

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grau en Comunicació Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La cacera de bruixes a Hollywood en la pel·lícula The Way We Were”

TREBALL FINAL DE GRAU

Autor/a:
Arantxa Merí Bisbal

Tutor/a:
José Pavia Cogollos

GANDIA, 2013

Resum del treball i paraules clau

El treball consisteix en l'anàlisi, tant de de les escenes mantingudes, com de les eliminades, arran de la cacera de bruixes de Hollywood, en la pel·lícula *The Way We Were*, amb la finalitat de demostrar la importància d'aquests escenes en la creació d'una història d'amor que trepitja amb la política

A més, s'hi intenta donar una visió àmplia però concisa del context històric que propicia les investigacions sobre la infiltració del comunisme en la indústria cinematogràfica de Hollywood.

Paraules clau

Cacera de bruixes, llistes negres, comunisme, Guerra Freda, anàlisi de la pel·lícula.

Abstract

This project involves the analysis of deleted and maintained scenes in the film *The Way We Were* in order to show the importance of these scenes in a impossible love story because of politics These scenes are contextualized in the period of the so called Hollywood Witch Hunt in the film industry.

It also wants to approach briefly the period of the Hollywood Blacklists and the investigations of communism in the film industry.

Key Words

Witch-hunt, blacklists, communism, Cold War, film analysis.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	3
1.1. Presentació	3
1.2. Objectius	5
1.3. Metodologia i etapes de treball.....	6
2. CONTEXT	8
2.1. La Guerra Freda.....	8
2.2 Els orígens de la Comissió d'Activitats Antiamericanes, l'HUAC.....	10
2.3. Els deu de Hollywood: Primera investigació	11
2.4. El Waldorf Statement	16
2.5. Mccarthisme.....	17
3. APROXIMACIÓ A LA PEL·LÍCULA.....	17
3.1. Crèdits.....	17
3.2. Sinopsi	18
3.3. El guió	19
3.4 El muntatge.....	22
3.5 Taula cronològica	24
4. ANÀLISI.....	26
4.1 Aproximació als personatges	27
4.2. Desmuntant als protagonistes	27
4.3. La nova vida a Hollywood.....	29
4.4. Noves amistats.....	30
4.5. Festa dels Germans Marx	31
4.6. ¡Shivout! I primeres declaracions de testics.....	32
4.7. Conferència de Control de Pensament.....	33
4.8. La inquisició	34
4.9. Washington	35
4.10. La traïció de Rhea	37
4.11. Conduït per UCLA	40
4.12. Reecontre amb el passat.....	41
4.13. Ruptura	41
4.14. El final original.....	42
4.15. El final de la novel·la	44
5. CONCLUSIONS	44
6. BIBLIOGRAFIA.....	48

1.INTRODUCCIÓ

1.1. Presentació

Aquest treball naix amb la finalitat d'aprofundir en la idea que *The Way We Were* podria haver-se convertit en la primera pel·lícula del cinema comercial i de masses -que es va començar a desenvolupar durant els anys setanta- en enfrontar directament l'episodi més trist del cinema nord-americà, ocorregut durant els anys de la segona postguerra mundial.

La Segona Guerra Mundial i la consegüent Guerra Freda desencadenen una etapa mal anomenada maccarthisme.¹ Arthur Laurents, guionista de cinema i de teatre va escriure una novel·la ambientada en aquesta època, en que dos joves procedents de diferent estatus social d'Amèrica s'enamoren, però a causa de les personalitats de cadascun i dels impediments imposats per el context polític no assoleixen un final feliç. Els dos personatges eren Hubbell -un WASP² procedent de la classe adinerada, simpàtic i divertit i que no es pren res de forma seriosa- i Katie -una jove jueva, de família treballadora, que es presenta com una dona lluitadora que no permet cap tipus de broma sobre Hitler, Mussolini o la mort de Roosvelt.

I una història tan prometedora com aquesta, que comptava amb molt bons ingredients (història, personatges, guionista, actors i director), i que en arribar a la gran pantalla esdevé un èxit en taquilla, serà recordada i valorada (pels actors principals i per una banda sonora memorable), però de forma completament oposada a com havia d'haver sigut, ja que s'eliminaren les escenes polítiques més comprometedores.

Aquest treball busca i desenvolupa quins son els motius per els quals avui coneixem la versió romàntica i no la política, i troba resposta en una preproducció de la història desastrosa, en un públic influït per l'*star system*³ i en un director, que com qualsevol altre, volia assegurar l'èxit de la seua producció.

¹ Cf. l' apartat 2.5

² WASP, és l'acrònim en anglés de Blanc, anglosaxó i protaquestant (*White, Anglo-Saxon and Protestant*)

³ *Star System*: tàctica utilitzada pels estudis, iniciada en els anys trenta, que consisteix a contractar els actes més importants del moment per a assegurar l'èxit de la taquilla.

D'aquesta manera la crítica va considerar la pel·lícula com una història romàntica més:

“Pollack i Laurents estan tan ocupats amb el dubtós propòsit de demostrar que la política pot arruïnar un matrimoni, que no tenen temps per a crear l'atmosfera política que suposadament contribueix al col·lapse de la parella.[...] Unes supèrbies interpretacions per part de Barbra Streisand i Robert Redford no són suficients per a mantindre les nostres esperances de tornar a veure un d'aquells impressionants melodrames, plens de grans estrelles, que Hollywood rarament intenta produir avui en dia”.

Paul Zimmerman, *Newseek*.

“*The Way We Were* és quasi un esdeveniment, ja que es tracta d'una profunda i creïble història d'amor per a adults.”

Stephen Parber, *The New York Times*.

La pel·lícula es va estrenar en la dècada dels setanta, en un clima en què any rere any es produïen acords de desarmament entre el bloc capitalista i comunista i s'estableix a Ginebra el Tractat de no Proliferació d'Armes Nuclears. La societat dels Estats Units omplia els carrers de manifestacions en contra de la Guerra de Vietnam, i en favor de les llibertats civils, dels drets dels homosexuals i les lesbianes... A tot això cal sumar el *baby boom*⁴ originat després de la Segona Guerra Mundial (1940-1960). Aquests factors donen lloc a una gran generació de joves, seguidors primer de la cultura *beat*⁵ i més endavant del moviment *hippie*.⁶

Potser per això Jorge R. Tadeo⁷ afirma, sobre la producció de *The Way We Were*, que era el moment pertinent per a recuperar l'activisme viscut a Nord-Amèrica abans de la Segona Guerra Mundial i recordar els inicis de la Guerra Freda.

En referència a les paraules de Tadeo, no és gens estrany que en un moment del film aparega un cartell de *The Best Year of Our Lives*, pel·lícula que criticava el tractament

⁴ El terme *natalitat explosiva* s'utilitza per a descriure a la gran quantitat de persones que van nàixer en alguns països de parla anglesa després de la Segona Guerra Mundial, entre 1940 i 1960.

⁵ El terme *beat* fa referència a un grup d'escriptors dels Estats Units que durant la dècada dels cinquanta compartia una idea de cultura i aficions o fonts d'inspiració, com ara el jazz. S'oposaven als valors clàssics i reivindicaven l'ús de les drogues i de la llibertat sexual.

⁶ Moviment contracultural i pacifista que es desenvolupa als Estats Units durant els anys seixanta.

⁷ TADEO, Jorge R. *Tal como éramos: Streisand y Redford, ni contigo, ni sin ti*. <<http://www.ecartelera.com/noticias/10586/tal-como-eramos-streisand-redford-ni-contigo-ni-sin-ti/>>

que rebien els soldats –al no tindre casa ni feina- quan tornaven després de participar en la Segon Guerra Mundial.



Captura de *The Way We Were* on es mostra el cartell de *The Best Year of Our Lives*

Quant al cinema, durant la primera meitat dels anys setanta es produeix un relleu generacional: els vells professionals del cinema deixen pas a una generació de cineastes provinents de la universitat. Aquests seran els encarregats de fer tornar el públic a les sales de cine, que havien quedat buides a causa de l'aparició de la televisió i la crisi dels gèneres clàssics.⁸ Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg, entre d'altres, comencen a fundar productores i el cinema americà es torna principalment comercial, basant els seus èxits en la recaptació de la taquilla. Així, durant els anys setanta, després de *The Way We Were*, s'estrenen pel·lícules com *Chinatown*, *Jaws*, *The exorcist* o *Star Wars*.

1.2. Objectius

Objectiu principal:

L'objectiu principal de l'anàlisi és explicar com *The Way We Were*, que va ser el primer producte cinematogràfic *comercial* en intentar mostrar els fets ocorreguts durant la investigació d'infiltracions comunistes en el cinema de Hollywood, finalment acaba tractant el tema de forma secundària, tenint el context com a rerefons però centrant l'atenció en la història d'amor dels personatges principals.

⁸ Cf. "Tormenta en los grandes estudios", "La crisis de los géneros clásicos" i "La resurrección de Hollywood", en LUCENA, Núria (ed.). *El cine*. Barcelona: Larousse Editorial, SL, 2006. ISBN: 84-8332-800-3. p. 48, 52 i 66.

Objectius secundaris:

- Donar a conèixer, de forma general, els fets ocorreguts durant el període de la primera investigació en el cinema de Hollywood duta a terme per l'HUAC, presidit per J.Parnell Thomas.
- Mostrar les parts eliminades del muntatge final de la pel·lícula, en què la cacera de bruixes cobra major importància i dota de significat altres escenes que es van mantindre en la versió final.
- Aprofundir en les personalitats de Katie Morosky i Hubble Gardiner per a mostrar de quina manera son influïts per el context polític.

1.3. Metodologia i etapes de treball

L'anàlisi de la temàtica ha sigut el fil conductor del treball. L'argument és el pretext per a aquest anàlisi fílmic, però com afirmen J. Amount y M.Marie ⁹ "tant en el cinema com en totes les produccions significatives, no existeix contingut que siga independent de la forma a través del qual s'expressa." Per això, a l'hora de realitzar l'anàlisi, s'han descrit elements essencials per a la narració com son: la posada en escena, els tipus de plans i a més la música. Però cal tindre en compte que n'hi ha moltes escenes/seqüències que no es troben disponibles per al públic general, d'aquestes soles és te informació del guió o de la novel·la.

Per a que això haja sigut factible (primer s'ha realitzat una segmentació de la tercera part narrativa, creant una llista de les seqüències i escenes, que han sigut ordenades en una taula de manera cronològica per a facilitar la comprensió durant l'anàlisi.

De fet el muntatge i les escenes eliminades son els elements més importants que cal tindre en compte per a traure a la llum la part oculta de *The Way We Were*.

I per a ajudar a la millor comprensió del que s'està parlant, s'han realitzat descripcions abans de cada escena o pla, que han sigut complementades algunes voltes amb imatges o captures de la pel·lícula o d'altres fonts d'informació.

⁹ J.Amount i M. Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicació, 2009

La estructura completa de la pel·lícula (sencera) segons paraules del director va resultar estranya¹⁰:

Present< *Flashback* /> Present /> *Flash Forward*

El moment present és molt breu, sols com a pròleg de quatre o cinc minuts per a introduir-nos al personatge de Katie. La resta del primer acte transcorre tot en el *flash-back*, els anys d'universitat, i sense interrupcions, per això un s'oblida que està en aquest acte. El segon acte es desenvolupa tot en el present, en tornar a la mateixa escena on ha començat el *flash-back*. Però quan es produeix el *flash-forward* també continua en el present, ja que tan sols han transcorregut uns mesos.

Tot i que aquesta anàlisi no contempla els dos primers terços de la pel·lícula (present +flashback i present) perquè no és l'objecte de l'estudi, i que em referiré només a l'ordre del muntatge de les escenes i seqüències del tercer acte a més del significat que adopten seguint la línia argumental, he cregut convenient descriure l'estructura, ja que aquesta ajuda a evocar el títol, sobretot en la part analitzada, quan es produeixen les escenes que reviu la Katie del passat i el matrimoni s'adona que ja no són *tal com érem*.

A continuació descriuré les etapes que ha seguit la redacció del treball:

Primerament, recerca i lectura d'informació relacionada tant amb la pel·lícula com amb la temàtica.

