

El miedo y la ira en tiempos del macartismo: entre las cartas y los guiones de Dalton Trumbo*

Mauricio Sánchez Menchero

Recibido: 15 de mayo de 2024 | Aceptado: 25 de junio de 2024 | Modificado: 15 de julio de 2024
<https://doi.org/10.7440/res90.2024.05>

Resumen | El artículo explora cómo la persecución política desatada por el macartismo durante el periodo de la posguerra desarrolló y estableció un proceso de acusación y persecución a los ciudadanos estadounidenses por tener ideas de izquierda o pertenecer al Partido Comunista. Este acoso político se llevó a cabo mediante una campaña de rumor y delación que se desató particularmente en contra de los trabajadores de la industria cinematográfica, como fue el caso de los Diez de Hollywood. Todo esto provocó un momento emocional que se hizo manifiesto a través de experiencias relativas como el miedo y la ira. Mediante el análisis de la correspondencia y de la producción de guiones de Dalton Trumbo para películas como *Papillon*, el presente artículo da cuenta de los efectos y las estrategias seguidas por el escritor para enfrentar al Gobierno norteamericano, superar el ostracismo y mantener un medio de sobrevivencia. De esta manera, se repasa la trayectoria de Trumbo: el autoexilio en México, la escritura de guiones mediante el uso de seudónimos y la solicitud de prestanombres, así como el reconocimiento y la vuelta triunfal a Hollywood. Este análisis destaca la importancia de construir una historia cultural que recoja las experiencias colectivas emocionales de las comunidades afectadas por tales acontecimientos, y muestra cómo las tribulaciones personales de Trumbo influyeron en los diálogos y relatos de las películas en las que colaboró.

Palabras clave | ira; miedo; macartismo; rumor; persecución

Fear and Anger in the McCarthy Era: The Case of Dalton Trumbo through Letters and Scripts

Abstract | This article explores the political persecution unleashed during the post-war period by McCarthyism, which led to the systematic accusation and harassment of American citizens for their leftist beliefs or Communist Party affiliations. This campaign of rumors and denunciations was particularly aggressive against film industry professionals, notably the Hollywood Ten. The emotional climate of the era was charged with fear and anger, emotions that were vividly manifested in the experiences of those targeted. By analyzing the correspondence and screenwriting of Dalton

* El artículo forma parte del proyecto de investigación “Dalton Trumbo 1905-1976”, que se lleva a cabo en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Una versión preliminar fue presentada en el seminario “El historiador frente a la historia. Historia de las emociones”, celebrado en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM en junio de 2023.

Trumbo, including his work on films like *Papillon*, this article examines the impact of this persecution and the strategies Trumbo used to confront the U.S. government, survive the blacklist, and sustain his career. It traces his journey from self-exile in Mexico, writing under pseudonyms, and using front names, to his eventual return and recognition in Hollywood. This analysis highlights the importance of constructing a cultural history that captures the collective emotional experiences of communities affected by such events, and it shows how Trumbo's personal ordeals influenced the dialogues and narratives of the films he contributed to.

Keywords | anger; fear; McCarthyism; persecution; rumor

Medo e ira em tempos de macarthismo: o caso de Dalton Trumbo entre cartas e roteiros

Resumo | O artigo explora como a perseguição política desencadeada pelo macarthismo durante o período pós-guerra desenvolveu e estabeleceu um processo de acusação e perseguição de cidadãos americanos por terem ideias de esquerda ou pertencerem ao Partido Comunista. Essa perseguição política foi realizada por meio de uma campanha de boatos e denúncias dirigida especialmente contra os trabalhadores da indústria cinematográfica, como no caso dos Dez de Hollywood. Tudo isso provocou um momento emocional que se manifestou por meio de experiências relativas, como medo e ira. Mediante a análise da correspondência de Dalton Trumbo e da produção de roteiros para filmes como *Papillon*, este artigo relata os efeitos e as estratégias seguidas pelo escritor para enfrentar o governo americano, superar o ostracismo e manter um meio de sobrevivência. Dessa forma, a trajetória de Trumbo é revisada: o autoexílio no México, a escrita de roteiros usando pseudônimos e nomes emprestados, bem como seu reconhecimento e retorno triunfante a Hollywood. Essa análise destaca a importância da construção de uma história cultural que capte as experiências emocionais coletivas das comunidades afetadas por esses eventos e mostra como as tribulações pessoais de Trumbo influenciaram os diálogos e as narrativas dos filmes em que ele colaborou.

Palavras-chave | boato; ira; macarthismo; medo; perseguição

Introducción

Desde distintas disciplinas, el estudio de las emociones puede ayudar a analizar diversos hechos y personajes históricos. Así, sus significados son útiles, en tanto que la interiorización y posterior manifestación pueden identificarse a partir de acciones o medios de expresión (Timmermann López 2015, 164). Distinguir estas expresiones resulta elemental, ya que, mediadas por las experiencias, cobran un sentido dentro del colectivo social. William Reddy señala que este caudal de emociones permite que ciertos objetivos se cumplan de manera coherente: no tendrían el mismo significado ni resultado sin la intervención de las emociones. A este proceso se le ha denominado *navegación* (*navigation*), por la movilidad, fluidez y dirección que puede tener una acción guiada por emociones (Reddy 2001, 122-123, 129).

Por su parte, la ira, como idea social, tiene una carga negativa derivada del enojo, del sufrimiento o del dolor que alguna persona experimente. No obstante, Nussbaum afirma que la ira está asociada a dos aspectos principales: por un lado, se relaciona con la creencia moral de que surge como una respuesta del resentimiento y, por otro, está la idea de que es una mera expresión en contra de la injusticia (2016, 14). Así, esta ambivalente percepción de la ira propicia que sus manifestaciones aparezcan como contrapuestas.

