

CAE EL TELÓN. EL CINE NORTEAMERICANO EN LOS INICIOS DE LA GUERRA FRÍA (1945-1954)

José-Vidal Pelaz López

Universidad de Valladolid, Spain. E-mail: pelaz@fyl.uva.es

Recibido: 1 Noviembre 2007 / Revisado: 26 Noviembre 2007 / Aceptado: 3 Diciembre 2007 / Publicación Online: 15 Febrero 2008

Resumen: Este artículo analiza el cine norteamericano en el periodo inicial de la Guerra Fría, (1945-1954). En estos años de “caza de brujas” la industria de Hollywood puso en marcha la producción de una serie de películas anticomunistas, la primera de las cuales fue *Telón de acero* (William Wellman 1948), que serviría de modelo a muchas más. El autor estudia este film y reflexiona sobre los mitos que todavía perviven acerca del “macartismo”, muchos de ellos alimentados por la visión que la propia industria del cine ha ofrecido sobre lo ocurrido entonces.

Palabras Clave: Anticomunismo, “Caza de brujas”, Guerra Fría, Hollywood, Industria del cine, Macartismo.

1. McCARTHY NO ESTUVO ALLÍ

El interés del comunismo por Hollywood databa de antiguo. Ya en los años treinta el checo Otto Katz fue enviado allí por el Komintern “no para impulsar la producción de películas revolucionarias —objetivo obviamente utópico— sino para sembrar simpatías comunistas en su colonia cinematográfica y promover la creación de la *Anti-Nazi League*, ya que la prioridad internacional de la Unión Soviética era entonces la de protegerse de un ataque alemán”¹. En 1932 el Partido comunista norteamericano tenía solo unos 12.000 militantes, pero en Hollywood la activa minoría simpatizante de Moscú pronto se hizo notar: “Su objetivo era crear en el Occidente bien pensante y no comunista el prejuicio político predominante en la época: la creencia de que cualquier opinión que pudiera servir a la política exterior de la Unión Soviética provenía de la esencia de la decencia humana. Quería esparcir la sensación, como una ley de la naturaleza, de

que criticar en serio o desafiar la política soviética era prueba inequívoca de ser una mala persona, intolerante y posiblemente inculto, mientras que apoyarla era prueba infalible de poseer un espíritu progresista, comprometido con todo lo que era mejor para la humanidad, sin duda marcado por una sensibilidad refinada y profunda”². Cuando en 1939 se firmó el pacto nazi-soviético la Liga Antinazi, controlada por las redes de Willi Münzenberg, permaneció impertérrita. De hecho, algunos de sus integrantes más ilustres, como Dashiell Hammett o Lillian Hellman, llegaron a sugerir que Estados Unidos no debería ayudar a Inglaterra³. Por supuesto, su actitud no provocaba unanimidad. Por esas mismas fechas se estrenaba la que probablemente sea la más brillante sátira sobre el comunismo jamás puesta en pantalla, *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), seguida un año después por su remedo *Camarada X* (*Comrade X*, King Vidor, 1940). El ataque de Hitler a la URSS y el japonés a Pearl Harbor en 1941 provocó un nuevo giro, ahora soviéticos y norteamericanos eran aliados contra un enemigo común. En este contexto Hollywood produjo tres películas ambientadas en Rusia y de fuerte contenido filosoviético, “escritas por guionistas que eran miembros o simpatizantes del Partido Comunista norteamericano”⁴. Terminada la guerra la situación para aquellos que habían mostrado de forma más o menos abierta sus simpatías por Rusia o por “el tío Joe” se tornó progresivamente más complicada.

La Guerra Fría que vino a continuación era un conflicto que se presentaba bajo unas coordenadas históricamente nuevas. Por un lado, se trataba de una lucha por el poder entre dos superpotencias, planteado en los términos geopolíticos clásicos. Pero en segundo lugar, había un fuerte componente ideológico en esta

contienda, Washington y Moscú proclamaban la validez universal de sus respectivos modelos y su intención de extenderlos por el mundo hasta donde les fuera posible. Así las cosas, los Estados Unidos tendrían que combatir en dos frentes: uno externo, en el que habría que *contener* al expansionismo ruso en el mundo. Y otro interno, en el que se trataría de frenar la penetración de la ideología comunista en el seno de la propia sociedad norteamericana⁵. Evidentemente en este “segundo frente” el control de los medios de comunicación se revelaba como capital. Muchos pensaban que la gran pantalla podía ser utilizada para difundir ideas contrarias al modo de vida americano.

En medio de un contexto de conflicto internacional (golpe de Praga, bloqueo de Berlín, doctrina Truman) y de miedo casi irracional a la “quinta columna” comunista, pronto adquirió notoriedad pública el llamado Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso (*House on Un-American Activities Committee*, HUAC), que había sido creado en 1938 con el objetivo de luchar contra organizaciones subversivas, ya fueran derechistas o izquierdistas. Las razones por las que este Comité del Congreso se interesó en 1947 por el cine son varias y no siempre han sido explicadas con suficiente claridad⁶. En primer término, hay que señalar que fueron elementos procedentes de la propia industria los que llamaron la atención de los congresistas de Washington sobre la infiltración comunista en el mundo del celuloide. Ya en 1940 el HUAC presidido por Martin Dies había realizado una primera pesquisa en Los Angeles y San Francisco, que resultó infructuosa⁷. En 1944 se fundaba la *Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA) cuyo objetivo era oponerse “a los esfuerzos de comunistas, fascistas y otros grupos de ideología totalitaria para pervertir” el cine y utilizarlo para la “difusión de ideas y creencias antiamericanas”⁸. Fueron las gestiones de la MPA, alarmada ante las luchas sindicales de los guionistas con las productoras, que arrancaban de los años treinta y que llegaron en la segunda mitad de los cuarenta a su pleno apogeo y virulencia, las que provocaron la intervención del HUAC⁹.

La segunda razón por la que el Congreso se interesó por Hollywood radicaba en la enorme influencia que las películas ejercían sobre la sociedad norteamericana. Dejar que la propaganda comunista fluyese a través de las

pantallas de cine era un riesgo que no debía correrse. El país estaba de nuevo en guerra, aunque fuera “fría”, y el cine aparecía como un arma de primera magnitud para combatir en este conflicto de perfiles tanto geopolíticos como ideológicos. En realidad, el peligro de que los guionistas afiliados al Partido destilaran su ideología a través de la pantalla, pasando por encima de directores o productoras no parece muy verosímil, ni entonces ni ahora, pero en aquella época la psicosis reinante contribuyó a alimentar esta creencia. En tercer lugar, los “cazadores de rojos” eligieron la Meca del cine porque buscaban dar toda la publicidad posible a sus pesquisas y sabían perfectamente la enorme repercusión mediática que tendría una investigación centrada en el mundo del espectáculo. Había también un elemento de advertencia; al mostrarse severo con algunas de las figuras más populares del país, el Comité lanzaba un aviso al resto de la población: no se detendrían ante nada ni ante nadie. Y, por último, Hollywood era un buen lugar para buscar comunistas, porque efectivamente los había. Era sabido que entre los elementos intelectuales de izquierda allí afincados se contaban un cierto número de afiliados al Partido. Se ha calculado en unos trescientos la cifra de militantes, de la cual el 50% eran guionistas (los más concienciados ideológicamente) y un 20% actores. Elia Kazan, Robert Rossen o Edward Dmytryk se contaban entre sus miembros. El Partido Comunista de los Estados Unidos había alcanzado su techo en 1944 con 80.000 carnés¹⁰.

