

**AMÉRICA ANTE EL ESPEJO:  
UN ANÁLISIS TRANSVERSAL DE *THE MAJESTIC*  
(Frank Darabont, 2001)**

---

**AMERICA IN FRONT OF THE MIRROR:  
A CROSS-SECTIONAL STUDY OF *THE MAJESTIC*  
(Frank Darabont, 2001)**

Rodrigo González Martín y José-Vidal Pelaz López  
Universidad de Valladolid

*Entregado el 20-2-2012 y aceptado el 24-4-2012*

**Resumen:** Frank Darabont pretendía que *The Majestic* fuese un homenaje al cine y a los valores tradicionales de la sociedad americana. El film, que aborda la caza de brujas en el Hollywood de la segunda posguerra mundial, es analizado en el presente artículo desde una perspectiva fundamentalmente histórica pero atendiendo también a la amplia gama de referencias cruzadas, connotaciones y dobles sentidos presentes en la cinta, a las diferentes interpretaciones que admite y a las reflexiones que suscita. También se ha prestado atención a su encaje en los contextos históricos, sociales, políticos y culturales en los que tuvo lugar su rodaje y su estreno, profundamente marcado por los acontecimientos que siguieron al 11 de septiembre de 2001 que, a su vez, plantean nuevas formas de acercarse a la película de Darabont.

**Palabras clave:** Macartismo, Caza de Brujas, Listas Negras, Hollywood, Comunismo, Democracia.

---

**Abstract:** Frank Darabont expected that *The Majestic* would be a tribute to the cinema and to the traditional values of the American society. The film, which deals with the witch-hunt in the Hollywood of the post-World War II era, is analyzed in this paper from a historical perspective but considering also the wide range of cross references, double meanings and connotations present in

the film, the different interpretations it admits and the reflections it provokes. We also pay attention to the historical, social, political and cultural contexts in which the movie was filmed and released, deeply marked by the events that followed the September 11, 2001 which, in turn, raise new ways to approach Darabont's movie.

**Key words:** McCarthyism, Witch-Hunting, Blacklists, Hollywood, Communism, Democracy.

El cine es la perversión artística definitiva: No te da lo que deseas, te dice lo que debes desear.

Slavoj Žižek (1949-)

A partir de los años setenta del siglo pasado la apuesta de Hollywood por el conservadurismo estético y los films comerciales se hizo cada vez más evidente. La segunda mitad de los noventa y la primera parte del siglo XXI se caracterizaron por cierta monotonía temática, primando las cintas de acción y ciencia-ficción. La preocupante escasez de guiones originales llevó a las productoras a gastar fortunas para adquirir los derechos de obras literarias y videojuegos que adaptar a la gran pantalla, al tiempo que mantenían un pulso con actores y guionistas por los dividendos de la explotación económica de las películas en video, cable, mercados internacionales e Internet. Las demandas de estos colectivos, que a punto estuvieron de paralizar la producción a mediados de 2001 —el *Writers Guild of America* amenazó con la huelga de 11.000 guionistas de cine y televisión, aunque finalmente se alcanzaron acuerdos que solucionaron momentáneamente el conflicto—<sup>1</sup>, llegaban en un momento de crisis económica para la industria cinematográfica estadounidense, con algunos estudios dando pérdidas alarmantes y cierres de salas por todo el país<sup>2</sup>.

La censura y el control político del cine seguían siendo asuntos sensibles, en modo alguno superados. En 1995 el candidato republicano a la presidencia de EEUU, Bob Dole, tachó a Hollywood de ser una «factoría de pesadillas y depravación» y acusó públicamente a una serie de cintas de hacer apología de la violencia indiscriminada y del sexo sin amor. Un proyecto de caza de brujas que no fue más lejos por la derrota de Dole, pero que irritó a un Hollywood<sup>3</sup> que no olvidaba las listas negras de la posguerra, como demostró la indignación de algunos sectores ante la concesión en 1999 del Óscar honorífico a Elia Kazan, antiguo delator ante

---

<sup>1</sup> *The New York Times*, «Big Hopes Are Still on the Table As the Writers' Deadline Nears» por Rick Lyman, 30-4-2001; *The New York Times*, «Writers in accord with the studios» por Rick Lyman, 5-5-2001; *The New York Times*, «Producers and actors reach accord», por Barbara Whitaker, 5-7-2001.

<sup>2</sup> Emilio C. García Fernández, Santiago Sánchez González, *Guía histórica del cine*, Ed. Complutense, Madrid, 2002.

<sup>3</sup> *El Mundo*, «Bob Dole inicia una nueva caza de brujas contra la meca del cine», por Carlos Fresneda, 5-6-1995.

el Comité de Actividades Antiamericanas<sup>4</sup> (HCUA o, más comúnmente, HUAC, en sus siglas en inglés). La persecución acontecida en la meca del cine en los años cuarenta y cincuenta, que marcó de forma indeleble a la industria del entretenimiento audiovisual<sup>5</sup>, sería por enésima vez tema de una película en 2001, año en que Frank Darabont rodó y estrenó *The Majestic*. Los trágicos acontecimientos de septiembre de ese año y sus consecuencias para la sociedad y el sistema político norteamericanos enriquecerían notablemente las posibilidades interpretativas de la cinta<sup>6</sup>.

## 1. La apuesta cinematográfica más arriesgada de Frank Darabont

Frank Darabont nació en 1959 en el campo de refugiados de Montbéliard (Francia). Sus padres eran húngaros que cruzaron el Telón de acero

---

<sup>4</sup> Empleamos aquí la traducción literal del nombre original del comité, aunque algunas publicaciones españolas e hispanoamericanas prefieren sustituir el término «Antiamericanas» por «Antiestadounidenses».

<sup>5</sup> Sobre este asunto pueden verse: Javier Coma, *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras en Hollywood*, Inédita Editores, Barcelona, 2005; Javier Coma, *Las películas de la caza de brujas*, Notorious Ediciones, Madrid, 2007; Michael Freedland, *Hollywood on trial: McCarthyism's war against the movies*, Robson Books, London, 2007; Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1987; John J. Gladchuk, *Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace, 1935-1950*, Routledge, New York, 2007; Fernando Alonso Barahona, *McCarthy o la historia ignorada del cine*, Criterio Libros, Madrid, 2001; Esteve Riambau, «La posguerra y el maccarthysmo», en Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (coords.), *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 81-116; Antonio Montes de Oca, *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano (1946-1954)*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 1996; Paul Buhle, Dave Wagner, *Blacklisted. The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Palgrave Macmillan, New York, 2003; Richard M. Fried, *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press, New York, 1990; Antonio de Castro (ed.), *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una persecución*, Universidad Complutense, Madrid, 2009; Reynold Humphries, *Las listas negras de Hollywood. Una historia política y cultural*, Península, Barcelona, 2009. Un balance en José-Vidal Pelaz López, «Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)», *Historia Actual on line*, n.º 15 (invierno de 2008), pp. 125-136.

<sup>6</sup> La importancia del cine como fuente y agente de la Historia no necesita ser recordada. Una síntesis de esta cuestión en José-Vidal Pelaz López, «El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine», en *Légete. Estudios de Comunicación y sociedad*, Universidad Católica de la Santísima Concepción (Chile), n.º 7, diciembre de 2006, pp. 5-31.

después de que los tanques del pacto de Varsovia aplastaran la revolución de 1956 y terminaron emigrando a los Estados Unidos. A los veinte años empezó a involucrarse en el mundo del cine y en 1983 rodó el cortometraje *The Woman in the Room*, adaptación de un relato de *Stephen King* de idéntico título que llegó a ser semifinalista para el Óscar<sup>7</sup>. A raíz de ese corto King le concedió los derechos para adaptar su novela corta *Rita Hayworth y la redención de Shawshank* (1982).

Durante la segunda mitad de la década de los ochenta Darabont se centró en su trabajo como guionista, participando en películas como *Pesadilla en Elm Street 3 (A Nightmare on Elm Street III: Dream Warriors)*, C. Russell, 1987), el *remake* de *La masa devoradora (The Blob)*, I.S. Yeaworth Jr., 1958), titulado en España *El terror no tiene forma (The Blob)*, C. Russell, 1988), o *La mosca II (The Fly II)*, C. Walas, 1989). En 1990 retomó su carrera como director rodando el telefilm *Enterrado vivo (Buried Alive)*, su primer largometraje, que contó con un presupuesto de 2 millones de dólares y fue bien recibido por la crítica. Tras escribir algunos guiones para la teleserie *Las aventuras del joven Indiana Jones (The Young Indiana Jones Chronicles)*, G. Lucas, 1992-1993), en 1994 se decidió a adaptar la obra que Stephen King le había cedido años atrás. La película resultante, *Cadena perpetua (The Shawshank Redemption)*, fue nominada a siete Óscares —incluidos los de mejor película y mejor guión adaptado para el propio Darabont— pero finalmente no logró ninguno. Cinco años después, en 1999, Darabont escribió, produjo y dirigió *La milla verde (The Green Mile)*, aclamada adaptación de otra novela de King —*El pasillo de la muerte* (1996)— que logró cuatro nominaciones a los Premios Óscar, aunque volvió a irse de vacío. Dos años más tarde se estrenaría *The Majestic*, un fracaso de crítica y público que llevó a Darabont a retomar las adaptaciones de King con *La Niebla (The Mist)*, 2007).

*The Majestic* partió de una idea original de Michael Sloane<sup>8</sup>, amigo personal de Darabont que le presentó el guión para pedirle opinión. Atraído por la idea de que cualquier hombre puede estar a la altura de las circunstancias si media la motivación adecuada, Darabont decidió rodar la película y convertirla en un homenaje al cine y a los valores de la sociedad americana tradicional. El guión original destilaba la sensibilidad de

<sup>7</sup> <http://www.stephenking.com.ar/revista/88/cortometrajes.htm>, 2-2-2012.

<sup>8</sup> Sloane hace un cameo en *Sand Pirates of the Sahara*, la película-dentro-de-la-película de *The Majestic*.

Frank Capra, a quien el propio Darabont considera su mayor influencia<sup>9</sup>, y por ello el director pensó que el protagonista debía tener un perfil similar al de James Stewart. Para sorpresa de todos, el elegido para el papel fue Jim Carrey, que había comenzado a dar un giro a su carrera, abandonando su habitual histrionismo para protagonizar *El show de Truman* (*The Truman Show*, P. Weir, 1998) y *Man on the Moon* (M. Forman, 1999). El miedo a obtener un producto demasiado empalagoso, compartido por Darabont y por Martin Landau —objetivo irrenunciable de Darabont para el reparto del film—, llevaría al director a eliminar algunas partes del guión de Sloane y cambiar otras.

Al acabar el rodaje Darabont estaba tan satisfecho con el resultado que incluso se atrevía a soñar con la nominación para los Premios Óscar de la película, de Carrey (circulaban rumores que apuntaban en esta dirección) y del secundario Landau<sup>10</sup>. Finalmente la cinta, producida por Castle Rock Entertainment y Village Roadshow Pictures y distribuida por Warner Bros., llegó a las salas el 21 de diciembre de 2001: exactamente cincuenta y cinco años después de que Capra estrenase *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful life*, 1946).

## 2. *The Majestic*: análisis general a través del hilo argumental

### 2.1. *Presentación/primer acto: un guionista en el Hollywood de la caza de brujas*

California, 1951. Peter Appleton<sup>11</sup> es un joven guionista de los estudios HHS hollywoodienses que acaba de estrenar su primera película —un film de aventuras de serie B titulado *Sand Pirates of the Sahara* y protagonizado por su novia en la vida real— y trabaja en la segunda, *Polvo y cenizas*, que habrá de suponer su salto al cine de clase A. Pero de la noche a la mañana es acusado de haber colaborado con una organiza-

<sup>9</sup> *The New York Times*, «A Capra-esque Breakout for “the Prison Guy”», por Tom Shone, 4-11-2001.

<sup>10</sup> <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401a.htm>; <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401c.htm>; <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401d.htm>, 28-12-2011.

<sup>11</sup> El senador Joseph McCarthy nació en una pequeña ciudad cercana a Appleton, Wisconsin, en 1908. El apellido del protagonista de *The Majestic* parece ser una referencia indirecta a su persona.

Ficha técnica <sup>12</sup>	
Duración	152 minutos.
Director	Frank Darabont.
Productores	Jim Behnke, Frank Darabont, Linda Fields.
Guionista	Michael Sloane.
Reparto	Jim Carrey (Peter Appleton/Luke Trimble) , Martin Landau (Harry Trimble), Laurie Holden (Adele Stanton), Allen Garfield (Leo Kubelsky), Amanda Detmer (Sandra Sinclair), Gerry Black (Emmett Smith), Bob Balaban (Elvin Clyde), Brent Briscoe (Sheriff Cecil Coleman), Jeffrey DeMunn (Ernie Cole), Hal Holbrook (Congresista Doyle), Ron Rifkin (Kevin Bannerman), David Ogden Stiers (Doc Stanton), James Whitmore (Stan Keller), Karl Bury (Bob Leffert).
Música	Mark Isham.
Fotografía	David Tattersall.
Montaje	Jim Page.
Diseño de producción	Gregory Melton.
Dirección artística	Erik Carlson y Tom Walsh.
Vestuario:	Karyn Wagner.
Decorados	Natalie Kendrick Pope.
Distribución	Warner Brothers.
Fecha del estreno	21 de diciembre de 2001 (EEUU).
Presupuesto	72.000.000 \$.
Recaudación <sup>13</sup>	Recaudación mundial en taquilla: 37.317.558 \$. En cines estadounidenses: 27.807.266 \$. En España: 566.051 euros (127.367 espectadores) <sup>14</sup> .

