

LA LEY DEL SILENCIO DESDE LA CRÍTICA MARXISTA

ELENA FERNÁNDEZ GARCÍA*

RESUMEN

Después de la polémica declaración de Elia Kazan ante el Comité de Actividades Antiamericanas su trabajo cinematográfico, hasta el momento comprometido social y políticamente, fue repasado por la crítica con la intención de averiguar hasta qué punto la carga social estaba presente en él. En el caso concreto de *La ley del silencio* las diversas revisiones han advertido que detrás de la historia de denuncia social acerca del mundo de los astilleros de New York, en el film se puede intuir un intento de justificación por parte del autor de su declaración incriminatoria durante la caza de Brujas del senador McCarthy.

Partiendo de la crítica marxista y remitiéndonos a los acontecimientos históricos y personales que rodearon a la realización de la película, intentaremos acercarnos a las causas que llevan tanto a afirmar el compromiso social de Elia Kazan como los motivos que apoyan la tesis de que la película es un pretexto para justificar su colaboracionismo con el macarthysmo. En ese sentido, y siguiendo las directrices de la crítica marxista, en nuestro análisis del film partiremos únicamente de los paralelismos existentes entre la historia que el director nos muestra en su obra y la historia propiamente dicha. Para ello, sin querer entrar en cuestiones propiamente cinematográficas sobre la calidad artística y estética de la película, he resaltado lo similar del argumento de la película con ciertos acontecimientos del siglo XX. Por ejemplo la situación de los trabajadores del puerto neoyorquino, la persecución a los disidentes de la política stalinista y el episodio de Kazan y la Caza de Brujas.

Palabras clave: senador McCarthy, Elia Kazan, *La ley del silencio*, Comité de Actividades Antiamericanas, Crítica marxista, Caza de brujas, Stalin, delación.

Following Elia Kaman's polemical declaration before the House of Un-American Activities Committee¹ his cinematographic career, which until that point had been politically and socially relevant, was put under the microscope by the critics. Their intention was to judge to what extent he possessed a social conscience. In the specific case of 'On the Waterfront', it has been shown that behind the plot of social commentary on the world of dockworkers in New York, one can discern an attempt in the film at justification on the part of the author for his incriminating declaration during the witchhunts of the McCarthy era.

From a Marxist viewpoint and bearing in mind the historical and personal events which surrounded the making of the film, we shall try to find the reasons for which so many affirm Elia Kaman's social conscience as the motive which supports the theory that the film serves as a pretext for justifying his collaborating with McCar-

* Universidad Autónoma de Barcelona

thyism. In this sense, and following the teaching of Marxist criticism, in our analysis of the film we only make assumptions from the existing parallels between what the director shows us in this work and what history tell us. For this, without wishing to go into purely cinematographic questions on the artistic and aesthetic quality of the film, I have pointed out similarities between the plot of the film and certain events of the 20th Century. For example the situation of New York dockworkers, the persecution of dissidents of Stalinist politics and the episode of Kazan and the witch hunts.

Key words: senator McCarthy, Elia Kazan, On the waterfront, House of Un-American Activities, Marxist viewpoint, Witchhunts, Stalin, accusation.

“Aconsejar a los niños que se hicieran delatores era signo distintivo de las sociedades totalitarias, pero correspondió a la Guerra Fría el incluir la delación en el inventario de “tradiciones americanas” ”.

Stepehn Whitfield en *The culture of the Cold War*.

Ante la polémica que suscitó Elia Kazan en su declaración incriminatoria durante la caza de brujas del senador McCarthy su obra, hasta entonces comprometida socialmente, fue revisada y repasada para ver hasta qué punto la carga social está presente en ella. En este sentido *La ley del silencio* ha sido considerada por la crítica como una obra cuanto menos polémica. La controversia se debe a que tras la historia de denuncia social que hay en el filme se puede leer un intento de justificación de la delación de Kazan ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

En estas páginas intentaremos mostrar las razones que llevan tanto a afirmar el compromiso social de Kazan como los motivos que avalan la tesis de que este filme no es más que un pretexto para disculpar su actuación durante el macarthysmo. Para llevar a cabo esta tarea partiremos de la crítica marxista y nos remitiremos a los acontecimientos históricos que rodearon la creación de la película.

MARXISMO Y CRÍTICA MARXISTA

Las reflexiones sobre arte, y en concreto sobre la literatura, son escasas y fragmentarias en la obra de Marx y de Engels, pero no por esa razón su contenido deja de ser significativo. Teniendo presente que el marxismo es una teoría básicamente socioeconómica y que aventura una serie de medidas para transformar la sociedad, es coherente con la doctrina oficial marxista el hecho de que la literatura y el arte sean analizados desde el prisma de su contribución al reflejo de la situación social y al cambio de ella. En un primer acercamiento a sus tesis se han considerado las afirmaciones de Marx y de Engels como lo que se ha llamado una “sociología de la literatura”. Dicha sociología estudiaría el impacto de la literatura en una sociedad a un nivel de producción, de distribución y de aceptación. Pero la crítica marxista es algo más que dicha sociología. En la medida en que se preocupa por los modos de acceso a la literatura, de su contenido, de su repercusión social, de la influencia de la historia en el proceso creativo, etc. la crítica marxista es algo más que mera sociología.

Frente al idealismo alemán de Fichte, de Schelling y, en especial, de Hegel, que destacan el poder y la autonomía del sujeto, Marx y Engels se alzaron para resaltar la limitación que suponen las condiciones materiales a las que está sôme-

tido el individuo. La tesis de Marx y Engels es que el sujeto no es un ente libre e independiente que se proyecte a sí mismo y se realice al margen del mundo que le rodea. El individuo es el resultado de las condiciones sociales que le envuelven. La conciencia del sujeto es fruto de su situación social. De manera que el pensamiento, en última instancia, es producto de las condiciones materiales. Nada más alejado del idealismo universalista de Hegel. Para el marxismo la conciencia, como cualquier elemento ideológico, es expresión del sistema social y económico. Es por esta razón por la que la visión que pueda tener un individuo del mundo depende en último término de su situación social. Nuestra conciencia no es más que la manifestación del sistema social en el que estamos inmersos. La postura de Marx es clara: "No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino que al contrario, es el ser social de éstos el que determina su conciencia"¹. De manera que la conciencia y, por tanto, cualquier manifestación de ella es fruto de las relaciones sociales, asentadas en última instancia en las relaciones económicas. Con lo cual, el arte y la literatura en concreto, en tanto expresión de la conciencia del individuo, revelan en último término las relaciones socioeconómicas del momento. Dicho en terminología marxista la "superestructura", donde cabría colocar la cultura y todas sus manifestaciones, sería una muestra de la "base" o "infraestructura" económica. La superestructura abarca desde las instituciones hasta lo que Marx denomina "ideología"². La misión principal de la ideología es legitimar y justificar el orden social establecido. La ideología sería el medio que la infraestructura crea para perpetuar el sistema establecido y evidenciar la necesidad del mismo. De tal manera que en resumidas cuentas las ideas preponderantes de una sociedad son las de la clase dominante, que es la primera interesada en mantener el orden establecido. En este sentido, el arte no es más que una parte de la superestructura, una parcela de la ideología. Y en la medida en que la ideología es el resultado de un proceso de legitimación social, el estudio de las obras artísticas estará ligado necesariamente al contexto social en el cual surgen. En este punto hay que señalar que la crítica marxista tiende a considerar las obras desde la perspectiva del autor. Es decir, una obra artística responde a una determinada forma de ver el mundo, la cual viene determinada en gran medida por la ideología de la sociedad y del momento en los que el autor vive. Ideología que, al mismo tiempo, viene determinada por las relaciones socioeconómicas que se entablan entre los individuos. De forma que analizar una obra conlleva mostrar las relaciones por lo general inconscientes e indirectas que mantiene dicha obra con la ideología dentro de la que emerge. Ahora bien, la ideología no se presenta de una manera clara y evidente. Descubrir la ideología de la clase dominante requiere cierta habilidad y conocimiento de la situación histórica, puesto que ésta tiende a ocultarse y a manifestarse puntual y sutilmente. Es necesario, pues, analizar las relaciones socioeconómicas que se dan en una sociedad para poder llegar a descubrir su ideología propia. Y una vez encontradas la ideología y las relaciones de la infraestructura estamos en condiciones de posibilidad de señalar las relaciones de una obra con ambas. Esta tarea es fundamental para llegar a comprender de una manera exhaustiva creaciones como *La ley del silencio*.