- El següent pas, ha sigut la lectura de la novel·la original, escrita per Arthur Laurents i la recerca de tota la informació possible sobre el guió original, davant la impossibilitat de trobar-lo. Això ha servit per a obtenir una visió més detallada i profunda de la història i així poder-la comparar amb el guió definitiu.
- El visionat repetit de la versió definitiva de la pel·lícula, de les escenes eliminades, el documental inclòs en el DVD i la pista d'àudio amb els comentaris del director Sydney Pollack, ha aportat les diverses versions i visions dels agents involucrats en el procés de creació del film.

¹⁰ Cf Pista d'àudio amb comentaris de Sydney Pollack al DVD *The Way We Were*. Sydney Pollack. Columbia Pictures / Rastar Productions, 1973. Drama. 118 min.

- La lectura d'*El Tiempo del Sapo*¹¹ de Dalton Trumbo i de la recopilació de textos realitzada per Antonio Castro a *Listas Negras de Hollywood. Radiografía de Una Persecución*¹², han aportat al projecte la veracitat històrica i exhaustiva des de diferents visions: la d'un *blacklisted* i la de prestigiosos investigadors del tema. Però cal destacar el magistral llibre escrit per Román Gubern, *La Caza de Brujas en Hollywood*¹³ que ha aportat la visió històrica i cronològica dels fets.
- La recerca i lectura d'informació sobre el context polític i social de l'època no ha sigut una tasca tan complicada com la de sintetitzar-la tota, per tal d'obtenir una visió completa i centrada en el període històric del qual tracta la pel·lícula.
- Finalment, el visionat d'altres pel·lícules, realitzades en anys posteriors, que han parlat de la cacera de bruixes, ha sigut important per a tindre una perspectiva de com aquest període ha sigut utilitzat com a element principal d'una història i no com a element complementari. Aquestes són: *The Front*¹⁴, *Guilty by Suspicion*¹⁵, *Good Night and Good Luck*¹⁶ i *One of The Hollywood Ten*¹⁷.

A tot açò cal sumar, durant el procés de redacció del treball, la consulta de pàgines web, de vídeos, un documental i tota classe d'informació referent a la pel·lícula, la producció o el context.

2. CONTEXT

2.1. La Guerra Freda

A Amèrica del Nord, la segona postguerra mundial ha passat a la història pel trist episodi de la cacera de bruixes. És essencial per a situar la pel·lícula, conèixer el context en el que es desenvolupen els fets i les causes que ens porten, en la versió eliminada, a la ruptura de la parella per motius ideològics i de principis morals.

¹¹ TRUMBO, Dalton. *El Tiempo del Sapo*. Barcelona: Breixo Viejo, 2009. Primera edició, *The Time of The Toad*, 1949.

¹² CASTRO, Antonio(ed.). *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una persecución*. Madrid: Universitat Complutense. Àrea de Ciències Socials, amb la col·laboració del GIIAC i de l' Institut Buñuel, 2009

¹³ GUBERN, Román. *La Caza de Brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2002.

¹⁴ *The Front*. Martin Ritt. Columbia Pictures, 1976. Drama. 94 min.

¹⁵ *Guilty by Suspicion*. Irwin Winkler. Warner Bros. Pictures, 1991. Drama. 105 min.

¹⁶ *Good Night. And Good Luck*. George Clooney. Warner Independent Pictures, 2005. Drama. 90 min.

¹⁷ *One of The Hollywood Ten*. Karl Francis. Bloom Street Productions, Canal+ España, Morena Films Saltire Entertainment i Televisión Española. 2001. Drama. 109 min.

Durant els dos primers terços del film, es fan referències al context polític que es viu tant al món com als EUA: la guerra civil espanyola, Hitler i Mussolini, la conferència de Ialta, la mort de Roosevelt, és a dir, el context de la Segona Guerra Mundial a Europa, en la qual Amèrica del Nord no intervindria fins l'atac a Pearl Harbor per part del Japó. Tot això ens duu a l'últim terç de la pel·lícula, amb les conseqüències d'aquest període: la lluita indirecta entre l'URSS i els EUA, anomenat Guerra Freda.

Al acabar la Segona Guerra Mundial, el mapa europeu es repartí entre les dues grans potències i quedà dividit entre capitalisme i comunisme. Europa Oriental va quedar sota el domini de l'URSS, que mai va desmobilitzar els seus exèrcits, cosa que va fer que L'Europa Oriental formara aliança amb els Estats Units per a protegir-se de l'amenaça soviètica. Així, l'URSS i Estats Units es converteixen en enemics.¹⁸

En aquest context de guerres indirectes, és crea una psicosis internacional i comencen les campanyes de propaganda en ambdós bàndols per fer veure la maldat de la ideologia de l'enemic i la bondat de la pròpia. El president dels Estats Units, Harry S. Truman, va pronunciar un discurs (1947) en què marcava una línia a seguir respecte de l'enfrontament soviètic i nord-americà: calia evitar l'expansió del comunisme a la resta del món.¹⁹

En els anys següents, es va crear i es va estendre un sentiment antisoviètic. Després de proclamar la Doctrina Truman, aquest va proposar el Programa de Lleialtat de Treballadors Federals (Federal Employees Loyalty Program), encarregat d'estudiar el problema de la lleialtat dels funcionaris federals. Segons el Programa, era prova de deslleialtat "ser membre de, estar afiliat a, o simpatitzar amb qualsevol organització, associació o grup, moviment o unió de persones considerades totalitàries per el fiscal general", és a dir, qualsevol organització propera al Partit Comunista o als denominats grups tapadora: des de la Young Communist League fins a la Nature Friends of America.²⁰ La pregunta plantejada és, en quina mesura el Programa responia a la

¹⁸ Cf GARCIA, Eugenio (coord.). "La Bipolarització del Món" Història del Món Contemporani. Paterna, 2008. ISBN: 987-84-9826-398-5. p.302.

¹⁹ GARCIA, Eugenio (coord). op.cit. p.303

²⁰ SHRECKER, Ellen. "Beyond HUAC and Hollywood: McCarthyism and Cold War".A: CASTRO, Antonio (ed.) op.cit. p.28.

convicció política del President o va ser conseqüència del terror a l'oposició republicana i conservadora.

El programa va ser criticat pels mitjans liberals i sindicals i la United Public Workers of America (Treballadors Públics d'Amèrica), organització sindical afiliada al CIO (Committé on Industrial Organization), va denunciar el Programa com una "cacera de Bruixes"²¹. Aquest nom després passaria a designar la purga comunista que es va portar a terme al cinema.

És un exemple del feixisme americà que "sempre ha estat present en la societat capitalista nord-americana i que ha cobrat especial importància durant els períodes de les postguerres mundials"²². Com explica Román Gubern, la primera postguerra mundial es va caracteritzar per una forta activitat sindical i de lluites obreres que foren reprimides, mentre que la segona postguerra ha passat a la història per la trista cacera de bruixes, mal anomenada *mccarthisme*.

2.2 Els orígens de la Comissió d'Activitats Antiamericanes, l'HUAC

Abans que la Comissió d'Activitats Antiamericanes²³ es formalitzara en 1938, en el Congrés dels Estats Units aparegueren els primers símptomes de feixisme, però aquests no tingueren molta ressonància durant l'administració Roosevelt. D'aquesta època es destaca l'activitat de l'ultraconservador John E. Rankin diputat antisemita, antinegre i anticomunista, que durant els anys 30 va dur a terme una activitat pública que anunciava tímidament el que s'esdevindria amb el senador Joseph McCarthy.

Durant l'Alemanya del Tercer Reich, artistes i intel·lectuals es veuen forçats a emigrar, i molts d'ells s'instal·len a Hollywood. Allí, amb el context del clima liberal que acompanyava el New Deal²⁴, creen un viu ambient polític antifeixista que es

²¹ Cf GUBERN, Román. " Los Antecedentes" . *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2002. p. 15 i 16.

²² GUBERN, Román. op.cit. p.7

²³ Comissió d'Activitats Antiamericanes. En anglès, HUAC:House Un-American Activities Committee

²⁴ *New Deal* (1932): projecte econòmic impulsat per el demòcrata Franklin D. Roosevelt, amb la finalitat de reactivar l'economia castigada per els efectes de la Gran Depressió

manifestava en forma de declaracions o mítings contra la guerra civil espanyola i protestes contra la dictadura de Hitler.

Aquest ambient progressista, però, no agradava al sector més conservador del país i la reacció es va armar a través de la Comissió d'Activitats Antiamericanes (1938), creada per la Cambra de Representants i coneguda pel nom del seu president, Martin Dies. La Comissió Dies també es va interessar pel cinema, però a causa de l'esclat de la guerra i la militarització del cinema nord-americà, abocat a la propaganda antifeixista, paralitzaren qualsevol acció. Els nuclis feixistes nord-americans es replegaren temporalment, però tornaren a aparèixer durant el 1945, any en què Rankin va ressuscitar la Comissió, i li otorgà un caràcter permanent a la Cambra de Representants. Ell mateix i junt a J.Parnell Thomas n'ocuparen la presidència. Aquest clima inquisitorial es veié afavorit per la victòria republicana de 1946 al Congrés²⁵.

2.3. Els deu de Hollywood: Primera investigació

La part analitzada de *The Way We Were* transcorre durant el període de temps descrit a continuació.

El 1947 és l'any en què la Comissió d'Activitats Antiamericanes presidida per J.Parnell Thomas anuncia la seua intenció d'efectuar una investigació secreta sobre infiltracions comunistes en el cinema.

En el més de maig, diversos investigadors es desplacen a Hollywood i mantenen reunions secretes amb personalitats de la indústria, entre elles el productor Jack L. Warner. Quan els investigadors abandonaren la colònia, ho feren amb llistes de noms sospitosos d'antiamericanisme.

Quin tipus de gent va buscar la Comissió per a obtindre noms? A aquella que s'havia oposat a la creació del Director's Guild (sindicat de directors), de la Screen Writer's Guild (sindicat de guionistes), del Moviment Antinazi... Aquelles persones anotaven les matrícules dels qui assistien a alguna reunió.

²⁵ Cf GUBERN, Román. op.cit. p.9 - 14

Açò apareix reflectit al film *Guilty by Suspicion*, d' Irwin Winkler (1991), quan el protagonista torna d'Europa per a llavar el seu nom i els amics li organitzen una festa de benvinguda. Se'ns mostra a una persona -de l'FBI, un amic...- apuntant les matrícules dels cotxes que han anat a la festa.

El següent pas es va donar en setembre, després de que Thomas anunciara que tenia proves que la indústria del cinema s'havia convertit en un centre de propaganda roja. L'FBI havia col·laborat gustosament, aportant informació ja que havia estat seguint els comunistes de Hollywood durant anys. Havia punxat telèfons, havia infiltrat delators en les reunions i havia entrat en les oficines del Partit a Los Angeles²⁶.

S'enviaren 41 citacions destinades a professionals de la indústria, que havien d'acudir a Washington el més següent per a declarar davant la Comissió.

19 dels 41 convocats, decidiren oposar-se a l'actuació de la Comissió, per considerar-la anticonstitucional²⁷. Entre ells estaven Alvah Bessie, Bertold Brecht i Dalton Trumbo (que contruibuix al guió de la pel·lícula).

D'estos *unfriendly ninteen*²⁸, 13 eren casualment jueus, alguns havien donat suport de diverses maneres al bàndol republicà durant la guerra civil espanyola i a més n'hi havia algun que formava part del Partit Comunista. Casualitat? No. Tenien els objectius ben definits.

En *The Front* de Martin Ritt, trobem aquesta situació:

Un actor està sent interrogat per un membre del Comitè per la Lliure Expressió (que s'encarregaven d'investigar a la gent i d'ajudar-los a llavar el seu nom si col·laboraven amb ells), el qual li pregunta si va firmar en favor " de la República Espanyola i dels necessitats de la guerra de Rússia", i l'interrogat es sorprèn de la pregunta i respon "Estàvem en el mateix bàndol, no?".

S'aprovà la tàctica col·lectiva de negar-se a respondre a qualsevol pregunta sobre afiliació política o sindical, apel·lant a la Primera Esmena de la Bill of Rights (Carta de Drets):

²⁶ CASTRO, Antonio (ed). op.cit. p.32-32

²⁷ HERRANDÓN, Oscar. Hollywood: Operación "Caza de Brujas". 2009.

<<http://oscarherradon.wordpress.com/2009/02/06/hollywood-operacion-caza-de-brujas/>>

²⁸ *Unfriendly nineteen*: Deneu no amistosos. Nom que els va posar el *Hollywood Reporter*

" Primera Esmena: Llibertat d'expressió, de premsa, religiosa, d'assemblea pacífica i de peticions al govern."