En lo referente a este artículo, conviene tener un marco inicial sobre las emociones de la ira y el miedo. Para algunos estudiosos, las causas de este tipo de experiencias son las persecuciones, las restricciones o las interrupciones de actividades, el engaño, ser heridos

injustamente o una indignación moral. También, se las ha considerado como emociones que interactúan con el disgusto y el desprecio, y pueden ser adaptativas; el miedo alerta, mientras la ira moviliza energía y es posible justificarla como una defensa asertiva (Kemp y Strongman 1995, 405-406). La ira, el enojo, el odio y el horror contienen elementos de miedo, pero para esta última emoción no es clara su relación con otras (Bourke 2003, 115).

En este orden de ideas, este artículo se centra en analizar el complejo entramado del miedo y la ira en las experiencias vividas del guionista James Dalton Trumbo (1905-1976). La novedad de este análisis consiste en visitar la figura de Trumbo a partir de su testimonio y de cómo su ira quedó manifestada en sus obras y guiones, en las encomiables misivas intercambiadas con amigos y compañeros, en su implacable defensa ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses (House on Un-American Activities Committee [HUAC]), y en su correspondencia repleta de reclamos por las acusaciones y el trato injusto recibido por parte de la administración estadounidense, en un periodo en el que, como él mismo expresó, “solo hubo víctimas”¹.

El contexto de la Guerra Fría y el macartismo

Durante la Guerra Fría, la idea del enfrentamiento al expansionismo soviético se dio en dos niveles en los Estados Unidos: uno externo, debido a la ocupación estadounidense de distintos países en el mundo, y uno interno, por la propagación de la ideología comunista dentro de la Unión Americana (Pelaz López 2008, 125-126). Esta polarización llegó a transgredir aspectos esenciales de la vida cotidiana, como la manera en que se representaba el mundo, por ejemplo, en el medio cinematográfico. Además, las medidas antimonopolio (*anti-trust*) impuestas por el Departamento de Justicia fueron cada vez más restrictivas y las tensiones en el colectivo social causaron cambios en los espacios comunes públicos y privados (Montiel Álvarez 2016, 92).

El cine fue una de las industrias socioculturales que sufrió mayor represión y control. La persecución hollywoodense es impensable sin la figura del senador Joseph Raymond McCarthy². La carrera del político republicano cobró relevancia cuando en un discurso de 1950, conocido como “Wheeling”, puso de manifiesto lo que para él le faltaba al Departamento de Justicia: una actuación eficiente para proteger a la nación estadounidense de la “amenaza roja” (LaFeber 1967, 94-95, 136-137). De hecho, presentó una lista de 205 funcionarios a los que acusó de ser comunistas. Así, McCarthy logró que se pusiera sobre la mesa la posible vulnerabilidad del Gobierno estadounidense en su misión protectora; es decir, cuidar a otros y cuidarse a sí mismo (Lamboley 2017, 21).

1 “In 1970, when Trumbo was presented the Laurel Award for Achievement from the Writers Guild of America/West, he told his audience that ‘the blacklist was a time of evil and no one on either side who survived it came through untouched by evil [...] It will do no good to search for villains or heroes because there were none. There were only victims’” (Navasky 1973, 34). (“En 1970, cuando Trumbo recibió el Laurel Award for Achievement del Writers Guild of America/West, dijo a su audiencia que ‘la lista negra fue una época de maldad y nadie de los dos bandos que sobrevivió a ella salió indemne del mal [...] No sirve de nada buscar villanos o héroes porque no los hubo. Solo hubo víctimas’” [traducción propia]).

2 Hay que recordar que existe una ambigüedad “en torno a la relación que guardaba el enfrentamiento soviético-estadounidense durante la Guerra Fría y el papel desempeñado por las listas negras. Dicha confusión gira en torno a una persona, el senador McCarthy, y al término ‘macartismo’. El lector debe tener en cuenta que el HUAC era un comité del Congreso, y no del Senado; y que McCarthy presidió las sesiones del Senado dedicadas al comunismo, pero que jamás investigó a Hollywood. Desde la década de 1920, esa misma obsesión del senador con la subversión comunista había sido una preocupación omnipresente de un hombre que acabaría ejerciendo un considerable poder durante cincuenta años [...]: J. Edgar Hoover, quien desde 1924 hasta 1972 fue director del FBI” (Humphries 2009, 14-15).

Con el paso del tiempo, el término *macartismo*, elaborado por el caricaturista del *Washington Post* Herbert Block, cobró fuerza para hacer referencia al desconocimiento y la paranoia del senador McCarthy sobre la seguridad nacional ante el peligro que podía significar la Unión Soviética (Reeves 1976, 42). Pero lo que de hecho sucedió fue que McCarthy sembró inquietud y acecho en la sociedad estadounidense con la idea de que el verdadero peligro del comunismo no se encontraba afuera, sino dentro de su propio territorio, narrativa que logró causar una conmoción política, socioeconómica y cultural (McMahon 2003, 194-196). El macartismo o época del “temor rojo” se dio entre 1950 y 1954; sin embargo, hay que recordar que el miedo trascendió este periodo, lo que provocó grandes estragos e ira en la conciencia colectiva estadounidense (Lamboley 2017, 5).

No obstante, ya desde 1938 existía el HUAC³, que originalmente fue creado para erradicar organizaciones subversivas, sin importar si eran de derecha o de izquierda. A través del Congreso de Estados Unidos, el HUAC tuvo incidencias en la industria cinematográfica, cuando en la década de 1940 intentó vincular a miembros del gremio con el fascismo y el comunismo, puesto que hubo un particular interés en el cine como medio de influencia social que, por lo tanto, podría tener repercusiones a gran escala; y además, la publicidad que tendría la “cacería” a una de las industrias con mayor impacto a nivel nacional, pues el mensaje sería claro: no se detendrían por nada ni por nadie (Pelaz López 2008, 126).