Aunque por lo general el arte es considerado como la expresión de la ideología, la crítica marxista es consciente del papel activo que tiene el arte en la sociedad.

1. *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) citado en T. Eagleton.

2. La ideología no hay que entenderla como una serie de teorías o doctrinas, sino que hay que concebirla como los valores, ideas e imágenes que justifican y palian el rol que los individuos se ven obligados a desarrollar en la sociedad. De manera que la ideología vendría a ser un velo que impide conocer la verdadera realidad. Dentro de la ideología encontraríamos la política, la religión, el arte, la filosofía, etc.

Es decir, el arte y la literatura en especial por ser un reflejo de la ideología no se convierten en un elemento pasivo de ella, sino que tienen una influencia directa o indirecta sobre la sociedad. Por así decirlo, el cine o la novela formarían parte del todo de la ideología la cual, a su vez, se ve condicionada por dicha parte. Llevado al extremo lo que aquí se está diciendo es que el cine o el arte en general en tanto son parte integrante de la ideología repercuten en ésta, lo cual conlleva un proceso de retroceso por el que la ideología puede llegar a influenciar en la superestructura. Esto no quiere decir que el arte o concretamente el cine se puedan convertir en el motor del cambio social, ahora bien pueden desempeñar cierto papel activo en dicho cambio. Esta tesis llevada al análisis de *La ley del silencio* vendría a evidenciar la intención de Kazan. El cineasta consciente de la repercusión social que el cine³ tiene elabora un filme en el que el héroe sea un delator, como él, con el fin de dignificar su misma conducta y quizás esperando que se convierta en un modelo a seguir por el resto de la sociedad.

Como ya se puede intuir, un rasgo fundamental de la crítica marxista es el desplazamiento de la cuestión del valor estético de la obra a favor del compromiso político que en dicha obra podemos hallar. Es decir, la crítica marxista ha centrado su interés en el contenido de las obras literarias, dejando al margen la forma de dichas obras. Y el criterio para valorar el contenido de una obra ha sido su compromiso ideológico. La forma tan sólo se ha tenido en cuenta en la crítica marxista en tanto iba ligada a un contenido político. Es desde esta perspectiva como se considera a la forma de una obra. Para el marxismo el ejercicio de la forma por la forma no es posible encontrarlo, ya que la forma necesariamente siempre exige un contenido. Esta estrecha unión entre forma y contenido parece heredarla Marx de su maestro idealista Hegel⁴. Teniendo presente este precepto marxista el análisis que aquí vamos a realizar de la película de Kazan se centrará exclusivamente en su contenido. Por tanto, no entraremos en cuestiones formales como la realización, la fotografía o la iluminación del filme.

En la medida en la que una obra se juzga en función del contenido, será vital para el marxismo ver la relación que mantiene con la ideología. A la hora de ver qué tipo de relación mantienen obra e ideología surgen varias posturas. Por un lado, el arte ha sido considerado como la manifestación de la ideología dominante, y por otro lado, se ha entendido el arte como el principal antagonista de la ideología puesto que el arte tiene un carácter rupturista y trasgresor. Una tercera vía es la propuesta por L. Althusser. Según este autor, la ideología no agota al arte pero mantiene

3. Para autores como W. Benjamin o B. Brecht el cine es un medio de comunicación revolucionario. En este sentido no deja de tener interés el análisis de Benjamin sobre los nuevos medios de comunicación como la radio, la fotografía o el cine. Para Benjamin estos medios de comunicación son la expresión de la revolución dentro de las formas de expresión artística. El arte del mismo modo que la historia sigue un proceso dialéctico. Según Benjamin la cuestión no es simplemente lanzar un mensaje revolucionario a través de los medios de comunicación, sino que lo que hay que hacer es revolucionar los mismos medios. Siguiendo esta línea, la crítica marxista ha justificado el nacimiento de la novela en el siglo XVIII por el paso de una sociedad aristocrática a una sociedad burguesa. De manera que el movimiento o incluso la lucha que se produce dentro de los géneros artísticos podría verse como una extrapolación del desarrollo histórico llevado a cabo por la lucha de clases.

4. Hegel en su *Introducción a la estética* había afirmado que “el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible” (Pág. 125). Ésta no es la única influencia que Hegel ejerció sobre Marx. Para ambos autores la producción artística no viene marcada por la individualidad de un genio, sino que la creación de una obra es fruto de la evolución histórica de las formas y, sobre todo, de la evolución del contenido. Ahora bien, esta similitud en el pensamiento de ambos autores no nos tiene que hacer pensar en una continuidad en la obra de Marx de la estética de Hegel. La diferencia principal entre ambos es el idealismo del maestro frente al materialismo del discípulo.

una relación con éste. El arte es hasta cierto punto expresión de la ideología pero al distanciarse de ella, dada su condición trasgresora, nos permite percibir la ideología de la que procede, nos desvela la ideología de donde proviene.

Para G. Lukács en el arte la desfragmentación emocional que produce la alienación de una sociedad capitalista queda anulada. El escritor en su obra manifiesta las tensiones, conflictos y luchas producto de la alienación del capitalismo creando así una imagen totalizadora de la sociedad del momento. En este sentido el arte refleja la complejidad de la sociedad de un momento histórico determinado. De esta manera la actividad artística se sitúa ante la sociedad y la muestra. Lo cual supone un acto revolucionario ya que enseña al individuo lo que se esconde tras el velo de la ideología. El cine o la literatura que realiza esta función es la propiamente "realista" para Lukács. La obra realista aborda el conjunto de relaciones que existen entre el individuo y la sociedad, entre el ser humano y la historia. Esas relaciones son el elemento genuino de un período histórico determinado. El objetivo de toda obra artística que pretenda ser realista debe ser mostrar las dichas relaciones sociales. Puesto que si así lo hace dicha obra estará mostrando la estructura interna y el dinamismo de una sociedad determinada en un momento concreto. La mejor manera de llevar esta tarea a cabo es, según Lukács, personalizando las fuerzas inherentes a la estructura de la sociedad en personajes concretos. De manera que de este modo se liga a la individualidad de un personaje los rasgos de una clase o un estrato social y se muestra a un nivel personal todo el conflicto social propio del sistema capitalista. Por así decirlo, los personajes acaban por convertirse en símbolos de esencias que muestran la condición de clase y el conflicto entre clases. En este sentido *La ley del silencio* representa perfectamente, a pesar de ser un filme y no una obra literaria, los ideales de Lukács. En primer lugar, la película de Kazan nos crea una imagen global de la sociedad norteamericana de los años cuarenta. Además, muestra las luchas y las tensiones de ese momento histórico partiendo de la identificación de los personajes con las clases en conflicto.

Otra postura interesante es la de A. L. Goldmann. Influenciado por el estructuralismo, a Goldmann le interesa cómo el arte representa la estructura del pensamiento de la clase social a la que pertenece su creador. Llevada esta idea a la literatura Goldmann está afirmando que la obra literaria reflejaría la visión del mundo del grupo social del que surge el escritor. De manera que cuanto más se plasme en la obra dicha concepción del mundo más valor tendrá como obra de arte. En este sentido, los textos literarios han de ser concebidos como una especie de síntomas de la clase social a la que pertenecen sus autores. Y esto es así porque para Goldmann la obra de arte no ha de ser concebida como la expresión y la creación de un individuo, sino que la obra es fruto de una estructura mental colectiva marcada fuertemente por la clase social de la que surge. Dentro de esta estructura mental colectiva encontraríamos todos aquellos valores, ideas y pretensiones de una clase social determinada. Además para Goldmann dicha estructura mental no es un elemento estable y fijo, sino que es histórica. La estructura mental de clase sigue un proceso de formación histórico. De esta forma Goldmann liga los tres elementos fundamentales para la crítica marxista, a saber: la obra artística, la visión del mundo y la historia. Volviendo a *La ley del silencio*, las tesis de Goldmann se confirman. El filme si nos centramos estrictamente a su contenido debemos admitir que su compromiso social es considerable. Esto se debería, siguiendo a Goldmann, a que la película reflejaría la estructura mental de la clase a la que pertenece o perteneció Kazan. Si tenemos en cuenta que Kazan fue un inmigrante afincado en un barrio obrero de New York es fácil concluir que lo que nos muestra en sus obras viene marcado por la visión del mundo de su clase social.