En aquest context, William Wyler, Philip Dunne i John Huston, van promoure la creació del Comitè per la Primera Esmena, que incloïa quatre senadors i quasi cinc-cents professionals del cinema, entre ells Lauren Bacall, Gregory Peck, Benny Goodman i Elia Kazan (aquest darrer, després de rebre pressions per part dels estudis es va convertir en delator).

El dia d'abans de que els 19 marxaren cap a Washington, es va celebrar un míting de suport a Los Angeles i Gene Kelly va anunciar que el Comitè per la Primera Esmena havia pagat un avio per a acompanyar els *testimonis hostils* als interrogatoris²⁹. Això equivaldria a la Conferència de Control de Pensament, eliminada completament de la pel·lícula i al moment en que Katie anuncia a Hubbell que acompanyarà el Comitè fins a Washington³⁰.

El 20 d'octubre de 1947, s'inauguren les sessions de la Comissió. Asseguts a la taula inquisidora es trobaven J.Parnell Thomas com a president, John R. McDowell, Richard B. Vail i el futur president dels Estats Units, Richard Nixon.

Declararen Jack L. Warner i Louis B. Mayer. El primer va donar noms de qui ell pensava que podien ser comunistes i es va mostrar com a un americà fidel, afirmant que ni a les seues pel·lícules ni als seus estudis hi havia cap signe de comunisme. El segon, amb un poc més de seny, va declarar:

"[...] Fins que es demostre que un comunista és un home dedicat a enderrocar al govern mitjançant la força o la violència o qualsevol altre mètode il·legal, no puc pendre cap descisió respecte al seu lloc de treball més enllà de la base de saber si és la persona més qualificada per a fer el treball que una altra"³¹

²⁹ GUBERN, Román. op.cit. p. 27-28

³⁰ Cf 4.9 "Washington"

³¹ TRUMBO, Dalton. op.cit. p.40

Però en tornar a Hollywood, Mayer es va encarregar de presidir el Comitè de productors encarregats de crear la llista negra. Quan un periodista li va preguntar per el seu canvi d'opinió, va respondre que ho havia fet per a conservar el seu treball.

Durant aquests sessions, el Comitè va haver de definir què s'entenia per ideologia comunista en les pel·lícules, i després de varies declaracions van decidir els motius següents: presentar a una persona rica com a un malvat, criticar als membres del Congrés o mostrar a un soldat desmotivats o desil·lusionat de la seua experiència militar. Però més que les pel·lícules, a la Comissió li interessava l'Screen Writer's Guild, el sindicat de guionistes, el qual era vist com un instrument del Partit i bressol del reaccionisme a Hollywood. Un dels objectius de la Comissió era demostrar que aquest sindicat estava controlat per membres comunistes³².

La defensa dels testics hostils va consistir a respondre al Comitè apel·lant a la inconstitucionalitat de les preguntes (és vostè o ha sigut membre del Partit Comunista? I, És vostè membre de l'Screen Writers Guild?), cosa que el Comitè va classificar com la línia a seguir del Partit Comunista.



Captura del documental *Hollywood contra Franco*.
Declaració d'Alvah Bessie davant del Comitè, 1947.

La resta dels testics, els *amistosos*, que havien accedit a col·laborar amb el Comitè tenien els seus propis motius. Dalton Trumbo els recull a *El Tiempo del Sapo* (2012:41). Podem entendre que es tractava del testimoni de gent que per algun motiu, s'havia quedat enrere el el propòsit de aconseguir els beneficis (diners, fama) que Hollywood podia oferir-los:

³² William Wyler explica anys després, que hi havia membres Comunistes, però que no dirigien el Comitè. GUBERN, Román. op.cit. p.28

“Els membres del sindicat de supervisors de guions [els lectors] que simpatitzen o són membres del Partit Comunista estan en posició de promocionar, en el cas que hi haja dos guions pareguts, aquell que haja sigut entregat per algú proper a la seua causa, i de censurar aquell que prové d’ algú contrari a ells.”

James Kevin McGuinness.

“Conec a guionistes anticomunistes en Hollywood que s'han vist forçats a morir de fan perquè els comunistes s'han negat a contractar-los.”

Rupert Hughes.

Queda patent el poc èxit que havien tingut en la venda de creacions literàries a la indústria i la cerca d'algun tipus de venjança.

El 30 d'octubre, dels 19 testimonis, només havien declarat 11 , ja que les audiències foren cancel·lades sense cap mena d'explicació. Un d'ells era Bertold Brecht, que per la seua condició d'exiliat alemany va optar per contestar que no era comunista i que mai havia format part del Partit.

Els motius d'aquesta interrupció mai han sigut confirmats, però pot resultar vàlida l'explicació donada per Vladimir Pozner a la revista *Cinéma 62* (núm.66): " A la desena declaració, la Comissió es va adonar de que els testimonis eren més forts que ella. Parnell Thomas, l'estafador, el president, que a més era analfabet, podia resistir un cert grau de ridiquesa, però allò, vertaderament, depassava els límits. A més, ell no buscava obtindre ninguna veritat, sinó que era una maniobra política i publicitària".³³

Així doncs, els 19 testimonis tornaren a casa sabent-se guanyadors de la batalla per la llibertat d'expressió i d'associació en la indústria del cinema.

La premsa americana va utilitzar l'expressió *The Hollywood Ten* (Els deu de Hollywood) per a designar als herois que s'havien negat a respondre a les preguntes del Comitè.

³³ FERRERO, Angel. *Bertolt Brecht: en el mercado donde se compran las mentiras*. Universitat Autònoma de Barcelona < <http://lacabinainvisible.files.wordpress.com/2010/04/angel-ferrero-bertolt-brecht.pdf>>

2.4. El Waldorf Statement

Però l' eufòria va durar ben poc. Eric Johnston, president de la Motion Picture Association of America, va presidir el 24 de novembre una reunió secreta de dos dies en l'Hotel Waldorf Astoria de Nova York. S'hi reuniren els caps i els executius dels grans estudis i van emetre el *Waldorf Statment*³⁴, en què es mostraven en contra de l'actuació portada a terme pels Deu de Hollywood i posaven de manifest la seua decisió de "no contractar a Comunistes o membres de qualsevol partit o grup que aposte per tombar el govern dels Estats Units per la força o per mètodes anticonstitucionals". Açò donava lloc a una nova etapa en què els estudis ja no donarien suport als seus empleats, i suposava un gran canvi en la opinió de Johnston, el qual havia jurat que mai hi hauria llistes negres mentre ell ho poguera impedir. Tanmateix, acabaren cedint a les pressions de la Comissió i de Washington.

Els hostils van ser acusats de desobediència al Congrés i van ser despatxats de les seues faenes. Tots ells van rebre una sentència condemnatòria per la qual anaren a la presó i pagaren multes de 1.000 dòlars. Ring Lardner i Lester Cole foren enviats a Danbury, on complia sentència J. Parnell Thomas per estafa.



Captura del documental Hollywood contra Franco.
Alguns membres dels Deu de Hollywood (esquerra a dreta):
Samuel Ornitz, Ring Lardner, Albert Maltz, Alvah Bessie, Lester Cole,
Herbert Biberman i Edward Dmytry.

³⁴ Cf Waldorf Statement (Declaració del Wladorf) complet. TRUMBO, Dalton., op.cit., p.107

A Hollywood es va estendre un clima de por, histèria i sospites, ja que qualsevol professional podia ser acusat de comunista per alguna frase pronunciada o ajuda donada a la causa antifeixista, i podia ser inclòs en les temudes llistes negres.

2.5. Mccarthisme

Moltes vegades s'utilitza el terme Mccarthysme per a referir-se a tot el període de la cacera de bruixes però és tracta d'una errada històrica-cronològica³⁵ per dos raons:

- L'*HUAC* naix formalment en 1938 com una comissió del Congrés i McCarthy era senador (per l'estat de Wisconsin), per tant no podia formar part d'aquesta comissió.
- McCarthy comença la seua lluita anticomunista durant el 1950, i com ja hem vist, les vistes en Hollywood ja s'havien portat a terme.

Amb Parnell a la presó, s'inicià una nova etapa en la lluita contra el comunisme. El senador de Wisconsin va presidir el Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee, un nou comitè del senat que junt amb l'*HUAC* i el Senate Internal Security Subcommittee, foren els màxims representants de la segona part de la cacera de bruixes, que fora d'acabar-se, tornava amb les forces renovades. D'esta manera, en la primavera del 1951, es reobriren les sessions interrompudes en 1947 i aquesta vegada 90 personalitats del cinema americà foren convocades a Washington, més del doble que en la primera onada de citacions.³⁶

3. APROXIMACIÓ A LA PEL·LÍCULA

3.1. Crèdits

Director: Sydney Pollack

Guió: Arthur Laurents

Productor: Ray Stark

³⁵ CASTRO, Antonio. "Así se escribe la historia: mentiras, manipulaciones y simplificaciones sobre el HUAC". A: op.cit., p.50

³⁶ GUBERN, Antonio. Op.cit. p. 64.

Musica i lletra: Marvin Hamlisch, Alan i Marilyn Bergman

Fotografia: Harry Stradling Jr.

Disseny de producció: Stephen B. Grimes

Disseny de vestuari: Dorothy Jeakins i Moss Mabry

So: Jack Solomon, Kay Rose, Richard Portman

Departament de maquillatge: Donald Cash Jr, Gary Liddiard, Kaye Pownall

Edició: John F. Burnett

Estudi: Rastar

Distribuida per: Columbia Pictures

Any: 1973

Durada: 118 min

País: EUA

Gènere: Drama-romanç

Actors:

Barbra Streisand-Katie Morosky

Robert Redford-Hubbell Gardiner

Bradford Dillman-J.J

Lois Chiles- Carol Ann

Patrick O'Neal-George Bissinger

Sally Kirkland- Pony Dunbar

James Woods-Frankie McVeigh

Viveca Lindfors- Paula Reisner

Herb Edelman: Bill Verso

Murray Hamilton-Brooks Carpenter

Allyn Ann McLeire-Rhea Edwards

Diana Ewing- Vicky Bissinger

3.2. Sinopsi

Durant els anys 30, Katie Morosky és una estudiant jueva presidenta de la YCL (Lliga de Joves Comunistes), que s'enamora del jove, ros i esportista Hubbell Gardiner. Pertanyen a mons diferents, però com diuen, els pols oposats s'atrauen. Ella és la

que reb les burles dels companys per defensar les causes en les que creu, mentre que ell forma part del grup de gent acomodada i acceptada (la que crea les bromes). La seua relació comença anys després de la Universitat, quan es retroben en un bar de copes, durant la Segon Guerra Mundial. Després d'un període d'alts i baixos emocionals, comencen una etapa junts en Hollywood, on ell es converteix en guionista de cinema. Les noves amistats i el renaixement de l'activisme que Katie havia abandonat, són els obstacles que continuen impeding que el matrimoni funcione sense vicissituds. I és en el moment de màxima debilitat de la parella quan ell li és infidel amb la seua antiga novia de la universitat. Això, segons la versió definitiva de la pel·lícula, és la causa que provoca la ruptura. Tot això amb el rerefons polític de la Segona Guerra Mundial, la mort de Roosevelt, la cacera de bruixes a Hollywood i la Guerra Freda.

3.3. El guió

Abans de començar a analitzar la pel·lícula, resulta important conèixer les arrels i els fonaments sobre els que s'assenta *The Way We Were*: la composició dels personatges i la dura tasca de crear una història politicoamorosa que agradara tant al director, com al productor, com al guionista i als actors.

Arthur Laurents componia els seus personatges a partir de persones diferents, un poc de Jigee Viertel (en qui s'havia inspirat per a Hubbell) i un poc de qualsevol altra persona. Açò provocava una psicologia fragmentada que li donava poca credibilitat a la història romàntica. Per al personatge de Katie és va inspirar en la mateixa Barbra, la que, per el seu caràcter i la seua implicació política³⁷, li recordava a una companya d'universitat, presidenta de la YCL (Lliga de Joves Comunistes) i que a més era jueva. Però el guió també comptava amb l'experiència personal d' Arthur Laurents, que va ser cridat a declarar davant del Comité d'Activitats Antiamericanes, i havia viscut el període d'obscuritat en què es va sumir Hollywood.