<sup>12</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0268995/>, 2-2-2012.

<sup>13</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0268995/business>, 2-2-2012.

<sup>14</sup> Datos de <http://www.mcu.es/cine/>

ción comunista llamada «Más pan y menos balas» e incluido en una de las famosas *listas negras*. La negociación de su nuevo contrato se suspende, el rodaje de *Polvo y cenizas* es cancelado y su novia lo abandona<sup>15</sup>. Los estudios HHS se desentienden de él y parece que su única salida es dar algunos nombres de comunistas al Comité de Actividades Antiamericanas, un precio que está dispuesto a pagar —«soy guionista, me inventaré nombres si hace falta. Dios, Leo, estamos hablando de mi carrera, de mi vida... Les daré todo lo que quieran», asegura—. Tras ahogar sus penas en alcohol, Peter decide dar un paseo en coche por la costa californiana: «Cambiamos de nombre, empezaremos de nuevo y no volveremos nunca», comenta sin sospechar que pronto su deseo se cumplirá, al estilo de *Big* (P. Marshall, 1988). Durante el viaje Peter sufre un aparatoso accidente, su coche cae al río en medio de una tormenta y él se da un fuerte golpe en la cabeza quedando inconsciente.

## 2.2. *Nudo/segundo acto: la desaparición de Peter Appleton y el inesperado regreso de Luke Trimble a Lawson*

A la mañana siguiente Peter Appleton aparece herido y amnésico en el pueblecito costero de Lawson, California<sup>16</sup>, que vive en un estado latente de tristeza después de que muchos de sus jóvenes perecieran en la II Guerra Mundial<sup>17</sup> y se debate entre la necesidad de recordar y el deseo de olvidar tanto dolor —así, por ejemplo, no se han atrevido a colocar el monumento que la Casa Blanca les regaló por los servicios prestados a la Nación—.

---

<sup>15</sup> El guión original de Sloane —titulado *The Bijou*— daba más protagonismo a la novia, Sandra Sinclair, e incluía una escena en la que Peter, repudiado por Sandra después de confesarle las acusaciones que pesaban sobre él, manifestaba que en América cualquiera debería poder ser lo que quisiera. Eliminando esta parte Darabont acentúa el cambio de Peter en Lawson. <http://www.dailyscript.com/scripts/TheBijou.html>, 13-12-2011.

<sup>16</sup> En EEUU hay dos pueblos con el nombre de Lawson, en los estados de Colorado y Missouri. Sin embargo, el film se rodó en tres pueblos costeros californianos: Ferndale, Ft. Bragg y Mendocino. <http://majesticmovie.warnerbros.com/journal/index.shtml>, 17-12-2011. En realidad, el nombre del pueblo de la película es un homenaje al guionista *blacklisted* John Howard Lawson.

<sup>17</sup> Martin Landau habla en una entrevista de un pueblo real que, como Lawson, perdió a un número desproporcionado de habitantes en la guerra, aunque no cita su nombre y lo emplaza de forma poco precisa en «las Carolinas». <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401c.htm>, 22-11-2011. Hay en este asunto cierta reminiscencia de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

Aunque los habitantes de Lawson tienen desde el principio la vaga impresión de conocer a Peter, no consiguen identificarlo hasta que Harry Trimble lo reconoce como su hijo Luke, que había desaparecido y sido dado por muerto durante la contienda. El parecido físico entre ambos jóvenes es asombroso —lo constataremos a través de las fotografías de Luke que nos muestra el director— y el pueblo acepta sin problemas que Peter es el joven desaparecido. Las escasas reticencias de los *lawsonianos* en este punto se explican en parte porque el propio padre ha asumido que el desconocido es en realidad su hijo —Martin Landau logra transmitir muy bien cómo Harry se persuade a sí mismo de ello— pero, sobre todo, porque existe una necesidad colectiva de creer que es así: el regreso de Luke representa esperanza y confianza en el futuro para un pueblo atrapado por su pasado.

El negocio que Harry regentaba en Lawson, un cine llamado «The Majestic», había cerrado tras la guerra. La gente ya no estaba de humor para ver películas y muchos de los habitantes del pueblo se habían mudado a Los Ángeles, Sacramento o San Francisco —es el éxodo rural de la segunda posguerra mundial, al que nos referiremos más adelante—. También la televisión había influido en el declive de la gran pantalla, algo que molestaba especialmente a Harry —«¿a quedarse solo en tu salón se le puede llamar espectáculo?»—, firme defensor del cine como espectáculo y como espacio de sociabilidad.

El entusiasmo inicial de Harry por el hijo milagrosamente reencontrado contrasta con la frustración y la confusión de Peter-Luke: todo el mundo parece saber quién es excepto él. Para recordárselo Harry lo lleva al cementerio del pueblo, donde nos descubre la verdadera historia de Luke Trimble: estudiante brillante, se alistó en el ejército tras Pearl Harbour, saltó en paracaídas el día D y tres días después salvó a los heridos de su pelotón uno a uno después de que la artillería alemana los bombardeara, recibiendo por ello la Medalla de Oro al Valor. Un mes más tarde fue declarado desaparecido en combate. A partir del episodio del cementerio Peter asumirá ya definitivamente que es Luke Trimble, un héroe de guerra, e irá sintiéndose cada vez más cómodo con su nueva identidad. Sobre todo tras la aparición en escena de Adele, la antigua novia de Luke, de la que no tardará en enamorarse<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> En este punto existen algunas reminiscencias entre esta cinta y *Salve, héroe victorioso* (*Hail the conquering hero*, P. Sturges, 1944), en la que un soldado que enferma y es enviado de vuelta a casa antes de entrar en combate en la II Guerra Mundial decide inventar una historia y hacerse pasar por un héroe ante sus conciudadanos. Sturges, director y

Entretanto, en Lawson<sup>19</sup> están encantados con la vuelta de Luke, sentida e interpretada como un cambio en la suerte del pueblo, y le organizan una gran fiesta de bienvenida. Sólo Bob, un joven que se alistó a la vez que Luke y perdió un brazo en la guerra, considera que Peter es un impostor. Extrapolando un principio clásico de la Psiquiatría crítica según el cual un «loco» es sólo el producto de la patología de un grupo —el punto sintomático donde la patología grupal se hace visible—, podríamos interpretar que en el personaje de Bob se proyectan y condensan las dudas retenidas por el resto de los habitantes del pueblo sobre la verdadera identidad del recién llegado<sup>20</sup>.

Asumida su nueva identidad, Luke decide embarcarse con Harry en el proyecto de reparación y reapertura del Majestic, para el que contarán con la entusiasta colaboración de los vecinos de Lawson, que parece echar a andar después de un largo letargo y se atreve por fin a enfrentarse a sus fantasmas —se erige así, por fin, el monumento a los caídos regalado por Roosevelt—<sup>21</sup>. Ello ilustra bien el papel que juega el pueblo como un personaje más de la película: Lawson es una metáfora de la gran América de los valores patrióticos, de las solidaridades, de la familia, del honor, de la verdadera democracia —recordemos la asamblea «capriana» en la que los vecinos deciden ayudar a los Trimble a reconstruir el cine—, de la sencillez de las cosas importantes y, en fin, de las buenas personas. El mundo rural, amenazado por el progreso, remite a una América mejor que la de las deshumanizadas ciudades, donde prima el hedonismo y el individualismo. Se nos presenta un pueblo que parece además ajeno a los conflictos del momento (así la cuestión racial o la propia caza de brujas). Subyace la idea de que es pertinente conservar los valores fundamentales del pue-

---

guionista del film, explora con eficacia el modelo sociológico del héroe de guerra e incorpora un discurso social en contra de las intrigas políticas.

<sup>19</sup> Muchos de los habitantes de Lawson son sumamente estereotípicos, representando los tópicos del mundo rural: el raro, el gracioso, el «buenazo», el pesado, etc. No nos detendremos a describirlos porque Lawson resulta mucho más interesante como personaje colectivo dentro de la cinta, configurando un todo sugerente a partir de la suma de personajes a menudo bastante planos.

<sup>20</sup> Slavoj Žižek, «Against the double blackmail», consultado en <http://www.lacan.com/kosovo.htm>, 7-12-2011.

<sup>21</sup> Aunque no profundizaremos en ello, es evidente que la película también ofrece elementos para la reflexión sobre las relaciones entre memoria y olvido y las diversas formas en que los pueblos encaran, asumen, interpretan y valoran su pasado construyendo identidades que les ayudan a enfrentarse al futuro.

blo americano a la vez que se censura la utilización política de esos valores para perpetuar viejos miedos, controlar a la población o acumular poder, como pretendió el Comité de Actividades Antiamericanas al erigirse en juez supremo de la moral social. Algo parecido, en lo que a la conciliación de valores y libertades se refiere, a lo que propone *Pleasantville*<sup>22</sup> (G. Ross, 1998), cinta por lo demás muy crítica con el estereotipo americano de los idílicos años cincuenta que muchos nostálgicos invocaban a finales del siglo XX, y todavía hoy, en el contexto de la ultracitada «crisis de valores». Tanto *Pleasantville* como *The Majestic* reivindican el valor de los derechos civiles, el potencial de la juventud y la necesidad de que los cambios no se produzcan ni dando la espalda a los valores tradicionales ni sacralizándolos. Con todo, la película de Ross encerraba una crítica social más lúcida y compleja que la del film que nos ocupa, abordando además cuestiones, como los derechos de las mujeres, que *The Majestic* sólo aborda tangencialmente (ello a pesar de lo que representa el personaje de Adele). En todo caso, si hay una película relacionada con *The Majestic* por su sensibilidad y por su forma de plasmar la esencia americana a través de un pequeño pueblo, ésta es *¡Qué bello es vivir!*<sup>23</sup>.

Mientras todo esto sucede en Lawson, la HUAC no escatima en medios para encontrar a Peter Appleton, interpretando que su huida se debe a que es un comunista de peso.

### 2.3. *Desenlace/tercer acto: ni Peter es Luke ni el comunismo el problema de los EEUU*

En Lawson todo marcha a pedir de boca hasta que el recientemente reabierto cine Majestic recibe la película *Sand Pirates of the Sahara*. Durante su estreno van a acontecer dos hechos claves cuya coincidencia tem-

---

<sup>22</sup> Gary Ross pretendió también homenajear con esta cinta a su padre, represaliado durante la caza de brujas. En cualquier caso la película se centra en la defensa de los derechos civiles y la igualdad de género. Javier Coma, *Las películas de la caza de brujas, op. cit.*, p. 216.

<sup>23</sup> La defensa de los valores tradicionales de EEUU también la vincula con otros dos films de Capra: *Caballero sin espada* (*Mr Smith goes to Washington*, 1939) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941). Al respecto puede verse José-Vidal Pelaz López, «La crisis de la democracia en América. *Caballero sin espada* (Frank Capra, 1939)», en Coro Rubio Pobes (ed.), *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Universidad del País Vasco, Zarauz, 2010, pp. 83-110.

poral resulta bastante forzada: al ver proyectada su propia película Peter recupera la memoria y a Harry le da un infarto que acaba causándole la muerte (quizá Darabont pretenda representar así la necesidad vital de creer en la mentira que Peter representa). Aunque ya conoce su verdadera identidad, Peter preferirá que Harry muera pensando que su hijo sigue vivo.

Tras el entierro de Harry, Peter revela a Adele que no es Luke. En ese momento la chica reconoce sus propias dudas, que parecen extensibles al resto de los habitantes de Lawson: «lo sabía, siempre lo he sabido, deseé que fueras Luke, deseé que estuvieras vivo»<sup>24</sup>. Casi en el mismo momento, el FBI, que ha localizado a Peter, se presenta en Lawson y le entrega una citación del Congreso para declarar en sesión pública ante el Comité de Actividades Antiamericanas, que lo acusa de conspiración comunista y subversión. Lawson descubre así que Luke Trimble es en realidad el guionista Peter Appleton, poco menos que un huido de la justicia.

Con todo, en la HUAC se dan cuenta pronto de que Peter no es en realidad el peligroso comunista que pensaban, y supuestamente para evitar el ridículo, le ofrecen convertirse en delator y *blanquearse*, tal y como él quería antes del accidente. Pero ser Luke Trimble le ha enseñado a Peter valores que antes le eran ajenos y la idea de convertirse en un chivato ya no lo satisface. Lawson ha sido para él algo parecido a lo que fue Oz para el león cobarde de *El Mago de Oz*<sup>25</sup>.