La primera Comisión del HUAC en Hollywood comenzó sus trabajos en 1947 y estuvo presidida por el congresista J. Parnell Thomas¹¹. Entre las personas convocadas por la Comisión, una serie de cineastas no reconocieron legitimidad a este organismo para investigar (los llamados “testigos inamistosos”), siendo procesados por desacato y condenados a un año de cárcel y mil dólares de multa. Tal sanción recayó sobre los llamados “diez de Hollywood” entre los que se encontraban Dalton Trumbo, Adrian Scott o Edward Dmytryk. La actitud crecientemente hostil por parte de la prensa hacia el Comité aconsejó aplazar las sesiones. El propio Parnell Thomas cayó en descrédito y fue a parar a prisión acusado de malversación de fondos.

El estallido de la Guerra de Corea relanzó la investigación sobre el mundo del cine con una segunda tanda de citaciones rodeada de un mayor dramatismo si cabe que la primera. Si las

primeras audiencias de 1947 estuvieron dominadas por la imagen de la resistencia cívica de los “inamistosos”, las de 1951-1952 lo estuvieron por la delación y el pánico¹². El comunismo no era ya una amenaza difusa, ahora había una guerra en marcha, se le estaba combatiendo en Corea, en el campo de batalla. Probablemente lo más triste y siniestro de esta etapa fue el fenómeno de las delaciones¹³. El epitafio que dedicó Orson Welles a los delatores años después fue demoledor: “Lo malo de la izquierda americana es que traicionó por salvar sus piscinas”¹⁴. Lillian Hellman hablaría de un “tiempo de canallas”.

A pesar de ser una creencia profundamente extendida, el conocido senador por Wisconsin, Joseph McCarthy, no tuvo nada que ver en todo este proceso. La notoriedad pública del senador arrancó muy posteriormente al inicio de las primeras sesiones (febrero de 1950) y su actividad se centró en la denuncia de la infiltración comunista en el Departamento de Estado y en el de Defensa. McCarthy no perteneció nunca al HUAC sino que fue presidente de una subcomisión investigadora del Senado. En el caso español probablemente la confusión arranque de la pionera obra de Gubern, si bien este mismo autor luego ha corregido sus primitivas afirmaciones¹⁵. Javier Coma justificaba recientemente este indudable desliz aludiendo a “un empleo metafórico del apellido del senador por Wisconsin”¹⁶, pero lo cierto es que esa identificación ha dado pie a numerosos malentendidos¹⁷. No obstante, si bien McCarthy jamás puso un pie en Hollywood, el término “macartismo” ha hecho fortuna para definir el fenómeno de la histeria anticomunista en su conjunto, aunque en el mundo del cine este fenómeno se hubiera iniciado tres años antes de la irrupción del senador en escena¹⁸.

Se ha debatido mucho acerca del carácter de la presencia comunista en el mundo del cine y de la amenaza real o ficticia que representaba para la sociedad norteamericana. Desde los sectores más conservadores se ha insistido siempre en que se trataba de un peligro cierto. Según Ronald Reagan, presidente por entonces del Sindicato de Actores: “Stalin deseaba convertir Hollywood en instrumento de propaganda para su programa de expansionismo soviético dirigido al comunismo mundial”. Frente a esta situación “muchos liberales no podían aceptar la idea de que Moscú tuviese malas intenciones o que deseara apoderarse de Hollywood y de muchas otras industrias norteamericanas por

medio de la subversión, o de que Stalin fuese un gánster asesino. Para ellos, la lucha contra el totalitarismo era una *caza de brujas* o una *persecución de rojos*”¹⁹. Alguien tan poco sospechoso como John Huston, reconocía pasados los años que “No me cabe la menor duda de que los comunistas se habían propuesto hacer proselitismo en Hollywood, ganar conversos”. Si bien matizaba: “Pero tampoco me cabe la menor duda de que esa actividad no representaba, ni por lo más remoto, una amenaza para la seguridad nacional”. La explicación que Huston proporcionaba a continuación refleja de forma inmejorable la actitud de los intelectuales progresistas frente al comunismo, una mezcla de ignorancia, esnobismo y buena fe, que habría satisfecho sin duda a Willi Münzenberg: “Los comunistas que yo conocía eran liberales e idealistas, y se hubieran quedado horrorizados ante la idea de intentar derribar al Gobierno de los Estados Unidos. En aquella época nadie sabía nada del archipiélago Gulag ni de los asesinatos en masa de Stalin. Estos *estudiantes* de marxismo celebraban reuniones, con veinte o treinta asistentes, en casas particulares (...) Me asombre de la inocencia de estas personas, buenas pero sencillas, que creían que ésta era una forma de mejorar las condiciones sociales de la humanidad”²⁰.

En realidad la cuestión esencial en todo este asunto, nunca fue la existencia de comunistas en el mundo del cine (evidentemente demostrada) o el peligro que representaban (difuso en el mejor de los casos), sino más bien la vulneración por parte del Congreso de derechos ciudadanos básicos. Y en este sentido es evidente que el HUAC, amparándose en un contexto de emergencia nacional y excitado en su celo por la patronal hollywoodiense, abusó de su poder al intentar obligar a declarar a comunistas y no comunistas acerca de cual era su militancia política vulnerando la Constitución. Un hecho del que todos fueron conscientes ya en la época. Como dice el propio Reagan: “hubo una parte oscura en esta batalla: fue una historia de víctimas y no sólo de villanos (...). Mucha gente muy buena se vio falsamente acusada de ser comunista simplemente porque era liberal”²¹. En un discurso pronunciado en 1954 Eisenhower afirmaba: “ Si nos persuadimos a nosotros mismos de que cada individuo o partido que se opone a nuestras convicciones es necesariamente traidor y perverso, entonces estaremos aproximándonos al final del camino de la libertad ”²². Por su parte Truman también era taxativo: “Todo lo que se haga para limitar

—no importa en que forma— los derechos constitucionales del individuo, constituye un peligro para la libertad de todos”²³. El final de McCarthy llegó tras la guerra de Corea, cuando en 1954 el Senado votó su reprobación al considerar que había actuado “en contra de la ética senatorial”²⁴. El macartismo, sin embargo, duraría algún tiempo más. Como Truman recordaría posteriormente no era la primera vez que Estados Unidos había atravesado por un periodo de pánico colectivo similar. En esos momentos se atacaban los derechos de los individuos con diversos pretextos, pero finalmente el sentido común terminaba por imponerse: “cuando tenemos estos ataques de histeria, somos como las personas que sufren un ataque de nervios en público y que, al volver en sí, se sienten muy avergonzadas”²⁵.

2. CELULOIDE CONTRA EL “IMPERIO DEL MAL”

De forma paralela a las actividades del HUAC, los principales magnates del sector reunidos en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York en 1947 se comprometían a tomar sus propias medidas frente a la amenaza comunista. A la cuestión meramente ideológica se sumaba también la económica. Terminada la guerra la industria del cine cayó en crisis. Los beneficios netos bajaron de 121 millones de dólares en 1947 a tan sólo 48 en 1948. La asistencia semanal al cine alcanzó su apogeo en 1946 y a partir de entonces comenzó a decaer de forma imparable, de tal manera que a comienzos de los años sesenta estaba en la mitad de lo que había sido durante la Segunda Guerra Mundial. La competencia de la televisión, las consecuencias de la sentencia sobre la *Paramount* en 1948 (que obligaba a las grandes productoras a abandonar por completo el control de las salas de cine), dificultades laborales y sindicales, el incremento de los costos de producción, las transformaciones sociológicas en el público potencial, o la erosión del llamado *star system*, colocaron a la industria del cine en una delicada situación²⁶. En pleno estallido de la Guerra Fría la patronal no quería parecer sospechosa de izquierdismo por si ello repercutía en una caída mayor de las taquillas y, de paso, deseaba ajustar cuentas con los sindicatos de profesionales, eliminando a los empleados más contestatarios.