En cuanto al macartismo, conviene señalar que logró en buena medida no solo mantener el control social, sino que se enfocó en obtener ganancias políticas que produjeron cierta simpatía, confianza y respeto a quienes dirigían tal estrategia, para vigilar que el enemigo comunista se mantuviera fuera de su territorio, y que, si lograba penetrar, fuera localizado y señalado de inmediato (Reeves 1976, 44). Ahora bien, ninguno de los instrumentos de miedo utilizados por los macartistas implicó por sí mismo violencia física. No obstante,

como el miedo es la percepción de un daño, y como dañar es privar al individuo de algún bien, quienes ejercen el poder provocan miedo con solo poner en riesgo el disfrute individual de dicho bien. Esto podría implicar violencia letal, pero con frecuencia no es así, como en el caso del macartismo, cuando con lo que se amenazaba era con la pérdida de una carrera o de un empleo estable. (Robin 2009, 46)

Esto último abarcó diferentes instancias sociales. En julio de 1950, McCarthy escribió al presidente Harry Truman sobre el peligro que corría la nación por la presencia de una serie de infiltrados comunistas dentro del mismo Gobierno estadounidense. Ante tal acusación, Truman decidió llegar a un acuerdo con el senador para que este frenara sus señalamientos y se retractase (LaFeber 1967, 105-106). No obstante, poco tiempo después comenzaría a proliferar una serie de acusaciones en contra de Dean Acheson, secretario de Estado, George Marshall, secretario de Defensa, y del propio presidente, por su participación y sus acciones en la guerra de Corea.

Con la llegada de Dwight Eisenhower a la presidencia, McCarthy fue nombrado presidente del Senate Permanent Subcommittee on Investigation (Comisiones Investigadoras del Congreso) y sus acciones a favor de la persecución de aliados o simpatizantes de la izquierda dentro del Gobierno provocaron un mayor y generalizado descontento. Ante ello, en otoño de 1953, tras una serie de acusaciones ahora hacia el Ejército, el presidente logró poner fin a la campaña que había iniciado McCarthy con una moción de censura aprobada por el Senado (Lamboley 2017, 19-20, 25-26).

3 La política anticomunista se expandió con la formación en 1938 del Special House Committee to Investigate Un-American Activities (Comité Especial para Investigar las Actividades Antiamericanas), que en 1945 se convirtió en el HUAC (Storrs 2016, 2).

Sin embargo, la industria cinematográfica fue uno de los sectores donde hubo mayor represión, puesto que se inspeccionaba para comprobar que sus vínculos no estuvieran relacionados con el “enemigo”. Esto provocó que el cine perdiera su sentido creativo y autónomo, y estuviera delimitado por los tiempos vigilantes de la “posguerra” (Montiel Álvarez 2016, 92). El mismo Dalton Trumbo, en una carta de septiembre de 1959 a B. B. Kahane, vicepresidente de Columbia Pictures, analizaba la década asfixiante de los cincuenta, debido a la persecución macartista:

For too many years the social climate of America has been poisoned, and its moral atmosphere corrupted, by just such remarks as you so freely made about me before the Legion. The past willingness of victims to suffer such attacks in silence has served to increase the pernicious influence of delators, and to surround delation itself with an aura of immunity so substantial that any common scoundrel, no matter how depraved, can achieve public absolution and even approval if only he is willing to divert attention from himself by branding someone else a heretic. (Trumbo 1970, 491)⁴

En septiembre de 1947, el congresista John Parnell Thomas presentó una lista de 44 personas del medio cinematográfico que debían comparecer en octubre de aquel año en una serie de audiencias en Washington. Una vez que se dio a conocer dicha lista, las reacciones no se hicieron esperar y varios pudieron evadir este citatorio. Por ejemplo, el guionista alemán Bertolt Brecht abandonó el país en cuanto pudo, al referir que no era ciudadano norteamericano y que, por tanto, no debía formar parte de la investigación. Fueron diez las personalidades citadas, a quienes se les conocería como los Diez de Hollywood: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Ring Lardner Jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott y Dalton Trumbo. Todos ellos decidieron hacer válida, por recomendación de sus abogados, la primera enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, que servía de garante a la libertad de expresión y de libre asociación entre los ciudadanos estadounidenses.

La forma en que los acusados respondieron a preguntas como “¿Es usted miembro del Screen Writers Guild?” y “¿Es usted miembro del Partido Comunista o lo ha sido alguna vez?” fue distinta de acuerdo con el carácter y las emociones de cada uno de ellos. Scott, de voz suave y temerosa, comenzó su declaración diciendo: “No creo que sea una pregunta adecuada... ataca mi derecho como ciudadano y ataca la primera enmienda”; mientras que Trumbo y Lawson fueron más confrontativos. Trumbo pidió, no sin ira, ver las “pruebas” presentadas por el Comité sobre su condición de comunista; y Lawson comenzó a leer una declaración preparada, cada vez más agitado a medida que Thomas golpeaba repetidamente su mazo para apurar al escritor a responder las preguntas del interrogatorio (Macor 2022, 138-139).

Cada uno los diez acusados asistieron a Washington con la decisión de no responder a las preguntas del HUAC. La expulsión por desacato a la autoridad fue el resultado que obtuvieron. No obstante, los abogados interpusieron un recurso de apelación ante el Tribunal Supremo de los Estados Unidos, que daría a conocer su resolución terminante el 14 de noviembre de 1949.

4 “Durante muchos años, el clima social de América ha estado envenenado y su atmósfera moral, corrompida por comentarios como los que usted hizo libremente sobre mí ante la Legión. La anterior disposición de las víctimas a sufrir tales ataques en silencio ha servido para aumentar la perniciosa influencia de delatores, y para rodear a la propia delación de un aura de inmunidad tan sustancial que cualquier canalla común, por depravado que sea, puede conseguir la absolución pública e incluso la aprobación, si solo está dispuesto a desviar la atención de sí mismo al tachar a otro de hereje” (traducción propia).

