

Cómo restaurar un nombre

Juan Miguel Company



Yo soy Espartaco

Kirk Douglas

Capitán Swing, Madrid 2014, 187 pp.

En el momento de iniciar esta reseña (octubre de 2014), me llega la noticia del comienzo de rodaje de un film biográfico sobre Dalton Trumbo dirigido por Jay Roach e interpretado por Bryan Cranston en el papel del protagonista y por Dean O’Gorman como Kirk Douglas. El hecho mismo de haber elegido actores muy conocidos por el público –Cranston es el Walter White de la serie televisiva *Breaking Bad* y O’Gorman es Fili en *El Hobbit*– revela una voluntad de alcanzar grandes audiencias para una película que, adoptando el formato del *biopic*, pretende historizar el oscuro período del macarthismo en el Hollywood de los años cincuenta del siglo pasado. La elección de Trumbo y Douglas como protagonistas me lleva a inferir que la narración de acontecimientos del film esté

centrada en las vicisitudes de la realización de *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) donde, trece años después de su declaración ante el comité de Actividades Anti-estadounidenses,¹ el gran guionista veía restaurado su nombre real en los títulos de crédito del film.² Kirk Douglas, actor y productor del mismo, pone en pie con este libro un testimonio apasionado sobre su realización y el contexto ideológico-político en el que se llevó a cabo. El carácter reivindicativo de ciertas señas de identidad de la izquierda liberal USA otorga una peculiar singularidad a la obra, quizá porque no resulta frecuente encontrarlas en la hojarasca acrítica y cinéfila que nos rodea.

El interés del libro de Douglas es doble: por un lado documenta, muy vívidamente, la persecución macarthista

y el miedo paranoico que suscitó y, por el otro, testimonia la labor profesional de Dalton Trumbo como guionista y el resultado final obtenido en una película que, iniciada por un cineasta de *westerns* y films de acción (Anthony Mann), se convirtió en el quinto largometraje de Stanley Kubrick y el que le abrió la puerta de Hollywood a los treinta y dos años. La famosa declaración de Trumbo ante el comité («¡Este es el comienzo en Estados Unidos de un campo de concentración para guionistas!»), entrecortada por las admoniciones y golpes de mazo en el estrado de J. Parnell Thomas, su presidente, se lee en contrapunto con la de Adolphe Menjou, tal vez menos conocida pero que tiene el dudoso privilegio de haber dado nombre a aquel tiempo de infamia: «Si las brujas son comunistas, yo soy un cazador de brujas. Soy un hostigador de rojos. Me gustaría verlos a todos de vuelta en Rusia» (p. 19). El grupo conocido como «Los Diez de Hollywood» –formado por nueve guionistas y un director: Edward Dmytryk– se acogió a su derecho constitucional a guardar silencio ante la pregunta de si pertenecían o no al Partido Comunista, algo que, torticeramente, el comité consideró como un delito de desacato al Congreso. El grupo de los Diez acabó en la cárcel. Un mes después de la declaración de Trumbo, en noviembre de 1947, numerosos miembros de la Asociación de Productores (MPP), reunidos en el Hotel Waldorf Astoria, emitió un comunicado donde, literalmente, se decía lo que sigue: «En adelante, despediremos o suspenderemos de nuestra nómina sin compensación

alguna a todos los comunistas y no volveremos a contratar a ninguno de los Diez hasta que sean absueltos o hayan purgado su desacato y declaren bajo juramento que no son comunistas» (p. 20). Douglas constata que éste fue el comienzo de la listas negras y se hace una pregunta de orden ético: seis de los Diez eran judíos y fueron condenados al ostracismo por productores de la misma etnia (Jack Warner, Louis B. Mayer, Harry Cohn...), convertidos en superpatriotas por el pánico a que les arrebataran el poder que ejercían si llegaba a ponerse en duda su lealtad a los Estados Unidos. La manera en que el autor los califica es de una extraordinaria pertinencia: «Eran como el gobierno francés de Vichy, unos colaboracionistas que se aferraron a su influencia y a sus cargos a costa de sus propios compatriotas» (p. 21). Es aquí donde tiene pleno sentido la observación de Orson Welles. «Unos amigos no delataban a otros para salvar la vida, sino para salvar la piscina» (p. 35).