A la mañana siguiente, antes de marcharse de Lawson para declarar, Peter acude al cementerio con la intención de depositar la medalla al valor de Luke en su tumba. Allí se encuentra con Adele, y la charla entre ambos es también una conversación entre el antiguo Peter y el nuevo. En ella Adele representa los valores que Peter ha adquirido en Lawson (patriotismo, solidaridad, justicia, etc.) frente a la antigua pretensión del guionista de no arriesgar su vida ni su futuro («si luchas por una causa acabas

---

<sup>24</sup> Después Emmett confesará a Peter que sabía que no era Luke desde que tocó jazz en la fiesta de bienvenida, pues el desaparecido no tenía talento para interpretar este género musical, añadiendo en la línea de Adele: «Este pueblo necesitaba que fueras Luke y tú lo fuiste».

<sup>25</sup> La obra teatral *El Mago de Oz* se estrenó en Broadway en 1903 en un teatro llamado precisamente «The Majestic». En 1939 V. Fleming la llevó a la gran pantalla. Mark E. Swartz, *Oz Before the Rainbow: L. Frank Baum's «The Wonderful Wizard of Oz» on Stage and Screen to 1939*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.

enterrado»). Este conflicto interior continúa hasta el momento de su comparecencia ante la HUAC y aparece representado de forma metafórica en la película a través de una carta que Luke escribió a Adele desde el frente y que ésta le hace llegar a Peter antes de que se vaya de Lawson: al leerla el joven se «encuentra» con el verdadero Luke y lo siente como alguien cercano, lo entiende<sup>26</sup>. Esta identificación se hace posible en buena medida por el amor que Peter siente por Adele, siendo evidente la voluntad del director de subrayar la importancia del amor como elemento transformador de la vida. En el momento de declarar ante la HUAC quedarán patentes las nuevas lealtades de Peter, incapaz de traicionar a Adele, a Luke, a Lawson y a un país cuya grandeza valora por vez primera. Así, en lugar de leer la declaración pactada con el Comité para blanquearse, el guionista acaba haciendo un alegato en favor de la libertad como elemento básico de la identidad estadounidense<sup>27</sup>. Aclamado por el público y presumiblemente convertido en héroe por la prensa, la HUAC no se atreve a condenarlo y acaba proponiéndole un trato que le permite quedar limpio y recuperar su antiguo trabajo como guionista.

Con su película *Polvo y cenizas* de nuevo en producción, parece que a Peter Appleton la vida le sonrío de nuevo. Pero ésa ya no es la vida que quiere. Por ello renuncia a su trabajo en Hollywood y regresa a Lawson para recuperar a Adele. Tras ser recibido como un héroe por un pueblo agradecido y emocionado por su discurso ante la HUAC, Peter decide quedarse y hacerse cargo del *Majestic*, se casa con Adele y ambos tienen un hijo.

---

<sup>26</sup> Esta carta copia fragmentos de la que el abogado Sullivan Ballou escribió a su mujer una semana antes de morir en la primera batalla de Bull Run de la Guerra Civil Norteamericana (1861). Ballou se había alistado como voluntario en el ejército de la Unión abandonando una carrera prometidora. En la v. o. de *The Majestic* Matt Damon pone voz a Luke en este fragmento. Javier Coma ha señalado que en la v. o. la frase traducida como «cuando el enemigo se levanta tenemos que derribarle cueste lo que cueste» no utiliza la palabra *enemy* sino *bullie* («matón», palabra con la que Hemingway se refirió a los fascistas en un discurso de 1937). Javier Coma, *Las películas de la caza de brujas, op. cit.*, p. 220.

<sup>27</sup> La experiencia de Peter en Lawson podría interpretarse en términos psicoanalíticos y representaría el camino seguido por su Ego para conciliar la realidad externa con sus instintos primitivos de huida, supervivencia, individualismo, etc., de un lado, y su conciencia moral de otro. El lector puede encontrar análisis fílmicos de este tipo en la obra escrita de Slavoj Žižek o en «su» documental *The pervert's guide to cinema* (S. Fiennes, 2006).

### 3. *The Majestic* como homenaje al séptimo arte

Frank Darabont es un cinéfilo declarado desde niño: se dice que se enamoró del séptimo arte a los cinco años, cuando su hermano lo llevó a ver *Robinson Crusoe en Marte* (*Robinson Crusoe on Mars*, B. Haskin, 1964)<sup>28</sup>. Los guiños a la historia del cine son frecuentes en su obra, y ya en sus dos primeras películas de importancia, *Cadena perpetua* y *La milla verde*, aparecen respectivamente sendos fragmentos de las clásicas *Gilda* (C. Vidor, 1946), con Rita Hayworth, y *Sombrero de copa* (*Top Hat*, M. Sandrich, 1935), protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers. En *The Majestic* el director va un paso más allá y convierte al cine en un personaje más de la película<sup>29</sup>.

En primer lugar conviene señalar que es en parte la propia historia de la producción cinematográfica hollywoodiense la que nos permite situar cronológicamente los hechos del film. Así, al principio de la cinta, el jefe de Peter en el estudio propone introducir un perro en *Polvo y cenizas* argumentando que gustan a la gente y que las películas de Lassie siempre tienen éxito —MGM rodó siete películas de Lassie en technicolor entre 1943 y 1951<sup>30</sup>—, y vemos también que cuando Peter acude al Teatro Chino Grauman —uno de los templos del cine de la época, situado en Hollywood Boulevard y que ha permanecido abierto desde 1927 hasta la actualidad<sup>31</sup>— se está estrenando, junto a su película de serie B, *La Reina de África* (*The African Queen*, J. Huston, 1951), cuya *première* tuvo lugar el 23 de diciembre de 1951<sup>32</sup>. Unos meses más tarde, en la reapertura del Majestic en Lawton, se proyectará *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named Desire*, E.

<sup>28</sup> <http://www.stephenking.com.ar/revista/88/cortometrajes.htm>, 2-2-2012.

<sup>29</sup> La importancia del cine dentro de *The Majestic* fue transmitida a los actores. Laurie Holden visionó todas las cintas rodadas entre 1925 y 1951 para entender qué clase de *films* creció viendo su personaje. <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401b.htm>, 15-12-2011.

<sup>30</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0043895/trivia>, 28-11-2011.

<sup>31</sup> En él se entregaron los premios de la Academia en 1944 y 1946. En 1951 era propiedad de la 20th Century Fox, que exhibía allí sus películas, lo que relacionaría a los estudios HHS para los que trabaja Peter con esta productora, si bien el acrónimo HHS significa Hollywood High School y hace referencia a los numerosos ex alumnos del mismo implicados en el rodaje de *The Majestic* (empezando por Darabont y Sloane). <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401d.htm>, 28-11-2011.

<sup>32</sup> El estreno oficial tuvo lugar el 20 de febrero de 1952, según datos de IMDb (<http://www.imdb.com/title/tt0043265/>, 28-11-2011). El rodaje de esta obra de John Huston fue más que ajetreado tal y como refleja *Cazador blanco, corazón negro* (*White hunter, black heart*, C. Eastwood, 1990).

Kazan, 1951), estrenada en septiembre de 1951, lo cual da cuenta del retraso con el que llegaban las películas a los pueblos. La referencia a Kazan no es baladí: el director, antiguo militante del Partido Comunista de los EEUU (CPUSA, en sus siglas en inglés), se convirtió en delator en 1952 al dar los nombres de ocho camaradas a la HUAC<sup>33</sup>. El retraso de los estrenos cinematográficos en el medio rural se observa también con la llegada a Lawson de *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, R. Wise, 1951), estrenada en septiembre del 51; de *A la luz de la luna* (*On Moonlight Bay*, R. Del Ruth, 1951), musical de temática social y talante progresista —defendía los matrimonios por amor y al margen de consideraciones económicas y sociales— protagonizado por Doris Day<sup>34</sup>; o de la propia película escrita por Peter. La escena final de la película de Darabont debe situarse en 1956, pues Peter aparece vendiendo entradas en el cine Majestic para *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, D. Siegel, 1956), cinta estrenada en febrero de aquel año que muchos analistas han interpretado como una metáfora del macartismo<sup>35</sup>.

La pretensión de rendir homenaje al cine impregna toda la cinta, extraordinariamente rica en referencias y alusiones a la historia de la gran pantalla. Tras ser incluido en una lista negra, Peter menciona al camarero del bar Coco Bongo<sup>36</sup> que *Polvo y cenizas*, película que iba a suponer su primera producción de serie A, era su particular *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, J. Ford, 1940), fantástico drama social que le valió a Ford el Óscar al mejor director y ejemplifica el tipo de película que los macartistas pretendían eliminar de la producción hollywoodiense. En otro fragmento

---

<sup>33</sup> Ello dio pie a una aguda reflexión sobre la caza de brujas en el mismo momento en que ésta se producía y bajo la forma de diálogo artístico entre Kazan, y su antiguo amigo el dramaturgo Arthur Miller. Así Miller estrenaría *Las brujas de Salem* (1953), extrapolación del fenómeno macartista a la que Kazan contestó con *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954), apología de la delación. En 1955 Miller expresaría su desprecio por los delatores en *Panorama desde el puente*.

<sup>34</sup> En distintos momentos aparecen también, aunque se ven francamente mal, los carteles de *Un americano en París* (*An American in Paris*, V. Minnelli, 1951) y de *Infierno en las nubes* (*Flying leathernecks*, N. Ray, 1951).

<sup>35</sup> Javier Coma ha comentado que la referencia a esta película pudiera ser una broma de Sloane y de Darabont sobre la posibilidad de que Peter se hubiera adueñado del alma de Luke además de ocupar su lugar en el mundo. Javier Coma, *Las películas de la caza de brujas*, op. cit., p. 221.

<sup>36</sup> El bar tiene el mismo nombre que la discoteca que aparecía en *La máscara* (*The mask*, C. Russell, 1994), primer éxito cinematográfico de Carrey, que en la vida real posee una discoteca en Cancún que se llama así.

de *The Majestic*, Adele citará *La vida de Emile Zola* (*The life of Emile Zola*, W. Dieterle, 1937)<sup>37</sup> como la película que la incitó a convertirse en abogada, lo que supone de hecho una defensa de la función social del cine y de la importancia de la libertad de expresión en el arte: se nos cuenta en fin cómo una cinta sobre un personaje de tendencia izquierdista como Zola (quien además fue acusado falsamente de traición en el contexto del caso Dreyfus, guardando por tanto su caso similitudes con el de Peter) inspiró a una norteamericana a acudir a la Universidad y a formarse para defender el Estado de Derecho estadounidense. También se asegura que la mítica *El gran desfile* (*The Big Parade*, K. Vidor, 1925) fue la primera película que proyectó el Majestic y que Harry la compró porque a su mujer la encantaba: es precisamente después de ver un fragmento de este film cuando Luke-Peter se convence de que hay que reabrir el cine. Asimismo se hace referencia al drama costumbrista *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley*, J. Ford, 1941)<sup>38</sup> y a la popular serie de televisión de la CBS *Studio One* (Fletcher Markle, 1948-1958). Lucille A. Hirschfield, supuesta productora de esta última<sup>39</sup>, es la mujer por la que Peter acudió al club «Más pan y menos balas» y presuntamente la persona que lo delató a la HUAC.

La propia película-dentro-de-la-película rodada por Darabont para *The Majestic*, *Sand Pirates of the Sahara*, es un homenaje a las cintas de aventuras de serie B de los cincuenta —Darabont ha confesado que vio muchas para conseguir un producto realista— y también a Steven Spielberg y su *En busca del arca perdida* (*Indiana Jones: Raiders of the lost ark*, S. Spielberg, 1981) —se utilizó una réplica del Ídolo de Oro que aparecía en ese film—<sup>40</sup>. Además, la banda sonora de esta película ficticia está tomada de dos films reales: *El capitán Blood* (*Captain Blood*, M. Curtiz, 1935)<sup>41</sup>, y *Servidumbre humana* (*Of human bondage*,

---

<sup>37</sup> El director de este film fue acosado por los inquisidores de la HUAC, especialmente desde 1950. Humphries, *op. cit.*, p. 74. Gloria Holden, abuela de Laurie Holden, tiene un papel en esta película.

<sup>38</sup> En la primera secuencia, mientras discuten sobre el guión de *Polvo y cenizas* en el estudio.

<sup>39</sup> Entre los productores reales de esta serie solo había una mujer, Dorothy Mathews, ex-actriz casada desde 1930 con el también productor y ex-actor Donald Davis que no encaja en el perfil de la supuesta Lucille Hirschfield. <http://www.fandango.com/dorothy-mathews/biographies/p209976>, 26-10-2011.

<sup>40</sup> <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401d.htm>, 2-11-2011.

<sup>41</sup> Otra película de Curtiz, *Misión en Moscú* (*Mission to Moscow*, 1943), fue duramente atacada por la HUAC como propaganda comunista.