La persecución emprendida a partir de lo ocurrido con los Diez traería consecuencias que no solo afectaron a los señalados. Sin embargo, a esta decena de acusados, el bloqueo laboral por parte del Gobierno los obligó a escribir guiones mediante el uso de seudónimos o gracias al acuerdo con colegas que debían fungir como prestanombres, lo cual dio lugar a la conformación de un mercado negro; solo a partir de la red de colegas y amistades encontrarían un refugio para sobrevivir a las consecuencias de su desacato. Uno de los amigos de Trumbo fue el corresponsal de guerra Y —así escrito por Trumbo para guardar su anonimato—, con el que convivió como reportero en Manila durante 1945. Los dos compartieron una larga amistad, como demuestran las cartas enviadas desde México a Y. Pero, ante la muerte inesperada de su amigo, Trumbo relataría a la madre de Y el trabajo colaborativo y la solidaridad al prestarle su nombre:

I have revealed to you that his last professional act was a profoundly generous and noble one. To help a friend and fellow-writer who had been rendered mute by circumstances, he placed his name, his reputation and his career in jeopardy. If the facts of my authorship of the story had ever been disclosed, he would have been blacklisted throughout the motion picture industry. Ever since my unhappy profession first was practiced, writers have been at loggerheads with constituted authority, and efforts to suppress them or starve them out are as old as the history of government itself. (Trumbo 1970, 262)⁵

Sin embargo, el cine permitió a los perseguidos, de manera metafórica o subliminal, resistir y expresar sus experiencias del temor vivido y soportado. George Lipsitz describe cómo los modos “en que la cultura funciona como una fuerza social” sirven para explicar de qué manera el cine y otras “formas estéticas extraen su poder afectivo e ideológico de su ubicación social”, superando de este modo y críticamente la “hegemonía del Estado-nación” (Schreiber 2008, XIII; Laine 2011, 10).

Dalton Trumbo y los rumores del HUAC

Con la idea de *rumor que circula*, Edgar Morin (1969) buscó remitirnos a la raíz de este tipo de dinámicas sociales: el surgimiento de un ruido, de un anclaje social y de una evanescencia. Desde el ámbito de la psicología social, los rumores generalmente se conciben como declaraciones comunicadas en tiempos de incertidumbre, ambigüedad y peligro percibido que ayudan a las personas tanto a explicar las emociones que enfrentan como a desarrollar respuestas. Entre otras características, los rumores rara vez se mueven a través de una población de manera unilineal y unidireccional. Implican, más bien, un intercambio colectivo de noticias mediante interacciones y debates múltiples y complejos, de modo que cualquier individuo pueda escuchar varios relatos diferentes provenientes de fuentes diversas (Tackett 2011, 56).

La persecución iniciada por el HUAC, además de sembrar un miedo profundo en la sociedad estadounidense, causó que otras emociones, por ejemplo la ira, se manifestaran como respuesta a una situación de riesgo (Reddy 2001, 23). Aquí resulta fundamental el contexto histórico para comprender la conexión entre la acción y el sentimiento de las emociones, tal y como se pudieron llevar a cabo en un momento clave: el del rumor generado por el macartismo y su persecución. El coraje, por ejemplo, no debe ser considerado como la ausencia de miedo, sino más bien como la virtud de afrontarlo, como lo hicieron

5 “Le he manifestado que su último acto profesional fue profundamente generoso y noble. Para ayudar a un amigo y colega guionista, a quien las circunstancias lo han silenciado, él puso en peligro su nombre, su reputación y su carrera. Si mi autoría sobre la obra hubiera sido revelada, él habría aparecido en la lista negra de toda la industria cinematográfica. Desde que mi desdichada profesión comenzó a ejercerse, los escritores se han enfrentado a las autoridades constituidas, y los esfuerzos por suprimirlos o matarlos de hambre son tan antiguos como la propia historia del Gobierno” (traducción propia).

algunos de los Diez: para unos, las experiencias emocionales se manifestaron en el interior (es decir, vergüenza y culpa), para otros, como Trumbo, las emociones se centraron en el exterior (es decir, ira y coraje). Y es que las emociones son parte de la relación entre la experiencia de la injusticia y la tendencia a tomar acciones de revancha contra esta (Barclay, Skarlicki y Pugh 2005, 630); aunque la revancha tampoco puede ser asimilable a la venganza iracunda, pues, como el guionista redactó: “It is not written in anger, for anger will do no good” (Trumbo 1970, 273)⁶. A fin de cuentas, si puede observarse algún valor en las emociones este es, por ejemplo, explicar y comprender cómo el coraje hace posible luchar a pesar del miedo, no en ausencia de este. La venganza virtuosa es el resultado de una ira controlada y decidida, no de una falta de control (Boddice 2018, 11-12).

Conviene recordar aquí los primeros trabajos de Dalton Trumbo como guionista en Warner, en donde tuvo lugar la primera censura de su trayectoria profesional: como parte de su plantilla, esta productora solicitó a sus trabajadores que estuvieran afiliados al sindicato Screen Writers Guild darse de baja e inscribirse en el Screen Playwrights, que resultaba afín a las políticas instauradas hasta ese momento en toda la industria cinematográfica. Trumbo decidió no hacer el cambio sindical, lo que provocó su salida de Warner y causó una corta estancia en Columbia en 1936 (López Leboireiro 2008, 36-38).

Su salida de estas productoras no significó el fin de su carrera, por el contrario, Trumbo logró posicionarse como uno de los guionistas de mayor prestigio. Sus primeros trabajos con Metro Goldwyn Mayers, en 1937, marcaron su trayectoria profesional. De igual forma, consiguió colaborar con la RKO desde 1937 y con Paramount en 1940, pero fue su relación con MGM⁷ la que más beneficios le produjo. Incluso, en 1946, un año antes de su acusación ante el HUAC, Trumbo había firmado un contrato que le otorgaba libertad e independencia creativa en los plazos que él considerara pertinentes y con un acuerdo para recibir una buena suma de dinero por guion trabajado. Pero este privilegio se vio suspendido una vez que el guionista se negó a responder los cuestionamientos del HUAC.