Una posición llamativa en este debate es la de P. Macherey. Según este autor, la obra de arte está relacionada con la ideología pero, a diferencia de Lukács y de Goldmann, no por lo que se expresa explícitamente sino por lo que implícitamente se refiere. Es decir, la ideología de una obra artística hay que buscarla no tanto en lo que se dice como en aquello que no se dice. Es en los silencios, en las ausencias y vacíos del texto donde se encuentra de una manera significativa la ideología. Estas ausencias vendrían dadas por la prohibición que la ideología establecería según la cual no se pueden o deben decir según qué cosas. Esos límites pondrían la ideología al descubierto y son esas fronteras hasta dónde el autor puede llegar (no puede rebasarlas porque él mismo está inserto dentro de esa ideología). Y es en esos vacíos donde comienza la tarea del crítico. Éste debe a partir de dichos silencios hacer hablar al texto y mostrar la ideología inherente. La labor del crítico no es llenar los huecos de la obra, sino que más bien su tarea consiste en hacer patente el origen conflictivo que se da entre la ideología y la propia obra. En este sentido, nuestra tarea a la hora de analizar *La ley del silencio* debe consistir en mostrar aquello a lo que Kazan se refiere implícitamente. Y no sólo a lo que él se refiere de una manera implícita y consciente, sino que también hemos de señalar aquello a lo que la película remite dejando a un lado la intención del director. Es decir, nuestra labor es tanto identificar los acontecimientos históricos que quedan reflejados en el filme como revelar aquellas circunstancias que están plasmadas en la película pero que pasaron por alto al mismo Kazan.

Por todo lo dicho hasta ahora queda claro que en nuestro análisis de *La ley del silencio* debemos mostrar los puntos de conexión entre la película y la ideología. Por así decirlo la cuestión importante desde la perspectiva marxista es hasta qué punto *La ley del silencio* refleja la ideología del autor. Dado que el filme ya en su momento suscitó una viva polémica debido a que bajo el pretexto de denunciar una situación determinada Kazan parecía estar justificando un tipo de conducta muy controvertida que él mismo había mantenido hacia tan sólo un par de años, surge la pregunta de si la película es comprometida o si es una justificación del orden establecido. Dicho de otro modo, ¿qué es *La ley del silencio*? ¿Es una obra comprometida con los oprimidos? ¿O es tan sólo una excusa para disculpar la delación del propio Kazan?

Si nos remitimos a los acontecimientos históricos todas estas preguntas pueden resolverse satisfactoriamente. Es decir, *La ley del silencio* es tanto una obra comprometida como una obra que perpetúa el sistema. De manera que siguiendo las directrices de la crítica marxista podemos analizar la película desde tres hechos históricos determinados que confirmán tanto una interpretación progresista como una interpretación conservadora. En primer lugar, desde aquello que la misma película nos narra; es decir, desde la situación real en la que se encontraban los estibadores del muelle neoyorquino en la década de los cuarenta. En segundo lugar, en función de la relación que mantenía la ortodoxia comunista abanderada por la figura de Stalin y la heterodoxia comunista. Y por último, a partir del lamentable capítulo de la delación de Kazan ante el Comité de Actividades Antiamericanas durante la caza de brujas.

LOS MUELLES DE NEW YORK

En *La ley del silencio* Kazan refleja la situación de los estibadores de los muelles de New York. Sometidos al mandato de unos empresarios sin escrupulos y a la voluntad del sindicato, controlado por el mafioso Johnny Friendly, los cargadores del muelle asisten al despotismo de unos y otros sin poder denunciar las condiciones en

las que se encuentran por miedo a perder la vida. La única ley que los trabajadores de los muelles deben respetar es la de mantener la boca cerrada ante las injusticias cometidas por el sindicato, o como uno de los protagonistas afirma “ser sordos y mudos” ante lo que ocurre en el muelle.

El filme comienza con la muerte de Joey Doyle, un trabajador de los muelles que harto de la situación de opresión que padecen los estibadores por parte del sindicato y los empresarios del muelle decide denunciar la situación, pero antes de realizar la acusación es asesinado por los matones del sindicato. Terry Malloy, un exboxeador conocido de la mafia, es el encargado de conducir a Joey a la azotea donde será sacrificado. Sorprendido y confundido por la muerte de Joey comienza a dudar de los métodos del sindicato, el cual hace años le impidió llegar a ser un profesional del boxeo. En este momento conoce a Edie Doyle, hermana del recién asesinado Joey, y al padre Barry, un sacerdote comprometido con la situación de los cargadores del muelle. Iniciada la investigación por el “Comité de Investigación de los muelles” –el nombre no es casual-, Terry será citado a declarar oficialmente por dicho comité. Edie, de la cual se enamora Terry, junto con el padre Barry lo presionarán para que denuncie a las autoridades la situación del sindicato. A todo esto hay que añadirle el hecho de que el hermano de Terry, Charlie el Señorito, es el brazo derecho del capo de la mafia. Confundido por las presiones de uno y de otro, Terry es testigo de las injusticias del sindicato. Con la muerte de otro estibador dispuesto a hablar, Cayo Dougan, y desplazado por la mafia, Terry parece dispuesto a hablar. Ante este peligro, Johnny Friendly envía a Charlie el Señorito a que hable con su hermano para persuadirlo. Ante la negativa de Terry a seguir colaborando con la mafia, Charlie intenta salvarle, pero será él mismo quien acabe asesinado por desobedecer las órdenes de Johnny Friendly. Este hecho acabará por decidir a Terry que, tras haber sufrido un intento de asesinato, declarará en el juicio contra los altos cargos del sindicato. Tras la delación, Terry es rechazado por todos. Se le considera un soplón. Amenazado y condenado a la exclusión, Terry decide enfrentarse abiertamente a Johnny Friendly en los muelles presentándose en busca de trabajo. El filme acaba con la declaración de libertad de todos los trabajadores respecto de la opresión del sindicato y el reconocimiento de la hazaña de Terry.

La historia que *La ley del silencio* nos muestra está inspirada en hechos reales. La situación de opresión y sometimiento a la que estaban sujetos los estibadores del muelle de New York era real. Pero no fue hasta la aparición de los artículos del periodista Malcolm Johnson, publicados en el *New York Sun* y que ganaron el Pulitzer en 1947, que las condiciones de los trabajadores del muelle salieron a la luz. En estos reportajes se ponía de manifiesto las actividades ilegales que los gángsteres llevaban a cabo en los muelles neoyorquinos. Además, la lucha que el padre Barry lleva a cabo contra la extorsión y abuso del sindicato está inspirada en un personaje real: el padre John Corridan, joven sacerdote católico que se hizo famoso en todo el país por defender los derechos de los trabajadores portuarios de sus explotadores. Estos elementos convierten el filme en un referente histórico a la hora de aproximarnos a la situación en la que se encontraban los trabajadores del muelle neoyorquino.

A todo esto hay que añadirle el realismo que Kazan procuró darle a la película. La película fue rodada íntegramente en invierno en los muelles de Hoboken en el puerto neoyorquino. No hay ninguna escena filmada en estudio. Todos los exteriores e interiores son reales. Además, destacan elementos de cierto realismo como la fotografía de Kauffman, el vestuario, la ambientación, la selección de los extras (que eran estibadores reales o exboxeadores en el caso de los matones) y el hecho de rodar directamente en las calles.

