y conformador de valores. Y también la inserción de la antigua maldición bíblica, la lepra, sirve para mostrar un rostro humano de McLain, que muestra piedad por la situación de los enfermos, y servirá también como elemento de redención religiosa como veremos a continuación.

Porque el personaje de la ex-esposa de Nomaka sirve para lanzar el discurso ideológico más importante y clarificador de la película. Ella era un antiguo miembro del Partido Comunista hasta que lo abandonó. “*Tras ser una dedicada comunista durante once años, volví a la razón, y reconocí al comunismo como lo que es: una diabólica conspiración para esclavizar a los hombres. Dejé el partido, relaté mis actividades al FBI, y vine aquí. Pensé, supuse, que enmendaría el daño que había hecho a la humanidad ayudando a estos desafortunados. Cuando dejé el partido, personalmente no podía continuar casada con un enemigo, así que nos separamos*” (min.33). Como San Pablo o María Magdalena, es una mujer que ha cometido graves pecados, pero que ha visto la luz y busca la redención sacrificándose en

ayuda de los demás. Y aunque no se diga implícitamente que encuentra esa redención en la religión, el hecho de trabajar en una leprosería, establecimientos llevados frecuentemente por órdenes religiosas, nos indica que ese factor religioso está presente. Pero ella no es la única. Porque su ex-marido, Nomaka, también ha hallado el mismo camino: *“No volví a saber nada de mi ex-marido, hasta hace unos días, cuando recibí de él una carta con un tono muy incoherente, en la que decía que quería regresar a la religión de su infancia (...) Se llama a sí mismo fraticida, aunque no tiene hermanos (...) Como cualquiera que comete crímenes contra la humanidad, debe encontrar su camino de regreso a la comunidad de los hombres”* (min.35).

Y ese camino lo encuentra en un templo *shintó*, donde ha sido visto por última vez. En esta escena de la visita de McLain y Baxter al templo, se aprovecha para mostrar el respeto por las tradiciones y la cultura japonesas, incluso Baxter habla en japonés. El antiguo y diabólico enemigo ahora es un valioso aliado, y como tal se le debe tratar en las películas, dando una visión positiva de ellos. Ahora el verdadero enemigo es el comunismo, que en el discurso de la señora Nomaka es presentado como un auténtico peligro para toda la humanidad.

Por supuesto, la denuncia del comunismo es la base de la película. Lo observamos en la siguiente escena, en el negocio del antiguo comunista, donde un encargado, Edwin White (Robert Keys) echa a un camionero, y éste le acusa de que es porque cree que es comunista. El encargado, sin negárselo, le dice que es porque semanas atrás había provocado un accidente, y que no le importaba lo que dijera él *“o un montón de imbéciles hablándome de tus derechos civiles”*. El camionero muestra una actitud altiva, desafiante, hasta que huye asustado ante la visión de un policía (min.41). McLain y Baxter felicitan a White por su actitud. Poco después, reciben una carta de un matrimonio anciano. Cuando van a verles, les cuentan que su hijo es comunista: *“En San Francisco, en el instituto, era el mejor. Pero se fue Rusia para estudiar. Cuando volvió, ya no era el mismo”*. El matrimonio son antiguos emigrantes polacos, agradecidos y orgullosos de lo que Estados Unidos les ha dado: *“Trabajé en los muelles. Era duro, pero vivíamos libres. Señor McLain, mi mujer y yo podemos vivir*

de una pensión del Gobierno, libres, en esta costa soleada... era nuestro deber" (min.50). La personalización del sueño americano, que otorga prosperidad y sobre todo libertad a los que trabajan duro por conseguirlo. Y en un giro inesperado, identifican a Edwin White como su hijo por una foto del periódico. Se había estado camuflando como líder sindical anti-comunista, cuando en realidad era miembro de la célula.

La investigación avanza, y Baxter localiza a Nomaka en un sanatorio psiquiátrico donde ha sido internado por el doctor. Gelster y que debido a las drogas que le han dado, se encuentra en shock nervioso e incapaz de hablar. A su vez, Madge le proporciona a McLain una carta de Nomaka, que le involucra en el sabotaje a un barco estadounidense en el que falleció un antiguo amigo de la infancia de éste. Pero mientras Baxter sigue una pista, es capturado y posteriormente hallado muerto, debido a la reacción que el suero de la verdad le ha provocado en el corazón.

La trama camina hacia su desenlace. McLain trata de propagar rumores de que se cierra el caso, pero Sturak reconoce el truco y no cae en la trampa. Furioso por que Gelster haya matado a Baxter, debido a la presión incrementada que les supondría, le ordena que se entregue a la policía y que se incremine confesando su pertenencia al partido y diera nombres de otros de los miembros, para que así la policía creyera que habían desmantelado la célula. Quedarían libres tres miembros esenciales: White y otro responsable, Whelan, como líderes sindicales para crear disidentes entre los trabajadores y sabotear la producción de la isla, y Mortimer, un bacteriólogo con la misión de crear una epidemia en la isla. Este último es un plan ya directamente de asesinato masivo que la película atribuye como propio de las células comunistas. Y Sturak recomienda a los integrantes a los que se capture que para evitar ser condenados "*simplemente apelen a sus derechos civiles*" (min.78). McLain irrumpe en la reunión, y a puñetazos captura a todos sus miembros.

Pero al igual que en el inicio de la película, McLain tiene que ver cómo simplemente apelando a la Quinta Enmienda, Sturak y el resto de sus compañeros salen libres, salvo Gelster, condenado por el asesinato de Baxter. Resignado, McLain pasea con Nancy mientras comentan:

“-Me pregunto cuántos hombres habrán luchado por esa Quinta Enmienda.

-Y muerto por defenderla. Hay muchas cosas maravillosas escritas en nuestra Constitución, para los ciudadanos honestos. Pero también pueden ser usadas y abusadas por aquellos que quieren destruirla” (min.83).

Terminan contemplando un desfile militar y a soldados embarcando orgullosos hacia Corea con el himno de la Marina *Anchors Aweigh* de fondo. La película finaliza con esta última exaltación de la patria norteamericana y de reconocimiento hacia sus defensores, así como con un mensaje que nos indica que la película está basada en los archivos del HUAC, agradeciendo su cooperación.

Big Jim McLain es una película de propaganda del HUAC y de la comisión Wood, y como tal debe ser vista. La trama sirve como denuncia del peligro de la infiltración comunista y de exaltación de los valores que el sector conservador defendía que debían primar en Estados Unidos. Por último, también critica las actitudes “blandas” con el comunismo, que tiran por tierra el trabajo realizado por los agentes responsables de velar por la seguridad de los estadounidenses, y acusando a todos los que se servían de esas tretas de traidores. El discurso es simple y reduccionista, para que el mensaje llegue claro y directo al espectador, el cual, como con casi todas las películas de este tipo, no respondió en la taquilla.

Solo ante el peligro

Título original: *High Noon*

Dirección: Fred Zinnemann

Producción: Stanley Kramer para United Artists

Guión: Carl Foreman, basado en el relato *The Star*, de John Cunningham

Intérpretes: Gary Cooper (*Will Kane*); Grace Kelly (*Amy Fowler*); Lloyd Bridges (*Harvey Pell*); Katy Jurado (*Helen Ramirez*); Thomas Mitchell (*Alcalde Thomas Henderson*); Otto Kruger (*Juez Percy Mettrick*); Ian McDonald (*Frank Miller*)

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Floyd Crosby

Taquilla EE UU: 3.750.000 \$

Taquilla mundial: 18.000.000 \$

Estados Unidos, 1952, B/N

A las 10:40 de la mañana, en el pequeño pueblo de Hadleyville, poco después de casarse con la joven Amy, dejar su cargo y antes de partir en viaje de novios, el sheriff Will Kane se entera de que en el tren de las doce en punto llega el bandido Frank Miller, para vengarse de él después de haber pasado una larga temporada en la cárcel por su culpa, y de que en la estación le esperan sus tres compinches. Aunque las autoridades del pueblo lo animan a que se vaya y también su reciente esposa, Will Kane siente la obligación de quedarse, pero cuando pide ayuda a sus vecinos y amigos, lo abandonan, e incluso también su esposa, y debe enfrentarse solo a los cuatro bandidos. Una vez que ha acabado con ellos, cuando sus vecinos se acercan a felicitarlo, Will Kane tira la estrella en el barro y se va con su mujer.²

Solo ante el peligro representa uno de los pocos filmes que se atrevieron a denunciar la “Caza de Brujas” que asoló Hollywood a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, y que supuso la creación de “listas

² Augusto M. Torres, *Diccionario de Cine Mundial*, Espasa, Madrid, 2001

negras” de profesionales con supuestas tendencias izquierdistas, provocando que no pudieran volver a trabajar en la industria cinematográfica.

Esta fue la situación que viviría el guionista Carl Foreman a raíz de ser citado a declarar en calidad de testigo “hostil” por la comisión de investigación del HUAC en su primera encarnación en la comisión Parnell-Thomas. Aunque en este primer periodo de la “Caza de Brujas” no funcionaban todavía las “listas negras”, en cuanto fueron instauradas en Hollywood en el periodo de la comisión Wood, Foreman pasó a estar incluido, viéndose obligado a emigrar a Inglaterra.

Pero antes ya le había dado tiempo de escribir el guión de *Solo ante el peligro*, en el que haría un atípico *western* muy alejado de los patrones habituales del género, donde el primer disparo se produce a escasos diez minutos del final. En este guión Foreman se encargaría de reflejar su experiencia con el comité, y principalmente, cómo fue abandonado por sus compañeros ante la investigación inquisitorial del HUAC.

Y es que este resultará ser el tema central de *Sólo ante el peligro*. Cómo un hombre, que lo ha dado todo por sus vecinos en el desempeño de su labor, es dado de lado por esos mismos vecinos cuando es amenazado por una fuerza más poderosa que él. Conminado a huir por los que le rodean, su sentido de la responsabilidad le impide hacerlo, y en el momento en el que decide hacer frente a los que le amenazan, es cuando aquellos que consideraba sus amigos y compañeros no se atreven a ayudarlo por miedo a verse envueltos y ser señalados o algo peor ellos también, y deciden permanecer escondidos.

En esta cristalina metáfora sobre la “Caza de Brujas”, el personaje del *sheriff* Will Kane (Gary Cooper) representa al propio guionista, Frank Miller (Ian McDonald) y sus secuaces al comité del HUAC, mientras que el resto del pueblo sería la industria cinematográfica, que abandonaron a su compañero cuando si se hubiesen presentado unidos hubiesen podido proteger sin dificultad a los suyos.

Foreman encontró unos magníficos aliados en el productor Stanley Kramer, con quien había trabajado anteriormente, y el director de origen vienés Fred Zinnemann, quien supo dotar a la película de un gran pulso narrativo al hacer coincidir el tiempo cinematográfico con el tiempo real,

profundizando en la sensación de soledad y desesperación que poco a poco va invadiendo al *sheriff* Kane y al espectador.

Zinnemann introduce en varios momentos del metraje pequeñas frases y diálogos que sirven para constatar la temática que Foreman desarrolla en el guión, que vamos a desglosar aquí. Así, al poco de iniciarse la película, tras los títulos de crédito, cuando los tres forajidos atraviesan el pueblo hacia la estación del tren y pasan por delante del *saloon*, el camarero y los clientes, sin apenas ocultar su entusiasmo, se apresuran a celebrarlo en el bar diciendo “*hoy va a ser un gran día*”. En esta actitud se intuye algo que se desarrollará más adelante: la de aquellos que ven en Miller aquel que eliminará a los que resultan incómodos para el negocio y aumentará sus beneficios; en este caso, el *sheriff* para el bar, trasposición de los profesionales liberales para la industria cinematográfica.

Este concepto se presenta con mayor profundidad en otras dos escenas. Amy (Grace Nelly) conversa con el conserje del hotel, y éste le dice sin tapujos y con cierto desdén que “*con Miller volverá la prosperidad a este pueblo*” (min. 31). Y ya queda reflejado con meridiana claridad en el minuto 33: uno de los secuaces de la banda de Miller se acerca por el bar; allí es saludado y agasajado como si se tratara de un viejo colega, mientras que cuando Kane acude para solicitar ayuda, es ninguneado y vejado. En esta escena se constata una de las principales denuncias de Foreman: los sectores de la comunidad cinematográfica que se pliegan ante el poder, que en el film representa Miller, peloteándole y juntándose a él. Es mejor aliarse con el poder y obtener así beneficios, que apoyar al que es débil y no tiene ninguna posibilidad. Y es que ya se lo advertía el juez Mettrick (Otto Kruger) a Kane, cuando le cuenta la historia del tirano ateniense que después de haber sido expulsado de la *polis*, cuando vuelve años después es aclamado por el mismo pueblo que le había depuesto, mientras el tirano asesinaba a los gobernantes (min. 16). Una alegoría al auge de los sectores más conservadores tras la época del *New Deal* y la persecución a sus simpatizantes.

El proceso de abandono que los profesionales investigados por el HUAC sufren por parte de sus compañeros queda patente a lo largo de toda la película. En cuanto son avisados de la inminente llegada de Miller (la

comisión de investigación), los vecinos animan, casi obligan a Kane (el imputado) a desaparecer, a esconderse antes de que Miller llegue. Pero a Kane le puede más su sentido de la responsabilidad, no dejar a los que han sido sus amigos, aunque sea para proteger a su familia. Porque sabe que si huye ahora, huirá toda su vida si no hace frente a Miller. Kane está convencido de que todos unidos, podrán parar al villano. Es decir, si toda la comunidad cinematográfica se une frente a las comisiones y protege a los suyos, éstas no tendrán ninguna posibilidad de hacer daño a nadie.

Pero la reacción de los demás es muy distinta. La actitud de Kane de enfrentarse a Miller supone un peligro para todos ellos, y ante las peticiones de ayuda de Kane, prefieren mantenerse al margen. Temen verse envueltos y que algo que en principio sólo afecta a uno acabe salpicando a todos “*se trata de algo personal entre Kane y Miller, que a los demás no nos afectará*”, y sufrir las represalias. En la escena dentro de la iglesia, esto queda claro cuando, tras pedirle “*por el interés general del pueblo*” que se vaya, sus amigos le niegan su ayuda y le abandonan a su suerte (min. 47). Esta fue la postura cómoda y egoísta que Foreman achaca a los que fueron sus compañeros. Postura acentuada en la escena en la que poco antes, Kane acude a casa de uno de sus amigos y éste, fingiéndose enfermo, ni siquiera se atreve a salir y decirle a la cara que no lo va ayudar; mientras Kane se va, Zinnemann nos muestra la casa, una de las más bonitas de la ciudad (min. 37). Aquí se simboliza a aquellos que no hicieron nada, por, como les acusaba Orson Welles, “*miedo a perder su piscina*”. Este es el momento más bajo de Kane, cuando poco antes del mediodía, hora de la llegada del tren que trae a Miller, una toma que parte desde el suelo y se va elevando, muestra a Kane sólo en la calle vacía, al haberse escondido todos (min. 60)

En la película, son pocos los que son conscientes de las consecuencias que conllevan el dejar sólo a Kane. Y también son los únicos realistas que saben perfectamente que nadie va a mover un dedo por ayudarlo, aunque Kane, ingenuamente, siga buscando apoyos entre los vecinos. Este sector lo representan el anterior *sheriff* y Helen Ramírez (Katy Jurado), antigua amante tanto de Miller como de Kane. Ramírez ya advierte de que “*cuando Kane caiga, esta ciudad se hundirá con él*” (min.40). Al no apoyar a los suyos, todo Hollywood será presa de la “Caza de Brujas”, y nadie se verá

libre de las comisiones de investigación. Por su parte, el viejo sheriff dirá: “*A muchos se les llena la boca al hablar de orden y de ley, sin que hagan nada por apoyarla. Eso es que en realidad no les importa*” (min.50). Una fuerte crítica a la actitud de los políticos del Congreso, supuestamente garantes de la legalidad, que consienten las actividades del HUAC y las comisiones de investigación, que vulneraban derechos constitucionales. Y rematará su crítica cuando sentencie: “*Si se es honrado se es pobre toda la vida*”, una alusión a los que colaboraron con la comisión y obtuvieron beneficios profesionales. Al final, Ramírez, ante la evidencia de la decadencia en la que se va a sumir la ciudad, opta por coger el tren y trasladarse a otra ciudad “*donde sean mejor las cosas*”. Nos encontramos aquí con un reflejo de los profesionales que acabaron optando por irse a Europa para poder trabajar en libertad.

Postura que al final adoptará Will Kane. Tras haber derrotado a Frank Miller y su banda, se va del pueblo, arrojando despectivamente la estrella de *sheriff* al suelo ante la mirada de todos los vecinos, que una vez que ha pasado el peligro, acuden hipócritamente a agasajar al vencedor. Kane les mostrará el desprecio que le provoca yéndose del pueblo sin decir una palabra ni mirar atrás.

Fueron muchos los profesionales los que se vieron obligados a dejar su pueblo, esto es, Hollywood, por la presión inquisitorial del HUAC y la insolidaridad de la industria cinematográfica. Presión acentuada por la creación de las “listas negras”, que directamente impedían trabajar a los que estaban incluidos en ellas. Ante este ambiente, otros prefirieron desarrollar libremente su trabajo en Europa. Aunque es cierto que unos pocos representantes del mundo del cine se manifestaron en contra de la “Caza de Brujas” (el *Committee for the First Amendment*, encabezado por los directores John Huston y William Wyler, y estrellas como Lauren Bacall y Katherine Hepburn o Edward G. Robinson), su actuación fue más simbólica que otra cosa.

Carl Foreman acabaría viéndose obligado a exiliarse a Inglaterra poco antes del estreno de la película, y fue incluido en la “lista negra”. Seguiría desarrollando su labor como guionista y fundaría una productora, con la que produciría éxitos como *Los cañones de Navarone*. En 1958 escribiría junto

con Michael Wilson, otro integrante de la “lista negra”, el guión de *El puente sobre el río Kwai*, por el que recibiría el Oscar, aunque el guión tuviera que ir firmado por Pierre Boulle, el autor de la novela original.

Solo ante el peligro, cuyo título español refleja más claramente el concepto de la película, constituye así una estupenda parábola sobre la “Caza de Brujas” y la ola de conservadurismo que asoló Hollywood y a la sociedad norteamericana en los años cincuenta, justificada en la histeria anticomunista provocada por la Guerra Fría. Uno de los pocos filmes que se atrevió a denunciar esto, gracias al empeño personal del productor Stanley Kramer, uno de los más renombrados liberales de Hollywood

La sal de la tierra

Título original: *Salt of the Earth*

Director: Herbert Biberman

Productor: Adolfo Barela, Sonja Dahl Biberman, Paul Jarrico, para Independents Productions y The International Union of Mine, Mill and Smelter Workers

Guión: Michael Wilson, Michael Biberman

Intérpretes: Rosaura Revueltas (*Esperanza Quintero*); Juan Chacón (*Ramón Quintero*); David Wolfe (*Barton*); Clinton Jencks (*Frank Barnes*); Virginia Jencks (*Ruth Barnes*); Will Geer (*Sheriff*); Mervin Williams (*Hartwell*); Henrietta Williams (*Teresa Vidal*); Ernesto Velázquez (*Charley Vidal*).

Música: Sol Kaplan

Fotografía: Stanley Meredith, Leonard Stark.

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1954, B/N

Esperanza es la esposa de un minero, Ramón, que trabaja en una mina de zinc en Nuevo México. Cuando los mineros mejicanos reivindican la equiparación de condiciones con los mineros estadounidenses, estalla la huelga en la mina. Pero las mujeres también pretenden alcanzar la igualdad en sus hogares.

La sal de la tierra, la por algunos llamada “primera película comunista de Estados Unidos”, está basada en un hecho real: la huelga que los mineros mejicanos llevaron a cabo en demanda de igualdad de condiciones laborales con los otros mineros estadounidenses en Nuevo México en 1951. Pero la existencia de esta película se explica por la “Caza de Brujas” de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Sus creadores, el director, los guionistas y los productores, habían sido investigados y acusados por el Comité de Actividades Antiamericanas y sus nombres pasaron a figurar en

las “listas negras” que impedían trabajar en la industria de Hollywood a todo aquel que fuera sospechoso de simpatizar con el comunismo. Sobre todo tenemos que destacar al director Herbert Biberman y al guionista Michael Wilson, quienes fueron integrantes de los “Diez de Hollywood” investigados por la comisión Parnell-Thomas y encarcelados por desacato al invocar la Primera Enmienda. También el productor Paul Jarrico se significó en la defensa de estos diez profesionales.

Expulsados de la industria de Hollywood, la mayoría se vieron obligados a trabajar bajo seudónimos (y cobrando mucho menos), o a realizar películas de forma independiente, al margen de la industria. Esta fórmula es a la que recurren para poder realizar *La sal de la tierra*. Y ni aun así lo tuvieron fácil. Primero tuvieron que recurrir a trabajadores que estuvieran también en la “lista negra”, porque los sindicatos de Hollywood prohibieron a sus afiliados participar en esta película. Luego sufrieron innumerables trabas y boicoteos. Y por último tuvieron que ver cómo apenas un puñado de cines quiso proyectarla.

Y la verdad es que todo esto no era de extrañar. *La sal de la tierra* resultaba una película muy incómoda en 1954. Describía ni más ni menos la lucha de unos inmigrantes contra sus patronos, desde un punto de vista completamente favorable a los trabajadores, y en el que los empresarios y las fuerzas del orden eran los villanos. Pero eso no era todo: pese a lo que pudiera parecer al principio, la lucha de los trabajadores no es el argumento principal de la película. Era uno mucho más revolucionario para el pensamiento dominante en esa época: la lucha de las mujeres por la igualdad, no sólo en el trabajo, sino en su propia casa ante sus maridos. Anticipándose en casi diez años a la Revolución Feminista, *La sal de la tierra* estuvo sin duda adelantada a su tiempo.

La protagonista absoluta es Esperanza, la esposa de un minero, Ramón Quintero (Juan Chacón). Fue interpretada por la actriz mejicana Rosaura Revueltas, quien ya tenía bastante prestigio en su país, y que por su participación en la película fue expulsada de Estados Unidos. No fue la única que sufrió represalias por ello. Un mensaje al inicio de la película nos da pistas sobre ello a la vez que les rinde homenaje: “*La escena se desarrolla en Nuevo México, la tierra de los norteamericanos libres que*

inspiraron esta película, y el hogar de los valientes que interpretaron la mayoría de los papeles". Porque la mayor parte del reparto se trataba de no profesionales, incluso muchos eran los mineros que habían participado en la huelga real de 1951. Si esto no fuera suficiente como para espantar a cualquier exhibidor que tuviese una mínima intención de proyectar la película en sus salas, se especifica bien a las claras que la película estaba producida por el Sindicato Internacional de Mineros y Trabajadores del Metal, sindicato que tenía relación con el comunismo y que a causa de ello había sido expulsado del CIO.

Pero lo que más destaca en estos primeros minutos mientras desfilan los títulos de créditos es que la imagen es la de una mujer, Esperanza, a la que se la ve cortando leña para calentar un barreño de agua. Una imagen dura, pero que se ve matizada por la música que suena: una marcha triunfal, que motiva y anima al espectador, y que se mantendrá durante la película.

Decíamos que Esperanza es la protagonista, entre otras cosas porque toda la acción la veremos a través de sus ojos y sobre todo de sus pensamientos, plasmados en una voz en *off* con la que arranca la película: "*¿Cómo comenzar mi historia, que no tiene inicio? Mi bisabuelo criaba ganado en estos arroyos antes de que llegaran los anglos. Nuestras raíces son profundas aquí. Más profundas que las de los pinos, o que los pozos de las minas.*

Este es mi pueblo. Cuando yo era pequeña se llamaba San Marcos. Los anglos le cambiaron el nombre a 'Zinctown'. Zinctown, Nuevo México, USA. Este es nuestro hogar. La casa no es nuestra, pero las flores... las flores si lo son. Me llamo Esperanza Quintero. Soy la esposa de un minero. Mi marido ha dedicado 18 años a esta mina. Media vida en la oscuridad, con la dinamita. La tierra donde se encuentra la mina perteneció al abuelo de mi marido. Ahora pertenece a la Compañía ¿Quién puede decir cuándo empezó mi historia? No lo se. Pero recuerdo aquel día como el principio del fin. Era el día de mi santo. Además cumplía 35 años, y deseaba celebrarlo. Estaba embarazada de siete meses de mi tercer hijo. Recuerdo que ese día formulé un deseo. Fue un pecado, una maldad. Recé a la virgen para pedirle perdón por mis pensamientos. Deseé... que mi hijo no viniera a este mundo. No a este mundo" (min. 3).

En este memorable monólogo, mientras se sucedían imágenes que nos lo ilustraban, hemos podido comprobar cómo es la vida de estas personas, de las que trabajan a diario en la mina y la de sus familias.

Pero en la propia mina también hay problemas. Ramón escapa de milagro de un accidente que se podía haber evitado si dispusieran de más hombres. Ante un conato de huelga, el gerente de la mina, Alexander (David Sarvis), amenaza a Ramón con reemplazarle *“por un americano”* (min. 5). De momento los ánimos se calman, pero la huelga planea por las mentes de los mineros. Y cuando Ramón llega a casa y le cuenta a Esperanza lo sucedido, ella le pide que se acuerde también de reivindicar mejores condiciones sanitarias: *“Corto leña cinco veces al día, no puedo olvidarlo. No olvido que los mineros anglos tienen agua corriente y lavabos en su casa”*. La respuesta de Ramón no puede ser más paternalista y machista: *“Eres una mujer y no sabes nada de este mundo”*. *“Ya veo. Los hombres hacéis huelga por vuestras demandas, pero dejáis para más tarde lo que queremos las mujeres”* es la réplica de Esperanza (min. 8) Y para mayor disgusto, Ramón se marcha al bar olvidándose del cumpleaños de su esposa. Afortunadamente el hijo mayor de ambos, Luís (Frank Talavera), se lo recuerda y Ramón arregla la situación llevando a todos sus amigos para rondarla, en una de las escenas más conmovedoras de la película.

Pasados unos días, nos encontramos con que un grupo de mujeres amigas de Esperanza, también esposas de mineros, acuden a animarla para que se una a ellas para demandar mejoras sanitarias, a lo que Esperanza es en principio reticente por una parte por su embarazo y por otra por no molestar a Ramón (min.16) De este grupo destacan dos mujeres. La primera es Teresa (Henrietta Williams), mejicana, esposa de Charlie Vidal (Ernesto Velázquez), uno de los líderes del sindicato, mujer animosa y de gran carácter. Y la segunda es estadounidense, Ruth Barnes (Virginia Jencks), esposa de Frank Barnes (Clinton Jencks) de quien hablaremos más adelante. La presencia de Ruth entre el grupo de amigas de Esperanza, siendo una de las más activas, nos indica que la película quiere subrayar que pese a las diferencias en el trato laboral, la unión y la amistad entre mejicanos y estadounidenses, tanto mineros como sus mujeres, estaba por encima de diferencias raciales.

Justo en ese momento se oye una explosión en la mina. Lo que había predicho Ramón se había producido. Un accidente con los explosivos deja malherido a un minero. Ya no hay vuelta atrás. Los mineros deciden declararse en huelga. Junto con Ramón, a la cabeza se pone el líder del sindicato, un estadounidense, Frank Barnes. Este es uno de los personajes que más llama la atención en la película. Primero porque se trata de un *w.a.s.p.*, un anglosajón blanco, mezclado con los mejicanos, manteniendo una profunda amistad con varios, entre ellos Ramón. Segundo por la postura que adopta desde el primer momento, cuando el gerente de la mina le ordena que mande volver al trabajo a los mineros, Barnes le espeta: “*No trabajan para mi. Yo trabajo para ellos*” (min.20), cumpliendo su deber como representante de los trabajadores. Y tercero, porque Frank Barnes es simplemente un nombre inventado para Clinton Jencks, que se interpreta a sí mismo en un rol autobiográfico. Jencks era el representante del Sindicato Internacional de Mineros y Trabajadores del Metal que declaró la huelga de 1950 en la que se basa la película.

Licenciado en Económicas, Clinton Jencks, tras servir en la Fuerza Aérea durante la Segunda Guerra Mundial, se afilió al sindicato junto a su mujer Virginia (la misma que interpreta a Ruth, en un rol también autobiográfico) y se encargó de organizar la sección de Nuevo México. Justo durante la post-producción de *La sal de la tierra* fue procesado por mentir sobre su afiliación comunista en virtud de la Ley Taft-Harley, gracias al testimonio de un informante del FBI. Pero este caso supuso a la larga una victoria para Jencks. En la apelación al Tribunal Supremo en 1957, éste dictaminó que la defensa debía de tener el derecho a acceder a los informes del FBI. Por la jurisprudencia que creó, el Gobierno dictó una ley que obligaba a proporcionar a las defensas los documentos utilizados por empleados del Gobierno y agentes federales en las causas criminales. Esta ley se conoce como la “Ley Jencks”. Clinton Jencks se doctoró y trabajó como profesor de economía en la Universidad de San Diego hasta su jubilación.

Volviendo a la trama, en la reunión donde se aprueba la huelga, el pequeño grupo de mujeres encabezado por Teresa intenta incluir el tema sanitario entre las reivindicaciones de los trabajadores a la empresa, pero la moción es aplazada. Comienza la huelga, con los mineros desfilando en

piquete. También está presente el *sheriff* (Will Geer) y sus hombres en actitud provocativa luciendo las armas, pero no pueden intervenir al ser una protesta pacífica. Desde luego, por el tono de la película la representación de la policía es negativa, serviles ante el poderoso y racista. Y aunque probablemente en un amplio sentido su actitud fue parecida durante la huelga real, no debemos dejarnos llevar por la simplificación que muestra la película. Hay que tener muy claro que para subrayar el mensaje que se quiere transmitir es imprescindible que haya alguien que ejerza el rol del “villano”. Aparte de los policías, tenemos también en este rol al gerente Alexander y a Hartwell (Mervin Williams), alto ejecutivo de la Compañía enviado a la zona para acabar con la huelga. La función de estos personajes es aumentar aun más las simpatías del espectador por los mineros, los “buenos” de esta historia. De todas formas, no tenemos que olvidar que se trata de una historia real, y que los mineros tardaron dos años en obtener sus reivindicaciones de un trato justo por parte de la Compañía. Y que los actores encargados de representar estos papeles estaban también en las “listas negras” que les impedía encontrar trabajo, principalmente por su intervención en esta película.

Poco a poco, las mujeres empiezan a tener un hueco en la huelga, creando una Sección Femenina que se ocupa de llevar bebida y alimentos a los mineros del piquete. También se ve cómo el sindicato se encarga de repartir víveres entre los hogares de los huelguistas, en una imagen que pretende hacer gala de su organización y de cómo se preocupa de todos los aspectos que atañen a las familias de los mineros.

También se destaca la unión y solidaridad entre los mineros, estadounidenses y mejicanos sin diferencia. Uno de ellos, Jenkins, lo cuenta a sus compañeros: *“El capataz anoche me ofreció hacerme encargado de turno si era el primero en volver al trabajo. ‘Jenkins ¿Por qué haces caso de esos rojillos?’ Respondí que esos rojillos me gustan cada día más”* (min.28). En esta frase también podemos señalar el uso de la palabra “rojos” como despectivo hacia los que reivindican sus derechos. Esta es una de las principales denuncias que pretendían hacer los creadores de *La sal de la tierra*. De lo que estaban hablando era de una lucha que ellos consideraban justa, con la que cualquier persona con un mínimo de sensibilidad social se

solidarizaría. Pero ellos, por tener ideas de izquierdas, fueron atacados en su país y proscritos para ejercer su trabajo. Y no sólo a la gente que simpatizaba más abiertamente con la izquierda. Cualquiera que no se ajustara a las normas del pensamiento conservador imperante era automáticamente tachado de “rojo”. Y eso equivalía a decir “traidor”. Efectivamente, Biberman y Wilson habían pertenecido al Partido Comunista, pero en modo alguno compartían los métodos y las ideas estalinistas.

Ramón se ha convertido en el líder de los piquetes, y Alexander y Hartwell intentan atraerle a su lado. Evidentemente fracasan, pero cuando Ramón sale a interceptar a unos “esquiroles” que intentaban llegar a la mina a trabajar, hacen que el *sheriff* le detenga. En esta escena vemos cómo Ramón, en una actitud intransigente, es incapaz de comprender que otro obrero, un antiguo conocido, necesita el trabajo para alimentar a su familia, y le escupe. Es la excusa que necesitan los hombres del *sheriff* para llevárselo a la cárcel. Pero a la vez, Esperanza, que paulatinamente había empezado a acudir con la Sección Femenina, se pone de parto, y el *sheriff* se niega a llevarla a un médico. Así, en una sucesión de planos, Esperanza da a luz en la caseta de los piquetes mientras los hombres del *sheriff* le propinan una paliza a Ramón.

Días después, para celebrar la liberación de Ramón y el bautizo de su hijo, los mineros se reúnen en casa de los Quintero. En la fiesta se produce un diálogo entre Ramón y sus compañeros, en los que estos le critican su actitud hacia su mujer. Pero ninguno se libra de los reproches de sus propias esposas, que les acusan de tener la misma actitud que tanto están criticando. Y Ramón aprovecha para recriminarle algo a Barnes: *“Antes te oí hablar de que si ese hombre del cuadro era mi abuelo. Bien, ese hombre es Benito Juárez, el padre de México. Si yo no reconociera a George Washington me tomarías por un mejicano estúpido”* (min.39). Por mucho que Barnes conviva con los mejicanos, apenas conoce nada de su cultura, adoptando inconscientemente una posición de cultura dominante, lo que Barnes asume y se compromete a rectificar. Otra problemática social, la de la integración de los inmigrantes, que la película trata sin miedo y desde una perspectiva novedosa.

Ramón también le explica a Esperanza, y a los espectadores, la importancia capital que tiene la huelga. No se trata sólo de conseguir unas demandas laborales: *“Si perdiéramos, perderíamos algo más que una huelga. Perderíamos el sindicato, y los hombres lo saben. Si ganamos, ganaremos más que ciertas mejoras. Ganaremos algo mucho mayor: esperanza para nuestros hijos. Juanito necesita algo más que leche”* (min.41). Pero la celebración no acaba feliz, pues la radio que le servía de distracción es embargada en mitad de la fiesta, por no pagar una de las cuotas. Aun así, los mineros no se rinden. Ramón coge una guitarra para que suene *“música de verdad”*.

El embargo de la radio es un preludio a las dificultades que vendrán. Al séptimo mes de huelga, la situación se está tornando insostenible. La tienda no fía más víveres, y muchas familias tienen que emigrar para sobrevivir. En otra muestra de la solidaridad obrera que la película quiere publicitar, el sindicato autoriza a los huelguistas que realmente estén en una situación desesperada a trabajar en otras minas, y éstos colaborarán con su sueldo para ayudar al resto. Y cuando la situación es más desesperada, llegan camiones con víveres y suministros proporcionados por otros sindicatos en solidaridad con los mineros. Los mineros ven complacidos cómo su lucha está siendo conocida por todo el país.

Y no sólo eso. Como se necesita mucha ayuda para organizarlo todo, las mujeres empiezan a trabajar sellando y enviando cartas. Han “ascendido” en la escala social, de preparar café para el piquete a ser oficinistas, lo que para estas mujeres es un logro impresionante. Las cosas empiezan a cambiar.

“Nadie se dio cuenta de la magnitud del cambio, hasta el día de la crisis”, relata Esperanza. Porque la Compañía había conseguido prohibir el piquete en función de la ley Taft-Harley, que controlaba de forma muy estricta las huelgas, casi reduciéndolas al mínimo. Los mineros que continuaran en el piquete podían ser detenidos. Pero si se levantaba, los empresarios traerían trabajadores de otros pueblos y la huelga habría fracasado. En Asamblea, los mineros debaten la situación: *“Sea cual sea vuestra decisión, la Internacional os apoyará, como siempre ha hecho. Este es un sindicato democrático. La decisión es vuestra.”* (min. 47) La inserción de esta frase pretende resaltar que pese a que se trata de un

sindicato con afiliación al comunismo, los métodos no son autoritarios. Pero también llama la atención el que si en la primera asamblea al principio de la película sólo estaban los hombres, ahora también están todas las mujeres.

Y es con su presencia cuando se produce el giro más significativo de la película. Cuando parece que los mineros van a rendirse, Teresa se levanta y propone que, ya que la ley sólo prohíbe manifestarse a los mineros, dado que las mujeres no son trabajadoras y no se las puede prohibir nada, se encarguen ellas del piquete. La propuesta causa conmoción en la asamblea y se genera un arduo debate, con posiciones en contra, como Ramón, y a favor, como Charlie Vidal, quien argumenta: “¿Ganarán ahora los patronos porque no hay unión entre los hombres y sus esposas, sus compañeras?” (min.50). Y por fin, la votación, en la que se incluye a las mujeres, sale a favor del plan de éstas. Las mujeres se ocuparán del piquete mientras los mineros siguen en huelga.

La película pega a partir de aquí un giro total. Porque ya no habla de una protesta laboral. Ahora se trata de una lucha feminista. Tal y como se dijo, las mujeres se encargan ahora de desfilar con las pancartas delante de la entrada de la mina, impidiendo la entrada de “esquirols”. Por supuesto son objeto de las burlas y groserías del *sheriff* y sus hombres, e incluso intentan cargar contra ellas, pero las mujeres resisten. Hasta un día en el que Hartwell ordena que se lleven a las cabecillas a la comisaría, y el esquirol al que Ramón intentó agredir señala a Esperanza entre ellas. Así un nutrido grupo de mujeres se encuentra en la cárcel, haciéndole la vida imposible al *sheriff* con sus cánticos y reivindicaciones. Y mientras tanto, Ramón y el resto de los mineros se tienen que hacer cargo de las tareas de la casa. Y empieza a quejarse de lo mismo de lo que se quejaba Esperanza: de tener que cortar leña para calentar el agua, de no tener agua corriente... Un vecino le comenta: “Según Charlie Vidal, hay dos tipos de esclavitud: la del asalariado y la del ama de casa” (min. 71).

Finalmente, Esperanza sale de la cárcel. Y es una mujer nueva. Hasta este momento la habíamos visto con una constante expresión melancólica, vistiendo vestidos negros. Pero la Esperanza que llega a casa lleva camisa a cuadros y pantalones, y su mirada irradia felicidad por los logros que han conseguido. Pero Ramón no está tan feliz. Primero porque no es capaz de

asumir el nuevo rol de su esposa. Y segundo porque ha logrado oír una conversación entre Hartwell y el *sheriff* en la que se sugiere que si no se logra controlar la huelga, la solución será cerrar la mina. Se da cuenta de que hagan lo que hagan nunca ganarán, porque el propietario es un multimillonario al que no le preocupa cerrar una de sus minas porque lo compensa con las otras que tiene.

La conversación se tensa por momentos. Ramón se niega a que Esperanza vuelva al piquete, y esta se niega a obedecerle: “¿Por qué no me dejas ser tu amiga? ¿No has aprendido nada de esta huelga? ¿Por qué temes que luche a tu lado? ¿Aún crees que puedes tener dignidad si yo no tengo? Los patronos te menosprecian y por eso les odias. Te dicen ‘quédate en tu sitio, sucio mejicano’ ¿Por qué me dices a mí que me quede en mi sitio? ¿Te sientes mejor si hay alguien inferior a ti? ¿A quién tendré que pisar yo para sentirme superior? ¿Y de qué me serviría? ¡No quiero que nadie se sienta inferior como yo! ¡Quiero levantarme y luchar para que todos avancemos! ¡Quiero levantarme y luchar para que todos avancemos! Si no lo entiendes eres tonto. No puedes ganar esta huelga sin mí. No ganarás nada sin mí –en ese momento Ramón hace ademán de levantarle la mano, pero la baja ante la firme mirada de Esperanza –“Eso sería dar marcha atrás. No vuelvas a intentarlo. Nunca más” (min.80).

A la mañana siguiente los hombres se van de caza para liberar tensiones, pero Ramón no puede dejar de pensar en las palabras de Esperanza y es justo en ese momento cuando se desencadena todo. Porque la Compañía, ordena el desahucio de Ramón y Esperanza. Rápidamente se corre la voz entre las mujeres, y acuden todas allí para hacer presión. Y también llegan los mineros, los que Ramón ha convencido para regresar porque su deber es estar apoyando al piquete de las mujeres. En un momento se ha juntado todo el pueblo frente a la casa mientras los hombres del *sheriff* están sacando fuera todas las pertenencias. Y cuando Ramón les pide a las mujeres que ayuden a volver a meterlas dentro de la casa, los policías no se atreven a impedirselo: “No quieren volver a sufrimos en el calabozo ni locos” aclara una de ellas. Así que en vista de la situación, el *sheriff* y sus hombres desisten. Ello significa una gran victoria para los mineros no sólo porque han evitado el desahucio de Ramón y Esperanza, sino porque la Compañía

ha comprobado que no van a poder acabar con los piquetes por la unidad de todos, mineros y mujeres.

Y Ramón ha acabado comprendiendo esto. Por eso cuando se dirige a los congregados para agradecerles su ayuda, lo hace por igual a hombres y mujeres con un “*gracias, compañeros y compañeras*”. Más allá de la huelga, la gran victoria ha sido para las mujeres que han alcanzado la dignidad. Y así lo razona Esperanza en la frase que cierra la película: “*Habíamos conseguido algo que no podrían robarnos. Algo que podría llegar a mis hijos. Y ellos, la sal de la tierra, iban a heredarlo.*” (min.90)

Evidentemente se trata de un final excesivamente optimista para lo que fue la realidad, en la que los obreros tardaron dos años en conseguir sus reivindicaciones. Pero es lógico que tanto Biberman como Wilson necesitaran expresar que sus ideas y planteamientos podían derrotar a los poderosos, algo que no habían logrado ellos en la vida real.

Es difícil dilucidar si esta película se hubiese rodado si no hubieran existido las “listas negras”. Pero lo que desde luego sí está claro es que a causa de la “Caza de Brujas” *La sal de la tierra* sufrió todo tipo de ataques, desde la deportación de Rosaura Revueltas a México hasta incluso tiroteos contra el equipo de rodaje. Fue una película ignorada en Estados Unidos, donde sólo doce cines se atrevieron a proyectarla. Desde luego tanto la película como sobre todo los avatares de su producción son un fiel reflejo de las características de la sociedad que la revolución conservadora que se alzó en Estados Unidos al hilo de la Guerra Fría había creado.

Pese a sus dificultades en Estados Unidos, *La sal de la tierra* obtuvo gran reconocimiento en Europa, donde la Academia Francesa de Cine le concedió dos premios en 1954. Y a partir de los años sesenta, se convirtió en una cinta de referencia en el ámbito universitario estadounidense, hasta que en 1992 la Biblioteca del Congreso la seleccionó para ser preservada en sus archivos por su “relevancia cultural”.

La invasión de los ladrones de cuerpos

Título original: *Invasión of the Body Snatchers*

Director: Don Siegel

Producción: Walter Wagner para Allied Artists

Intérpretes: Kevin McCarthy (*Dr. Miles Bennell*), Dana Wynter (*Becky Driscoll*), Larry Gates (*Dr. Danny Kauffman*), King Donovan (*Jack Belicec*), Carolyn Jones (*Theodora "Teddy" Belicec*)

Guión: Daniel Mainwaring, basado en la novela de Jack Finney

Música: Carmen Dragon

Fotografía: Ellsworth Frederiks

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1956, B/N

En la pequeña ciudad de Santa Mira, el médico Miles Bennell descubre que sus habitantes han comenzado a ser sustituidos por unos replicantes surgidos de unas extrañas plantas, a través de los que los extraterrestres conseguirán el dominio de la Tierra. Los replicantes actúan casi como autómatas, y sustituyen a sus víctimas durante el sueño, sustitución que implica la eliminación de su voluntad. Se entabla ahora la lucha en una doble dirección: escapar por una parte a lo que parece un destino inevitable, y hacer llegar su voz a los ciudadanos y a las autoridades del resto del estado de California.³

La Invasión... se enmarca dentro de la ola de películas de serie B que se produce en la década de los cincuenta dentro del género de la ciencia-ficción. Un género que aprovecha el caldo de cultivo que ha supuesto el "macarthysmo", la histeria anticomunista y el miedo a la hecatombe nuclear, para explotarlo en sus películas. Así surgirán numerosas películas que tendrán como tema los viajes por el espacio, los monstruos e insectos fruto

³ Augusto M. Torres, *op. cit.*; y Revista *Cine y Video Acción* n° 137, Septiembre 2003

de mutaciones atómicas, y los visitantes extraterrestres, generalmente con ánimo invasor.

La película de Don Siegel entra dentro de este subgénero, el de la “amenaza exterior”, invasores extraterrestres que llegan a la Tierra con la intención de conquistarla. Generalmente, la llegada se producirá a una pequeña y tranquila ciudad, ideal de la América próspera, que verá cómo su estilo de vida, ese *american way of life*, es puesto el peligro por los invasores que pretenden esclavizar a toda la humanidad para imponer su sociedad. Se traslada así a las pantallas el temor a una posible invasión o infiltración comunista en la sociedad norteamericana, miedo alentado por la paranoia anticomunista desarrollada por la política de “Caza de Brujas” del senador McCarthy.