El libro de Douglas se articula, así, en torno a reflexiones éticas que, en nuestro contexto, se revisten de una total actualidad. Su publicación llega en el momento oportuno. El autor nos recuerda que, pese a dar nombre a aquellos años sombríos, Joseph R. McCarthy, aquel «lúgubre senador republicano de Wisconsin», no hizo más que sustituir en 1950 al anterior presidente del comité, J. Parnell Thomas, quien «...fue condenado por complementar su sueldo con chanchullos. Y luego se embolsaba el dinero. En esencia, su defensa consistió en decir que “todo el mundo lo hacía”» (p. 22).

Hoy sabemos muy bien hasta qué punto el avatar del político corrupto no es sino la otra cara (complementaria) del censor que sanciona, de forma drástica, conductas ajenas. McCarthy llevó su empecinamiento inquisitorial al delirio paranoico cuando se enfrentó al Ejército de Estados Unidos, donde, según él, se había producido una peligrosa infiltración comunista. Las sesiones judiciales fueron objeto de una de las primeras retransmisiones televisivas en directo a todo el país y Douglas da cuenta (y pone fecha) a una de ellas: «Hasta recién casados como Anne y yo veíamos la televisión. Quedamos hipnotizados cuando, el 9 de junio de 1954, Joseph Welch, abogado principal del ejército, miró fijamente a McCarthy y le preguntó: “¿No tiene usted sentido de la decencia, señor? Aunque solo sea eso, ¿es que no le queda el menor sentido de la decencia?”» (p. 37).³

Defenestrado del poder, McCarthy muere, cultivando su alcoholismo, en 1957. Pero la acción devastadora de la caza de brujas aún se dejaba notar en los medios de Hollywood. Howard Fast concibe en el verano de 1950, desde la prisión donde había sido confinado por su militancia en el Partido Comunista, una narración en torno al personaje histórico de Espartaco. Al año siguiente, un comunicado de J. Edgar Hoover, director del FBI, a la editorial desaconseja la publicación de la novela. El miedo se propaga como reguero de pólvora y otras seis editoriales la rechazan también. Fast se ve obligado a crear su propio sello (Blue Heron Press) para editarla y distribuirla y vende 40.000 ejemplares. El nove-

lista cedió los derechos de adaptación cinematográfica del texto a *Bryna*, la productora de Douglas, por una cantidad simbólica pero reservándose la opción de ser él mismo quien escribiera el guión. Lo hizo con resultados tan catastróficos que Douglas añade: «Era como si él no hubiera leído su propia novela» (p. 57). El actor-productor contrata entonces como guionista a un tal «Sam Jackson», pseudónimo bajo el que se ocultaba Dalton Trumbo, a sabiendas de los riesgos que corría dar voz a un miembro de las listas negras de McCarthy que, por añadidura, no se llevaba nada bien con el autor de la novela. Su aceptación de adaptarla es también reveladora de un compromiso ideológico. Dice Trumbo: «Si rechazara esto por su autor, porque discrepara de su conducta política o pública, o por el comportamiento del autor en su vida privada, pasaría a defender la misma lista negra a la que he dedicado mi vida a combatir» (p. 61).

En un par de días de trabajo, Dalton Trumbo crea el personaje de Espartaco mediante una impecable progresión dramática que va del esclavo embrutecido al hombre dotado de sentimientos y líder de multitudes. Como es habitual en él, los personajes que diseña son *sujetos de lenguaje* que no sólo se expresan por sus acciones sino también por sus palabras. El propio Douglas dice que muchas veces se ha sorprendido recitándose a sí mismo, en voz alta, algunas de las réplicas del film «...las palabras más hermosas que he pronunciado como actor» (p. 65).⁴ A él se debe la decisión de que todos los personajes romanos del film fuesen

interpretados por actores británicos (Laurence Olivier, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin...) que marcaran, con su acento, la diferencia social que los separaba de los esclavos. Trumbo va a respetar, en un primer momento, la adopción del punto de vista de Craso para contar la historia mediante *flashbacks*, tal y como hace Fast en su novela (donde Espartaco está ya muerto en la primera página), lo cual da mayor realce al actor que lo interpreta (Laurence Olivier).