La primera medida fue la creación de “listas negras”, donde quedaron englobados unos 200 profesionales (la mitad guionistas), seguidas de

otras “grises” que ampliarían la cifra hasta 700²⁷. El sistema se mantendría toda la década de los cincuenta. Como apunta Coma: “En contra de lo que pueda parecer cuando se habla de la ofensiva del HUAC contra Hollywood, la industria del cine no fue solo una víctima sino también y a la vez un monstruo estúpido, cobarde, parafascista y suicida que se hirió gravemente a sí mismo y que no tuvo piedad con centenares de sus hijos”²⁸. La segunda, fue la puesta en marcha, entre 1948 y 1954, de una serie de películas que colocaran al mundo del cine en la vanguardia de la lucha contra el comunismo, del mismo modo que lo había estado contra el fascismo. Esta iniciativa, aunque se mantuvo toda la década, iría poco a poco cediendo en intensidad en buena medida porque estos filmes no tuvieron nunca una gran acogida entre el público²⁹. La primera de las grandes productoras en dar el paso fue la *Twenty Century Fox*, presidida por Darryl Zanuck. El tema elegido para este largometraje pionero lo proporcionaría la propia actualidad: la odisea de Igor Gouzenko, “el hombre que provocó la guerra fría”³⁰.

Igor Gouzenko (1919-1982) formaba parte de un grupo de la Inteligencia Militar soviética (GRU) destinado en la embajada de Ottawa³¹. Aunque Gouzenko no era un espía, tenía acceso a toda la información que entraba y salía de la legación diplomática pues estaba encargado de cifrar y descifrar mensajes. El 5 de septiembre de 1945 Gouzenko y su esposa desertaron, tras conocer que había llegado de Moscú la temible orden de regreso a la madre patria. Hasta la mañana del día 7 intentaron desesperadamente convencer a las autoridades canadienses de que les dieran asilo político³². Finalmente la Policía Montada los puso bajo protección, una vez que agentes soviéticos hubieran sido sorprendidos allanando el piso del matrimonio. Durante semanas Gouzenko había recolectado un gran número de documentos secretos (más de un centenar) que mostraban como los espías canadienses habían conseguido un extenso informe actualizado acerca de los progresos en el desarrollo de la bomba atómica norteamericana, una descripción de los procedimientos de fabricación de la misma y muestras del uranio utilizado.

Inmediatamente el Primer Ministro canadiense Mackenzie King se puso en contacto con Clement Attlee y con el presidente Harry Truman para evaluar las consecuencias del *affaire* y coordinar la actuación policial en sus tres países³³. Se creó una Comisión encargada de

la investigación con poderes extraordinarios. Durante cinco meses el asunto se mantuvo en estricto secreto³⁴. El 5 de febrero de 1946 el Primer Ministro informó al Gabinete, unos días después se hacía público el caso Gouzenko ante la Cámara de los Comunes.

Hubo una decena de detenciones, la mayor parte de empleados públicos. Entre los detenidos se encontraba Fred Rose, miembro del Parlamento. Se les acusó de violar la Ley de Secretos Oficiales o de conspirar para hacerlo. Varios de los acusados, incluido Rose, acabaron en prisión. Mackenzie King envió un mensaje personal a Molotov a través del presidente checo Benes en el que se intentaba evitar que el escándalo afectase a las relaciones soviético canadienses. Moscú lo negó todo. Stalin personalmente ordenó que se respetase la vida de Gouzenko para evitar un escándalo mayor, pero su jefe en embajada fue convenientemente purgado³⁵. No se fue demasiado severo con el resto del personal, probablemente porque la dureza sería un incentivo para que muchos otros desertaran. Una comisión encabezada por Malenkov y Beria estudió el caso y propuso nuevas medidas de seguridad para evitar en el futuro situaciones semejantes.

El escándalo Gouzenko influyó notablemente en la política seguida desde entonces por Washington y Londres. Alertó de que había agentes soviéticos infiltrados en lugares elevados del gobierno y la administración occidentales y contribuyó a que se desarrollaran los sistemas de contraespionaje. Ayudó a rechazar la idea de que la energía nuclear debía ser compartida con los rusos para uso pacífico y, por el contrario, reforzó la opinión de que Estados Unidos debía mantener la superioridad atómica. Las relaciones entre la URSS y los anglosajones llevaban ya un tiempo siendo difíciles, pero el caso Gouzenko confirmó los peores temores de Occidente, Moscú no jugaba limpio. El sentimiento de solidaridad con respecto a Rusia que había dominado durante la guerra, se esfumó.

La aventura de Igor Gouzenko tuvo repercusión mundial³⁶. Poco después el desertor firmaba una serie de artículos genéricamente titulados *I was Inside Stalin's Spy Ring*, que aparecieron en la revista *Hearst's International-Cosmopolitan* entre febrero y mayo de 1947. Estos textos fueron la base del libro que publicó a continuación, *This was my choice* (1948), simultáneamente en Estados Unidos y Canadá³⁷.

No es de extrañar que esta historia captara casi de inmediato la atención de Hollywood³⁸, si bien resulta ciertamente curioso que la primera producción cinematográfica claramente anticomunista se centrara en este tema, ya que las denuncias de Gouzenko en 1945-46 en buena medida habían sido las responsables de que comenzara la “caza de brujas” en Hollywood a partir de 1947, lo cual fue a su vez determinante para que se comenzaran a rodar películas de este estilo.

El director escogido por la Fox para llevar adelante el proyecto fue William Wellman, un artesano capaz de cumplir el encargo con profesionalidad: “fue la declaración inicial de lealtad por parte de la Fox (y de Wellman)”³⁹. El título del film sería *Telón de acero* (*The iron curtain*), expresión que había hecho fortuna tras el famoso discurso de Winston Churchill en Fulton (Missouri) el 5 de marzo de 1946. El rodaje comenzó el 27 de noviembre de 1947, dos días después de la reunión de la patronal en el *Waldorf*, y concluyó el 13 de enero siguiente.

Estrenada el 12 de mayo de 1948 en el *Roxy Theatre* de Nueva York ante la protesta de numerosos manifestantes izquierdistas, fue distribuida simultáneamente por varios centenares de salas en todo el país. Aunque Wellman afirmaría siempre que nunca había hecho cine político, décadas más tarde manifestaría sentirse orgulloso de que a raíz de este film, las películas con su firma fueran prohibidas en la URSS⁴⁰. Algunos años después volvería a hacer una incursión en el cine anticomunista con *Callejón sangriento* (1955) ambientado en esta ocasión en la revolución china⁴¹.

El guionista fue el notorio izquierdista Milton Krims, “que, gracias a este viraje, no solo evitó la comparecencia ante el Comité de Actividades Antiamericanas, sino que vivió una breve época dorada”⁴². Krims llevaba varios años sin trabajar tras haber alcanzado cierta celebridad como autor de *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939). Las similitudes entre esta cinta y *Telón de acero* son diversas, empezando por el tono semidocumental que imprime a ambas⁴³ y, sobre todo, por la caracterización que se hace de los comunistas, muy similar a la de los nazis en los años anteriores y directamente emparentada con las películas de gánsters de la década de los treinta y con el cine negro en general⁴⁴.