37 Barbra Streisand és coneguda per el seu notable activisme. En la dècada dels setanta va donar suport a la campanya per Bella Azbug en el senat i per la candidatura a la presidència del govern dels Aquestats Units al demòcrata McGovern. A través de la seua fundació lluita per causes com el medi ambient, el càncer, els drets humans...

El 1972, durant el rodatge de la pel·lícula, Barbra Streisand va ser inclosa en una llista complementària de famosa llista de 20 enemics de Richard Nixon, després de fer campanya³⁸ per a la elecció presidencial del candidat demòcrata Mc Govern.

Potser aquest fet va ser un dels motius per els que a Streisand tant li agradava el personatge de Katie i en el que tan còmoda es trobava. Sabia què es sentia al ser inclosa en una llista negra³⁹, per això podia representar la seua pròpia lluita i aportar el caràcter que el personatge necessitava.

Sydney Pollack opinava que el problema principal era que Laurents no havia resolt la història política. "Era una relació complicada per el Comité d'Activitats Antiamericanes, i aquest subtext s'havia perdut. No és que ell no entenguera el Comitè, sinó que no el va contextualitzar adequadament. Calia una corba educativa per a l'audiència, i a Arthur això no se li donava bé⁴⁰"

Per a solucionar el problema, Pollack, va contractar a onze escriptors, entre els quals es trobaven Alvin Sargent, David Rayfiel i Dalton Trumbo. Ofés, Laurents va abandonar la producció. Aquest apropament de Pollack a Trumbo, demostra l'interès que tenia el director per tal que la trama política tinguera una gran importància.

En una carta detallada, Trumbo analitzava la història i suggeria identitats alternatives de la vida real per als personatges. Per exemple, veia Rhea Edwards (representant de Hubbell) com una versió de Meta Rosenberg⁴¹:" que es comportava com la majoria dels deladors quan els convocaven davant del Comitè d' Activitats Antiamericanes: donava els noms dels comunistes que no li agradaven i callava els dels comunistes que li agradaven, el meu entre d'altres, encara que jo estava en la presó quan ella va testificar." A Hubbell el veia com "un bon home atrapat per el Comitè per a convertir-se en un delador i, per tant, en una persona destruïda." Però no el

38 HOWIE, Matt. Four For McGovern. <http://barbra-archives.com/live/70s/forum_streisand.html>

39 Llista complementària de Nixon. Wikipedia.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Master_list_of_Nixon's_political_opponents#Celebrities>

40 FEENEY, Michael. Robert Redford. La biografia. Barcelona: Sycla Editores, 2012. , p.22

⁴¹ Ex representant de Robert Redford que a principis dels cinquanta es va convertir en testic amistós, donant noms d'alguns amics i companys davant de l'HUAC .

connectava amb cap persona real. Per això va resultar ser el personatge més complicat de construir.⁴²

Com ja hem dit, per a Sydney les llistes negres havien de ser el centre del drama en compte d'un element secundari. Per això, finalment, Rayfiel i Sargent dotaren a Hubbell d'una personalitat que va convèncer a Redford per a interpretar el paper.

Tenint el compte el context històric, Hubbell es presenta com una metàfora d'una classe social del Estats Units. Això apareix explicat durant el primer terç del film, quan un professor decideix llegir la història que aquest ha escrit: *El Somriure d'Amèrica (All-American Smile)*

“D'alguna manera es pareixia al país on que vivia. Tot li havia resultat massa fàcil, però almenys ho sabia. Una vegada al mes li preocupava ser un frau. Però quasi tots els que coneixia eres més fraudulents.

[...]...no teniem cap motiu per a canviar. Però aleshores ells estaven massa perduts o eren massa ganduls. Tot li havia resultat massa fàcil.”

Aquest personatge creat per Hubbell és un reflex del que sent per ell mateix. És conscient que representa el paper de WASP. Com bé afirma Katie en el final d'una de les escenes eliminades “En la teua fraternitat no acceptaves jueus i t'has casat amb una”. No és que ell tinguera alguna cosa en contra dels jueus, simplement seguia la corrent dominant establerta pels seus companys de jocs. Si alguna cosa no l'afecta directament és mostra passiu i adopta la postura més pràctica.

Amb eixa història demostra que no és l'estúpid que aparenta ser. Acudeix al míting que dona Katie en contra de Franco, demostrant que no és feixista, tal i com l'anomena Katie mentre reparteix pamflets. A partir d'aquest moment comença a mostrar interès per ella. Per exemple, ha aconseguit que una editorial publiqui la seua primera novel·la i ho celebra amb Katie, perquè sap que és l'única persona a la que li pot importar.

⁴² Cartes de Dalton Trumbo a Sydney Pollack analitzant el guió d'Artur Laurents. FEENEY, Michael., op.cit., p.244 i 245

Podriem dir, que aquesta actitud, és un reflex de la política aïllacionista⁴³ que va mantindre Estats Units davant la Segon Guerra Mundial, en la que no va participar fins que va ser atacada la seua flota en Pearl Harbor.

Per una altra banda, en la tercera part narrativa, finalment, manifesta la seua opinió sobre dels Deu de Hollywood, considerant-los màrtirs, a més de pensar que quedar-se al marge és la decisió més encertada. Si la cacera de bruixes no l'influeix aleshores, per què arriscar-se?

Però tot i tindre els personatges, encara faltava la història. Seguien sense saber com mesclar la història política amb la història d'amor per tal què funcionara. Desesperat, Pollack va buscar l'ajuda de Laurents, que va tornar a la producció, trobant-se un guió absurd, en què Hubbell obria la pel·lícula declarant davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes i s'enamorava de Katie en la universitat.

Segons explica Pollack el guió es rectificaba constantment: " Fins i tot reescriuïem durant el rodatge. Teníem moltes pressions."⁴⁴ En aquella època la productora Columbia feia anys que no conseguia cap èxit⁴⁵, la pel·lícula sobrepassava el pressupost i ni Redford ni Pollack es duïen bé amb el productor Ray Stark. A aquest no li importava si la història es centrava en la política o la relació amorosa. Pressionava l'equip, al mateix temps que els estudis ho feien amb ell: calia estalviar costos, rodar amb menys càmeres i acabar prompte..."⁴⁶

3.4 El muntatge

El muntatge final, és el resultat del conflicte que es va dur a terme durant la composició del guió. A falta d'una línia clara a seguir (política o amorosa), la participació de diferents guionistes i les opinions que cadascú volia plasmar portaven

⁴³ L'aïllacionisme, va ser durant molts anys la política d'exteriors que va seguir Aquestats Units, caracteritzada per ser contraria a crear aliances amb altres països o participar en assumptes internacionals que no repercutiren una amenaça real per al país.

⁴⁴ SPADA, James. *Barbra Streisand*. Barcelona: Primer Plano, 1995., p.317

⁴⁵ Durant els anys seixanta l'estudi quasi va arribar a tancar degut a l'aparició de la televisió i a la crisi dels gèneres clàssics que sofria el cinema

⁴⁶ SPADA, James., op.cit., p.317

canvis d'última hora, que és reflectiren en l'opinió del públic que va acudir a les projeccions de prova⁴⁷.

Durant els nou mesos que va durar l'edició de la pel·lícula, Sydeny Pollack i Margaret Booth eliminaren algunes escenes romàntiques que la feien massa llarga.

Es va realitzar un *sneak preview* un divendres en San Francisco on la pel·lícula mostrava les escenes de la implicació política de Katie i de com pagava les conseqüències al final del film, quan descobriria que havia sigut denunciada davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes. Segons Pollack el pase va resultar avorrit i va pensar que calia eliminar les escenes polítiques ja que durant les dos terceres parts de la pel·lícula, el públic pareixia hipnotitzat, però després començava la cacera de bruixes. "Varem perdre completament al públic."⁴⁸

Aquella mateixa nit, es va remuntar el film, eliminant metratge d'entre 8 i 15 minuts (la xifra no està clara i depèn de qui ho explique). El gruix del que es va eliminar formava part de la tercera secció narrativa. Retallaren una seqüència sencera en què Hubbell explica a Katie que han informat sobre ella davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes. Aquesta escena seria el catalitzador de la ruptura, tot i que, segons Pollack "la separació estava anunciada des del principi. I el tema polític era massa complex per als espectadors, els quals volien una historia d'amor."⁴⁹

Resulta contradictòria l'opinió de Pollack, ja que des del principi havia apostat per la història política. De fet, eixe va ser un dels factors que el dugueren a acceptar la direcció del film. Però finalment una línia política massa complicada i desaprovada per la opinió dels espectadors el feren decantar-se per la via amorosa. A *posteriori*, en el documental *Looking Back* (1999) inclòs en el DVD de la pel·lícula, Pollack ha explicat que en aquell moment havia de prendre una decisió, que probablement no havia sigut la més encertada, però que així ho va fer. "Sabia que la gent estava

⁴⁷ Estos pases son anomenats *Sneak Previews* i consisteixen en la projecció inesperada d'una pel·lícula abans del seu llançament oficial. Aparegueren durant els anys trenta per a ajudar a determinar quins eren els factors d'èxit o de fracàs d'una pel·lícula. Hui en dia també s'utilitzen com a element publicitari.

⁴⁸ SPADA, James., op.cit., p.319

⁴⁹ SPADA, James., op.cit., p.318

enfadada amb mi. Allò de les llistes negres havia ocorregut sols quinze anys enrere i encara estava fresc en la ment de les persones. Pensaven: per fi! per fi una pel·lícula que parle d'aquells fets tan terribles!".

La història presentava totes les condicions per a ser la primera pel·lícula comercial en tractar aquell episodi de la vida de EUA, però va acabar sent una historia d'amor amb un *macguffin*⁵⁰ polític que no l'afectava profundament, però que li donava el caire dels antics melodrames, que Hollywood feia temps que no produïa.

3.5 Taula cronològica

Aquesta taula pretén ser un element esclaridor i d'ajuda. Per això mostra totes les escenes del tercer acte de forma cronològica i a més, situa a les escenes eliminades en el lloc que haurien d'ocupar.

NÚMERACIÓ	TEMPS	VERSIÓ FINAL	ESCENES ELIMINADES
1	1H 10" 35'	Muntatge transitori que ens indica que s'han traslladat a Hollywood	
2	1H 12" 47'	Presentació en casa de Bissinger	
3	1H 14" 48'	Festa de Groucho	
4	1H 16" 11'	<i>¡Shivout!</i> , els jueus comunistes i la notícia de l'embaràs	
5	1H 18" 48'	Voleibol i a la radio primeres declaracions testics	

⁵⁰ Macguffin, és un element de la trama que fa que els personatges avancen en ella, però que no te ningua relevancia i que podria ser substituït sense influir en la història principal.

6	1H 19" 55'	Passeig per la platja	
7	1H 20" 27'	El micròfon del Picasso	Hubbell es mostra agressiu
8	1H 22" 41'	J.J informa a Hubbell de que Katie vol anar a Washington	
9	1H 25" 17'	Hubbell demana a Katie que no vaja a Washington	Katie defén la postura d'acudir en ajuda dels Deneu de Hollywood
10	1H 27" 10'	Hubbell escolta la radio mentre veu a Katie en la foto del diari.	
11	1H 27" 28'	J.J, Hubbell i Carol Ann, projeccions de la universitat	
12	1H 28" 18'	Union Station: Arribada del "Comité per la Primera Esmena"	
13	1H 30" 00'	Discussió: persones vs principis	
14	1H 32" 04'	En casa de Paula: els estudis despediran a tot aquell que es negue a parlar davant del Comité	
15			Katie es troba amb Rhea
16	1H 33" 22'	Hubbell demana a Bissinger que el deixi arreglar el guió i encontre amb Carol Ann	
17			Universitat, Katie II
18	1H 36" 10'	Sala de projeccions	
19	1H 41" 22'	El muntatge ens dona a entreveure el	

		distançament dels personatges	
20	1H 42" 4'	Vaixell: J.J i Hubbell	
21			J.J informa a Hubbell de que Katie ha sigut delatada
22	1H 43" 26'	Desicions: es divorcien. Et quedaràs fins que nasca el xiquet?	Frankie McVeigh delata a Katie.

*Els requadres en roig indiquen els moments en els que sabem que la relació està esgotada.

4. ANÀLISI

Per a l'anàlisi, em referiré sols a les escenes que tenen a veure amb la cacera de bruixes i les conseqüències a Hollywood, per tant, l'última part narrativa de la pel·lícula. Per a fer-ho he utilitzat diferents fonts d'informació de la història: la novel·la original escrita per Arthur Laurents, la pel·lícula tal i com la coneguem, la primera versió abans de ser retallada inclosa en els extres del DVD i informació sobre el guió original.