E. Goulding, 1946), segunda adaptación de la novela del mismo título de W.S. Maugham.

En general se observa que Darabont homenajea sobre todo películas de la época macartista y otras cintas de temática social anteriores. Pero *The Majestic* también rinde honores al cine como lugar físico, como «palacio de los sueños». Así, en la web oficial de la película encontramos un apartado dedicado a los verdaderos «Majestic»<sup>42</sup> repartidos por EEUU, a los grandes y lujosos teatros —algunos actualmente en ruinas— donde se proyectaban las películas desde los años veinte, lugares que permitían a los americanos salir de su rutina y olvidar sus problemas durante hora y media. Como síntesis de ambos homenajes, el homenaje a las películas y el homenaje a los cines, nos quedamos con las palabras de Harry explicando a Luke lo que significaba la gran pantalla: «(...) Chaplin, y Keaton y Lloyd, Garbo, Hayworth y Lombard, y James Steward, y James Cagney, y Fred y Ginger... eran dioses y vivían ahí arriba —dice señalando a la pantalla—: ése era su Olimpo. ¿No recuerdas lo afortunados que nos sentíamos por poder estar aquí?».

Acompaña a este tributo cinematográfico una banda sonora que ni desentona ni destaca, compuesta por grandes éxitos del blues y el jazz de los años cuarenta (oiremos también a la banda del pueblo, *The Spencer Wyatt Band*, interpretar «Stranger on the Shore» de Acker Bilk, un anacronismo ya que ese tema vio la luz en 1961) que simplemente sirven para ambientar la acción. El predominio de música «negra» parece reforzar la imagen de Lawson como pueblo ideal, donde se han superado los conflictos raciales. En otro orden de cosas cabe destacar la reivindicación de la importancia clave de los guiones (de las palabras) y la crítica al papel subsidiario de los guionistas dentro del proceso de producción de las películas. No en balde el protagonista es un guionista y al principio y al final de la cinta aparecen escenas en las que se aprecia que sus opiniones no son suficientemente valoradas<sup>43</sup>. En este sentido debe tenerse en cuenta

---

<sup>42</sup> Encontramos por ejemplo un auténtico «Majestic Theatre» emplazado en Bridgeport, Connecticut.

<sup>43</sup> A título de curiosidad comentaremos que las voces que se oyen en estas escenas son (en la v.o.) las de los directores de cine Garry Marshall, Paul Mazursky, Sydney Pollack, Rob Reiner y Carl Reiner. La escena recuerda a otra de *El juego de Hollywood* (*The player*, Robert Altman, 1992). La insistente y absurda sugerencia de introducir un perro en la película hecha por uno de los directivos del estudio remite a la famosa denuncia hecha por J.H. Lawson desde el Sindicato de Guionistas (SWG, en sus siglas en inglés) a mediados de los años treinta: «Do you suppose it is the writers who want to put the absurdities, the

que en el momento en el que se rodó *The Majestic* los guionistas —y Darabont es, además de director, un reputado guionista— sostenían un duro pulso con la industria para obtener una mayor proporción de los ingresos derivados de la comercialización de un film.

El mundo del cine, como buen creador de mitos, siempre ha sido propenso a mitificarse a sí mismo. A lo largo de la historia han sido muchas las películas que han abordado el universo cinematográfico: es lo que algunos han llamado «cine dentro del cine». *The Majestic* puede encuadrarse en esta categoría en tanto que película que aborda la caza de brujas en Hollywood y también por su tributo al mundo del celuloide. En cuanto a su componente cinéfilo cabe situarla en la estela de cintas como *Cinema paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, G. Tornatore, 1988) o *La Rosa Púrpura del Cairo* (*The Purple rose of Cairo*, W. Allen, 1985), mientras que la pretensión de retratar un episodio de la historia del cine la acerca más a otros films como *Nickelodeon* (P. Bogdanovich, 1976), que trata sobre los orígenes de Hollywood, *El último magnate* (*The last Tycoon*, E. Kazan, 1976), que aborda los años dorados de la industria cinematográfica, o incluso la reciente *The artist* (M. Hazanavicius, 2011), bello homenaje al cine mudo. Por otra parte, como film dedicado a un guionista, *The Majestic* guarda también relación con *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, B. Wilder, 1950), con *Barton Fink* (J. Coen, 1991), con *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, S. Jonze, 2002) o con *Full frontal* (S. Soderbergh, 2002). Otra cinta con la que tiene algunos nexos es *La última película* (*The last Picture show*, P. Bogdanovich, 1971), donde se plasma el declive del cine en los cincuenta por culpa de la televisión. De su evidente conexión con las películas que abordan la caza de brujas hablaremos más adelante.

#### 4. *The Majestic* como retrato de la América de posguerra

La Segunda Guerra Mundial acabaría trayendo no pocos efectos positivos a la economía estadounidense. Se crearon puestos de trabajo, los salarios aumentaron y se logró una distribución más justa de la ri-

---

repetitious paragraphs, the indecent allusions which one often finds in motion pictures? Of course not. It is the executive». Larry Ceplair, Steven Englund, *The inquisition in Hollywood. Politics in the film community, 1930-1960*, University of California Press, London-Berkeley-Los Angeles, 1983, p. 35.

queza. Gracias a la *Servicemen's Readjustment Act* de 1944, los veteranos del ejército pudieron acceder a pensiones, préstamos para adquirir viviendas o abrir negocios, bolsas de estudios, etc., estimándose que hacia 1950 un tercio de los habitantes del país se había beneficiado de tales medidas. Dicha realidad quedará reflejada en *The Majestic* al asegurar el protagonista haberse aprovechado de esta ley para realizar sus estudios<sup>44</sup>.

Socialmente, la prosperidad y la seguridad financieras conllevaron un aumento en el número de matrimonios y en las tasas de natalidad. Además, la necesidad de movilizar todas las fuerzas sociales impuesta por la conflagración aceleró el proceso de incorporación a las grandes corrientes de la sociedad americana de grupos generalmente ignorados o marginados, como las mujeres o los afroamericanos. Las primeras alcanzaron un nivel de independencia económica y de libertad sin precedentes, aumentando desde entonces el número de mujeres empleadas, si bien la discriminación y los estereotipos sexistas siguieron vigentes<sup>45</sup>. En *The Majestic* el personaje de Adele Stanton, abogada, representa a esa nueva generación de mujeres independientes y preparadas que trataron de hacerse un hueco en profesiones tradicionalmente reservadas a los hombres a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando la necesidad de movilizar todas las fuerzas sociales posibilitó que se acelerase el proceso de incorporación a las grandes corrientes de la sociedad americana de grupos generalmente ignorados o marginados.

La integración de los afroamericanos asistiría a avances jalonados por violentas explosiones de tensión racial. Pese a todo, y aunque la segregación y la marginación eran una realidad palpable, los ingresos de

---

<sup>44</sup> Sobre la economía estadounidense de la segunda posguerra mundial pueden consultarse por ejemplo: Michael French, *US Economic History since 1945*, Manchester University Press, Manchester, 1997; Harold G. Vatter, *The U. S. Economy in the 1950s: An Economic History*, Greenwood Press, Westport, 1984, o la obra clásica de John K. Galbraith *The Affluent Society*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1958.

<sup>45</sup> Acerca de los cambios sociales que se produjeron tras la Segunda Guerra Mundial: Steven Mintz, Susan Kellogg, *Domestic Revolutions: a Social History of American Family Life*, The Free Press, New York, 1988; Beth A. Rubin, *Shifts in the social contract: understanding change in American society*, SAGE Publications, London-New Delhi-Thousand Oaks, 1996; Jessica Weiss, *To Have and to Hold: Marriage, the Baby Boom, and Social Change*, University of Chicago Press, Chicago, 2000; William H. Young, *The 1950s (American Popular Culture Through History)*, Greenwood Press, Westport, 2004.

las familias de color aumentaron y el esfuerzo afroamericano en la guerra dio impulso a la lucha por los derechos civiles librada en la posguerra<sup>46</sup>. En *The Majestic* la cuestión racial aparece muy endulzada, sacrificada por el director en aras de mostrar una América rural idílica. Aún así, el único afroamericano con un papel relevante en el film, Emmett Smith, vive en el sótano del cine Majestic gracias a la caridad de su propietario. Veterano de la Primera Guerra Mundial, el director trata de mostrar a través de él el acercamiento que se produjo entre aquellos que habían visto las atrocidades de la guerra, más allá de su raza, sin detenerse a valorar la parcialidad real de dicho acercamiento.

La guerra tuvo también, como no podía ser de otra forma, fatídicas consecuencias para los estadounidenses. Por encima de todo, casi medio millón de muertos y 700.000 heridos; padres, esposos e hijos que no volvieron y a los que debe añadirse la difícil reinserción social de quienes sí lo hicieron, lastrados por secuelas físicas y psicológicas muy bien plasmadas en *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, W. Wyler, 1946) y que en *The Majestic* asomarán de forma tangencial en personajes como Bob Leffert<sup>47</sup>. También se vio duramente afectada la infancia, especialmente por cuanto la escasez de maestros supuso un acusado descenso de la tasa de escolarización.

Los propios beneficios económicos de la contienda son susceptibles de contemplarse desde diversos prismas. La demanda de mano de obra producida por la guerra, sobre todo por las necesidades de la industria militar, incrementó los flujos migratorios del campo a la ciudad y del Sur al Norte y al Oeste de los EEUU. Las grandes zonas industriales, como la bahía de San Francisco, tuvieron problemas para acoger la avalancha de inmigrantes debido a la escasez de viviendas, inaugurándose un proceso de urbanización *express* beneficioso en lo económico pero discutible desde muchos otros puntos de vista. Además, los lugares de origen de estos inmigrantes se fueron despoblando y perdieron vigor económico, dislocándose en buena medida la vida comunitaria y familiar tradicio-

---

<sup>46</sup> Sobre la misma pueden consultarse: Manning Marable, *Race, Reform and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America, 1945-1982*, University Press of Mississippi, Jackson, 1984; Harvard Sitkoff, *The Struggle for Black Equality, 1954-1992*, Hill and Wang, New York, 1993.

<sup>47</sup> Nótese que en el film de Wyler el personaje de Homer Parrish —interpretado por un auténtico veterano mutilado— había perdido las manos y tenía en su lugar garfios. En *The Majestic* Bob también tiene uno.

nal<sup>48</sup>. El pueblecito californiano de Lawson, en el que se desarrolla gran parte de *The Majestic*, ilustra esta realidad.

En la posguerra, la rápida reconversión de la industria armamentística en industria de consumo, alentada por los gastos gubernamentales y la reducción de impuestos, permitió el mantenimiento del crecimiento económico. El éxito del sistema americano eclipsó momentáneamente sus defectos<sup>49</sup> y provocó una tendencia a la arrogancia y a la autoconfianza. En los años cincuenta empezó a implantarse una sociedad terciarizada, con más de treinta millones de oficinistas, especialistas y trabajadores de *cuello de camisa blanco* en general. La uniformidad y la conformidad imperantes hicieron que algunos sintiesen cierto vacío en sus vidas y se preguntasen por el papel del ser humano en la sociedad de masas. Obras como *The lonely Crowd*<sup>50</sup> o *White collar*<sup>51</sup>, que ven la luz en estos momentos, exploran esta realidad y presentan al americano medio de la segunda posguerra mundial como un individuo sumiso, que necesita orientar su conducta en función del entorno para superar las inseguridades y los miedos que plantean la omnipresente amenaza comunista o el inestable bienestar económico. Un individuo predispuesto a aceptar recortes de sus derechos democráticos como los que suponía el macartismo. Se estaba perdiendo la América de las solidaridades rurales que muestra *The Majestic*, lo que generó un sentimiento de desamparo que llevó a muchos americanos a retornar a las iglesias. También los valores tradicionales de la sociedad americana fueron puestos en tela de juicio, abriendo toda una serie de interrogantes sobre cuestiones como las relaciones entre la sociedad civil y los militares o los límites entre libertad y seguridad<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Una visión general de la historia demográfica estadounidense en: Herbert S. Klein, *A Population History of the United States*, Cambridge University Press, New York, 2004. Sobre el éxodo rural: Paul K. Conkin, *A Revolution Down on the Farm: The Transformation of American Agriculture since 1929*, University Press of Kentucky, Lexington, 2009.

<sup>49</sup> Así, por ejemplo, el empobrecimiento a largo plazo de ciertas capas de la población, el desempleo periódico o las dificultades de las zonas rurales, que explotarán ya en la década de los sesenta.

<sup>50</sup> David Riesman, Nathan Glazer, Reuel Denney, *The lonely crowd: a study of the changing American character*, Doubleday Anchor Books, Garden City, 1950.

<sup>51</sup> Charles Wright Mills, *White collar: The American Middle Classes*, Oxford University Press, New York, 1951.

<sup>52</sup> R. Polenberg, *War and society: The United States, 1941-1945*, Lippincot, Nueva York, 1972, p. 4; Steingress, Gerhard, «De la libertad al miedo. Conformismo y lógica del poder», *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, n.º 4, 2004, pp. 97-142.