FICHA TÉCNICA
Título original: <i>The iron curtain</i> . También distribuida posteriormente como <i>Behind the iron curtain</i>
País: Estados Unidos
Año: 1948
Duración: 85 minutos (BN)
Director: William Augustus Wellman.
Producción: Twentieth Century Fox (Sol Siegel)
Guión: Milton Krims, basado en el libro autobiográfico de Igor Gouzenko <i>This was my choice</i>
Música: Alfred Newman y partituras de compositores rusos
Fotografía: Charles G. Clarke
Decorados: L. Wheeler, M.L. Kira y T. Little.
Montaje: Louis Leoffler.
Dirección artística: Mark-Lee Kira y Lyle R. Wheeler
Diseño de vestuario: Bonnie Cashin y Charles Le Maire
Intérpretes: Dana Andrews (Igor Gouzenko), Gene Tierney (Anna Gouzenko), June Havoc (Karanova), Berry Kroeger (Grubb), Edna Best (Mrs. Foster), Stefan Schnabel (Ranov), Eduard Franz (Major Kulin), Mauritz Hugo (Leonard Laetz), Leslie Barrie (Editor), Nicholas Joy (Dr. Norman), Frederic Tozere (Col. Trigorin), Victor Wood (Captain Class)

Para protagonizar el film se eligió a Dana Andrews y Gene Tierney que formaban una de las parejas más populares de Hollywood después del éxito de *Laura* (Otto Preminger, 1944)⁴⁵. El aspecto sólido, un tanto inexpresivo, de Andrews era muy apropiado para el papel de militar soviético. De hecho, ya lo había interpretado antes en *La estrella del Norte* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943), una película pro rusa realizada durante la guerra, que ahora se había convertido en una referencia embarazosa en cualquier currículum de Hollywood. La exótica belleza de Gene Tierney daba la talla para el papel de fiel esposa rusa⁴⁶. A diferencia de las *Memorias* de Gouzenko que abarcaban toda su vida, desde su infancia en el *koljov* hasta su reclutamiento en el ejército, la película se centraba en el episodio canadiense por ser el más decisivo⁴⁷. El film podría dividirse en tres partes bien diferenciadas.

La primera abarcaría desde 1943 hasta 1945. Gouzenko llega a Canadá que es formalmente aliado de la URSS. Sin embargo, ya entonces los soviéticos se comportan de forma desleal puesto

que están intentado captar a ciudadanos canadienses para que obtener información, en concreto sobre el asunto nuclear, con el argumento de que esa sería la mejor manera de garantizar la paz. Resulta muy instructiva la secuencia de la reunión de intelectuales amigos de los soviéticos que se dedican a comentar textos de Marx, una escena original de Milton Krims, que no está en la autobiografía de Gouzenko y que coincide de forma sorprendente con las palabras de John Huston que evocábamos más arriba. En esta primera parte el protagonista es un comunista fiel, feliz en su matrimonio —una pareja de enamorados que perfectamente podría ser americana— que no se plantea otra cosa que no sea la obediencia debida a sus superiores. Los soviéticos por contra, son presentados como seres siniestros que desconfían mutuamente. Los encuadres, el juego de luces y sombras —una estética de cine negro— contribuyen a acentuar su imagen negativa⁴⁸. Destaca en la decoración de la embajada el retrato omnipresente de Stalin.

El segundo momento de la película arranca en 1945 tras la derrota del Eje. En la reunión que tiene lugar en los sótanos de la embajada —también creación del guionista que no está en el texto original— las autoridades rusas sostienen que la guerra no ha terminado, que “nuestros intereses nunca coincidirán” con los del capitalismo y que “no hay lugar para el sentimentalismo burgués, solo para el realismo inflexible”. Hay que destruir a la democracia decadente como se ha destruido al nazismo. Aquí comienza la toma de conciencia del matrimonio protagonista. Resulta decisiva la escena en la que, con el niño delante, Ana afirma que “no me gustaría que creciera pensando que el mundo es su enemigo” y que “ningún ser humano debe ser obligado a vivir con miedo”. Ella es la primera en dudar (así se refleja también en el libro de Gouzenko), mientras su marido sostiene todavía que ellos son gente humilde que no comprende las grandes cuestiones políticas y que deben limitarse a obedecer a sus líderes. El cambio de postura de Igor se produce tras la crisis que sufre el alcohólico Kulin, otra incorporación de Milton Krims para dar más fuerza a este instante decisivo. Gouzenko se muestra preocupado ante la posibilidad de otra guerra, a lo cual su interlocutor, en pleno delirio etílico, contesta en la más pura ortodoxia marxista afirmando que el conflicto bélico es parte del proceso necesario para la creación de un mundo comunista.

Comienza así la tercera y última parte de la película, en la que se produce el desenlace. Gouzenko, preocupado por la paz mundial y por el futuro de su hijo, sustrae los documentos y deserta⁴⁹. Los rusos tienen incluso extractos de reuniones de Churchill con Roosevelt, lo que probaría la existencia de traidores hasta en las más altas esferas del Departamento de Estado (por cierto una de las denuncias de McCarthy). Es significativa la reacción del personal de la embajada. El que aparece como líder sostiene que Gouzenko está enfermo, que está loco. Los espías canadienses sugieren que se comience una campaña de prensa hablando de “falsificaciones, caza de brujas, o mejor, de violación de los derechos humanos”. No se cargan las tintas sobre el hecho de que ni el gobierno ni la prensa hicieran caso de las sorprendentes revelaciones de Gouzenko en un primer momento. Eran gentes de buena voluntad, ingenuas, que seguían creyendo que la URSS era todavía aliada y no enemiga, por eso es lógico que les costara creer la verdad. La cobardía de los soviéticos y sus aliados los espías canadienses contrasta con el valor de Gouzenko, quien, como él mismo dice, con su acción se estaba condenando a sí mismo, a su esposa y a sus respectivas familias. La frase que cierra la película es lapidaria: la seguridad de Gouzenko, como la de todo el mundo, no depende de los guardaespaldas sino de “de la supervivencia del sistema democrático”⁵⁰.

Vista en perspectiva *Telón de acero* resulta ser bastante más que una mera película de espías o un burdo montaje propagandístico —“el primer largometraje que consideraba a la Unión Soviética como el Imperio del Mal”⁵¹— como a veces se la ha considerado. La obra de Wellman proporciona una visión de conjunto del estallido de la Guerra Fría desde el punto de vista americano⁵². La circunstancia de estar basada en hechos reales acentúa su interés para los historiadores ya que duplica su valor: como reconstrucción de unos hechos que realmente ocurrieron y como agente propagandístico en tanto que expresión ideológica de una época. Además estableció un patrón para las películas que seguirían después, tanto en la temática como en la estética.

El film exponía de forma cruda ante el pueblo americano la traición del aliado soviético, que ya antes de la derrota de los nazis estaba conspirando contra Estados Unidos. El robo del secreto atómico, el “mayor crimen del siglo”, como lo llamara Edgar Hoover, reflejaba la

voluntad de enfrentamiento de Moscú⁵³. El choque con el comunismo era, desde este punto de vista inevitable, dada la dinámica expansiva revolucionaria del Estado soviético que solo aceptó la alianza de guerra contra el nazismo como algo meramente circunstancial⁵⁴. Por otro lado, existía un peligro real de infiltración en las sociedades democráticas por parte de los elementos subversivos, que utilizaban las posibilidades que la democracia ofrecía (por ejemplo, el Parlamento como se ve en la película) para destruirla. Resulta llamativo que la “caza de brujas” (expresión que aparece literalmente en el film) sea definida como un montaje propagandístico de los prosoviéticos (en fecha tan temprana como 1948 mucho antes de McCarthy). Y, finalmente, retrataba a los comunistas, no solo como malvados sin escrúpulos, sino también como víctimas de su sistema. El comunismo era en primer lugar un mal para los propios rusos.