La parella va a viure a Hollywood, després què J.J (amic de la Universitat de Hubbell) li comprara la novel·la per a fer una pel·lícula. Katie troba feina com a lectora/seleccionadora de guions. En aquest ambient, apareixen nous personatges què formaran part de la seua nova vida en Hollywood.

La cacera de bruixes està en marxa. Per tant, la tercera part narrativa es situa en 1947, quan J. Parnell Thomas comença les investigacions secretes sobre la infiltració comunista en el cinema. Han arribat les primeres citacions després que el Comitè d'Activitats Antiamericanes realitzara reunions secretes amb gent de la indústria, i circulen els rumors sobre els possibles comunistes.

4.1 Aproximació als personatges

Cal dir que tot i que el context ha quedat en un segon pla, és van fer vertaders esforços per intentar que no fora així i finalment aquest aconseguí aportar diferents punts de vista de la cacera de bruixes a través dels personatges:

- Rhea Edwards: l'agent de Hubbell representa als delators.
- Hubbell: és conscient del que aquesta passant, però s'estima més mantindre-se'n al marge.
- Bissinger : el director de la pel·lícula, és un progressista no actiu que veu els deu de Hollywood com a màrtirs.
- Katie: representa la lluita i els que no es doblegaren.
- Brooks Carpenter: l'escriptor delatat pertany ficticiament als deu de Hollywood.
- Paula Reisner: és la representació dels artistes exiliats de l'Alemanya nazi.

4.2. Desmuntant als protagonistes

Per a conèixer qui son Katie i Hubbell, hi ha una escena on clarament podem observar les seues personalitats i punts de vista. Tenim una idea de com son els personatges però és ara quan els dos exploten i mostren el seu vertader 'jo', moltes voltes contingut. Ara ens mostren fins a quin punt arriba la implicació política i emocional de Katie i el comportament pràctic i distant de Hubbell.

L'escena té lloc en l'estació de trens, Union Station de Los Ángeles, on Hubbell ha anat arreplegar a Katie a la seua tornada de Washington. Brooks, Paula i ella han anat a participar com a membres del Comité per la Primera Esmena en suport dels ficticis Deu de Hollywood⁵¹.

A l'arribada del tren, hi ha una multitud de gent que els convida a crits a que abandonen el país si no els agraden les seues polítiques. A les pancartes podem llegir: "¡Down with Commies!" (Fora els Comunistes!). A lo que Paula, exiliada Alemanya contesta " També és el meu país". De sobte, un home s'abalaça sobre

⁵¹ Ficticis perquè en ningun moment apareix cap nom real d'estos Deu (Ni DaltonTrumbo, ni Alvah Bessie...)

Katie "Tanca la boca zorra comunista". I Hubbell el colpeja. Es desencadena una pelea que acaba amb Katie i Hubbell en un saló tancat de l'estació.

L'escena que continua en eixa sala resulta profètica, sobretot per el comentari de Hubbell respecte de la futura amnèsia selectiva que patirà la indústria del cinema en uns anys. La gran sala els situa en dos llocs oposats, utilitzant plans en que situen a Katie en primera estància, desenfocada, i a Hubbell en el fons buscant alguna cosa per a tapar-se la sang. Aquesta forma de situar els personatges representant la distància d'opinions que mantenen. Però la càmera s'acosta a ells per a remarcar les paraules de cadascun en la batalla d'argumentacions creuades.

"-Ho sent Hubbell, no esperava açò.

-Tampoc esperaves la oportunitat d'enfrontar-te al món.

-Això és el que creus que faig? No m'estic enfrontant al món. Lluite per una cosa en la que confie. No et molaquesta escoltar a Bissinger deixar en ridícul els deu? Els anomena màrtirs sols perquè no té el valor que ells tenen per a lluitar per els seus principis, per la seua Carta de Drets, que també és la d'ell i la teua!

- Carta de Drets? Quina Carta de Drets? No en tenim cap! No tenim llibertat d'expressió en aquest país i mai en tindrem!

-Mai n'hi haurà cap si no lluitem!

-Mai n'hi haurà perquè la gent té por. Açò no és la universitat, és vertadera política i és perillós.

-Em dius que no faça res i que calle sols perquè és perillós?

-T'estic dient que és una pèrdua de temps! Eixos homes i les seues famílies l'únic que aconseguiran és eixir ferits. Per això no canviarà res. I després d'anys de presó i d'ostracisme, quan siga pràctic per a algun productor feixista contractar un escriptor comunista per a salvar la seua pel·lícula, ho farà. Faran pel·lícules junts, soparan, jugaran al tennis amb les respectives dones... Aleshores, per què anaren a la presó? Per a què? Per a jugar a la política?

- Hubbell, m'estàs dient que tanque els ulls mentre destrossen la gent per tal que tu pugues treballar en una ciutat sense valor, que sols defèn el maleït dolar?

-T'estic dient que les persones són més importants que una cacera de bruixes. Tu i jo, no les causes ni els principis!

-Hubbell, les persones són els seus principis! "

Al diàleg trobem varies coses importants que cal analitzar:

Hubbel s'enfronta a Katie per primera vegada. La seua personalitat demostra la poca voluntat d'enfrontar-se als problemes morals que planteja la cacera de bruixes, a més de quedar-se una posició pràctica al pensar que la millor solució és no fer res i deixar que tot passe de llarg. L'agressivitat que mostra al final del diàleg demostra la frustració que sent al no poder lluitar contra l'esperit polític de Katie.

Quan Katie parla de defendre la Carta de Drets, és referix a l'atac que està realitzant el Comitè d'Activitats Antiamericantes sobre la Primera Esmena de la Carta, en què es defensa "la llibertat d'expressió, de premsa, religiosa, d'assemblea pacífica i de demanda al govern."

El fet que planteja Hubbell de defendre a unes persones que amb ganes de treballar, en un futur és vendran a la indústria feixista, es pot representar amb el cas de Nicholas Ray⁵². Aquest, tot i haver format part activa del Partit Comunista, quan és destapen els noms dels inclosos en les llistes negres no apareixia en cap lloc, potser degut a la protecció que li va oferir Howard Hughes, un dels caps de la RKO, republicà i reconegut anticomunista.

En *The Front* de Martin Ritt, que pretén ser un reflex de la vida dels qui havien sigut inclosos en les llistes negres o tenien relació amb el comunisme els trobem representats per uns guionistes sense feina que es veuen obligats a escriure sota pseudònim per a la mateixa cadena de televisió que continua despatxant a gent. També és un clar exemple de la pressió que s'exercia des de les altes esferes de Washington i Nova York sobre les cadenes de televisió, que l'únic que volien era productivitat i èxit, que paradoxalment obtenien gràcies a gent com el *blacklisted* Alvah Bessie que signava sota un altre nom.

4.3. La nova vida a Hollywood

Conegudes les personalitats dels protagonistes, l'anàlisi torna al principi del tercer acte, a l'arribada a Hollywood, des d'ací analitzarem les escenes en ordre.

⁵² Cf CASTRO, Antonio(ed.). op.cit. p 134.

Durant el final del segon acte, Katie i Hubbell es troben enmig d'una discussió que no queda resolta al finalitzar aquest. El principi del tercer acte s'obri abandonant el temps *real* de la pel·lícula, mostrant-nos amb un *tràveling aeri*, un vaixell. I mentre sona la versió instrumental del *leitmotiv The Way We Were* (que apareix per primera vegada cantat als crèdits) la càmera s'acosta a l'embarcació. Encara no sabem que ha sigut de la parella però poc a poc, la càmera ens revela la figura de Hubbell i a continuació la de Katie. Una sèrie d'imatges, amb la utilització del tema principal en una versió més alegre, ens expliquen que la parella finalment s'ha cassat i s'estan instal·lant a Hollywood. En un pla se'ns mostra el guió que escriu Hubbell i apareix la data del 3 de setembre de 1947, mes en el que el Comité d'Activitats Antiamericanes envia 41 citacions per a anar a declarar a Washington.

Katie es dedica a la lectura i selecció de guions. Mentre la veiem escriure al seu despatx, una panoràmica vertical ens mostra uns retalls de diari, penjats a la paret, que informen del moment social en el que es troba la història: "*Is Shirley Temple a Commie?*"⁵³ (És Shirley Temple Comunista?).

Sembla que en 1938, amb sols deu anys, Temple va signar una postal de felicitació que la 20th Century Fox va enviar al *Ce Soir*, un diari comunista de França. Això va fer que l'acusaren de tindre relació amb el partit comunista francès. Però ella no era d'esquerres, de fet en els anys seixanta va ingressar en el partit Republicà i va formar part del govern de Richard Nixon.

Quan la pel·lícula torna al temps *real*, dos seqüències tracten, tal i com diu Pollack en la pista d'àudio en que comenta la pel·lícula, de reflectir l'estil de vida en Hollywood. "Jocs i diversió abans de posar-se seriosos i començar amb les llistes negres."

4.4. Noves amistats

Katie es presentada al nou cercle d'amics en la luxosa casa del director de Hubbell, Bissinger, on es reuneixen a jugar a tennis, criquet, beure... Cada personatge és mostrat en dos tipus de plans, un més general, amb Rhea, Paula i a Brooks, quan Bissinguer els descriu com els intel·lectuals que volen enderrocar al govern i que "no

⁵³ El terme *commie*, s'utilitza per a referir-se despectivament a una persona afiliada o simpatitzant del Partit Comunista.

poden tombar ni a Louella Parsons⁵⁴ i a continuació en un primer pla, en el que queda patent la posició ideològica de cadascun:

-Rhea: " Vindran a investigar-nos com a comunistes subversius"

-Bissinger: " L'únic que volen és aconseguir vots unint els seus noms a les estrelles de la pantalla".

-Katie: " Sabeu que la gent està començant a declarar en secret"

-Bissinger: " Pallassos"

-Brooks: "Tal volta, però fins i tot el nostre congressista està en el Comitè."

Brooks es referix a Richard Nixon (republicà), que en 1946 va ser elegit Representant Republicà de la Cambra de Representants del Congrés dels Estats Units per Califòrnia. Entre 1948 i 1949 augmenta la seua fama com a membre del Comitè d'Activitats Antiamericanes i en 1968 va guanyar les eleccions presidencials.

4.5. Festa dels Germans Marx

J.J organitza una festa de disfresses en la que han d'anar disfressats dels germans Marx. L'ambient és festiu i relaxat, tot i que comencem a veure l'agitació de la gent.

Amb funció descriptiva, diferents plans conjunt, ens mostren les interaccions que manté la gent: Hubbell i Katie discuteixen amb J.J sobre el guió de Hubbell, mentre que en un racó de l'habitació, Rhea, Brooks i Paula parlen d'organitzar alguna acció. Aquests plans es van alternant per a mostrar el pas del temps durant la festa. En un pla de seguiment a Katie, la vegem desenfocada, mentre se'ns mostra en primera instància a Vicky, preguntar-li Bissinger si Paula és comunista, a lo que ell respon que no ho sap.

Segons conta Arthur Laurents, el Hollywood dels anys quaranta "era una època magnífica en el sentit que tenia *glamour*. Jugaves al tennis, anaves a nadar, sempre feia sol. Això fou abans de la boira."⁵⁵

⁵⁴ Columnista del xafardeig que tenia atemorit a tot el món de l'espectacle dels Aquestats Units. Una sola paraula de la periodista podia destrossar un matrimoni, una producció o per el contrari elevar a les màximes esferes a qualsevol actriu novel.

⁵⁵ *The Way We Were: Looking Back*. Michael Arick. Columbia Tristar Home Video (1999).

Altres escenes eliminades comencen a mostrar com avança la política i dos seqüències importants tenen lloc a casa dels Gardiner.



Captura de *The Way We Were: Looking Back*. Paula mostra a Katie el titular del diari.

4.6. ¡Shivout! I primeres declaracions de testics

En una conversa de pla contra pla, Katie explica a Hubbell que s'ha inventat una sinopsi d'un llibre que no existeix. Aquest contesta que la despatxaran, i ella afirma que mai lligen el que escriu, que es limiten a pagar-li.

La història s'anomena *¡Shivouth!* i tracta d'un *kibutz*⁵⁶ de jueus xinesos en un arrossar, on ella cuina arròs comunista i a ell se li ocorre la idea de anomenar-ho *matzo*⁵⁷.