Como ya se ha dicho, la situación que se plantea en la película tiene un referente real: el abuso de los sindicatos a los trabajadores del muelle. Desde la perspectiva de un obrero europeo la forma de actuar del sindicato es del todo paradójica, ya que el sindicato que controla el empleo en los muelles no se mueve de acuerdo a los intereses de los trabajadores, más bien al contrario, se mueve por sus propios intereses. Esto se debe a que, como aparece en la película, el sindicato está controlado por la mafia. Ahora bien, esta situación no era un caso fuera de lo normal. En E.E.U.U., a diferencia de Europa donde los sindicatos eran simples filiales de los partidos políticos, los sindicatos eran autónomos y mantenían una existencia totalmente independiente. De manera que los sindicatos, importados en su mayor parte de España e Italia y con una fuerte tendencia anarquista, iban por libre. Sin la supervisión de un partido, los sindicatos rápidamente se convirtieron en pequeños clanes de inmigrantes en los cuales se ofrecía empleo a cambio de una pequeña parte del sueldo. De tal manera que ya desde sus inicios los sindicatos siguieron el modelo de las mafias, las cuales acabaron por trasladarse a los E.E.U.U. y asumir su control. Así pues, sindicato y mafia acabaron siendo sinónimos. Y toda esta situación ocurría con el consentimiento tácito de los responsables del gobierno, como se ve en *La ley del silencio* cuando Terry Malloy está declarando y el político de turno que está viendo la retransmisión del juicio dice a un sirviente que si Johnny Friendly, el mafioso del sindicato, llama que le diga que no está. Esta situación de corrupción dentro del sindicato -y parte de las instituciones gubernamentales- y de opresión a los trabajadores queda reflejada fielmente en *La ley del silencio*. De manera que viendo esta película nos podemos hacer una pequeña idea de cómo funcionaban realmente las cosas en los muelles de New York en los años cuarenta.

Desde esta perspectiva estaríamos ante un Kazan comprometido con los oprimidos. Interesado por el bien de los trabajadores, Kazan pone en escena la historia de los estibadores del muelle para denunciar la situación de opresión y sometimiento en la se encontraban. De manera que el objetivo del director con este filme sería criticar la injusticia llevada a cabo por el sindicato y por los empresarios del puerto con los cargadores del muelle. En este sentido la película sería una defensa de la causa de los trabajadores frente a la explotación empresarial. Y desde el punto de vista de la crítica marxista más ortodoxa, *La ley del silencio* vendría a ser un buen ejemplo de una obra de arte comprometida, ya que reflejaría fielmente las condiciones en las que los obreros del puerto vivían. Sin embargo no podemos quedarnos ahí. No debemos olvidar que Kazan presenta *La ley del silencio* en 1954 en un contexto sociopolítico marcado a nivel mundial por la Guerra Fría y a un nivel estatal por la caza de brujas en toda Norteamérica y este entorno se ha de tener en cuenta a la hora de comprender de una manera más profunda el filme y la figura de Kazan.

LA LEY DEL SILENCIO DE STALIN

En su declaración ante el comité de investigación, Kazan afirmó que dejó el Partido Comunista porque éste quería apropiarse del *Group Theatre* (una compañía de teatro de la que él era miembro) y dirigirlo según los intereses del partido. Era pues por el carácter autoritario que el partido estaba adquiriendo por lo que Kazan decidió abandonarlo. Además de explicar los motivos por los que se marchó del partido y de identificar a varios de sus compañeros, Kazan criticó al estalinismo por su proceder dictatorial. En este sentido *La ley del silencio* puede interpretarse como una metáfora de la situación que se vivía en las filas del Partido Comunista en plena Guerra Fría.

A finales de la Segunda Guerra Mundial siete Estados de la Europa del Este quedan en la zona de ocupación soviética: Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Albania, Rumania y Bulgaria. A estos países hay que sumarle la parte oriental de Alemania. Acabada la guerra se restablecen sus correspondientes gobiernos y las denominadas “democracias populares”. Dichas democracias distaban mucho de tener un sistema político similar al soviético pero al estar al amparo de la U.R.S.S. se les acabó imponiendo el modelo ruso. De manera que bajo el término “democracia popular” se encubría la dominación de la U.R.S.S sobre los países protegidos. Formalmente eran países autónomos, pero en realidad estaban sometidos a las directrices del Kremlin. La manera cómo se producía dicho dominio era sencilla: en primer lugar, el partido que gobernaba en cada país era el Partido Comunista instaurado de manera indirecta por Stalin durante la Segunda Guerra Mundial y, en segundo lugar, los partidos comunistas regentes se supeditaban a los mandatos de la U.R.S.S⁵. En este contexto, las tensiones entre los E.E.U.U. y la U.R.S.S crecen. Es entonces cuando Stalin acaba con los aspectos flexibles de las “democracias populares” y establece un protectorado en los países de su zona de dominio. Ante el lanzamiento del Plan Marshall en 1947 por los Estados Unidos Stalin decide cortar por lo sano y utiliza la presión de los comunistas en el gobierno de cada país para que las “democracias populares” se mantengan alejadas de la órbita del plan norteamericano. Pero Stalin está intranquilo. Desde su perspectiva, el modelo de las “democracias populares” es frágil para soportar las embestidas del capitalismo estadounidense. Para evitarlo crea el Kominform cuyo objetivo último era el de acabar con el pluralismo político de las “democracias populares”. Ante el afloramiento de nuevas alianzas entre las izquierdas de los países que se encontraban bajo la órbita de influencia rusa, para Stalin resultó esencial depurar los gobiernos de dichos países de cualquier elemento disidente del comunismo soviético. En ese sentido, el resultado de la política del Kominform fue la progresiva eliminación de los gobiernos de coalición en estos países. En definitiva todos los partidos de izquierdas debían someterse al Partido Comunista y éste, a su vez, se sometía al poder de la U.R.S.S. En realidad se trataba de una absorción forzada de los sectores socialistas y progresistas por parte del partido comunista dirigido por Stalin⁶.

Pero es quizás en materia de política interior donde Stalin mostró su aspecto más sombrío y agresivo. La destrucción del pluralismo político iniciada por él en 1947 en relación a las fuerzas no comunistas, se endurece a partir de 1948 con la progresiva eliminación de aquellos componentes de los partidos sospechosos de una insuficiente adhesión a las directrices del Kremlin. Así pues, ser comunista implicaba obedecer ciegamente los mandatos del gobierno ruso. De manera que el objetivo de Stalin era acabar con todos aquellos comunistas disidentes de la política soviética. Se formuló un sinfín de acusaciones a todos aquellos que Moscú con-

5. La estrategia de Stalin durante la guerra fue instaurar pequeños comités comunistas dirigidos indirectamente desde Moscú en los países que el ejército rojo entraba para luchar contra los alemanes. De esta manera se creaban pequeños organismos de gobierno comunistas que una vez liberado el país tendrían un papel relevante a la hora de formar el Estado. El objetivo de Stalin era que no se crease ningún organismo gubernamental estrictamente autóctono.

6. El partido comunista siempre reaccionario a compartir el poder con el resto de partidos de izquierdas, vio como en la inmediata posguerra surgían alianzas entre partidos de izquierdas y el Partido Comunista (un precedente había sido el gobierno de España durante la guerra civil). Esta postura era difícil de ligar con el estricto comunismo defendido por Marx y sobre todo por Lenin. El debate teórico sobre la ortodoxia estaba servido. Surgían cuestiones acerca de si la unión de todas las izquierdas era provechosa para los objetivos del proletariado, o sobre si había que mantener las distancias entre los diversos partidos de tendencia social. Stalin se mantenía expectante. Mientras los gobiernos de su protectorado actuasen de acuerdo a sus deseos no se preocupó por el debate sobre la ortodoxia.

sidera divergentes⁷. Estas acusaciones acabaron en encarcelamientos y ejecuciones masivos entre 1948 y 1953 de personajes de renombre y conocido prestigio.