En suma, *Telón de acero* proporcionaba todo un arsenal de elementos que avalaban la justificación moral que los Estados Unidos siempre quisieron dar a la Guerra Fría en tanto que enfrentamiento de la libertad contra la tiranía, del bien contra el mal. Contener a los soviéticos no era solo una necesidad geoestratégica, sino una cuestión de supervivencia de la propia democracia en el mundo. Estamos ante la interpretación clásica de la Guerra Fría que ha sostenido un sector importante de la historiografía occidental, desde George Kennan en adelante.

Años después otra película, *Operation Manhunt* (Jack Alexander, 1954) volvería a ocuparse del caso Gouzenko. También en estilo semidocumental narra los intentos soviéticos por localizar al desertor en Canadá para intentar asesinarle. El propio Igor Gouzenko aparecía en el epílogo del film cubierto con una capucha⁵⁵.

3. HOLLYWOOD, AÑO CERO

Después de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood atravesó una de las fases más difíciles de su azarosa existencia. La presencia entre la comunidad cinematográfica de cierto número de militantes comunistas, o simplemente de elementos *liberales* puso al mundo del cine en el ojo del huracán de la Comisión de Actividades Antiamericanas. Esta trunció algunas carreras y puso trabas a otras. La “caza de brujas”, las listas negras, o el fenómeno de las delaciones marcaron para siempre a aquellos

hombres⁵⁶ y determinaron el rumbo de la industria para la siguiente década⁵⁷. Con el tiempo la propia persecución sufrida por la comunidad cinematográfica fue reconvertida también en tema de cine, una historia de buenos y malos estilo Hollywood, lo que contribuyó a acentuar aún más la leyenda sobre este asunto⁵⁸.

Entre los tópicos que aún circulan sobre esta etapa de la historia del cine destaca en primer lugar el que continúa atribuyendo al senador McCarthy una importante presencia en la “caza de brujas” contra el séptimo arte. Otra idea muy extendida es la que defiende que en Hollywood no había comunistas sino liberales bienintencionados que fueron objeto de una persecución sañuda e inquisitorial. Este planteamiento enlaza con los que niegan a la Unión Soviética sus designios de revolución mundial, ignorando las campañas de agitación y propaganda que los soviéticos llevaron a cabo en todo el mundo libre y también por supuesto en Hollywood al menos desde los años treinta. Se da por supuesto que la mayor parte de las gentes del cine se opusieron a las investigaciones del HUAC, cuando en realidad fueron sectores de la propia industria alarmados por la creciente conflictividad laboral de posguerra las que pusieron al Comité en la pista de lo que ellos llamaban “antiamericanismo” en el cine. Por supuesto, todos aquellos que colaboraron con los “cazadores de rojos” han sido tachados de delatores o traidores, sin reconocer en ninguno de ellos un atisbo de buena voluntad en su deseo de defender la democracia que creían amenazada⁵⁹. Del mismo modo, las películas producidas bajo la etiqueta de “anticomunistas” han sido habitualmente criticadas por su maniqueísmo y afán propagandístico sin reconocerlas apenas valores cinematográficos o sencillamente históricos.

Algunos autores siguen insistiendo en que “el conformismo cultural que se instaló durante varios años tenía un tufo de totalitarismo político que, no en vano, recordaba en algunos aspectos lo que sucedía, en esos mismos años, al otro lado del telón de acero (si exceptuamos la naturaleza asesina de Stalin)”⁶⁰. Dejando de lado que el problema del comunismo no fueron los excesos de Stalin sino la propia naturaleza totalitaria del sistema y que fueron los resortes de la democracia americana los que acabaron con McCarthy, parece ya tiempo de rebatir esa idea de un cine entregado al poder y totalmente acrítico. Las películas de los años cincuenta abordaron todo tipo de temas política y

socialmente comprometidos, incluyendo, aunque fuera de manera oblicua la propia caza de brujas⁶¹. Es el caso de la filmografía de Billy Wilder, un director que destacó por su oposición al Comité, y que fue probablemente el cineasta más celebrado de esa década y de parte de la siguiente. Wilder, todo menos un dócil conformista, retrató de forma cruel a la sociedad americana en *El gran carnaval* (*Ace in the hole*, 1951), dio la vuelta a la visión heroica de la guerra en *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), parodió la represión sexual latente en *La tentación vive arriba* (*The seven year itch*, 1955) e incluso dejó un cínico retrato del mundo del cine de la época —incluida la persecución a los guionistas— en *El Crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950)⁶². Y, por supuesto, ofreció a la posteridad la más brillante y sarcástica visión de la Guerra Fría en *Uno, dos, tres* (*One, two, three*, 1961). Si tomamos como referencia las películas ganadoras del Oscar en esa década nos encontramos con títulos tan poco “cómodos” como *De aquí a la eternidad* (*From here to eternity*, Fred Zinnemann, 1953) *La ley del silencio* (*On the water front*, Elia Kazan, 1954), *Marty* (Delbert Mann, 1955), *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957) o *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960), algunas de ellas obras maestras indiscutibles. En el caso de la citada película de Kazan es cierto que siempre se la ha querido ver como una apología de la delación, en función de los antecedentes de su director, pero no es menos verdad que en la cinta se realizaba una valiente denuncia de las mafias portuarias y de sus execrables métodos. Por otra parte, antes de que acabara la década ya se habían producido diversas películas que, tomando a Corea como escenario, denunciaban lo absurdo de la guerra, preludivo las posteriores sobre Vietnam: *La colina de los diablos de acero* (*Men in war*, Anthony Mann, 1957) o *La cima de los héroes* (*Pork chop hill*, Lewis Milestone, 1959). Todo esto sin hablar de títulos como *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955) o *Al Este del Eden* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) en las que se prefiguraba el conflicto generacional que llegará en los sesenta.

La impresión general que se ha intentado transmitir sobre el período 1945-1954 es que la censura se abatió sobre Hollywood laminando una oleada de cine comprometido surgido tras la guerra. En realidad, desde hacía décadas el llamado Código Hays había mantenido un estrecho control sobre el contenido de los films,

y no solo desde el punto de vista de la moral sexual como normalmente se afirma, sino también sobre todo aquello que pudiera resultar ofensivo, crítico o dañino para el modo de vida americano. Lo novedoso de esta etapa fue el ajuste de cuentas a gran escala de la patronal con el sindicalismo izquierdista, aprovechando la histeria anticomunista que recorría la nación. Por lo demás, las grandes productoras en su reunión del Waldorf Astoria continuaron con una línea de actuación que databa de muy atrás, imponiéndose, como siempre habían hecho en defensa de sus intereses, un código de autocensura y poniendo en marcha una serie de películas adaptadas a la nueva realidad de la Guerra Fría, como ya hicieran antes con la Depresión, luego con la Segunda Guerra Mundial, y como harían después del final de la Guerra Fría.