## 5. *The Majestic* como película sobre la caza de brujas

La Guerra Fría contribuyó a extender en la sociedad americana una obsesión por la lealtad y el patriotismo alentada y capitalizada por grupos políticos y *lobbies* ultraconservadores y marcadamente anticomunistas. En 1947 el presidente Harry Truman ordenó al FBI investigar la lealtad de los tres millones de funcionarios federales para excluir a los elementos subversivos<sup>53</sup> mientras la HUAC, creada en 1938 y convertida en comité permanente del Congreso en 1945, se centraba en la investigación de comunistas socialmente influyentes. En febrero de 1950 el senador republicano por Wisconsin, Joseph McCarthy, denunció la presencia de comunistas en el Departamento de Estado. Aunque un subcomité senatorial determinó que tales acusaciones eran falsas, McCarthy logró consolidar una histeria anticomunista favorecida por el clima de miedo que siguió a la obtención de la bomba atómica por la URSS y la llegada al poder de Mao Zedong en China, en 1949, y por el patriotismo que acompañó a la Guerra de Corea (1950-53). La pertenencia, presente o pasada, a cualquier organización reformista, liberal o internacionalista resultaba sospechosa: la *ley McCarran* (1950) autorizó a investigar las actividades subversivas (esencialmente, las comunistas) en la sociedad americana, creándose para ello el Subversive Activities Control Board, que junto a diversos subcomités del Congreso investigaría la vida privada de sectores variados de la población. El CPUSA fue acosado, condenándose a algunos de sus miembros, y su número de afiliados descendió drásticamente<sup>54</sup>. Muchos americanos, sin ser procesados, fueron desprestigiados y/o perdieron su empleo. En 1954, siendo ya presidente Dwight Eisenhower, McCarthy fue censurado por el Senado —en buena medida por atreverse a denunciar casos de espionaje en el Ejército—, pero la purga de elementos comunistas continuó, cada

---

<sup>53</sup> En 1952 todavía no se había certificado ningún caso de espionaje. Willie Adams, *Los Estados Unidos de América, Siglo XXI*, México, 1979, p. 348. Si se encontraron personas sospechosas de constituir un riesgo para la seguridad nacional, hasta 25.000 en 1950, susceptibles de ceder al chantaje soviético bien por sus tendencias izquierdistas bien por ser alcohólicos, homosexuales, estar endeudados, etc. Philippe Lemarchand (dir.), *Atlas de EEUU. Las paradojas del poder*, Acento, Madrid, 1999, p. 71.

<sup>54</sup> 83.000 en 1947, 24.000 en 1953 y 5.000 en 1958, de los cuales 1.500 eran infiltrados del FBI. Curt Gentry, *J. Edgar Hoover: The Man and the Secrets*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1991, p. 442.

vez con menor intensidad, al menos hasta la llegada al poder de Kennedy en 1961<sup>55</sup>.

La HUAC comenzó a investigar el mundo del cine en 1947. La enorme influencia de Hollywood sobre la sociedad norteamericana y el interés de la propia patronal cinematográfica por eliminar a los elementos más reivindicativos del mundo sindical se combinaron para colocar a la comunidad hollywoodiense en el punto de mira de los «cazadores de rojos» durante varios años. Conviene advertir que Joseph McCarthy no era miembro de la HUAC ni participó de forma directa en este proceso<sup>56</sup>.

Personalidades ultraconservadoras de Hollywood proporcionaron una lista de sospechosos de antiamericanismo a la Comisión, que llamó a declarar a 41 figuras del cine. Diecinueve se negaron a responder preguntas sobre su afiliación política o sindical esgrimiendo la Primera Enmienda de la Constitución estadounidense (que recoge los derechos de libertad religiosa, de expresión, de prensa y de asociación) para remarcar la inconstitucionalidad de la HUAC. El interrogatorio de diez de esos diecinueve personajes se convirtió en un alegato público en favor de los derechos constitucionales: bautizados como los «Diez de Hollywood»<sup>57</sup>, estos hombres fueron condenados por desacato al Congreso a penas de entre seis y doce meses de prisión.

A finales de 1947 los productores implantaron las listas negras, prohibiendo trabajar a comunistas y filocomunistas en cualquier compañía fílmica. Estas listas —nunca hubo una sola—, extraoficiales, se nutrían de

---

<sup>55</sup> Para una visión general de la época macartista: Cedric Belfrage, *The American Inquisition 1945-1960. A profile on the «McCarthy Era»*, Thunder's Mouth Press, 1989; David Cauter, *The Great Fear. The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower*, Simon&Schuster, Nueva York, 1978; Richard M. Freeland, *Nightmare in Red. The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press, Nueva York/Oxford, 1990; Herbert N. Foerster, *Free expresión and censorship in America*, Greenwood Publishing Group, Westport, 1997; John E. Haynes, *Red Scare or Red Menace? American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*, Ivan R. Dee, Chicago, 1996; André Kaenel, *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1945-1954). Essay on the Politics and Culture of the Cold War*, Messene, Paris, 1995; Ellen Schrecker, *Many Are the Crimes. McCarthyism in America*, Princeton University Press, Princeton/Nueva Jersey, 1998.

<sup>56</sup> Humphries, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>57</sup> Al suspenderse las sesiones de la HUAC ocho de los diecinueve testigos hostiles llamados en principio por la HUAC no habían declarado y Bertold Brecht, que sí lo había hecho, decidió regresar a Europa. Quedaron los diez referidos. Sobre los Diez de Hollywood puede consultarse: Bernard F. Dick, *Radical Innocence: A critical study of the Hollywood Ten*, University Press of Kentucky, Lexington, 1989.

acusaciones y listados elaborados a su vez por medios y organizaciones de ultraderecha como el Comité Californiano sobre Actividades Antiamericanas, la Alianza Cinematográfica para la Protección de los Ideales Estadounidenses o la revista *Contraataque*<sup>58</sup>. Los inscritos en una lista negra no podían trabajar en los estudios si no juraban no pertenecer al CPUSA y denunciaban a miembros del mismo ante la HUAC (procedimiento conocido como *blanqueamiento*). Muchos se exiliaron para seguir trabajando sin convertirse en delatores, y tampoco faltaron proscritos que continuaron haciendo aportaciones a la gran pantalla mediante seudónimos, tapaderas o carencias de acreditación. Huelga decir que el proceso dañó fuertemente la creatividad de la industria. Las delaciones y el *blanqueamiento* caracterizarían la segunda etapa de la persecución anticomunista en Hollywood, iniciada hacia 1950-51, cuando pocos estaban ya dispuestos a enarbolar la bandera de la libertad de expresión y fue habitual apelar a la Quinta Enmienda (que ratifica el derecho a no ser juzgado dos veces por el mismo delito y a no declarar contra uno mismo en un juicio criminal) para evitar declarar y eludir el desacato, aunque ello les hizo parecer sospechosos y no les libró de ser marginados de sus trabajos.

El final de la caza de brujas suele fecharse en 1960, cuando el *blacklisted* Dalton Trumbo logró firmar con su nombre los guiones de *Espartaco* (*Espartacus*, S. Kubrick) y *Éxodo* (*Exodus*, O. Preminger) tras años en México escribiendo guiones para Hollywood bajo pseudónimo. Con todo las listas negras mantuvieron cierta vigencia a principios de los sesenta, y la HUAC existió hasta 1975 (aunque en 1969 cambió su nombre por el de Comité de Seguridad Interna<sup>59</sup>).

Resulta obvio que una de las principales pretensiones de *The Majestic* es honrar a los *blacklisted* de los años cuarenta y cincuenta, singularmente a los «Diez de Hollywood» —la página *web* oficial de la película reserva un apartado a su historia—, cuyas figuras y peripecias tratan en cierta medida de sintetizarse en el protagonista, por supuesto un guionista, sin duda

---

<sup>58</sup> Cuando concluyeron las sesiones de la HUAC una lista de 324 nombres fue publicada en el *House Committee's Annual Reports*. En 1955 el productor Adrian Scott afirmó en *Hollywood Review* que los auténticos *blacklisted* fueron 214: 106 guionistas, 36 actores y 11 directores. Martine Allain, Roger Favre, Emili Teixidor, *L'Encyclopédie Alpha du cinéma: 6. Le western, Le cinéma social et politique*, Alpha, Paris, 1976, p. 229.

<sup>59</sup> John J. Gladchuk, *Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace, 1935-1950*, Routledge, New York, 2007; Kenneth O'Reilly, *Hoover and the Un-Americans. The FBI, HUAC, and the Red Menace*, Temple University Press, Philadelphia, 1983. Para más bibliografía a este respecto remitimos a la nota 4.

el colectivo más castigado por el fenómeno de las listas negras<sup>60</sup>. La cinta se inscribe dentro de una corriente cinematográfica dedicada al análisis y la divulgación del fenómeno de la caza de brujas que es indicativa de la existencia en Hollywood de un sentimiento reprobatorio general (y cierta mala conciencia) con respecto a dicho fenómeno y al papel jugado en el mismo por la industria. Si ya en la propia época macartista se rodaron largometrajes que aludían o pretendían reflexionar sobre el tema de forma indirecta y más o menos velada, la caída del presidente Richard Nixon y la clausura en 1975 del Comité de Seguridad Interna hicieron que el cine, la televisión y el teatro empezasen a conmemorar y reflexionar sobre los nefastos hechos pasados con total libertad<sup>61</sup>. Desde entonces el tema ha sido revisitado con voluntad autocrítica cada cierto tiempo, pudiendo hablarse de tres oleadas: finales de los setenta-principios de los ochenta, finales de los ochenta-principios de los noventa y primer lustro del siglo XXI<sup>62</sup>. Por tanto, el film de Darabont guarda relación con cintas como *Tal como éramos* (*The way we were*, S. Pollack, 1973), pionera que se aproxima a la inquisición cinematográfica de 1947 a través de una historia de amor, *La tapadera* (*The Front*, M. Ritt, 1976)<sup>63</sup>, que aborda con cierto tono cómico la persecución en la televisión neoyorquina de los cincuenta, o *Caza de brujas* (*Guilty by suspicion*, I. Winkler, 1991), un film no del todo conseguido que logra pese a todo concentrar bastantes características de la caza de brujas y basa—con muchas licencias—varios de sus personajes en auténticos *blacklisted*<sup>64</sup>. Con pretensiones más biográficas en-

---

<sup>60</sup> <http://majesticmovie.warnerbros.com/> A este colectivo pertenecían de hecho nueve de los «Diez de Hollywood» —exceptuando a Dmytryck, que era exclusivamente director—, si bien Biberman y Scott eran además director y productor respectivamente.

<sup>61</sup> El teatro fue pionero con la obra de E. Bentley *Are you now or have you ever been?* (W. Devane, 1975).

<sup>62</sup> Javier Coma, *Las películas de la caza de brujas*, op. cit.

<sup>63</sup> El director, varios actores y un guionista de esta cinta habían sido auténticos *blacklisted*.

<sup>64</sup> En algunos aspectos la cinta de Winkler guarda relación con la de Darabont. Ambas se ambientan en el período clásico de las delaciones (1951-52), en los dos casos los protagonistas son acusados de ser comunistas sin serlo, *Caza de brujas* también cita películas y actores muy significativos (se menciona *Viva Zapata*, obra de Kazan de 1952, se cita a H. Bogart, aparecen muchos carteles de películas de la época, etc.), ambas hablan de los Diez de Hollywood o de los Rosenberg, retratan el papel del FBI en el fenómeno, etc. Además, las dos abundan en la soledad que acompaña a los malos momentos en contraposición con el carácter concurrido de los éxitos. Aún más: el guionista amigo de David Merrill en la película de Winkler había asistido a mítines comunistas para impresionar a una chica.

contramos *Punto de mira* (*One of the Hollywood Ten*, K. Francis, 2000), mediocre film angloespañol que se centra en la vida de Biberman y en el rodaje de *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, H.J. Biberman, 1954); *Buenas noches y buena suerte* (*Good night and good luck*, G. Clooney, 2005), que recoge la cruzada contra el macartismo del periodista de la CBS E. Murrow o *Trumbo y la lista negra* (*Trumbo*, P. Askin, 2007), una meritoria biografía-documental sobre el famoso guionista. Tampoco faltan los documentales sobre el particular, con títulos como *Hollywood on Trial* (D. Helpen, 1976), *Legacy of the Hollywood blacklist* (J. Chaikin, 1987) o *Red Hollywood* (T. Andersen, N. Burch, 1995), y existen también algunos telefilms, caso del madrugador *Fear on Trial* (L. Johnson, 1975). La lista se alarga si incluimos las cintas que tratan la caza de brujas de forma tangencial —*La casa de Carrol Street* (*The house on Carroll Street*, P. Yates, 1988), *Fellow Traveller* (P. Saville, 1989), *Chaplin* (R. Attenborough, 1992), etcétera—. Asimismo cabría mencionar que algunas películas han retratado el macartismo desde puntos de vista más generales (no centrados en el cine), como la fantástica *Tempestad sobre Washington* (*Advise and consent*, O. Preminger, 1962), o de forma metafórica e indirecta<sup>65</sup>.