La manera de proceder de Stalin disgustó a muchos de los que se consideraban simpatizantes del comunismo. La política del terror que Stalin llevó dentro del Partido Comunista de la U.R.S.S. y su visión del comunismo de Estado aumentó el descontento entre los sectores progresistas de todo el mundo. Para una parte de aquellos que se calificaban como comunistas el comunismo no era lo que Stalin estaba llevando a cabo. Pero al margen de las diferencias teóricas sobre la ortodoxia y heterodoxia marxista, en lo que todos los discrepantes de Stalin estaban de acuerdo era en su total rechazo a los métodos que estaban utilizando para consolidar su poder y establecer el “verdadero comunismo”. Las persecuciones de las voces que se oponían a Stalin y el gran número de ejecuciones de los disidentes evidenció el carácter dictatorial de su gobierno. Estos hechos suscitaron un sinfín de críticas por parte de aquellos que se habían sentido atraídos por la doctrina comunista. En esta línea cabría colocar a la figura de Kazan que habiendo pertenecido al Partido Comunista lo abandonó alegando el carácter dictatorial que estaba adquiriendo desde que Stalin lo controlaba.

Teniendo presente estos hechos *La ley del silencio* puede interpretarse como una crítica al autoritarismo de Stalin. Establecer un paralelismo entre la historia que la película muestra y la situación en la que se encontraban los disconformes con el estalinismo no resulta demasiado complicado. En el filme observamos como el sindicato que controla el muelle, dirigido de manera despótica por Johnny Friendly, acalla de forma violenta a todo aquél que se opone a sus fines. Así pues, cualquiera que interfiera a los objetivos del capo del sindicato será eliminado. Las críticas no son posibles en la organización de Johnny Friendly. Poco más o menos lo que sucedía dentro del Partido Comunista Russo. Stalin controlaba todo el aparato del partido de una manera tan estricta que incluso llegó a hacer constantes purgas dentro del partido de elementos que a su juicio no consideraba fieles a su causa. Formó una policía política secreta encargada de llevar a cabo dicha limpieza de manera violenta. De esta manera los miembros del partido que concordaban con las ideas de Stalin fueron adquiriendo una serie de privilegios, poderes y formas de comportamiento que les separaban del resto de la población. Cosa que también vemos en *La ley del silencio* con los miembros del sindicato. Los matones de Johnny Friendly gozan de unas distinciones que el resto de trabajadores del muelle no disfrutan. Por otro lado, gracias a Stalin el ejército rojo adquirió gran poder y una gran capacidad de opresión. Rasgos que podemos atribuir al sindicato mafioso de Johnny Friendly. Siguiendo el paralelismo, en la figura de Johnny Friendly se encontraría retratado Stalin. Terry Malloy, Cayo Dougan y Joey Doyle vendrían a representar a todas aquellas víctimas que discrepan de la política de Stalin, los cuáles son tratados con violencia. Un caso curioso es el de Charlie el Señorito. Hermano de Terry y alto cargo de la mafia, Charlie es asesinado por el sindicato por no cumplir los mandatos de Johnny Friendly. La muerte de Charlie simbolizaría la violencia que padecieron los disidentes del estalinismo que se hallaban dentro de las filas del Partido Comunista.

Continuando con esta interpretación es significativa una de las últimas escenas de la película. En el discurso que Terry suelta ante Johnny Friendly cuando va al muelle y no le ofrecen trabajo podemos ver lo que Kazan piensa de Stalin. En esta

7. Destacan en estas acusaciones un porcentaje elevado de combatientes contra el fascismo y antiguos miembros de las Brigadas Internacionales, los cuales habían luchado por la libertad frente a los gobiernos dictatoriales.

escena Terry afirma: "Si se te van esos matones no eres nada. ¿Te enteras?... Tú, sin dinero y sin gentuza a tu servicio, sin el servilismo de esos pistoleros no eres nada. No tienes más poder que el del revolver y el dinero... Tú mataste a Joey, liquidaste a Dougan, luego a Charlie que era de los tuyos. Te crees un dios y ¿sabes lo que eres? Eres un cerdo, un canalla, un asesino, un miserable..." Estas palabras pueden muy bien resumir el pensamiento no sólo de Kazan sino el de otros muchos simpatizantes de izquierdas que cuestionaban el estalinismo.

De acuerdo con esta interpretación, algo más metafórica, nos encontraríamos con un Kazan crítico. Estaríamos ante una postura que afirma la libertad de expresión y apuesta por el derecho a discrepar. En este sentido Kazan vendría a denunciar la censura violenta que desde el poder estaba llevando a cabo Stalin y, además, estaría mostrando su compromiso con el subyugado. De este modo Kazan representaría el paradigma de la crítica marxista de autor comprometido socialmente.

LA LEY DEL SILENCIO DE MCCARTHY

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial los E.E.U.U. no tenían rival a un nivel económico ni militar: su industria permanecía intacta, sus tropas militares durante el desarrollo de la guerra adquirieron experiencia y, además, contaban con la posesión de la nueva y terrible bomba atómica. Pero finalizada la guerra, la Gran Alianza se deshizo y la exclusiva de la bomba atómica también se acabó al poco tiempo. Tras una serie de desacuerdos sobre la Alemania de la posguerra y sobre el desarme atómico con la U.R.S.S., los E.E.U.U. entraron en una situación de preocupación respecto a las intenciones de los soviéticos dando lugar la "política de contención" que se oponía a cualquier influencia comunista. Tras la guerra toda Europa estaba destruida y era presa fácil del comunismo. Ante esta amenaza, el presidente Truman propuso en 1948 el denominado "Plan Marshall". Como ya se ha comentado anteriormente, la consecuencia más inmediata del Plan Marshall fue la división ideológica y económica del continente en dos. Esta situación generó fuertes tensiones entre los dos bloques ideológicos. De manera que en un período de tiempo muy breve los Estados Unidos y la Unión Soviética habían asumido la amenaza que cada uno representaba para el otro. Su rivalidad había dividido en mundo en dos grandes polos políticos.

A un nivel de política interior el gobierno de los E.E.U.U. no fue tan hábil como en el terreno de las relaciones internacionales y mostró su carácter más conservador y moderado. Llevando a cabo una política interna con un fuerte talante capitalista por lo que cualquier elemento progresista de la sociedad estaba en el punto de mira del gobierno norteamericano. Así pues, cualquier reivindicación de los sectores más comprometidos estaba destinada a ser condenada. De manera que ante una serie de huelgas de los sectores mineros y ferroviarios debidas al incremento del coste de vida en más del 30%, la postura de Truman fue tan tajante que incluso las esferas más conservadoras de la sociedad norteamericana se escandalizaron: se acusó a los sindicatos mediante vía judicial de atentar contra los intereses del Estado e incluso se pensó en alistar a los huelguistas en el ejército. Tales medidas no se llevaron a cabo porque las huelgas llegaron a su fin. Pero todos estos elementos convulsionaron la opinión de los sindicatos, de los intelectuales del momento y de los sectores marginales de la sociedad. A esta confrontación con los sindicatos hay que añadirle la aprobación en 1947 de la Ley sobre Relaciones Empresariales. Esta ley se propuso para solventar los supuestos abusos por parte de los sindicatos que la Ley Wagner del 1935 permitía. La nueva ley abolía la sindicalización obligatoria, prohibía las

huelgas, convertía en responsables ante la ley a los sindicatos por la ruptura de contrato y por las muestras de violencia en las huelgas, se suprimía la deducción de las cuotas sindicales de los salarios, como también las contribuciones de los sindicatos a campañas políticas, ante la toma de un cargo en un sindicato se exigía el juramento de no ser comunista, a los sindicatos se les pedía un registro sobre todas sus actividades, el gobierno podía decretar un período de ochenta días de "reflexión" antes de que el sindicato llevará a cabo una huelga. Esta ley fue condenada por los sindicatos por abolir todos los derechos del obrero.