Pero en *La invasión...*, el director Don Siegel va más allá de los límites del género y se desmarca de la argumentación típica de este tipo de películas. Siegel se había convertido en un auténtico artesano de las producciones de bajo presupuesto, en las que tocando casi todos los géneros, consigue desarrollar su trabajo con un oficio que pocos realizadores de su generación pueden igualar. De este modo, aún moviéndose en los parámetros de la serie B, gracias a su fuerza narrativa y a su sentido del ritmo cinematográfico, logra realizar una película de ciencia-ficción en la que, sin utilizar ningún efecto especial mantiene en tensión al espectador durante todo el metraje.

Aparte de estas consideraciones, el gran interés de *La invasión...* reside, por un lado, en constituir un documento excepcional sobre la histeria en la que vive instalada la sociedad norteamericana durante los años cincuenta, y por otro, en su ambigüedad, ya que se deja abierto a diversas interpretaciones si se trata de un filme anticomunista (como la mayoría de su género), o por el contrario, es una denuncia antimacarthysta, lo que la situaría entre las pocas películas del periodo que se desmarcan del discurso oficial. Como dice la ficha sobre la película publicada por la revista *Cine y Video Acción* en su nº 137 (septiembre 2003): “¿Son los invasores ladrones de cuerpos similares a comunistas deseosos de acabar con la libertad individual, o son por el contrario valedores por la fuerza del discurso oficial que pretende homogeneizar América hasta convertirla en un gran

país poblado por dementes fácilmente manejables por una fuerza superior?”

Siegel realiza un retrato fiel de la tensión provocada en la sociedad norteamericana por la Guerra Fría, lo que se muestra en varias líneas de diálogo a lo largo del metraje. Así, cuando el doctor Bennell (Kevin McCarthy) empieza a conocer las primeras sospechas de gente que asegura que alguno de sus familiares no es quien dice ser, inmediatamente las desecha como fruto de algún problema psicológico, pero al mismo tiempo dice: *“Incluso en estos tiempos no es tan fácil volverse loco como tu crees”* (min.11), velada alusión al clima paranoico que planea sobre Estados Unidos. Alusión que quedará claramente patente cuando, un momento después, hablando con el psiquiatra, que le confirma varios casos más, éste le explica que se trata de *“un episodio de histeria colectiva”*, provocado por *“lo que pasa en el mundo, seguramente”* (min.14). Más adelante, cuando ya han descubierto las vainas que generan los cuerpos extraterrestres, al preguntarse por su origen, se especula que se deba *“quizás al resultado de las radiaciones sobre las plantas o los animales”* (min.40). Introduce así Siegel el factor del temor nuclear, otro de los grandes miedos de los norteamericanos. La Guerra Fría se revela como factor condicionante de la vida cotidiana de las personas normales.

El discurso principal de la película gira en torno a la pérdida de voluntad que sufren las víctimas cuando son sustituidas por las vainas alienígenas. A partir de aquí es donde se abre el debate sobre la intencionalidad de la película. Los cuerpos ocupados se convierten en meros *“recipientes sin alma”* (min.72), réplicas perfectas que actúan, hablan, y conocen todos los recuerdos de su víctima hasta el más mínimo detalle, pero en ellos *“no hay emoción, no hay sentimiento”* (min.10). Los sentimientos no tienen cabida en ellos, por lo que no necesitan diversiones –de ahí el hecho de que el restaurante y sala de baile haya perdido toda su clientela en dos semanas (min.15)-, ni aprecian el valor de lo bello, de lo artístico. Como la música: mientras los dos protagonistas la escuchan intentan creer que hay esperanza, de que no han podido acabar con todo lo bello. El arte se revela así como símbolo de humanidad, mientras la música suene significará que hay gente que no ha sido abducida en alguna parte. Pero en cuanto se dan cuenta de

que ese grupo de personas han caído también presa de los extraterrestres, ven cómo apagan la música. ¿Podemos encontrar aquí una alegoría sobre la “Caza de Brujas”, en su intento de acallar todas las expresiones artísticas que reclamen libertad frente al discurso oficial, que poco a poco han ido cayendo bajo las redes del HUAC, y persiguiendo a todos los que se resistían a aceptar su dictado? ¿O una denuncia sobre el control estalinista de la cultura para adecuarla a los postulados del partido?

Resulta sintomático el hecho de que la sustitución realizada por los alienígenas sea absorbiendo el cerebro de sus víctimas mientras estas duermen “*sin dolor, sin sufrimiento*”. La eliminación de la voluntad, de la libertad, se produce sin que los habitantes del pueblo se enteren de lo que les está pasando hasta que son parte de ello. De hecho, se realiza sin violencia explícita alguna, pero con la certeza de que nadie puede elegir su destino, éste está ya dictado. Todo el pueblo está condenado y no se va a consentir ninguna disensión. Y otro aspecto que nos puede dar una pista acerca de la orientación ideológica de la película es que una vez conquistado todo el pueblo por los alienígenas invasores, éstos siguen realizando las mismas actividades y manteniendo el mismo *status* social y las mismas funciones que tenían antes de la abducción. Es decir, la sociedad no se ha alterado lo más mínimo, sólo se ha homogeneizado el pensamiento. La ciudad, a simple vista, no ha cambiado lo más mínimo. Uno de los principales temores a una posible invasión comunista, bien sea desde el exterior o desde dentro de Estados Unidos, radica en la subversión de la sociedad occidental y de los ideales democráticos que la sustentan, cosa que en la invasión descrita en el film no ocurre. Los líderes de la comunidad siguen ejerciendo su función como tal, la distribución de vainas por el resto de los pueblos la organiza la policía local, etc. (min.54)

Lo que en un principio afecta sólo a Santa Mira amenaza con extenderse rápidamente por todo el país: “*Primero Santa Mira. Luego los pueblos de alrededor. Es una enfermedad maligna que se extiende por todo el país*” (min.55). De igual forma que se extendió la histeria anticomunista y las tesis “macarthystas”, o de igual forma que se extendería la infiltración comunista en Estados Unidos. Y que amenaza con acabar con la libertad. Un bien, que

como denuncia el film, muchas veces no sabemos apreciar como merece, como revela el siguiente diálogo:

“-Miles, nos convertirán en algo malo e inhumano.

-Todos nosotros, poco a poco, vamos perdiendo la humanidad. Nos endurecemos. Sólo cuando tenemos que luchar por seguir viviendo nos damos cuenta de que es algo precioso, que no tiene precio” (min.51).

Pero la tentación de sacrificar esa libertad en pos de un “mundo mejor” es muy fuerte. El dr. Kauffman (Larry Gates), ya como líder de los invasores, trata de convencer a Bennell con el siguiente argumento: *“Hace menos de un mes, Santa Mira era un pueblo corriente, con gente llena de problemas. De pronto, surge la solución. (...) Absorben vuestros cerebros, y volveréis a nacer en un mundo sin preocupaciones. El deseo, el amor, la ambición, la fe..., sin todo eso la vida es más sencilla”*. Pero Bennell se resiste a caer: *“Donde todos serán iguales. Vaya mundo. No quiero un mundo sin amor, sin dolor o sin belleza”*, por lo que es perseguido por todo el pueblo.

Al final, lo que Don Siegel acaba realizando es una película a favor de la libertad, tanto de acción como de pensamiento, contra cualquier tipo de control e imposición de un pensamiento único, sea de la ideología que sea. Pero es consciente de que ese es un privilegio que se encuentra amenazado. Pese al epílogo y final feliz, que fue impuesto por la productora del film, Siegel realiza una advertencia a todos los espectadores en boca del protagonista: *“¡Todos están en peligro! ¡Les persiguen! ¡Nos persiguen a todos! ¡Usted será el siguiente! ¡Y usted! ¡Y usted! (min.75).*

Así, de este modo *La invasión de los ladrones de cuerpos* queda como un documento clave para entender algunas de las claves de la sociedad de la Guerra Fría, y se alza como una de las mejores películas del género.

Ultimátum a la Tierra

Título original: *The Day the Earth Stood Still*

Director: Robert Wise.

Producción: Julian Blastein para Twentieth Century-Fox

Guión: Edmund H. North a partir del relato *Farewell to the Master* de Harry Bates.

Interpretes: Michael Rennie (*Klaatu*); Patricia Neal (*Helen Benson*); Sam Jaffe (*Dr. Barnhardt*); Billy Gray (*Bobby Benson*); Hugh Marlowe (*Tom Stevens*); Frank Conroy (*Harley*); Lock Martin (*Gort*).

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Leo Tover

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1951, B/N

Un platillo volante aterriza en Washington en pleno día. De su interior sale un tripulante, Klaatu, que trae un mensaje a los habitantes de la Tierra. Pero es herido antes de que pueda transmitirlo. Llevado a un hospital, Klaatu reclama reunirse con todos los líderes de la Tierra, pero exasperado por las rivalidades políticas que lo impiden, escapa del hospital para mezclarse con la población del planeta. Conocerá a una joven viuda, Helen Benson y a su hijo Billy, además del profesor Barnhardt, quienes le ayudarán en su misión: alertar al mundo de que si no eliminan sus armas nucleares, la Tierra será destruida.

Durante los años cincuenta, las películas de ciencia-ficción que utilizaban el temor a las armas nucleares y a sus consecuencias, así como la amenaza de los “visitantes” del exterior, como base de sus guiones proliferaron en las carteleras. *Ultimátum a la Tierra* es una de ellas, pero lo que la hace diferente es que su mensaje le da la vuelta a estos argumentos: la

proliferación de armas nucleares puede llevar a la destrucción del planeta, y el visitante exterior viene para tratar de evitarlo.

Este mensaje pacifista puede estar sujeto a interpretaciones, como vamos a comprobar, pero lo que es innegable es que en plena Guerra Fría y en el momento de mayor auge de la histeria colectiva, el planteamiento es novedoso y valiente. Tras unos títulos de crédito característicos del género de ciencia-ficción, la película empieza con una noticia que corre de una parte a otra del mundo: el avistamiento de un extraño objeto volador que viaja a una velocidad increíble. Se muestran imágenes de noticiarios y de reacciones de la gente de muy diversos países, desde Francia hasta la India, lo que nos hace ver que la amenaza afecta a todo el planeta por igual. No es un peligro que afecta sólo al bloque occidental proveniente del “exterior”, aunque por supuesto se trata de una película para el público norteamericano, por lo que la nave aterrizará en Washington.

Inmediatamente las autoridades tratan de que no cunda el pánico y de que la población conserve la calma: “*Los rumores de invasión son fruto del histerismo y absolutamente falsos*” (min. 6). Curiosa frase que podría ser una referencia más o menos velada a la histeria colectiva de esos años.

El platillo volante aterriza en medio de un parque cerca del Capitolio, siendo inmediatamente rodeado por el Ejército. De su interior sale un hombre con traje y casco de cosmonauta, que pronuncia las siguientes palabras: “*Venimos en son de paz y en buena voluntad*”. La figura avanza tranquilamente hacia los soldados y saca un extraño artefacto, lo que provoca que un soldado comprensiblemente nervioso le dispare hiriendo al extraterrestre y destrozando el objeto. Justo en ese momento, de la nave sale Gort (Lock Martin), un robot de aspecto acorazado que dispara un rayo que desintegra las armas de los soldados hasta que el extraterrestre le ordena parar (min. 9).

Tenemos aquí varios elementos plenamente característicos de la ciencia-ficción: el platillo volante, un visitante extraterrestre con traje espacial, un robot, un “rayo de la muerte”, etc. Pero también nos encontramos, prácticamente por primera vez en el género, el que el visitante exprese intenciones pacíficas, lo que se remarca cuando explica que el objeto que traía “*era un regalo para su presidente. Con él hubiera podido estudiar la*

vida en otros planetas” (min.11). Al espectador se le transmite el que la desconfianza y el natural belicismo de los humanos ha provocado que se destruyera la oportunidad de que la humanidad obtuviera un conocimiento casi ilimitado. Pero otra lectura también podría aducir que la actuación del extraterrestre era fácilmente confundible con un gesto hostil en un momento de tensión.

El extraterrestre es llevado a un hospital militar, y es entrevistado por el secretario del presidente, mr. Harley (Frank Conroy), quien lo encuentra plenamente restablecido de la herida de bala de su brazo. Conocemos que su nombre es Klaatu (Michael Rennie), tiene aspecto totalmente humano, y que ha viajado desde 250 millones de millas en apenas cinco meses. Klaatu habla con voz serena, pero firme, y con un deje casi autoritario, lo mismo que expresa su rostro. Queda por conocer cuál es el objetivo de su visita, pero Klaatu rechaza contárselo sólo al presidente de Estados Unidos y solicita dirigirse a todos los líderes mundiales. Durante esta y la siguiente escena asistiremos a una lección sobre política internacional, desde una perspectiva sumamente crítica, a través del diálogo entre Klaatu y Harley: *“No es un asunto personal, sr. Harley. Afecta a todos los habitantes del planeta. Quiero entrevistarme con representantes de todas las naciones de la Tierra.*

–Temo que eso va a ser algo difícil. Es una cosa que no tiene precedentes. Nuestro mundo, en estos momentos, está siempre en tensión y receloso. La presente situación internacional hace que semejante reunión sea imposible.”

Klaatu le pregunta por las Naciones Unidas, ya que llevan tiempo escuchando las emisiones de radio de la Tierra y saben de su existencia. Pero Harley no está convencido

“Estoy seguro de que reconocerá por esas emisiones las fuerzas del mal que han producido esa inquietud en nuestro mundo y...

- No me interesan los asuntos internos de su planeta. Mi misión aquí no es solventar sus rencillas, sino la existencia de todos los seres de la Tierra (...) Quiero explicarlo, a todas las naciones al mismo tiempo (...) Sugiero convocar a todos los jefes de Estado” .

Se vuelve a encontrar con la réplica de Harley: *“Claro, usted no se da cuenta. No se sentarían todos a la misma mesa.”* Sin alterar el tono de voz, Klaatu empieza a impacientarse

“Yo no quiero recurrir a amenazas. Le digo sencillamente que el futuro de su planeta está en riesgo. Insisto en que se transmita este mensaje a todas las naciones de la Tierra.

–Se lo comunicaré al presidente, pero he de decirle que no confío nada en el resultado.

–Yo no soy tan escéptico acerca de los pueblos de la Tierra.

–Llevo mucho tiempo dedicado a la política, Klaatu, y se más que usted de esto.” (min. 12-16)

No deja de ser sorprendente cómo, conociendo el clima político que se vivía en Estados Unidos en esa época, se plasma un ataque tan directo a la forma de llevar las relaciones internacionales. Es una crítica directa a la política de bloques y a los obstáculos que este enfrentamiento pone para la Paz. Klaatu no quiere entrar en el juego de discriminar a unas naciones por encima de otras, por mucho que Harley insista en calificarlas como *“fuerzas del mal”*. Su mensaje es para toda la humanidad por igual, por encima de los políticos. Pero, por el momento, no es un mensaje de paz, sino un peligro inminente para la Tierra.

El tono se endurece en la siguiente escena, cuando Harley le transmite las respuestas de los distintos líderes internacionales: *“El presidente aceptó su sugerencia y cablegrafió para una reunión. Algunas de las respuestas: ‘El presidente del Consejo (URSS), comunica que le será imposible asistir a menos que se celebre en Moscú’. Otra: ‘Reunión en Moscú totalmente inaceptable para Gobierno de Su Majestad. Podríamos enviar representación sólo de celebrarse en Washington”* (min.20). Las tribulaciones de la política internacional quedan en ridículo a ojos del espectador, evitando, esos sí, que la crítica alcance al gobierno estadounidense que ha colaborado en lo que Klaatu le ha pedido. Éste cada vez se indigna más: *“No quiero hablar con ninguna nación o grupo de naciones. No quiero prestar mi colaboración a vuestras suspicacias infantiles”*. Pero también Harley expresa otro punto de vista lógico: *“Nuestros problemas son complejos, Klaatu, no debe juzgarnos tan*

severamente". Klaatu actúa como un maestro que reprende a unos niños que se están peleando, pero sin molestarse en conocer el por qué de esa pelea, y dándose aires de superioridad: *"Me impacienta la estupidez. Mi pueblo aprendió a vivir sin ella"*. *"Temo que el mío no lo haya aprendido"* responde Harley, asumiendo que la humanidad con sus defectos todavía no puede equipararse a una sociedad superior como la que representa Klaatu (min.20). Estas escenas pueden servir de ejemplo de las razones por las que *Ultimátum a la Tierra* ha sido considerada como uno de los pilares del cine más allá de la ciencia-ficción: porque trasciende su género y muestra unas opiniones completamente a contracorriente del pensamiento dominante en la época.

Klaatu decide que ya que no puede contar con los políticos, debe mezclarse con la población de la Tierra para conocerles mejor y tratar de comprender cuál es su naturaleza. Escapa del hospital y oculto bajo una identidad falsa, Carpenter, se aloja en una casa de huéspedes, donde entre otros viven una joven viuda, Helen Benson (Patricia Neal) y su hijo Bobby (Billy Gray). La noticia de que Klaatu ha escapado se propaga, y el temor cunde entre la población. Utilizando un recurso narrativo habitual, reparamos en las reacciones de la gente representadas en los huéspedes de la casa, según sea el rol que tiene adjudicado en el guión: así, la protagonista, Helen, un personaje "positivo", con el que el público tiende a identificarse, comprende al visitante:

"Con respecto a ese hombre o lo que sea, automáticamente pensamos que es un enemigo. Tal vez no lo sea.

- ¿Y por qué se esconde?

-Tal vez tiene miedo. Después de todo, fue herido en cuanto salió".

Mientras que por otro lado, se recurre a un secundario "humorístico", una señora rechoncha, para poner en su boca lo que habían sugerido todas las películas de ciencia-ficción anteriores: *"Si me preguntan mi opinión, ese hombre viene de la Tierra. Y ya saben ustedes de donde"* en una nada sutil alusión de que se trata de un invasor soviético (min.27). Observamos cómo se manipula a los personajes para que en el público cale el mensaje que la película quiere dar, y que se identifique con Klaatu y su causa.

Para incidir aún más en esto, observamos cómo Klaatu accede a quedarse al cuidado de Bobby, y éste le lleva de paseo al Cementerio de Arlington, donde se encuentran los soldados caídos durante la Segunda Guerra Mundial, entre los que se halla la tumba del padre de Bobby. Klaatu se encuentra impresionado por la enorme cantidad de lápidas que hay: *“Bobby, ¿todos estos hombres murieron en guerras? (...) De donde vengo tenemos cementerios, pero no como este, porque allí no hay guerras”* (min. 32). Otra muestra de que los conflictos desaparecen en una sociedad avanzada. Y para insistir en la identificación del espectador con Klaatu, éste se maravilla ante el monumento a Abraham Lincoln: *“Con un hombre así me gustaría hablar”*. El representante de una civilización superior vería como un igual a uno de los mayores símbolos de Estados Unidos. Y por último, cuando se acercan a observar la nave y son preguntados por un locutor sobre si tiene temor al extraterrestre, Klaatu responde: *“Yo me asusto cuando veo al pueblo sustituir el miedo por la razón”* (min.34) La crítica a la histeria colectiva y la irracionalidad de la “Caza de Brujas” está servida de forma cruda y directa.

Klaatu decide intentar hablar con un científico de aspecto bonachón, el profesor Barnhardt (Sam Jaffe), considerado por Bobby como *“el hombre más listo de la Tierra”*. Para llamar su atención, Klaatu resuelve fácilmente una complicada fórmula matemática en la que Barnhardt lleva tiempo trabajando, y consigue citarse con él. Barnhardt representa a la comunidad científica e intelectual, frecuentemente ignorada o incluso perseguida por la “Caza de Brujas”, a los que la película les atribuye auténtica sabiduría y sensatez, muy por encima de la clase política. El predominio de la razón es básico en una época en la que la mayoría de la gente se pliega sin ningún atisbo de criterio a lo que se diga desde el gobierno o desde los medios de comunicación, y donde incluso se ha vivido un nuevo auge del fervor religioso (desde principios de los años cincuenta a los billetes de dólar se les insertó la leyenda *In God We Trust*, que no llevaban antes). Precisamente éste último aspecto recibe una sorprendente andanada cuando Barnhardt proclama ante Klaatu: *“No es la fe la que mueve a la ciencia, es la curiosidad”* (min.42). Frase por cierto modificada en el doblaje español para otorgarle justo el sentido contrario.

En esta conversación conocemos por fin el mensaje que Klaatu quiere transmitir a la Tierra: *“Sabemos que en este planeta se ha descubierto una rudimentaria energía atómica, y que se hacen experimentos de proyectiles y cohetes. Mientras se limitaron a luchar entre si con sus primitivos tanques y aviones no nos inquietó. Pero alguna de las naciones puede aplicarla en naves interplanetarias, lo que originaría una amenaza para la paz y la seguridad de otros planetas. Y eso no podemos tolerarlo. He venido a advertirles que desencadenando un peligro, su planeta corre peligro”*. El mensaje ya está claramente expuesto. La Paz (entendida como la eliminación de las armas nucleares) o la destrucción. La carrera de armamentos entre las potencias sólo puede traer consecuencias funestas para los habitantes del planeta. Lo que en otras películas eran monstruos gigantescos, aquí era un visitante del espacio exterior, humano, pero de una civilización avanzada que vive en paz, pero que para no ver amenazada esa paz no dudaría en destruir un planeta entero: *“Me temo que no hay alternativa. Si se rechazan mis proposiciones, el planeta Tierra tendría que ser... eliminado”* (min.45). Pero la película no puede permitir que el público perciba a Klaatu como un malvado, por lo que incide que han sido las acciones de los humanos los que le han llevado adoptar esa postura: *“Mi paciencia se va agotando ¿He de recurrir a alguna acción enérgica para conseguir ser oído? ¡Acción violenta, que al parecer es la única que estos pueblos entienden!”*. Barnhardt, lejos de indignarse ante tal ultimátum, anima a Klaatu a que haga esa demostración de fuerza, sin que cause ningún daño, para que las potencias le tomen en serio, mientras que Klaatu acepta hablar con el comité de sabios reunido por el científico.

La demostración de Klaatu consiste en interrumpir toda la energía del planeta durante media hora, salvo en lugares críticos como hospitales o aviones en vuelo. De nuevo la película insiste en que se trata de algo que atañe a todos los países y los pueblos, pues muestra las mismas reacciones de temor en las gentes por igual, incluso en la URSS, donde vemos el miedo de la gente de a pie, el mismo que tienen los estadounidenses (min.63). Mientras esto sucede, le revela su identidad y sus intenciones a Helen, quien acepta ayudarle en su tarea. Pero la reacción de los militares ante lo sucedido es intensificar la búsqueda de Klaatu, esta vez vivo o muerto, y

alertados por el celoso novio de Helen, empiezan la persecución de Klaatu, logrando abatirlo. Previamente, éste había advertido a Helen de que si le sucedía algo, el robot Gort podía destruir el planeta, y que Helen debía pararle dándole una clave secreta. Cuando llega, Gort ya ha dado cuenta de dos pobres soldados con su rayo desintegrador, y se encamina hacia Helen cuando ésta pronuncia las palabras “*Klaatu Barada Nikto*”, parando al androide (min.78). Seguidamente, Gort recoge el cuerpo sin vida de Klaatu, y lo lleva a la nave, donde le resucita. Pese a que se quiere esconder el hecho diciendo que sólo le ha transferido energía y que resucitar “*sólo lo puede hacer el sumo hacedor*”, lo cierto es que la película retrata a Klaatu como un Mesías venido del cielo con un mensaje de paz, el cual no es escuchado, es perseguido, muerto y resucitado para acabar volviendo a los cielos. Las connotaciones cristianas son obvias, realizadas para enfatizar la necesidad de obedecer el mensaje que trae Klaatu.

Mensaje que por fin lanza a los congregados en torno a la nave, tanto militares como el grupo de científicos de todas las partes del mundo reunidos por Barnhardt: *“Pronto me iré... y perdonen si hablo bruscamente. El universo se reduce cada día y la amenaza de agresión de cualquier grupo, en cualquier parte, no puede tolerarse más. O hay seguridad para todos o no la habrá para nadie. Esto no significa el sacrificio de ninguna libertad, excepto el de la libertad para actuar irresponsablemente. Sus ancestros lo sabían cuando hicieron leyes y encargaron a policías hacerlas cumplir. Los seres de otros planetas hemos aceptado ese principio, tenemos una organización para la protección mutua de todos los planetas y la completa eliminación de la agresividad. La prueba de tan alta autoridad es, por supuesto, la policía que la apoya. Para esta tarea, creamos una raza de robots; su función es patrullar los planetas en naves como esta y preservar la paz. En casos de agresión, les hemos dado un poder absoluto sobre nosotros, este poder no puede ser revocado. Al primer acto de violencia, actúan automáticamente contra el agresor. Desafiar su intervención es arriesgar demasiado. Por eso vivimos en paz, sin armas ni ejércitos, sabiendo que estamos libres de guerras y agresiones, libres para emprender actividades más productivas. No pretendemos haber alcanzado la perfección, pero tenemos un sistema... y funciona. Vine aquí para*

informarles de estos hechos. No nos importa lo que hagan con su propio planeta, pero si amenazan con extender su violencia, esta Tierra se verá reducida a cenizas. La alternativa es simple: unirse a nosotros y vivir en paz o seguir igual y afrontar la destrucción. Esperaremos su respuesta. La decisión es suya”.

Ultimatun a la Tierra finaliza con este discurso, pero no terminan ahí las múltiples interpretaciones que podemos sacar de la película. El mensaje que quiere dar el director es claro durante todo el metraje: la necesidad de abolir las armas nucleares. Y que un “visitante exterior” no debe ser tomado como enemigo sin que haya una razón fehaciente para ello. Pero también podemos aducir que los medios para ello no son los más adecuados. Klaatu se muestra durante toda la película autoritario, a quien no le importa conocer los problemas de la gente de este mundo, sino que sólo se preocupa de transmitir su amenaza. Proviene de una sociedad pacifista, pero no duda en emplear la fuerza a través de Gort para conseguir su objetivo. Y su propuesta es un mundo vigilado por un robot como Gort que tiene un poder absoluto sobre el planeta. Porque el papel de Gort es mayor del que puede parecer en un principio. Pese a que parece responder sólo a las órdenes de Klaatu, él es el que tiene el poder, incluso para resucitar a Klaatu, lo que puede llegar a identificarle incluso con Dios. Este detalle es el que nos llevaría a la conclusión real del cuento original, donde Gort se revela como el que auténticamente manda sobre Klaatu, y no al revés: *Usted no lo comprende. Yo soy el amo”.*

Sea como fuere, *Ultimátum a la Tierra* posee un alto valor. En poco tiempo se convirtió en una de las películas de referencia de la ciencia-ficción de todos los tiempos, y su mensaje y la forma en la que éste se plasma en la pantalla representan a un sector de Hollywood y de la sociedad estadounidense crítico con el predominio conservador y las actuaciones extremistas como las del HUAC que se estaban viviendo en Estados Unidos.

El Enigma de otro mundo

Título original: *The Thing From Another World*

Director: Christian Nyby.

Producción: Howard Hawks y Edward Lasker para RKO Pictures

Guión: Charles Lederer, basado en el relato de John W. Campbell “Who Goes There?”

Interpretes: Kenneth Tobey (*Capitán Patrick Hendry*); Margaret Sheridan (*Nikki Nicholson*); Robert Cornthwaite (*Dr. Arthur Carrington*); Douglas Spencer (*Ned Scott “Scotty”*); James Young (*Teniente Eddie Dykes*); William Self (*Cabo Barnes*); James Arness (“*La Cosa*”)

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Russel Harlan

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1951, B/N

Cerca de una base científica en el Ártico se ha estrellado un extraño objeto. Para inspeccionarlo, junto a los científicos de la base se dirige un grupo de militares al mando del capitán Patrick Hendry y acompañados por el reportero Ned Scott “Scotty”. El artefacto es ni más ni menos que un platillo volante. Pero al tratar de liberarlo del hielo es destruido, revelando un tripulante que sigue aprisionado en el hielo. Llevado a la base, un descuido de un soldado provoca que la criatura se libere y escape. Empieza a partir de ese momento una lucha por la supervivencia de los integrantes de la base, que intentarán destruir a la criatura. Todo ello pese a las objeciones del doctor Carrington, que llegará a poner en peligro la vida de sus compañeros en su obsesión por estudiar a la criatura venida del espacio exterior.

Nos encontramos ante otra de las películas que formó parte del batallón de producciones de terror y ciencia-ficción que pobló las pantallas durante los

años cincuenta. *El enigma de otro mundo* es de las más afamadas, tanto por su calidad como por las posteriores versiones que de ella se realizaron, y también por su frase final, *¡Vigilad los cielos!*, que se ha quedado como una de las sentencias más reconocidas de la Historia del Cine, y también como una gran metáfora de la Guerra Fría. Está dirigida por Christian Nyby, aunque muchos especialistas argumentan que Howard Hawks tuvo una gran participación en las labores de dirección. Esto se nota en los numerosos toques de humor negro que salpican la cinta, y el tono ácido y en ocasiones socarrón de algunos de los diálogos. Una combinación, terror, ciencia-ficción y humor, ideal para llenar las salas de adolescentes.

El enigma de otro mundo ha sido tachada de proclama propagandística de la Guerra Fría, del temor a una invasión hostil proveniente del exterior como alusión al comunismo, justo en plena guerra de Corea. Sin negar del todo este extremo, también es justo decir que esto podría ser una lectura excesivamente puntillosa de la película. La asociación enemigo exterior-enemigo comunista se produciría más en el subconsciente colectivo de los espectadores, que en las escenas de la película. Si es cierto que un grupo de personas luchan desesperadamente contra “algo” proveniente del espacio exterior que amenaza sus vidas y las de toda la humanidad. Pero este es un argumento recurrente desde tiempos muy anteriores, con la novela *La guerra de los mundos* de H.G. Wells como máximo representante. Aun así, la película está íntimamente ligada a su época y a los parámetros de la Guerra Fría a través de al menos tres elementos que iremos desglosando en el análisis: el Ejército, los científicos y el “platillo volante”.

La película arranca en una base militar norteamericana en Anchorage, Alaska, donde nos son presentados dos de los protagonistas principales: el capitán Patrick Hendry (Kenneth Tobey), piloto de aviación, y Ned Scott “Scotty” (Douglas Spencer), un periodista en busca de una buena noticia, además de algunos compañeros de tripulación de Hendry. Pese a la presencia del periodista, éste no es fuente de recelos ni de tensiones, sino que enseguida traba amistad con Hendry y su equipo. A los pocos minutos Hendry recibe la orden de volar hasta una base científica en el Polo Norte, de donde han recibido un aviso de que una aeronave se ha estrellado en las cercanías, de procedencia desconocida: “*Podrían ser rusos, sobrevuelan el*

polo como moscas” (min.4) comenta Hendry. El Polo Norte, tanto por su valor geoestratégico como por su valor científico era uno de los escenarios de la disputa entre las dos superpotencias, quienes realizaban sus actividades en la zona en un clima de constante vigilancia mutua.

En la base polar les reciben un grupo de científicos liderados por el doctor Carrington (Robert Cornthwaite) y juntos se trasladan hasta el lugar del impacto. Allí, un rápido examen determina que se trata de un platillo volante. Ya tenemos introducidos los tres elementos que mencionábamos antes, Ejército, Científicos y Nave Espacial. La película girará en torno a la interacción de esos tres elementos. Por un lado tenemos a Hendry y a sus hombres. Son presentados como un grupo que se conoce desde hace tiempo, unido y donde reina el buen ambiente, en el que las bromas y los sarcasmos entre ellos son frecuentes. Hendry es un buen hombre, pero algo patán como veremos. Simbolizarían el predominio del aparato militar y la preocupación por la seguridad y la defensa que dominaba Estados Unidos. Su rol es positivo en la película.

Por otro, están los científicos encabezados por Carrington. Si el resto del grupo no destaca por ningún rasgo fuera de lo normal, Carrington es el arquetipo de científico/intelectual frecuentemente caricaturizado: su comportamiento es frío, reservado, y sus gestos y forma de hablar tienen un punto afectado; lleva barba perfectamente recortada, e incluso viste un gorro de piel de tipo ruso. Carrington, en su rol negativo, representa el miedo de la gente ante los avances científicos incontrolados que se asentó después de las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagashaki, el recurrente “científico loco” que por su obsesión por investigar puede provocar la destrucción.

Y por último, tenemos la presencia del platillo volante, tema de moda y fuente de los temores más primarios ante lo desconocido, justo en el momento en el que la carrera espacial entre Estados Unidos y la URSS está dando sus primeros pasos. En este momento es el *macguffin* del film, el objeto que desencadena la trama.

Además tenemos a dos personajes “intermedios”, que ejercerían un papel neutral pero que terminarían decantándose por el bando positivo, el de los militares. Son el periodista “Scotty” y Nikki Nicholson (Margaret Sheridan), la secretaria de Carrington. El primero será el encargado de lanzar las

principales pullas a las acciones de los militares, y la segunda será el interés romántico de Hendry. Pero Nikki es una mujer fuerte, independiente, con el mismo sentido del humor cáustico del resto de los personajes. Un tipo de personaje femenino muy del gusto de Hawks.

Tradicionalmente se ha acusado a *El enigma de otro mundo* de ser una propaganda del Ejército y de su papel beneficioso frente a la mala imagen que se da de los intelectuales. Pero un análisis detallado permite matizar estas afirmaciones.

La película critica a ambos por igual, a través de la ironía y del humor negro, sobre todo a los primeros. Por ejemplo, cuando han descubierto la nave y Scott pide permiso para informar de la noticia y éste le es denegado, Scott argumenta que ese descubrimiento no puede ser ocultado al mundo, a lo que Hendry responde tranquilamente “*no trabajo para el mundo, trabajo para el Ejército*” (min.20). Esta obsesión de Hendry por no salirse de las normas y de la cadena de mando será el principal blanco de las críticas. Porque por seguir el procedimiento establecido, deciden liberar la nave del hielo con bombas térmicas, lo que provoca que el platillo se destruya y con él todos los conocimientos que pudiera haber albergado, para consternación de los científicos. La crítica se acentúa cuando los hombres de Hendry leen el procedimiento y el boletín militar en el que figuran que las instrucciones ante casos similares son simplemente que “*los platillos volantes no existen*”, lo que causa toda una batería de comentarios sarcásticos.

Pero no se ha perdido todo, porque entre los restos de la nave descubren a un tripulante congelado en el hielo. Para preservarlo, cortan el bloque de hielo y lo llevan a la base, donde de nuevo Hendry impide que Carrington se ponga a investigar a la criatura porque prefiere esperar instrucciones del mando central, instrucciones que son las mismas que han seguido y han fallado. Y para mayor escarnio, un descuido de uno de los militares al poner una manta eléctrica encima del bloque de hielo, provoca que la criatura se libere y escape. Es decir, la ineptitud de los militares ha causado que primero se destruya la primera prueba de vida exterior que viene a la Tierra y luego que la criatura escape. Como le señala Scotty a Hendry: “*Poca gente puede presumir de haber perdido un platillo volante y a un marciano*”

jen el mismo día! Imagínese lo que le habrían hecho a Colón si hubiera descubierto América y después hubiera perdido el mapa.” (min.30)

Si bien la mayoría de los científicos apoyan a Hendry y se prestan a seguir sus órdenes, Carrington está obsesionado por investigar a la criatura, por encima de la seguridad de sus propios compañeros. Porque el espectador ya ha podido comprobar el nivel moral de Carrington, cuando en el análisis de unos restos dejados por la criatura, descubre que se trata de una especie de vegetal evolucionado, y proclama admirado que es *“un cerebro superior, sin la alteración de factores emocionales o sexuales. Sin emociones, sin corazón, nuestro superior en todo”* (min.40). Pero Carrington no se queda ahí, porque oculta a los demás que la criatura se oculta en el invernadero, pese a que ello le cuesta la vida a dos de sus colegas. Y su desprecio por la seguridad de todos, no solo de sus compañeros sino la del resto del mundo queda patente cuando empieza a cultivar “brotes” de la criatura, que se alimenta de sangre, pese a que es alertado por los demás científicos: *“¿Y si esa nave no fuera una expedición de visita a la Tierra, sino de conquista, para hacer crecer un ejército de estas criaturas y convertir a la humanidad en su alimento?”*. Carrington desprecia esa advertencia aseverando que *“para la ciencia no hay enemigos, sólo fenómenos que estudiar”* (min.57). Y termina aduciendo que *“la ciencia es más importante que la vida. La única razón de la ciencia es pensar, descubrir, aprender...Es nuestro deber morir si es preciso, sin destruir una fuente de sabiduría”* (min.70).

Como hemos señalado, la obsesión científica se sitúa como el enemigo principal en la película, casi por encima de la criatura. Los científicos que se colocan por encima de la gente normal, y que lejos de mejorar la vida de los ciudadanos con sus descubrimientos, crean instrumentos de destrucción. Esto se señala en un momento de la película en la que Carrington trata de defender su postura: *“Gracias a la ciencia hemos logrado desintegrar el átomo...”* a lo que un militar le responde irónicamente *“si, y hemos creado un mundo mejor”*. No deja de ser curioso cómo uno de los principales activos para la defensa de Estados Unidos era percibido más como un peligro que como algo beneficioso por parte de los ciudadanos norteamericanos. Es indudable que esta percepción se genera cuando se conoce que la URSS posee también el arma atómica, porque los

estadounidenses conocen perfectamente su potencial destructivo gracias a Hiroshima. Y también que el resto de aspectos relacionados con la energía nuclear era todavía desconocido para el gran público, lo que ayudaba a generar miedos y fantasías sobre sus efectos que el cine de terror y de ciencia-ficción supo reflejar en las pantallas.

La criatura ha logrado sabotear la calefacción de las instalaciones, por lo que no queda otra opción que destruirla, pese a que las instrucciones del mando van en sentido contrario. Ésta es un monstruo humanoide, pero que no posee ningún tipo de pensamiento más allá de una furia homicida. Uno de los principales aspectos del análisis que siempre se ha hecho respecto a esta película es que la figura del monstruo simbolizaría la amenaza del “enemigo exterior” que pretende infiltrarse y conquistar el mundo occidental. La película en si no habla de esto a las claras en ningún momento, siendo tan sólo un film de tensión y de terror de un grupo de personas que tienen que sobrevivir encerradas en un lugar aislado con un monstruo. El paralelismo se produciría pues en la mente del espectador, quien asimilaría que alguien o algo desde el exterior pretende amenazarle a él y a su país. Este pensamiento es más fácil de asumir en un contexto en el que las noticias hablan de investigaciones del Congreso sobre infiltraciones comunistas incluso en las Fuerzas Armadas y en plena guerra de Corea. Pero también hay que tener una cosa en cuenta: que el público al que está dirigida la película son adolescentes, que lo único que buscan es pasar un rato entretenido en el cine o en el *drive-in*, y es poco probable que ese mensaje les llegara o les importara. La pregunta es ¿tenían los productores la intención de hacer esa denuncia del peligro del enemigo exterior, o es algo que se produce inconscientemente al ser un producto de su época?

La película finaliza con la destrucción del monstruo utilizando una trampa que lo electrocuta, pese a un último intento de Carrington por sabotearla y dialogar con la criatura, lo que casi le cuesta la vida. Podría ser esta una alegoría crítica a los pacifistas que reclaman el diálogo con la URSS por encima de la contención. Tras esta victoria llega un epílogo donde observamos dos cosas llamativas. La primera es que Nikki, a la que en todo momento hemos visto decidida y sin ningún rasgo del típico rol cinematográfico de “la chica” a la que hay que rescatar, tan decidida que

incluso es ella la que a través de una fina ironía le propone matrimonio a Hendry: “¿Cuál es el sueldo de un capitán? ¿Bastante para dos personas?” (min 82), de repente no tiene reparo alguno en asumir que va abandonar su trabajo para ser una buena ama de casa. Esta era la tendencia que se imponía para las mujeres en los años cincuenta: Un hogar perfecto era aquel en el que la mujer se quedaba cuidando de la casa y de los niños, ideal inventado como forma de aplacar la “toma de conciencia” que habían adquirido las mujeres que durante la Segunda Guerra Mundial habían ocupado los puestos de trabajo que los hombres habían abandonado para ir a combatir.

Y la segunda es el discurso que lanza Scotty, una vez que ya puede contactar con el resto de correspondientes, en lo que será el momento más famoso de la película: *“Bueno muchachos, ahí va la noticia. Polo Norte, 3 de noviembre. Ned Scott informa. La raza humana ha librado hoy una de sus batallas más decisivas y ha vencido. Aquí en el techo del mundo un grupo de soldados y civiles americanos ha hecho frente a la primera invasión de otro planeta. Un hombre llamado Noe salvó una vez a la humanidad con un arca de madera. Hoy en el Polo Norte un puñado de hombres ha realizado una hazaña similar con un arco eléctrico.”*⁴ *El platillo volante que aterrizó aquí y su piloto han sido destruidos, pero no sin antes causar algunas bajas en nuestras pequeñas fuerzas. El doctor Carrington, jefe de la expedición científica, se recupera de las heridas sufridas en el enfrentamiento. Y ahora, antes de darles los pormenores de nuestra batalla, quiero hacerles una advertencia a cada uno de los que escuchan mi voz. Digan al mundo... a todos, dondequiera que estén: ¡Vigilen los cielos! ¡En todas partes! ¡Sigan vigilando... sigan vigilando los cielos!”* (min.87)

Si durante la película hemos guardado dudas sobre la intencionalidad del mensaje, en este epílogo queda meridianamente claro cuál es este. Primero destaca que han sido los norteamericanos, tanto militares como civiles que les han brindado todo su apoyo, los que han ejercido de primera línea de defensa y han salvado al resto del mundo. Se reivindica, por un lado, el papel de Estados Unidos como líder del “mundo libre”, y por otro, la necesidad de que los ciudadanos ayuden a sus Fuerzas Armadas apoyando

⁴ juego de palabras con la palabra inglesa “bow”, que significa tanto “arca” como “arco”

su labor. Y después, la frase más mítica de la película, “Vigilad los cielos”, que pasó pronto a formar parte de la cultura popular, ayuda a generar entre los espectadores un sentimiento de alerta porque en cualquier momento puede producirse la invasión. Y no sólo desde el exterior, sino que cualquiera que quiera buscar segundas intenciones puede deducir que, al igual que el monstruo quería plantar sus semillas para hacer crecer a más de su especie y luego conquistar el planeta, el enemigo puede estar plantando las semillas de las ideas revolucionarias en el mismo suelo americano. Por eso hay que estar alerta y “vigilantes” ante cualquier signo de infiltración, y denunciarlo ante las autoridades. Queda la duda de si los adolescentes que llenaron los cines para ver este “thriller” de ciencia-ficción con numerosos toques de humor captaron, o siquiera les interesó, el mensaje.

Los diez mandamientos

Título original: *The Ten Commandments*

Director: Cecil B. De Mille

Productor: Cecil B. De Mille

Guión: Eneas Mackenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank: basado en las novelas *Pilar de fuego*, de J.H. Ingrahan, *On eagle's wing*, de A.E. Southon, y *El Príncipe de Egipto*, de Dorothy Clarke Wilson.

Intérpretes: Charlton Heston (*Moisés*); Yul Brynner (*Ramsés*); Anne Baxter (*Nefertari*); Edward G. Robinson (*Dathan*); Yvonne de Carlo (*Séfora*); Debra Paget (*Lilia*); John Derek (*Josué*); Sir Cedrick Hardwicke (*Sethi*)

Música: Elmer Bernstein

Fotografía: Loyal Griggs

Taquilla EE UU: 80.000.000 \$

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1956, color

Para escapar del edicto del Faraón, que ordenaba matar a todos los hebreos recién nacidos, el pequeño Moisés es enviado Nilo abajo en una cesta de mimbre. Rescatado por la hija del Faraón, es adoptado por ella y se criará en la corte del futuro faraón Seti. Moisés se ganará el favor de Seti y el amor de la princesa Nefertari, a la vez que el odio del hijo del faraón, Ramsés. Cuando se revela su origen hebreo, Moisés es expulsado de Egipto y a vagar por el desierto. Allí escuchará la palabra de Dios ordenándole regresar a Egipto para liberar a los hebreos de la esclavitud. Moisés liderará a los esclavos en su huida de Egipto por el desierto, donde le será revelada la Ley de Dios.⁵

Los diez mandamientos es una de las cintas más representativas del subgénero bíblico que estuvo en boga en la década de los cincuenta. Durante

⁵ www.imbd.com

casi cuatro horas la vida de Moisés es recreada en un derroche espectacular de medios, con gigantescos escenarios, un ingente número de extras (unos 25.000), e impactantes efectos especiales, amén de un lujoso reparto encabezado por Charlton Heston (Moisés) y Yul Brynner (Ramsés), lo que llevó a la película a convertirse en la más cara de la historia, con un presupuesto de 13,5 millones de dólares de la época, y recaudando 80 millones, lo que la elevará al puesto de film más taquillero de la década.

Paradigma de las grandes superproducciones, este tipo de películas significó la respuesta de la industria cinematográfica para devolver a la gente a las salas de cine ante el imparable avance de la televisión. El género histórico parecía el mejor preparado para aprovechar los avances técnicos que se habían ido desarrollando, siendo el Cinemascope el que finalmente se impondría por encima de los demás. Era necesario ofrecer a los espectadores todo aquello que la pantalla de televisión no fuese capaz de alcanzar. Así, los grandes espectáculos de batallas, gran número de figurantes y escenarios lujosos, todo ello a todo color y en pantallas gigantescas, se convirtieron en la tabla de salvación de Hollywood durante los años cincuenta.