En el caso que nos ocupa Peter Appleton no tenía fuertes convicciones políticas, él mismo lo afirma, y ese rasgo remarca la injusticia de la persecución a la que es sometido. Ello no obstante, la temática de su película *Polvo y cenizas* parece revelar que Peter tenía cierta conciencia social, y cuando el FBI está inspeccionando su coche y sus efectos personales vemos en su billetera un carné del Sindicato de Guionistas de Estados Unidos (WGA, en sus siglas en inglés), con lo que se pretende sugerir que tenía ideas progresistas<sup>66</sup>. Fuera como fuese el objetivo del film no es tanto dar cuenta de las acusaciones infundadas de comunismo vertidas durante el proceso como recordar, en palabras de Adele, que EEUU «es una nación libre y puedes ser comunista si quieres ser comunista».

Aunque *The Majestic* no profundiza en la naturaleza y el funcionamiento de las listas negras, nos deja algunos detalles. Se subrayan, por

<sup>65</sup> Durante toda la década de los sesenta siguieron apareciendo películas que abordaban de forma velada el fenómeno de la caza de brujas. Así, por ejemplo, la archiconocida *El planeta de los simios* (*Planet of the apes*, F.J. Schaffner, 1968).

<sup>66</sup> Obviando el anacronismo (el WGA surgió en 1954), conviene tener presente que el Sindicato de Guionistas (SWG, en sus siglas en inglés), predecesor del WGA, tuvo un talante relativamente progresista desde sus inicios. Entre sus impulsores estuvieron L. Cole y H. Lawson, dos de los «Diez de Hollywood».

ejemplo, el carácter extraoficial de dichas listas (cuando Peter pregunta al abogado de su estudio si ha sido incluido en una, éste le responde que las listas negras no existen y que sencillamente el estudio había decidido prescindir de él) y algunos aspectos de su confección, como el papel jugado por determinados medios de comunicación conservadores. Así, cuando Peter trata de descubrir quién le ha acusado de ser comunista, su representante le contesta: «el Congreso, el FBI, el *Red Channels*... qué más da. Ellos saben quiénes son y con eso basta»<sup>67</sup>. También se alude al hecho de que alguien podía ser incluido en una lista negra y despedido sin ser llamado a declarar (es el caso de Peter, que al principio de la cinta se quejará de que no le dejen defenderse de las acusaciones que se le hacen). De hecho, hubo gente delatada por testigos «amistosos» e incluida directamente en una lista negra que nunca fue llamada a declarar, otros fueron despedidos al recibir la citación para comparecer ante la HUAC pero antes de hacerlo y no faltaron quienes entraron en una «lista gris» y vieron apagarse lentamente sus carreras ante la falta de ofertas. En otro orden de cosas *The Majestic* cita expresamente el nombre del director del FBI, J. Edgar Hoover, que participó de forma muy activa en la «caza de rojos» (hay quien considera que en lugar de hablar de macartismo habría que hacerlo de hooverismo) y tuvo, por ejemplo, una implicación directa en la polémica ejecución del matrimonio Rosenberg, caso que el personaje de Elvin Clyde menciona también en el film. Asimismo se alude al procedimiento por el cual se inculpó a muchas personalidades del cine: el análisis de sus películas. «En este momento un hombrecillo gris del FBI, con trajecillo gris del FBI, bucea en el guión de mi película buscando, frase a frase, la venenosa propaganda marxista», asegura Peter al camarero del Coco Bongo<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> El 22 de junio de 1950 (más de un año antes del momento en que se desarrolla la acción de *The Majestic*), la revista ultraconservadora *Contraataque* había publicado un volumen titulado *Red Channels* en el que se incluía una lista con 151 nombres de la industria cinematográfica y televisiva a los que se acusaba de comunistas.

<sup>68</sup> La obsesión por el comunismo de Hoover puede verse en *J. Edgar* (Clint Eastwood, 2011). En ella el protagonista afirma que «El comunismo no es un partido político, es una enfermedad, corrompe el alma». No obstante el film —bastante superficial en el tratamiento histórico del personaje— hace más hincapié en la «guerra contra los bolcheviques» de los años veinte que en la posterior a 1945. Tan solo una referencia al senador McCarthy como «un oportunista, no un patriota» y una alusión, un tanto oblicua, al Hollywood de la caza de brujas al mostrar la relación de Hoover con Ginger Rogers y su madre, notorias colaboradoras del HUAC.

Ya se ha comentado que la historia de *The Majestic* se desarrolla básicamente entre finales de 1951 (inicio de las investigaciones contra Peter) y 1952 (momento del juicio). Al principio de la cinta, cuando Peter entra en la sala donde se estrena *Sand Pirates of the Sahara*, el noticiero está dando cuenta del proceso y la condena a prisión de los «Diez de Hollywood», entremezclando imágenes de archivo con otras grabadas por Darabont en blanco y negro en las que se ve a Clyde y al congresista Doyle, personajes de la película. En realidad los «Diez de Hollywood» fueron encarcelados en 1950 y sólo estuvieron en prisión unos meses, lo cual pone de relieve un problema de fechas. Parece, no obstante, que la historia de Peter pretende condensar en un solo personaje los dos grandes momentos de la caza de brujas hollywoodienses —los procesos de 1947-1950 y los que tuvieron lugar a partir de 1951— reuniendo características de ambos. Así, el alegato en favor de la esencia de los Estados Unidos que Peter hace frente a la Comisión se basa en los pronunciados por los Diez de Hollywood en la primera tanda de comparencias de 1947, con referencias a la Primera Enmienda, etc. Aquellos discursos, como el de Peter, se desarrollaron entre los aplausos de la sala e intentaron ser silenciados por el presidente de la Comisión con desigual éxito. Las similitudes son especialmente evidentes con las alocuciones de Dalton Trumbo y John Howard Lawson<sup>69</sup>, aunque por ejemplo este último fue desalojado mientras trataba de seguir hablando y sin embargo Peter termina su discurso y se marcha por voluntad propia. Cabe advertir que el interrogatorio de *The Majestic* no responde exactamente al modelo real, y así vemos entre otras cosas que no aparece en el film la famosa pregunta que se hacía al sospechoso de si era o había sido miembro del CPUSA. En otro orden de cosas, la historia de Peter guarda también similitudes con la del director Joseph Losey, que en 1951 fue citado por la HUAC por haber asistido en 1947 a unas sesiones del «Marx's Study Group» y, encontrándose rodando en Italia, optó por acabar de rodar antes de volver a Estados Unidos. Su demora fue interpretada por la Comisión como una negativa a declarar ante ella, por lo que fue automáticamente incluido en la lista negra. En el caso de Peter el grupo se llamaba «Más pan y menos

---

<sup>69</sup> Las audiencias públicas sobre Hollywood comenzaron el 20 de octubre de 1947 en Washington. Lawson aseguró que era la Comisión la que estaba siendo juzgada por parte del pueblo americano. Trumbo defendió los derechos a la inviolabilidad de afiliación de los trabajadores americanos, ganados a base de sangre y penurias.

balas»<sup>70</sup> y su desaparición, ya lo hemos mencionado, sería interpretada como la confirmación de que era un comunista importante.

En sentido estricto la comparecencia de Peter se situaría en la segunda etapa de la caza de brujas, iniciada hacia 1950 y marcada por el pánico y la delación (se convirtieron en delatores varios de los que en un primer momento habían optado por enfrentarse a la HUAC)<sup>71</sup>. Cuando el guionista empieza su alegato su abogado trata —Peter no se lo permite— de acogerse a la Quinta Enmienda para evitar declarar, estrategia típica durante esta segunda fase de la persecución. La heroica actuación del protagonista no acaba de ser, por tanto, representativa del contexto histórico concreto en el que supuestamente se produce (aunque también en esta segunda etapa hubo ejemplos de valentía e integridad personal). En todo caso, el hecho de que Peter recupere sin más su trabajo tras declarar es poco menos que una licencia cinematográfica: lo normal es que un discurso como el suyo lo hubiese llevado a la cárcel por desacato —como le advierte su abogado y ocurre, por ejemplo, en *La tapadera* de Martin Ritt— o, cuando menos, hubiese asegurado su permanencia en las listas negras. Los Diez de Hollywood también fueron convertidos en héroes por la prensa, como parece sucederle a Peter, y eso no evitó que pagasen las consecuencias de sus declaraciones<sup>72</sup>. Además, citar nombres ya sabidos por la HUAC —como entendemos acaba haciendo Peter— funcionó en contadas ocasiones y no precisamente del modo en que Darabont lo representa. Esto nos lleva a otro punto interesante del film: la reflexión sobre la delación. *The Majestic* no condena la delación y, antes bien, sugiere que existe una fina línea entre ser considerado héroe y delator. Es la línea por la que caminaron Kazan o

---

<sup>70</sup> Más tarde, durante el interrogatorio de la HUAC a Peter, se mencionará que asistió a dicho club el 3 de octubre de 1945. La fecha podría hacer homenaje a Gore Vidal, escritor y guionista —firmó p. e. el guión de *I Accuse!* (J. Ferrer, 1958)— nacido el 3 de octubre de 1925. Vidal estuvo en el punto de mira durante la etapa macartista, especialmente a raíz de la publicación en 1948 de la novela de temática homosexual *La ciudad y el pilar de la sal*. Aquella novela iba dedicada al que fuera amante de Vidal, James Trimble III, muerto en combate en la II Guerra Mundial.

<sup>71</sup> De todas formas, en esa segunda tanda también hubo algún interrogado, como el guionista Robert Lees, que denunció que las listas negras eran antiamericanas y declaró que era muy peligroso que la HUAC considerase antiamericanas determinadas ideas. Humphries, *op. cit.*, p. 178.

<sup>72</sup> Así por ejemplo el *New York Herald Tribune* o el *Detroit Free Press*, el *New York Times* o el *Washington Post* publicaron artículos defendiendo la libertad de pensamiento y acusando a la HUAC de antiamericanismo. Stephen J. Whitfield, *The culture of the Cold War*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Maryland-London, p. 129.

Dmytryck, valientes al principio que acabaron por derrumbarse, y aunque en la cinta de Darabont el protagonista opte por la valentía, la imagen de la delación como una realidad compleja y difícil de juzgar se mantiene hasta el final, toda vez que a efectos oficiales la HUAC acabará presentando el caso de Peter como un blanqueamiento para justificar su exoneración.

Leo Kubelsky, agente de Appleton, representa la visión de los que aceptaron la persecución por puro posibilismo. Sobre ésta, Leo asegurará que «sólo es un juego, pero se trata de su juego, o aceptas sus reglas o te destruyen» y que «la Declaración de Independencia, la Constitución, no son más que pedazos de papel mojado con unas firmas. (...) un contrato, algo que que puede ser renegociado (...) Y es lo que hace el Comité de Actividades Antiamericanas, está renegociando el contrato en esta ocasión, en la próxima serán otros, pero siempre habrá alguien». El alegato de Peter ante la HUAC parte de este argumento para afirmar que esos contratos son los únicos que tiene —y los únicos que necesita para convivir— el pueblo americano y que bajo ningún concepto pueden ser renegociados. Cuando la película se estrene en diciembre de 2001 esta advertencia habrá cobrado un nuevo significado, casi profético.

Aunque la cinta elude la representación directa de personajes reales, existen referencias claras al presidente del subcomité de la HUAC, Clyde Gilman Doyle, que conducía los interrogatorios en la época de referencia, en el personaje del congresista T. Johnston Doyle<sup>73</sup>. Por otra parte, el personaje de Elvin Clyde, investigador jefe de la HUAC encargado de sacar adelante y fundamentar los procesos contra supuestos comunistas, remite a Robert E. Stripling, que participó entre otros en los interrogatorios de los Diez de Hollywood. Sobre los juegos de la película con los nombres de algunos de los personajes ya hemos apuntado bastantes cuestiones, a las que podríamos añadir la referencia implícita a Dalton Trumbo en el apellido Trimble<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> En el guión original de Sloane se cita el nombre entero, T. Johnston Doyle, y se menciona que era congresista por Wisconsin (igual que McCarthy). El personaje histórico, Clyde Gilman Doyle, era sin embargo congresista por California. De todas formas, los apellidos del congresista y del investigador jefe en *The Majestic* conforman el nombre del personaje real, por lo que la referencia no ofrece dudas. <http://www.dailyscript.com/scripts/TheBijou.html>, 13-12-2011.

<sup>74</sup> El apellido Trimble también podría referirse a John Trimble, héroe de la Guerra Civil Americana y fundador de la asociación de granjeros más antigua de Estados Unidos, no olvidemos que Lawson evoca la solidaridad rural, etc. Otra posibilidad es que sea un homenaje a Lawrence Trimble, un famoso actor, director y guionista americano de cine mudo, o al ya mencionado amante de Gore Vidal James Trimble III.

—en inglés americano ambas palabras se pronuncian casi igual— o a otro guionista *blacklisted*, Lester Cole, en el nombre del alcalde de Lawson, Ernie Cole.