La narración de las vicisitudes de rodaje del film constituye una parte importante del libro y su principal atractivo para el lector cinéfilo. Pero, aún contando con un puñado de sabrosas anécdotas,⁵ el autor nunca pierde de vista el horizonte contextual histórico del relato. En su papel de productor ejecutivo, Douglas tuvo que luchar en diversos frentes: hacer que el productor de la Universal, Ed Lewis, diera públicamente la cara como guionista oficial del film mientras se entrevistaba con «Sam Jackson»; orquestar maniobras de distracción para ahuyentar las sospechas de Hedda Hopper, periodista especializada en cotilleos de Hollywood y feroz anticomunista, sobre la verdadera identidad de «Jackson»; rebajar el histrionismo (y el ego) de Charles Laughton (Graco) y Peter Ustinov (Batiato), que parecían competir en sus escenas para ganar el Oscar al mejor actor secundario (finalmente conseguido por este último) y contener su ira ante los cortes censores, emanados tanto de la Universal como del Código Hays.⁶ Ha quedado para la historia universal de la infamia censora

el intento de cambiar los vocablos «os-tras» y «caracoles» por «alcachofas» y «trufas» en el intento de seducción homosexual de Antonino (Tony Curtis) por Craso en el baño cuando éste le pregunta sobre cuáles son sus preferencias gastronómicas. Con la inestimable ayuda de Anthony Hopkins –que imitó magistralmente la dicción del ya fallecido Laurence Olivier– la escena pudo incorporarse a la versión restaurada del film en 1991. En las páginas 154 y 155 del libro, el lector puede encontrar una veintena de recomendaciones de la oficina de Hays, que van desde sugerir eliminar la palabra «maldito» al «acto de amamantar» (¡!). Ni la reglamentación censora de García Escudero en la España franquista de 1963 pudo llegar tan lejos. Pero, en el fondo, bajo todas las recomendaciones subyacía el mismo miedo: «La inmensa mayoría de los cortes que ordenaron hacer tenían por intención minimizar la significación histórica de Espartaco. Sus retorcidos razonamientos consistían en que si *parecía* siquiera que este esclavo rebelde había tenido alguna posibilidad de derrocar al Imperio Romano, los críticos anti-comunistas dirían que todo formaba parte del mensaje oculto de Trumbo, concebido para promover la revolución en Estados Unidos. No es broma» (p. 170).

El miedo, como en los buenos melodramas, se asocia a la oscuridad y se desvanece con la luz del día. Douglas narra con precisión las dos visitas nocturnas a una sala de proyección de la Universal, con un Dalton Trumbo que oculta su rostro bajo el ala del sombrero. En la primera se ve un montaje del

film ante el que todos –guionista, director, productor, montadores– experimentan profundas reticencias. En la segunda, una nueva edición de la película (de la que ya se ha eliminado el carácter retrospectivo del punto de vista de Craso para contar la acción) hace augurar a los presentes el éxito. Y la luz resplandece un mediodía, cuando Ed Lewis, Stanley Kubrick y Kirk Douglas escoltan, entre amedrentados murmullos, a Dalton Trumbo en el comedor de los estudios Universal. «¿Qué le apetece tomar, señor Trumbo?», dice Douglas alto y claro. El colofón de la historia lo proporciona este hombre de palabras plenas y sensibles con una dedicatoria a Kirk Douglas –firmada con su nombre y el de «Sam Jackson»– de su novela *Johnny Got His Gun* («Johnny cogió su fusil»), inencontrable en 1960, que él mismo adaptaría y dirigiría, en el único film que rodó, en 1971: «Aquí tienes, por lo que es y por lo que confío en que todavía soy, el único ejemplar que existe de este libro que va firmado con el nombre que me pusieron al nacer y con ese otro nombre que me permitiste adquirir bajo unas circunstancias que, afortunadamente, me permiten respetar y apreciar tanto el nombre nuevo como al nuevo amigo que lo hizo posible» (p. 141)

Resulta coherente que Douglas haya elegido como título de su libro la frase que mejor representa, casi como modelo reducido de sus operaciones de sentido, la totalidad del film. «¡Yo soy Espartaco!» es, en efecto, el lema unificador de ese aherrojado ejército de esclavos ante la propuesta hecha por Craso de salvar la vida a aquel que