El subgénero bíblico se alzó por encima de todos a la hora de ser trasladado a la pantalla en forma de superproducción. Éste llevaba implícito la idea de grandiosidad y de ilusión llevada a la realidad que hacía atractivas estas películas al público gracias al sistema del Cinemascope. Solían aprovecharse antiguas películas, muchas de ellas provenientes del cine mudo, para ser rodadas de nuevo con los nuevos medios y multiplicando su monumentalidad y duración. Este sería el caso de *Ben-Hur*, cuya primera versión data de 1927, o de la misma *Los diez mandamientos*, que ya fue rodada por el propio De Mille en 1923. Pero además, el subgénero bíblico suponía una plasmar en la pantalla y trasladar al gran público las enseñanzas de las Sagradas Escrituras, fundamento de la civilización occidental. Esta dimensión de las grandes superproducciones, que es la que nos interesa destacar en nuestra investigación, fue explotada por las productoras y por la Administración para hacer propaganda de los principales valores americanos, es decir, los valores occidentales tal y como los entendían ellos. Estas películas, aparte de su éxito en Estados Unidos, resultaban muy útiles

para su exportación a Europa y reforzar así la implantación de los valores democráticos frente al peligro de la penetración comunista en el Viejo Continente.

En el caso de *Los diez mandamientos*, en la lucha de Moisés por la libertad del pueblo hebreo, esclavo de los egipcios, encontramos ecos que nos remiten a la Revolución Americana de 1776 en su sentido de lucha y victoria contra la opresión y triunfo del sistema democrático. Este discurso está presente a lo largo de todo el metraje, convirtiéndose en el argumento principal del film. Se identifica así la tradición judía y cristiana con la tradición liberal y constitucionalista americana, donde se declara que todos los hombres nacen iguales. Así, Moisés se pregunta: “¿Por qué un hebreo, u otros hombres, han de ser esclavos?” (min.62)

Este discurso se presenta en un momento histórico en el que Estados Unidos, que ha liberado a Europa del yugo nazi, se ha vuelto a erigir a través de la Doctrina Truman de 1947 como defensor de la libertad contra la opresión que encarna el comunismo, que amenaza con abalanzarse sobre Europa. En 1956, año de producción de la película, la presencia norteamericana en el Viejo Continente sigue siendo muy importante, tanto desde el plano militar como a través del Plan Marshall que está sirviendo para la reconstrucción y la prosperidad de los países europeos en la posguerra mundial. Por tanto, es importante que la población europea vea a los americanos no como potencia ocupante de sus territorios, sino como aquellos que les aseguran la libertad. De este modo, si las películas norteamericanas que todo el mundo desea ver llevan un mensaje de libertad y acorde con los ideales cristianos, se produce automáticamente por parte del público una asimilación de Estados Unidos como garante de la democracia.

Pero estos mensajes debían estar presentes de una forma sutil y no excesivamente evidente, para evitar la sensación de estar ante películas propiamente de propaganda, que no eran muy bien vistas a ojos de los europeos. Esta estrategia estaba perfectamente diseñada por los servicios de información estadounidenses. No hay que olvidar que el propio Cecil B. De Mille formaba parte desde 1953 del *Motion Picture Service* del Departamento de Defensa, encargado de estudiar qué películas eran más

apropiadas para su exportación a Europa, y de aconsejar a las productoras sobre líneas de diálogo, escenas, etc, que sirvieran para difundir los valores occidentales y del *american way of life*.

Uno, dos, tres

Título original: *One, Two, Three*

Director: Billy Wilder

Producción: Mirisch co.-Pyramid Productions para United Artists

Guión: Billy Wilder, I.A.L. Diamond, basado en la obra de teatro *Egy, kettó, három* de Ferenc Molnár

Interpretes: James Cagney (*C.R. MacNamara*); Horst Buchholz (*Otto Luswig Piffel*); Pamela Tiffin (*Scarlett Hazeltine*); Arlene Francis (*Phyllis MacNamara*), Lilo Pulver (*Ingeborg*); Hanns Lothar (*Schlemmer*); Howard St. John (*Wendell P. Hazeltine*)

Música: André Previn

Fotografía: Daniel Mandell

Taquilla EE UU: 5.500.000 \$

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1961, B/N

Berlín, 1961. En plena Guerra Fría, el representante de la Coca-Cola en la RFA, C.R. MacNamara se plantea la introducción de esa bebida en la Alemania Oriental, pues quiere fortalecer su posición dentro de la compañía y ser trasladado a la central de la compañía en Europa, en Londres. Una serie de enredos familiares y diplomáticos, entre los cuales la hija de su jefe en USA se casa en Berlín con Otto, un joven comunista de la RDA y el cual acaba detenido en el Este por presuntas actividades subversivas, crean serios compromisos político-comerciales entre las dos potencias. Conflicto del que saldrá triunfador Otto –que será nombrado máximo dirigente de la empresa en Europa- y el propio MacNamara.⁶

Justo el mismo año que se construyó el Muro de Berlín, Billy Wilder rodó una de sus más ácidas comedias, un enredo en el que las vicisitudes de la

⁶ José María Caparrós Lera, *100 películas sobre Historia Contemporánea*

Guerra Fría y la política bipolar más que como telón de fondo, se alzan como un personaje más en la función, con un papel principal. Wilder, junto con I.A.L. Diamond aprovecha para satirizar todos los tópicos y las situaciones que generaba el contexto de la Guerra Fría en Europa, con una Alemania dividida en dos países y su capital, Berlín dividida a su vez en dos zonas dentro de la RDA. A su vez, el panorama internacional había cambiado desde finales de los cincuenta, con una ligera distensión entre los dos bloques y dentro de los propios Estados Unidos, con la histeria anticomunista en regresión, lo que permitía ironizar sobre los asuntos de la política exterior norteamericana.

En los primeros 20 minutos de película, Wilder ya se ha reído de todos los aspectos de la Guerra Fría y de las relaciones internacionales entre los dos bloques. La película comienza con una alusión a la construcción del muro, acaecida en pleno rodaje de la película. En voz en *off*, MacNamara (James Cagney) cuenta cómo es la situación en Berlín antes del cierre de la frontera. De hecho, dice que *“la gente circula libremente por los dos sectores”* (min.2). Todo esto, mientras se suceden imágenes de ambas zonas. El primer tópico es que en el Este, se pasan todo el día desfilando con retratos de Kruschev, y pancartas antiamericanas alusivas al U-2, a Castro, y al fracaso de la carrera espacial norteamericana por entonces, aparte de lanzar subversivos globos *“para minar la moral”* Pero es un Berlín Este en ruinas. En contraposición, MacNamara muestra Berlín Occidental: rico, reconstruido, en pleno *“milagro económico”*, un Berlín que *“era próspero y disfrutaba de todas las bendiciones de la democracia”*, dicho esto mientras se muestra un anuncio de una atractiva rubia en bikini bebiendo Coca-Cola. En el sector occidental, lo que desfilan son camiones de Coca-Cola sin cesar. No han pasado ni tres minutos y Wilder ya ha repartido críticas por igual a comunistas y capitalistas.

La política desarrollada por Estados Unidos en Europa queda retratada en el informe de ventas realizado por Macnamara: *“Superado vino del Rihn ocho a uno, estamos próximos a alcanzar a la cerveza”*. *“Éxito de la campaña de reeducación de empleados alemanes y similares: el 27% ya beben Coca-Cola con sus salchichas”* (min.7). Labor de reeducación que el propio Wilder se había encargado de realizar después de la Guerra Mundial

en el Departamento de Guerra Psicológica. Pero lo que era una labor de desnazificación se había convertido en una labor de “americanización”: es decir de consumir los productos americanos, entre los que la Coca-cola se alza como el máximo exponente de la felicidad consumista. La actitud norteamericana queda aun más patente en este diálogo:

“-Señor, ya tenemos respuesta del Gobierno alemán: No nos van a permitir instalar un distribuidor de Coca-Cola en el Reichstag.

-¿Cómo que no? A veces me pregunto quién ganó la guerra” (min.5).

El motor de la película pasa por la intención de MacNamara de introducir la Coca-Cola en el bloque comunista, para ascender así en la empresa. *“Imagínese, Schlemmer. Todo territorio virgen. 300 millones de sedientos camaradas suspirando por ‘la pausa que refresca”. “Napoleón fracasó, Hitler fracasó, pero Coca-Cola al Oso Ruso venció” (min.15).* Coca-Cola se alza como un poder superior incluso al del Gobierno norteamericano.

La reunión con la misión comercial soviética se convierte en un repaso de los principales aspectos de las relaciones internacionales entre las dos superpotencias:

La Cuba comunista:

“-Tome. Puros Habanos. Tenemos acuerdo comercial con Cuba: nos mandan cigarros y nosotros mandamos cohetes.

–Les han engañado. Este puro es de la peor clase.

–No se preocupe. Cohetes también de la peor clase”.

El espionaje:

“En 1958 quince científicos rusos se volvieron locos intentando averiguar la fórmula de la Coca-Cola. Intentaron hacer su propia bebida, la Kremlin-Cola, y en Albania la utilizaron para limpiar cabras”.

La doctrina de la coexistencia pacífica, pese a la cual la desconfianza reina:

“-Si es preciso vivir en pacífica coexistencia, es preciso cierto toma y daca.

- Si, nosotros damos y ustedes toman.

-¿Es que no se fía de nosotros?

–Sin comentarios”.

El fracaso del bloqueo de Berlín de 1948: (de un reloj de cuco sale el Tío Sam y suena el *Yankee Doodle*):

“Fue un regalo por el décimo aniversario del Puente Aéreo”.

La carrera espacial:

“-Mientras ellos ponen Tío Sam en cuco, nosotros mandaremos un cosmonauta a la Luna.

–Pero si quiere beber Coca-Cola por el camino tendrá que acudir a nosotros”

Y las relaciones en la ONU:

“-Exigimos derecho de veto.

–Y nosotros derecho de inspección.

–Lo vetamos.

–Lo suponía” (min. 9-12).

En apenas tres minutos ha retratado el estado actual de relaciones entre los dos países, a través del corrosivo juego de réplica-contrarréplica que tan bien dominaban Wilder y Diamond.

Pero lo que prometía ser la primera pica occidental tras el Telón de Acero, y un jugoso negocio, es echado para atrás por los sectores más ultraconservadores, encarnados en la persona del presidente de Coca-Cola (Howard St. John), al que Wilder retrata como un sudista intransigente: *“Papá se pone malo cada vez que mamá pone ensaladilla rusa en casa”* (min. 64). Las políticas de firmeza anticomunistas echan para atrás un posible acercamiento entre las dos superpotencias.

Las relaciones de éstas con sus respectivos aliados tampoco escapan de la quema. Las dos actúan controlando sus respectivos bloques, aunque en apariencia no lo reconozcan. Así los americanos no dejan de vigilar a los órganos democráticos alemanes (y menos si se trata de un socialdemócrata como Willy Brandt, alcalde de Berlín en aquellos años): *“El general Harper está de maniobras. ¿Y el alcalde Brandt? Vigilando las maniobras. ¿Y el comisario de la zona occidental? Vigilando al alcalde”* (min.28). Y los soviéticos, quienes teóricamente no interfieren en los países socialistas: *“No podemos intervenir en asuntos soberana República Popular Alemana”*, no tardan un segundo en pasar por encima de la policía política alemana para llevarse a Otto (Horst Bucholz), quien está siendo torturado ¡con rock &

roll alemán!, tras haber negociado MacNamara con su mejor baza: la voluptuosa secretaria rubia miss Ingebor (Lilo Pulver). (min. 51-56).

Introduce aquí Wilder un factor que coloca al mismo nivel a los dos sistemas: la corrupción. El idealista Otto comprueba con consternación cómo el ya ex -comisario soviético se instala en el Oeste como un rico empresario tras haber denunciado a sus camaradas: “*En Rusia hay un viejo proverbio: Ve hacia el Oeste, muchacho*”, a lo que MacNamara contesta: “*¿Ves? Instálate en norteamérica, donde a quien robarás será al fisco, como todos*” (min.78). Al final, lo mismo da un sistema que otro, porque en el fondo ambos son iguales.

Otros aspectos políticos sirven como elemento de ironías: la Alemania nazi, de la que milagrosamente ningún alemán se había enterado; el Movimiento de los No Alineados; las conversaciones sobre desarme; guerra bacteriológica en el sudeste asiático; la Yugoslavia de Tito; el *american way of life*; las políticas de natalidad soviéticas; etc.

Por supuesto, la especial condición de la ciudad de Berlín y la situación que estaba a punto de vivirse queda patente en el film desde el principio. Desde continuas alusiones a una posible invasión (Kruschev había lanzado un ultimátum: transformar Berlín en una “ciudad libre” que se abstuviera de “cualquier actividad de zapa” contra el régimen comunista), a recordatorios continuos al éxodo de los berlineses orientales hacia el sector occidental:

“-Iremos a Berlín Este.

-Te será difícil, hijo. 1500 personas al día. ¿Quieres ir en sentido contrario al tráfico?”.

Y es que en apenas diez años tres millones de personas se habían pasado al Berlín Oeste. El lujo y la luminosidad del estilo americano de la Kufürsterdamm contrastaban poderosamente con la austeridad y el tono grisáceo del Berlín Oriental, una comparación que el sector comunista no podía resistir. Pese a todo, ante el unánime rechazo que provocó el ultimátum entre todas las potencias mundiales, Moscú pareció suavizar sus posturas.

Por eso la construcción en la madrugada del 13 de agosto de 1961 de la alambrada que se convertiría en Muro, y que partía en dos la ciudad impidiendo el paso de un sector a otro, cogió a todo el mundo por sorpresa.

Como se dice al principio de la película, de manera algo desafortunada de cara a estos futuros acontecimientos: *“Esto da prueba del tipo de gente con que tratábamos. Muy variable”* (min.1).

Y es que la construcción del muro resultó fatal para el devenir comercial de la película. Aparte del dinero que se perdió teniendo que trasladar la producción a Munich y reproducir allí los escenarios berlineses, el ambiente en Alemania y Europa no estaba de ánimo para comedias ácidas sobre el tema Oriente-Occidente, por lo que en su momento la cinta fue un rotundo fracaso de taquilla. Pese a todo, el paso de los años la ha situado como un gran clásico, y uno de los reflejos más fieles de la Guerra Fría en Europa en la era Kennedy y de la “coexistencia pacífica”. Helmut Karasek la acabará definiendo en su libro sobre Billy Wilder de esta manera: *“Una película turbulenta que muestra en clave por qué el muro tenía que ser construido y (profética) por qué desapareció, treinta años más tarde, como si no hubiera existido. Y a la vez es una película que sabe que también el capitalismo tiene su Siberia. Para los directores de la Coca-Cola se llama Atlanta”*.⁷

⁷ Billy Wilder, Helmut Karasek, *Nadie es perfecto*. Grijalbo, Barcelona, 1993

¡Que vienen los rusos!

Título original: *The Russians are coming, The Russians are coming!*

Director: Norman Jewison

Producción: Norman Jewison para United Artists

Guión: William Rose basado en la novela de Nathaniel Benchley *The Off-Islanders*

Intérpretes: Carl Reiner (*Walt Whitaker*); Eve Marie Saint (*Elizabeth Whitaker*); Alan Arkin (*Teniente Rozanov*); Brian Keith (*Jefe de Policía Mattocks*); John Phillip Law (*Alexei Kolchin*); Andrea Dromm (*Alison Palmer*); Jonathan Winters (*Norman Jones*); Paul Ford (*Fendall Hawkins*).

Música: Johnny Mandel

Fotografía: Joseph F. Biroc

Taquilla EE UU: No disponible.

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1966, Color

Debido a la ineptitud de su capitán, un submarino ruso encalla en la costa de un pueblecito pesquero de Nueva Inglaterra. El teniente Rozanov y un pequeño grupo tienen que desembarcar para intentar localizar un barco que les remolque. Pero cuando son descubiertos, la histeria y la locura se adueña del pueblo, que piensa que se trata de una invasión a gran escala. En medio de la situación se ve envuelta la familia Whitaker, neoyorquinos que pasan sus vacaciones en la isla.

¡Que vienen los rusos! es una comedia de enredo, con un reparto coral, que utiliza los tópicos de la Guerra Fría para montar una sátira sobre las relaciones internacionales y sobre los comportamientos de una masa de gente presa de la histeria colectiva.

Realizada en 1966 por Norman Jewison, la película es un reflejo de cómo había evolucionado la percepción de la Guerra Fría en Estados Unidos, veinte años después de que estallara el conflicto bipolar. La distensión entre

las dos superpotencias había facilitado el surgimiento de películas como *Uno, dos, tres*, o *Teléfono Rojo volamos hacia Moscú*, en las que la ironía y la crítica se repartían hacia los dos bandos. La Guerra Fría estaba tan insertada en la vida cotidiana de la gente, que ya se permitía reírse de ella.

El inicio de la película es sintomático: unos títulos de crédito en los que una animación va superponiendo alternativamente las banderas de Estados Unidos y de la URSS, mientras que también se van superponiendo la melodía del *Yankee Doodle* con cánticos militares rusos. Esto ya le alerta al espectador de lo que va a poder encontrar a continuación.

La primera escena se desarrolla en el interior del submarino ruso, donde se ve a los marineros discutiendo sobre un mapa. Destaca el hecho de que en la cinta original no se doblen sus diálogos, sino que hablan en ruso y tampoco se subtitan sus palabras. El director utiliza este recurso para que el acento cómico resida en vez de en lo que dicen, en cómo lo dicen. También reforzará el contraste entre los *extranjeros* y los habitantes de la isla, y el desconocimiento del idioma servirá como base de malentendidos y de situaciones cómicas a lo largo de la película. Sin necesidad de entender lo que están hablando, sabemos que algo va mal dentro, por los aspavientos y gritos entre los marineros.

Y efectivamente, así es. El submarino embarranca frente a una costa, y el temor se apodera de los marineros cuando se dan cuenta de que están en suelo estadounidense, en la isla de Gloucester en Nueva Inglaterra (min.5).

Un grupo de hombres al mando del teniente Rozanov (Alan Arkin) desembarca para intentar conseguir un barco que les remolque. Pero también tienen que intentar pasar desapercibidos. Como iremos viendo, varios de los personajes de la película responde a uno o varios estereotipos: Rozanov es un marinero, cumplidor y sensato, preocupado principalmente por la seguridad de sus hombres y cansado de la ineptitud de su capitán. El comando llega hasta una casa, habitada por la familia Whitaker que se encuentra allí de vacaciones. Los Whitaker son la típica familia media, con dos hijos, un niño y una niña. El padre, Walt (Carl Reiner), es un urbanita neoyorkino al que no le gusta el clima frío de Nueva Inglaterra y que está deseando volver a la gran ciudad. Es de profesión liberal, escritor de teatro, pero que sólo desea vivir tranquilamente. Dentro de la familia destaca el

personaje del hijo mayor, Pete, un niño de unos ocho años. Pete es un rabioso anticomunista, influido por la televisión y el ambiente típico de la época, y que sólo quiere acabar a tiros con los rusos. Es la representación de la sociedad americana, infantil y fácilmente influenciable, a la que desde siempre se le ha repetido machaconamente “el peligro rojo”, y que como tal sólo sabe responder con la violencia.

Rozanov y el soldado Kolchin (John Phillip Law) llegan a la casa e intentan hacerse pasar por noruegos. La escena se desarrolla bajo el nerviosismo de Rozanov, que con su pobre inglés trata de conseguir que la farsa no se descubra, ante la insistencia del pequeño Pete: *“Muy listo este muchacho, muy listo. Comprende que mi amigo y yo somos extranjeros, pero no rusos, no, no, naturalmente. ¿Qué vamos a hacer aquí los rusos en isla de Estados Unidos de América, con la tirantez de relaciones que existen entre los dos países? Es una idea muy graciosa, ¿no?”*, trata de balbucear Rozanov mientras el sudor frío le cae por la frente. Pero su nerviosismo le traiciona: *“Venimos de maniobras de la NOTA, digo NATO”*, y se ven obligados a retener a los Whitaker (min 14). Rozanov trata de explicarles la situación: *“Anoche nuestro capitán puso submarino demasiado cerca tierra. Quería ver América”*. Una ineptitud por un capricho infantil puede causar un incidente internacional y poner en peligro la vida de los marineros: *“Todos estar profundamente aterrados de lo que pasar ahora. Si Rozanov no encuentra barco, venir aviones, barcos de guerra, bombas. Y no más submarino soviético”* (min.22).

Pero poco a poco la situación se complica cuando el comando ruso intenta robar el coche a la anciana encargada de la oficina de correos, y esta logra dar la alerta, aunque de manera hartó confusa, por teléfono. Pese a la incredulidad de Mattocks, el jefe de Policía (Brian Keith), el bulo de una invasión soviética de la isla se propaga como un reguero de pólvora, aderezado cada vez con más detalles fantasiosos (presencia de paracaidistas, de tanques, ocupación del aeródromo, incluso muerte de civiles), y empieza la histeria (min.39).

Quizás sea esta la principal crítica que realiza la película, y lo que le sirve de principal elemento cómico. La histeria colectiva que se instaló en la sociedad norteamericana en los primeros años de la Guerra Fría, aunque

rebajó su nivel en los años posteriores, permaneció grabada en la vida de los norteamericanos, vigilantes ante un posible ataque soviético. La histeria anula los comportamientos racionales y prima las reacciones primarias. Los hombres del pueblo salen armados a las calles, aunque ninguno sabe en realidad lo que pasa, ante la desesperación del jefe de Policía: “*Yo creía que todos los locos estaban encerrados*” (min.48).

Podemos distinguir en los comportamientos de algunos personajes principales reflejos de las distintas posturas que adoptaba la política estadounidense. Mattocks simbolizaría la política responsable, que prefiere averiguar lo que está pasando en realidad antes de tomar ninguna medida que pueda complicar aún más las cosas, pero que no por ello está exento de firmeza, lo que demostrará cuando haga frente al capitán del submarino. En el otro extremo se situaría el autoproclamado jefe de la milicia civil Fendall Hawkins (Paul Ford), viejo ex-militar que prefiere disparar primero y preguntar después y que conduce a la gente a una persecución inútil de unos rusos a los que, por cierto, ninguno de ellos había visto todavía. La película se ceba con este grupo, a los que muestra en su primera “misión” prioritaria: abrir el bar del pueblo (min.55). Otro momento culminante de este grupo será su “gloriosa” entrada en el aeródromo, donde aparte de un par de avionetas y un mecánico no hay ni rastro de invasores soviéticos.

A partir de este punto la película se convierte en una historia coral saltando de un grupo a otro, mientras el caos y la locura se apoderan de la isla. Y en medio de todo esto, el grupo de Rozanov, que asiste atónito y atemorizado el revuelo causado: “*En este pueblo están todos locos*”, y Walt Whitaker, quien ha logrado hacer huir a Kolchin e intenta llegar al pueblo para evitar que se produzca una matanza. Whitaker es un ciudadano medio que se ve atrapado en una situación que le sobrepasa, pero que intenta hacer lo correcto.

Uno de los aspectos que trata de demostrar *¡Que vienen los rusos!* es que todos, soviéticos y norteamericanos en el fondo son personas básicamente iguales, con los mismos deseos, miedos e ilusiones. Tanto que Rozanov le espeta a Whitaker: “*Si es usted hombre piadoso es momento de rezo especial por todos*” (min.73). Y sobre todo, hay un sentimiento universal muy cinematográfico: el amor. Kolchin regresa a casa de los Whitaker para

rendirse ante la atractiva niñera, Alison (Andrea Dromm). Los dos jóvenes acaban enamorándose, y cuando Alison besa a Kolchin, éste, emocionado, él pregunta: “*¿Me has besado! ¿Beso significa lo mismo que en República Socialista Soviética?*”(min. 88). Evidentemente si. Son estos dos jóvenes los que realizan el mejor alegato en pro de la conciencia de los pueblos y contra la insensatez de vivir en el temor al “otro”: “*En URSS, desde que yo ser pequeño, muchos dicen que americanos son muy malos, atacarán a los rusos. Todos, todos desconfían de americanos. Pero yo no quiero desconfiar de americanos ¡Yo no quiero odiar a nadie!*”. Este alegato de Kolchin encuentra la respuesta de Alison: “*El odio no sirve para nada. El odio sólo te hace perder el tiempo*” (min.86) El diálogo se puede aplicar a ambas partes, como se demuestra dos minutos después, cuando uno de los lugareños clama angustiado: “*¡No se pararán ante nada! ¡No respetarán a nadie! ¡Utilizarán a nuestros niños como rehenes!*” (min.88). Los ciudadanos de los dos bloques han sido educados en el temor y el odio hacia el otro, aunque realmente no sepan muy bien el por qué. Pero el hecho de que sean dos jóvenes los que se cuestionen esto puede abrir las puertas a que una nueva generación normalice las relaciones entre las dos potencias, a una “coexistencia pacífica” como a la que llegan Alison y Kolchin.

Mientras tanto, la situación se va tornando cada vez peor para Rozanov. Intenta sortear la vigilancia de los muelles enviando a un grupo de hombres a que, disfrazados de civiles creen una distracción gritando “*emergencia, todo mundo fuera de calles*”, lo que con el pobre inglés de los marineros sólo logra crear mayor confusión, aunque la estratagema funciona y logran robar un yate.

Pero se llega al momento de máxima tensión. El submarino ha logrado desencallarse por sus propios medios, y el capitán, en una actitud bravucona e irresponsable, se dirige hacia el puerto de la ciudad, y amenaza con abrir fuego si no le son devueltos sus hombres, pese a los intentos de mediación de Whitaker y Rozanov. Volvemos a asistir a la representación de las distintas fases y actitudes de la Guerra Fría. En un momento en el que tanto isleños como soldados se están apuntando mutuamente, y con el cañón del submarino dispuesto a disparar, podemos interpretar que se trata de una alegoría de la crisis de los misiles cubanos, cuando las dos potencias

estuvieron más cerca de la destrucción mutua. También observamos la confrontación entre los personajes-tipos de cada uno de los bandos. Si por los americanos Whitaker y Mattocks representan la prudencia y el tratar de evitar un conflicto a toda costa, y Fendall el extremismo y la opción por la solución violenta, se da la misma dualidad con Rozanov-Kolchin y el capitán del submarino por parte de los rusos. Incluso Mattocks, el jefe de Policía, serviría para representar la política de firmeza auspiciada por Truman al inicio de la Guerra Fría, cuando se enfrenta al capitán ruso y le espeta: *“Llegan aquí metiendo miedo a la gente. Roban coches y barcos, destruyen propiedad privada y amenazan con los mayores males, incluso con la muerte. No vamos a tolerarlo ¿Se entera? Podemos tener miedo (lo tenemos), pero seguramente no tanto miedo como piensan ustedes. Ahora dicen que van a volar la ciudad, y yo les digo: Inténtenlo y verán lo que pasa”* (min.107). Y acto seguido procede a poner una multa al submarino por mal estacionamiento.

Lógicamente, la película ha de tener un final feliz y que contribuya al mensaje pacifista de la película. En el momento del clímax, cuando parece que se va a abrir fuego, un hecho puntual devuelve a todos la cordura: Un niño pequeño se ha quedado colgando de un saliente de la torre de la iglesia, y está a punto de caer. Ante la situación, todo el mundo, isleños y rusos, reaccionan rápidamente para salvarlo, y colaboran sin pensárselo dos veces para formar una pirámide humana que llegue hasta el pequeño, siendo Kolchin el que logra agarrarlo antes de que se rompa el asidero. Se ha demostrado de nuevo cómo ante las cosas realmente importantes de la vida, como un niño en peligro, todos son iguales y sienten de la misma manera. Incluso el capitán del submarino, el mismo que estaba dispuesto a bombardear el pueblo minutos antes, ahora dirige a sus hombres para formar la pirámide y da palmas de alegría cuando el muchacho se encuentra a salvo.

Desde ese momento toda la tensión anterior queda olvidada. Ahora es el sentimiento de gratitud y de amistad el que invade al pueblo. Tanto que los habitantes de la isla deciden salir en sus barcas de pesca para acompañar al submarino, porque Fendall ha logrado avisar a la marina y se acercan dos aviones militares. La imagen final es un submarino soviético escoltado por

una miríada de barcas de pesca, ante la atónita mirada de los pilotos de caza norteamericanos que deciden regresar a la base incrédulos.

¡Que vienen los rusos! no deja de ser una comedia de enredo, en el que la situación sociopolítica es utilizada no sólo como telón de fondo, sino como protagonista principal y motor de la historia. Pero satiriza la inutilidad de los conflictos entre pueblos, las respuestas violentas, y sobre todo la histeria colectiva ante lo desconocido. El mensaje de la película es que al final las personas, por encima de ideologías y de decisiones de políticos, son todas iguales. Al final es una comedia la que permite plantear varias de las contradicciones de la Guerra Fría, y conseguir que el público se ría con y de ellas.

Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?

Título original: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Director: Stanley Kubrick

Producción: Stanley Kubrick para Columbia Pictures

Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George, sobre la novela de éste último *Red Alert*.

Interpretes: Peter Sellers (*Capitán Lionel Mandrake, Presidente Merkin Muffey, Dr. Strangelove*); George C. Scott (*General 'Buck' Turgidson*); Sterling Hayden (*General Jack D. Ripper*); Peter Bull (*Embajador Alexei de Sadesky*); Keenan Wynn (*Coronel 'Bat' Guano*); Slim Pickens (*Mayor T.J. 'King Kong'*).

Música: Laurie Johnson

Fotografía: Gilbert Taylor

Taquilla EE UU: 9.164.370\$

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1964, B/N

Un desequilibrado general del ejército norteamericano, convencido de que los rusos están tratando de controlar los "fluidos corporales" a través de contaminar el agua, transmite a los bombarderos en vuelo el código para atacar la Unión Soviética. Inmediatamente el presidente de Estados Unidos convoca un gabinete de crisis para tratar de solucionar la situación. Pronto la reunión degenerará en una sucesión de disparates que no hacen más que acercar al mundo a su destrucción final.

Teléfono Rojo, ¿Volamos hacia Moscú? es la gran sátira que realizó el director británico Stanley Kubrick a varios de los estamentos oficiales norteamericanos. Con el trasfondo de la amenaza de un desastre nuclear de fondo, Kubrick centra su ataque principalmente en el ejército y en los

políticos, además de a la ciencia que pone por encima la consecución de logros científicos por encima de la vida humana.

A la hora de analizar la película, es muy importante conocer su trasfondo político. Fue realizada en 1964, apenas año y medio después de la crisis de los misiles de octubre de 1962. Ese momento de máxima tensión, en el que más cerca se estuvo de provocar un ataque nuclear entre la URSS y Estados Unidos, fue el que despertó entre la sociedad la conciencia del peligro de las armas nucleares, que más que fomentar la disuasión, lo único que aseguraban era la destrucción mutua. De hecho, los productores se vieron forzados a insertar un mensaje justo al inicio de la película avisando de que lo que en ella se narraba era imposible que sucediera en la vida real. La idea de la película es crear risa, no alarma, en un momento especialmente sensible para la sociedad.

Teléfono Rojo... se estructura en base a contrastes que acentúan el tono bufo de la obra. Un ejemplo es el inicio de la película: sobre un mar de nubes visto desde un avión, una voz en *off* habla de la alerta constante en la que estaban los bombarderos de la Fuerza Aérea estadounidense ante la probabilidad de que la URSS estuviera construyendo un arma definitiva. Para enseguida cambiar de plano, y con una música dulce y agradable de fondo, contemplamos el acoplamiento de un bombardero a otro avión para hacer el reportaje de combustible, mientras se sobreimpresionan los títulos de crédito. Algunos analistas hablan también de connotaciones sexuales en esta escena.

El primer escenario es una base aliada, en un lugar sin determinar. Allí, sin que sepamos todavía la razón, el general Jack D. Ripper (Sterling Hayden) ha ordenado dar la alerta roja, sellar la base y transmitir el “código R” a los bombarderos en vuelo. Todo ello ante la perplejidad del capitán inglés Mandrake (Peter Sellers), a quien le es ordenado “*requisar todas las radios privadas que puedan usarse para dar instrucciones a saboteadores comunistas*” (min.5). Todavía el espectador no conoce la causa de esta alerta, pero ya ha podido deducir que el general Ripper no está bien de la cabeza.

Seguidamente nos trasladamos al segundo escenario de los tres entre los que se moverá la trama. A bordo de un bombardero B-52, de nuevo una voz

en *off* nos informa de que existen cierto número de aparatos que están constantemente en el aire cerca de la URSS por si hubiera que responder a un ataque, y que cada uno de ellos lleva una bomba de 50 megatones y otra de 20. Siguiendo con la tónica de los contrastes, tras esta ominosa advertencia, un vistazo dentro de la nave nos muestra a los tripulantes jugando a las cartas o leyendo la revista *Playboy*. La burla se acentúa cuando, tras recibir el código R, el capitán T.J. “King Kong” (Slim Pickens) sustituye su casco de piloto por un sombrero de *cowboy* (min.10).

La presentación de la trama se cierra en una habitación de un hotel, donde una joven en bikini atiende el teléfono. Resulta ser la secretaria del general “Buck” Turgidson (George C. Scott), quien le transmite indolente las noticias mientras éste se encuentra en el cuarto de baño, preocupado de que le interrumpan su *affaire* con su secretaria más que de por lo que puede estar pasando. Otra vez el juego de contrastes con una situación tensa en un contexto cómico.

A partir de este momento, la trama irá saltando entre los tres escenarios: la base militar, el bombardero, y la Sala de Guerra del Pentágono. En ninguno de los ámbitos representados encontramos a nadie con algún rasgo positivo, sino que se caricaturiza a todos los personajes acentuando los comportamientos grotescos y ridículos. Por un lado tenemos el estamento militar. La visión de Kubrick es que se trata de fanáticos impacientes por destruir al enemigo soviético sin pensar en las consecuencias que ello pueda acarrear, actitud representada por el general Ripper, el general Turgidson, y el capitán “King Kong”. También tenemos al capitán Mandrake, consciente de la gravedad de la situación pero inútil en sus torpes intentos por frenar el desastre, y al coronel “Bat” Guano (Keenan Wynn), que sólo sabe cumplir las órdenes recibidas sin para a pensar en el por qué o en las consecuencias.

Por otro lado, aparecen los políticos, quienes tampoco salen bien parados. Tanto el presidente de Estados Unidos Merkin Muffey (Peter Sellers), con cierto parecido físico con Harry Truman, como el embajador soviético De Sadesky (Peter Bull), como la imagen que obtenemos del *premier* de la URSS Dimitri por las conversaciones telefónicas con Muffey, nos dan idea de que son un puñado de o bien incompetentes que no se enteran de lo que pasa a su alrededor, o aún peor, de borrachos mujeriegos.

Y por último estaría el doctor Strangelove (Peter Sellers), representante de unos científicos que en vez de trabajar por el bien de la humanidad, se regodean en inventar ingenios para destruirla. Strangelove es un antiguo nazi, que no deja de llamar al presidente “*Mein Führer*”, una crítica de Kubrick a la permisividad que se había tenido con ciertos criminales del Tercer Reich tras los juicios de Nuremberg, y que ahora trabajaban para Estados Unidos contra el enemigo comunista.

Poco a poco, el espectador empieza a descubrir las claves de la trama. No ha existido ningún ataque de la URSS contra Estados Unidos, sino que ha sido el propio general Ripper el que ha dado la orden de ataque sin contar con nadie más: “*Estoy harto de consentir con los brazos cruzados la infiltración comunista, la subversión comunista, la conspiración comunista. Esa corriente en la actualidad tan de moda, que envuelve e infecta nuestros preciados fluidos naturales*” (min.23). Si antes se sospechaba, ahora se tiene la confirmación: Ripper está loco. Más aun cuando escuchamos sus razones: Ripper está convencido de que los comunistas “fluoridizan” el agua para controlar los fluidos corporales. Esta obsesión nace en el momento en el que tuvo una mala experiencia sexual. Por eso se ha iniciado lo que puede ser la destrucción del mundo, ante el horror de Mandrake, que intenta convencer en vano a Ripper de su error.

La misma perplejidad que el espectador se tiene en la reunión de urgencia del Gabinete. O de casi todo el Gabinete, porque como se informa al presidente, varios miembros del Gobierno se encuentran fuera: “*el secretario de Estado en Vietnam, el de Defensa en Laos y el de Hacienda en México.*” El diálogo se entabla entre el presidente Muffey y el general Turgidson, cuando éste le cuenta qué es el “código R”: ante un ataque de la URSS a Estados Unidos, los B-52 penetrarían en la URSS y lanzarían las bombas contra objetivos fijados estratégicamente. Primero el presidente se cuestiona cómo ha podido suceder:

“-*Pensaba que yo era la única persona que podía dar esa orden.*”

-*Bueno –responde Turgidson- es evidente que el general Ripper se ha extralimitado en sus funciones.*”

Pero la incompetencia de Muffey es revelada cuando indignado ante el hecho de que sea un dispositivo automático que no se pueda parar se le

recuerda que lo aprobó él mismo. La caricatura continúa ante los fútiles intentos de Turgidson de restarle importancia a la situación: *“No me parece nada justo condenar todo un sistema por un fallo humano sin importancia”* (min.30), y más aún cuando propone aprovechar la circunstancia, para, ya que los aviones vuelan hacia los objetivos, asestar un golpe tal a la Unión Soviética que le dejara sin capacidad de respuesta. El presidente le replica que no pasará a la historia por el asesinato de 20 millones de ciudadanos. *“mejor 20 millones de rusos que no 50 millones de personas”* es la respuesta impertérrita de Turgidson.

La sátira se incrementa cuando el embajador soviético De Sadesky es invitado a entrar en la Sala de Guerra para intentar llegar a una solución, ante la indignación de Turgidson, quien antepone preservar los secretos estadounidenses antes que tratar de evitar el desastre.: *“¡Señor, verá el panel!”* .

Kubrick va soltando en los diálogos “perlas” que ridiculizan los mecanismos de la política internacional: *“Señor, el embajador está aquí. Está muy enfadado por el golpe de estado en Vietnam. Tendremos que pedirle disculpas por eso”* (min.33). O por ejemplo, en una de las frases más recordadas de la película, cuando Turgidson forcejea con el embajador creyendo que trataba de fotografiar el panel y el presidente Muffey les reprende: *“Caballeros, no pueden pelear aquí. Esto es el Departamento de Guerra”*.

Sin duda uno de los momentos más divertidos de la película es el diálogo telefónico que mantienen el presidente Muffey y el *premier* Soviético. Sólo oímos a Muffey, pero de sus palabras deducimos el estado del *premier*: completamente borracho. *“Dimitri, no te oigo bien ¿podrías bajar la Internacional? (...) Oye, ya sabes que siempre hemos hablado de la posibilidad de que ocurriera algo grave con la bomba...la de hidrógeno, hombre (...) ¡deja de dar zapatazos y déjame terminar! Claro que yo también estoy disgustado ¿O crees que llamo sólo para saludarte...? Si, si, claro que me gusta hablar contigo...”* (min.41). Es un diálogo absurdo entre los que supuestamente son los dos hombres más poderosos del planeta, incompetentes ante una situación de extrema gravedad.

Gravedad que se acentúa cuando se revela ante el horror de todos los presentes, embajador soviético incluido, que los soviéticos disponen del arma definitiva: un dispositivo que ante un bombardeo enemigo desplegaría otro bombardeo de tal magnitud que acabaría con toda la vida en el planeta. Y que una vez iniciado nada puede pararlo. Aquí se produce la crítica a la carrera armamentística, en la que unos y otros pugnan por tener el mayor potencial destructivo para disuadir al otro, pero que en realidad sólo puede conducir al desastre:

“-¿Cómo pudieron construir semejante monstruosidad?

-No podíamos soportar los gastos que producía la carrera de armamento, la carrera espacial, la carrera de la paz. Nuestro pueblo pedía medias de nylon, y lavadoras. Nuestro Plan Definitivo costaba sólo una parte del presupuesto de defensa para un solo año, pero el factor definitivo fue el saber que en su país se trabajaba en un proyecto semejante, y nos asustó quedarnos a merced de él.

-Eso es absurdo, yo nunca he aprobado nada semejante.

-Se publicó en el New York Times” (min.48).

Tanto uno como otro bando quedan retratados. El presidente norteamericano no se entera de que ha aprobado la construcción de un arma de destrucción masiva que está en manos de los militares, reflejo de lo que advirtió Eisenhower en su despedida de la Casa Blanca respecto al excesivo poder que estaban adquiriendo los fabricantes de armas en la política estadounidense. Y para escarnio del presidente Muffey, hasta *The New York Times* está más enterado que él. Y la Unión Soviética priorizó la carrera de armamentos y la carrera espacial por encima del bienestar de su propia población. Para terminar de rematar la situación entra en escena el doctor Strangelove, quien ante la incredulidad del presidente Muffey y complacido por llevar a cabo su idea, le confirma que Estados Unidos estaban trabajando en ese proyecto, con una alegoría a la táctica de la disuasión practicada por las dos potencias: *“La disuasión es el arte de provocar en el enemigo el miedo a atacar. Por tanto, por ser un proceso automático irreversible fuera de toda mediación humana, el engendro definitivo es aterrador. Es sencillísimo de entender, y desde luego es muy convincente” (min.50).*

Un cambio de escena nos lleva de vuelta a la base del general Ripper, donde se desarrolla una batalla sin cuartel bajo un cartel que reza: *“La Paz es nuestra profesión”* (min.52). Son soldados aliados disparando contra soldados aliados sin que ninguno de ellos tenga la menor idea de por qué lo están haciendo, haciendo la situación más surrealista si cabe. Situación que se agrava cuando en Ripper avanza en su delirio, y sin dejar de hablar de la fluorización del agua *“¿Sabe cuando empezó la fluorización? En 1946. 1946, Mandrake. Eso coincide con la conspiración comunista de posguerra ¿verdad? Es increíblemente obvio. Una sustancia extraña es introducida en nuestros preciosos fluidos corporales sin conocimiento del individuo. Esta es la forma en la que los comunistas funcionan”* (min.55). Pero al ver perdida la base, se suicida. Y en otro incomprensible fallo de seguridad, resulta que él era el único que conocía el código para hacer regresar a los aviones. Afortunadamente Mandrake consigue descifrarlo, pero sólo para darse de bruces con el coronel “Bat” Guano, quien no le cree y quiere llevárselo prisionero. Kubrick va poniendo una y otra traba en el camino de evitar el lanzamiento de la bomba, incrementando la tensión del espectador. El director aprovecha esta escena para lanzar otra carga de profundidad contra uno de los símbolos del poder estadounidense: cuando el coronel “Bat” Guano, aún reticente, accede a disparar a una máquina de refrescos para conseguir monedas para que se pueda comunicar el código por teléfono, le espeta a Mandrake: *“Si no logra hablar por ese teléfono con el presidente de Estados Unidos ¿Sabe lo que le va a pasar? Que se las tendrá que ver con la compañía Coca-Cola”* (min.69).

Pero finalmente todos los esfuerzos serán inútiles, porque cuando parece que se ha conseguido hacer volver o derribar a todos los aviones, la nave del capitán “King Kong” prosigue hacia el objetivo gracias a un cúmulo de circunstancias, y al final logra soltar la bomba. Aparece aquí una imagen que ha pasado a la historia del cine y que ha sido imitada en incontables ocasiones, la del piloto “cabalgando” la bomba agitando su sombrero de *cowboy* como si de un rodeo se tratase mientras cae hacia el objetivo, una imagen que también se ha usado como símbolo de la locura militarista de la Guerra Fría (min. 83)

Ya la destrucción es inevitable. Y hay que decidir cómo preservar la vida sobre la Tierra. Y ni en esta extrema situación los dirigentes son capaces de comportarse con la responsabilidad que se espera de ellos. Strangelove propone un plan que incluiría un ratio de diez mujeres por cada hombre, abandonando la monogamia. *“Una idea digan de ser rusa”* afirma complacido el embajador soviético. Y el general Turgidson es incapaz de pensar más allá de la Guerra Fría aun en un momento como ese, proponiendo conservar bombas atómicas *“por si los rusos también las conservan y cuando se pueda volver a salir al exterior vuelven a levantar el Telón o hacer un rápido ataque”*, dentro de 100 años cuando desapareciera la nube tóxica. Comportamiento parecido tiene el embajador soviético, haciendo fotografías espías del panel de control norteamericano cuando poco importa ya. Las bombas estallan por todo el mundo al ritmo de una bella melodía, el último contraste de la película que le confiere tranquilidad y armonía a la imagen que más pesadillas provocaba en el imaginario colectivo.

Teléfono Rojo... es una sátira, una bufa en la que tanto las situaciones como los personajes son caricaturas llevadas hasta la exageración (baste con repasar los nombres de éstos), con la que Kubrick lanzaba su crítica feroz hacia la irresponsabilidad de la Guerra Fría y de las personas encargadas de dirigirla. Como era lógico, se le denegó el uso de material militar por la imagen que se daba de las Fuerzas Armadas. Kubrick utiliza el humor como la forma más sencilla de que el mensaje llegue hasta el espectador. Lo que sucedía era que muchas veces la gente salía de las salas con una sonrisa helada en su cara.