Aquesta escena que a primera vista pareix una conversa sense importància i que simplement s'utilitza per a contar a Hubbell que està embarassada, en la versió retallada cobra una vital importància, ja que és aquesta sinopsi un dels motius per els quals acusen Katie de comunista.

La segona té lloc quan comencen les primeres declaracions davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes.

Els plans alegres i en moviment de la partida de voleibol a la platja contrasten amb el pla conjunt i estàtic de Brooks, Rhea, Bissinger i Paula, que es troben a casa escoltant

⁵⁶ *Kibutz*: Comuna agrícola israelí.

⁵⁷ *Matzo*: Pa sense llevadura, que tradicionalment mengen els jueus durant la setmana de Pasqua.

a la ràdio les declaracions dels primers testics que s'han negat a donar noms davant del Comitè.

En aquesta escena cal fixar-se en els rols dels personatges de Katie i Bissinger, ja que mentre Bissinger, liberal, està escoltant la ràdio en companyia dels comunistes declarats, Katie juga a la platja, en companyia del grup a què no li interessa, o almenys així ho fa creure, el que està passant. En aquest intercanvi és més remarcable, però no sorprenent, l'actitud de Katie. Aquesta ha acceptat viure a Hollywood amb la finalitat de guanyar diners i poder anar-se'n a França, on Hubbell es dedicarà a escriure la segona novel·la. A més, va prometre a Hubbell que no s'entremesclaria en assumptes polítics.

4.7. Conferència de Control de Pensament

En la novel·la i en el guió original, hi ha una seqüència totalment eliminada en la que es mostra un discurs durant la Conferència de Control de Pensament, organitzada per El Consell de Hollywood d'Arts, Ciències i Professions dels Ciutadans Progressius d'Amèrica, del que Rhea, Brooks i Paula formen part i en la organització del qual involucren Katie. La participació en l'organització d'aquesta conferència i l'assistència a ella amb Hubbell són les primeres mostres que Katie no ha abandonat del tot els ideals per els quals ha lluitat sempre.

El guionista Brooks Carpenter, dona un convençut però nerviós discurs en què critica la censura a la qual els vol sotmetre el Govern dels Estats Units (amb l'*HUAC*) i el mateix Partit Comunista.

A la Conferència acudeixen els simpatitzants de la Causa, però, també un altre instrument de control d'informació: l'*FBI*, amb dos homes d'incògnit.

Apareixen les reaccions dels assistents:

- Un critica la posició de caire victimista que estan adoptant els comunistes.
- L'altre considera que s'està exagerant, tot i que el Partit Comunista no té tant de poder com el que l'*HUAC* vol fer creure.

La part més interessant de la seqüència és la veracitat dels fets, ja que exposa l'opinió que adoptava la gent en aquella època i incorpora a l'FBI, que anava d'incògnit a qualsevol acte que realitzaren els progressistes-liberals de Hollywood, per a apuntar matrícules o per a realitzar informes dels assistents.

4.8. La inquisició

Per a representar la psicosi inquisitiva que es vivia, s'utilitzen seqüències i diàlegs que contenen situacions verídiques o semiverídiques on es reflexa la tensió i la vigilància constant a la que les esquerres de Hollywood van ser sotmeses.

A partir d'ací, els protagonistes sofreixen en la seua pell els atacs i comença la mobilització d'aquests. A la pel·lícula no apareix la Conferència de Control de Pensament, per això podem dir que la reacció comença a partir d'ara.

Destaca en aquest sentit l'escena del micròfon:

Es reuneixen per a projectar una pel·lícula en casa de Bissinger, i un micròfon ocult esgarra un Picasso, amb totes les connotacions polítiques que comporta⁵⁸.

D'aquesta seqüència és important remarcar que les reaccions dels assistents provenen de fora del pla. Tota la gent excepte Hubbell han abandonat la sala. Este, s'ha quedat sol enmig de la penombra, mira incrèdul al seu voltant. De sobte, la càmera s'apropa a la expressió seria del seu rostre, acompanyada per una música triomfal que prové de la pel·lícula (continua projectant-se), mentre escolta com Katie proposa passar a l'acció.

1- Katie, que ha format part del Partit Comunista, per primera vegada és conscient del perill real i proposa fer alguna cosa.

2-Brooks i Rhea, probables comunistes, s'indignen: Rhea afirma que el país mai es creurà el que està passant; mentre que ell afirma que el país mai s'enterarà i si ho fa, mai ho creurà.

3-Bissinger, progressista no actiu, està més preocupat per qui li pagarà el quadre.

⁵⁸ No és trenca qualsevol quadre, sino un de Pablo Picasso, enemic declarat del Règim Franquista i afiliat al Partit Comunista Francés.

Cf TUSELL, Genoveva. "El Picasso más político: El Guernica y su oposición al franquismo". Circunstancia. 2009. Nº7 <<http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/965/circunstancia/ano-vii---n--19---mayo-2009/articulos/el-picasso-mas-politico--el-guernica-y-su-oposicion-al-franquismo>>

4-Altres convidats es pregunten si hi haurà més micròfons amagats.

En el guió i no en el muntatge final:

6-Vicky Bissinger, l'amfitriona, sent la violació de la intimitat i es pregunta qui ha pogut ser (l'FBI?, el govern?, els "enemics" en la seua casa?)

7-Hi ha un altre personatge, *dumb blonde*, que reacciona cantant, com si tot allò no anara amb ella. Aquest personatge representa tota aquella gent que o realment no s'adonava del que estava passant o no volia fer-ho.

8-Hubbell recorre a la força física per a mostrar la seua frustració i trenca el micròfon, mentre crida "Podeu escoltar açò? Què esteu fent?". I acaba donant-se per vençut, reconeguent que no hi ha res a fer.

Aquesta escena està basada en dos fets que va viure Arthur Laurents. Irene Selznick tenia un Matisse a casa i segons conta Laurents, quan accionaves una palanca el quadre es movia i apareixia una pantalla. A açò li va unir que un dia, en una festa en casa de Clifford Odets, Chaplin aquestava fent una actuació, en la que interpretava al bou i al torero al mateix temps. Va xocar contra una paret, va tirar el quadre que hi havia penjat i va aparèixer un micròfon de l'FBI. " De repent va arribar la inquisició. Tota la ciutat va canviar i hi havia molta gent intel·ligent, creativa i imaginativa, además dels refugiats com Thomas Mann o Bertolt Brecht. La cacera de bruixes va destrossar Hollywood, sofriren les pel·lícules." ⁵⁹

4.9. Washington

A continuació, Katie se'n va a Washington amb el Comité per la Primera Esmena.

Es va mantindre en la versió final el moment en el que Hubbell li demana que no vaja, amb el pretext de que la seua relació tornarà a estar com al principi (durant el segon terç del film Hubbell trenca la relació davant la frustració de no poder controlar els impulsos que porten a Katie a prendre de forma personal tot el que ocorre en el món.)

Però retallaren la part en la que Katie, defensa el seu ferm pensament d'acudir en defensa dels seus amics.

⁵⁹ *The Way We Were: Looking Back*. Michael Arick. Columbia Tristar Home Video (1999)

“En la universitat feia propaganda a favor de la República Espanyola i tu no volies jueus en la teua fraternitat. Ara t’has casat amb una que espera el teu nadó. Vivim en Malibú, California, les coses han canviat prou. Hubbell, vaig a Washington perquè pense que no es just deixar als nostres amics, Brooks i els Deneu de Hollywood que carreguen amb tot i nosaltres no fer res. “

L’utilització d’un primera pla, en el que una Katie seriosa i preocupada fixa la mirada fora de camp per a dirigir-se a Hubbell, dota l’escena d’una gran intensitat. Aquesta vegada Katie no ha vacil·lat. Tot allò que al principi reprimia, les seues idees i la necessitat d’actuar desafien Hubbell. El seu *jo* que tant havia intentat ocultar reapareix, i amb força.

Una informació molt important que apareix al guió i a la novel·la, però que desapareix a la versió final, es que Rhea, l’agent de Hubbell, s’ha excusat per a no anar a Washington. Més endavant veurem el per què.

La seqüència de l’estació de trens en la que tornen de Washington, ja comentada, també serveix per a conèixer al personatge George Bissinger, el director de Hubbell, que ha anat a arrebregar a la seua dona. Ell, com J.J, son liberals però aparentment no volen involucrar-se. Encara que en la novel·la, Bissinger ha pagat l’avió per a anar a Washington i es qui organitza una festa en la seua casa per a recollir fons per als deu de Hollywood. Això últim és degut a que aquest personatge està inspirat en John Huston, director de cinema que va co-fundar el Comitè per la Primera Esmena, junt a William Wyler i Philip Dunne i que va acabar traint als deu de Hollywood denunciant-los públicament.

La càmera, en un *tràveling* de retrocés, segueix Vicky, Bissinger, Katie i Hubbell, que avancen en primera instància. S’alterna amb un *tràveling* d’avançament des del punt de vista dels personatges, que ens mostra les protestes de la gent.

Mentre caminen, un periodista pregunta a Bissinger la seua opinió sobre els deu⁶⁰, i ell contesta "Busquen el martiri i sols aconseguiran la seua pròpia destrucció". En una

⁶⁰ Quan els 19 tornaren de Washington, ja s’havia aplicat el terme, els Deu de Hollywood, ja que eren els únics als que havien interrogat i s’ahvien oposat a respondrel's.

entrevista⁶¹ John Huston va afirmar que “l’estratègia dels acusats dissenyada per el Partit Comunista amb ajuda dels advocats Martin Gang i Bartley Crum, no va poder ser més errònia i estúpida. [...] la sessió es convertia en un duel a crits entre el Tribunal i els acusats, en la que estos tenien totes les de perdre i concloïa invariablement amb el seu desnonament i condemna.” A més, afegeix que el gran error dels deu va ser abandonar la Primera Esmena (opinió era compartida per molta gent). Per a Huston el comportament dels testimonis hostils va fer que es pasara per alt la defensa de la llibertat d’expressió i de pensament, substituïnt-la per alguna cosa menys transcendent com era traïr o no als amics. Potser aquestes van ser les excuses que va utilitzar el director per a denunciar als deu, després de la desintegració del Comitè.

Però segons diu a continuació a Katie, ha anat a l’estació perquè no vol ser intimidat. Segons Patrick McGilligan⁶², l’enorme ego de Huston superaba les seues ocasionals eixides polítiques, i la seua primera, segona i tercera lleialtat eren cap a ell mateix”. Bissinger representa amb el seu *ego* a la part de la indústria del cine que no volia que aquella inquisició política resultara una forma d’intimidació i de censura que amenaçara a la producció cinematogràfica americana. Però que possiblement, com Huston, va acabar canviant d’opinió, després que els estudis pronunciaren el *Waldorf Statement*.

El *Waldorf Statement*, apareix al film quan Paula anuncia a Katie, la decisió dels estudis de despatxar tot aquell que es negue a declarar davant del Comitè. És el moment en el que les llistes negres han deixat de ser secretes i s’obri la veda per als delators.

En aquesta escena, Katie, que sap que les coses no van massa bé entre ella i Hubbell, demana opinió a Paula. A la conclusió que arriben és que Katie haurà de decidir que és més important per a ella.

4.10. La traïció de Rhea

⁶¹ CASTRO, Antonio (ed.) “Así se escribe la historia: mentiras, simplificaciones y manipulaciones sobre el HUAC” A: Antonio Castro entrevista a Huston en Madrid, 1970. op.cit. p. 84-85.

⁶² CASTRO, Antonio(ed.) op.cit., p.135.



Imatge de Katie(amb les ulleres de sol) i Rhea al supermercat. Font: barbra-archives.com

Rhea, ha sigut delatada i per a corroborar que és una bona ciutadana americana ha donat noms al Comitè. Aquest és el motiu per el qual no ha acudit a Washington, ja que declarar la pròpia innocència no es compatible amb donar suport a els comunistes “oficials”. Però cal parlar de dos situacions que mostren la importància del personatge abans que la pel·lícula fora acurtada.

En la versió definitiva, Rhea apareix de forma breu i esporàdica. En canvi, en la novel·la i en guió original, Rhea està involucrada en la causa de la lluita contra la cacera de bruixes i col·labora en la organització de la Conferència de Control de Pensament. Però en el camí entre la novel·la, el guió i les còpies finals, es quedaren dues seqüències que posen al personatge sota una altra llum:

D'entre els 9 noms que ha donat Rhea, Brooks n' és un, i la forma en que Katie se n'assabenta és diferent en la novel·la i en el guió.