El HUAC tuvo un papel determinante en su carrera profesional, cuando mandó a declarar a los Diez. No obstante, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos se haría cargo de dar una respuesta definitiva, ya que los implicados, al negarse a cooperar, ponían en entredicho la efectividad protocolaria de contención del “terror rojo”. El 21 de mayo de 1948 se dictó la sentencia a los Diez, quienes deberían pagar 1.000 dólares de multa y cumplir una condena de un año de prisión por desacato.

El número de nombres en la lista negra fue en aumento, lo que provocó tanto el miedo como la ira entre los empleados de la industria. Muchos perdieron sus empleos y la oportunidad de conseguir nuevos trabajos se redujo. Debido a esto, comenzaron a aceptar trabajos de menor grado o paga. En el caso de Trumbo, en 1947, justo cuando fue llamado a comparecer por segunda vez en Washington, recibió una oferta de trabajo de Frank King, uno de los tres fundadores de la productora independiente King Brothers Productions. La paga por la realización de un guion sería de 3.750 USD, que se le darían en un periodo de año y medio. Su desempleo forzado en ese momento lo llevó a aceptar la propuesta de King, que dio como resultado la película *Gun Crazy* (Lewis 1950); este encargo logró afianzar una relación entre el guionista y los King Brothers.

6 “No está escrito con ira, porque la ira no servirá de nada” (traducción propia). Al respecto, resulta de utilidad, para explicar las reacciones de algunos de los Diez, considerar la clasificación sobre la ira que propone Nussbaum: 1) la ira es necesaria (cuando uno es agraviado) para la protección de la dignidad y el respeto por uno mismo; 2) ante malas acciones, la ira es esencial para tomar en serio al infractor (en lugar de tratarlo como a un niño o a una persona con responsabilidad disminuida); y 3) la ira es una parte esencial de la lucha contra la injusticia (2016, 6).

7 Según H. A. Smith, principal investigador del HUAC, Dalton Trumbo percibió de la MGM 76.250 USD durante 1943, 39.000 USD en 1944, 95.000 USD en 1945, 71.000 USD en 1946 y 85.000 USD hasta el 4 de octubre de 1947 (HUAC 1947, 73).

Por los gastos que le generó la defensa ante el HUAC y la propaganda hecha para limpiar la imagen de los Diez, Trumbo tuvo que ampliar sus horizontes y escribir el guion de su única obra teatral, *The Biggest Thief in Town*. Otro de los trabajos realizados en este intervalo fue el guion de la película *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* (Sturges 1949), estrenada cuando Trumbo acababa de aparecer en la lista negra, algo que le impidió asistir al estreno del filme. Desde luego, su amigo Earl Felton le había prestado su nombre para que la historia pudiera llegar a la pantalla grande.

Otro de los proyectos que obtuvo fue la producción de *The Prowler* (Losey 1951). Para este filme, Trumbo no se limitaría a escribir el guion, sino que además prestaría su voz para uno de los personajes, John Gilvral, colaboración que hizo justo antes de entrar a prisión. Sin embargo, no se le dio crédito a Trumbo ni por el guion ni por el uso de su voz, y una vez más tuvo que recurrir al nombre de unos de sus amigos, en este caso, el de Hugo Butler.

El 9 de junio de 1950 Trumbo entró a la penitenciaría de Ashland, en Kentucky, junto con John Howard Lawson. La vida de Trumbo en presidio lo llevaría a trabajar en el almacén de la prisión, pero se daría tiempo para seguir la situación de sus compañeros acusados, leer libros e iniciar la escritura de algunos guiones. Incluso, consiguió rebajar su condena de un año a diez meses por buena conducta, lo que le permitió salir el 8 de abril de 1951 (López 2008, 177-178). Ya en libertad y con tan solo veinte días de haber salido de prisión, recibió un encargo por parte de los King para cuatro proyectos de los cuales solo uno se concretaría: *Carnival Story* (Neumann 1954).

No obstante, la situación económica del guionista fue decayendo al seguir su nombre inserto en la lista negra. Por lo tanto, optó por buscar nuevos mercados para intentar recuperarse tanto económica como emocionalmente. Butler, quien justo se encontraba en la Ciudad de México —vivía en San Ángel, en una casa colindante con el estudio de Diego Rivera (Anhalt 2005, 86)—, le había hablado bien del país y de las posibilidades que había de trabajo sin aparente riesgo de represalias (López Leboreiro 2008, 179). La crisis monetaria y el consejo de Butler terminarían por impulsar a Trumbo a vender su rancho y empacar sus cosas para cruzar la frontera e internarse en suelo mexicano, un lugar donde apostaría por encontrar un refugio emocional para escapar del temor a nuevos castigos y atemperar su ira.

Las oportunidades que se podían vislumbrar en México hacían del país el lugar perfecto para que muchos de los exiliados se sintieran acogidos. De hecho, no solo Trumbo decidió exiliarse en este territorio; también lo hicieron Lawson y Maltz, quienes formaban parte del grupo de los Diez, así como otros quince guionistas, productores y técnicos, además de artistas afroamericanos que terminarían por establecerse en la Ciudad de México, en San Miguel de Allende o en Cuernavaca⁸.

Los estadounidenses que vivieron en México durante el macartismo lo hicieron por razones un tanto pragmáticas, aunque también ideológicas. Aquellos que habían estado activos en la política de izquierda sabían que sus solicitudes a la División de Pasaportes de los Estados Unidos serían rechazadas por motivos políticos. De hecho, a principios de los cincuenta, el secretario de Estado de la Unión Americana negaría salvoconductos a cualquier solicitante que considerara como integrante del Partido Comunista de los Estados Unidos de América (CPUSA), argumentando que su viaje al extranjero era contrario al interés de los Estados Unidos.

8 Los Trumbo vivieron en México por poco más de tres años: primero en la calle Monte Auvernia 315, en la Ciudad de México, y luego en Cuernavaca (Anhalt 2005, 86, 95 y 227-228).