Punto límite

Título original: *Fail-Safe*

Director: Sidney Lumet.

Producción: Sydney Lumet, Charles Maguire, Max E. Youngstein para Columbia Pictures.

Guión: Walter Bernstein, basado en la novela de Eugene Burdick y Harvey Wheeler *Fail-Safe*

Interpretes: Dan O' Herlihy (*General Warren Black*); Walter Matthau (*Profesor Groeteschele*); Frank Overton (*General Bogan*); Ed Binns (*Coronel Grady*); Fritz Weaver (*Coronel Cascio*); Henry Fonda (*Presidente de EE UU*); Larry Hangman (*Buck*); William Hansen (*Secretario de Defensa Swenson*); Russel Collins (*Gordon Knapp*); Sorrell Booke (*Congresista Raskob*)

Fotografía: Gerald Hirschfeld

Taquilla EE UU: No disponible

Taquilla mundial: No disponible

Estados Unidos, 1964, B/N

Por causa de un fallo electrónico, una escuadra de bombarderos de la Fuerza Aérea de Estados Unidos recibe la orden de bombardear la URSS. En una carrera contrarreloj, el presidente y el mando militar tienen que impedir que esos aviones alcancen Moscú y tratar de convencer a los rusos de que ha sido un accidente para evitar unas represalias que podrían abocar al mundo a la destrucción.

El mismo año que se estrenó *Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?*, la compañía Columbia también produjo *Punto Límite*, la otra cara de la moneda de la película de Kubrick.

El argumento es básicamente el mismo, pero la forma de tratarlo es radicalmente distinta. Sydney Lumet provenía del mundo de la televisión, y pertenecía a esa nueva generación de directores que empezó su carrera en el

cine a finales de los años cincuenta y primeros sesenta, coincidiendo con la llegada de Kennedy a la presidencia de los EE UU. Lumet, forjado además en el teatro del *off-broadway*, era de tendencia liberal (lo que en Estados Unidos significa “izquierdista”), y muchas de sus películas girarán en torno a la denuncia de diversos temas sociales. Todo ello se nota a la perfección en *Punto Límite*. Desde el primer momento nos damos cuenta de que nos encontramos ante una película con una factura no habitual en las producciones de Hollywood y sí más cercana a las nuevas tendencias que se estaban implantando. Tendencias que recibían la influencia tanto de la televisión como de la *nouvelle vague* francesa o el *free cinema* inglés.

Evidentemente el contexto durante el que se realiza la película es clave para entender precisamente la razón de su existencia. Después de la crisis de los misiles cubanos, en pleno debate sobre la limitación de las armas nucleares y en un momento en el que parte de la sociedad se está levantando para reivindicar diferentes causas, entre ellas el desarme y el pacifismo. También hemos recalcado la similitud entre *Teléfono rojo* y *Punto límite*. Lejos de ser una casualidad, esto se explica porque *Punto límite* se basa en la novela *Fail-Safe* de Eugene Burdick y Harvey Wheeler, obra que fue denunciada por plagio por Peter George, autor de *Red Alert*, sobre la que se basaba el guión de *Teléfono Rojo*. Aunque se desestimó la demanda, sólo hay que ver ambas películas para comprobar que los parecidos son más que notables. Pero mientras que la película de Kubrick es, como hemos comentado en su análisis, una hiriente sátira, *Punto límite* es un thriller político con una factura semi-documental que le confiere un mayor realismo.

El inicio de la película es desconcertante. Sin ningún tipo de música, lo primero que vemos es un cartel que nos sitúa en Nueva York a las 5:30 de la mañana, pero la primera imagen que vemos es de una multitudinaria corrida de toros. Evidentemente el espectador se queda sorprendido (y más uno español) y no entiende qué relación hay entre el espectáculo y la ciudad. Además las imágenes se centran en el toro, su agonía y su muerte, con primeros planos del rostro del animal que nos identifican con él, mientras que nunca se observa claramente al torero. Pronto se aclara todo. Es un sueño de un hombre, Warren Black (Dan O’ Herlilhy), que se despierta

sobresaltado y sudoroso. Padre de dos niños, Black le cuenta a su mujer que es un sueño recurrente que le tiene obsesionado: “*Algún día podré ver a ese matador, sabré quién es. Y cuando lo sepa será el fin*” (min.1). Su mujer le sugiere que deje su trabajo, por el estrés que le provoca. Pero en cuanto Black abre la puerta del armario comprendemos que no es tan fácil: Black es general del Ejército de Estados Unidos.

Entre medias de esta escena hemos contemplado el título de la película: unas simples letras blancas sobre fondo negro que enseguida intermiten a letras negras sobre fondo blanco varias veces, agudizando la sensación de tensión al espectador. Un nuevo cartel nos sitúa a la misma hora de la mañana en Washington. En el interior de un salón vemos una fiesta de etiqueta en al que enseguida destaca una conversación liderada por el profesor Groeteschele (Walter Matthau). Este personaje está inspirado en Herman Khan, un asesor militar de la Corporación RAND, uno de los más influyentes *think tank* de la política estadounidense. Khan se hizo famoso en esos años por sus teorías sobre la guerra nuclear, en las que argüía que aparte de ser inevitable, la victoria era factible y que pese a que habría millones de muertos, eso no causaría el final de la humanidad, como tampoco lo hizo la peste negra. Es uno de los creadores de la doctrina de la “destrucción mutua”. El doctor Strangelove de *Teléfono Rojo* es una caricatura de Khan.

La conversación de Groeteschele le retrata inequívocamente, tanto a él como a los numerosos seguidores de esa línea de pensamiento, del modo que Lumet pretende. En su discusión con otro de los invitados se plasma el debate entre los “halcones” (partidarios de políticas de firmeza y belicistas) y “palomas” (pacifistas partidarios de la distensión y el desarme):

“- Invitada: *Profesor, usted antes hablaba de 100 millones y ahora dice 60.*

-Groeteschele: *Sólo digo que 60 millones de muertos es el precio más alto que debemos estar dispuesto a pagar en una guerra.*

-Foster: *¿Y qué diferencia hay entre 60 millones y 100 millones?*

-G: *40 millones.*

-F: *¿Y qué más da?*

-G: *¿Quiere decir que salvar 40 millones de vidas no tiene importancia?*

-F: *No quiere entenderme, profesor. Lo que de verdad importa es salvar esos 60 millones de vidas.*

-G: *Señor Foster, estamos hablando de la guerra. En toda guerra, incluso en una guerra nuclear, hay un ganador y un perdedor ¿Qué preferiría ser usted?*

-F: *En una guerra nuclear todos perderíamos. La guerra no es lo que era antes.*

-G: *Sigue siendo una solución para los conflictos políticos y económicos.*

-F: *¿Con 100 millones de muertos qué clase de solución sería esa!*

-G: *No tienen por qué ser 100 millones.*

-F: *¿Ni 60!*

-G: *Lo mismo que hace 1000 años, señor, cuando en las guerras se exterminaban razas enteras, la cuestión sigue siendo la misma: quién gana y quién pierde, la supervivencia de una cultura.*

-F: *¿Una cultura? ¿Con la mayoría de la gente muerta? ¿El mundo destrozado, la comida envenenada, el aire imposible de respirar, y llama a eso una cultura?*

-G: *Si, señor Foster. Yo no soy un poeta. Soy un hombre de ciencia que prefiere que sobreviva una cultura americana a una cultura rusa” (min.7).*

Lumet consigue lo que pretende, que Groeteschele nos caiga antipático enseguida, no sólo por lo que dice sino por sus aires altivos de superioridad. Pero también cualquiera puede comprender su punto de vista aún sin compartirlo, porque sus ideas están bien argumentadas.

Otro cambio de escenario nos lleva a Omaha, al Cuartel General del Alto Mando Militar estadounidense. Allí conoceremos al general Bogan (Frank Overton) y al coronel Cascio (Fritz Weaver). De este último sabemos que tiene graves problemas familiares por el alcoholismo de sus padres, lo que le afecta emocionalmente. Bogan le cuenta que tendrán la visita del congresista Raskob (Sorrel Booke) para examinar la base, lo que no le produce mucha alegría precisamente, pero también señala que estará presente Gordon Knapp (Russell Collins), dueño de la compañía que suministra los componentes informáticos al Ejército: *“Está de nuestro lado, y al que critique sus productos lo meterán en un cohete” (min.16).* Es la muestra del dominio de la industria armamentística del que alertaba Eisenhower en su

despedida. Y por último, observamos una base aérea en Anchorage, Alaska, en la que un veterano piloto, el coronel Grady (Ed Binns), se lamenta de cómo se ha perdido el factor humano en las decisiones militares, quedando todo en manos de las máquinas, antes de ponerse a los mandos de su bombardero para los vuelos de rutina (min.18).

Como en la estructura teatral de la que es tan deudor Lumet, una vez presentados los personajes y los escenarios, empieza el desarrollo de la trama. En su visita al Cuartel General, al congresista Raskob se le explica que escuadras de aviones armadas con bombas nucleares están permanentemente en vuelo para rechazar posibles ataques sorpresa a las bases estadounidenses, y cómo todo está controlado por computadoras. En una gran pantalla un mapa muestra las posiciones de los aviones. Pero de repente un artefacto no identificado sale en la pantalla, provocando que se pase la alerta a Condición Verde, la previa a Condición Roja que implicaría la guerra. Afortunadamente pronto se aclara que es una falsa alarma y que se trata de un avión comercial fuera de rumbo, desactivándose la alarma. Pero un fallo electrónico hace que a la escuadra de aviones capitaneada por Grady se le transmita un código de guerra. Además unas interferencias impiden la comunicación por radio, por lo que Grady decide continuar adelante hacia el objetivo marcado en caso de guerra: Moscú (min.38).

Cunde la alarma, y la situación es notificada al presidente de Estados Unidos (Henry Fonda), quien junto a un traductor de ruso, Buck (Larry Hangman), se traslada al bunker bajo la Casa Blanca para coordinar las operaciones. Allí ordena que ya que es imposible ponerse en contacto con la escuadrilla para avisarles de que ha sido un accidente, hay que derribarlos. Pero eso implica que los cazas que estaban ya a cientos de kilómetros de distancia, tengan que forzar los motores para alcanzarlos, lo que hará que se queden sin combustible y caigan al Ártico, muriendo sus pilotos. Sabiendo esto, aún a su pesar el presidente da la orden (min.45).

Todo esto ocurre mientras se está desarrollando una reunión en el Pentágono en la que participan el general Black, el profesor Groetteschele y el Secretario de Defensa (William Hansen), a donde pronto llegan las noticias de lo que sucede. De nuevo se pone de manifiesto el enfrentamiento entre los sectores “duros” y los que tratan de evitar una guerra nuclear a

gran escala, representados uno y otro por Groeteschele y Black. Groeteschele propone aprovechar la ocasión y lanzar un ataque en pleno a la Unión Soviética, para asegurar su destrucción y evitar que puedan tomar represalias: *“Los rusos desean dominar el mundo. Ellos creen que el comunismo finalmente triunfará mientras la Unión Soviética siga razonablemente intacta. Saben que una guerra dejaría a la Unión Soviética totalmente destruida. Por lo tanto, se rendirán. (...) Ellos saben que podríamos tener un sistema de ataque retardado, que entraría en acción días y hasta semanas después de haber terminado la guerra, que destruiría a un enemigo aun después de que este nos hubiera destruido a nosotros”*. Black le replica que *“pensarán que ni los capitalistas están tan locos como para querer matar aun estando ellos muertos”*, pero Groeteschele no cesa en sus argumentos: *“Ellos son fanáticos, no gente normal, no razonan como usted o como yo, general. No están supeditados a las emociones humanas como la ira o la compasión, son máquinas calculadoras, analizan los pros y los contras y saben que no pueden ganar (...) No se dan cuenta, esta es nuestra oportunidad. Nosotros nunca hubiéramos dado el primer paso, el grupo 6 lo ha dado por nosotros, por accidente. Y debemos aprovecharlo. La Historia nos lo exige. Debemos pedir al presidente que no detenga esos aviones”* (min 53).

Los “belicistas”, hablando a través de Groeteschele, deshumanizan al enemigo, otorgándole un carácter de monstruo sin emociones, para simplificar el discurso y justificar mejor su postura. Elevan la amenaza a una lucha por la supervivencia de la cultura occidental, que sólo se logrará con la destrucción completa del comunismo, sin importar las vidas humanas que haya en juego. Mientras que los partidarios de la distensión mantienen que la única forma de asegurar la supervivencia de Occidente es a través de la coexistencia pacífica entre los dos sistemas. La dialéctica entre ambos grupos se intensificó durante los años sesenta, llegando a su punto culminante con motivo de la guerra de Vietnam. La política de Estados Unidos hasta el final de la Guerra Fría se movió en un equilibrio entre ambas posturas, decantándose por una o por otra según fuera la circunstancia del momento.

Pese a la recomendación de Groeteschele, el presidente mantiene su orden de derribar los bombarderos. A través de los mapas electrónicos de Omaha y el Pentágono tanto los protagonistas como los espectadores comprobamos cómo los misiles fallan sus objetivos, y cómo los cazas, sin combustible, caen al Mar Ártico hacia una muerte segura. Y para reforzar la sensación de angustia, las imágenes nos muestran cómo caen los aviones, en silencio, sin ninguna música ni sonido que distraiga la mente del espectador del horror de sentirse impotente ante la muerte de unos hombres sin que nadie pueda hacer nada por evitarlo.

Pero lo peor es que los bombarderos siguen su ruta hacia Moscú. Ante la gravedad que está adquiriendo la situación, en Washington el presidente desprecinta el “teléfono rojo” y se pone al habla con el *premier* Soviético. Le explica la situación y no sólo le pide que derribe a sus propios bombarderos, sino que además le ofrece toda la ayuda posible, lo que implica proporcionar a los soviéticos valiosa información táctica. El *premier*, desconfiado, rechaza inicialmente la ayuda para aceptarla posteriormente. En esta escena destacan dos cosas. La primera es que se desarrolla completamente en el despacho del presidente norteamericano. Al igual que a lo largo de toda la película, nunca veremos a los soviéticos ni les oiremos, (salvo en una única escena posterior). La conversación con el *premier* la conocemos a través de Buck, el traductor. Al igual que los protagonistas de la película, no podemos observar las reacciones, los gestos y los pensamientos de los soviéticos, lo que refuerza la sensación de inquietud y de desconocimiento que se extiende al público que intenta averiguar cuáles son sus intenciones. La segunda es que, observando al presidente de Estados Unidos, y escuchando la traducción y la descripción del tono de voz que Buck hace, podemos intuir que el *premier* soviético está viviendo exactamente la misma situación que su colega norteamericano, y que está experimentando los mismos miedos e inseguridades, alentados en ambos casos por los grupos de colaboradores que les asesoran a ambos. Lejos de ser las máquinas frías y calculadoras que Groeteschele pretende, los rusos están actuando igual que los norteamericanos, y manteniendo las mismas dudas y discusiones sobre qué hacer.

Pero Groeteschele sigue firme en su plan, lo que genera una nueva discusión, en un tono muy agrio, con el general Black:

-Black: *(irritado)* ¿Sabe usted lo que está diciendo?

-Groeteschele: *¿No cree usted que el comunismo es nuestro peor enemigo?*

-B: *Usted está justificando el asesinato.*

-G: *Si, para evitar morir asesinado.*

-B: *¿En nombre de qué? ¿Para preservar qué? ¿Qué somos nosotros, mejores de los que decimos que son ellos? ¿Qué derecho tendríamos entonces a la vida? ¿Qué es lo que hace que merezcamos sobrevivir, Groeteschele, que tengamos la sangre fría de atacar primero?*

-G: *¡Si! ¡Aquellos que puedan sobrevivir son los únicos que merecen sobrevivir!*

-B: *Defender la vida no es asesinar.*

-G: *¿Quién habla de asesinato cuando se habla del enemigo? ¿Cuánto tiempo hubieran resistido los nazis si hubieran dejado que los judíos se armaran y organizaran? Yo he aprendido mucho de ellos, General.*

-B: *Si, aprendió demasiado. Aprendió tanto que ahora no hay ninguna diferencia entre usted y lo que quiere matar. (min.73)*

Ahora es Sydney Lumet en que aquí lleva las cosas al extremo en su afán por que identifiquemos a Black como el “bueno” y a Groeteschele como el “malo”, haciéndole defender ideas filonazis. Aunque era cierto que muchos políticos que seguían desempeñando cargos de importancia habían mostrado sus simpatías por el régimen de Hitler antes de la Segunda Guerra Mundial, y que Groeteschele comparte origen alemán con su trasunto en la vida real, Helmut Kahn, Lumet con esto escora definitivamente el signo ideológico de la película, cosa que nunca intentó ocultar, pero que en este caso se hace de manera demasiado obvia. Pero si dejamos aparte las últimas frases, la primera parte de la conversación era un debate muy real entre los conservadores y los liberales, y que se producía diariamente en la Cámaras, en los medios de comunicación y en la sociedad.

Si hasta el momento al espectador se le ha tenido en tensión, a partir de ahora ésta va crecer hasta límites insospechados. El presidente ordena al Cuartel General de Omaha colaboración plena con el Alto Mando soviético.

En la única vez que oímos a alguien del lado ruso, el general Bogan habla con el mayor Nevsky y le proporciona información para que los misiles de los aviones rusos puedan superar las defensas de los bombarderos americanos, diciéndoles en la práctica cómo anular todo el sistema estadounidense de cohetes. Los rusos logran derribar cuatro de los aviones, pero esto es más de lo que la frágil mente del coronel Cascio puede soportar, y se hunde. En un arrebato golpea a Bogan y asume el mando acusando a Bogan de traición. Es rápidamente detenido, pero se ha perdido un tiempo precioso. Dos de los aviones siguen adelante, el pilotado por Grady y otro que navega sin bombas. Pese a las advertencias de Bogan de que éste es un señuelo y que se centren en el otro bombardero, los rusos derriban al señuelo haciendo que sea imposible ya alcanzar al avión que lleva las bombas. Ya es prácticamente seguro que alcanzará Moscú. Bogan lee en un expediente que el oficial soviético con el que está hablando tiene a toda su familia en Moscú. Ambos se despiden con un *“hasta la vista, amigo mío”*.

Y aquí es cuando nos encontramos ante un punto de no retorno. Hasta ahora la tensión se centraba en saber si las bombas llegarían o no a Moscú. Pero ya que esto es casi seguro, queda conocer las consecuencias. Y éstas son terroríficas. Aún más cuando sabemos que no vendrán de los soviéticos, sino por parte del propio presidente de Estados Unidos. En una escena de una crudeza y crueldad aterradora, el presidente habla con el embajador americano en Moscú y le ordena permanecer en la ciudad, para morir junto a los demás ciudadanos. Pero eso no es lo peor. Porque para convencer a los soviéticos de que ha sido un accidente y evitar una represalia masiva de los soviéticos contra todo el territorio norteamericano, el presidente le encarga a Black que coja otro bombardero, y que en el momento en el que la bomba caiga sobre Moscú, lance otra sobre Nueva York.

Esta es la terrible consecuencia que acarrea la escalada nuclear: la destrucción de dos ciudades, la muerte de millones de personas. Y para el espectador es aún más horroroso, porque se está planteando por primera vez en la pantalla el estallido de una bomba nuclear ni más ni menos que en Nueva York. Y para redondear aún más esa sensación, nos damos cuenta de que no sólo la mujer y los hijos de Black viven allí, sino que la Primera Dama se encuentra en la ciudad de visita, circunstancia que el presidente

conoce. Tanto él como Black, al igual que hizo Abraham como cita el presidente, aceptan con todo su dolor sacrificar las vidas de sus seres más queridos para salvar millones más (min. 90).

El espectador está en permanente expectación. Como en cualquier otra película de Hollywood, espera que en el último minuto un *deus ex machina* logre salvar la situación. Y esto parece que puede ocurrir cuando se logra establecer contacto por radio con el avión y se ponen al habla tanto el presidente como la propia esposa de Grady, intentando desesperadamente convencerle de que todo ha sido un accidente y de que Estados Unidos no ha sufrido ningún ataque. Pero Grady tiene instrucciones de que no debe obedecer órdenes orales porque podrían ser lo rusos imitando la voz del presidente, y sigue adelante. Grady, quien al principio de la película se lamentaba de la excesiva automatización y la ausencia del factor humano en las decisiones militares, es ahora él el que actúa como un autómatas obedeciendo las órdenes y el protocolo al pie de la letra, sin dejar ni un mínimo resquicio a su iniciativa o decisión personal. Como último intento, los rusos lanzan cohetes que forman una barrera termonuclear. En vano. Pese a estar afectados por la radiación que les causará la muerte en pocos días, logran pasar. Ahora ya si que no hay duda alguna: la bomba se ha lanzado, y lo comprobamos al escuchar un largo y agudo pitido en la línea donde estaba el embajador en Moscú.

Ahora sólo queda saber qué va a pasar después. Dos escenas lo mostrarán. En la primera, Groetschele, sube al podio y explica su análisis: *“He hecho algunos cálculos sobre los efectos que causarán dos bombas de 20 megatonnes lanzadas sobre Nueva York en un día laboral. Estimo que 3 millones morirán de inmediato. Incluyo también aquellos que mueran sepultados bajo los edificios que se derrumben. Añado otro millón o dos que morirán al cabo de cinco semanas. Ahora nuestro problema más urgente es el del control de incendios y operaciones de excavación. No para rescatar cadáveres ya que el esfuerzo sería en vano. Hay documentos irremplazables en esa ciudad. Muchas de nuestras grandes corporaciones guardan allí nuestros archivos. Será necesario... rescatar la mayor cantidad posible de documentos. Nuestra economía depende de ello...nuestro futuro depende de ello. ‘Y el Señor dijo: aquel que esté libre*

de pecado que tire la primera piedra” (min. 100). El tono de Groetteschele va derivando de frío a apesadumbrado, sin abandonar nunca el pragmatismo. Parecidas sensaciones experimenta el espectador, acompañadas de un escalofrío.

La segunda escena está protagonizada por el presidente. En comunicación con el *premier* soviético, a través de Buck, el presidente lanza un discurso contra la irresponsabilidad que les ha llevado a esa situación:

“-*Premier URSS (voz de Buck): Señor presidente, no tomaremos ninguna represalia que pueda significar la guerra (...) También sabrá que no es culpa de nadie...*

-P. EE UU: *No estoy de acuerdo.*

-P. URSS: *No ha sido un error humano. Nadie es culpable.*

-P. EE UU: *Usted y yo somos culpables. No hemos sabido controlar unas máquinas.*

-P. URSS: *Pero aun así, fue un accidente.*

-P. EE UU: *Dos grandes ciudades serán destruidas. Millones de inocentes morirán ¿Qué les decimos, que fue un accidente? ¿No puedo aceptarlo!*

-P. URSS: *Todo lo que se es que mientras tengamos armas que...*

-P. EE UU: *Y todo lo que yo se es que somos responsables, somos los responsables de lo que nos ocurre. Hoy hemos tenido una visión del futuro ¿Aprenderemos de ella o seguiremos como hasta ahora? ¿Qué haremos, señor ministro? ¿Qué le decimos a los muertos?*

-P. URSS: *Pienso que como hombres, debemos decir que esto no volverá a ocurrir ¿Pero lo cree posible con todo lo que se interpone entre nosotros?*

-P. EE UU: *Es culpa nuestra, señor ministro, pero no somos inútiles. Lo que se interponga entre nosotros debemos suprimirlo*” (min. 103).

En este alegato contra las armas nucleares y a favor del entendimiento y la coexistencia entre las potencias se resume el mensaje de la película, propio de la tendencia liberal de Lumet. Y para acentuar la tensión y el terror que ha presidido el metraje, la película finaliza con Black suicidándose a bordo de su avión tras haber lanzado la bomba sobre Nueva York, mientras que pronuncia sus últimas palabras agonizante: “*El matador... el matador soy yo...*”. Suena la cuenta atrás. En un montaje imitado posteriormente hasta la saciedad, se suceden imágenes de gentes, de niños, animales, todos

desarrollando su vida diaria, hasta que termina la cuenta atrás. Entonces esas mismas imágenes vuelven a sucederse congeladas, y la pantalla se funde a blanco. Fin.

No hay música ni sonido de ningún tipo. Los títulos de crédito pasan sobre un fondo negro, y cuando han terminado, se proyecta un mensaje en pantalla: *“Los productores de este film desean aclarar que la posición del Departamento de Defensa y de la Fuerza Aérea es que un estricto sistema de seguridad y controles aseguran que ficciones como las que se narran en esta historia no pueden suceder.”* Pero habrá ya pocos espectadores que se hayan quedado a leer esta aclaración. La mayoría se habrán marchado sobrecogidos después de ver cómo una bomba nuclear ha estallado en Estados Unidos, probablemente en la misma ciudad en la que la mayoría del público vio la película. No ha habido final feliz.

Lumet consigue trasladar a la pantalla los temores más extendidos tras la crisis de los misiles entre un amplio sector de la sociedad norteamericana: un simple fallo, ya sea humano o como esta vez mecánico puede provocar la destrucción de la ciudad más representativa de Estados Unidos. Hace así propaganda a las posturas de los activistas: Las armas nucleares son demasiado peligrosas, y hay que eliminarlas antes de que pueda pasar lo que se ha visto en la pantalla.

Desde Rusia con amor

Título original: *From Russia With Love*

Director: Terence Young

Productor: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli para United Artists

Guión: Johanna Harwood, Richard Maibaum, basado en la novela *From Russia with Love* de Ian Fleming

Intérpretes: Sean Connery (*James Bond*); Daniela Bianchi (*Tatiana Romanova*); Pedro Armendáriz (*Ali Kerim Bey*); Robert Shaw (*Grant*); Lotte Lenya (*Rosa Klebb*); Vladek Sheybal (*Kronsteen*); Bernard Lee (*M*); Lois Maxwell (*Miss Moneypenny*)

Música: John Barry

Fotografía: Ted Moore

Taquilla EE UU: 24.796.765 \$

Taquilla mundial: 54.100.000 \$

Gran Bretaña, 1963, Color

James Bond, el agente 007 del Servicio Secreto Británico, es encomendado a viajar hasta Estambul para ayudar a desertar a una bella agente soviética. A cambio, ésta le proporcionará una valiosa máquina descifrador de códigos que utilizan los rusos. Lo que ninguno de ellos saben es que todo forma parte un siniestro plan de la organización terrorista SPECTRA para vengarse de Bond y provocar el caos entre las dos potencias.

Segunda película de la serie Bond, *Desde Rusia con amor* es considerada por críticos y aficionados como la mejor de toda la saga, junto con su sucesora *Goldfinger*. Impulsora de la moda de las películas de espías en los años sesenta, la saga de 007 contiene una serie de rasgos característicos que se repiten en cada uno de los films: Una amenaza para el mundo occidental perpetrada por un villano o una organización secreta, una bella mujer, viajes a ciudades o parajes exóticos, escenas de acción que incluyen al menos una

persecución en algún tipo de vehículo, un aliado (que suele pagarlo con su vida), y un *gadget* ingenioso para ayudar a Bond en su misión. Con todas estas constantes, Bond más que un espía se nos aparece como una especie de “superhéroe”, y las películas se insertan de lleno en el género de acción y aventuras, mientras que en las décadas anteriores se encontraban más cerca del *thriller* y la intriga.

Precisamente por esto las películas de James Bond no respondían a los parámetros habituales de las películas de espías de los años cuarenta y cincuenta, en los que el tema central era siempre una intriga de espionaje entre Estados Unidos o Gran Bretaña y la URSS. Por un lado el panorama político y social no era de plena Guerra Fría como a finales de los años cuarenta, viviéndose un periodo de distensión, y por otro, los productores pretendían que las películas no se quedasen anticuadas antes de tiempo, como les había sucedido a muchas producciones rodadas después de la Segunda Guerra Mundial y en los primeros cincuenta. No obstante, pese a la distensión, la política de boques seguía vigente, y la sociedad occidental seguía mirando con desconfianza a los vecinos comunistas.

Desde Rusia con amor, realizada en 1963, es la una de las películas de la saga que mejor sabe jugar con el contexto de la época. Porque la trama se basa en el contraespionaje y la constante vigilancia mutua entre las dos superpotencias. Sobre todo tenemos que destacar una cosa: los enemigos no son los comunistas ni la Unión Soviética, sino una organización criminal, SPECTRA, creada ex-profeso por los productores. Con sus planes de dominación mundial, SPECTRA recogía el rol de archienemigos de James Bond que en las novelas de Fleming habían ocupado los servicios secretos soviéticos. Se conseguía así un villano que podría ejercer el papel independientemente del estado en el que estuviese la actualidad informativa en el momento del estreno.

SPECTRA desempeñó ese papel durante todas las películas de James Bond que se estrenaron durante la década de los sesenta. Y en *Desde Rusia con amor* es donde se comprueba mejor el nivel de amenaza que supone, porque juega tanto con los servicios secretos británicos como con los soviéticos como parte del plan para conseguir su objetivo. Es decir, que en esta película, los rusos son también víctimas de las maquinaciones de

SPECTRA, tanto como los ingleses. Porque sus planes son dominar el mundo, tanto el occidental como el comunista. El que los productores rechazaran utilizar al comunismo como enemigo principal nos señala el hecho de que en estos momentos, la sociedad concebía la Guerra Fría como “algo” que estaba ahí, sí, pero que ya no la percibía como un peligro inminente para sí forma de vida. No se confiaba en los comunistas, pero tampoco se les temía como en los años cuarenta. La Guerra Fría había entrado en una fase de “normalización”. Y como anécdota, John F. Kennedy en una entrevista a *Life* había citado la novela original entre sus diez libros favoritos, lo que aumentó considerablemente el interés por el estreno de la película.

Tras un prólogo que nos enseña un entrenamiento del asesino de SPECTRA Red Grant (Robert Shaw), la trama empieza en Venecia donde asistimos a un campeonato mundial de ajedrez, en el que el Gran Maestro Kronsteen (Vladek Sheybal) derrota fácilmente a su contrincante. Pero Kronsteen también es el Número 5 y jefe de Operaciones de SPECTRA, y es requerido para una reunión con el mismísimo Número 1. Allí también se encuentra el Número 3 de la organización, Rosa Klebb (Lotte Lenya), antigua coronel de los servicios secretos soviéticos que ha desertado para trabajar con SPECTRA. El plan ideado por Kronsteen consiste en robarles a los rusos una máquina descifradora de códigos *Lektor* utilizando para ello al servicio secreto británico. El plan también servirá para vengarse de James Bond (Sean Connery) por la muerte del Doctor No en la anterior película. El cebo, además de la *Lektor*, será una bella agente rusa, Tatiana Romanova (Daniela Bianchi), que trabaja en el Consulado ruso en Estambul con la *Lektor*, seleccionada por Klebb por ser “*competente, eficaz, y cuya lealtad al Estado está fuera de toda duda*” (min.10). Tatiana tendrá que contactar con los británicos para desertar y ofrecerá la *Lektor* a cambio, pero a condición de que sea Bond quien acuda a Estambul a recogerla, atrayéndole a la trampa para que Grant, reclutado también por Klebb le asesine y se haga con la *Lektor*.

Como hemos dicho, la particularidad de la película es que pone en el mismo plano a británicos y soviéticos como víctimas del complot de SPECTRA. Pero hay detalles a lo largo del metraje que nos siguen situando

en el contexto de la Guerra Fría. Por ejemplo, el que los británicos, pese a sospechar que se trata de una trampa, quieran hacerse con la máquina descifrador de códigos para poder espiar a los soviéticos. También es curiosa la apertura con la partida de ajedrez, llevando a la pantalla la “guerra fría” particular que se tenía en este juego y en otros deportes, en los que el bloque soviético dominaba claramente a Occidente. Otro aspecto es la presencia de Rosa Klebb, caracterizada como una mujer de mediana edad, con rasgos asexuados y comportamiento autoritario, recreando la acostumbrada asociación “soviéticos-nazis” que Hollywood llevaba realizando desde el final de la Segunda Guerra Mundial.

Esto se demuestra en la entrevista que mantiene Klebb con Tatiana en Estambul, en la que, haciéndola creer que es todavía un alto mando soviético, le cuenta el plan. Tatiana tendrá que seducir a Bond y ayudarlo a conseguir la *Lektor*. Tatiana actuará en todo momento creyendo que sirve a la patria rusa, ignorando que en realidad Klebb trabaja para SPECTRA. El tono de Klebb es militar, duro, recurriendo sin dudar a los gritos e incluso a las amenazas de muerte: “*Si se niega, no saldrá con vida de esta habitación*” (min.17).

Consciente que puede ser una trampa, pero tentado de conseguir la *Lektor*, M (Bernard Lee) envía a Bond a Estambul. Allí es recogido por un coche de la Embajada británica, y son seguidos por otro vehículo desde el aeropuerto. Cuando Bond se lo hace notar al chofer, éste le resta toda importancia: “*Oh, si señor. Hoy le toca al Citröen. Son los búlgaros que trabajan para los rusos. Ellos nos siguen a nosotros y nosotros a ellos. Es un acuerdo tácito*”. “*Muy amistoso*” corresponde Bond irónicamente. La misma despreocupación con los asuntos de la vigilancia y contravigilancia muestra el jefe de la Delegación Británica, Ali Kerim Bey (Pedro Armendáriz): “*En las tareas de rutina procuramos no ponernos trabas mutuamente*” (min. 25). La película quiere señalar la “rutina” en la que se habían convertido las relaciones entre los dos bloques: sin quitarse el ojo de encima, pero con un bajo grado de tensión entre si.

El personaje de Kerim Bey está diseñado para que caiga automáticamente simpático al espectador: astuto, con un gran sentido del humor, sintoniza enseguida con Bond, sobre todo en lo que a su relación con las mujeres se

refiere. Además hace gala constantemente de su condición turca. Esto, y la localización de la película en Estambul no son casuales. Por su posición geoestratégica, Turquía era un valiosísimo aliado del bloque occidental, albergando en su territorio bases en las que, por ejemplo, estuvieron emplazados misiles *Júpiter* que jugaron un papel clave en la crisis de los misiles de Cuba. Y no estaba de más que una película de tan alto presupuesto y tanta popularidad destacase al mundo no sólo las bellezas turísticas de Estambul, sino el gran trabajo que Turquía desempeñaba en la contención de la URSS.

Claro que esa “convivencia” entre las agencias de seguridad de ambos bloques podía verse alterada por algún acontecimiento que se saliese de la “rutina”. Rosa Klebb advierte que *“la Guerra Fría en Estambul va a entrar en su fase caliente antes de lo que muchos piensan”* (min. 31). El plan de SPECTRA incluye mantener a los británicos y a los soviéticos enzarzados entre sí, provocando una crisis. Grant asesina a un agente ruso, muerte de la que los soviéticos culparán a Kerim Bey, contra el que intentan atentar por dos ocasiones, fracasando en ambas. Entre medias contemplamos por una parte los depósitos de agua de Constantino, otro atractivo turístico turco, y el ingenio de Kerim Bey que ha logrado colocar ni más ni menos que un periscopio en pleno despacho del embajador ruso.

A su vez, Tatiana ha logrado “contactar” con Bond, y siguiendo las instrucciones de Klebb, le dice que quiere desertar porque está enamorada de él. El trato es que les ayude a conseguir la máquina descifradora de códigos. Kerim Bey idea un plan en el que Bond acude al consulado para solicitar un visado para viajar a través del Telón de Acero en el Orient Express. Aquí se produce un breve diálogo en el que con un toque de humor se ironiza sobre algunos tópicos sobre los rusos extendidos por Occidente, cuando Bond le pregunta a un funcionario: *“¿Ese reloj funciona bien?”*. *“Los relojes rusos siempre van bien”* responde el funcionario, ofendido de que se dude de la tecnología soviética, de la que el Estado intentaba convencer al mundo de su eficacia y superioridad, pese a que la realidad era muy distinta. Y para subrayar esta propaganda tecnológica, en la Embajada hay destacado un cuadro de Yuri Gagarin, el primer cosmonauta.

Justo en ese momento Kerim Bey hace estallar desde las catacumbas una bomba de gas lacrimógeno que crea el caos en la embajada y permite a Bond recoger a Tatiana y la *Lektor* y huir en el Orient Express. Pero allí, además de un agente ruso que ha reconocido a Tatiana en la estación, está también Grant. Y después de que Kerim Bey capture al agente ruso, Grant mata a los dos, y se hace pasar por un agente británico, al que también ha asesinado, bajo la tapadera de ayudar a Bond a cruzar la frontera entre Yugoslavia y Trieste con la *Lektor*. Pero Grant noquea a Bond y se dispone a matarle, revelándole antes que es todo un plan de SPECTRA, que ha estado jugando con todos. Se produce una pelea, una de las más recordadas por los seguidores de la serie, en la que juega un papel básico un maletín trucado, el primer *gadget* o arma secreta que aparecerá en las películas de 007 y que será una constante de la serie desde entonces.

Bond acaba con Grant, y huye con Tatiana y la máquina campo a través. Este fracaso desata las iras del nº 1 de SPECTRA, lo que le cuesta la vida a Kronsteen por haber fallado su plan. Una de las cosas que destaca en esta escena es que el Nº 1 confirma que ha negociado con los soviéticos el rescate de la *Lektor*: *“He negociado ya con los rusos para devolvérsela. Estamos de acuerdo en el precio y SPECTRA siempre entrega lo que promete.* (min. 101). Es decir, se sugiere que la URSS no tiene reparos en negociar con una organización terrorista, y que los británicos nunca harían semejante cosa. Este detalle nos habla de que pese a la distensión, todavía se siguen manteniendo ciertas constantes en el tratamiento del contrario.

.Ya desde aquí hasta el final de la película se sucederán las persecuciones y las escenas de acción, hasta el desenlace en Venecia, en el que Klebb ha logrado arrinconar a Bond. Pero justo en ese momento Tatiana, que cómo no, se ha enamorado realmente de Bond, logra arrebatarse la pistola y mata a Klebb de un disparo. El plan de SPECTRA ha fracasado, el servicio secreto británico ha conseguido la *Lektor* y Bond a la chica. Y los espectadores han disfrutado durante dos horas con las acertadas dosis de acción y el erotismo que ofrece el film.

Desde Rusia con amor fue un éxito rotundo, que catapultó la popularidad del personaje por todo el mundo, y que renovó el género de las películas de espías sustituyendo el suspense por la acción, produciéndose un *boom* de

este tipo de películas en los años sesenta. Y en la mayoría, a imitación de la saga Bond, el enemigo era una misteriosa organización terrorista. La URSS, pese a que tampoco se la trata como “amiga”, había dejado de ser el enemigo favorito que los estudios cinematográficos preferían ofrecer en las pantallas, entre otras cosas porque consideraban que el público ya no respondía de igual forma al “peligro soviético” en las taquillas.

El espía que surgió del frío

Título original: *The Spy Who Came in from the Cold*

Director: Martin Ritt

Producción: Salem Films Limited para Paramount Pictures

Guión: Paul Dehn y Guy Trosper, a partir de la novela *The Spy Who Came in from the Cold* de John Le Carré

Intérpretes: Richard Burton (*Alec Leamas*); Claire Bloom (*Nan Perry*); Oskar Werner (*Fiedler*); Peter Van Eyck (*Hans-Dieter Mundt*); Cyril Cusack (*Control*).

Música: Sol Kaplan

Fotografía: Oswald Morris

Taquilla EE UU: 3.800.000 \$

Taquilla mundial: No disponible.

Reino Unido, 1965, B/N

Alec Leamas, el Jefe de la oficina de Berlín del Servicio Secreto Británico, es relevado de su puesto y transferido a un cargo menor de ayudante de bibliotecario en Londres. Depresivo y alcoholizado, conoce a Nan Perry, una joven idealista del Partido Comunista Británico, con la que iniciará un romance. Leamas es contactado por agentes de Alemania del Este, que le convencen para que deserte y les revele información a cambio de dinero. Pero en realidad todo es una estratagema del Servicio Secreto Británico. Leamas continua siendo agente secreto y su aparente deserción tiene como objetivo conseguir que la inteligencia comunista crea que un alto cargo suyo, Hans Dieter Mundt, es un traidor y así provocar su eliminación.

El Espía que surgió del frío es la adaptación cinematográfica de la novela de John Le Carré, uno de los primeros *best-seller* del escritor. La película está realizada en 1965, en plena fiebre del cine de espías por el éxito de las películas de James Bond, y en un momento en el que la situación en Berlín está de plena actualidad por la construcción del Muro en 1961 y por las

continuas imágenes que reflejaban el drama de aquellos que trataban de escapar de Berlín Este a través del Muro.

La película tiene más que ver con este último aspecto que con el tipo de películas espectaculares de acción que acompañaron a la serie Bond. Porque *El espía que surgió del frío* se acerca más al cine negro de los años cuarenta, y está dirigida a un público más adulto que los adolescentes que acudían a ver las aventuras de 007. Es su contrario en casi todos los aspectos, desde la trama y el aspecto y comportamiento de sus protagonistas, hasta la factura con que está realizada. Pese a que ambas, la serie Bond y *El espía...* son producciones británicas, la primera pretendía ser un producto cercano al gusto de Hollywood, mientras que la segunda bebía del *free cinema* inglés.

La película es de gran interés para la investigación porque refleja la tensión que se vivía en esos años en Europa tras la construcción del Muro de Berlín, en contraposición con la fase de distensión que presidía las relaciones entre Estados Unidos y la Unión Soviética. La primera imagen de la película nos inserta de lleno en ese escenario al situarnos en el *checkpoint Charlie*, el lugar de paso entre el sector occidental y el oriental. Allí, Alec Leamas (Richard Burton), espera nervioso la llegada de un agente suyo que tiene que cruzar desde el Este. Leamas está representado como un hombre de mediana edad, taciturno y cansado. La escena logra representar claramente la tensión que se vive en el paso fronterizo. Cuando Leamas le pregunta a uno de los guardias cuál es la consigna que tienen en caso de que apareciera un fugitivo del Este, el soldado le responde: “*Si ellos disparan, nosotros devolvemos los disparos. Eso es todo. No podemos dar fuego de cobertura, temen las consecuencias que se originaría*” (min. 5). Esta frase bien podría resumir toda la Guerra Fría.

El espía... adapta de manera bastante fiel el texto de John Le Carré, quien había trabajado en el cuerpo diplomático británico y que utilizó sus experiencias para sus novelas. Quizás por eso el tono en todo momento es desmitificador, alejado del romanticismo que pudiera suponer un esquema de “buenos contra malos”. Queda muy claro quién es el enemigo, pero no está tan claro quienes son “los buenos”. Sobre todo porque los métodos empleados tanto por unos como otros no difieren demasiado. Al espectador se le dice esto directamente, en boca de Control, el jefe de Leamas:

“Nuestro trabajo está basado en la simple suposición de que Occidente nunca será el agresor. Así pues, hacemos cosas desagradables, pero a la defensiva. Nuestra política es pacifista, pero nuestros métodos no pueden ser menos rudos que los suyos ¿verdad? Yo diría que desde la guerra, nuestros métodos, nuestras técnicas y las de los comunistas han llegado a parecerse mucho. A veces hacemos cosas ruines, cosas muy ruines realmente. Pero no podemos ser menos ruines que ellos por el hecho de que nuestra política sea tolerante” (min. 10). Esta cínica y un punto hipócrita justificación de la Guerra Fría se muestra en la pantalla en un momento, 1965, en el que se llevan prácticamente 20 años de conflicto bipolar, y en el que la exaltación anticomunista de los primeros años ha decaído. La sociedad estaba cambiando y era más descreída que la generación anterior.

Leamas, hundido, desaliñado y alcoholizado, es destinado a un puesto menor como ayudante en una biblioteca (aunque en la película no se menciona en ningún momento, se da idea de que la biblioteca pertenece a los servicios de información). Allí conoce a Nan Perry (Claire Bloom) con la que inicia una relación sentimental. Este personaje se caracteriza por su pertenencia al Partido Comunista Inglés, circunstancia que no le impide en ningún momento trabajar para el Gobierno británico. La película presenta esta circunstancia con toda normalidad, ya que el PCI era completamente legal. Como hemos dicho antes, las circunstancias no son las mismas que veinte años atrás, y los partidos comunistas son legales en toda Europa. También hay que tener en cuenta que estos partidos en su mayoría se encuadraban en una corriente democrática y europeísta sin prácticamente ninguna subordinación a Moscú, y alejados del totalitarismo del bloque comunista. Nan es una idealista y pacifista, y se presenta como activista dentro del partido, al ser secretaria de uno de los comités. Pero la filiación comunista de Nan tiene poco que ver con un auténtico convencimiento de la ideología leninista y si más con una postura crítica ante el capitalismo. Nan representa a muchas personas de izquierdas dentro del mundo occidental críticas con las políticas de las potencias, sobre todo en el marco de la escalada bélica en Vietnam y la proliferación del armamento nuclear. La URSS aprovechó esta circunstancia para realizar una campaña de propaganda en Occidente que le alineaba con posturas pacifistas y

anticolonialistas, criticaba las políticas segregacionistas en Estados Unidos, etc. Esto hizo que muchas personas, como Nan en la película, se afiliaran al Partido Comunista para “luchar por la paz”. En un momento a mitad de la película, Nan pide un permiso en el trabajo para acudir a una reunión del Comité “*para promover la amistad cultural y la paz del mundo*”. Ella adopta una postura activa, frente a las actitudes pasivas de muchos pacifistas: “*Los hay que sólo hablan, pero el partido hará algo más*”, refiriéndose a una lucha activa por sus ideales de paz mundial. Pero Leamas, cínico, le responde cínicamente que “*comunismo, capitalismo... bah, siempre pagan justos por pecadores*” (min. 20). En la realidad, esta fachada pacifista que la URSS quiso vender se vino abajo en 1968 con la invasión de Checoslovaquia. Al igual que sucedió en 1939 con la firma del pacto Germano-Soviético, muchas personas se desvincularon del partido al comprobar que no tenía nada que ver con sus ideales pacifistas.