- En el guió, és Hubbell qui informa a Katie al tornar de Washington
- En la novel·la, el viatge a Washington sols es nomenat, i Katie s'entera de la traïció de Rhea de camí a l'estudi, quan compra un diari.

L'altra seqüència és més important encara per a entendre al personatge i la càrrega política de la pel·lícula. En la versió retallada, tindria lloc uns mesos després, s'ha pronunciat el Waldorf Statement i els artistes de Hollywood viuen atemorits, per això, un menyspreu públic a una delatora resulta molt poc convenient, sobretot si es tracta de Katie.

La primera part té lloc en un supermercat. Katie es troba amb Rhea i sense possibilitat d'escapar de la situació, ha d'escoltar com aquesta li demana que la deixi explicar-se. Com a única resposta, Katie es posa les ulleres de sol, cosa que durant la pel·lícula ha fet quan s'avorreix, però en aquest cas està asustada, té por de Rhea i del que ella li puga fer a Hubbell.

A continuació, apareixen en la zona més amagada d'un restaurant, on Rhea comença a donar excuses per el que va fer:

- Els membres del partit comunista a Hollywood sols repetien el discurs soviètic per a denigrar tot allò americà.
- No necessitava la faena que tenia.
- Els escriptors comunistes de Hollywood ajudaven e instigaven l'assassinat d'escriptors soviètics al no protaquestar contra el tractament que els estava donant Rússia.

Un altre dels arguments que van utilitzar molts –informadors-, dels que havien abandonat el Partit era que aquest intentava imposar un control sobre el que escrivien o filmaven. Així ho explica Elia Kazan en la seua declaració pública i voluntària del 10 d'abril de 1952, davant del Tribunal:

“[...] Aquesta va ser la causa per la que vaig deixar el Partit. Estava fart de reglaments, de que em digueren el que havia de pensar, dir i fer.”⁶³

Algú l'ha delatat, i les opcions que ella té són: donar noms o quedar-se sense feina. Coneixent el personatge literari de Rhea, la conclusió que podem obtindre de les raons que ella dóna per a delatar, és la por que tenia molta gent davant d'un Comitè que aconseguia destrossar vides. Aquest sentiment feia actuar a les persones com a *bons americans* i acabaven col·laborant amb el Comitè

Ella mateixa acaba fent-se una pregunta que Katie no tenia el valor de fer: si tot allò justificava que ella informara sobre algú. Respon que en el moment que ho va fer li pareixia correcte, però que ara ja no ho tenia tan clar "passarà molt de temps abans de saber si vaig fer el que tocava, i aleshores ja a ningú li importarà".

Katie, que durant tot el discurs ha intentat no parlar, no pot reprimir respondre a eixes últimes paraules. Li diu que sí, que va prendre una decisió covard.

Aquesta seqüència no sols servia per a donar veu al col·lectiu implicat en la cacera de bruixes, els delators, sinó que pel fet de ser escrit per algú que ho va viure en primera persona, exemplifica com es van sentir aquells que van formar part de les llistes

⁶³ CASTRO, Antonio (ed.). “Así se escribe la historia: mentiras simplificaciones y manipulaciones sobre el HUAC”., op.cit., p.58-60.

negres davant les excuses que han utilitzat freqüentment les persones que els van denunciar.

Rhea s'equivoca quan afirma que en el pas dels anys a ningú li importarà si va delatar algú, ja que la sombra d'haver traït als companys mai va desaparèixer de la figura d'Elia Kazan, que ha sigut el personatge més castigat de la llista de delators. Tant és així que quan l'Acadèmia li va concedir en 1999 un Oscar honorífic⁶⁴ per la seua trajectòria cinematogràfica, molts assistents es negaren a aplaudir. Però d'altra banda ningú va alçar la veu quan Jerome Robins⁶⁵ (director, productor i coreògraf) va guanyar l'Oscar per el musical *West Side Story* en 1961. I curiosament, va participar en la producció de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), protagonitzada per Zero Mostel (*blacklisted*) i va dirigir el musical *Funny Girl*, protagonitzat per Barbra Streisand, que la va portar a la fama.

4.11. Conduint per UCLA

A continuació, tindria lloc una altra de les grans escenes eliminades: Katie acaba de trobar-se amb Rhea. Desesperada per no saber on, ni a qui acudir, la trobem conduint per el Campus de la Universitat de California. En un pla general, veiem a Katie en primer lloc, on el *raccord* de mirada, ens guia cap allò que està mirant. De fons, el tema *The Way We Were*, acompanya el dramàtic zoom que ens duu al primer pla de la cara de Katie. Aquesta s'enfonsa observant una estudiant que està donant un míting, en què adverteix de l'arribada de la cacera bruixes a les universitats a través d' informadors i juraments de lleialtat.



Aquesta xica ens recorda als espectadors i a ella mateixa, la Katie del principi del film, de la universitat, quan es manifestava en contra del feixisme espanyol i per les causes que ella considerava injustes, tot i ser el blanc de les burles dels seus companys. Segons Pollack, era una escena que representava a la perfecció el nom de la

⁶⁴ Youtube " Elia Kazan receiving an Honorary Oscar"<. <http://www.youtube.com/watch?v=3YziNNCZeNs> > Paradoxicament, son Martin Scorsese i Robert DeNiro els qui li entreguen el oscar, protagonistes de *Guilty by Suspicion*.

⁶⁵ La carrera de Jerome Robins, no va sofrir cap alteració després de que en 1950 donara noms davant del Comitè.

pel·lícula, era una escena purament *The Way We Were*, però tot i això, va formar part del metratge eliminat.

4.12. Rencontre amb el passat

Si s'haguera mantingut en la versió final, s'hauria inserit abans o després que Hubbell es casi despatxat de la feina i s'adona que les coses ja no li resulten tan fàcils com abans. Així, els dos personatges s'haurien trobat de cara amb el passat: ella comprenent que està més viu que mai, i que per molt que ho intente no pot fugir d'ell perquè s'està repetint; i ell, acceptant, per primera vegada, que ha perdut, que els seus temps de xic daurat han acabat.

Per això precisament i perquè no és tan fort com Katie, Hubbell acabarà sent-li infidel amb Carol Ann, la seua antiga novia, qui li recorda els moments en que va ser un *guanyador*.

Açò serà la purna que provocarà l'última discussió entre la parella, sí mantinguda en pantalla.

Després d'una primera projecció de prova, fracassada, de la pel·lícula de Hubbell (podríem fer una comparació amb el que li va ocórrer a *The Way We Were*), Katie li confessa que coneix la seua relació extra matrimonial. Li ho ha contat "una amista" ja que Hollywood "és una bona ciutat si no t'importa que els teus amics et delaten" (referència a la situació real, més enllà de la parella).

Durant la discussió, els dos s'adonen que la separació entre ells cada vegada és més gran, tot i que no volen acceptar-ho.

4.13. Ruptura

Tal i com està plantejada la resta de la història en la versió final, després d'aquesta escena, hi ha un muntatge que indica el pas del temps. Acompanyat per un tema anomenat *Katie*, aquestes imatges ens transmeten una tristesa que només pot significar la crisi per la que travessa el matrimoni. Un *tràveling* en retrocés ens mostra a Hubbell corrents per la platja abans de la posta de sol i mentre ell desapareix de la

imatge, veiem Katie sentada en casa mirant cap al mar. Hubbell en la penombra de la seua màquina d'escriure mentre Katie està sola al llit.

Esta successió d'imatges acaba en una escena en el vaixell. Hubbell i J.J parlen de que Carol Ann ha deixat a J.J, però aquest afirma que perdre-la a ella no es igual de greu com ho seria perdre a Katie. A continuació, un traveling aeri en retrocés deixa als dos personatges amb la intimitat de la seua conversa.

Deixar aquesta escena en la versió definitiva de la pel·lícula, provoca una certa confusió, ja que a l'afirmació sobre la pèrdua de Katie que ha fet J.J, em vist en Hubbell la mirada orgullosa que ha posat, donant a entendre que té raó i que és afortunat de tindre-la. Per això és estrany que es situe abans de l'escena en la que ens informen que van a divorciar-se, amb la frase: " Et quedaràs fins que nasca el xiquet?"

4.14. El final original

Però a la versió suprimida, el significat final de la pel·lícula canviava totalment, ja que el matrimoni és separa, però ho fa com a sacrifici mutu, per el respecte a Katie i el benestar de Hubbell.

Per començar, en l'escena d'abans de la ruptura , J.J informa a Hubbell que Katie ha sigut nombrada davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes. J.J li explica les conseqüències que allò por comportar: " un empleat de l'estudi, no pot tindre una dona subversiva"⁶⁶.

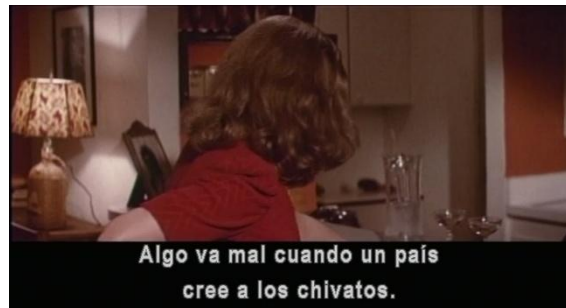
Aleshores, Hubbell, traguent el valor d'algun lloc, assegura que renunciarà a tot, ja que sap que Katie no delatarà a ningú. La única contestació que reb és que és massa tart per a provar alguna cosa o ajudar a ningú. Però tot i que Hubbell no ho accepta, serà Katie qui prendrà la decisió final.

Aquesta escena de transició, donava pas a la més important de les escenes eliminades: la versió completa de la última conversa significativa de la parella, de la

⁶⁶ LAURENS, Arthur. *The Way We Were*. New English Library,1973., p.183

que només se'ns mostra el final en la versió definitiva del film: " Et quedaràs fins que nasca el xiquet?".

En la versió completa de la ruptura, Hubbell, està situat en una part de l'habitació amb menys llum i amb el rostre seriós, i anuncia a Katie, en una successió de plans contra plans, que ha sigut denunciada davant del Comitè per un antic company d'universitat. La càmera acompanya a Katie, que ja es troba en avançat estat d'embaràs, mentre recorre l'habitació, reflexionant sobre els motius. Finalment se n'adona que les conseqüències no recauran sobre ella: si no dona noms, serà el final de la carrera de Hubbell i per tant de la forma de vida a la que ell està acostumat i que tant li agrada. Hubbell no vol que ella delate, però tampoc no sap com és poden salvar.



Captures de The Way We Were: Looking Back. Hubbell anuncia a Katie que ha sigut delatada. Katie reflexiona sobre l'acusació.

Finalment, en un acte de respecte a si mateixa (acceptant la realitat: ha deixat de banda les seues activitats polítiques però no va a traïr-les donant noms), i d'estima per ell (que a pesar de tot, és mostra reticent), decideix que el divorci és la millor opció. Ella sap que Hollywood és el lloc al que ell pertany i que és feliç allí. Si es divorcien, ell ja no tindrà una dona subversiva "i això ho resoldrà tot, veritat?". Amb aquesta frase de rendició, Katie es referix a que Hubbell ja no haurà d'acabar la novel·la, ni anar a viure a França ni tindre que suportar la seua profunda implicació en tot lo que ocorre en el món. Però Hubbell, en un primeríssim pla, mostrant-se reticent, respon que això no ho resol. El somriure del WASP, ja no apareix per cap lloc, la cosa és seriosa. Però tot i que l'estima la solució més fàcil és la de no fer res. D'esta forma els dos podran tornar a ser tal com éren

I ací és quan cobra sentit la frase " Et quedaràs fins que nasca el xiquet?".

En aquesta primera versió del final, hi ha un clímax, un element que apareix en mig del clevill en la què ja es trobava la seua relació i que l'acaba de trencar. Hem vist com la política, finalment, ha posat fi a la parella. La política, que és l'element més important de tot el film, que es manifesta des dels plans inicials amb una Katie revolucionària i que és la causant dels problemes amb Hubbell.

Possiblement, des del moment que els dos s'enamoren en silenci l'un de l'altre durant el primer terç del film, sabem que és una relació que no té futur o que no pot acabar bé per les diferents personalitats de la parella, però també hem conegut als personatges i sabem que per a que es produísca la separació ha de passar alguna cosa amb molt de pes, i això no és que Hubbell haja tingut una relació extramatrimonial.