Al respecto, Dalton Trumbo escribió el 1.º de julio de 1958 una carta a *miss* Frances G. Knight, directora de la Oficina de Pasaportes en Washington, en la que manifestaba, no sin enojo, cómo la negación de pasaporte para él y su familia se sumaba a la marginación laboral en Hollywood y, por lo tanto, a la imposibilidad de ganar dinero en su país:

The Department's persistence in wrongdoing has seriously impaired Mrs. Trumbo's liberty and my own; it has hindered us in the pursuit of our careers and the development of our talents, inflicted upon us irreparable financial loss, damaged our reputation, and caused us to suffer great mental anguish. It is not possible for the Department of State wholly to escape the consequences of such wrongful acts directed against the lawful activity of citizens.

On September 24, 1951, in a letter to Mrs. Ruth Shipley relating to an application then current, I informed her that the issuance of a passport was "essential to my well-being and that of my family. The present political climate in this country has made it impossible for me to earn a living at my profession [...] my passport applications are made for business reasons essential to my continued existence as a writer. I am not undertaking a speaking tour. I have not been invited, nor is it my purpose, to attend any congress, conference, or assembly of any kind". (Trumbo 1970, 430)⁹

La cercanía al país convertía a México en un destino posible, pues al cruzar la frontera se podían sortear ciertas restricciones, como la carencia de pasaporte. Además, el costo de la vida era menor que en Estados Unidos, y muchos pensaron que sobrevivirían con sus ahorros hasta que lograran establecerse allí o regresar a su país. Así, mientras que un porcentaje significativo de estas personas vivió en México durante pocos años, otros se establecieron allí por más de una década (Schreiber 2008, XI).

La política de la Guerra Fría de los Estados Unidos consolidó la categoría legal de ciudadanía a través de legislaciones como la Ley de Inmigración y Nacionalidad (Ley McCarran-Walter) de 1952, que permitía al Gobierno deportar inmigrantes o ciudadanos naturalizados acusados de participar en actividades subversivas. Esta ley se usó para evitar que los exmiembros del CPUSA y los sospechosos de pertenecer al Partido Comunista ingresaran a Estados Unidos. La experiencia del destierro también tuvo diferentes consideraciones por parte de los exiliados, en cuanto a sus orígenes y efectos. Así, Trumbo, no sin rabia, decidió su partida voluntaria. Su destierro fue, según sus palabras, "de un trabajo, no de un país", durante un periodo de "reacción política": una reacción para recuperar la libertad de profesar las propias ideas, como la de pertenecer al Partido Comunista, al que Dalton y su mujer, Cleo, se afiliaron en 1943¹⁰ (Ceplair y Trumbo 2017, 141).

Pero Trumbo optaría por regresar a su país, debido a su dificultad para adaptarse a la vida mexicana (Schreiber 2008, XVII). Sin embargo, la estancia en México influyó de diversas formas en la vida de Dalton Trumbo. Por ejemplo, en *The Brave One* (Rapper 1956),

9 "La persistencia del Departamento en cometer actos ilícitos ha menoscabado gravemente la libertad de la Sra. Trumbo y la mía; nos ha obstaculizado el desarrollo de nuestras carreras y de nuestros talentos, nos ha infligido pérdidas financieras irreparables, ha dañado nuestra reputación y nos ha causado una gran angustia mental. No es posible que el Departamento de Estado escape por completo a las consecuencias de tales actos ilícitos dirigidos contra la actividad legal de los ciudadanos.

El 24 de septiembre de 1951, en una carta a la Sra. Ruth Shipley relativa a una solicitud entonces en curso, le informé que la expedición de un pasaporte era "esencial para mi bienestar y el de mi familia. El actual clima político en este país me ha hecho imposible ganarme la vida con mi profesión [...] mis solicitudes de pasaporte se hacen por razones de negocios esenciales para mi existencia como escritor. No estoy realizando una gira de conferencias. No he sido invitado, ni es mi propósito, asistir a ningún congreso, conferencia o asamblea de ningún tipo" (traducción propia).

10 Según la declaración de John Charles "Jack" Moffitt, guionista de postura anticomunista y delator, Dalton Trumbo había recibido el número de registro 36805 en el Partido Comunista (HUAC 1947, 120).

Leonardo, un niño que defiende a su toro, Gitano, de morir en una corrida, estuvo inspirada en México; el guion —firmado bajo el seudónimo de Robert Rich— circuló en el mercado negro para llegar a manos de productores estadounidenses con historias que representaban a un México convencional para Hollywood y que significó todo un éxito (Schreiber 2008, XVII).

De acuerdo con lo que cuenta el camarógrafo Gabriel Figueroa, fue a través del realizador Robert Rossen que conoció a Dalton Trumbo en su exilio en Cuernavaca. El director le había enviado una propuesta para que hiciera la fotografía de *The Brave Bulls* (Rossen 1951), una película que se pensaba rodar en México. Sin embargo, Figueroa no aceptó el proyecto porque ya estaba comprometido para filmar *Los olvidados* (Buñuel 1950), pero pudo establecer cierto vínculo con Robert Rossen, quien un día llegó a su casa

aterrorizado —continúa su relato Figueroa— porque había recibido un citatorio en Washington acusándolo de comunismo y me pidió ayuda. Me reuní [con el] internacionalista Luis Cabrera. Don Luis me ofreció ayuda sin cobrar un solo centavo. Sin embargo, a la mañana siguiente, cuando fui a buscarlo, me encontré que había partido rumbo a Estados Unidos. Entonces fui a ver a don Luis y le dije:

—Discúlpeme usted, licenciado, pero Robert Rossen se acaba de ir a su país.

—¡Ay, Gabriel!, usted no sabe lo que provoca el miedo en la gente.