## 6. *The Majestic*. Recepción y nuevos horizontes interpretativos

### 6.1. *El público y la crítica. Un fracaso con matices*

La *première* de *The Majestic* tuvo lugar en EEUU el 11 de diciembre de 2001, justo tres meses después del fatídico martes negro. Diez días más tarde el film se estrenó en las salas estadounidenses y canadienses, llegando a Europa en la primavera de 2002. Pese a encajar bastante bien en el perfil de película «navideña», apenas logró recaudar, en todo el mundo, la mitad de lo que costó producirla. La crítica tampoco acompañó<sup>75</sup>, cargando contra la excesiva duración del film y acusándolo de un sentimentalismo forzado y de falta de credibilidad. También se arguyó que la cinta era simple, excesivamente autocomplaciente y, en definitiva, un cóctel de otras películas mejores. Liam Lacey (*Globe and mail*) escribió que si Darabont intentaba prestar tributo a la América rural, a la libertad de expresión y al cine, no había conseguido ninguna de las tres cosas, y Steven Rosen (*Denver Post*) aseveró que Capra se habría horrorizado con el sentimentalismo hueco e hipócrita de *The Majestic*. Sólo un puñado de críticos evaluó positivamente la obra. Entre éstos, Eric Harrison (*Houston Chronicle*) escribió que era una historia a la vieja usanza que conseguía enganchar al espectador, Roger Ebert (*Chicago Sun-Times*) la valoró como un himno patriótico y advirtió que podía resultar incómoda para algunos, Bob Graham (*San Francisco Chronicle*) consideró que la sociedad necesitaba reflexionar sobre el valor de la Primera Enmienda y Bex Reed (*New York Observer*) elogió el papel de Carrey como el mejor de su carrera —bien es cierto que el trabajo de Carrey sí fue valorado positivamente por la mayor parte de la crítica—. Mike McGranaghan (*Aisle Seat*) llegaría a escribir de *The Majestic* que «en otro tiempo habría sido una muy buena película; en nuestro tiempo es directamente fabulosa»<sup>76</sup>. En

---

<sup>75</sup> Todas las críticas citadas pueden consultarse en: <http://www.imdb.com/title/tt0268995/externalreviews>; <http://www.rottentomatoes.com/m/majestic/?critic=creamcrown>; <http://www.metacritic.com/film/titles/majestic>

<sup>76</sup> <http://movies.toptenreviews.com/reviews/mr5135-rank-5-reviews.htm>, 11-1-2012.

cualquier caso, la web especializada [www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com) recoge que sólo el 27% de los críticos más prestigiosos (*top critics*) valoró positivamente el film, dato prácticamente idéntico al aportado por el portal [www.metacritic.com](http://www.metacritic.com). Sin embargo, si nos fijamos en todas las críticas especializadas (no sólo en las de los críticos considerados «top») la valoración de la cinta mejora, obteniendo un 42% de opiniones positivas y un 4,9 sobre 10 de nota media en *rottentomatoes*. El verdadero salto se produce, en cualquier caso, entre la valoración de la crítica y la del público. Así, las puntuaciones dadas a la película por los usuarios de las principales páginas web dedicadas al mundo del cine van del 6,9 sobre 10 de *metacritic* al 6,2 de [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com) (en este caso a partir de más de 7.000 votos), pasando por el 6,8 que obtiene el film en [www.IMDb.com](http://www.IMDb.com) (donde han opinado casi 30.000 personas) y por el 3,1 sobre 5 que le dan más de 55.000 usuarios de *rottentomatoes*, donde la cinta obtiene un 59% de valoraciones iguales o superiores al 3,5 sobre 5<sup>77</sup>.

La discreta recepción de *The Majestic* dio al traste con las aspiraciones de Darabont de optar a algún galardón importante. Tuvo que conformarse con el premio a la «mejor película sobre la democracia» de la *Political Film Society* (2002) y la nominación del equipo de maquillaje para el *Hollywood Makeup Artist and Hair Stylist Guild Award* del mismo año. Dos años antes Lori A. Balton había ganado el *California on-Location Awards* por encontrar los lugares idóneos para rodar la película.

## 6.2. *A modo de contra-crítica. Una revalorización relativa de The Majestic*

Si *Qué bello es vivir* ha de ser la vara de medir *The Majestic*, desde luego la cinta de Darabont no da la talla. En este sentido podríamos achacar parte de las críticas negativas recibidas por el film a una comparación demasiado directa con su presunto modelo cinematográfico. También pesaron las altas expectativas levantadas por Darabont con sus dos primeras películas. En última instancia quedaría en el aire saber si fueron los críticos quienes confundieron homenaje con imitación, o fue el propio director quien lo hizo.

De inicio, algunas críticas parecen relativamente infundadas. Suprimir una hora de película, como reclamaron algunos, habría destrozado su es-

---

<sup>77</sup> Las webs han sido consultadas el 13/1/2012.

quema narrativo. Darabont se considera a sí mismo un contador de historias y siempre se ha mostrado muy contestatario con la pérdida de peso de éstas en Hollywood a favor de otros artificios. En *The Majestic* veremos, durante el entierro de Harry, que la palabra «Story» aparece inscrita en un panteón en el cementerio: es una queja alegórica contra la «muerte de la historia» que ya aparecía en *La milla verde*. La larga duración de *The Majestic* se explica por la importancia clave otorgada a la narratividad, según el esquema clásico presentación-nudo-desenlace, que hace que Darabont no se sienta cómodo con las películas cortas (sus proyectos anteriores también duraban alrededor de dos horas y media). Junto a la crítica de la excesiva duración, la de la manipulación sentimental del espectador debe al menos matizarse a la vista de las reuniones en las que se está discutiendo —dentro del film— el guión de *Polvo y cenizas*, ya que éstas son una clara crítica a la hipocresía de la industria y, precisamente, a la manipulación emocional forzada de los espectadores.

No faltan en *The Majestic* aspectos criticables, de mucho más calado por supuesto que los detalles circunstanciales señalados por los «cazadores de errores» (los altavoces electrónicos de los coches de policía, que aparecieron en realidad en los sesenta, cierta confusión en torno a las fechas, pues se dice que Luke falleció en 1944 y luego algunos personajes aseguran que lleva nueve años muerto, etc.)<sup>78</sup>. Se abusa de las casualidades, los tiempos se condensan en exceso, algunos personajes no acaban de estar bien definidos y hay escenas forzosamente dramáticas. Ciertas secuencias pretenden ser «más Capra que el propio Capra» y caen en lo sentimentaloides al carecer del ritmo narrativo y del sentido del humor que caracterizaron al siciliano. Por el contrario, no parece justo acusar de simplicidad a una película que precisamente reivindica la belleza de lo simple, de lo cotidiano, de los valores de siempre. Harry —personaje que es en cierto modo una personificación del cine— asegura en su lecho de muerte que «el bueno debe ser siempre el que gane». Eso es lo que ofrece *The Majestic*, que no es un film de suspense ni pretende sorprender, sino entretener e invitar a la reflexión.

Otro de los aspectos que se le reprocharon al film fue su escasa credibilidad, pero sería interesante valorar cómo debería medirse eso en

---

<sup>78</sup> Los goofs (errores del film) pueden consultarse en <http://www.imdb.com/title/tt0268995/goofs>, 13-1-2012. Cabe mencionar también un error del doblaje en castellano del que nos hemos percatado: en la apertura del cine Majestic en Lawson, cuando Peter Appleton era todavía Luke Trimble para todo el pueblo, alguien le espeta: «Hola Pete, dos por favor».

una película que no está exenta de componentes metafóricos. Darabont procura diferenciar mediante distintos mecanismos las partes en las que pretende acercarse más a lo histórico. Entre ellos está la utilización de imágenes de archivo reales (así, al principio de la película, el noticiero cinematográfico que anuncia una nueva tanda de sesiones de la HUAC en Hollywood, que incluye por ejemplo parte del metraje de la declaración de H. Lawson). Tras el accidente de Peter se intercalan varios fotogramas en negro para dejar claro el corte<sup>79</sup> y cuando la caza de brujas vuelve a entrar en escena se nos muestra a los agentes del FBI fotografiando a Peter durante el entierro de Harry (fotografías que son sobreimpresionadas en blanco y negro). Para dar más verosimilitud histórica a toda la parte final y a la declaración de Peter ante la HUAC, junto a una recreación correcta del ambiente en el que se producían este tipo de interrogatorios, se incluye toda la cobertura del asunto por los medios de comunicación (los flashes continuos de los reporteros, las imágenes en blanco y negro del juicio en los televisores de Lawson y su retransmisión radiofónica).

Contrariamente a estas partes con pretensiones de reconstrucción histórica, el nudo del film es al tiempo una reflexión sobre la sociedad y un homenaje al cine que, a pesar de estar encuadrado en un contexto histórico y geográfico determinado, no pretende mostrar hechos históricos concretos. Además, es precisamente esta parte la que concentra la carga metafórica de la película. Efectivamente, una suplantación de identidad en los EEUU de la década de los cincuenta del siglo pasado (cuando las huellas dactilares o los estudios caligráficos podrían haber probado en cuestión de días que Peter no era Luke) no resulta creíble, por más que a lo largo de la historia se hayan constatado algunas suplantaciones sorprendentes, como la de Martin Guerre en la Francia del XVI, popularizada por la historiadora Natalie Zemon Davis y que dio lugar al film *Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, D. Vigne, 1982) y al posterior *remake* americano *Sommersby* (J. Amiel, 1993), que situaba la historia en el contexto

---

<sup>79</sup> Hay un detalle interesante: Los directivos del estudio HHS pretendían introducir un perro en *Polvo y cenizas* para explotar la sensibilidad del espectador, algo que a Peter no le hacía ninguna gracia. Sin embargo en la primera escena del nudo se nos muestra cómo un perro le chupa la cara a Peter en la playa para despertarlo. Ello remarca que empieza una trama menos apegada a la realidad histórica y más apegada al espectáculo cinematográfico: Darabont advierte al espectador de que se va a tomar algunas licencias a la hora de retratar, con altas dosis de sentimentalismo, la búsqueda interior de un hombre que ha perdido la memoria pero que va a encontrar su alma.

de la guerra civil norteamericana. Pero lo cierto es que a Darabont eso no le importa en exceso porque la suplantación de identidad le permite, de un lado, reflexionar sobre la conciencia social, los traumas de la guerra mundial, los valores tradicionales, etc. y, de otro, urdir una historia emocionalmente efectiva.

En otro orden de cosas existe una reflexión crítica de mayor alcance, que no afecta sólo a *The Majestic* sino de hecho a casi todas las películas que han abordado la caza de brujas en Hollywood y remite a cierta manipulación cinematográfica de la realidad histórica. Nos referimos concretamente a la frecuente elección de liberales progresistas a los que se ha acusado injustamente de comunismo y no de verdaderos comunistas para los papeles protagonistas de estas cintas, lo que contribuye a crear una imagen deformada del episodio (efectivamente en Hollywood se tachó de comunista a mucha gente que no lo era, pero no es menos cierto que prominentes acusados sí eran o habían sido comunistas, realidad ésta en la que no suele profundizarse<sup>80</sup>) y elude al tiempo, en buena medida, una de las cuestiones centrales: la legalidad de ser comunista y el derecho reconocido a serlo. Es verdad que en *Caza de brujas* Martin Scorsese hace un breve cameo interpretando a un tal Joe Lesser (alter ego de Losey) que huye a Europa porque es comunista, y que en *Punto de mira* hay también referencias al comunismo de los protagonistas; pero son excepciones. Esto incide en el gusto hollywoodiense por los mártires y en la persistencia de cierto tabú ideológico al respecto. De hecho, el *blacklisted* A. Polonsky se negaría a firmar el guión de *Caza de brujas* precisamente porque se decidió que no tratase sobre un verdadero comunista.

En este mismo sentido, cabe señalar en ésta como en tantas otras películas sobre el tema, la típica vocación hollywoodiense por «reescribir la historia», en este caso su propia historia, presentando unos héroes (*The Majestic*, *Caza de brujas*, *Buenas noches y buena suerte*) que se enfrentan valientemente contra la intimidación que supone el macartismo saliendo las más de las veces victoriosos en el choque. La realidad, como sabemos, fue un tanto diferente, y lo que predominó, pasados los momentos de ardor iniciales, fue la cobardía y la delación. Si algunos consiguie-

---

<sup>80</sup> Así, por ejemplo, se ha afirmado que al menos dieciséis de las diecinueve personalidades del cine norteamericano que se opusieron abiertamente a la HUAC en 1947 fueron miembros del PCUS en un momento u otro, incluidos los Diez de Hollywood. Kevin Starr, *Embattled dreams. California in war and peace 1940-1950*, Oxford University Press, New York, p. 294.

ron éxitos frente al senador por Wisconsin, como en el episodio de la vida de Murrow que recrea en su película George Clooney, fue precisamente porque tanto el macartismo como McCarthy estaban ya iniciando su declive.