4.15. El final de la novel·la

Abans hem parlat de la sinopsi que Katie escriu sobre una parella que viu ens uns camps d'arròs a la Xina Comunista. Després de ser delatada, l'estudi la investiga i descobreix aquesta sinopsi i l'acusen d'incitar a l'estudi a produir una pel·lícula procomunista.

En el final de novel·la, Hubbell sí que proposa a Katie que done noms, que repetisca els noms que ja han sigut dits per altres. Però ella no troba cap justificació per a informar i l'únic que poden fer es divorciar-se.

Aquesta tàctica de donar noms que ja havien sigut donats va ser recurrent en molta gent que volia lliurar-se de les acusacions però se li feia dur trair a ningú. Per exemple, en la pel·lícula *Guilty by Suspicion*, Bunny, un guionista que ha sigut citat a declarar demana al personatge de Robert DeNiro, un director que ja forma part de les llistes de l'HUAC, que el deixi donar el seu nom al Comitè.

5. CONCLUSIONS

La meua idea en començar aquest treball era desmuntar la pel·lícula per a explicar com *The Way We Were* s'havia quedat curta en el seu tractament sobre la cacera de

bruixes a Hollywood. Però finalment, amb l'anàlisi de la pel·lícula he arribat a la conclusió de que el context polític estava molt ben preparat i molt ben lligat

No falten diàlegs i situacions que mostren moments reals, que descriuen a la perfecció com era la psicosis que es vivia en aquells temps en els que es començava a investigar a Hollywood. L'escena del micròfon a la sala de projeccions, el viatge a Washington en suport als "dènou de Hollywood", els diferents punts de vista dels personatges... Però el clímax final i la voluntat d'involucració política quedare enrere, en una sala de projeccions on, segons paraules del director, Sydney Pollack, s'havia perdut l'atenció del públic.

Totes les escenes eliminades o no rodades hagueren dotat d'una major profunditat a la pel·lícula, ja que el que provoca el trencament definitiu de la parella, és el moment social i polític, que els pressiona, sobretot a Katie. Aquesta durant tot el temps que esta amb Hubbell *renuncia* als seus ideals polítics perquè creu que ell es més important, però arriba un punt en el que la situació se li fa insuportable. Amb això, arribem a la gran escena eliminada, on Katie ha de decidir per els dos, ja que Hubbell es mostra covard. Ell, com sempre, triaria l'opció fàcil, la de delatar a algú, entrar al joc i continuar la seua vida, però això sobrepassa els límits de la que un dia va presidir la Lliga Juvenil Comunista. No volia convertir-se en una Rhea Edwards, a qui menyspreava. I finalment, per amor a ella mateixa i per amor a ell, decideix que la millor opció és separar-se.

Tot i que al principi de les investigacions, els estudis de cinema estaven en contra del Comitè, perquè anava en contra dels seus interessos econòmics, finalment van sucumbir a la pressió i canviaren de bàndol. La seua postura va quedar clara amb la publicació del *Waldorf Statement*: No contractaven a cap persona que tinguera alguna relació amb el comunisme, ja fóra el seu passat, una afiliació o un familiar que acudia a reunions.

Finalment l'objectiu principal s'ha aconseguit mitjançant la consecució dels objectius secundaris:

Una vegada desglossada la pel·lícula, tenim tota la informació dels personatges principals i de la seua relació. Katie és una activista comunista, convençuda de que

els ideals i la lluita poden canviar les coses, i representa a tota aquella gent que no va voler doblegar-se davant allò que considerava injust i va lluitar fins a que pogueren amb ella. Mentre que Hubbell, sempre ha tingut les coses més fàcils i no ha tingut mai la necessitat ni l'interés de lluitar per res. Tot li venia donat, excepte Katie, que no li resultava gens fàcil, ja que contrastava amb la seua passivitat davant el món. És per això que tot el pes recau sobre Katie, ja que és ella qui abandona l'activisme per ell i qui finalment ha de tindre el coratge de trencar la relació.

Tot i que la meua intenció era fer una breu contextualització de la pel·lícula, la brevetat ha resultat impossible, davant la complexitat d'uns fets tan delicats.

Amb el context s'ha comprovat com, una vegada més, l'intervencionisme dels Estats Units en alguna cosa, en aquest cas la Segon Guerra Mundial era interessat, ja que no va entrar al conflicte fins que no foren bombardejades les seues bases de *Peral Harbur*. A més, de com la lluita contra el feixisme exterior portada a terme durant la Guerra va desenvolupar en un feixisme cap als intel·lectuals, artistes i educadors del propi país.

Queda clar que aquest episodi és un del més tristos de la història americana. *The Way We Were* tot i perdre el clímax que l'haguera convertit en una pel·lícula perfecta, al meu parèixer, va ser la primera en atrevir-se a mostrar el tema. A més d'altres fets que tenen lloc en els dos primers terços de la pel·lícula que no han sigut analitzats.

La Caçera de Bruixes, anava en contra de la llibertat d'expressió, de pensament i d'afiliació, fets que recorden a la doctrina del feixisme, que establia, entre d'altres, el culte a la personalitat del cap i la primacia de l'irracional, del dogmatisme i de la intolerància. No admetre la discussió lliure de les idees i la repressió, en aquest cas, no violenta, sino econòmica i personal, a qui no pensa com ells. A més de compartir la creació d'un instrument repressor: en el cas del feixisme alemany la Gestapo, i en el cas del feixisme nordamericà l'HUAC. Cadascún al seu nivell sense intenció de voler equiparar en el sentit pràctic el que feia l'HUAC amb la violència i brutalitat de la policia de l'Alemanya nazi.

Com bé afirma Dan Bessie, el fill del *blacklisted* Alvah Bessie, al documental *Hollywood contra Franco* l'HUAC no buscava pel·lícules amb signes de comunisme, ja que no n'investigaren cap, sino que l'única finalitat era destruir al sector liberal. L'únic que volien saber eren els noms dels possibles comunistes, per això quan algú s'exculpava de seguida havia de demostrar el seu americanisme oferint-los noms. Per això encara que Katie haguera declarat no ser membre del Partit Comunista des de feia anys, sabia que no podia plantejar-se la idea de delatar algú, encara que fora donar un nom que ja conegueren.

Tenien fam de noms i de destruir a la gent. Amb el seu estat de terror aconseguiren que molta gent traicionara als teus propis amics, companys veïns fins i tot parelles. El resultat d'eixe període van ser moltes vides destrossades: Matrimonis trencants com en *The Way We Were*, suïcidis per no trobar feina, com el protagonista de *The Front* i amistats trencades per sempre.

Concloent totes les idees aportades, sabem que Sydeny Pollack va decidir tallar o no incloure les escenes de les que hem estat parlant "en favor d'una visió general que pensaba més adequada i per una qüestió de ritme de la pel·lícula". Segons ell el final que oferia la versió eliminada "donava esperances i deixava la porta oberta a que ells es pogueren retrobar, però ells no podien estar junts, açò és el que feia atraient la pel·lícula". Però, compartint la opinió donada per Arthur Laurents i Barbra Streisand, eliminaren el clímax, l'explosió definitiva que els impedia estar junts, que venia apropiadament donada per el context social i encaixava perfectament en la personalitat de Katie.

Finalment, *The Way We Were* no ha passat a la història per ser la primera pel·lícula en oferir una visió completa d'un dels períodes més obscurs que va viure el cinema americà i la societat dels anys quaranta i cinquanta. Sino que es parla d'ella com una pel·lícula que fa vagues referències al tema per donar un color especial a la història d'amor dels personatges i per ser, com bé anunciava el tràiler, la primera pel·lícula en juntar a Robert Redford i Barbra Streisand.

6.BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

- CASTRO, Antonio(ed.). *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una Persecución*. Madrid: Universidad Complutense. Àrea de Ciències Socials, amb la col·laboració del GIIAC i de l' Institut Buñuel, 2009.
- FEENEY, Michael. *Robert Redford. La biografía*. Barcelona: Sycla Editores, 2012.
- GUBERN, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2002. Primera edició en "Crónicas", juny de 1987. ISBN: 84-8332-800-3.
- LAURENS, Arthur. *The Way We Were*. New English Library, 1973.
- LUCENA, Núria (ed.). *El Cine*. Barcelona: Larousse Editorial, S.L, 2006.
- SPADA, James. *Barbra Streisand*. Barcelona: Primer Plano, 1995.
- SPADA, James. *Todas las películas de Barbra Streisand*. Barcelona: RBA Editores, S.A, per conveni amb Ediciones Paidós, 1994.
- GARCIA, Eugenio (coord.). *Història del Món Contemporani*. Paterna, 2008. ISBN: 987-84-9826-398-5.
- TRUMBO, Dalton. *El tiempo del sapo*. Barcelona: Breixo Viejo, 2009. Primera edició 1949, *The Time of the Toad*
- J.Amount i M.Marie. *Análisis del film*. Barcelona:Paidós Comunicación. 1990

FILMOGRAFIA

- *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Luis Garcia Berlanga. Uninci, 1953. Comèdia. 75 min.
- *Good Night. And Good Luck*. George Clooney. Warner Independent Pictures, 2005. Drama. 90 min.
- *Guilty by Suspicion*. Irwin Winkler. Warner Bros. Pictures, 1991. Drama. 105 min.
- *Hollywood contra Franco*. Oriol Porta. Televisió de Catalunya. 2008. Documental. 92 min.
- *One of The Hollywood Ten*. Karl Francis. Bloom Street Productions, Canal+ España, Morena Films Saltire Entertainment i Televisión Española. 2001. Drama. 109 min.
- *One, Two, Three*. Billy Wilder. United Artists, 1961. Comedia. 108 min.
- *The Front*. Martin Ritt. Columbia Pictures, 1976. Drama. 94 min.
- *The Way We Were*. Sydney Pollack. Columbia Pictures / Rastar Productions, 1973. Drama. 118 min.
- *The Way We Were: Looking Back*. Michael Arick. Columbia Tristar Home Video (1999)

PÀGINES WEB

- ÁLVAREZ, Luis M. *La caza de brujas: un período negro de la historia del cine*. 22 de noviembre de 2012.
< <http://extracine.com/2012/11/la-caza-de-brujas>> [Consulta 12-07-2013]
- FindingDulcinea Staff. *'Hollywood Ten' Blacklisted by Movie Studios*. 25 de noviembre de 2011. < <http://www.findingdulcinea.com/news/on-this-day/November/Hollywood-Ten-Blacklisted-by-Movie-Studios.html>> [Consultat 20-08-2013]
- HERRANDÓN, Óscar. *Hollywood: operación caza de brujas*. 2009. < <http://oscarherradon.wordpress.com/2009/02/06/hollywood-operacion-caza-de-brujas/>> [Consultat 29/08/2013]
- HOWIE, Matt. *The Way We Were*. Films, 2003.
<http://barbra-archives.com/films/way_we_were_streisand_1.html> [Consulta 05-08-2013]
- IMDB. *Tal Cómo Éramos*.
<http://www.imdb.com/title/tt0070903/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm> [Consultat 18/07/2013]
- JUANFRAN87, *La caza de Brujas y el Macartismo*. 13 d'octubre de 2012
<<http://elangelazul.wordpress.com/2012/10/13/la-caza-de-brujas-y-el-macartismo/>> [Consultat 03/09/2013]
- KOLSON, Kevin. *Sydney Pollack: The Way We Were*. Dijous, 12 de juliol de 2012.
<<http://kolson-kevinsblog.blogspot.com.es/2012/07/sydney-pollack-way-we-were.html>> [Consulta 23-08-2013]
- MARINERO, Ismael. *Los protagonistas de la caza de brujas*. Dimecres, 8 de febrer de 2006.< <http://www.elmundo.es/metropoli/2006/02/10/cine/1139526005.html>> [Consulta 02-07-2013]
- NEW YORK TIMES CRITICS' PICK. *The Way We Were*. 2011.
<<http://movies.nytimes.com/movie/53615/The-Way-We-Were/overview#>> [Consulta 25-07-2013]
- TADEO, Jorge R. *Tal como éramos: Streisand y Redford, ni contigo, ni sin ti* Dimarts 24 d'abril de 2012.[Consulta 20/08/2013]
<<http://www.ecartelera.com/noticias/10586/tal-como-eramos-streisand-redford-ni-contigo-ni-sin-ti/>> [Conslutat 12-08-2013]