Cuando Leamas es contactado por agentes de Alemania del Este, se deja claro que estos están operando con base estable en Londres, en el corazón del mundo occidental. Claro que también queda claro que Londres posee el mismo operativo en Alemania del Este. El espionaje y el contraespionaje son moneda corriente en el juego entre las dos potencias. Siguiendo el plan, Leamas deserta y es llevado al otro lado del Telón de Acero, a una finca custodiada por soldados armados. Resulta curioso ver cómo las actitudes de estos soldados son las mismas que las de los soldados alemanes en las películas de la Segunda Guerra Mundial, con choque de tacones incluido. Esta asociación de comportamientos es el resultado de que, tras finalizar la guerra, las películas bélicas y de espías de los años cuarenta se limitaran a sustituir a los nazis por comunistas en los argumentos, conservando toda la imagen que se había dado de los enemigos alemanes y aplicándola a los soviéticos. A fuerza de repetirse constantemente en las películas, esto quedó ya grabado en el imaginario de los espectadores, y todas las películas repetirían los mismos esquemas. También ayudaba el que los mismos actores especializados en papeles de villanos que anteriormente interpretaban a nazis, ahora hicieran de comunistas. Esto sucedió durante casi tres décadas. En *El espía...* es el caso del actor Peter Van Eyck, que interpreta a Hans-Dieter Mundt, el principal objetivo de Leamas, y que

anteriormente había participado en películas sobre la Segunda Guerra Mundial haciendo de soldado nazi. En este caso esta circunstancia refuerza al personaje de Mundt, porque durante la guerra había sido nazi y ahora estaba con los comunistas. Esto hace que el espectador sienta automática antipatía por este personaje, un villano en toda regla.

Sucede lo contrario con el otro personaje principal del lado comunista, Fiedler (Oskar Werner), con el que el espectador llega a sentir cierta empatía. Es la antítesis de Mundt: éste había sido nazi, Fiedler era judío; Mundt tiene gesto adusto, Fiedler es agradable y simpático; Mundt cambia su ideología a conveniencia, Fiedler es fiel a sus ideales. Esto se muestra sobre todo cuando está tratando con Leamas para sacarle información, en el momento en el que irritado, le grita: “*¡Usted es un traidor, la moneda más baja de la Guerra Fría!*” (min.58). El espectador comprueba cómo las deserciones y traiciones son comunes en los dos bandos, la mayoría de las veces simplemente por dinero.

El momento clave de la película es la escena del tribunal en el que se va a juzgar a Mundt. Proporcionándole datos sueltos y pistas falsas, Leamas ha conseguido que Fiedler se convenza de que Mundt es un traidor que está trabajando para los británicos, y así conseguir que le fusilen. Una circunstancia que destaca durante toda la película, y que se acentúa en esta escena, es que salvo Mundt, ningún otro personaje comunista se le caracteriza como grotesco o con cualidades físicas y morales negativas, sino que el espectador les percibe de forma absolutamente natural. Si no se hubiera aclarado durante la trama, costaría distinguir quién es inglés y quién alemán del Este. La propia existencia de un tribunal para juzgar a Mundt refuerza esta sensación. Es un tribunal del *Praesidium* del Comité del Partido en el que se escuchan las pruebas contra Mundt y a éste se le permite defenderse a través de un abogado. Es decir, el espectador observa que en un país del bloque totalitario comunista, hay una justicia que permite a un acusado defenderse. En otras películas realizadas años atrás, esto no se hubiera visto y Mundt habría sido fusilado automáticamente.

Pero esta imagen se rompe cuando aparece ante el tribunal Nan, que ha sido llevada allí bajo engaño de organizar una reunión para promover la amistad cultural. Allí, en orden a la disciplina que le debe al partido, es

presionada y desbarata la conspiración de Leamas, que confiesa seguir siendo agente británico. Aquí sí que se muestra una imagen dictatorial de la presidenta del tribunal (min. 80).

El final de la película acentúa más si cabe el tono frío y melancólico que ha mantenido durante toda la cinta. Y eso pese al giro argumental que desvela que Mundt sí que es agente británico, y que el verdadero objetivo era Fiedler, que va a ser fusilado acusado de intentar traicionar a un mando superior por ambición personal. Cuando Mundt libera a Leamas, éste se da cuenta de que él y Nan han sido utilizados en todo momento. Nan está horrorizada con todo lo que ha visto y ante la impasividad de Leamas por la muerte de otra persona, Fiedler. El diálogo final entre ambos desarticula cualquier idea romántica que el espectador pudiera mantener sobre el espionaje y la Guerra Fría. No se trata de una batalla en la que el noble mundo occidental trata de ganar al malvado bloque comunista, sino que no es sino una pelea en la que ambos utilizan las mismas tácticas miserables, y que ninguno duda en utilizar e incluso sacrificar a personas inocentes para lograr su objetivo de salvaguardar su forma de vida. Nan le espeta a Leamas:

“-¿Cómo podéis poner el mundo así patas arriba? ¿Con qué reglas estáis jugando?”

-Con las de la conveniencia ¿Qué te crees que son los espías? ¿Especialistas que calibran todo lo que hacen con la palabra de Dios o Carlos Marx? No lo son. Son un hatajo de desdichados escuálidos bastardos como yo. Hombres insignificantes, borrachos, invertidos, papanatas. Funcionarios que juegan a vaqueros para dar brillo a sus insignificantes vidas. ¿Crees que se sientan en sus celdas como monjes sopesando lo bueno y lo precario? No lo hacen” (min. 100).

La tragedia de ambos sólo puede concluir de una forma: Nan es abatida cuando tratan de saltar el Muro de Berlín, y Leamas se deja matar. En la película no queda claro, pero en la novela se dice que son los propios agentes británicos los que asesinan a Nan debido a que todo lo que había visto la hacía peligrosa. La Guerra Fría no deja de ser una guerra cualquiera en la que los que la sufren son casi siempre gente inocente que no tiene nada que ver con ella.

El espía que surgió del frío fue un gran éxito el año de su estreno tanto en Europa como en Estados Unidos, donde recaudó 3.800.000 dólares, un cifra muy meritoria para una producción europea que no tenía nada que ver con las películas de espías que estaban de moda en ese momento, mucho más espectaculares y con más acción. También consiguió dos nominaciones a los Oscar (Mejor Actor para Richard Burton y Mejor Guión Adaptado), y Oscar Werner ganó el Globo de Oro por su papel de Fiedler.

Rommel, el Zorro del Desierto

Título original: *The Desert Fox: The Story of Rommel*

Director: Henry Hathaway

Producción: Nunnally Johnson para 20th Century Fox

Guión: Nunnally Johnson basado en la biografía *The Desert Fox* escrita por el *brigadier* Desmond Young.

Intérpretes: James Mason (*Mariscal Erwin Rommel*); Cedric Hardwicke (*Dr. Karl Strolin*); Jessica Tandy (*Lucie Marie Rommel*); Luther Adler (*Adolf Hitler*);

Música: Daniel Amfitheatrof

Fotografía: Norbert Brodine

Taquilla EE UU: No disponible.

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1951, B/N

Los últimos años de la carrera del mariscal Rommel, conocido por el sobrenombre de “El Zorro del Desierto”, desde sus últimas campañas con el Afrika Korps hasta su implicación en la conspiración que intentó acabar con la vida de Hitler.

La vida del mariscal Erwin Rommel es la base de este *biopic* realizado en Hollywood. Si en un principio pudiera sorprender que en Estados Unidos un gran estudio rodara y estrenara una película que ensalzara a un antiguo enemigo, el visionado de la cinta y las circunstancias históricas que la rodean hacen que se comprenda inmediatamente.

Rommel, el Zorro del Desierto fue una película “conveniente”, porque cumplía una doble misión: por un lado, contribuir a la desnazificación de Alemania, y por otro, hacer ver al público alemán que los Aliados comprendían que no todos los alemanes habían sido nazis y que respetaban y honraban a los hombres de honor que había en Alemania. Ya no había una visión única y plana que humillara aún más a la ya de por sí hundida moral

del pueblo alemán, sino que les ofrecía un héroe del que sentirse orgullosos. Y no solo eso, sino que los que les rendían homenaje eran los que le habían combatido. Porque en 1951, la política de los Estados Unidos para Alemania era ganarse su simpatía, y un poco de adulación resultaba una buena política de propaganda en un territorio que era de interés vital en la estrategia de la Guerra Fría.

El film adapta la biografía de Rommel *The Desert Fox* escrita por el brigadier británico Desmond Young, quien se interpreta si mismo en las imágenes que recogen su proceso de investigación, aunque en la narración presente en el metraje fue doblado por el actor Michael Rennie. Ya esto de por si resulta interesante, porque supone que sea un antiguo enemigo el que decidiera investigar y conocer los últimos años de la vida de Rommel y rescatar su figura, en vez de un compatriota alemán al que se le podría haber acusado de parcialidad.

La película comienza con una escena antes de los créditos en la que un comando británico fracasa en intentar asesinar a Rommel (min. 5). Ya este inicio plantea el aura de superioridad que se le quiere dar al personaje, un hombre que sale bien parado de las circunstancias más adversas, casi invulnerable.

Sensación que se subraya con la siguiente escena, ya ambientada en África, en la que se lee una carta del Alto Mando británico a un grupo de oficiales: *“Existe el grave riesgo de que nuestro amigo Rommel se convierta en una especie de mago o brujo para nuestras tropas, que ya están hablando demasiado de él. No se trata de ningún superhombre, aunque sea indudablemente muy enérgico y capaz. Incluso si fuera un superhombre, sería poco deseable que nuestras tropas le atribuyeran un poder sobrenatural. Quiero que se esfuercen, por todos los medios posibles, en convencer a sus hombres de que Rommel no es más que un general alemán como tantos otros. Cerciórense de que esta orden se lleva inmediatamente a cabo, y hagan comprender a todo los mandos, que desde un punto de vista psicológico, se trata de un asunto de la mayor importancia”* (min. 8).

Desde ese momento se inicia la narración en *off* del brigadier Young, quien en la que en la escena en la que narra su encuentro con Rommel se interpreta a sí mismo. Aquí podemos observar algunas claves que serán características

durante todo el metraje. Primero vemos una imagen poco habitual en las películas bélicas hasta la fecha, y que desde luego hubiera sido censurada durante la guerra: la captura de un gran número de soldados y oficiales británicos. Se muestra claramente una derrota de los Aliados; pero hay una pequeña trampa en esto, y es que en esta, no hay que olvidarlo, producción estadounidense, es al ejército británico, el que combatió a Rommel, al que se muestra cautivo. Si hubiera sido el estadounidense es dudoso que se hubiera mostrado esa imagen de derrota, y menos en 1951 en plena guerra de Corea.

Otra de las claves es que los soldados alemanes son representados con humanidad (uno intenta proteger a Young durante un bombardeo), y ninguno habla con acento alemán, sino que en la versión original todos hablaban con voz norteamericana. Esta es una táctica que ayuda a que el espectador empatice con los alemanes, y por consiguiente, con Rommel. También ayuda el que entre los militares alemanes no se vean saludos nazis, sólo el reglamentario saludo militar, lo que muestra que no todos los alemanes son necesariamente nazis. Porque una cosa es pertenecer al ejército de un país que en un momento dado es combatiente enemigo, y otra muy distinta pertenecer a la ideología más odiada (junto con la comunista) por los estadounidenses.

La primera vez que se ve a Rommel (James Mason) en la pantalla no es hasta el min.11 del metraje, y la primera impresión que se le da al espectador es un refuerzo positivo, porque intercede por Young ante una orden ilegal que otro oficial pretende hacerle cumplir pese a ser prisionero de guerra. Young le ofrece al espectador el primer retrato de Rommel: *“Estaba ante Rommel, el militar más famoso desde la Primera Guerra Mundial. Ya era legendario en el desierto. Un zorro que hacía correr a sus oponentes, ora hacia adelante, ora hacia atrás, y sus fintas y añaganzas habían sido celebradas incluso por nuestros soldados, lo cual no es un estado de opinión recomendable hacia el enemigo en tiempo de guerra. A pesar de todo esto, era mi enemigo, el enemigo de mi país y de mi modo de entender la vida. Y no me refiero sólo a la democracia tal y como la concebimos los hombres libres, sino a la misma civilización”*. Las dos últimas frases sirven para que Young, y por ende la película, trate de justificarse por realizar el retrato elogioso de un enemigo.

Young explica que se decidió a investigar las circunstancias de la muerte de Rommel, ante la versión oficial de que falleció “*por heridas recibidas en el frente*”. Se muestra a Young haciendo el trabajo de investigación que plasmará en el libro *The Desert Fox*, y que demostrará que Rommel murió por intentar deponer a Hitler.

Y es que el objetivo de la película es que el espectador admire a Rommel, pero por las razones adecuadas. El público, tanto el norteamericano como el alemán, verá a un hombre noble, a un inteligentísimo y eficaz estratega militar, pero que a su vez es afable y se preocupa por el bienestar de sus subordinados. Hombre de familia, a la que profesa un gran amor y devoción; incluso es un hombre leal, reacio en un principio a cuestionar a su superior, Hitler, pero que poco a poco va sufriendo una transformación que le hace darse cuenta de que ese hombre llevará a la destrucción a su país. Rommel es un patriota, característica con la que el espectador se puede identificar, pero no es nazi. Al público alemán se le proporciona desde Hollywood un héroe nacional, un motivo de orgullo y de autoestima, tan necesario en esa época, pero que representa unos valores adecuados a los objetivos de desnazificación de los Aliados.

La dialéctica de oposición entre militares y nazis se demuestra durante el desarrollo de la segunda batalla de El Alamein, en la que Rommel se encuentra sin medios, ni tanques ni petróleo, para contener la ofensiva británica, muy superior. La única solución para evitar que todo el Afrika Korps sea eliminado es hacer una retirada estratégica. Pero Hitler en persona le obliga a resistir hasta el último hombre. “*Victoria o muerte*” se le ordena. Los epítetos descalificativos hacia los mandos nazis son variados a todos los niveles por parte de los oficiales en esta escena (llegan a decir que Hitler actúa “*como una mujerzuela cobarde*”), calificativos que Rommel rechaza y achaca todo “*a esos ambiciosos que le rodean*”. Pero la realidad es incontestable, y en esa misma escena, cuando se plantea el por qué no se empieza a negociar la paz con los Aliados, el propio Rommel dice que “*mientras Hitler siga mandando, nuestros enemigos no negociarán la paz con él. La única vía es que nos aniquilen a todos*” (min.20). Se sigue incidiendo en la idea, que los Aliados querían transmitir, de que el único

culpable de las desgracias que había sufrido el pueblo alemán eran Hitler y de sus seguidores, no los habitantes de Alemania ni los Aliados.

La introducción de personajes alemanes positivos continúa con el doctor. Karl Strolin (Cedric Hardwicke), alcalde de Stuttgart, otro patriota, vigilado por la Gestapo, que empieza a sondear a Rommel para hacerle ver la necesidad de deponer a Hitler, primero de forma sutil (min.30) y más adelante en el film ofreciéndole implicarse de forma directa en el complot, a lo que Rommel se niega por su conciencia militar de obediencia. Incluso se aprovecha para introducir una frase anticomunista, cuando Rommel le reprocha a Strolin: *“Me sorprende usted, esa es una actitud comunista: ese derrotismo...”*.

Pero la evolución de la guerra, tras la derrota total del Afrika Korps y el ataque al frente occidental poco a poco irá cambiando la visión de Rommel, sobre todo ante la mala defensa preparada para la ofensiva aliada. Para representar el desembarco de Normandía se recurren, como en otros momentos de la película, a imágenes documentales, con un triunfalista *Anchors Aweigh* de fondo, guiño al público norteamericano.

Los reveses en el frente hacen que los colaboradores de Rommel denigren abiertamente a Hitler, llamándole *“cabo de Bohemia”*. Rommel se sigue resistiendo a pensar que Hitler es el responsable de esas decisiones, achacándolas a *“los astrólogos que le aconsejan”*. Otra forma de menoscabar y ridiculizar la figura del Führer, lo que se hará de forma definitiva cuando aparezca en escena. Rommel pide reunirse con Hitler (Luther Adler) para tratar de convencerle de que sus planes de defensa son erróneos, pero se encuentra con un Hitler paranoico, obsesionado con la obtención de armas estratégicas definitivas más que en parar la invasión aliada. Aquí se produce el giro definitivo de Rommel, que ve que no hay otra opción que acabar con el dictador. La película trata de incidir mucho en este giro, para no dar la impresión de que Rommel es un simple traidor sino que es su conciencia, para impedir que Alemania fuera destruida, la que le lleva a conspirar contra Hitler. (min. 65)

Pero Rommel no estará en el atentado contra el Führer debido a las heridas que le produce un ataque aéreo aliado contra su vehículo. Otra ocasión que no se pierde en la película para atribuirle condiciones casi sobre humanas,

cuando la narración cuenta que: “*Rommel, que se restablecía de heridas que hubiesen acabado con cualquiera que no fuese el hombre más duro sobre la tierra...*” (min.70).

El atentado falla y la conspiración es descubierta. Y en su casa, Rommel es conminado a suicidarse, opción que rechaza en un principio eligiendo comparecer ante un tribunal público. Pero cuando su familia es amenazada acepta la solución propuesta ante la promesa de que su mujer y su hijo serán debidamente atendidos. Es la respuesta que se le ofrece al público sobre el por qué no denunció públicamente los desatinos de Hitler.

La película concluye con un panegírico de Wiston Churchill: “*Su valor y osadía nos inflingieron terribles desastres. Pero él merece el saludo que ya le dediqué en la Cámara de los Comunes, en enero de 1942. Y merece también nuestro respeto, porque a pesar de ser un fiel soldado alemán, llegó a odiar a Hitler y a su obra, y tomó parte en la conspiración para liberar a Alemania, desplazando a aquel hombre que con sus locuras, destruyó su patria. Por ello pagó la alta contribución de su vida. En las modernas guerras de la nueva democracia, queda muy poco espacio para la caballeridad*”. Qué mejor forma que cerrar esta hagiografía que el homenaje de una de las personalidades más respetadas en Occidente.

Rommel, el Zorro del Desierto como película destaca sobre todo por la impresionante interpretación de James Mason. Pero lo que aquí más nos interesa es el propósito que perseguía su realización. Por un lado 20th Century Fox conseguía un éxito de taquilla en Estados Unidos. Y por otro, el Departamento de Estado obtenía una nueva herramienta cinematográfica para utilizar en su campaña de cara a la población alemana de, por un lado de desnazificación y por otro de granjear simpatías hacia el bloque occidental, dentro del contexto de la Guerra Fría. Todo ello pese a que en un principio el Departamento no era muy proclive al estreno de esta película en Alemania por temor a las reacciones que pudiesen provocar.

Pero a la vista de los resultados, parece que el objetivo funcionó bien, pues la película tuvo buenos ingresos de taquilla en Alemania. No así en Gran Bretaña, donde la visión excesivamente complaciente que se ofrecía de Rommel no gustó, y provocó que rápidamente se hiciera otra película, *Las Ratas del desierto*, más centrada en el aspecto bélico de las batallas de El

Alamein y Tobruk desde el punto de vista británico. Curiosamente, en esta película el papel de Rommel fue nuevamente interpretado por James Mason.

Rebelde sin causa

Título original: *Rebel without a cause*

Director: Nicholas Ray

Producción: David Weisbart para Warner Brothers

Guión: Nicholas Ray, Irving Shulman, Stewart Stern

Intérpretes: James Dean (*Jim Stark*); Natalie Wood (*Judy*); Sal Mineo (*John 'Platón' Crawford*); Jim Backus (*Frank Stark*); Ann Doran (*Carol Stark*); Corey Allen (*Buzz Gunderson*); Edward Platt (*Ray Fremick*); Dennis Hooper (*Goon*)

Música: Leonard Rosenman

Fotografía: Ernest Haller

Taquilla EE UU: 4.600.000 \$

Taquilla mundial: No disponible.

Estados Unidos, 1955, Color

El joven Jim Stark no soporta que su padre se deje dominar por su madre. Se enamora de la adolescente Judy, que también tiene problemas con su padre, y tras un enfrentamiento trágico con unos matones, ambos van a vivir a una casa abandonada con el joven Platón, hijo de padres separados y necesitado de amor.

El interés que tiene *Rebelde sin causa* para esta investigación reside en el hecho de que fue una de las películas norteamericanas que mejores resultados en taquilla obtuvo en Alemania Federal en su época. Resultó, por tanto, una contribución muy útil para los objetivos del Departamento de Estado en lo que a la propaganda del *american way of life* se refería.

Aunque esto último conviene matizarlo teniendo en cuenta la trama de la película y las acciones de sus protagonistas. *Rebelde sin causa* es un drama adolescente, en el que se cruzan las relaciones amorosas imposibles, y la angustia existencial resultado del choque generacional entre padres e hijos. La película representa comportamientos de rebeldía, de confrontación

paterno-filial, de pandillismo, y de menosprecio a la autoridad; sin olvidar la homosexualidad latente en el personaje de “Platón” (Sal Mineo) en su atracción por Jim Stark (James Dean), que en la película se trata de ocultar argumentando el deseo de “Platón” por tener una figura paterna. Todos estos eran valores y actitudes que a ojos de algunos poco tenían que ver con la visión que se debería dar de la vida en Estados Unidos al resto del mundo. Por eso era frecuente que desde las embajadas de Estados Unidos se remitieran informes en contra del estreno de este tipo de películas sobre pandillas juveniles argumentando el perjuicio que causaban a la imagen del país.

Pero lo que estos diplomáticos no sabían ver, y si el Departamento de Estado, era que estas películas mostraban también partes de la vida estadounidense que convenía exportar: la riqueza material y la creación de iconos populares a nivel global, caso de James Dean.

La película arranca con Jim caminado borracho por las calles de Los Ángeles, y siendo llevado a comisaría. Allí nos damos cuenta de que está siendo una noche complicada para los agentes, con varios casos de reyertas protagonizadas todas por jóvenes. También se ve el primer conflicto entre Jim y sus padres, al igual que les sucede a Platón y a Judy (Natalie Wood). Todos buscan la atención, la comprensión y el cariño de sus padres, como señala el agente de menores Fremick (Edward Platt), uno de los pocos adultos con un rol positivo en la película, ante la frustración y la angustia de los jóvenes por considerarse incomprendidos por sus mayores. Esto es un argumento universal con el que los jóvenes de medio mundo se sienten identificados, en todas las épocas. Ya tenemos por tanto un gancho que les hará acudir a la taquilla. Pero en esta escena nos llama también la atención las vestimentas de los personajes. Los jóvenes van a la moda, y los padres de Jim aparecen vestidos elegantemente, como si vinieran de una fiesta. Ya esto nos da cierta idea de que se trata de gente económicamente desahogada, y más aún cuando el señor Stark (Jim Backus) le dice a su hijo: “*¿No te he comprado siempre lo que querías? Una bicicleta, un coche...*”. Son jóvenes que pueden disponer de lo que quieran. Pero lo que más choca es que no se trata de familias de la alta sociedad, sino de clase media, alta eso si. Aunque no se menciona en ningún momento del metraje la profesión de los padres,

se da idea de que son *white collar workers*, oficinistas o ejecutivos de grandes empresas. Son la generación que ha vivido el despegue económico de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, y que está viviendo el sueño americano, el modo de vida que se quería mostrar en Europa.

Es muy posible que estos detalles no llegasen a captarlos los espectadores más jóvenes. Pero lo que sí captaban era la forma en la que vivían los protagonistas. Lo primero, sus casas. Eran hogares en uno de los barrios residenciales en las afueras de la ciudad. De las tres que se muestran, dos, las de Jim y Judy, son casas de clase media, unifamiliares, grandes, bien amuebladas, con jardín y con garaje (se hace ver que Platón pertenece a una clase más alta, con una mansión de lujo). La casa de Jim tiene dos pisos, con habitación propia para él, espaciosa, con estanterías, mesa de estudio, posters en las paredes, e incluso cuarto de baño propio en la misma habitación. En la casa de Judy se ve el comedor en el que cena junta toda la familia, con acceso directo a la cocina, y se vislumbra una sala de estar con plantas, estanterías llenas de libros, una mesilla con lámpara, y todo decorado con muy buen gusto y en tonos pastel. Y aunque no se las ve, ambas familias hacen mención de que tiene asistenta para la limpieza. Esta visión contrastaba poderosamente con la realidad que muchos alemanes tenían que seguir viviendo, en la que diez años después de terminada la guerra todavía quedaban muchos edificios por reconstruir, y muchas familias tenían que compartir piso con otra. La idea del Departamento de Estado era que al contemplar esa riqueza material en la pantalla, los espectadores alemanes sintieran la necesidad de acceder a ella, y que se produjese una asociación, consciente o inconsciente, de que permaneciendo al lado de los americanos (en el bloque occidental) era la manera de alcanzar ese nivel de vida.

Si los padres de los jóvenes de Alemania Federal querían casas propias, lo que la juventud ansiaba era poder tener unos pantalones vaqueros y un coche propio como James Dean. *Rebelde sin causa* es recordada principalmente tanto por la carrera de coches frente al acantilado como por la imagen de James Dean en la película: pantalones vaqueros, camiseta blanca y cazadora roja, imagen que pronto se convirtió en un icono del siglo XX. No hay que olvidar que Dean había fallecido en un accidente de tráfico

apenas dos meses antes del estreno de la película, lo que contribuyó a elevar su condición de mito cinematográfico. Y por supuesto que le proporcionó muchísima publicidad a la película. El hecho es que la imagen rebelde de James Dean caló entre los jóvenes, tanto de Estados Unidos como de Europa, y creó una tendencia de moda, que resultó una bendición para el Departamento de Estado: los jóvenes alemanes intentaban conseguir por todos los medios unos pantalones vaqueros a través de las bases militares estadounidenses. La juventud se había convertido en un objetivo principal en la expansión del *american way of life*, y se puso el acento en ellos. No tuvo nada de casualidad el hecho de que en 1958 se enviara al mayor ídolo e icono juvenil vivo, Elvis Presley, a realizar el servicio militar justo en Alemania, en la base de Friedberg.

Y respecto a la otra escena, la carrera de coches, lo que impresionaba era precisamente eso, el que cada joven norteamericano fuera propietario de un coche potente, un lujo al que Europa todavía no podía aspirar. El reflejo de la prosperidad económica que alcanza Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial se traduce en el hecho de que la generación que ha vivido ese despegue ahora puede comprar a sus hijos, los *baby-boomers*, casi todos los caprichos que quisieran. Y estos jóvenes se encontraron viviendo una vida como la que se muestra en la película: un instituto casi nuevo, con césped y palmeras alrededor, dinero para gastar en ocio, y muy pocas de las preocupaciones que tuvieron sus padres.

Por supuesto que una película de Hollywood no podía mostrar ciertos comportamientos sin mostrar también las consecuencias negativas de éstos, debido a que las producciones estaban sometidas al Código Hays de autorregulación vigente desde 1934, que prohibía glorificar actitudes y valores negativos. Por eso, y por acentuar la tensión y el drama, es por lo que el pandillero Buzz (Corey Allen) muere cuando su coche cae por el acantilado por quedarse atascada una de las trabillas de su cazadora en la manilla de la puerta. Y también por eso el final de la película tiene que mostrar a Jim reconciliándose con su padre, después de que éste le prometa ser más firme (nótese la paradoja de un rebelde demandando autoridad de su padre).

Las películas juveniles de Hollywood contribuyeron notablemente al esfuerzo del Gobierno estadounidense y del Departamento de Estado por transmitir las ventajas de la democracia y de la economía occidental, al hacer que los jóvenes adoptasen a los protagonistas de esas películas como modelos a imitar. El estreno otras películas de temática adolescente, que además incorporaban el elemento del rock and roll, también tuvo éxito en Alemania. Películas como *Rock Around the Clock*, estrenada en 1956, o *Gigante*, también con James Dean, obtuvieron magníficos resultados de taquilla y de público en Alemania Federal, ocupando el octavo y el cuarto puesto respectivamente entre las películas más vistas ese año.

Conclusiones

A la hora de plantearnos la realización de esta investigación, partíamos con el siguiente objetivo: Poniendo de relación la Historia de las Relaciones Internacionales y la Historia Cultural, comprobar cómo en un momento histórico concreto el contexto sociopolítico influye, ya sea de forma directa o indirecta, en el comportamiento y la dinámica interna e las sociedades, lo que se refleja en sus manifestaciones culturales más importantes.

Consecuentemente, nos hemos ocupado de observar cómo el desarrollo de la Guerra Fría en EE UU tuvo su incidencia en el cine de Hollywood de la época, analizando cuándo esa influencia es tangencial y cuando está directamente propiciada por el poder político, en su intento de utilizar el cine como arma propagandística contra su adversario. Todo ello dentro de un marco cronológico específico, desde 1946 a 1969. Abarca así el desarrollo del cine de Hollywood a lo largo de cuatro Administraciones estadounidenses: Truman, Eisenhower, Kennedy y Johnson. Esto es, desde el inicio de la Guerra Fría hasta la elección de Richard Nixon como presidente de Estados Unidos.

Y también dentro del contexto internacional que se generará tras la Segunda Guerra Mundial y la ruptura entre los antiguos aliados, con la conformación de dos bloques hegemónicos, el occidental y el soviético, ideológicamente opuestos, y liderados respectivamente por Estados Unidos y la Unión Soviética. El enfrentamiento entre ambos, que nunca llegará al conflicto bélico directo, se plasmará en una serie de crisis internacionales cuyos escenarios irán variando, hasta llegar al momento de crisis máxima en octubre de 1962. El caso de los misiles cubanos, donde está a punto de desencadenarse la guerra nuclear, cerrará el primer periodo de la Guerra Fría y abrirá un nuevo ciclo en las relaciones internacionales entre las dos superpotencias. Éstas entablarán políticas de distensión y de “coexistencia pacífica”, sin que ello supusiera que confiaran la una en la otra, y prosiguieran con una estrecha vigilancia mutua, salpicada por crisis puntuales.

Todo este clima se traducirá en Estados Unidos primero en el surgimiento de una nueva ola de conservadurismo tras el *New Deal* de Roosevelt, ola reforzada por el establecimiento en la sociedad norteamericana de un sentimiento de histeria anticomunista, principalmente ante el temor de la infiltración de elementos subversivos entre la población y los sectores principales de la Administración. Este ambiente hará que se desarrolle una persecución contra cualquier componente de izquierdas en todos los ámbitos de la sociedad, donde se hará famosa la acción del senador Joseph McCarthy. Y posteriormente, a partir de la década de los sesenta se producirá una reacción que, partiendo de la ilusión generada por la presidencia de Kennedy, y la conmoción que supuso su asesinato, provocó un progresivo cambio de mentalidad en varios sectores de la sociedad estadounidense. Este cambio se traducirá en un ambiente contestatario y de lucha por una serie de causas sociales protagonizado por la juventud universitaria y minorías étnicas, inaugurando una nueva etapa en la vida social y política de Estados Unidos.

La industria cinematográfica estadounidense se verá inmersa de lleno en el conflicto bipolar, por este clima descrito que condicionará la producción y las formas de realizar películas en Hollywood. Desde los años finales de la década de los cuarenta, Hollywood verá reflejadas en sus películas las vicisitudes y circunstancias de la política internacional, que repercutirán en la política interior estadounidense, y por tanto, en la industria cinematográfica. Pero además, el cine norteamericano será utilizado de forma directa por la Administración norteamericana y sus distintos Departamentos como arma en la guerra psicológica y de propaganda contra la URSS.

En nuestra investigación, esto lo hemos resaltado en una serie de apartados que representan las muestras más evidentes de la influencia de la Guerra Fría en la industria cinematográfica norteamericana. Partiendo de las premisas especificadas en la introducción, las hipótesis sobre las que se sustenta la presente investigación a la luz de las fuentes consultadas nos han llevado a las siguientes conclusiones:

- La política exterior e interior de Estados Unidos afectó a la sociedad estadounidense de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, reflejando el mundo del cine ese impacto. Se generó un clima de anticomunismo y de histeria colectiva que se asentó en una población que, en gran parte, empezaba a disfrutar de un alto nivel de vida fruto de la “opulencia”, insertándose de lleno en la forma de vida de los estadounidenses, pasando por distintas fases hasta que el periodo de distensión y “deshielo” de la Guerra Fría contribuyera a crear en la nueva generación nacida durante el *baby boom* nuevos comportamientos y actitudes. Todo ello fue experimentado por los integrantes de la industria del cine y reflejado en sus películas.

La puesta en marcha de la política de bloques, el nuevo escenario de las relaciones internacionales después de la Segunda Guerra Mundial, se vio acompañado por la reavivación del conservadurismo en Estados Unidos. Este alcanzó a todos los ámbitos de la política, desde las posturas contrarias al *New Deal* del Partido Republicano hasta el giro conservador que se produjo en el propio Partido Demócrata. Y también a la sociedad, que empezaba a vivir un momento de opulencia tras la guerra y temía que la subversión comunista destruyera el *american way of life*.

Se asoció el comunismo con el antiamericanismo, y éste con cualquier forma de pensamiento liberal o progresista. Y el mundo del cine sufrió las consecuencias de esta postura sobre todo con el fenómeno conocido como la “Caza de Brujas”. Unido a la histeria anticomunista que se asentaría en la población norteamericana ante una posible infiltración soviética, a partir de 1947 se desarrollará una frenética búsqueda y posterior “depuración” de cualquier elemento no ya comunista, sino que mostrara el menor atisbo de izquierdismo o pensamiento liberal dentro de todos los niveles de la vida norteamericana. El mundo del cine será sometido a una exhaustiva investigación para depurar de la industria a todos los sospechosos de comunismo, con la creación del Comité de Investigación de Actividades Antiamericanas (*House on Unamerican Activities Committee*, HUAC), y la apertura de sendas comisiones de investigación en 1947 y 1952. Las fechas

de inicio de estas comisiones estaban íntimamente relacionadas con el inicio de la Guerra Fría y con la Guerra de Corea. Ante ellas fueron citados a declarar numerosos profesionales del mundo del cine, unos para responder a la acusación de comunistas y otros para denunciar a compañeros. La principal consecuencia de estas dos comisiones fue el procesamiento por desacato de varios profesionales al invocar la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos, y la creación de las “listas negras”, relaciones confeccionadas por la propia industria del cine que incluían a los profesionales que habían sido denunciados por comunismo, a los que a partir de entonces no se les permitió trabajar de forma libre, acabando con las carreras de muchos de ellos. En realidad esto fue aprovechado por los grandes estudios de Hollywood para reducir costes a través del recorte de salarios y de despidos de trabajadores con la excusa de ser izquierdistas, además de vincular sus productos, las películas, a la ideología dominante. Todo ello en busca de mayores beneficios.

Las “listas negras” dejaron de ser operativas a principios de los años sesenta, ante la evidencia, primero, de que las circunstancias políticas habían cambiado, y segundo, de una nueva crisis económica para la que Hollywood necesitaba disponer de sus mejores profesionales trabajando para lograr buenas películas que atrajesen a los espectadores a las salas. Ya desde mediados de los años cincuenta, con la muerte de Stalin y la subida al poder de Krushev en la Unión Soviética, y con la presidencia del republicano moderado Eisenhower, la Guerra Fría se estabilizó, e incluso se inició la distensión entre las dos superpotencias, pese a las puntuales crisis que salpicaron esos años.

Los años sesenta supusieron una época marcada por los cambios principalmente a nivel social. La generación nacida en la posguerra accedía a la Universidad, y con ella el descubrimiento de nuevas formas culturales que darán lugar a nuevas normas sociales. Y tras la crisis de los misiles de Cuba en 1962, la Guerra Fría entraría en una nueva fase de distensión y de “coexistencia pacífica”, en la que se rebajaría el nivel de tensión entre las dos superpotencias y consecuentemente dentro de los propios Estados Unidos, en lo que se refería al temor de la subversión comunista.

La victoria de Kennedy tuvo una serie de efectos en el seno de Hollywood, con el inicio de una nueva tendencia cinematográfica enfocada hacia la denuncia social. También las crisis de la Guerra Fría vividas durante la presidencia de Kennedy tuvieron su reflejo en la producción cinematográfica, pero de una forma distinta a las de las décadas anteriores. La visión ahora sería mucho más crítica, desde la comedia ácida de Kubrick o Billy Wilder, o la denuncia del aparato militar efectuada por Sidney Lumet o Stanley Kramer. En conjunto, lo que había cambiado era la manera de ver y de vivir la Guerra Fría. La sociedad de Estados Unidos ya no percibía que su estilo de vida estuviera amenazado por la Unión Soviética. La paranoia anticomunista, sobre todo el miedo a la subversión interna, había desaparecido del primer plano de la vida norteamericana. Era lógico por tanto que la forma de tratar el conflicto bipolar se relajara, reflejándose esta nueva tendencia en la sociedad a través de Hollywood, quien ya empezó a permitirse bromear con la Guerra Fría, con títulos como por ejemplo *¡Que vienen los rusos!*

El asesinato de Kennedy en Dallas en noviembre de 1963 despertó a Estados Unidos del ensueño, del estado de euforia en el que había vivido prácticamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial, instalándose una grave crisis de confianza en la sociedad estadounidense. Las contradicciones de la sociedad de la opulencia saltaron al primer plano, con la lucha por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam. Se había producido un cambio en la moralidad pública y en el gusto de la sociedad estadounidense. Varios cineastas empezaban a introducir elementos de denuncia social en sus películas. Se adoptaban nuevas actitudes, progresivamente irreverentes o inconformistas con los modelos de la cultura de masas, representadas en películas cada vez más ácidas y mordaces, en retratos de anti-héroes frustrados, historias de conflictos raciales, etc.

Tanto sería así que la guerra de Vietnam, que marcó la segunda mitad de la década de los sesenta durante la presidencia de Lyndon B. Johnson, no existió para el cine de Hollywood en el transcurso del conflicto. Vietnam puso de relieve la profunda división que existía en el país, entre detractores y partidarios de la guerra, generándose un movimiento de protesta protagonizado por los jóvenes que hizo cuestionarse a toda una sociedad los

fundamentos bajo los que se había sustentado durante las dos décadas anteriores. Y dado que eran los jóvenes los que formaban el sector de público mayoritario que acudía a las salas de cine y que mostraban nuevas inquietudes, los estudios optaron por dejar de lado el conflicto de Vietnam en estos momentos ante la perspectiva de molestar a su público potencial (lo recuperaría diez años después desde la óptica de sus repercusiones sociales) y centrarse en las problemáticas sociales que atenazaban al país. Películas que simbolizaban la nueva forma de hacer cine que predominaría a partir de ese momento.

- El cine fue utilizado como arma propagandística por la Administración estadounidense en la guerra psicológica contra la Unión Soviética, a través de oficinas creadas específicamente para ello y de organismos auspiciados por los servicios de información. La industria cinematográfica colaboraría a distintos niveles siempre y cuando se asegurase su libertad de acción y obtuviese beneficios de ello. La manera más efectiva fue a través de la inserción de sutiles mensajes en las producciones cinematográficas que sirvieran de propaganda del *american way of life*.

En nuestra investigación hemos comprobado que el Gobierno de Estados Unidos mantuvo políticas respecto al cine con el objetivo de utilizarlo como propaganda contra el comunismo. Esto se haría a través de distintas vías: desde la creación de oficinas y normativas que regularan las políticas que desarrollará el gobierno hacia el cine, al establecimiento y apoyo a una serie de organizaciones que se ocuparán de “vender” la imagen norteamericana y del *american way of life*.

La Guerra Fría se dirimió en el campo de batalla de la guerra psicológica. Las principales armas fueron la propaganda hostil, la presión diplomática, el espionaje, el “chantaje” económico, y por supuesto, la disuasión nuclear como eje básico. En este panorama, la propaganda contra el comunismo se expresaba en dos vertientes: desprestigiar al enemigo y ensalzar los valores norteamericanos. Labor para la que la utilización de los medios de comunicación de masas era fundamental. Lo primero era contrarrestar la

propaganda soviética y difundir los ideales de la democracia occidental que Estados Unidos, como líder de su bloque, representaba. Se establecieron a tal efecto oficinas dedicadas exclusivamente a esa tarea, como el *Psychological Strategy Board* en 1951, o la Oficina de Coordinación de Operaciones en 1953. La importancia que se le daba a este aspecto se comprobaba en diversos memorandos y en la atribución al Departamento de Estado de la coordinación y el establecimiento de todas las medidas de información “... *diseñadas para influir en los países extranjeros actitudes favorables para la consecución de los objetivos de Estados Unidos, y para contrarrestar los efectos de la propaganda anti-norteamericana*”. Esto se reforzará en el Plan Nacional de Seguridad presentado al presidente Truman en 1950.

La mayoría de los Departamentos del Gobierno Federal tenía al menos una oficina de cine en su organigrama. El propósito de estas oficinas era coordinar la colaboración con las productoras cinematográficas. Dicha colaboración se producía bajo la idea de que las películas comerciales, tanto largometrajes como cortometrajes eran consideradas un medio importante y de largo alcance de presentar al público los ideales perseguidos. Por ello, los Departamentos del Gobierno Federal cooperarían con aquellos productores que les solicitasen algún tipo de asistencia, siempre que las películas objeto de la solicitud presentasen una “*fiel interpretación de los ideales y principios de Estados Unidos*”, no expresasen opiniones contrarias a las políticas del Gobierno, y que pudieran ser consideradas que beneficiaban al servicio y a los intereses de la defensa nacional y el bien público. Principalmente la colaboración consistía en la utilización por parte de la película de personal, material e instalaciones del Departamento al que se hubiera dirigido, sin perjuicio de cualquier otra forma de cooperación que se estimara conveniente. Para autorizar la colaboración y determinar el grado de la misma, el Departamento debía recibir primero el guión y posteriormente una copia de la película previa a su estreno. La Administración estadounidense era consciente de que las películas de Hollywood eran vistas en casi todo el mundo, y de que cuanto más positiva fuera la visión ofrecida al público de las instituciones y políticas de Estados

Unidos, más se cumplía el propósito del gobierno estadounidense de tener una buena imagen en el contexto de la Guerra Fría.

Es preciso aclarar que ni el Gobierno de Estados Unidos ni ninguno de sus Departamentos intervino de forma directa en la producción cinematográfica. No se “obligó” a la industria cinematográfica a producir determinados tipos de películas ni a insertar determinados tipos de mensajes favorables a los objetivos de la política estadounidense, como tampoco se prohibió ni se secuestró ninguna producción que se mostrase crítica con la política gubernamental. Cuando a algún Departamento le interesaba producir alguna pieza cinematográfica para difundir algún tipo de mensaje, esto se hacía a través de contratos con productores privados, con sus cláusulas de cumplimiento para las dos partes, como en cualquier otra relación empresarial. Eran los productores los que se dirigían a los Departamentos en busca de asistencia. Los Departamentos tenían su normativa, a la cual debían ceñirse los que solicitasen su cooperación, normativa que lógicamente buscaba beneficiar la consecución de los objetivos del Departamento. Pero si alguna película no cumplía con esos requisitos, lo máximo que podía hacerse era retirar o denegar la cooperación, nunca ir más allá. La legislación estadounidense y los propios principios de libertad que se defendían, sobre todo el de libertad de mercado, impedían la intervención estatal de forma directa. Si se quería hacer del cine un instrumento propagandístico eficaz, debía realizarse de manera más sutil.

De este modo, se idearon métodos para poder insertar en las películas mensajes favorables hacia la postura de Estados Unidos y visiones positivas sobre el modo de vida americano. La forma más efectiva de llevar a cabo esto fue contar con la colaboración de personalidades de Hollywood. Ejemplo de esto fue *Militant Liberty*, un programa secreto creado en 1955 por el Pentágono, la Marina, el Consejo de Seguridad Nacional y el Consejo de Coordinación de Operaciones, para incluir el tema de la “libertad” en las películas estadounidenses.

Otra de las iniciativas fue el *Motion Picture Service*, impulsado por Cecil B. De Mille, quien en 1953 había sido nombrado consejero especial sobre cine. El propósito de este organismo era lograr insertar en las películas destinadas al consumo masivo líneas de diálogo apropiadas, comentarios,

gestos, etc. Contrataba a productores-directores que tenían que pasar un estricto examen de seguridad y luego eran asignados a películas que promovían los objetivos que Estados Unidos estaba interesado en conseguir y que mejor podían llegar a determinado público establecido de antemano sobre el que, como medio cinematográfico, se podía influir. La práctica totalidad de los productores y directivos de las *majors* colaboraron en esta campaña de propaganda de Estados Unidos, insertando en sus guiones y realizaciones “*las ideas correctas con la sutileza debida*”.