En estos hechos podemos ver ya el contexto que facilitó el nacimiento del macarthysmo. A todo esto hay que sumarle la creciente alarma social alrededor de temas como el espionaje o la infiltración comunista que desplazaron el interés de la opinión pública hacia estos puntos. Durante los difíciles años de la depresión económica de los treinta muchos de los intelectuales viendo el auge del fascismo en Europa se interesaron por las tesis comunistas y muchos de ellos se afiliaron al Partido Comunista. La gran mayoría de ellos ostentaban cargos en universidades, departamentos del gobierno, sindicatos y la industria del entretenimiento. Mientras los E.E.U.U y la U.R.S.S fuesen aliados la pertenencia o no a asociaciones comunistas no revestía la mayor importancia. Ahora bien, en un período de Guerra Fría la relación con organizaciones comunistas era considerada incompatible con la fidelidad y, lo más curioso, con la seguridad nacional.

Diversos hechos suscitaron la preocupación del gobierno de la conspiración comunista. En primer lugar, en 1940 once comunistas fueron juzgados por enseñar y defender la caída del gobierno por la fuerza. En segundo lugar, en 1945 fueron descubiertos en las oficinas de la revista de tendencia comunista *Amerasia* documentación secreta del Departamento de Estado. A estos hechos hay que sumarles el descubrimiento en 1946 de que empleados del gobierno canadiense habían pasado información secreta sobre la bomba atómica a la Unión Soviética. El caso de Guy Burgess y Donald Maclean, dos diplomáticos británicos que resultaron ser agentes soviéticos, acrecentó más la alarma social. El caso más importante y polémico fue el de Alger Hiss, uno de los antiguos altos cargos del Departamento de Estado y consejero en las conferencias internacionales de Yalta. Fue acusado de ser espía soviético y condenado a prisión⁸. La preocupación que el caso Hiss había generado entre la población estadounidense, inquieta por los límites a los que había llegado la filtración comunista, se vio incrementada en 1949 con la noticia de que la U.R.S.S poseía la bomba atómica gracias a la colaboración del científico británico Klaus Fuchs y un grupo de científicos norteamericanos que les habían proporcionado la información secreta entre 1943 y 1947. Dos de los colaboradores estadounidenses fueron ejecutados en 1953. Ante tales acontecimientos, en 1951 se aprobó, tras haber sido vetada por el propio Truman, la Ley sobre Seguridad Interna que obligaba al registro de las organizaciones comunistas, prohibía el empleo a los comunistas en las áreas de defensa y la entrada al país de cualquiera que hubiera pertenecido a asociaciones comunistas e incluso se aprobaba la creación de campos de concentración para los

8. "Alguer Hiss era un prometedor diplomático del que, en 1949, se comenzó a sospechar en el Departamento de Estado que era espía soviético. Condenado por un gran jurado federal por perjurio, su caso llenó las páginas de los periódicos y fue la desazón de la clase política. Finalmente fue condenado por perjurio y sentenciado, en enero de 1950, a cinco años. En contra de la afirmación de Fiedler de que Hiss era espía comunista, nunca fue juzgado por espionaje. El tribunal ni siquiera pudo probar que hubiese sido comunista. La controversia, sobre la supuesta obediencia de Hiss a Moscú, es una cuestión que aún se debate hoy.", Stonor Saunders, (pág. 262).

comunistas en tiempos de alerta nacional. El voto de Truman le supuso la acusación por parte de los republicanos de ser blando con el comunismo.

Mientras tanto el Comité de Actividades Antiamericanas, formado originalmente para proteger a E.E.U.U. de la penetración nazi en 1938, se había convertido en un instrumento para descubrir y, en muchos casos, declarar comunistas en los sindicatos, en el gobierno y en Hollywood. Dicho comité destacaba por su fanatismo y por su afán de protagonismo, traducido en una búsqueda de publicidad fuera de medida y en la declaración de la exclusividad en la lucha contra el comunismo en el ámbito de la política interna. Además sobresalían en su manera de proceder su capacidad de provocación en ciudadanos con opiniones no convencionales y no necesariamente comunistas y, sobre todo, su inclinación a aceptar los rumores y chismes proporcionados por sus informadores como verdades susceptibles de ser probadas. Las acusaciones llegan a tal punto que rondan el ridículo. Al director Leo McCarey se le citó a testificar por el simple hecho de que sus películas tenían un éxito considerable en la U.R.S.S. Filmes como *Los mejores años de nuestra vida* de Wyler son acusadas de promover el espíritu comunista. Pero a pesar de su carácter arbitrario el Comité llegó a encontrar verdaderos culpables.

El Comité estaba presidido por Joseph R. McCarthy, senador republicano de Wisconsin que saltó a la palestra cuando en 1950 afirmó que en el Departamento de Estado había cientos de comunistas. McCarthy, convincente orador y políticamente agresivo, a comienzos de los cincuenta afirmaba la existencia de una gran conspiración comunista contra la nación americana. Avivado por los juicios de Hiss, de Burgess, de Maclean y de Fuchs entre otros llegó incluso a acusar al general G. C. Marshall (que Eisenhower consideraba su mentor) de favorecer la política de la Unión Soviética. McCarthy acusó a cualquiera que se presentara como disidente a su campaña anticomunista de simpatizar con el comunismo. Tarea que llevó a cabo en todos los terrenos de la vida pública norteamericana, llegando desde el mundo de la política hasta el terreno cultural⁹. A pesar de no aportar pruebas para sostener dichas acusaciones, McCarthy las repitió y las exageró ofreciendo al nacionalismo estadounidense más impulsivo aquello que quería y esperaba oír. De tal manera que su auge político no se demoró y en las elecciones al Congreso en 1950 el partido republicano aumentó considerablemente. El miedo a enfrentarse a la figura de McCarthy por ser acusado de comunista creció en el Congreso. Esta situación degeneró en una caza de brujas en todo el país dando lugar a la creación de organismos inquisitoriales y programas de seguridad anticomunistas. En estas condiciones miles de personas perdieron su trabajo, cientos fueron encarcelados y se procesó a muchísimos extranjero residentes en los E.E.U.U. Todas estas acciones se justificaban bajo la acusación de pertenecer a asociaciones comunistas o ser simpatizantes del comunismo.

El ataque de McCarthy llegó a otros departamentos y áreas del gobierno, a ciertas universidades e incluso a esferas de la Iglesia protestante. Y tras las críticas al general Marshall, McCarthy se procuró el recelo del nuevo presidente Eisenhower que inició una investigación que acabó con el cese de McCarthy en 1954. La censura a la que fue sometido McCarthy fue por despreciar las convenciones senatoriales y no por sus numerosas acusaciones extralimitadas y, en muchos casos, infundadas.

9. Desde su misma formación el Comité siempre tuvo como objetivo a Hollywood, debido al efecto de propaganda e de intimidación que producía ver a los héroes de la gran pantalla postrados ante la figura de McCarthy. Además, al incrementarse las tensiones entre las dos grandes potencias las altas esferas del poder no querían que desde el terreno cultural se generase una oposición popular a un posible enfrentamiento con la U.R.S.S.

Pero a pesar de no ser una figura relevante el macarthysmo dominó la década de los cincuenta. En dicha década más de tres mil funcionarios fueron despedidos bajo la sospecha del comunismo.

Pese a las revelaciones de las implicaciones de altos cargos del mundo político y cultural con la causa soviética, el número de afiliados al Partido Comunista americano era casi ridículo. De los treinta mil militantes con los que contaba en 1950 pasó a tener en 1954 menos de diez mil, los cuales la gran parte eran agentes infiltrados del F.B.I. Como el mismo Arthur Miller afirmó “Los Estados Unidos, con el Partido Comunista más pequeño del mundo, se comportaba como si estuviese al borde de una revolución sangrienta”.¹⁰

La caza de brujas de McCarthy puso de manifiesto el paralelismo existente entre la situación sociocultural de la U.R.S.S. de Stalin y la de los E.E.U.U. El macarthysmo fue llevado a un extremo en el que todo aquello que no fuera propiamente “made in América” debía ser condenado al ostracismo. Acabó siendo la expresión de la América profunda que ensalzaba de una manera irracional el sentimiento nacional y se enorgullecía del desprecio a lo foráneo. Siguiendo las directrices del macarthysmo el prestigio cultural norteamericano se estaba hundiendo y el sueño de convertir a los Estados Unidos en la bandera de la libertad de expresión se había desplomado¹¹.