## 7. Conclusión: *The Majestic*, la historia, el cine y los EEUU del siglo XXI

La trama, los personajes y los acontecimientos que presenta *The Majestic* son completamente ficticios, y sin embargo, la película indudablemente posee una dimensión histórica de notable interés. Esta aparente paradoja nos coloca en el nudo central de lo que son las complejas relaciones entre el cine, la historia y los historiadores como guardianes del pasado. Hace ya mucho tiempo que Marc Ferro afirmaba que «el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia (...); aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia»<sup>81</sup>. Más recientemente Robert Rosenstone ha venido sosteniendo que en el cine la «invención de una verdad» puede ser la mejor manera de ayudarnos a entender el pasado<sup>82</sup>. Darabont inserta en un marco histórico real una historia convencional ficticia y con personajes ficticios, pero al mismo tiempo demuestra una clara voluntad de captar la esencia de un determinado momento histórico e interpretarlo.

Esta intención por parte del cineasta de «hacer historia» tiene diversas implicaciones. La más evidente es, desde luego, su deseo de ofrecer una visión personal de un determinado episodio histórico. Pero, en segundo término, no se debe olvidar que esa revisión del pasado se hace desde el presente pensando en el público actual que acudirá a las salas. Y es que,

---

<sup>81</sup> Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 39.

<sup>82</sup> «Decir que la invención y la ficción son elementos cruciales para la Historia en pantalla puede parecer contradictorio; pero, en realidad, solo se trata de una modesta ampliación de propuestas historiográficas realizadas por teóricos de la Historia tan poco sospechosos como Hayden White o Frank Ankersmit, cuando afirman que la verdad de un discurso histórico escrito no reside primordialmente en los detalles sino en los argumentos y las metáforas que permite entender y pensar sobre el pasado» Robert Rosenstone, «La audiencia modela la Historia», en Julio Montero y José Cabeza (eds.), *Por el precio de una entrada*, Rialp, Madrid, 2005, p. 343.

como afirmaba Kracauer, «las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos»<sup>83</sup>. O, dicho de otro modo, siguiendo a Pierre Sorlin: «la película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época» en que se produce, «es una de las expresiones ideológicas del momento»<sup>84</sup>. En este sentido los films (todos, pero, por supuesto, también los históricos) poseerían en sí mismos un valor para el historiador por cuanto nos permitirían comprender mejor el momento en el que fueron rodados. Desde 2001 Darabont nos transmite su nostalgia por una América que fue y que ya no es, reflejando cierta esperanza en que vuelva a ser, al menos en alguna medida.

Finalmente, toda película queda sometida a la revisión posterior por parte del público y de los estudiosos abriéndose a nuevas relecturas según avanza el tiempo. Y en este sentido *The Majestic* ofrece sugerentes posibilidades de análisis a la luz de los acontecimientos posteriores al ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001. Merece la pena detenerse en ello para concluir.

La América «más amarga, más cruel y más pequeña» —en palabras de Peter, que toma como modelo comparativo los EEUU de Roosevelt— sobre la que reflexiona *The Majestic* no es sólo la de la segunda posguerra mundial, podría ser también la de la posguerra fría, con la que guarda muchas semejanzas. Tanto en 1951-52, período en el que se ambienta *The Majestic*, como en marzo-abril de 2001, momento en el que se rueda, el conservadurismo está en auge en los EEUU. El modo de vida americano, ya bien consolidado en la segunda posguerra mundial y que supone un cierto olvido de los valores tradicionales y una sumisión de la libertad individual a la lógica del sistema político-económico, se revela con más fuerza aún a principios del siglo XXI. Existe un *décalage* cada vez mayor entre las ilusiones creadas y la posibilidad de hacerlas realidad que genera una insatisfacción falsamente enjugada a través del consumismo, tal y como nos muestra *American beauty* (Sam Mendes, 1999)<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985, p. 13.

<sup>84</sup> Pierre Sorlin, *The Films in History. Restaging the Past*. Oxford, Blackwell, 1980, cit. en José M.<sup>a</sup> Caparrós Lera, *Cien películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 17.

<sup>85</sup> Gerhard Steingress, art. cit.

Poco antes de estrenarse el film de Darabont, los atentados del 11 de septiembre de 2001 y la ola de pánico y conciencia de vulnerabilidad que generaron en la sociedad estadounidense, acompañados por el estallido de una nueva guerra (Afganistán, octubre de 2001), operaron un efecto similar al del segundo *Red Scare*<sup>86</sup>. La necesidad de seguridad hizo que la población aceptase medidas gubernamentales que restringieron la libertad de movimientos, recortaron los derechos civiles y permitieron la invasión de la vida privada por parte de los servicios secretos en aplicación de la USA PATRIOT Act del 26 de octubre de 2001. Los excesos de la era McCarthy parecieron reproducirse. Volvieron a castigarse las sospechas basadas en la identidad de grupo (ser musulmán) en lugar de en las conductas individuales, y muchas personas inocentes fueron arrastradas por la nueva red de prevención gubernamental. Algunos analistas han apuntado que el objetivo del terrorismo internacional es precisamente hacer reaccionar a los Estados occidentales de forma que violasen los principios en que se sustentan, socavando así su legitimidad<sup>87</sup>.

El alcance real de la amenaza terrorista (como en su momento el alcance real de la amenaza comunista) era lo de menos: la inseguridad era real en sus consecuencias porque —siguiendo el teorema de Thomas<sup>88</sup>— los individuos la definieron como real. O, como dijera el filósofo francés Alain (Émile Chartier): el hombre que tiene miedo tiende a inventar peligros que lo justifiquen<sup>89</sup>. Harry Truman recordaría, tras abandonar la presidencia, que lo ocurrido a finales de los cuarenta no era nuevo en la historia de Estados Unidos. Periódicamente ha habido momentos en que se han atacado los derechos de los individuos con diversos pretextos, pero final-

---

<sup>86</sup> La historiografía se refiere a los períodos de fuerte anticomunismo vividos por los EEUU en los años que siguieron a las dos guerras mundiales como primer y segundo *Red Scare* respectivamente. El segundo *Red Scare* equivale por tanto al período macartista.

<sup>87</sup> Un detalle de esta paranoia fue la multiplicación de agentes del FBI en colegios y universidades que siguió a los atentados. A estos agentes se les dio la orden de vigilar a todo el alumnado extranjero (árabe, musulmán e incluso judío, porque se pensó que los atentados beneficiaban en última instancia a la política expansionista israelí y que el lobby judío podía estar implicado). Sobre este tema: David Lyon, *Surveillance After September 11*, Polity Press, Cambridge, 2003.

<sup>88</sup> En su formulación original: «If men define situations as real, they are real in their consequences». William I. Thomas, Dorothy S. Thomas, *The child in America: Behavior problems and programs*, Alfred A. Knopf, New York, 1928, pp. 571-572.

<sup>89</sup> «Un homme qui a peur invente quelque danger, afin d'expliquer cette peur réelle et amplement constatée»; en Bucéphale (8 de diciembre de 1922): Alain, *Propos sur le bonheur*, Gallimard, París, 1928.

mente el sentido común ha terminado imponiéndose: «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»<sup>90</sup>.

*The Majestic* defiende que el verdadero antiamericanismo es el que trata de imponer a los demás una línea única de pensamiento y alerta contra la repetición cíclica de este tipo de pretensiones. Darabont y su equipo, conscientes de que el film se estrenaba en un contexto muy distinto al de su rodaje, habían considerado que la reflexión que proponía estaba de actualidad y que, de hecho, era pertinente preguntarse siempre hacia dónde iba la sociedad americana y tener presentes los principios en que se basa. Pensaron también que la forma en que los atentados habían sacudido a una sociedad que hasta entonces lo devoraba todo a su paso llevaría a la gente a valorar las cosas sencillas y a reflexionar sobre lo que tenían en una especie de catarsis, y Carrey manifestó que la población estaría más interesada que nunca por entender qué hace a un héroe<sup>91</sup>. Pero el estreno de la cinta en diciembre de 2001 chocó con una sociedad ávida de venganza y seguridad, poco receptiva a reflexiones sobre la necesidad de mantenerse fiel a los principios democráticos. La realidad había superado a la ficción y los clásicos films catastrofistas de los noventa —cintas como *Jungla de cristal 3 (Die Hard with a vengeance)*, J. McTiernan, 1995), *Air Force One* (W. Petersen, 1997), *Estado de sitio*<sup>92</sup> (*The Siege*, E. Zwick, 1998) u *Operación Swordfish (Swordfish)*, D. Sena, 2001)— parecían bromas macabras. El cine, como postuló Kracauer<sup>93</sup>, aparece como reflejo de los temores y los deseos de la comunidad y como «espejo de lo real»<sup>94</sup>. Algunos

---

<sup>90</sup> «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 *Alien and Sedition Acts* en 1789 porque se creyó que los revolucionarios franceses intentaban conseguir el dominio de nuestro gobierno»: Harry Truman, *Memorias. II. Años de prueba y esperanza. De la NATO a Eisenhower (1949-1953)*, Vergara Editorial, Barcelona, 1956, p. 19.

<sup>91</sup> <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401d.htm>, 1-2-2012. (entrevista a Darabont); <http://movies.about.com/library/weekly/aa121401a.htm>, 1-2-2012 (entrevista a Carrey).

<sup>92</sup> En esta película Nueva York es atacada por un grupo terrorista islámico y se plantea además el riesgo que supone la limitación de los derechos civiles en nombre de la seguridad.

<sup>93</sup> Kracauer, *op. cit.*

<sup>94</sup> Miguel Ángel Huerta Floriano, «Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S», *Comunicación y Sociedad*, vol. XXI, n.º 1, 2008, pp. 81-102. De este mismo autor: *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*, Notorious, Madrid, 2006.

hablarían incluso de una ruptura entre la *generación del muro de Berlín*, que experimentó el mundo de la Posguerra Fría como un espacio abierto, y la *generación 11S*, consciente de los efectos negativos del terrorismo en sus posibilidades vitales<sup>95</sup>. En un estado entre el shock y la histeria nadie quería reconocer que se estaban reproduciendo los mecanismos macartistas sustituyendo la palabra «comunista» por «terrorista» (eso es, en definitiva, el Acta Patriótica del 26 de octubre de 2001) y, en cierta medida, por «musulmán»<sup>96</sup>.

La escasa receptividad de la sociedad parece confirmarse con el fracaso de *Buffalo Soldiers* (G. Jordan, 2001), film crítico con el ejército estadounidense que aplazó su estreno hasta 2003 por los acontecimientos del 11S (su *première* el 9 de septiembre de 2001 en el Festival de Toronto había sido un éxito)<sup>97</sup> o *Daño Colateral* (*Collateral damage*, A. Davis, 2002), que trata de un bombero que venga el asesinato de su familia a manos de un terrorista colombiano y a pesar de aplazar su estreno de octubre de 2001 a febrero de 2002 fracasó en taquilla. El público norteamericano tendió a refugiarse de sus problemas bajo el manto protector de la ficción y de las películas de superhéroes, algunas de las cuales consiguieron estratosféricas recaudaciones (p.e. *Spider-Man*, de Sam Raimi, recaudó más de 400 millones de dólares en 2002)<sup>98</sup>. Este contexto, unido a las críticas y a la pujanza de sus competidoras —el fin de semana de su estreno en EEUU *The Majestic* recaudó algo más de siete millones de dólares, por los sesenta y seis de *El Señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*The Lord of the rings: The Fellowship of the ring*, P. Jackson, 2001), los dieciocho de *Jimmy Neutron: el niño inventor* (*Jimmy Neutron, Boy genius*, J.A. Davis, 2001) y los diez de *Ali* (M. Mann, 2001) y *Buen rollito* (*How high*, J. Dylan, 2001)—, explicarían el batacazo del film de Darabont.

*The Majestic* parece haberse revalorizado en estos últimos años. La reflexión que propone es pertinente en un contexto internacional en el que

---

<sup>95</sup> Ulrich Beck, «Generaciones globales en la sociedad del riesgo mundial», *CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 82-83, pp. 19-34.

<sup>96</sup> David Cole, «The New McCarthyism: Repeating History in the War on Terrorism» *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review*. vol. 38, n.º 1, 2003, pp. 1-30.

<sup>97</sup> Fue un gran fracaso a nivel de taquilla en EEUU (menos de medio millón de dólares de recaudación) y sólo un puñado de salas se avinieron a estrenarla ([www.imdb.com/](http://www.imdb.com/)). En el resto del mundo tampoco le fue mucho mejor: recaudó algo más de dos millones de dólares y tenía un presupuesto de quince ([www.boxoffice Mojo.com](http://www.boxoffice Mojo.com)). El equipo de la película fue atacado por unos exaltados en el festival de Sundance en enero de 2003.

<sup>98</sup> Huerta Floriano, art. cit.

los derechos y libertades que tanto costó adquirir están siendo renegociados en pro de una seguridad poco transparente. Su actualidad radica en que muestra cómo un pueblo con una gran tradición democrática y constitucional apoyó conductas antidemocráticas y anticonstitucionales azuzado por una clase política que lo manipuló a través del miedo. 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»<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Dwight D. Eisenhower, *Mis años en la Casa Blanca. Primer mandato (1953-1956)*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1964, p. 331.