NOTAS

¹ Gubern, Román, “Balance de una villanía”, Prólogo en Coma, Javier, *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras en Hollywood*. Barcelona, Inédita Editores, 2005, 8. En la misma línea Koch, Stephen, *El fin de la inocencia. Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales*. Barcelona, Tusquets, 1997, 255.

² Koch, Stephen, *El fin de la inocencia*, op. cit., 31. “Tu no apoyas a Stalin. No te declaras comunista. No proclamas tu amor al régimen. No pides a la gente que apoye a los soviéticos. Jamás. Bajo ninguna circunstancia. Tú te declaras un idealista independiente. No entiendes demasiado de política, pero piensas que los pobres lo tienen mal. Crees en las mentes abiertas. Te alarma y atemoriza lo que está sucediendo aquí, en tu propio país. Te atemoriza el racismo, la opresión de los trabajadores. Opinas que los rusos están intentando un gran experimento humano y esperas que tengan éxito. Crees en la paz. Deseas que haya entendimiento internacional. Detestas al fascismo. Piensas que el sistema capitalista es corrupto. Lo dices y repites una y otra vez. Y no dices nada, nada más”, *ibid.*, 255.

³ *Ibid.*, 254-261.

⁴ Gubern, Román: “Balance de una villanía”, op. cit., 9. Se trató de *Canción de Rusia (Song of Russia)*, Gregory Ratoff, (1944), *Misión en Moscú (Misión to Moscow)*, Michael Curtiz, (1943) y *La estrella del Norte (The North Star)*, Lewis Milestone, (1943). Esta última “manipulada para obtener enfoque antisoviético”, se repuso en 1957 como *Armored Attack!* Más detalles en Coma, Javier, *Las películas de la caza de brujas*. Madrid, Notorius Ediciones, 2007, 19-38.

⁵ “En los primeros años de posguerra, los norteamericanos fueron dándose cuenta gradualmente de que el comunismo internacional estaba poniendo en peligro la libertad de este pueblo. E incluso más lentamente, quizá porque nosotros

mismos nos resistíamos a admitirlo, llegamos enterarnos de que no todo el peligro procedía del exterior..., ya que dentro de nuestra patria también existía tal riesgo” Eisenhower, Dwight D., *Mis años en la Casa Blanca. Primer mandato (1953-1956)*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1964, 319.

⁶ Vid. Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1987; Alonso Barahona, Fernando, *McCarthy o la historia ignorada del cine*. Madrid, Criterio Libros, 2001. Coma, Javier, *Diccionario de la caza de brujas y Las películas de la caza de brujas*, op. cit.

⁷ Fueron interrogados los actores Humphrey Bogart, James Cagney, Frederic March, Franchot Tone, Luise Rainer y el guionista Philip Dunne. Coma, Javier, *Diccionario...*, op. cit., 86-87

⁸ *Ibid.*, 209.

⁹ Riambau, Esteve, “La posguerra y el maccarthysmo”, en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (coord.), *Historia general del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid, Cátedra, 1996, 84-86. Ronald Reagan cuenta en sus Memorias cómo durante una violenta huelga en 1946-1947 se vio obligado a llevar pistola durante más de medio año hasta que las cosas se calmaron. Reagan, Ronald, *Una vida americana*. Barcelona, Plaza & Janés/Cambio 16, 1991, 107-119.

¹⁰ Riambau, Esteve, “La posguerra...”, op. cit., 85 y 86.

¹¹ Gubern, Román, *La caza de brujas...*, op. cit., 21-62.

¹² Todo lo relativo a la Segunda Comisión en *ibid.*, 63-84.

¹³ Tras el estallido de la Guerra de Corea y después de pasar tres meses en la cárcel, Dymtryk denunció a dos docenas de colegas y pudo reintegrarse a la industria. En cuanto a Kazan, todavía está muy reciente la escena desarrollada el 21 de marzo de 1999 en el acto de entrega del Oscar Honorífico de la Academia. Muchos de los asistentes decidieron quedarse sentados y sin aplaudir mientras el anciano director recogía su galardón. Sobre Dymtryk puede verse Coma, Javier, *Diccionario*, op. cit., 103-104. Sobre Kazan, *ibid.*, 162-164.

¹⁴ Citado por Riambau, Esteve, “La posguerra y el maccarthysmo”, op. cit., 112.

¹⁵ En octubre de 1970 y marzo de 1974 Gubern publicó dos ediciones en Anagrama con el título *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Posteriormente, y con el añadido de un post-scriptum, esta misma editorial editaría el mismo texto en 1987 y 1991 ahora bajo el título ya corregido: *La caza de brujas en Hollywood*. En una de sus últimas aportaciones al respecto este autor apunta: “La historia, la ideología, la política, los negocios y la mitología se mezclan de modo inextricable en la procelosa historia de la *caza de brujas (witch-hunting)* en Hollywood, uno de los episodios inscritos en la maraña represiva de lo que se conoce de un modo genérico, y algo inexacto, como maccarthysmo, pues la purga de profesionales de Hollywood se inició con anterioridad a la irrupción

inquisidora del senador Joe McCarthy en la escena pública” Gubern, Román, “Balance de una villanía”, op. cit., 7.

¹⁶ Coma, Javier, *Diccionario*, op. cit., 27. Posteriormente afirma: “Es necesario precisar que el senador de Wisconsin tuvo escaso influjo en las investigaciones con relación a Hollywood y que tan solo acosó de modo directo al mundo de la cultura cuando encaminó esfuerzos a suprimir libros subversivos de las bibliotecas patrocinadas en países extranjeros por el Departamento de Estado: tal acción afectó a escritores como Howard Fast, Dashiell Hammett, Lillian Hellman y Langston Hughes en junio de 1953”, *ibid.*, 200.

¹⁷ Eduardo Haro Tecglen tituló su prólogo a la obra de Montes de Oca, Antonio, *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano (1946-1954)* Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996, de forma harto expresiva: “La gran piara en la que fue cerdo el senador Joseph McCarthy”, 9-26. Otro ejemplo: el monográfico de la revista *Nickel Odeon*, nº 22, primavera 2001 titulado “McCarthy y la inquisición en el cine”. La lista podría extenderse.

¹⁸ Según Barahona, op. cit., 55, el primero en acuñar el término “macarthysmo” fue el dibujante gráfico Herbert Block en el *Washington Post*.

¹⁹ Reagan, Ronald, *Una vida americana*, op. cit., 113.

²⁰ Huston, John, *Memorias*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, 175-176.

²¹ Reagan, Ronald, *Una vida americana*, op. cit., 117-118.

²² Eisenhower, Dwight, *Mis años en la Casa Blanca*, op. cit., 331.

²³ Truman, Harry, *Memorias. II. Años de prueba y esperanza. De la NATO a Eisenhower (1949-1953)*. Barcelona, Vergara Editorial, 1956, 16.

²⁴ El texto completo en Eisenhower, D., *Mis años en la Casa Blanca*, op. cit., 603-604.

²⁵ “Por ejemplo, cuando la revolución francesa llegó a su apogeo estando los jacobinos en el poder, Jefferson fue acusado de ser un jacobino y, por tanto, desleal. El Congreso aprobó las leyes Alien y de Sedición en 1789 porque se creyó que los revolucionarios franceses intentaban conseguir el dominio de nuestro gobierno”. Truman, Harry, *Memorias*, 19. Podríamos añadir que tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, Estados Unidos ha experimentado de nuevo una reacción similar.

²⁶ Gomery, Douglas, “La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood”, en Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro (coords): *Historia general del cine. Volumen X: Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid, Cátedra, 1996, 15-65.