EL CASO DE E. KAZAN

En 1947 se constituye la primera comisión contra el filtrado comunista en Hollywood. En ese año Kazan, denunciado por el magnate de la productora Warner Bros, Jack Warner, es por primera vez citado a declarar debido a su pasado comunista¹². Pero no será hasta 1952 cuando comparecerá. Entretanto los “diez de Hollywood”, profesionales de la industria, se les aparta de toda actividad laboral debido a su negativa a declarar ante la comisión y a finales de 1950 ya estaban encarcelados. En Hollywood todo aquél que se negó a testificar entró a formar parte directamente de la “lista negra” de los grandes estudios creada el 24 de noviembre de 1947 que rechazaba dar trabajo cualquiera que no colaborase con el Comité. Productoras como la RKO radio, la emisora la Voz de América o la 20Th Century Fox realizan numerosos despídos de todo aquél que se le pueda relacionar con el comunismo. Con el paso del tiempo alguno de los “diez de Hollywood” se echa atrás y testifica ante la comisión presidida entre otros por el futuro presidente de los E.E.U.U. y por entonces actor Ronald Reagan¹³. Otra opción más digna era negarse a testificar y asumir las consecuencias. Esta última opción suponía el rechazo de la industria y la condena

10. A. Miller en *Timebends*, citado en Stonor Saunders (pág.270).

11. Un ejemplo claro fue la limpieza que Roy Cohn y Devid Schine, dos de los principales secuaces de McCarthy, tras visitar las bibliotecas de la Agencia de Información de los Estados Unidos en siete países europeos condenaron más de treinta mil libros de los cerca de dos millones que se encontraban en dichas bibliotecas por hacer apología de la causa comunista. Inmediatamente dichas obras fueron retiradas de las bibliotecas. Entre otras muchas fueron condenadas obras de Herman Melville, de Thomas Mann, de Albert Einstein o de Sigmund Freud.

12. Emigrante turco y de procedencia griega, Kazan llega a New York a los cuatro años. Tras pasar por la Universidad de Yale y diplomarse en 1930 en arte dramático, en 1932 entra a formar parte del *Group Theatre* como actor y director de escena. De tendencia progresista el *Group Theatre* era una de las compañías teatrales con más atractivo de la escena neoyorquina. Se representan obras de temática social donde Kazan interpreta a héroes obreros. Es por esta época, en 1934, cuando se afilia al Partido Comunista, aunque su permanencia será muy breve y debido a desavenencias con el partido lo abandona a los diecinueve meses.

13. Es el caso de Edward Dmytryk que abandonó la cárcel tras su declaración ante la comisión.

por su parte al destierro. En esta situación se encontraron muchos de los “outsiders” del “star system” que se vieron obligados a esperar a que la situación se normalizase (cosa que no pasaría hasta finales de los sesenta). Mención especial merece el caso de los guionistas señalados por el dedo del macarthysmo. Muchos de ellos seguían escribiendo bajo seudónimos, como fue el caso de Dalton Trumbo, o escribían para que tercera personas los firmaran como suyos¹⁴. A medida que surgen las primeras declaraciones y los primeros testimonios las principales productoras optan por la postura de los diferentes comités de investigación.

Kazan hace su primera declaración el 14 de enero de 1952. Declara haber pertenecido al Partido Comunista pero se niega a dar nombres. Por entonces Kazan gozaba de un gran prestigio en Broadway y Hollywood. Tras esa primera declaración Kazan es sometido a intensas presiones tanto por las grandes productoras como por el Estado. Tras ser amenazado con un posible ingreso en prisión por desacato al congreso, Kazan pide una segunda comparecencia ante la Comisión. Se le concede el 10 de Abril de 1952, en ella Kazan hace una confesión en toda regla. Kazan leyó ante la comisión investigadora una extensa confesión donde repasaba con pelos y señales su historial político y delataba a varios de sus compañeros por pertenecer o haber pertenecido al Partido Comunista. Además hizo un exhaustivo análisis de toda su filmografía y sus montajes teatrales justificándolos como un enfrentamiento a la causa comunista. Ante la decepción que para muchos supuso su declaración, Kazan ese mismo mes pagó una página entera del *New York Times* explicando las razones que le habían llevado a testificar. En su anuncio del periódico Kazan atacó a los comunistas y animaba a la población a la delación como deber cívico.

Inmediatamente después de ceder a las presiones del Comité de Actividades Antiamericanas Kazan se justificó, que no se arrepintió, públicamente. Pasados dos años Kazan dio forma a esta justificación en forma de película en *La ley del silencio* (1954), un proyecto que tenía en mente junto con su por entonces amigo Arthur Miller alrededor de 1947¹⁵. El filme trataba un tema muy próximo a la experiencia del mismo Kazan. En *La ley del silencio* se aborda la cuestión de la necesidad de hablar en determinados momentos de la vida, de asumir las responsabilidades de nuestras acciones, de la obligación de tener que utilizar medios tan poco éticos como la delación para conseguir objetivos más nobles. En definitiva, una justificación de su manera de proceder en 1952.

Los paralelismos entre lo que le ocurre al protagonista de *La ley del silencio* y la vida del propio Kazan no son difíciles de establecer. En el filme nos encontramos a un individuo que habiendo pertenecido a una organización sindical cuyos miembros son amigos suyos e incluso familiares ante la persecución judicial de dicha organización y tras un conflicto moral decide delatar a sus miembros. Visto el episodio de Kazan durante la caza de brujas puede parecernos que el protagonista

14. Este triste episodio dio lugar a curiosas anécdotas como cuando se premió con el Oscar al mejor guión a un desconocido que nadie fue a recoger (era de Trumbo) o cuando Pierre Boulle sin tener las más remota idea de inglés recogió el Oscar a mejor guión por *El puente sobre río Kwai* inspirada en su novela cuando en realidad los autores fueron Albert Matz y Carl Foreman.

15. Arthur Miller y Kazan escribieron el primer guión y lo presentaron a la Columbia pero ésta lo rechazó. Al poco tiempo Miller abandonó el proyecto dando paso a Budd Schulberg (otro delator durante la caza de brujas). El proyecto pudo ser llevado a cabo debido, en primer lugar, a la aparición de los artículos del periodista Malcom Johnson donde se evidenciaban los abusos y extorsiones a las que estaban sometidos los estibadores del muelle neoyorquino y, en segundo lugar, a causa del interés que Marlon Brando mostró por él. Aunque Marlon Brando, otro “outsider”, tenía recelos a la hora de participar en el proyecto debido a la implicación de Kazan y Budd Schulberg en las denuncias ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

de la película es él mismo: Kazan había estado ligado al Partido Comunista y cuando éste es perseguido denuncia a los miembros que conocía. Pero los paralelismos no acaban aquí. Entrando en el hilo argumental de *La ley del silencio* vemos que Terry, tras el asesinato de Joey, es incitado a declarar y delatar a sus amigos, pero en esta ocasión se niega. De manera idéntica a lo que le sucedió a Kazan. Ante las presiones de Edie, del padre Barry y del “Comité de Investigación de los muelles” que le cita oficialmente a declarar, Terry determina testificar. Poco más o menos lo que le ocurrió a Kazan que denunció a sus excompañeros de partido tras las presiones de las productoras y del comité de investigación de la filtración comunista en Hollywood. Ahora bien, Terry Malloy y Elia Kazan no se encontraban precisamente en la misma situación. No hay que olvidar que al protagonista de la película la mafia le mata un hermano, cosa que no llevó a cabo ningún miembro del Partido Comunista con Kazan. Otro elemento menor en el que parece revelar cierta coincidencia entre lo que le sucede a Terry y la vida del propio Kazan es el episodio del juicio. Cuando Terry va a declarar ante el tribunal, el escenario en que se mueve es idéntico al vivido por Kazan en su declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas: con un gran jurado, un fiscal inquisitorial y toda la sala rodeada de cámaras que televisaban lo que allí ocurría.