La CIA también se preocupaba por utilizar la influencia del cine. Desde el Taller de Guerra Psicológica de la Agencia se infiltraba a agentes en las productoras con una doble intención: controlar a los comunistas y a los compañeros de viaje en Hollywood, e informar de los éxitos y fracasos de grupos de presión encubiertos, encargados de introducir temas específicos en las películas de Hollywood y de eliminar aquellos temas que no fueran convenientes para la imagen norteamericana.

Pero para ello se debía contar la disposición de las productoras. Como se puso de relieve en varias ocasiones, si bien las *majors* fueron muy receptivas a las indicaciones de la administración y colaboraron abiertamente en la introducción de motivos propagandísticos del *american way of life* en sus películas, en ningún caso estaban dispuestas a renunciar a la rentabilidad de su negocio, sacrificando ingresos y posibles éxitos de taquilla por unos ideales. Si el intento de influencia de la CIA llegaba al punto de que hicieran peligrar los beneficios económicos que pudiese obtener la película, las productoras actuaban con la independencia y la libertad que les proporcionaba el ser una empresa privada. Para la industria cinematográfica, el principal objetivo era conseguir dinero, como es lógico. La colaboración y las buenas relaciones con la Administración y sus agencias se darían siempre que fuese beneficiosa para la industria, nunca de otra forma.

El Gobierno de Estados Unidos mantuvo pues un interés especial por el cine. Era consciente de su gran valor como elemento difusor del mensaje y de los objetivos de la política estadounidense como líder del “mundo libre”. Por eso intentó siempre obtener su colaboración, a través de acuerdos comerciales y de facilitar asistencia técnica y material a las productoras, siempre y cuando éstas respetasen unas pautas recogidas en normativas

específicas desarrolladas por los distintos Departamentos del gobierno. La colaboración entre industria cinematográfica y gobierno supondría que la Administración vería reflejada en las películas sus objetivos y que Hollywood no vería mermados sus beneficios económicos por ello.

Si bien la inserción de estos mensajes no se produjo de forma directa por parte del gobierno, sí se crearon a tal efecto programas y organizaciones que funcionasen a modo de *lobbys* dentro de la industria cinematográfica. Algunos de ellos contaron con la colaboración de destacadas personalidades del mundo del cine, y otros fueron auspiciados desde las Agencias de Seguridad, infiltrando agentes en las productoras con la intención de influir en ellas para dirigir el mensaje de las películas hacia los términos adecuados. Por eso debemos concluir que sí que existió esa intervención, aunque siempre de forma sutil y en el marco de una relación entre Gobierno Federal- empresa privada.

- Esta política se aplicó en Europa y especialmente en Alemania, con la creación de programas específicos vinculados al Plan para la Recuperación Europea, y en los que el componente de negocio para la industria cinematográfica fue fundamental para su cooperación. Las películas de Hollywood fueron utilizadas como muestra de la superioridad y del progreso material que representaba la pertenencia al bloque occidental de cara a una población que había sufrido la destrucción de la guerra, así como para conquistar el mercado europeo por parte de las productoras norteamericanas en una posición dominante.

La política cinematográfica de Estados Unidos en Europa estará estrechamente ligada al Plan Marshall. Se era consciente de que una Europa fuerte y próspera sería el mejor baluarte contra la expansión del comunismo. El objetivo primordial de la Administración norteamericana en el ámbito cultural y cinematográfico en Europa fue utilizar el cine como arma psicológica promocionando los valores del *american way of life* entre los europeos frente a los “horrores del comunismo.”

Este contexto facilitó la operación de desembarco de las principales compañías cinematográficas en Europa. Will Hays, antiguo presidente de la *Motion Pictures Association of America* (MPAA), había proclamado: “*La bandera sigue a la película*”, y Hollywood adoptaría esa responsabilidad política.

Pero fueron principalmente los factores económicos e industriales los que propiciaron la presencia de la industria del cine estadounidense en Europa. El auge de la televisión provocó una profunda crisis, llegando al término de que en 1953 los ingresos provenientes del mercado interior estadounidense eran insuficientes para recuperar las cantidades invertidas en cada película. Una de las vías para hacer frente a la crisis pasaba por la recuperación del mercado europeo. La MPAA y su división *Motion Pictures Export Association* (MPEA) tenían como objetivo la reconstrucción del mercado perdido por la guerra.

Para ello era necesario desmontar las medidas de protección que los distintos estados habían puesto sobre las respectivas cinematografías nacionales. La estrategia a seguir fue vender la aportación que podía hacer el cine de Hollywood a la recuperación europea como “*un Plan Marshall de las ideas*”. Había que aprovechar, por una parte, el interés potencial del público europeo por ver las lujosas producciones de Hollywood, y por otro, la necesidad del Gobierno de Estados Unidos de disponer del cine como una valiosa herramienta para la guerra psicológica contra la Unión Soviética. Ya en junio de 1945, una delegación norteamericana de altos dirigentes de las *majors* visitó París por invitación expresa del general Eisenhower, para estudiar la manera de recuperar el mercado europeo y utilizar las películas para la labor reeducativa e ideológica de Washington.

Esto se haría a través del Plan Marshall. En los acuerdos comerciales firmados entre Estados Unidos y cada uno de los países receptores de la ayuda se impuso la eliminación de las medidas proteccionistas hacia el cine de Hollywood como requisito para la obtención de dichas ayudas. Las películas comerciales se incluirían en las negociaciones de los acuerdos del GATT entre 1946 y 1947. Uno de los casos más conocidos será el acuerdo Blum-Byrnes de 1946 entre Francia y Estados Unidos. La política norteamericana, presionada por los grandes estudios, vinculaba la

aceptación del dinero proveniente del Plan de Recuperación Europeo a la aceptación del dominio de Hollywood del mercado cinematográfico en Europa.

Pero también el gobierno estadounidense tuvo que procurar que existiese un fino equilibrio entre las pretensiones de las grandes productoras y la necesidad de pervivencia de la industria cinematográfica europea. No sería lógico que un plan de recuperación significase la destrucción de una industria que proporcionaba empleos, y por tanto estabilidad, en Europa. Por eso cuando el paro en los sectores de la industria francesa del cine ascendió en un 75%, se renegociaron los acuerdos introduciendo medidas que suavizaran la situación, como el establecimiento de cuotas de pantalla.

Situaciones parecidas se vivieron en Italia y Gran Bretaña, hasta que la reducción de la producción de películas en Hollywood en los años sesenta hicieron innecesarias las medidas proteccionistas de los países europeos. Además, desde el punto de vista político, Europa Occidental estaba firmemente asentada en el bloque del “mundo libre” liderado por Estados Unidos, por lo que el Gobierno estadounidense no precisaba ya vender su mensaje a través de las películas tan imperiosamente como sí lo necesitaba al inicio de la Guerra Fría. El mismo conflicto bipolar había entrado en una fase de distensión, relajando la guerra psicológica al menos en Europa.

Alemania se convirtió en un elemento clave de la geoestrategia de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Tanto por haber sido el principal enemigo en la contienda bélica, como por su posición de eje fundamental en el inminente nuevo escenario bipolar, se planteaba como un asunto de notable importancia la organización del control cinematográfico por parte de los Aliados en la Alemania ocupada. Eso se hizo de forma casi inmediata, estableciéndose el 2 de Junio de 1945 los parámetros bajo los cuales se iba a desarrollar el desmantelamiento de los Servicios de Información nazis, en los que se le dedicaba una especial atención a las medidas de control del cine. Según avanzaba la posguerra y la Guerra Fría daba sus primeros pasos esta política de control cinematográfico fue cobrando cada vez mayor protagonismo. Se le confería al cine de Hollywood un importante papel en los programas de reorientación del pueblo alemán.

Para ello resultaría indispensable la colaboración de la MPEA, quien se encargaría de remitir las películas norteamericanas que fueron exhibidas en Alemania (la zona ocupada por EE UU) al Gobierno Zonal para su supervisión. Dichas películas serían seleccionadas por el personal del Control de Información, y remitida a la División de Asuntos Civiles del Departamento de Guerra para su aprobación final. La MPEA se encargaba de facilitar los materiales de reproducción a los cines en Alemania y de doblar las películas seleccionadas al alemán. Se otorgaba a la MPEA la tarea de hacer la primera selección de películas, sometida por tanto a su criterio. Criterios que responderán más a los objetivos empresariales de la MPEA que a los del Gobierno de EE UU Precisamente uno de los factores principales de la participación de la industria cinematográfica en los propósitos propagandísticos del Gobierno de Estados Unidos en Alemania, fueron las ventajas económicas que obtuvieron y que le permitieron asentarse en ese mercado, a través de un seguro de cambio de la divisa alemana a dólares beneficiosos para las productoras.

Pese a que estos organismos fueron creados durante la ocupación militar estadounidense en su zona de Alemania y que su principal misión era organizar el control del cine en la Alemania post-nazi, su trabajo y recomendaciones servían a su vez para establecer una serie de pautas válidas para la lucha ideológica y propagandística de la Guerra Fría. La existencia de estos organismos y su peso específico durante la ocupación, nos hacen destacar tres claves: La existencia de una política concreta hacia el cine, creando una serie de Departamentos e Instituciones encargadas de establecer las directrices para el control de la importación y exhibición de películas en Alemania; el reconocimiento de la importancia del cine de Hollywood en el objetivo de las autoridades aliadas de reorientación del pueblo alemán; y el papel destacado de la MPEA.

El Gobierno de Estados Unidos buscó la mejor forma de articular la presencia de las compañías cinematográficas en Europa y particularmente en Alemania. Uno de los métodos fue la puesta en marcha del *Informational Media Guarantee Program* (IMG), como parte de la *Economic Cooperation Administration* en Alemania. Directamente relacionado con el Programa de Recuperación Europea, el programa permitía la conversión de divisas

extranjeras en dólares, con un tipo de interés bastante atractivo a través de un seguro de cambio. El programa se aplicaría a las exportaciones culturales que presentaran “*un retrato fidedigno y bien formado de la vida americana*”. Las películas que quisiesen acogerse a este programa debían ofrecer un “*contenido ilustrativo del panorama americano, costumbres, historia, instituciones y gentes, que permitan una correcta apreciación del modo de vida americano*”. Sólo el programa para Alemania Occidental representaba un tercio del total de los pagos que hizo el gobierno a los intereses de la industria de Hollywood. La aplicación de este programa se mantendría hasta que las circunstancias de la Guerra Fría por un lado, y la reducción de la producción cinematográfica por otro, lo hizo innecesario.

Si la industria de Hollywood conseguía su objetivo de reconquistar el mercado europeo, el Departamento de Estado lograba promocionar el *american way of life*, como sinónimo de consumismo y prosperidad material, en todo el mundo. Las películas de Hollywood no eran sino un gran escaparate a través del cual los europeos comprobaban el altísimo nivel de vida del que disfrutaban los estadounidenses, sobre todo comparado al que se vivía en Europa. En las películas veían que una familia de clase media poseía toda una serie de productos cuyo acceso para la mayoría de la clase media europea era casi una quimera tras la Segunda Guerra Mundial. Y ello mientras se entretenían con las comedias, las aventuras o los dramas que las mitificadas estrellas de Hollywood les ofrecían. El cine por tanto contribuía al propósito del Departamento de Estado de que el resto del mundo quisiera “vivir como los americanos”. Y eso significaba prácticamente la victoria definitiva en la guerra de propaganda contra la URSS.

En la relación entre la industria cinematográfica y Washington, las productoras iban a mantener el control absoluto sobre sus productos y su contenido. Se estudiaba de forma detenida qué películas podían ser exportadas a determinada área, vigilando los aspectos que pudieran resultar ofensivos para esa zona. Por supuesto que el primer criterio que determinaba el que una película fuera vendida al extranjero era qué cantidad de dinero generaría. El negocio era lo primero, y se iba a aprovechar las circunstancias políticas en su favor, sin perjuicio de colaborar con el gobierno y su causa,

que se apoyaba sin reservas, siempre y cuando la cooperación fuera según los criterios de la industria. De cara a las instituciones se adquiriría una imagen positiva, lo que podría repercutir en futuros acuerdos, y se desembarcaba con toda la fuerza posible en el mercado exterior.

Un factor importante que marcó la evolución de la presencia del cine norteamericano en las pantallas alemanas fue la puesta en marcha del Mercado Común Europeo, que facilitaba la penetración de las cinematografías europeas en Alemania, y la finalización de los acuerdos comerciales realizados en la posguerra. Europa, una vez recuperada económicamente, estaba empezando a producir un alto número de películas, y los productores estaban empezando a demandar a sus gobiernos la imposición de nuevas medidas proteccionistas. Además, el gran competidor de Hollywood, la televisión, iniciaba su presencia en el mercado europeo. Los productores alemanes estaban presionando para que se aplicasen restricciones a la importación a partir del momento en el que finalizase el acuerdo vigente, que coincidía con el final de los acuerdos GATT.

En los años siguientes, el número de películas americanas proyectadas en Alemania fue descendiendo progresivamente mientras aumentaban las películas alemanas y de otros países, principalmente europeos.

Y es que entre 1949 y 1969 se habían estrenado 2.158 películas de nacionalidad estadounidense en Alemania Occidental. De los 42 largometrajes de 1949 se pasó en un año a 165, y a 174 en el siguiente. La mayoría eran películas anteriores a 1945 que no habían podido proyectarse en Alemania debido al régimen nazi y a la guerra. Estas cifras se mantendrán estables hasta mediados de los años cincuenta, cuando experimentaron un paulatino descenso, que contrastará con el crecimiento del cine alemán, que poco a poco se iría recuperando de la destrucción de la guerra. Durante los años cincuenta las películas norteamericanas supusieron sólo ellas el 46% de los estrenos en la RFA, mientras que en los años sesenta los estrenos de películas estadounidenses se redujeron notablemente.

Esto se puede deber a: la cada vez menor necesidad de potenciar la imagen del *american way of life*, en una Alemania que está viviendo el milagro económico, que es miembro de la OTAN y fundador de la CEE, y que desde luego no siente la menor tentación de caer en el comunismo,

sobre todo viendo el estado en el que estaban los vecinos del Telón de Acero y que reforzará el sentimiento occidentalista de la RFA; a la crisis del propio Hollywood, en el que la producción caerá en los sesenta por el empuje, entre otros, de la televisión; y a la nueva posición de fuerza de Alemania con el final de los acuerdos sobre la importación de películas, y la creación del Mercado Común, que favoreció la comercialización de películas europeas.

Tanto desde la perspectiva económica como desde la propagandística y social, el cine de Hollywood jugó un papel de notable importancia en el contexto político de la Guerra Fría en Europa. Los ideales y los modelos sociales presentados en las pantallas, los productos y bienes de consumo que los alemanes veían que cualquier familia de clase media estadounidense tenía, y la necesidad de entretenimiento y escapismo hicieron que el cine de Hollywood cumpliera el papel de transmisor de la “esencia occidental” y de “fortalecedor de la moral” que el gobierno estadounidense tenía pensado para él dentro del Plan para la Recuperación Europea. Y para la industria del cine estadounidense, Alemania cumplió su papel de, al ser la mayor fuente de ingresos en Europa, asentar el mercado europeo, y ser así la tabla de salvación de una industria que en casa no estaba viviendo sus mejores momentos.

- La Guerra Fría tuvo serias repercusiones en la industria del cine, afectando a las temáticas de los filmes y a distintos aspectos del negocio cinematográfico, lo que repercutió de una u otra forma en la sociedad. Prácticamente todos los géneros cinematográficos acusaron la influencia del conflicto bipolar, algunos de manera sutil y otros de manera clara y evidente. Estos últimos apenas obtuvieron éxitos de consideración en la taquilla estadounidense, al ser producciones de bajo coste y de factura antigua, y preferir el público otro tipo de cine más espectacular. En este tipo de películas, el reflejo del contexto internacional se mostrará de manera casi subconsciente, pero no por ello dejará de estar presente. El mejor ejemplo lo supondrán las superproducciones bíblicas.

En los apartados anteriores ya hemos dado muestras de la profunda repercusión de la Guerra Fría sobre el cine. Repercusión que se puede comprobar con la aparición de géneros y temáticas específicamente relacionadas con el conflicto bipolar. La evolución de la Guerra Fría marchará paralela a la evolución de Hollywood.

En los primeros años del conflicto las productoras de Hollywood se lanzaron a rodar toda una serie de películas de temática anticomunista. Se pretendía por un lado obtener el favor del HUAC y por otro aprovechar en taquilla el sentimiento anticomunista de la sociedad norteamericana, objetivo este último que no se consiguió. La razón de esto era que casi todas estas películas no dejaban de ser películas convencionales de serie B, policíacos al uso en los que en los argumentos simplemente se sustituía a los mafiosos o delincuentes por comunistas. Producciones de bajo presupuesto, sin apenas grandes estrellas, y sin apenas tampoco promoción. Todas estas películas seguían el mismo esquema: enfatizaban los valores y el modo de vida americano, a la vez que condenaban la maldad, el ateísmo, lo desalmado que era el comunismo y las pésimas condiciones de vida de los países bajo su órbita.

Comenzando por *El telón de acero*, decenas de películas anticomunistas estarían presentes en las pantallas norteamericanas. Títulos como *Cita a las once*, *The Red Menace*, *I Was A Communist For The FBI*, *Mi hijo John*, *Fugitivos del terror rojo* y *Big Jim McLain*. Películas que, en el momento en el que la televisión empezaba a penetrar con fuerza en los hogares estadounidenses, no eran lo suficientemente atractivas como para hacer desplazarse a los espectadores hasta las salas desde sus hogares en las afueras. Su vigencia estuvo íntimamente ligada a la existencia de las comisiones de investigación del HUAC. Una vez que estas desaparecieron, y con ellas la histeria anticomunista en el interior de Estados Unidos, lo mismo sucedió con estas películas.

Otro de los ejemplos más claros de la influencia de la Guerra Fría fue el cine de ciencia-ficción. Se trataba también de películas de bajo coste que trataban de situarse en el radio de acción de películas y géneros de éxito, destinadas a los programas dobles de los cines y a los *drive-in*. El género, antes reducido a seriales cinematográficos, no surgió con fuerza hasta 1950.

De nuevo la causa directa será la histeria colectiva de la sociedad estadounidense, focalizada en dos temores: la hecatombe nuclear y la presencia de comunistas infiltrados. La ciencia-ficción ofrecía una enorme serie de posibilidades para trazar metáforas más o menos sutiles sobre todos estos miedos, y suponía una perfecta oportunidad para hacer buen negocio por parte de productores avispados, que supieron canalizar ese sentimiento adaptándolo al tradicional género de terror. El público se compondrá fundamentalmente de adolescentes.

Existieron tres temáticas principales que ocuparán el grueso de las producciones de ciencia-ficción.

El tema de los viajes espaciales anunciaba la inminente carrera espacial entre las dos superpotencias, y con frecuencia presentaba a un personaje de reminiscencias comunistas dispuesto a sabotear los avances estadounidenses. Esta temática dará lugar a clásicos como *Con destino a la Luna* o *Planeta prohibido*.

El subgénero de los visitantes extraterrestres aprovechaba de forma más que evidente la paranoia sobre la posible infiltración comunista en la vida cotidiana de los estadounidenses, a través de la “amenaza exterior”. Esto se puede observar en una de las mejores producciones de este género, *El enigma de otro mundo* que en la frase con la que se cerraba la película, la famosa “¡Vigilad los cielos! ¡Seguid vigilando los cielos!” ofrecía una clara metáfora acerca del peligro de la “amenaza proveniente de fuera”. Pero también existieron películas que ofrecieron un mensaje distinto. Títulos como *It Came from Outer Space*, y sobre todo *Ultimátum a la Tierra* y *La invasión de los ladrones de cuerpos* presentaban mensajes pacifistas, favorables al desarme nuclear o de denuncia del macarthysmo.

El otro gran género es el de los monstruos e insectos mutados por las radiaciones atómicas. Se aprovechaba el desconocimiento que los ciudadanos de a pie tenían sobre la energía nuclear, y el temor desatado por el final del monopolio nuclear de Estados Unidos. Resulta muy significativo que este subgénero naciera en Japón, el único país que había comprobado de la forma más terrible los efectos de la destrucción nuclear. En la mayoría de los casos la radiación nuclear es la culpable de la creación de las criaturas. Criaturas como las hormigas gigantes de *La humanidad en peligro* el

redosaurio de *El monstruo de tiempos remotos*, la araña gigante de *Tarantula*, el pulpo gigante de *It Came from Beneath the Sea*, y los cangrejos gigantes de *Attack from the Crab Monsters*, representaron en el cine el miedo nuclear. También se realizaron películas que fabulaban sobre el efecto de la radiación sobre los humanos, como *El increíble hombre menguante*, o *El ataque de la mujer de 50 pies*.

El cine que aludía directamente a la Guerra Fría con propósitos propagandísticos fracasó al no llegar a una gran cantidad de público, que tanto en Estados Unidos como en Europa prefirió ver otro tipo de películas más atractivas. Pero eso no quiere decir que el mensaje pro-estadounidense y anti-soviético no funcionara en el cine de Hollywood. Lo que se hizo fue cambiar las formas del cine de propaganda. Fue precisamente con el cine más comercial como ese mensaje caló en los espectadores de medio mundo, a través de la sutil inserción de imágenes y diálogos favorables a las tesis y los valores del mundo occidental. Al figurar dentro de los filmes y géneros más exitosos del periodo, dichos valores calaron en la población estadounidense y europea que pudo ver esas películas, adoptándolos como propios y reforzando la unidad del bloque.

La influencia de la Guerra Fría en el cine es, por tanto, incuestionable. Las películas se veían de una forma u otra afectadas por la política de bloques. Y eso también llegaba al público que acudía a las salas. El clima que se vivía hacía prácticamente imposible que ninguna producción pudiera abstraerse de él. Un ejemplo sería *Los mejores años de nuestra vida*, la película más taquillera de su año, que por su denuncia de los problemas de readaptación a la vida civil de tres excombatientes en una pequeña ciudad despertó los recelos del HUAC.

Este tipo de películas se combinaba en las preferencias del público con las comedias de entretenimiento, con pocas o ninguna referencia política. Uno de los géneros que gozó de más éxito en estos años fue el de las superproducciones de tema religioso. Estas películas mostraban, entre otras cosas, toda una serie de avances técnicos diseñados para aumentar la espectacularidad de las películas y poder competir así con la televisión. El *Technicolor* realzaba las lujosas escenografías de títulos como *La túnica sagrada*, la primera película en Cinemascope, *Ben-Hur* y *Los diez*

mandamientos, esta última la película más taquillera de la década de los cincuenta.

El éxito de las superproducciones bíblicas nos indica el triunfo de los valores occidentales que perseguía la Administración norteamericana en su guerra propagandística contra la URSS. Estas películas plantean argumentos volcados en la religión, la tradición política y la raza, aspectos que remiten al poder de los blancos conservadores. En la presentación de la historia bíblica, a pesar de la trivialización con que se desarrolla, se dan puntos de apoyo que actúan como recordatorio de los ideales cristianos y como pautas para fijar valores eternos. Estas películas de corte bíblico o religioso ofrecían un mensaje y unos valores que la sociedad occidental debían asumir como propios, ideales para luchar contra el enemigo ateo comunista.

Es digno de reseñar el que un género tan característico como el bélico, apenas diera títulos de éxito en los cincuenta. Y en las películas que sí lo tuvieron, la guerra se situaba más como escenario antes que como protagonista de la trama, como en los melodramas *Más allá de las lágrimas*, *Escala en Hawaii* o *De aquí a la eternidad*. La causa directa de esto radicará en la guerra de Corea. Una guerra que no fue muy popular en su época, y que no generó apenas ninguna producción ambientada en el conflicto, al contrario de lo que había sucedido con la Segunda Guerra Mundial con las numerosas películas bélicas de propaganda que surgieron. El género bélico no fue el preferido por la Administración en su guerra psicológica. Quizás se quería evitar lanzar el mensaje del conflicto armado como solución al enfrentamiento bipolar.

Los datos de taquilla de la década de los sesenta reflejaron el cambio que se estaba produciendo en la sociedad norteamericana. Títulos como *Psicosis* eran indicio de que con la nueva década, y el inminente triunfo de Kennedy y su “Nueva Frontera”, se daba paso también a una nueva sociedad, menos ingenua que la de la década anterior. Un claro síntoma de ello, y sobre todo de la nueva fase en la que entraría la Guerra Fría, fue la desaparición de las “listas negras”, que habían dejado de tener sentido en una sociedad que se sentía tan segura de su superioridad y liderazgo que había perdido el miedo irracional a una invasión comunista o infiltración en su territorio.

Incluso la presencia de comedias ácidas como *El mundo está loco, loco, loco*, *¿Qué tal, Pussycat?* y *¿Qué vienen los rusos!* demostraban que la sociedad estadounidense estaba cada vez más dispuesta a reírse de sí misma, incluso aunque en ocasiones fuera criticada con saña pero con sutileza por estas mismas películas. También una nueva hornada de realizadores triunfó con un cine de corte realista, que no dudaba en tratar sin cortapisas los problemas y las contradicciones que Estados Unidos vivieron en esos convulsos años sesenta. *El graduado*, *Descalzos por el parque*, y *Cowboy de medianoche* dejaban claro que los años sesenta habían supuesto un cambio completo en la manera de pensar y de sentir de una gran parte de los espectadores estadounidenses.

Otro hecho característico de la evolución del cine estadounidense será la incorporación a la gran pantalla de una serie de directores provenientes del mundo de la televisión, que se inició a finales de los cincuenta y que tuvo su eclosión en los sesenta. Estos directores iniciaron la transformación de los esquemas cinematográficos, centrándose en un cine de marcado tinte social y realizado con un estilo realista a medio camino entre los cánones clásicos de los géneros y las adaptaciones de grandes dramaturgos norteamericanos cuyo teatro colocaba sobre los escenarios la reflexión ética y la conciencia social. No es casualidad que la mayoría de esta nueva hornada de directores tuviera su base en Nueva York, y que estuviera estrechamente ligada al *Actor's Studio*. Nombres como Delbert Mann, Martin Ritt, John Frankenheimer, Sydney Lumet, o Arthur Penn, cuyas películas simbolizarán una nueva realidad social, con un cine que tendrá como referente las clases modestas y las dificultades de la vida cotidiana. En estas clases cimentará Kennedy su triunfo electoral.

Otro ejemplo lo encontraremos en la renovación del género cinematográfico de las películas de espías. La encabezará la serie de películas de James Bond, que ofrecían altas dosis de espectacularidad, violencia y erotismo, al hilo de los gustos del público en los sesenta. Pero también manifestaban el hecho de que para la mentalidad del ciudadano medio la URSS ya no representaba la amenaza que había sido durante veinte años. Los productores de la saga decidieron que el rol del villano lo ocupase una organización terrorista internacional sin adscripción ideológica, que

pretenderá dominar el mundo, tanto bloque occidental como el comunista. De esta forma se aseguraban de que la serie no quedara anticuada antes de tiempo recogiendo el sentir popular y convirtiéndose en el mayor éxito económico de la década.

Esto no quiere decir que la Guerra Fría quedara al margen de los argumentos de la saga: de las cinco primeras películas, dos tratan la carrera espacial, dos la amenaza nuclear y una el contraespionaje entre las dos superpotencias. Y gran parte de los enemigos de Bond tendrán rasgos orientales, fruto de la importancia internacional que estaba cobrando la China comunista de Mao Tze Dong, que en cierta manera sustituirá a la Unión Soviética en el papel de principal contrincante del bloque occidental.

Sin embargo, las películas de espías rodadas o ambientadas en Europa sí que presentaban como enemigo a la Unión Soviética o a sus satélites, principalmente a Alemania Oriental. Esto se debía a que la vivencia europea era muy distinta, siendo uno de los principales escenarios de la Guerra Fría, teniendo en el propio continente a la mayoría de los países comunistas, y sobre todo porque se veía diariamente las dramáticas imágenes de la gente que se dejaba la vida intentado escapar de la RDA a través del Muro de Berlín, además de la brutal represión por los tanques soviéticos de la Primavera de Praga de 1968.

Con el asesinato de Kennedy y la “pérdida de la inocencia” de la sociedad norteamericana, surgieron nuevas tendencias en el cine que cristalizaron en la segunda mitad de los años sesenta. Auspiciados por las nuevas generaciones de cineastas, el cine reflejaría de verdad lo que estaba viviendo la sociedad estadounidense, y la violencia en las pantallas no era más que una transposición de la violencia de la sociedad. Las historias de marcado tono pesimista comenzaron a formar parte de la escena de Hollywood, sustituyendo la tradicional imagen del conformismo de la clase media norteamericana por una cada vez mayor representación de la sexualidad y la violencia, al principio como una alternativa al cliché de Hollywood de finales felices, para irse convirtiendo en la tónica dominante al final de la década. Aunque por supuesto se seguía haciendo cine para todos los públicos, lo más significativo de la producción iba destinada a otro sector de espectadores: los jóvenes, la mayoría estudiantes, con una percepción de los

valores y de la moralidad muy distinta respecto a la de la generación anterior.

Con películas como *Bonnie y Clyde*, *Easy Rider* y *Grupo salvaje* se expresaba el desencanto y la crisis moral tras el derrumbe del optimismo del “sueño americano”, y se conectaba con la corriente de la contracultura. Este tipo de cine de corte realista y social predominaría en Hollywood hasta el final de los años setenta. Un cine que ya no ensalzaba los valores del *american way of life* sino que más bien ponía de relieve las contradicciones internas del país, por lo que ya no era de utilidad para ningún propósito propagandístico, ni dentro de Estados Unidos ni en el exterior, razón por la que fijamos en este punto el final de nuestra investigación.

Esta Tesis Doctoral constituye la culminación de un largo trabajo desarrollado durante los estudios de doctorado. Pero tenemos que aclarar que la conclusión de esta Tesis Doctoral no supone la clausura de la investigación. Se trata de una línea investigadora lo suficientemente amplia y con innumerables ramificaciones como para continuar profundizando en ella en el futuro. La labor aquí realizada, además de cumplir con el objetivo fijado y de constatar las hipótesis de trabajo propuestas, no debe ser sino el punto de partida para un proyecto investigador mucho más ambicioso que continúe la relación entre los distintos ámbitos del estudio de la Historia de las Relaciones Internacionales y la Historia Cultural.

Anexo: Gráficos

Gráfico 1. Fuente: *Spitzenorganisation Der Filwirtschaft*. En T.H. Guback, *Internacional Film Industry*, y elaboración propia.

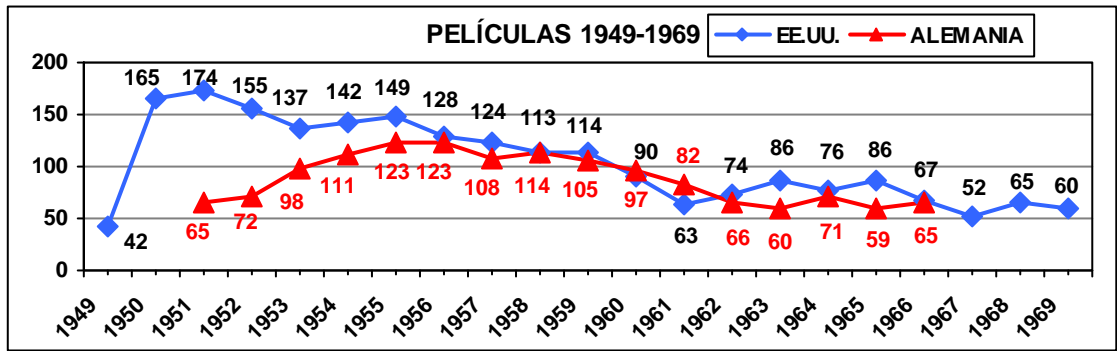


Gráfico 2. Fuente: imdb y elaboración propia

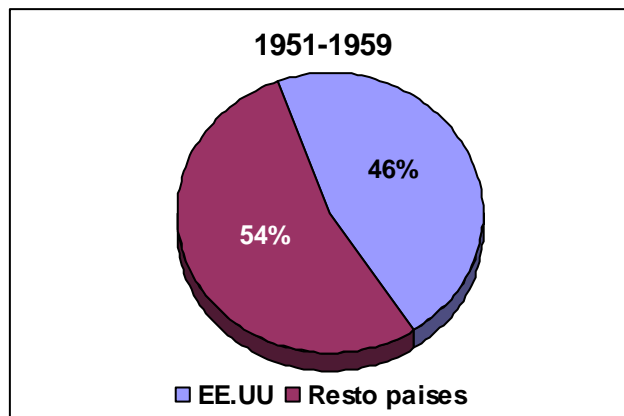


Gráfico 3. Fuente: imdb y elaboración propia

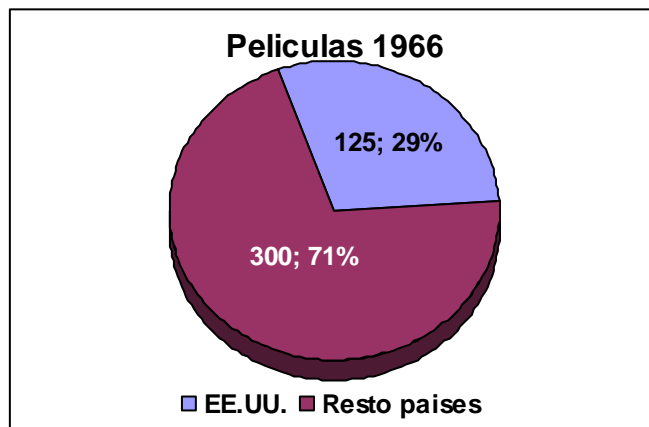


Gráfico 4. Fuente: imdb y elaboración propia.

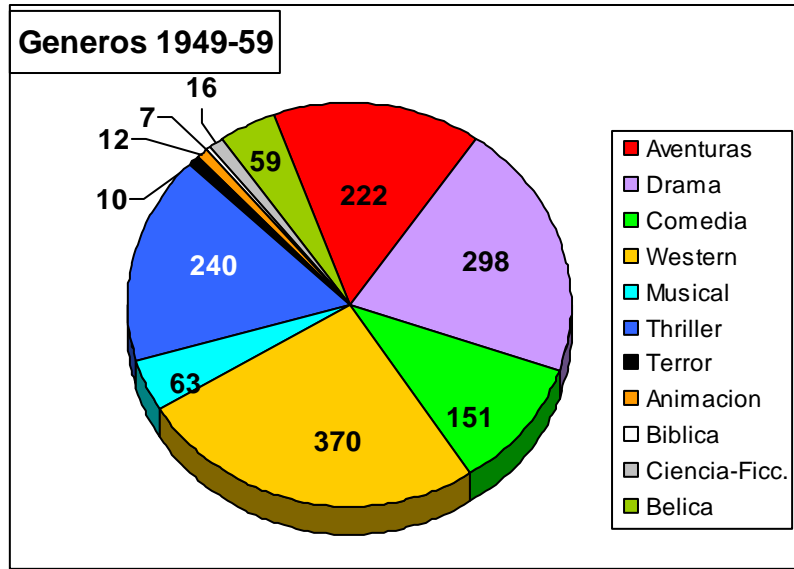


Gráfico 5. Fuente: imdb y elaboración propia.

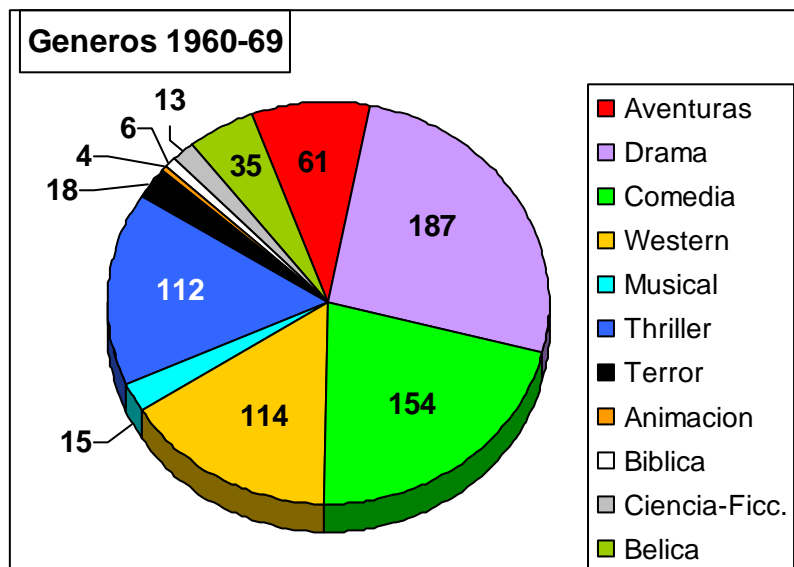


Gráfico 6. Fuente: imdb y elaboración propia.

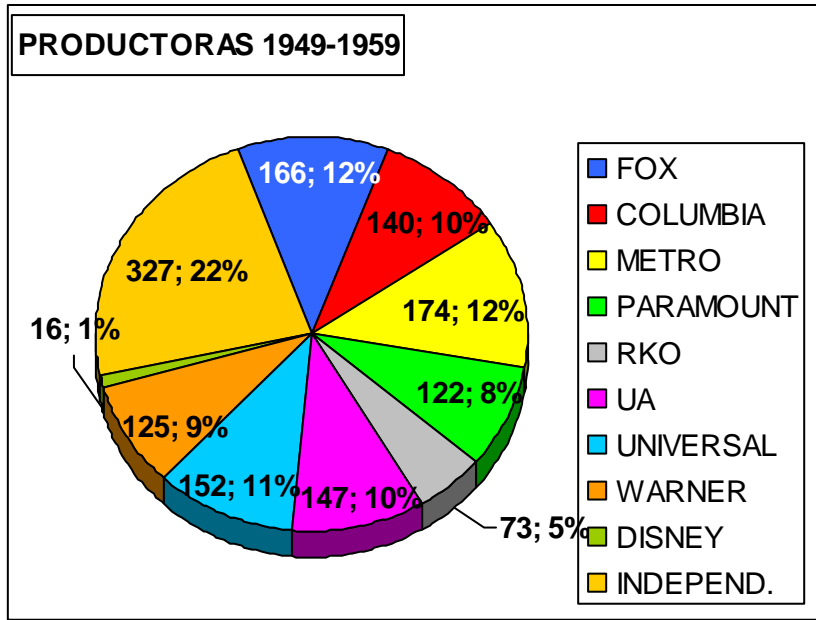
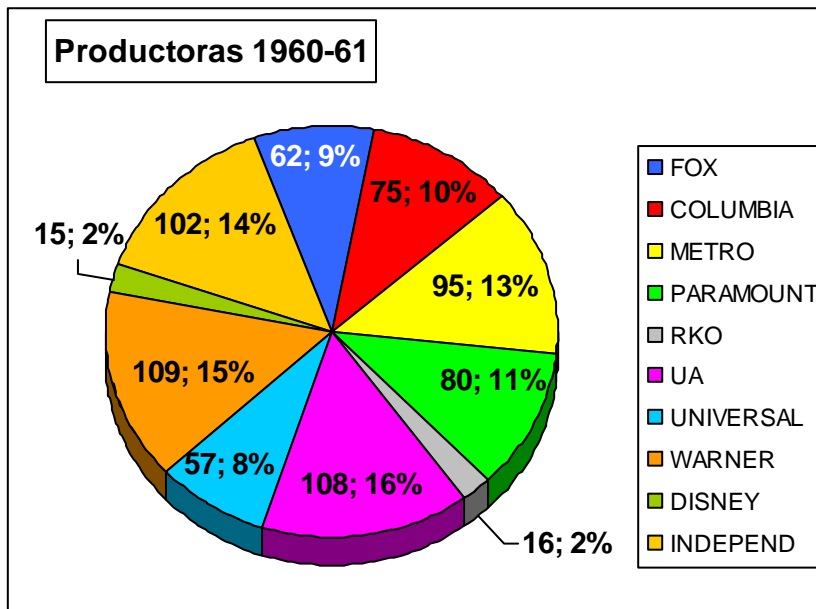


Gráfico 7. Fuente: imdb y elaboración propia.



Gráficos 8 a 22: PELÍCULAS EE UU-RESTO DE PAÍSES ESTRENADAS EN ALEMANIA OCCIDENTAL

Nota: Los datos usados en los gráficos que figuran a continuación se refieren al total de películas estrenadas en la RFA, incluyendo largometrajes y cortos. Fuente: *Spitzenorganisation Der Filwirtschaft*, T.H. Guback, *Internacional Film Industry*.