²⁷ Hombres como Joseph Losey, John Huston, Orson Welles o Charles Chaplin, abandonaron los EE.UU. Robert Rossen primero se exilió en México, pero luego volvió, delató a 56 excamaradas y regresó al trabajo.

²⁸ Coma, Javier, *Diccionario*, op. cit., 28.

²⁹ Hay ciertas dudas sobre el número real de películas anticomunistas producidas en estos años. Por ejemplo Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica, 2004, 300, dice que: “Entre 1948 y 1954 con el apogeo de la guerra fría, se realizaron más de cincuenta filmes antisoviéticos, dedicados fundamentalmente a espías, traidores y saboteadores”. Coma, Javier, *Diccionario*, op. cit., 111-112 habla de “al menos 33 films de contenido anticomunista”. La relación más completa la facilita Montes de Oca, Antonio, *La pesadilla roja*, op. cit., 130-173 con 8 títulos en 1947 (incluyendo el reestreno de *Ninotchka*), 10 en 1948, 17 en 1949, 18 en 1950, 29 en 1951, 33 en 1952, 28 en 1953 y otras 28 en 1954, lo que daría un total de 171. Este autor suma documentales y películas de ficción y considera también las cintas de ciencia ficción por reflejar el ambiente de psicosis de la época.

³⁰ La información más completa sobre el caso Gouzenko esta disponible desde Internet en *Canadian Intelligence Resource Centre* <http://circ.jmellon.com/history/gouzenko/index.asp>.

Además en Knight, Amy, *How the Cold War Began: The Gouzenko Affair and the Hunt for Soviet Spies*. Toronto, McClelland and Stewart, 2005. Black, J.L. y Rudner, M. (ed.), *The Gouzenko affair. The beginnings of Cols War Counter-Espionage*. Michigan State University Press, 2006.

³¹ El equipo estaba compuesto por Nikolai Zabotin, agregado militar y jefe del GRU, su ayudante el mayor Romanov y el teniente Igor Gouzenko, como cifrador de claves. Algo después se les unieron el Coronel Pavel Motinov, el mayor Viktor Rogov, el capitán Yuri Gorshkov y el también teniente Pavel Angelov. Knight, Amy, “The Gouzenko affair revisited: the soviet perspective” Disponible desde Internet en <http://circ.jmellon.com/history/gouzenko/index.asp>, (formato pdf) (añadido en 13-11-2002).

³² Texto original de la declaración de Gouzenko (10-10-1945) disponible desde Internet en <http://circ.jmellon.com/history/gouzenko/index.asp>, (añadido en 15-2-2004). Últimamente Amy Night ha definido a Gouzenko en términos menos heroicos: egocéntrico, manirroto, paranoico, llegó a sugerir que los comunistas se habían infiltrado en la Policía canadiense y exageró el peligro de los espías en Canadá para darse importancia.

³³ Gouzenko declaró dos veces ante el correspondiente subcomité del Senado de los Estados Unidos. El informe de la Real Comisión canadiense fue estudiado con detenimiento por el FBI y la CIA puesto que era todo un manual sobre el comportamiento y procedimientos del espionaje soviético.

³⁴ Después de 13 años de mantener en secreto el informe de la Real Comisión Kellock-Taschereau (por el nombre de los dos jueces del Tribunal Supremo que la dirigieron), fue hecho público. El documento de 6.000 páginas revelaba los detalles de

la red de espionaje soviético en Canadá. *The Defection of Igor Gouzenko: Report of the Canadian Royal Commission (Intelligence Series, Vol. 3, No. 6)*. Aegean Park, 1996.

³⁵ Zabolin, su mujer y su hijo acabaron en un campo de trabajo. Los Gouzenko fueron condenados a muerte en la URSS. La madre de Igor murió en los interrogatorios. Los padres y hermana de Anna fueron deportados a Siberia.

³⁶ El 15 de abril de 2004 se colocó una placa de bronce en una plaza de Ottawa cerca de la casa donde vivieron los Gouzenko (Dundonald Park, enfrente del número 511 de Somerset Street). En la ceremonia participó la hija mayor del matrimonio, Evelyn Wilson. Los hijos de Gouzenko no supieron su verdadera identidad hasta que fueron adolescentes.

³⁷ Casi de inmediato se publicó una versión en español Gouzenko, Igor, *La cortina de hierro (La historia de Gouzenko)*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1948. Significativamente en su portada lucía ya un fotograma de la película *Telón de acero*.

³⁸ “Hollywood se ha interesado por filmar nuestra historia a muy buen precio y la venta de este libro me asegurará una buena renta”, *ibid.*, 280.

³⁹ Thompson, Frank, T., *William A. Wellman*. San Sebastián y Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Española, 1993, 183. William Augustus Wellman (Boston, 1896-Los Angeles, 1975) fue camillero durante la Gran Guerra en la Legión Extranjera y piloto. Cuando regresó a la vida civil se ganó la vida haciendo acrobacias aéreas. Convertido en actor en 1919 decidió más tarde pasarse a la dirección. En 1927 filmó *Alas* para la Paramount, sobre su experiencia en la guerra consiguiendo el primer Oscar de la Academia a la mejor película. Tras un contrato con la Warner a comienzos de los treinta fue conformando una filmografía notable. Destacan obras como *Gloria y hambre* (1933), o *Incidente en Ox Bow* (1943), *El enemigo público* (1931), *Ha nacido una estrella* (1937), *Beau Geste* (1939), *Fuego en la nieve* (1949), o *Caravana de mujeres* (1952). Cierra su extensa filmografía *La escuadrilla Lafayette* (1958).

⁴⁰ Lo relativo a esta película puede verse en Coma, Javier, *Las películas*, op. cit., 87- 88.

⁴¹ “The Iron Curtain tenía tanto contenido político como cualquier otra película de Wellman. También *Bloody Alley* (1955) trataba sobre el comunismo, pero de igual modo, su tratamiento era el de una historia de acción, y los comunistas no desempeñaban un papel distinto al de los indios de un *western*. “*Diablos, yo no hago películas políticas*”, exclamaba Wellman. *Después de hacer The Ox-Bow Incident y Wild Boys of the Road me acusaron de ser un liberal. Tras Iron Curtain, me convertí en un izquierdista (sic). Válgame, yo soy republicano, pero detesto a todos los políticos*”. Thompson, Frank, T., *William A. Wellman*, op. cit., 183. *Callejón sangriento* fue producida por *Batjac Productions*, propiedad de John Wayne, quien asimismo interpretaría la cinta. Vid. Robb, David L.,

Operación Hollywood. La censura del Pentágono. Barcelona, Editorial Océano, 2006, 335-336.

⁴² Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, 370.

⁴³ Una voz en *off* va narrando unos hechos ocurridos entre 1943 y 1945, recogidos de las Memorias de Igor Gouzenko. Se dan nombres, datos, fechas, se habla de un informe de 26-6-1946, de la existencia de 10 condenas judiciales, etc, para que el espectador no tenga dudas sobre la veracidad de lo que se le está contando. Incluso hay algún inserto documental con unas imágenes tomadas del día de la victoria. Se rueda en escenarios naturales de Ottawa para subrayar ese carácter realista. El aspecto nevado de Canadá recuerda en ciertos aspectos a la propia URSS. La banda sonora de Alfred Newman recoge una selección de músicas de autores rusos para contribuir a la ambientación (Shostakovich, Prokofiev, Khatchaturian y Miaskovsky, los cuales por cierto publicarían una carta denunciando la apropiación de su música para la “ultrajante” película).