Ante tales coincidencias es comprensible que la crítica cinematográfica haya considerado *La ley del silencio* como una justificación de la actuación de Kazan durante la caza de brujas. En este sentido son relevantes algunas escenas que ponen de manifiesto los argumentos que rondaban por la cabeza de Kazan a la hora de intentar disculpar su manera de actuar en 1952. En este punto es importante tener en cuenta que el guion de la película lo escribió otro delator durante la caza de McCarthy, Budd Schulberg. En este sentido hay algunas escenas que no tienen desperdicio. Si examinamos los monólogos del padre Barry vemos un claro alegato de la delación. Por ejemplo, en la escena de la reunión clandestina en la iglesia el padre Barry afirma: “Responded a esto: ¿cómo podemos llamarnos cristianos si protegemos a un asesino con nuestro silencio? (...) ¡Chivaros! ¡Vamos, despertad de una vez! Sé que estáis amenazados de muerte, pero en este país nos queda siempre un recurso: defendernos, señalar a los desaprensivos, justificar la lucha de lo justo contra lo injusto. Lo que para ellos es delación, para vosotros significa libertad.” O en el discurso que ofrece tras la muerte de Cayo Dougan en el muelle. Aquí afirma: “Cuando mataron a Joey Doyle fue una crucifixión... Cada vez que esos malvados aplastan a un hombre que intenta cumplir con sus deberes de ciudadanía es una crucifixión. Los que contemplan impasibles estos crímenes, los que silencian cuando saben lo ocurrido, son unos cómplices más... ¿Qué piensa Cristo que habló contra el mal sin temor alguno a represalias de vuestro cobarde silencio?”

En estas escenas Kazan parece estar exponiendo las razones que le llevaron a identificar a varios de sus excompañeros. El espectador que conoce el episodio de la caza de brujas parece estar asistiendo a la confesión sincera de Kazan. Un trabajo interesante, que por falta de medios aquí no vamos a realizar, consistiría en comparar el anuncio de Kazan en el *New York Times* a favor de la delación y las palabras del padre Barry.

Pero Kazan no sólo justifica su conducta durante el macarthysmo, sino que trata de mostrar cómo pasó los momentos inmediatos a su declaración y de este modo intenta conseguir mediante el dramatismo el apoyo del espectador. Todo esto se puede observar en la escena posterior a la delación de Terry. Aquí vemos como todo el mundo le da la espalda: un amigo suyo no lo saluda al pasar junto a él en la escalera, un chaval que le tenía idolatrado mata todas sus palomas y no le dirige la

palabra, o cuando llega al muelle y ningún trabajador le habla. Ante tal panorama, Edie le dice a Terry: "...bueno ya pasó todo." A lo que Terry responde: "Mis amigos no me dirigen la palabra" A esto Edie le pregunta: "¿Te crees que son amigos?"

Queda claro que *La ley del silencio* refleja no sólo una situación histórica determinada sino que viene marcada por el contexto en que se creó. Parece difícil pensar en la creación de dicho filme sin tener en cuenta ni la experiencia del propio autor ni las condiciones sociales que determinaron su gestación. Es, por tanto, imposible entender la película al completo sin tener en cuenta la situación por la que había pasado Kazan.

Teniendo en cuenta el compromiso social que Kazan muestra en la gran mayoría de sus obras, choca la actitud servil que mantuvo durante el macarthysmo. Atendiendo a su comportamiento durante la caza de brujas, *La ley del silencio* adquiere un tono marcadamente conservador. Es decir, a pesar de mostrarnos una historia de denuncia social, en último término lo que Kazan hace con esta película es justificar y argumentar a favor de la delación de los comunistas durante la persecución de McCarthy. Kazan dignifica la figura del soplón, del chivato, del delator, del confidente. Y de este modo disculpa su conducta del 1952. Y en este sentido, la película convierte en paradigma del buen ciudadano al delator. Éste era el objetivo de la política de la acusación de McCarthy. Desde la crítica marxista nos encontraríamos ante un Kazan conservador, un Kazan interesado en perpetuar el orden establecido.

CONCLUSIÓN

Como acabamos de ver la crítica marxista poniendo atención en los vínculos entre la obra de arte y los acontecimientos históricos desvela un área enorme de interpretación. Es decir, teniendo presente el desarrollo de la historia como marco de gestación de la obra de arte, el marxismo amplía de una manera considerable el terreno hermenéutico del crítico. Y este hecho se debe a que desde el marxismo la obra se considera en función del contexto histórico en el que surge y no por su recepción estrictamente estética. La crítica marxista parece dejar a un lado el juicio sobre la calidad estética de una obra de arte. Es por esa razón por la que en nuestro análisis de *La ley del silencio* no he entrado en cuestiones sobre el estilo del filme, la caracterización de los personajes, la trama de la película, etc. Como se ha visto, mi disquisición sobre el filme se ha centrado en los paralelismos entre la historia que Kazan nos muestra y la historia propiamente dicha. En este sentido hemos resaltado el símil del argumento de la película con ciertos hechos de la historia del siglo XX. Así pues he destacado, en primer lugar, la situación que se vivía en los años cuarenta en el puerto neoyorquino, en segundo lugar, la persecución que Stalin llevó a cabo de los disconformes con su política y, en tercer lugar, el lamentable episodio de Kazan y la caza de brujas.

Para finalizar debiéramos subrayar que la actuación de Kazan durante la caza de brujas de McCarthy resultó fundamental en su trayectoria artística y personal. Esta experiencia recogida en *La ley del silencio* le supuso su segundo Oscar a la mejor dirección. Tras este exitoso filme, Kazan a diferencia de algunos de sus compañeros siguió trabajando. En 1955 haciendo uso de las nuevas técnicas rueda con el poco conocido por entonces James Dean *Al este del Edén*. Seguirán obras de notable éxito como *Baby Doll* (1956), *Un rostro en la multitud* (1957), *Río Salvaje* (1960), *Espendor en la hierba* (1961), *América*, *América* (1963) o *El compromiso* (1969). Kazan se convirtió en sinónimo de éxito comercial y garantía de un trabajo bien hecho. Pero

incómodo ante el nuevo camino que la industria estaba tomando, a partir de 1963 su presencia en las carteleras fue disminuyendo. Con *El último magnate* Kazan se despidió del mundo del cine en 1976.

A pesar del paso de los años Kazan no se arrepintió, al menos públicamente, de su actuación durante la caza de brujas del senador McCarthy. Hay que recordar que otros delatores se arrepintieron y después de su declaración mostraron total rechazo a su propia actuación. Fue el caso del actor Sterling Hayden quien inmediatamente después de su declaración se manifestó ante las puertas del Comité con pancartas donde se instigaba a no declarar.

En 1999, pocos años antes de su muerte en 2003, cuando la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense recompensó la trayectoria cinematográfica del director con un Oscar honorífico en la sala se pudo respirar un ambiente tenso. Nadie negaba el talento en el terreno artístico del cineasta, pero lo que era más polémico era su condición como persona teniendo en cuenta cómo procedió durante la caza de brujas. Para la posteridad quedan las imágenes de aquellos que a pesar de la ovación del público se negaron a levantarse ante Kazan cuando recogió la estatuilla.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera, M., *Europa 1.945-1.990*, Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1.992.
- Eagleton, T. *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Ed. Zero, 1978.
- Hegel, G. W. F. *Introducción a la estética*, Barcelona, Ed. Península, 1985.
- Jones, Maldwyn A. *Historia de Estados Unidos 1.607-1.992*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1.996.
- Stonor Saunders, F. *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Ed. Debate, 2.001
- Williams, R. *Cultura*