identifique, vivo o muerto, a su líder. El tumultuoso rumor de la multitud –grabado en la final de un partido de fútbol estadounidense!– da cuenta de un testimonio solidario, enfrentándose a toda sugerencia de delación emanada desde el Poder («Consiguió que un pueblo entero estuviese dispuesto a morir por él», le dice Varinia a Craso) y es, a la vez, cifra de una esperanza. «Volverá y serán millones», exclama Espartaco ante César y Craso tras haberse visto obligado a matar a Antonino. La escena forma parte de ese clímax emotivo que baña la última media hora del film y que nos sacude como espectadores siempre que lo vemos. Y es muy significativo que fuese concebida, en su totalidad, por el propio Douglas y su rodaje constituyera un motivo de enfrentamiento con Kubrick (el cineasta la consideraba «estúpida» y no estaba dispuesto a dirigirla). El actor-productor se ratifica en la justeza de su elección cuando afirma, en la introducción del libro: «Un espíritu revolucionario recorre el planeta. ¿Es contagioso? Nos sorprende ver en ciudades estadounidenses a multitudes sin dirigente alguno, concentradas, expresándose al unísono y poniendo en cuestión una estructura de poder que parece inexpugnable. Eso es lo que hizo Espartaco. Y decenas de millares de hombres unieron su voz a la suya. Juntos, todos eran Espartaco» (p. 10).

El que así se expresa, el uno de enero de 2012, es un lúcido anciano de noventa y cinco años al hacer alusión a un fenómeno que todos vivimos (y seguimos viviendo en la actualidad) a través de las tecnologías comunicativas

que, en expresión de Alain Tourain, están dando origen a nuevos movimientos sociales. Douglas se hace eco, sin duda, de las repercusiones –desde la Puerta del Sol a la mismísima Wall Street– del movimiento *15M*, iniciado el quince de mayo de 2011, donde la ciudadanía se moviliza en la vía pública para expresar sus protestas ante una casta política cada vez más palaciega y ensimismada. *Podemos* hacer algo. Y eso estaba en las tres palabras y los puntos suspensivos que solían concluir, provisionalmente y de un episodio a otro, los capítulos de las series melodramáticas en la infancia del cine: *To Be Continued...* Continuará...

NOTAS

1. Ricardo García Pérez, traductor del libro, ha tenido el acierto de denominar así al que siempre se ha conocido entre nosotros, con notoria imprecisión, como Comité de Actividades Antiamericanas, puesto que América es la totalidad del continente y americanos todos sus habitantes, desde la Isla de Baffin hasta la Tierra del Fuego.
2. En los años donde, merced a las listas negras impuestas por McCarthy a la industria cinematográfica, Dalton Trumbo permaneció excluido de los grandes estudios, ganó dos premios de la Academia valiéndose de los pseudónimos de «Ian McLellan Hunter» y «Robert Rich». Con el primero le fue otorgado el Oscar a la mejor historia escrita

para el cine con *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), galardón que repitió con el segundo en *El Bravo* (*The Brave One*, Irving Rapper, 1956). Hubo que esperar cuarenta años (1993) para que el nombre de Trumbo apareciese en los créditos de la copia restaurada del film de Wyler.

3. Esta escena constituye el momento culminante de *Point Of Order* (Emile De Antonio, 1964), un film de montaje hecho a partir de las grabaciones en vídeo del proceso, donde su realizador jugó abiertamente con la tipología del *western* clásico –en concreto la de *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953)– adjudicando a McCarthy (y a su aspecto físico rufianesco) el papel del villano. En la patética escena final del film, McCarthy se queda hablando solo en el estrado mientras público y abogados de la defensa le vuelven ostentosamente la espalda.
4. Las que cierran el film están, sin duda, entre las más hermosas. Tras mostrarle a su hijo («¡Es libre, Espartaco!») Varinia (Jean Simmons) se aferra a las piernas del crucificado y dice: «Muere pronto, amor mío». Un film que se rueda al mismo tiempo que Espartaco –*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)– inscribía un oxímoron similar en su título.
5. Una de ellas a cargo del «generalísimo fascista Francisco Franco» (como muy justamente lo califica el autor, ajeno a todo revisionismo histórico). Las escenas de batallas se rodaron en España con 8.500 soldados españoles a razón de 8 dólares diarios y «...la única orden terminante que dio Franco fue que no se autorizaba que ninguno de sus soldados muriera en la película. No es que le preocupara mucho su seguridad, simplemente no quería que nosotros hiciéramos que pareciera como si murieran...».
6. El Código, consensuado por los productores de Hollywood y cuyo nombre se debe a quien lo creó en 1934, William H. Hays, aún estaba vigente en 1960 y sólo fue sustituido, en 1967, por un sistema de clasificación de películas por edades.

.....
 JUAN MIGUEL COMPANYY es profesor de Historia del Cine en la Universitat de València.