(Poniatowska 1996, 75-76)

Según relata Figueroa, tiempo después, en un encuentro con Trumbo, el guionista le contaría que Rossen había dado su nombre y el de Luis Cabrera como simpatizantes del comunismo. El drama de la complicidad siempre termina por producir fuertes presiones en la sociedad y el derrumbe de la solidaridad provocado por la persecución y el miedo difundidos a través de la delación y la soplonería de corte político e ideológico, como en el marco de la Guerra Fría. Tal y como expresaría otra de las perseguidas por el macartismo, la dramaturga norteamericana Lilian Hellman: “La verdad lo convertía a uno en traidor, como a menudo sucede en tiempos de canallas” (1986, 92). Por tanto, es indudable que la actividad institucional del HUAC promovió, además de delaciones, la experiencia de la persecución, el miedo y la ira.

El miedo y la ira en *Spartacus* y *Papillon*

Al someterse a esta situación de persecución, Trumbo pudo canalizar ese caudal de emociones a través de las adaptaciones de novelas o escritos originales para cine. Así, su experiencia en el exilio y el silencio al que fue sometido causaron en el guionista lo que Nussbaum llama *eudaimonista*: “todas aquellas valoraciones o creencias formadas en torno a la ira y que tienen por resultado dar relevancia a los aspectos más positivos de la experiencia humana” (Nussbaum 2016, 16). No es de extrañar que la producción filmica, después de su estancia en México, avivara en Trumbo el uso del discurso simbólico para representar sus emociones como la ira, el coraje, la venganza o la resistencia.

Al volver de México, Trumbo ocultó su identidad debido a que su nombre permanecía en la lista negra del HUAC. Sin embargo, la película *The Brave One* vendría a cambiar el panorama, no solo del guionista, sino de todo aquel implicado en la “cacería de brujas” de Hollywood. Durante la premiación de los Oscar en 1957, se le daría el galardón a Robert Rich —seudónimo de Trumbo—, por el guion de la historia de Leonardo y su toro. Al no estar allí el guionista durante la premiación, el vicepresidente del sindicato Screen Writers Guild, Jesse Lasky Jr., pasó a recibir la estatuilla, excusando al ganador por no presentarse. Este hecho, que parecía nimio, causó un sinnúmero de problemas de tipo legal a

los productores King, al considerarse una historia plagiada. Al ver el revuelo causado, Trumbo decidió revelar su identidad en 1959 como el guionista de dicha película a partir de pruebas documentales (López Leboeiro 2008, 195-201).

Después de *The Brave One*, la oportunidad de regresar a trabajar en los estudios volvió a ser una realidad para Trumbo. De hecho, *Spartacus* (Kubrick 1960) puede identificarse como la producción que le permitió recoger los frutos de la solidaridad y la resistencia en medio de una situación de persecución y cautiverio. Para el guionista, su familia, sus colegas acusados y sus amistades fueron fundamentales para encontrar un punto de equilibrio entre el miedo y la resistencia. No es casual que una de las características más interesantes del esclavo insurrecto sea que la ira tiene ese impulso que lo lleva a conseguir sus propósitos. Además, *Spartacus* es la primera película en la que Trumbo nuevamente puede poner su nombre en los créditos¹¹. Fue el actor y productor Kirk Douglas, en el papel de Espartaco, el que propuso que se le diera el reconocimiento correspondiente para acabar con su censura.

Así, la ira, en cierto sentido, puede percibirse en este filme como una manifestación del apoyo que tuvo Espartaco al momento de enfrentar a los romanos, algo que Trumbo vivió al estar señalado, pero que logró sobrellevar en la clandestinidad, gracias al apoyo de amigos y al uso de seudónimos. En una escena climática de la película se observa a un centenar de esclavos rebeldes, encabezados por Espartaco, quienes, recién derrotados, aparecen sentados y encadenados en medio de una colina, mientras son vigilados por las autoridades y soldados romanos. Luego se escucha la voz de un heraldo que les advierte con voz alta lo que escribe Trumbo en el guion:

I bring a message from your master, Marcus Licinius Crassus, commander of Italy. By command of His Most Merciful Excellency, your lives are to be spared. Slaves you were and slaves you remain. But the terrible penalty of crucifixion has been set aside on the single condition that you identify the body, or the living person of the slave called Spartacus.¹²

Luego, con un encuadre en *close up*, se observa la reacción de Espartaco (Kirk Douglas) y la de Antoninus (Tony Curtis) que no se atemorizan y en cambio se ponen de pie al mismo tiempo para decir con valentía e ira: “I’m Spartacus!” (“Yo soy Espartaco”), proclama que luego va a repetir cada uno de los esclavos que se ponen de pie. Tal secuencia no hace sino recordar la solidaridad de algunos testigos y de algunos de los Diez durante el juicio ante los integrantes del HUAC, pero también es un reclamo lleno de valor y a la manera de Espartaco que se materializa en lo dicho por Trumbo al momento de su enjuiciamiento:

—Mr. Trumbo: I understand, Mr. Stripling. However, your job is to ask questions and mine is to answer them. I shall answer “Yes” or “No,” if I please to answer. I shall answer in my own words. Very many questions can be answered “Yes” or “No” only by a moron or a slave.

[...]

—The Chairman: Are you or have you ever been a member of the Communist Party?

11 La inclusión en la lista negra no terminó al mismo tiempo para todos los escritores. Para Trumbo concluyó en 1960, cuando Otto Preminger lo contrató para adaptar *Éxodo* de Leon Uris (Preminger 1960) y Kirk Douglas para adaptar *Spartacus* de Howard Fast. Para Albert Maltz, en cambio, la lista negra terminó una década después, cuando recibió su crédito por el guion de *Two Mules for Sister Sara* (1972) (Dick 2016, 106 y 214).

12 “Traigo un mensaje de su amo, Marcus Licinius Crassus, comandante de Italia. Por orden de Su Excelencia Misericordiosa, sus vidas serán perdonadas. Esclavos fuisteis y esclavos seguís siendo. Pero la terrible pena de la crucifixión ha sido anulada con la única condición de que identifiquéis el cuerpo o la persona viva del esclavo llamado Espartaco” (traducción propia).

—Mr. Trumbo: I believe I have the right to be confronted with any evidence which supports this question. I should like to see what you have.