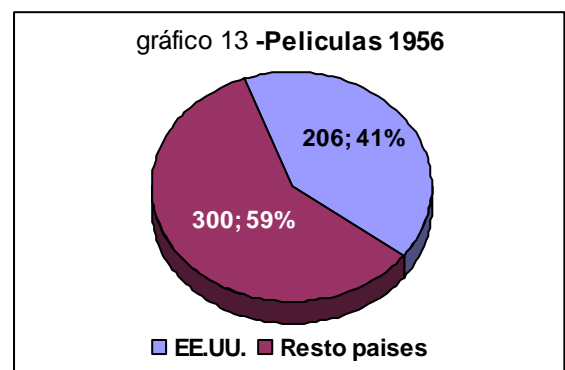
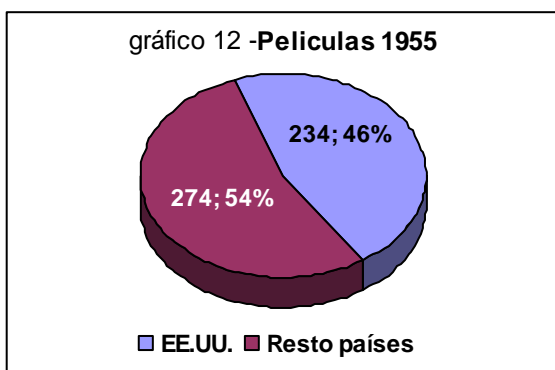
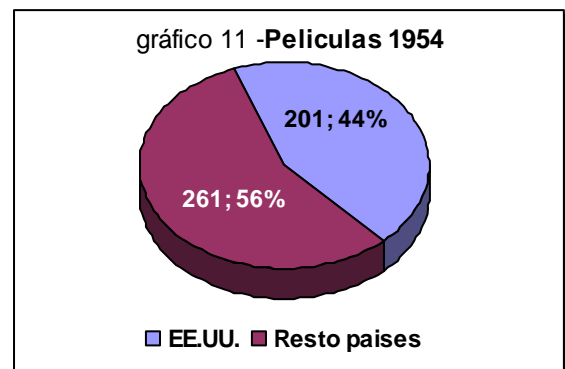
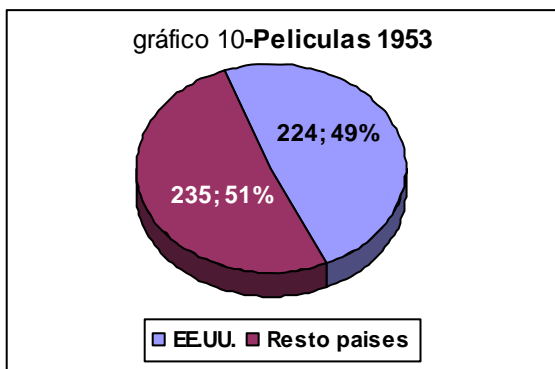
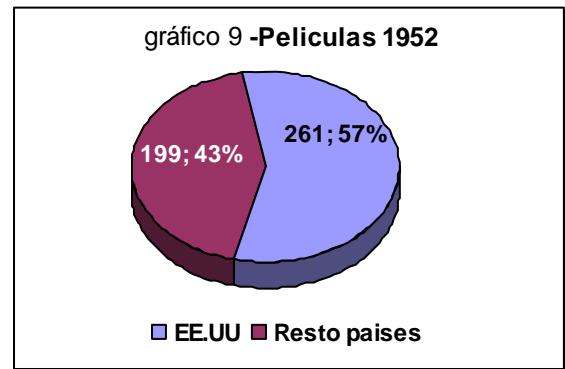
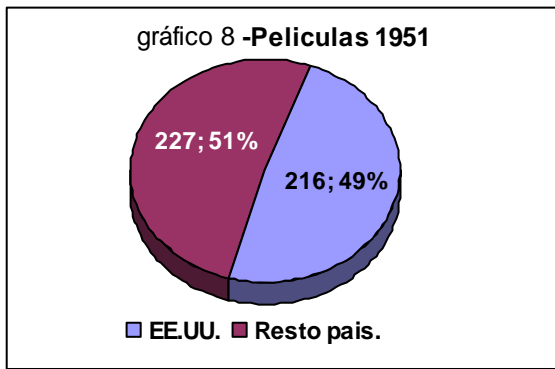


gráfico 14 -Películas 1957

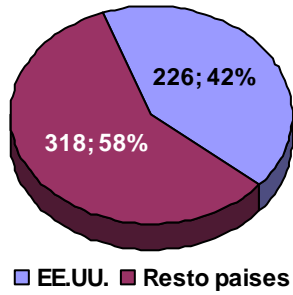


gráfico 15 -Películas 1958

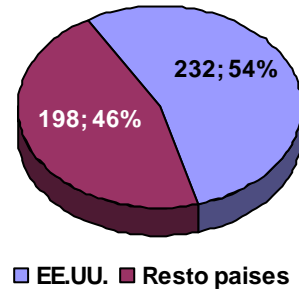


gráfico 16 -Películas 1959

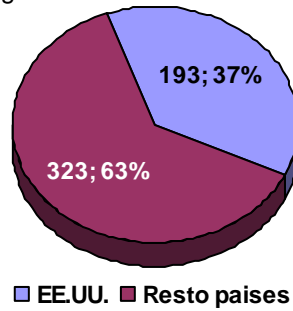


gráfico 17-Películas 1960

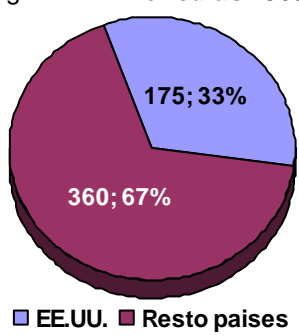


gráfico 18- Películas 1961

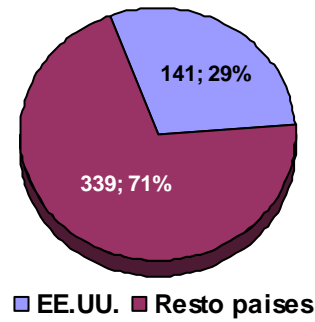
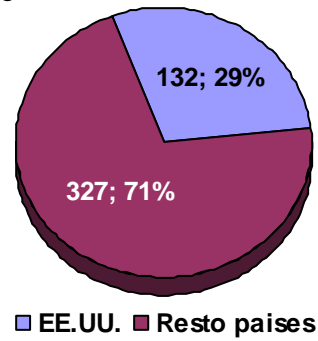
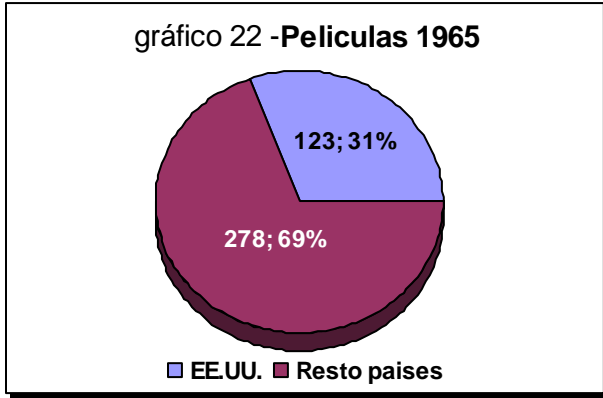
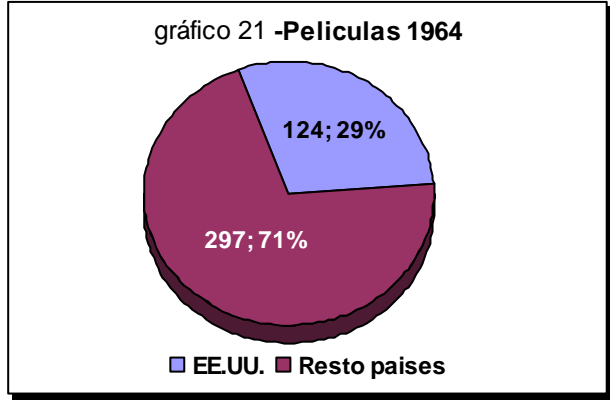
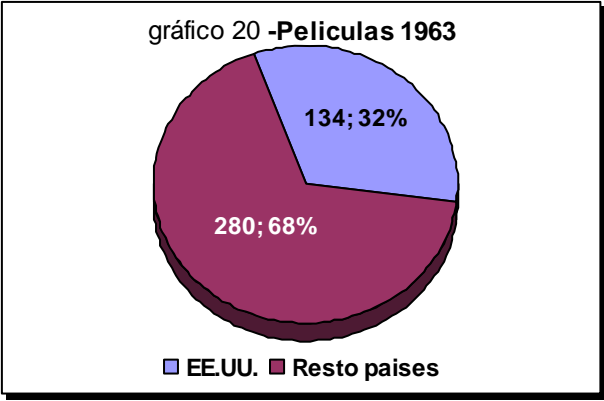


gráfico 19 -Películas 1962





Gráficos 23 a 64: PELÍCULAS EE UU ESTRENADAS EN ALEMANIA OCCIDENTAL
(fuente: IMDB)

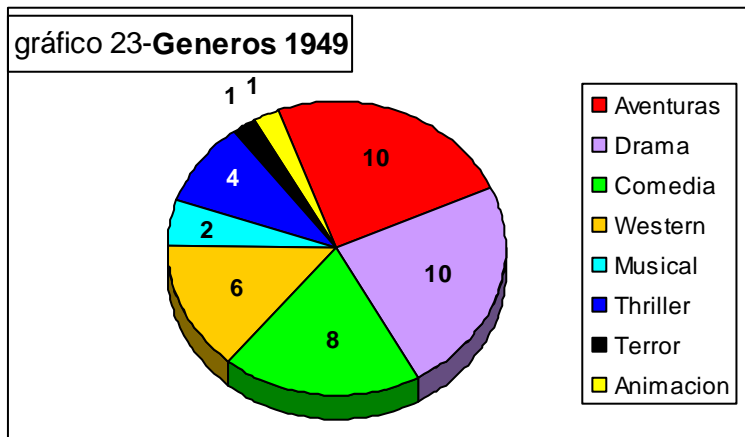
1949

Total:42

Por Géneros:

Aventuras: 10
Drama: 10
Comedia: 8
Western: 6
Musical: 2
Thriller: 4
Terror:1
Animación: 1

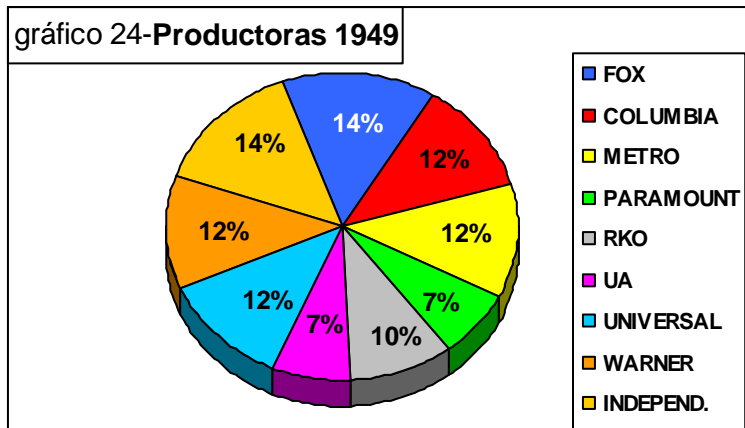
gráfico 23-Generos 1949



Productoras:

Fox:6
Columbia:5
Metro: 5
Paramount:3
RKO: 4
United Artists:3
Universal: 5
Warner: 5
Independientes:6

gráfico 24-Productoras 1949



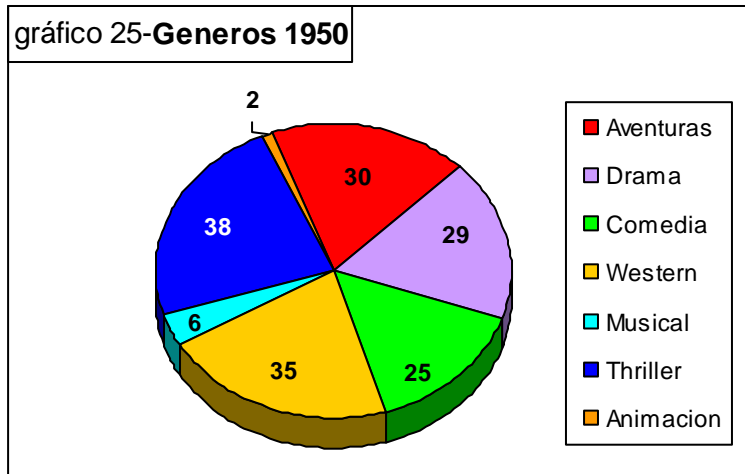
1950

Total: 165

Por Géneros:

Aventuras: 30
Drama: 29
Comedia: 25
Western: 35
Musical: 6
Thriller: 38
Terror:
Animación: 2

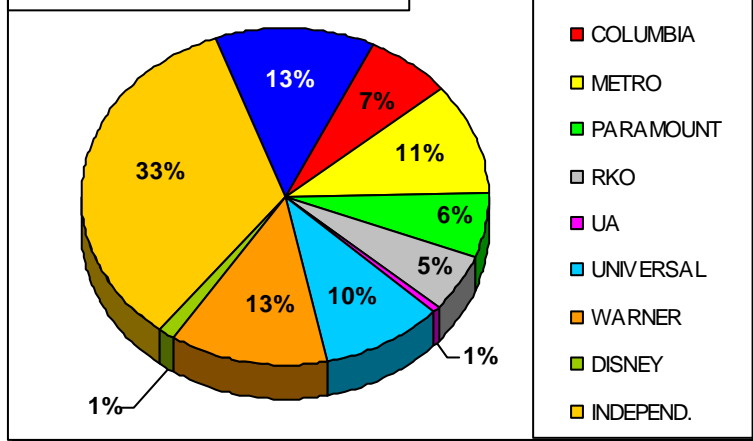
gráfico 25-Generos 1950



Productoras:

Fox:21
 Columbia:11
 Metro: 18
 Paramount:10
 RKO: 9
 United Artists:1
 Universal: 16
 Warner: 21
 Disney:2
 Independientes:56

gráfico 26 -Productoras 1950



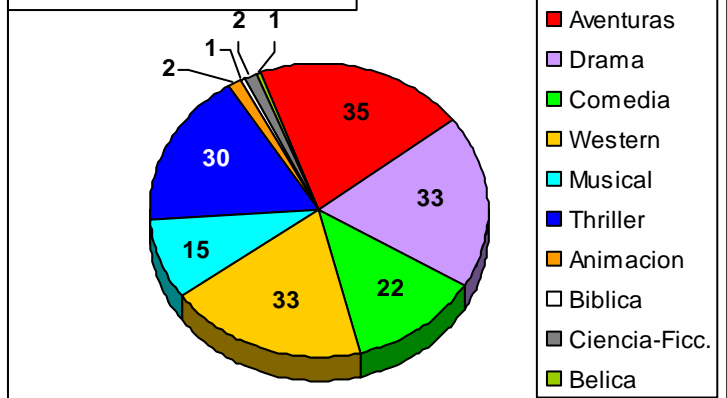
1951

Total: 174

Por Géneros:

Aventuras: 35
 Drama: 33
 Comedia: 22
 Western: 33
 Musical: 15
 Thriller: 30
 Terror:
 Animación: 2
 Bíblica: 1
 Ciencia-Ficción: 2
 Bélica:1

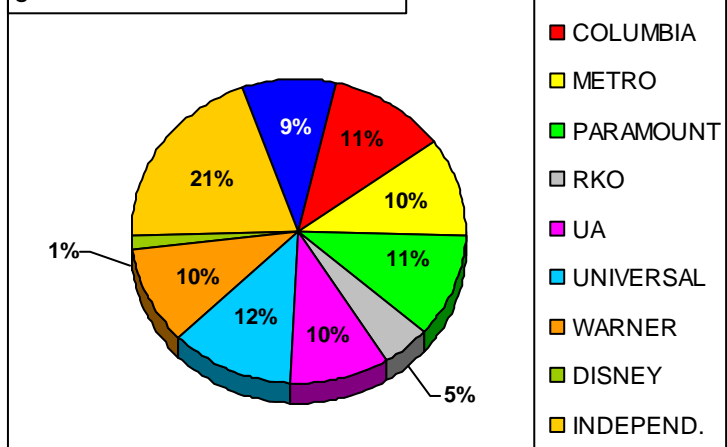
gráfico 27 -Géneros 1951



Productoras:

Fox:16
 Columbia:20
 Metro: 18
 Paramount:19
 RKO: 8
 United Artists*:17
 Universal: 21
 Warner: 18
 Disney:2
 Independientes:35

gráfico 28 -Productoras 1951



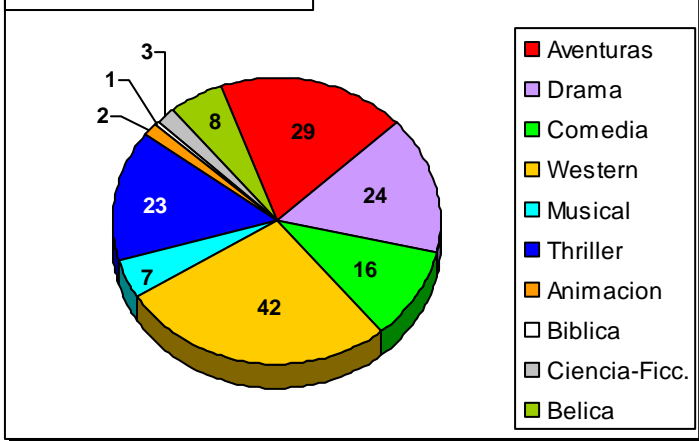
1952

Total: 155

Por Géneros:

Aventuras: 29
Drama: 24
Comedia: 16
Western: 42
Musical: 7
Thriller: 23
Terror: 2
Animación: 2
Biblica: 1
Ciencia-Ficción: 3
Bélica: 8

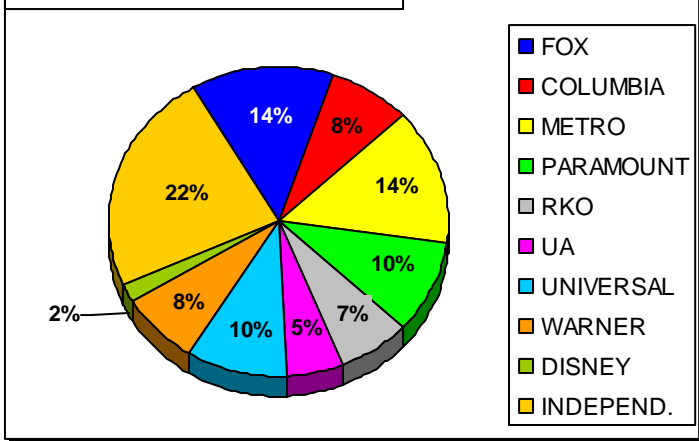
gráfico 29- **Generos 1952**



Productoras:

Fox: 21
Columbia: 12
Metro: 22
Paramount: 15
RKO: 11
United Artists*: 8
Universal: 15
Warner: 12
Disney: 3
Independientes: 36

gráfico 30- **Productoras 1952**



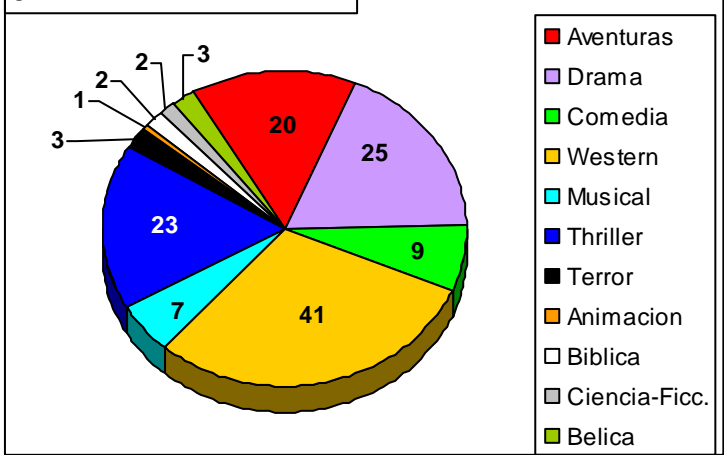
1953

Total: 136

Por Géneros:

Aventuras: 20
Drama: 25
Comedia: 9
Western: 41
Musical: 7
Thriller: 23
Terror: 3
Animación: 1
Biblica: 2
Ciencia-Ficción: 2
Bélica: 3

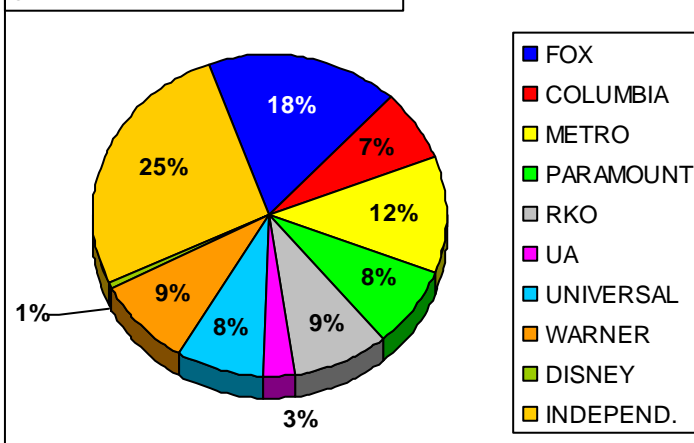
gráfico 31 - **Generos 1953**



Productoras:

Fox:24
 Columbia:10
 Metro: 16
 Paramount:11
 RKO: 12
 United Artists*:4
 Universal: 11
 Warner:12
 Disney:1
 Independientes:36

gráfico 32 -Productoras 1953



1954

Total:142

Por Géneros:

Aventuras:41
 Drama: 25
 Comedia: 12
 Western: 34
 Musical: 7
 Thriller: 14
 Terror:2
 Animación:1
 Bíblica: 1
 Ciencia-Ficción: 1
 Bélica: 4

gráfico 33 -Generos 1954

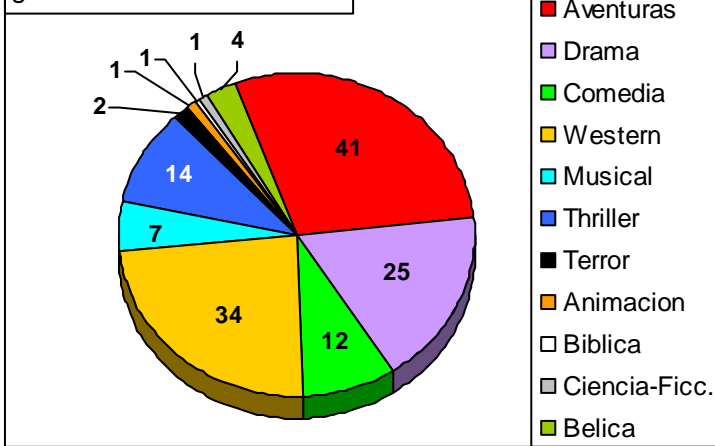
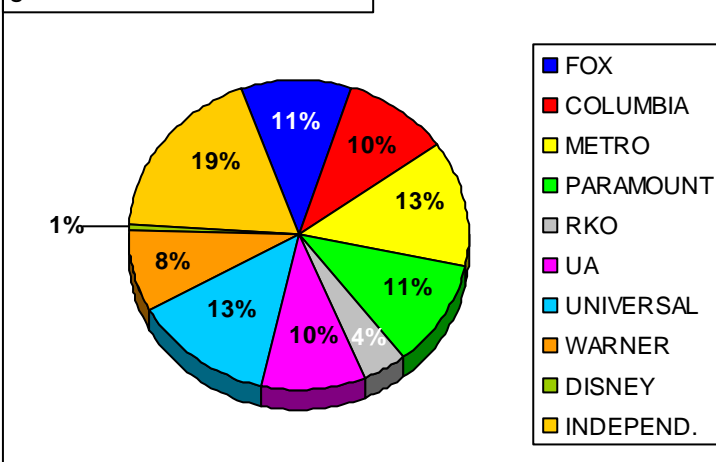


gráfico 34 -Productoras 1954

Productoras:

Fox:15
 Columbia:14
 Metro:19
 Paramount:16
 RKO: 6
 United Artists*:14
 Universal: 19
 Warner: 12
 Disney:1
 Independientes:26



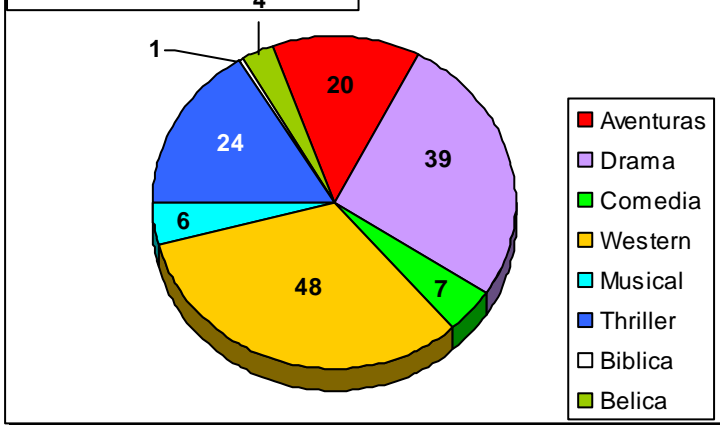
1955

Total:149

Por Géneros:

Aventuras:20
Drama: 39
Comedia: 7
Western: 48
Musical: 6
Thriller: 24
Terror:
Animación:
Biblica: 1
Ciencia-Ficción:
Bélica: 4

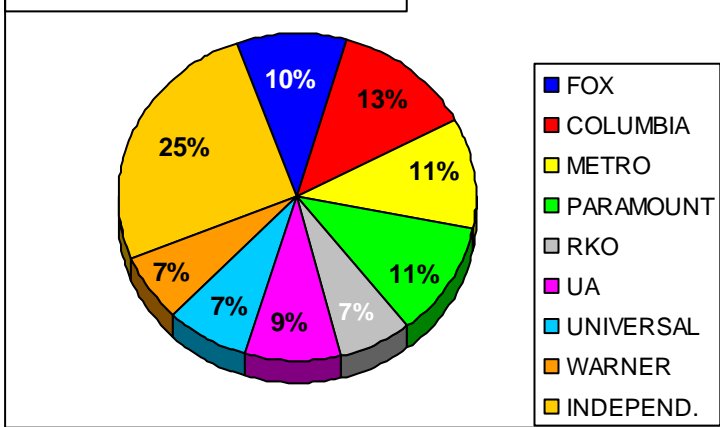
gráfico 35 -**Generos 1955**



Productoras:

Fox:15
Columbia:19
Metro:16
Paramount:17
RKO: 10
United Artists*:13
Universal: 11
Warner: 10
Disney:
Independientes:38

gráfico 36 -**Productoras 1954**



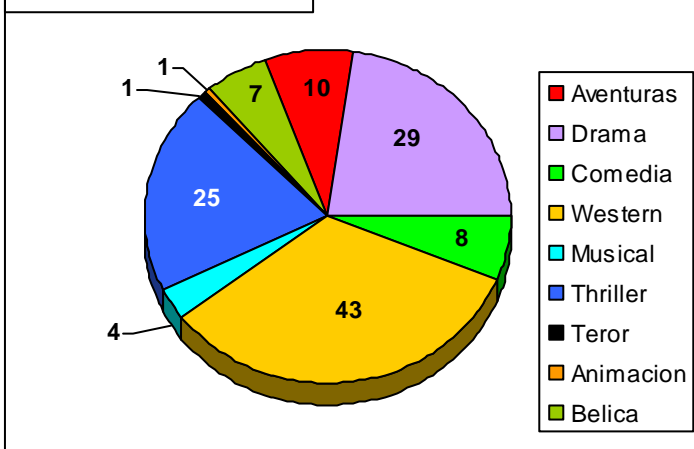
1956

Total: 128

Por Géneros:

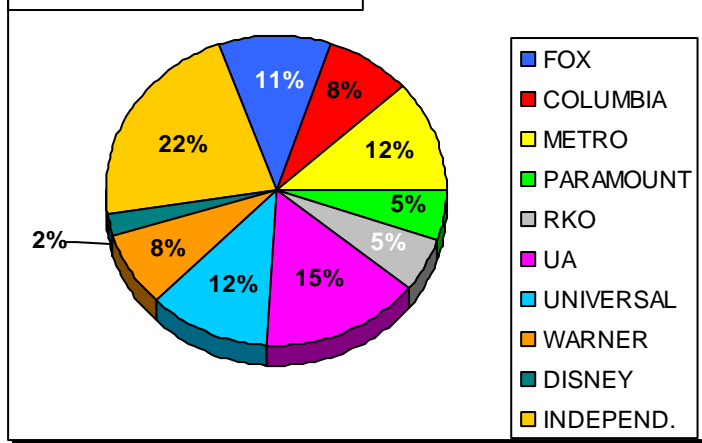
Aventuras:10
Drama: 29
Comedia:8
Western: 43
Musical: 4
Thriller: 25
Terror:1
Animación:1
Biblica:
Ciencia-Ficción:
Bélica: 7

gráfico 37 -**Generos 1956**



Productoras:
 Fox: 14
 Columbia: 10
 Metro: 15
 Paramount: 7
 RKO: 7
 United Artists: 19*
 Universal: 15
 Warner: 10
 Disney: 3
 Independientes: 28

gráfico 38 -Productoras 1956



1957

Total: 124

Por Géneros:

Aventuras: 14
 Drama: 33
 Comedia: 13
 Western: 26
 Musical: 5
 Thriller: 22
 Terror:
 Animación:
 Bíblica:
 Ciencia-Ficción: 3
 Bélica: 8

gráfico 39 -Generos 1957

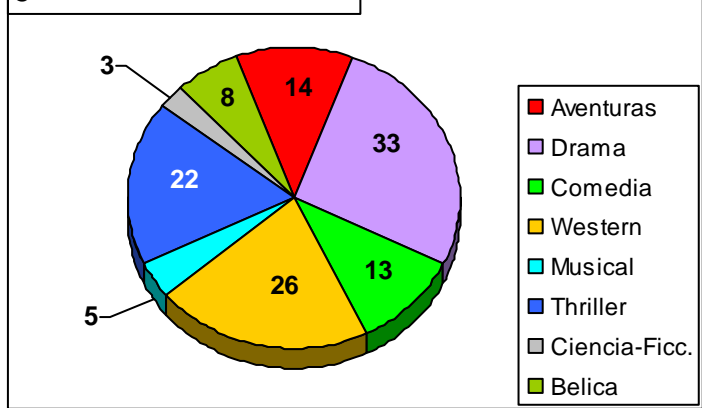
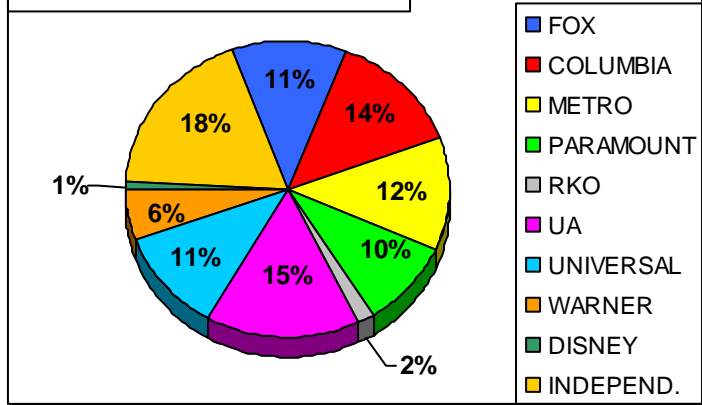


gráfico 40 -Productoras 1957

Productoras:
 Fox: 14
 Columbia: 17
 Metro: 15
 Paramount: 12
 RKO: 2
 United Artists*: 19
 Universal: 14
 Warner: 7
 Disney: 1
 Independientes: 23



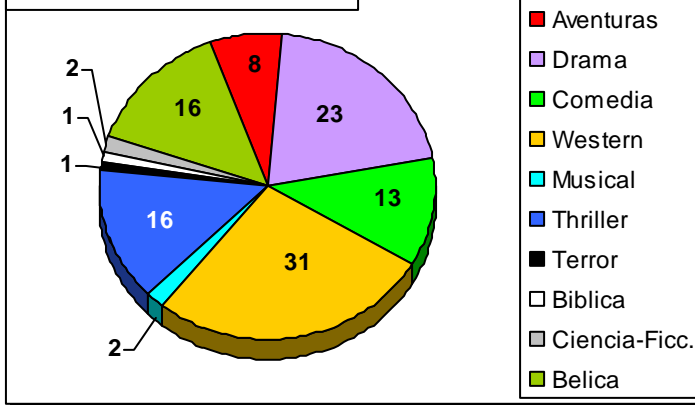
1958

Total: 113

Por Géneros:

Aventuras:8
Drama: 23
Comedia:13
Western: 31
Musical: 2
Thriller: 16
Terror:1
Animación:
Biblica:1
Ciencia-Ficción:2
Bélica:16

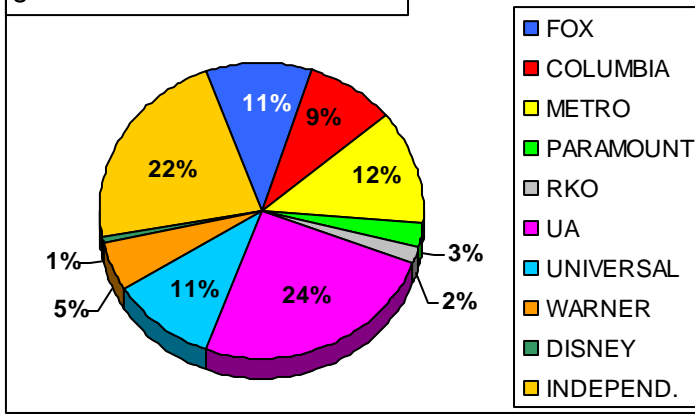
gráfico 41 -Géneros 1958



Productoras:

Fox:12
Columbia:10
Metro:14
Paramount:3
RKO: 2
United Artists*:28
Universal: 12
Warner:6
Disney:1
Independientes:25

gráfico 42 -Productoras 1958



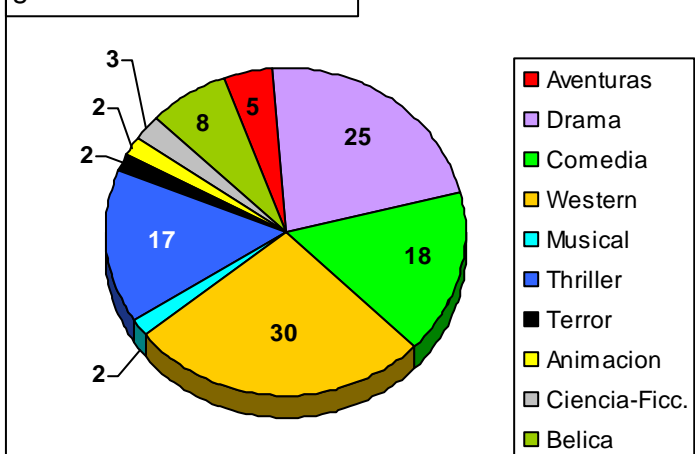
1959

Total: 114

Por Géneros:

Aventuras:5
Drama: 25
Comedia:18
Western: 30
Musical: 2
Thriller: 17
Terror:2
Animación:2
Biblica:
Ciencia-Ficción:3
Bélica:8

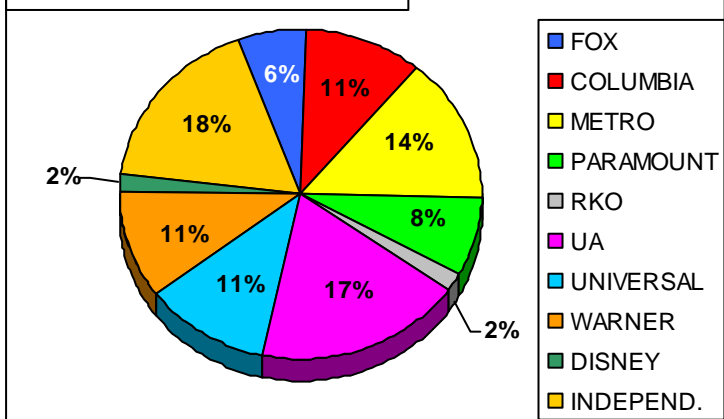
gráfico 43 -Géneros 1959



Productoras:

Fox:7
Columbia:12
Metro:16
Paramount:9
RKO: 2
United Artists*:21
Universal: 13
Warner:12
Disney:2
Independientes:20

gráfico 44 -Productoras 1959

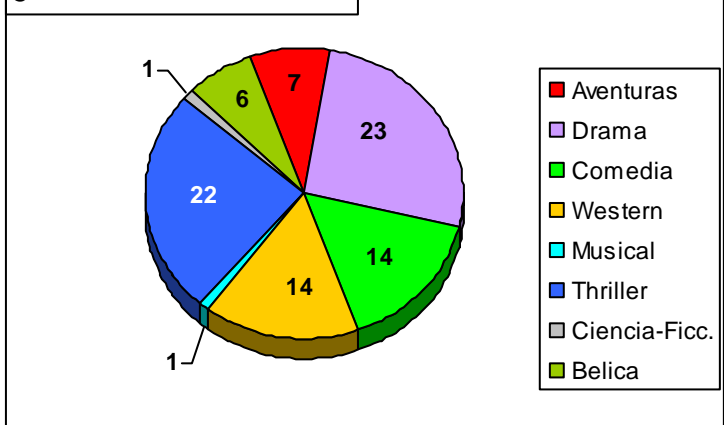


1960

Por Géneros:

Aventuras:7
Drama: 23
Comedia:14
Western: 14
Musical: 1
Thriller: 22
Terror:2
Animación:
Biblica:
Ciencia-Ficción:1
Bélica:6

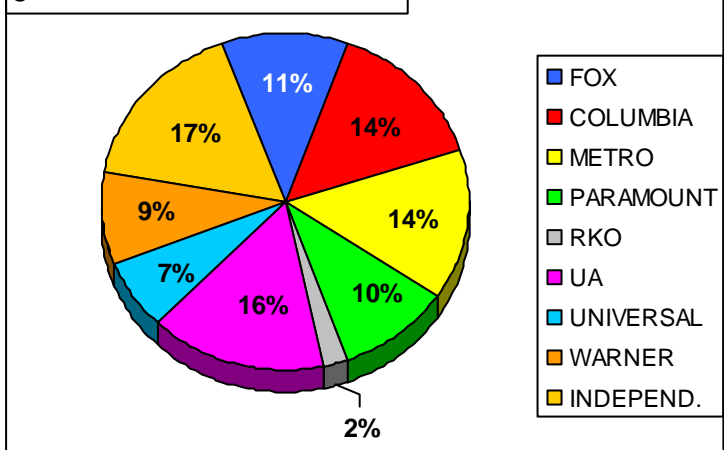
gráfico 45 -Generos 1960



Productoras:

Fox:10
Columbia:13
Metro:13
Paramount:9
RKO: 2
United Artists*:14
Universal: 6
Warner:8
Disney:
Independientes:15

gráfico 46 -Productoras 1960

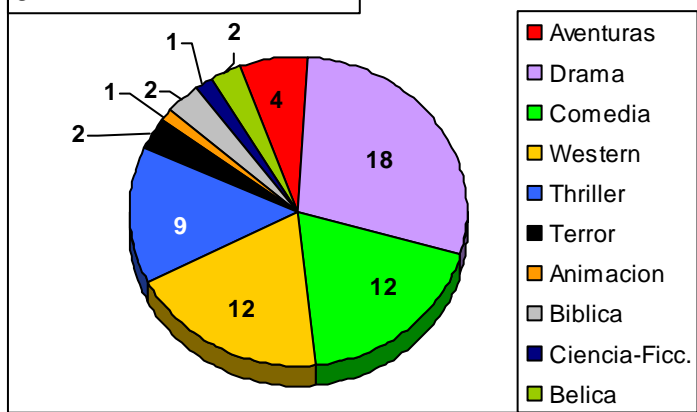


1961

Por Géneros:

Aventuras:4
 Drama: 18
 Comedia:12
 Western: 12
 Musical:
 Thriller: 9
 Terror:2
 Animación:1
 Bíblica: 2
 Ciencia-Ficción:1
 Bélica:2

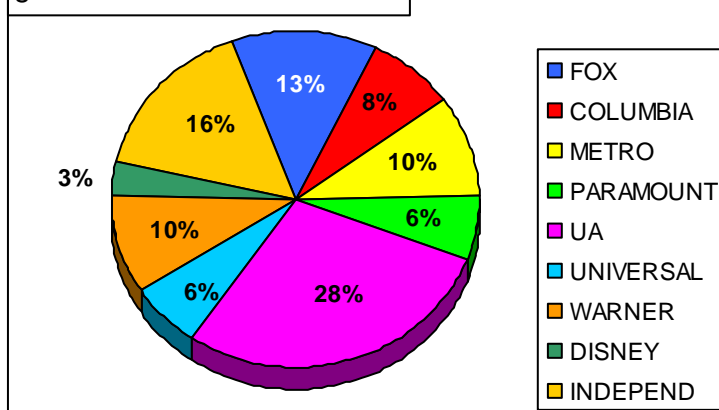
gráfico 47 -Generos 1961



Productoras:

Fox:8
 Columbia:5
 Metro:6
 Paramount:4
 RKO:
 United Artists*:18
 Universal: 4
 Warner:6
 Disney:2
 Independientes:10

gráfico 48 -Productoras 1961

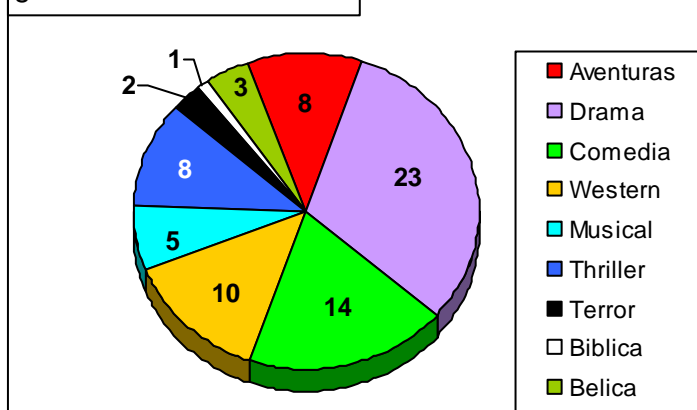


1962

Por Géneros:

Aventuras:8
 Drama: 23
 Comedia:14
 Western:10
 Musical:5
 Thriller: 8
 Terror:2
 Animación:
 Bíblica:1
 Ciencia-Ficción:
 Bélica:3

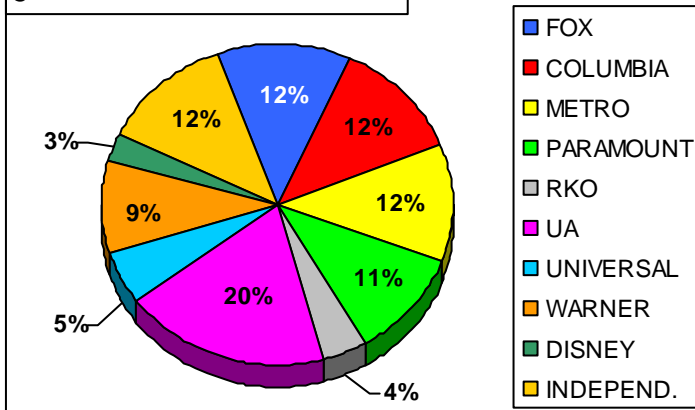
gráfico 49 -Generos 1962



Productoras:

Fox:9
 Columbia:9
 Metro:9
 Paramount:8
 RKO: 3
 United Artists*:14
 Universal: 4
 Warner:7
 Disney:2
 Independientes:9

gráfico 50 -Productoras 1963



1963

Por Géneros:

Aventuras:9
 Drama: 30
 Comedia:21
 Western:7
 Musical: 1
 Thriller:9
 Terror:1
 Animación:
 Bíblica:1
 Ciencia-Ficción:2
 Bélica:5

gráfico 51 -Generos 1963

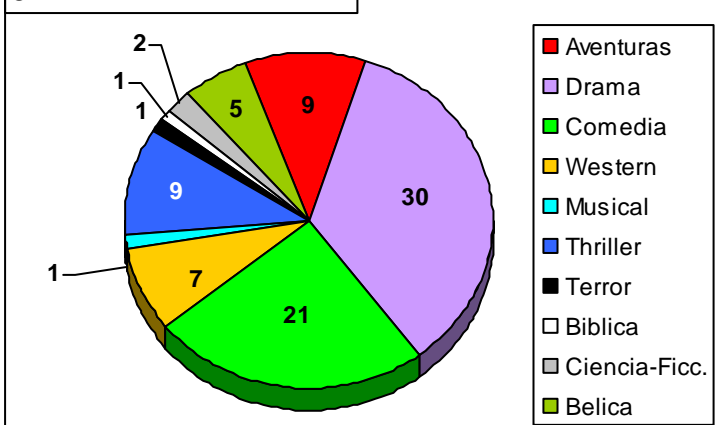
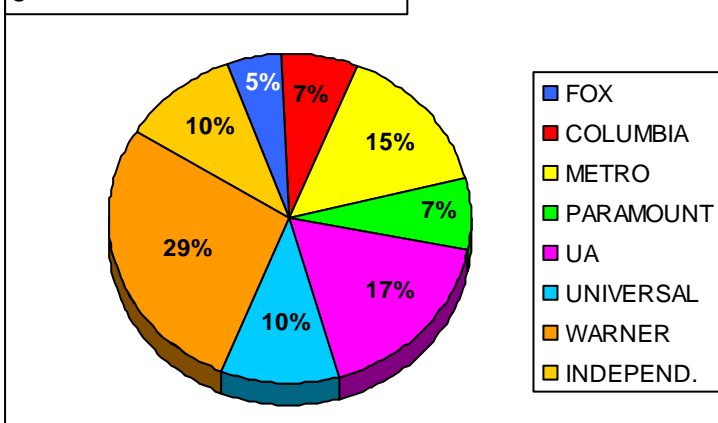


gráfico 52 -Productoras 1963

Productoras:

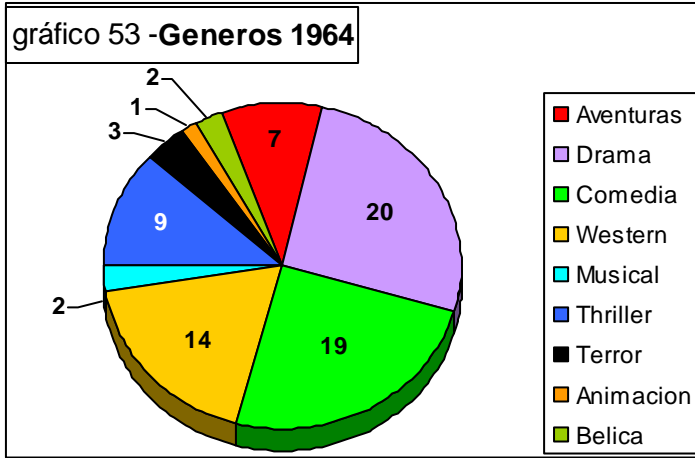
Fox:4
 Columbia:6
 Metro:13
 Paramount:6
 RKO:
 United Artists*:15
 Universal: 9
 Warner:24
 Disney:
 Independientes:9



1964

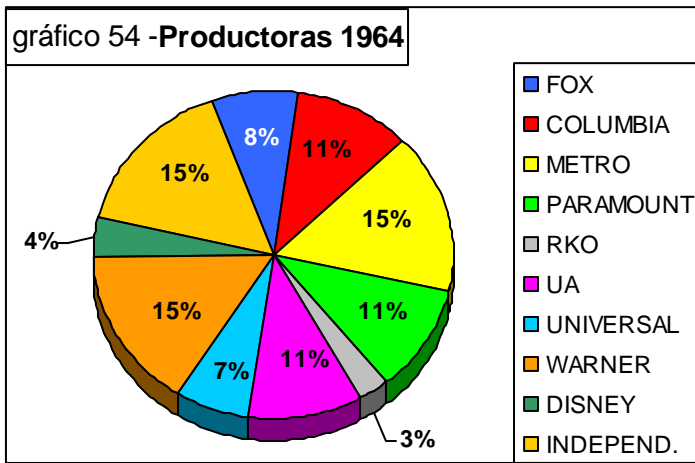
Por Géneros:

Aventuras:7
 Drama: 20
 Comedia:19
 Western:14
 Musical: 2
 Thriller:9
 Terror:3
 Animación:1
 Bíblica:
 Ciencia-Ficción:
 Bélica:2



Productoras:

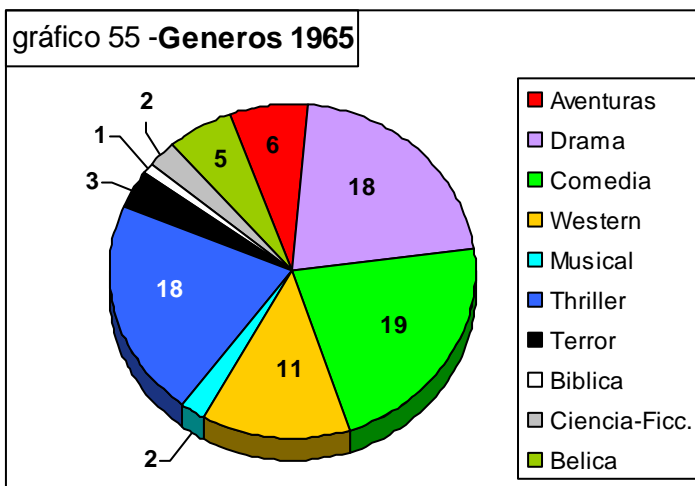
Fox:6
 Columbia:8
 Metro:12
 Paramount:8
 RKO: 2
 United Artists*:8
 Universal: 5
 Warner:12
 Disney:3
 Independientes:12