⁴⁴ Westcombe, Roger, *Iron Curtain*, disponible desde *Internet* en http://www.bighousefilm.com/reviews/iron_curtain.htm. Conviene recordar que Wellman había dirigido la que tal vez fuera la más famosa de todas las películas de gánsters *Enemigo público* (1931). Se incorporó la voz en *off* de Reed Hadley al igual que en las obras de contraespionaje nazi origen de la serie en la Fox: *La casa de la calle 92 (The house on 92nd Street, 1945)* y *13 Rue Madeleine* (1946), ambas dirigidas por Henry Hathaway.

⁴⁵ Ambos volverían a repetir cabecera de reparto en otra obra de Preminger, *Al borde del peligro (Where the Sidewalk Ends, 1950)*. Andrews ya había trabajado con Wellman en *Incidente en Oxbow (The Ox Bow Incident, 1943)*.

⁴⁶ En la versión original se decidió, acertadamente, que no adoptaran ningún tipo de acento “ruso” para su interpretación.

⁴⁷ Las casi 200 páginas de su libro en las que recorre su trayectoria vital previas a su destino en Ottawa resultan esenciales para comprender el trasfondo de un personaje en el que las dudas sobre la bondad del sistema comunista arrancaban de mucho antes. En la película la “conversión” aparece de forma más brusca.

⁴⁸ Se establecen distintas “categorías” entre los soviéticos: el fanático pero competente (el jefe de la embajada), el arrepentido (Kulin el borracho), el oportunista (el amigo de Gouzenko) y la fuerza bruta (el vigilante de la sala de cifra). Resulta interesante la presencia de June Havoc, que dos meses antes había sido una de las defensoras de los Diecinueve de Hollywood, y que interpreta a una malévola funcionaria soviética que intenta seducir a Gouzenko, en línea con la mujer fatal del cine negro. Coma, Javier, *Las películas*, op. cit., 88.

⁴⁹ “Comencé a juzgar al espionaje en masa soviético desde otro punto de vista, como a un peligro que se cernía sobre la propia democracia a cuyo bendito abrigo estaba yo decidido a colocarme junto con mi

familia”. Gouzenko, Igor, *La cortina de hierro*, op. cit., 224. Gouzenko viviría el resto de su existencia hasta su fallecimiento en 1982 bajo identidad falsa y con protección policial.

⁵⁰ “El mejor premio para mí es la profunda convicción de haber cumplido con mi deber respecto de los millones de seres esclavos y amordazados que pueblan la Unión Soviética”. Gouzenko, Igor, *La cortina de hierro*, op. cit., 280.

⁵¹ Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, op. cit., 370.

⁵² Un año más tarde se rodaron tres films con el mismo modelo y mensajes políticos similares. *El Danubio rojo* (*The red Danube*, George Sidney, 1949), *La gran amenaza* (*Walk a crooked mile*, Gordon Douglas, 1949) y *Me casé con un comunista* (*I Married a Communist*, Robert Stevenson, 1949), “tres típicos filmes históricos para gloria del patriotismo norteamericano, aunque no por ello se salvaron de un fracaso clamoroso”. Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, 371. *Fui un comunista para el FBI* (*I Was a Communist for the F.B.I.*, Gordon Douglas, 1951) no tuvo mejor acogida. Otros títulos reseñables de aquellos años fueron *Culpable de traición* (*Guilty of Treason*, Felix Feist 1949), *El gran Jim McLain* (*Big Jim McLain*, Edward Ludwig, 1952), *Walk East on Beacon* (Alfred Werker, 1952). *Mi hijo John* (*My Son John*, Leo McCarey, 1953), *Fugitivos del terror rojo* (*Men on Tighrope*, Elia Kazan, 1953) o *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953)

⁵³ Los archivos soviéticos y americanos (proyecto Venona) abiertos después del fin de la Guerra Fría han confirmado estos hechos.

⁵⁴ Según Gouzenko el comunismo no era una ideología política más, buscaba la destrucción del sistema democrático. “Vuestros huéspedes rojos sólo respetan una mano de hierro. Cualquier arreglo con el Kremlin no solo es inútil, sino también peligroso para los países democráticos (...) El objetivo del comunismo es la dominación mundial, el establecimiento del comunismo por todas partes”. Las democracias deben “proceder de manera realista, vigilar más sus fuerzas y crear poderosas defensas”, Gouzenko, Igor, *La cortina de hierro*, op. cit., 258-259.

⁵⁵ Se trata de un film en blanco y negro, de 77 minutos y bajo presupuesto pensado para completar los programas dobles y emitirse en televisión. Curiosamente en este film la mujer de Gouzenko, (cuyo nombre real era Svetlana) recibe el nombre de Katya, mientras que en *Telón de acero* era Anna. En Cuba la película se tituló *Sentenciado a dos vidas*.

⁵⁶ En el teatro la caza de brujas (también promovida por el HUAC) fracasó porque “los inversores de Broadway, respaldados por su independencia, no se atemorizaron y en consecuencia tomaron una actitud opuesta a la de las asustadas compañías de Hollywood” Coma, Javier, *Diccionario*, op. cit., 22.

⁵⁷ Lawrence Murray habla de cuatro tipos de respuesta en Hollywood: 1. Películas de propaganda,

de persuasión, que informan al público acerca de las técnicas de la conspiración internacional antioccidental dirigida desde Moscú, que intenta acabar con el modo de vida americano. 2. Las películas de guerra “caliente” que muestran a los Estados Unidos luchando contra sus enemigos en el campo de batalla. 3. Las de ciencia ficción, un espejo simbólico en el que se puede ver los miedos de la Guerra Fría y 4. Films en las que de alguna manera se refleja la mentalidad de la guerra fría. Murray, Lawrence L., “The film industry responds to the Cold War, 1945-1955: Monsters, spys, and subversives” Disponible en Internet en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/ColdWarFilms.html>.

⁵⁸ Entre los numerosos títulos pueden citarse *Tal como éramos* (*The way we were*, Sydney Pollack, 1973), *La tapadera* (*The Front*, Martin Ritt, 1976), *Caza de brujas* (*Guilt by Suspicion*, Irwin Winkler, 1991) o más recientemente *En el punto de mira* (*One of the Hollywood Ten*, Karl Francis, 2000) y *The Majestic* (Frank Darabont, 2001).

⁵⁹ Sand dice, por ejemplo, que la mayoría de los llamados a declarar no eran comunistas y menos aún espías al servicio de la URSS, obviando el hecho de que muchos sí pertenecían al Partido, y desde luego no se les interrogaba por supuestas actividades de espionaje, Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, op. cit., 366.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Películas como *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zineman, 1952), *Conspiración de silencio* (*Bad day at Black Rock*, John Surges, 1955) o *Salvaje* (*The Wild One*, László Benedek, 1955) mostraban a comunidades atemorizadas que anteponían su seguridad a sus principios morales. Por su parte Chaplin fue el primero en mostrarla directamente en *Un rey en Nueva York* (*A king in New York*, Charles Chaplin, 1957). Ya en 1950 se había rodado el documental *The Hollywood Ten* (John Barry, 1950).

⁶² En estos años se hicieron casi con seguridad varias de las mejores películas sobre el mundo de Hollywood, la mayor parte de ellas con críticas más o menos veladas: *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, Vicente Minnelli, 1952), *Ha nacido una estrella* (*A star is born*, George Cukor, 1954) (una versión del film del mismo título dirigido por William Wellman en 1937), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954) o incluso *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) que mostraba el implacable mundo de los actores, si bien en el teatro.