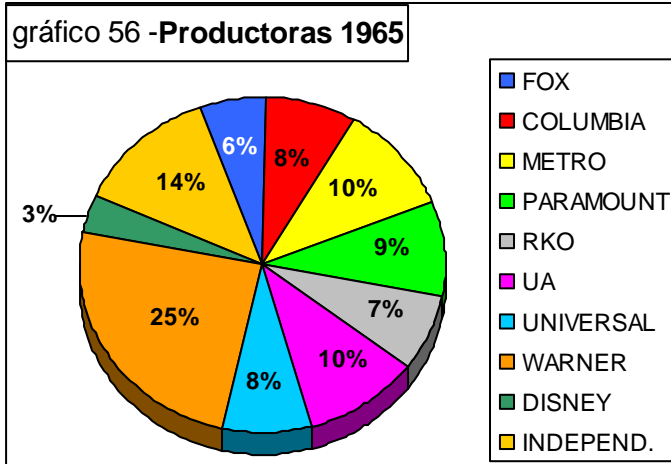
1965

Por Géneros:

Aventuras:6
 Drama: 18
 Comedia:19
 Western:11
 Musical:2
 Thriller:18
 Terror:3
 Animación:
 Bíblica:1
 Ciencia-Ficción:2
 Bélica:5

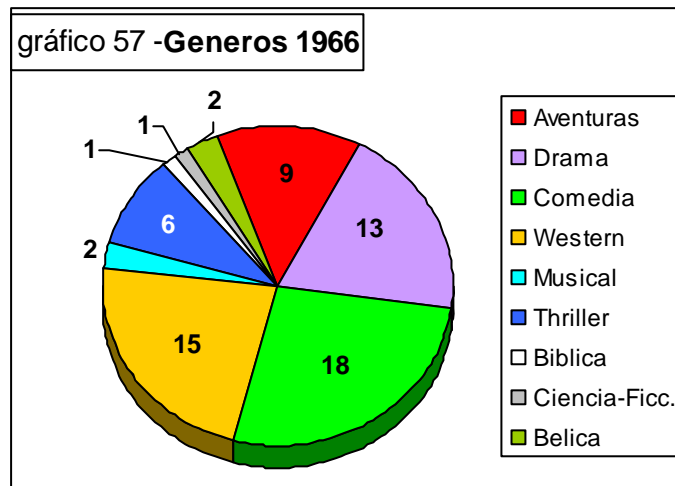


Productoras:
 Fox:5
 Columbia:7
 Metro:9
 Paramount:8
 RKO: 6
 United Artists*:9
 Universal: 7
 Warner:21
 Disney:3
 Independientes:11

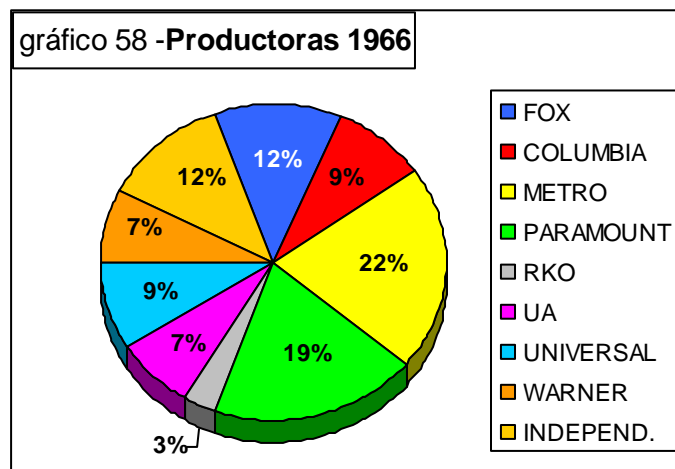


1966

Por Géneros:
 Aventuras:9
 Drama: 13
 Comedia:18
 Western:15
 Musical:2
 Thriller:6
 Terror:
 Animación:
 Bíblica:1
 Ciencia-Ficción:1
 Bélica:2



Productoras:
 Fox:8
 Columbia:6
 Metro:14
 Paramount:13
 RKO: 2
 United Artists*:5
 Universal:6
 Warner:5
 Disney:
 Independientes:8

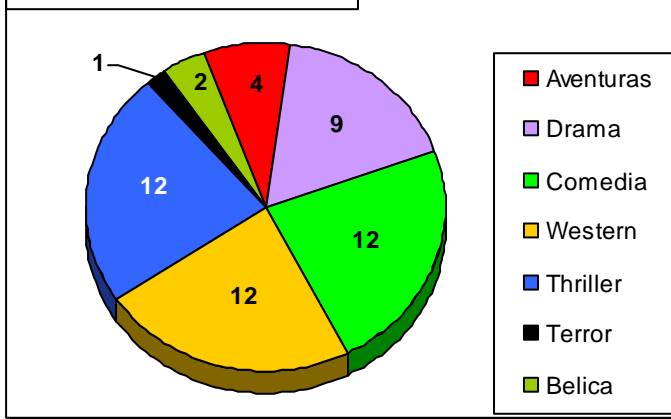


1967

Por Géneros:

Aventuras:4
Drama: 9
Comedia:12
Western:12
Musical:
Thriller:12
Terror:1
Animación:
Biblica:
Ciencia-Ficción:
Bélica:2

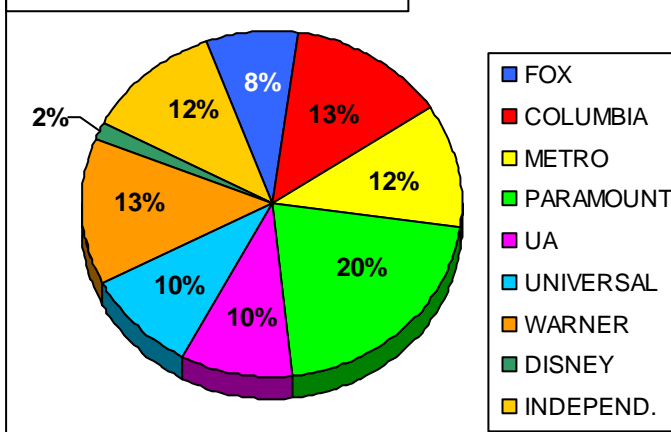
gráfico 59 -Géneros 1967



Productoras:

Fox:4
Columbia:7
Metro:6
Paramount:11
RKO:
United Artists*:5
Universal:5
Warner:7
Disney:1
Independientes:6

gráfico 60 -Productoras 1967

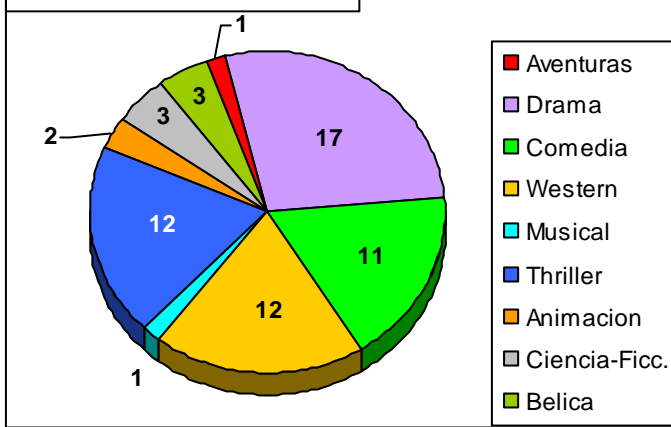


1968

Por Géneros:

Aventuras: 1
Drama: 17
Comedia: 11
Western:12
Musical: 1
Thriller: 12
Terror: 3
Animación:2
Biblica:
Ciencia-Ficción:3
Bélica:3

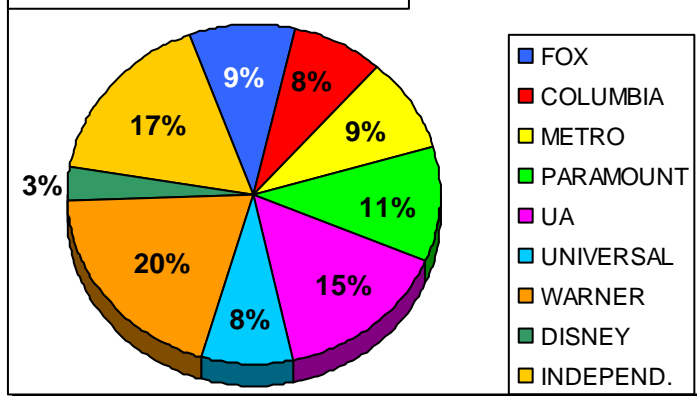
gráfico 61 -Géneros 1968



Productoras:

Fox:6
 Columbia:5
 Metro:6
 Paramount:7
 RKO:
 United Artists*:10
 Universal:5
 Warner:13
 Disney:2
 Independientes:11

gráfico 62 -Productoras 1968



1969

Por Géneros:

Aventuras: 6
 Drama: 16
 Comedia: 14
 Western:7
 Musical:1
 Thriller: 7
 Terror: 1
 Animación:
 Bíblica:
 Ciencia-Ficción:3
 Bélica:5

gráfico 63 -Generos 1969

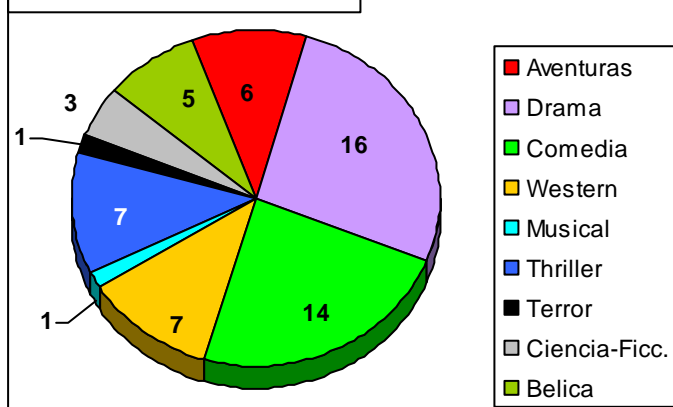
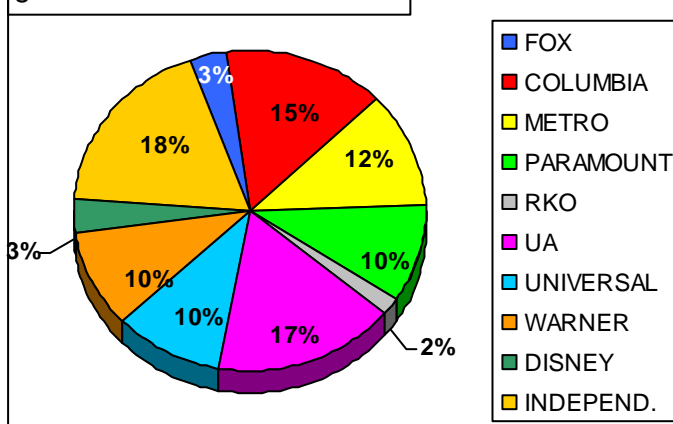


gráfico 64 -Productoras 1969

Productoras:

Fox:2
 Columbia:9
 Metro:7
 Paramount:6
 RKO: 1
 United Artists*:10
 Universal:6
 Warner:6
 Disney:2
 Independientes:11



Gráficos 65 a 71: GÉNEROS CINEMATográfICOS DE LAS PELÍCULAS EE UU ESTRENADAS EN ALEMANIA OCCIDENTAL

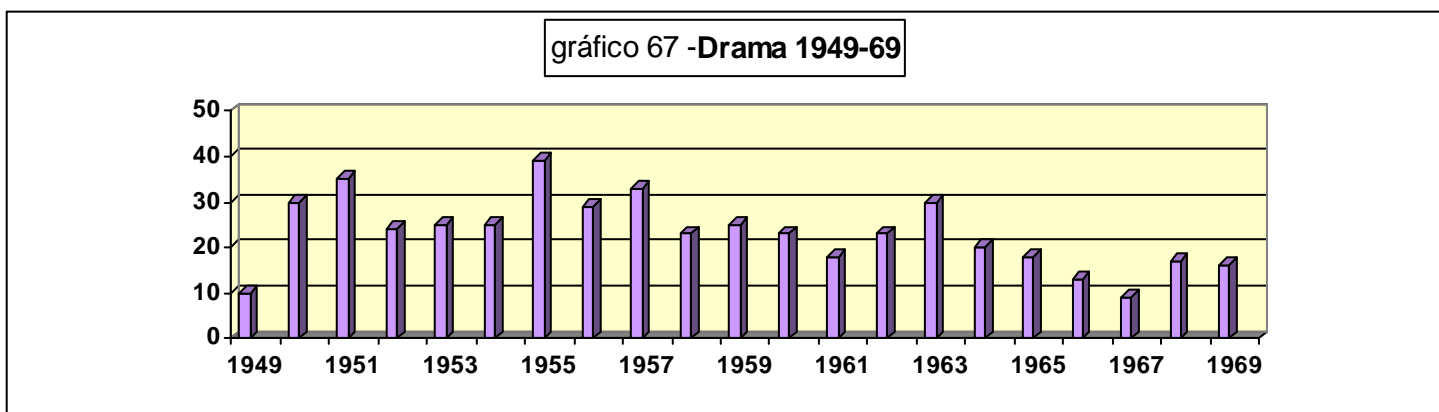
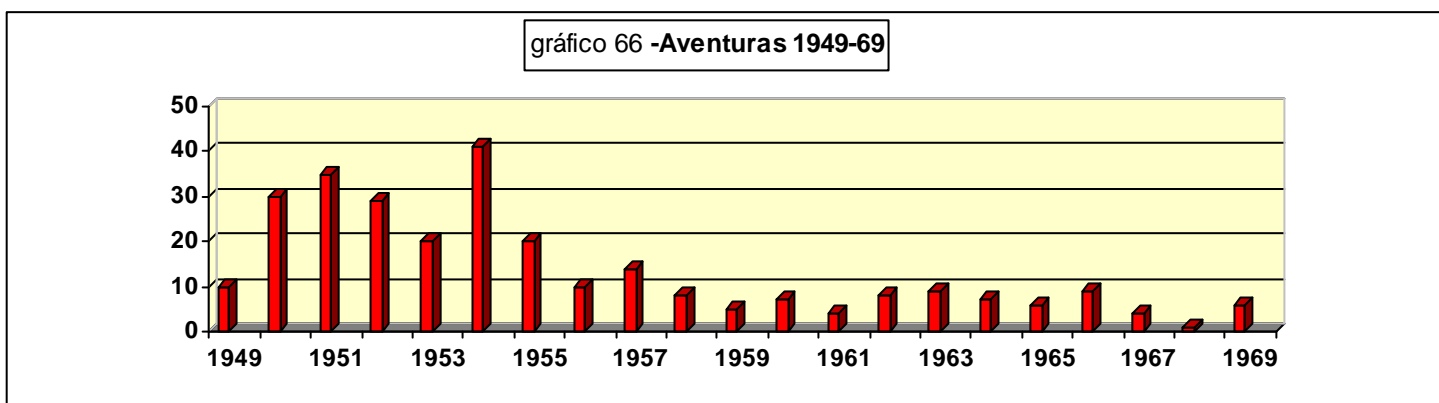
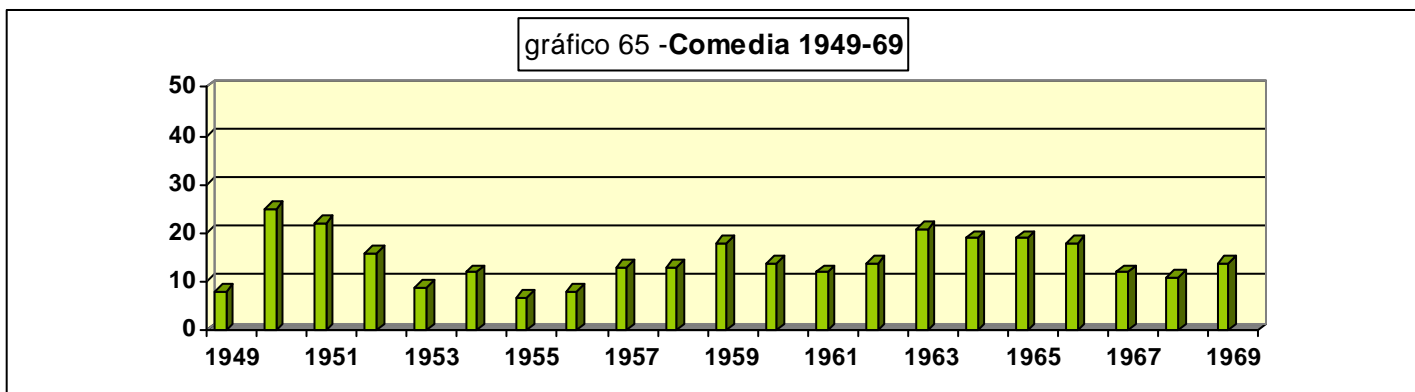


gráfico 68 -Thriller 1949-59

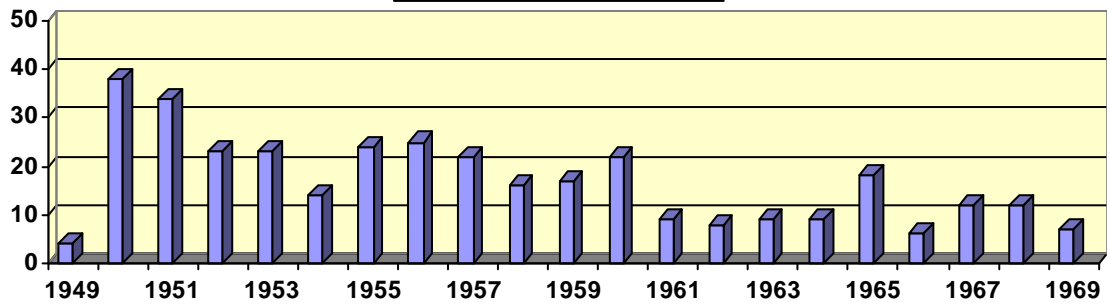


gráfico 69 -Western 1949-69

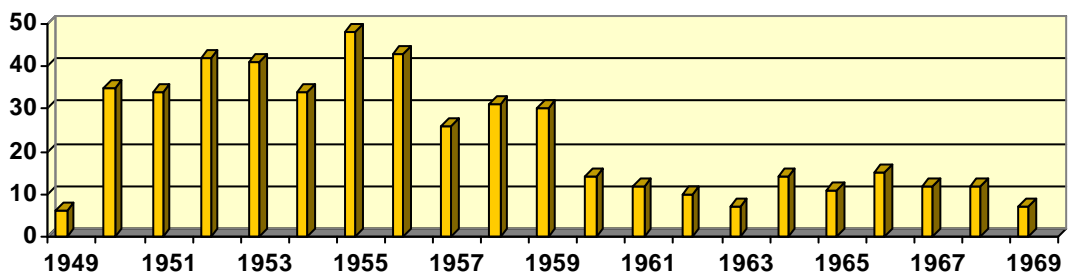


gráfico 70 -Belica 1949-59

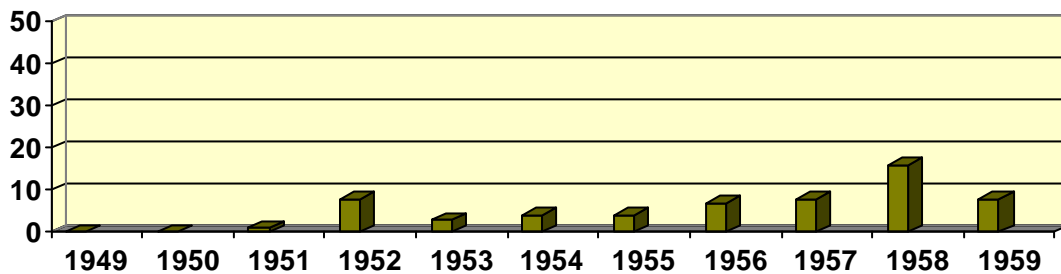
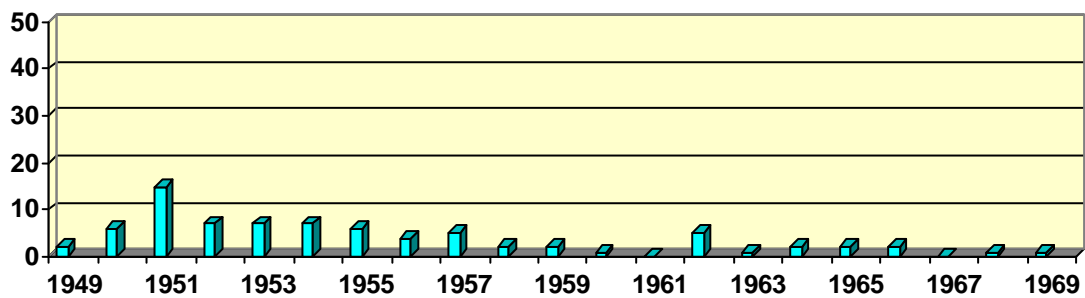


gráfico 71 -Musical 1949-59



Gráficos 72 a 80: PRODUCTORAS EE UU QUE ESTRENARON EN ALEMANIA OCCIDENTAL 1949-1969

gráfico 72 -FOX 1949-1969

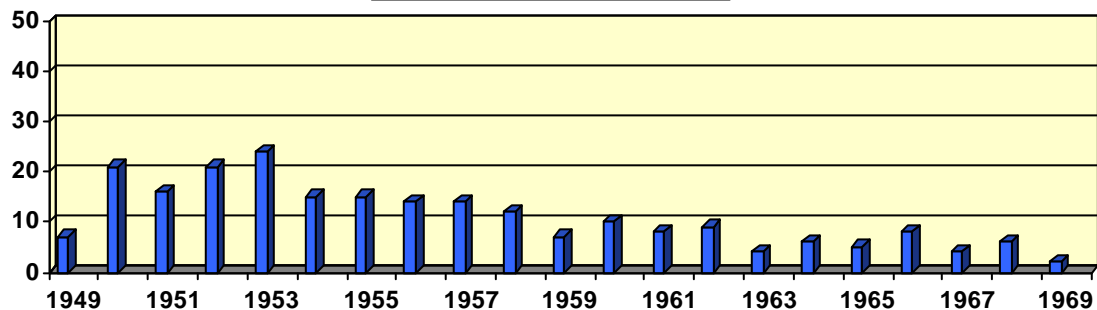


gráfico 73 -COLUMBIA 1949-1969

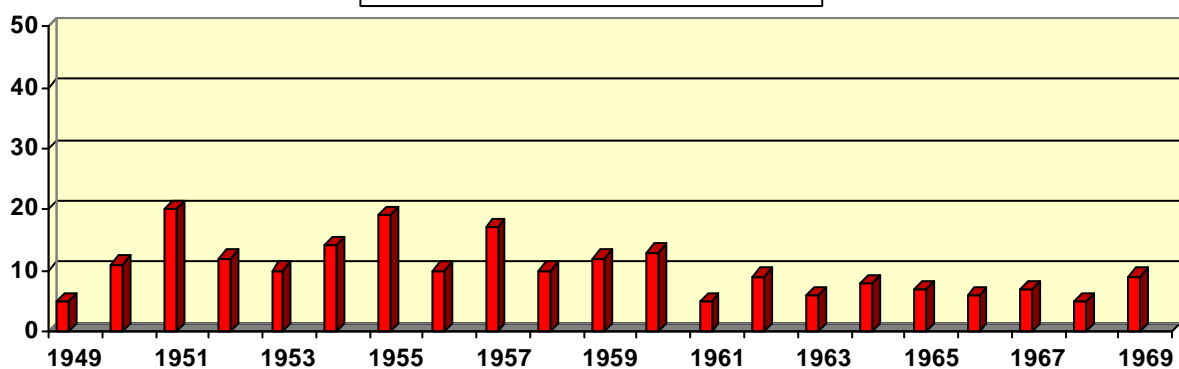


gráfico 74 -METRO 1949-1969

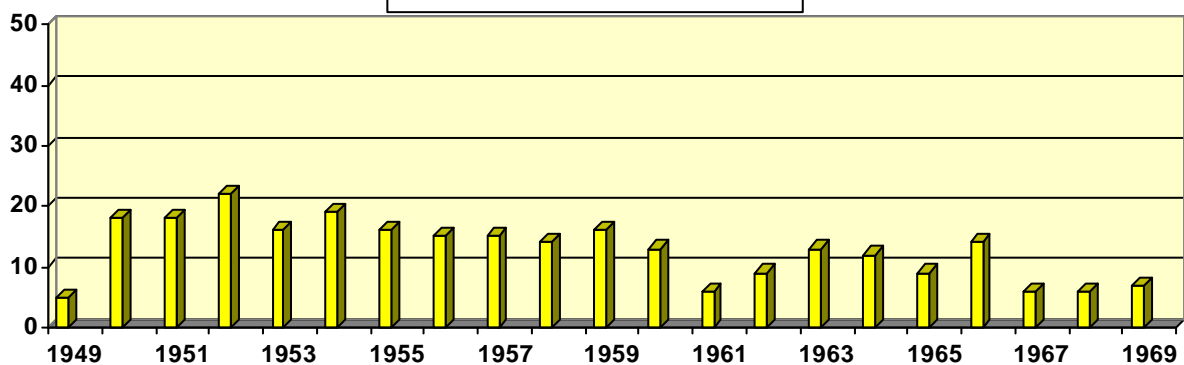


gráfico 75 -PARAMOUNT 1949-59

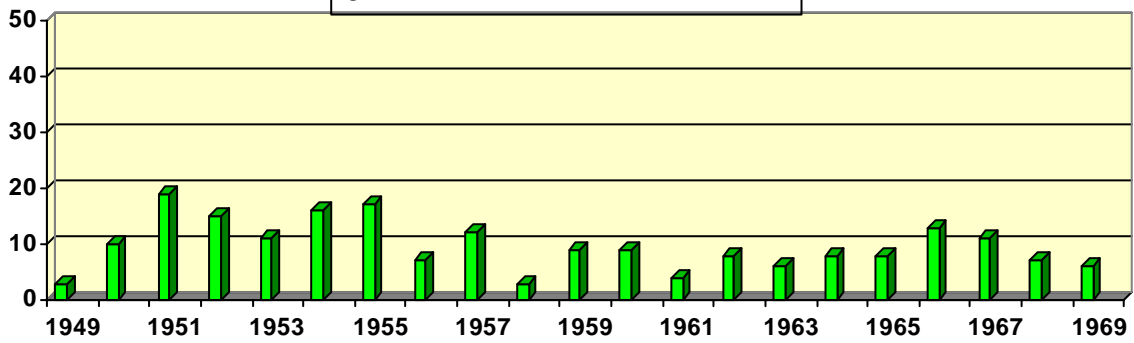


gráfico 76 -RKO 1949-59

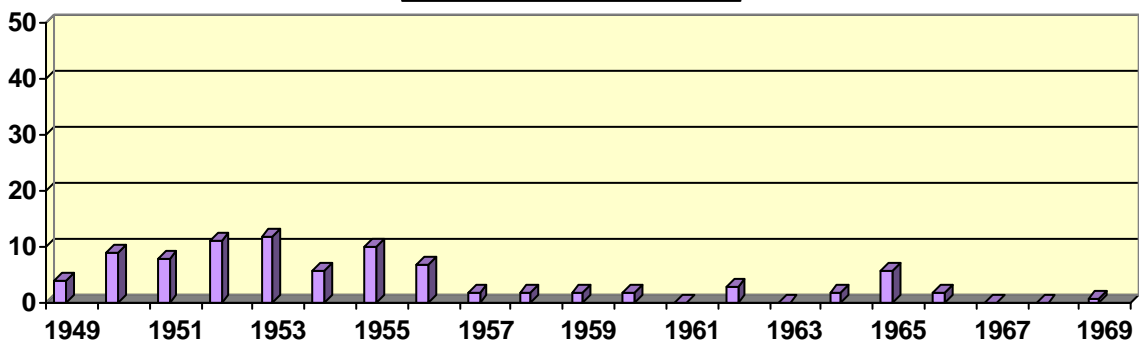


gráfico 77 -UA 1949-59

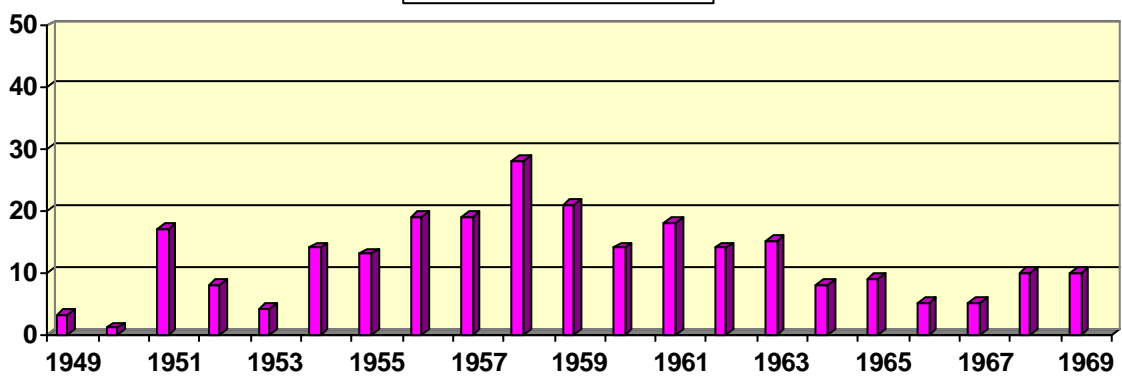


gráfico 78 -UNIVERSAL 1949-69

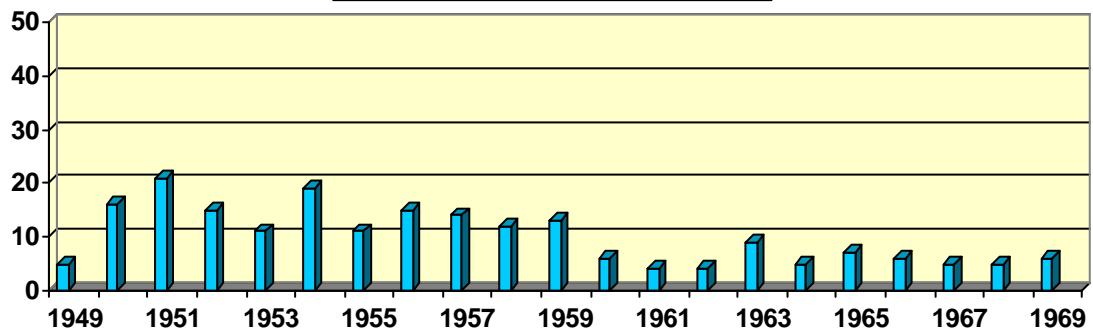


gráfico 79 -WARNER 1949-69

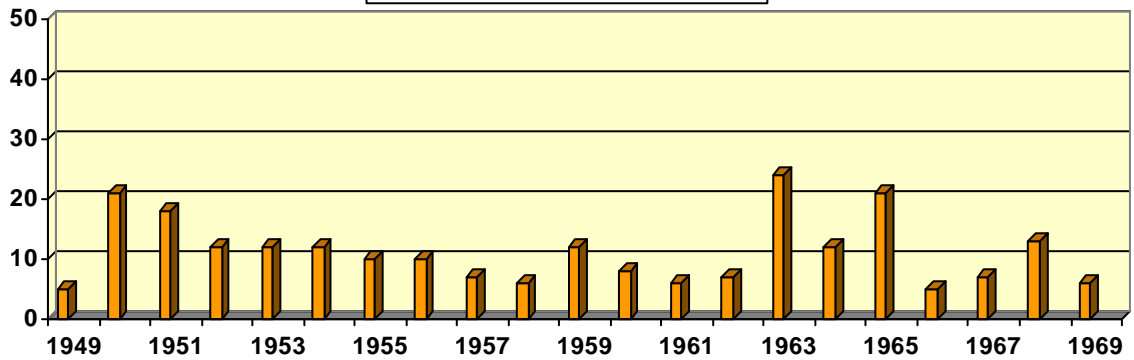
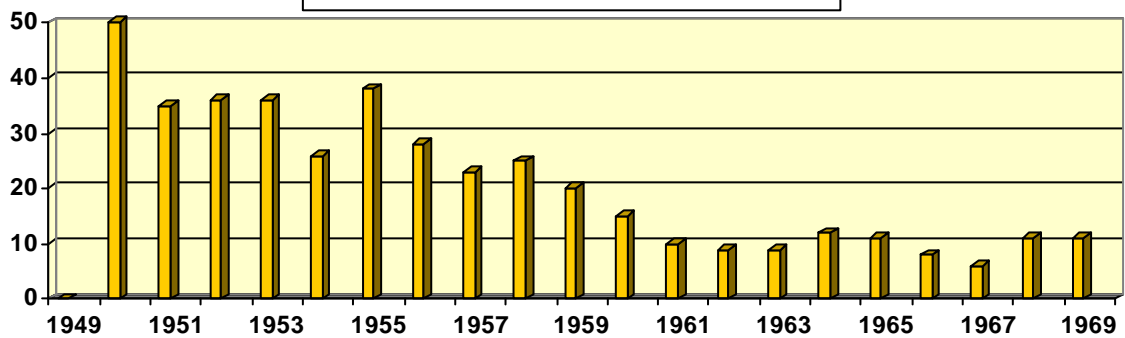


gráfico 80 -INDEPENDIENTES 1949-59



Bibliografía

- W. P. Adams (ed): *Los Estados Unidos de América*. Madrid, Siglo XXI, 1985.
- Henry Allen: *What it felt like: Living in the American Century*. Pantheon Books, New York, 1999.
- American Film Institute: *Catalog of Motion Pictures Produced in the United States, vols F4-F6*, University of California Press, Los Angeles, 1999.
- Joël Augros: *El dinero de Hollywood*; Paidós, Barcelona, 2000.
- Jordi Balló, Xavier Pérez: *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona 1997.
- John Baxter: *Stanley Kubrick. Biografía*. T&B Editores, Madrid, 1999.
- John Baxter: *Hollywood in the Sixties*, Tantivy Press, London, 1972.
- Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (eds.): *The German Cinema Book*, British Film Institute, London, 2002.
- Herbert Biberman: *Salt Of the Earth, The Story of a Film*, Beacon Press, Boston, 1965.
- John Brosnan: *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*, Macdonald and Jane's, London, 1978.
- Peter Calvocoressi: *World Politics since 1945*, Longman, Nueva York, 1991.
- Ian Cameron: *A pictorial History of Crime Films*, Hamlyn, Londres, 1975.
- José María Caparrós Lera: *100 películas de historia contemporánea*. Alianza, Madrid, 1997.
- Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood. Politics in Film Community 1930-1960*. Doubleday, Nueva York, 1980.
- Javier Coma: *Diccionario de la Caza de Brujas*, Inédita Editores, Barcelona, 2005.
- Javier Coma: *Las películas de la caza de brujas*, Notorious, Madrid, 2007.
- Christine Cornea: *Science Fiction Cinema*, Edinburgh University Press, 2007.
- Gary Crowds (ed.): *The Political Companion of American Film*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1994.

- David Culbert (ed.): *Film and Propaganda in America. A Documentary History, vol. IV. 1945 and after*. Greenwood Press, Westport, 1991.
- Cecil B. De Mille: *Mis Diez Mandamientos-Memorias-*, Ediciones JC, Madrid, 2005.
- Jean Baptiste Duroselle: *Política exterior de los Estados Unidos. De Wilson a Roosevelt (1913-1945)*, México, 1965.
- Alfred E. Eckes jr., Thomas W. Zeiler: *Globalization and the American century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- David W. Ellwood, (coord.): *Hollywood in Europe*. European Association for American Studies, Ámsterdam 1994.
- Scott Eyman: *Print the Legend. The Life And Times of John Ford*, Simon & Schuster, New York 1999.
- W. Faulstich, H. Korte (comp): *Cien años de cine. Vol. 3: 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores*, Siglo XXI, México, 1995.
- Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- Filmoteca Canaria: *El cine alemán de la posguerra*, Las Palmas, 1989.
- André Fontaine: *Historia de la Guerra Fría*, Caralt, Barcelona, 1972.
- Leif Furhammar, Folke Isaksson: *Politics and Film*,. Studio Vista Publishers, London, 1971.
- John K. Galbraith: *La sociedad opulenta*, Ariel, Barcelona, 1973.
- Emilio C. García Fernández: “*Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*”, Cuadernos de Historia 60., Arco Libro, Madrid, 1998.
- Pierre George: *Geografía de Estados Unidos*, Oikos-tau, Barcelona, 1991.
- Ken Goffman: *La contracultura a través de los tiempos*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Douglas Gomery: *Hollywood: el sistema de estudios*, Verdoux, Madrid 1991.
- Victoria de Grazia: *El Imperio irresistible*, Belacqua, Barcelona, 2006.
- Carmen de la Guardia: *Proceso político y elecciones en Estados Unidos*, Eudema, Madrid, 1992.
- T.H. Guback: *Internacional Film Industry. Western Europe and America since 1945*,. Indiana University, 1969.
- Román Gubern: *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona.

- Román Gubern: *Cien Años de Cine, vol.2*, Bruguera, Barcelona 1983.
- François Guerif: *El cine negro americano*, RBA, Barcelona, 1995
- Fred Halliday: *Las Relaciones Internacionales en un mundo en transformación*, Catarata, Madrid, 2002.
- Marvin Harris: *La cultura norteamericana contemporánea: una visión antropológica*, Alianza, Madrid, 1984.
- J. J. Hernández Alonso: *Los Estados Unidos de América: Historia y cultura*, Almar, Salamanca, 2002.
- Mark Hertsgaard: *La sombra del águila*, Paidós, Barcelona 2003.
- Ángel Luis Hueso: *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998
- Ian Jarvie: *Hollywood's Overseas Campaign*, Cambridge University Press, 1992.
- Maldwyn A. Jones: *Historia de Estados Unidos 1607-1992*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Miguel Juan Payán, Javier Juan Payán: *Diccionario ilustrado del cine de Ciencia ficción*, Ediciones Jardín, Madrid, 2005.
- Joseph Kraft: *El poder en Washington*, Kairós, Barcelona, 1969
- Gorham Kindem (ed): *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, 2000.
- Tom E. Mahl: *Espionage's Most Wanted*, Brassey's, 2003.
- Leonard Maltin: *The Chronicle of the Movies*, Crescent Books, Nueva York, 1991
- Library of Congress Catalog: *Motion Pictures and Filmstrips*, varios vols, Rowan and Littlefield, New Jersey, 1966.
- Joseph McBride: *Tras la pista de John Ford*, T&B, Madrid 2001.
- Terenci Moix: *La gran Historia del Cine de Terenci Moix: Cine moderno y español*, ABC, Prensa Española, Madrid, 1992.
- Paul Monaco: *History Of The American Cinema vol.8-The Sixties*, University Of California Press, Berkeley, 2003.
- Antonio Montes de Oca T.: *La pesadilla roja*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, San Sebastián, 2004.
- Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle: *A people and a Nation, vol.2: since 1865*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1994.

- John E. O'Connor, Martin A. Jackson (eds): *American History/American Film-Interpreting the Hollywood Image*, Frederick Ungar pub., New York 1979.
- Juan Carlos Pereira Castañares: *Historia y presente de la Guerra fría*. Istmo, Madrid, 1989.
- Elena Pérez Sandoica: *Tendencias Historiográficas Actuales. Escribir historia hoy*, Akal, Madrid, 2004.
- Dana Polan: *Power and Paranoia-History, narrative, and the American cinema, 1940-1950*. Columbia University Press, New York, 1986.
- Ronald E. Powaski: *La Guerra Fría. EE.UU. y la URSS, 1917-1991*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Leonard Quart, Albert Auster: *American Film And Society Since 1945*, Praeger Publishers, New York, 1986.
- David L. Robb: *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Océano, Barcelona, 2006.
- Steven Jay Rubin: *The complete James Bond Movie Encyclopedia*, Contemporary Books, Chicago 1990.
- Andrew Sarris: *Politics And Cinema*, Columbia University Press, New York 1978.
- Max Savelle: *Historia de la Civilización norteamericana*, Editorial Gredos, 1962, Madrid.
- Ted Sennet: *Warner Brothers Presents*, Arlington House, New Rochelle, 1972.
- Colin Shindler: *Hollywood Goes To War-Films and American Society 1939-1952*, RKP Publ., London, 1979.
- Christopher Simpson: *Science of Coercion: Communication Research and Psychological Warfare, 1945-1960*, Oxford University Press, New York, 1994.
- Kepa Sodupe: *La teoría de las Relaciones Internacionales a comienzos del siglo XXI*, Universidad del País Vasco, 2003.
- Frances Stonor Saunders: *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Barcelona, 2001.
- John Swift: *Atlas histórico de la Guerra Fría*, Akal, Madrid, 2008.

- Juan Tejero: *Duke, la leyenda de un gigante*. T&B Editores, Madrid, 2001.
- Juan Tejero, *James Bond*, Macguffin - JC, Madrid 1997.
- Hugh Thomas: *Paz Armada: Los comienzos de la Guerra Fría (1945-1946)*, Grijalbo, Barcelona, 1988.
- George Tindall: *America, a narrative history vol. 2*. Norton Company, New York, 1992.
- Augusto M. Torres: *Diccionario de Cine Mundial*, Espasa, Madrid, 2001
- Augusto M. Torres: *Diccionario de directores de cine*, Ediciones del Prado, Madrid, 1992.
- Juan Antonio Vela León: *Cine y mito, una indagación pedagógica*, Laberinto, Madrid 2000.
- César Vidal: *El Holocausto*. Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- VV AA: *100 años Disney*. El País- Aguilar, Madrid, 2001.
- VV AA: *Debating the origins of the cold war. American and Russian perspectives*, Rowman & Littlefield, Maryland, 2002.
- VV AA: *Historia general del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Esteve Riambau, Casimiro Torreiro (coord.), Cátedra, Madrid 1996
- VV AA: *Historia General del cine. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)*, José Enrique Monterde, Esteve Riambau (coord.) Cátedra, Madrid, 1996
- VV AA: *Historia General del Cine Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Carlos F. Heredero, Casimiro Torreiro (coord.), Cátedra, Madrid, 1996
- VV AA: *Historia del Mundo Actual*, Marcial Pons, Madrid, 1996.
- Bill Warren: *Keep Watching The Skies!*, McFarland & co., Jefferson, 1982.
- Gary Westfahl (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works and Wonders*, Greenwood Press, London, 2005.
- Billy Wilder, Helmut Karasek: *Nadie es perfecto*, Grijalbo, Barcelona, 1993.
- Antonio Weinrichter: *Norman Jewison*, 25 Festival de Cine de Gijón, Madrid 1987.
- Conrado Xalabarder: *Enciclopedia de los Oscar*, Grupo Zeta, Barcelona, 1996.
- Juan Zavala, Elio Castro-Villacañas, Antonio C. Martínez: *El cine contado con sencillez*, Maeva ediciones, Madrid, 2000.

- Charles Zorgbibe: *Historia de las relaciones internacionales, vol. 2. Del sistema de Yalta hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1997.

PÁGINAS WEB

- ArteHistoria: www.artehistoria.com
- Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com/>
- Cold War History Project:
http://www.wilsoncenter.org/index.cfm?fuseaction=topics.home&topic_id=1409
- The Eisenhower Presidential Library And Museum:
<http://www.eisenhower.archives.gov/>
- Film-Historia: <http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/>
- Filmonline: www.filmonline.com.arg
- The George C. Marshall Foundation:
http://www.marshallfoundation.org/marshall_plan_information.html
- Harry S. Truman Library And Museum: <http://www.trumanlibrary.org/>
- Historia del Siglo XX: www.historiasiglo20.org
- The Internet Movie Data Base: www.imdb.com
- Library of Congress: <http://www.loc.gov/index.html>
- National Archives and Records Administration: <http://www.archives.gov/>

REVISTAS Y ARTÍCULOS

- Cine y Vídeo Acción nº 139, Noviembre 2003.
- Cine y Vídeo Acción nº 137, Septiembre 2003.
- Umberto Eco: “*Las estructuras narrativas en Fleming*”, Bompiani, Milán, 1965.
- Rafael de España, “*Introducción: La Guerra Fría en el Cine Español*”, en *Fim Historia*, Vol. I, nº 3, Barcelona, 1991.

- José Luís Neila Hernández: “*La historia de las relaciones internacionales en España: un marco interpretativo*”, en Estudios de Historia de España IX, Instituto de Historia de España, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2007.
- *The New York Times Film Reviews*, vols. 4-5, Times Books, New York, 1990.
- Nickelodeon n° 22, “*McCarthy y la inquisición en el cine*”, Primavera 2001.
- Nosferatu n° 14/15, “*Ciencia Ficción USA años 50*”, Febrero 1994
- Josep Pico López: “*Teoría Social: Las relaciones entre Europa y Estados Unidos*”, en Revista Española de Investigaciones Sociológicas n° 80, Universidad de Valencia, 1997.
- Uta G. Poiger: “*Rock ‘n’ Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities*”, en *The Journal of Modern History*, vol.68, n° 3, University of Chicago Press, septiembre 1996.
- Sari Thomas, “*La comunicación de masas al servicio del orden social*”, en Revista Telos, Madrid, 1986.
- Siglo XX Historia Universal, n° 25: *La era Kennedy*. Historia 16. Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1998.
- *Variety*, vols. 206-209, Enero1957-Diciembre 1959
- *Variety Film Reviews*, vols. 7-12, Garland Publishing, New York, 1983