—The Chairman: Oh. Well, you would!

—Mr. Trumbo: Yes.

—The Chairman: Well, you will, pretty soon.

—The Chairman [golpeando con el mazo para imponer orden]: The witness is excused. Impossible.

—Mr. Trumbo: This is the beginning...

—The Chairman [golpeando de nuevo]: Just a minute...

—Mr. Trumbo: Of an American concentration camp.

—The Chairman: This is typical Communist tactics. This is typical Communist tactics [golpeando el mazo].

(HUAC 1947, 330 y 334)¹³

Después de ese regreso triunfal, Trumbo se mantuvo activo durante muchos años. La confluencia en la historia de momentos de persecución política, religiosa o étnica a lo largo del tiempo y de las civilizaciones revela un patrón de comportamiento similar: el terror, la deslealtad y las acusaciones que generó el macartismo en los Estados Unidos. Esta situación dejó heridas profundas en la vida estadounidense, como la falta de acceso a empleos, vivienda, escuelas, atención médica o justicia.

La experiencia de Dalton Trumbo le permitió ser testigo de este ambiente inquisitorial en el que la sociedad norteamericana padeció por un tiempo un atroz miedo. Esta experiencia le llevó a escribir y publicar un par de panfletos sobre derechos civiles y laborales: *Harry Bridges* (1941)¹⁴ y *An Open Letter to the American People* (1942). Para octubre de 1949, editaría el libro *The Time of the Toad*¹⁵, en el que presentaría una crítica radical a los procedimientos anticonstitucionales del HUAC.

13 “—Sr. Trumbo: Entiendo, Sr. Stripling. Sin embargo, su trabajo es hacer preguntas y el mío es responderlas. Responderé ‘Sí’ o ‘No’, si me place responder. Responderé con mis propias palabras. Muchas preguntas solo pueden ser contestadas ‘Sí’ o ‘No’ por un imbécil o un esclavo.

[...]

—El presidente: ¡Claro que le gustaría!

—Sr. Trumbo: Sí.

—El presidente: Bueno, lo hará, muy pronto.

—El presidente [golpeando con el mazo para imponer orden]: El testigo está excusado. Imposible.

—Sr. Trumbo: Este es el comienzo...

—El presidente [golpeando de nuevo]: Solo un minuto...

—Sr. Trumbo: De un campo de concentración americano.

—El presidente: Esta es la típica táctica comunista. Esta es la típica táctica comunista [golpeando el mazo]” (traducción propia).

14 Dalton Trumbo, “Harry Bridges”, 1941, Los Ángeles, en Biblioteca de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), Department of Special Collections (DSC), Charles E. Young Research Library (CEYRL), Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 171, f. 6.

15 Dalton Trumbo, “The Time of the Toad”, 1972, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 229, f. 12.

El título del libro provenía de un artículo de Émile Zola intitulado “El sapo”. Según Trumbo, dicho trabajo buscó servir de consejo para un joven escritor que no podía soportar la mendacidad agresiva de una prensa que en 1890 estaba decidida a hundir en el desastre a los ciudadanos de la República francesa. Metafóricamente, Zola explicaba al joven su método para protegerse de las columnas de los periódicos: cada mañana, durante un tiempo, el novelista francés compraba un sapo en el mercado y lo devoraba vivo y entero. Se trataba de un platillo económico gracias al cual uno podría enfrentarse a casi cualquier periódico con el estómago tranquilo, pues sabía que al tragarse el sapo saboreaba lo que para hombres sanos y no igualmente inmunizados sería un veneno letal.

Esta misma idea va a ser retomada por Trumbo unos años más tarde. Se trata del borrador de una carta a Bernard Malamud, autor de la novela *The Fixer*, que adaptaría para una película con el mismo título filmada en 1968 (Frankenheimer 1968). En particular, destaca lo que le escribe a propósito de la adaptación sobre la penosa vida del judío ruso Menahem Mendel Beilis, injustamente acusado del asesinato de un niño en la Rusia zarista. Enseguida, Trumbo le mencionaba las similitudes del caso de Beilis con los de Alfred Dreyfus o Bartolomeo Vanzetti¹⁶.

En el mejor estilo de Hollywood, Trumbo fue encasillado como el guionista especializado en adaptar novelas sobre casos inspirados en la vida real de diferentes prisioneros injustamente detenidos por diversas razones. Se trata de presos que luchan con ira y enojo por recuperar su libertad: un tema que se va a convertir, en manos del guionista, en *leitmotiv*. Para Trumbo, la ira va a estar representada en sus escritos, no tanto como una fuerza peligrosa capaz de destruir relaciones y trastornar el orden social. Por el contrario, como ya se indicó a propósito de *Spartacus*, la ira se manifiesta como una respuesta moralmente apropiada, y de hecho necesaria, para enfrentar las ofensas o las heridas recibidas. Las diversas formas en que las películas pueden apelar a los sentimientos justificados de ira de los espectadores, basados en su deseo de un mundo legítimo, operan a través de un “trío emocional” de desprecio, odio y resentimiento (Laine 2011, 10), tal como se encarna en varios guiones de Trumbo.

No obstante, para los fines del presente artículo se pudo revisar solo el archivo correspondiente a uno de los guiones en el que Trumbo logró plasmar la ira como una emoción permanente a través de la adaptación de la novela autobiográfica *Papillon*, de Henri Charrière (1969). Se trata del último trabajo del guionista antes de fallecer y en el que logró expresar su propia experiencia de delación, persecución y encierro. Hay que reconocer que, cuando Trumbo ya estaba marginado de Hollywood, tuvo que dejar su ira fuera de una película como *Roman Holiday* (Wyler 1953), aunque también debió sobrellevar el que su crédito como guionista fuera otorgado por los ejecutivos de Paramount y William Wyler a su amigo Ian McLellan Hunter, a quien se le atribuyó el mérito de la historia original y se le premió con el Oscar al mejor guion de 1953 (Ceplair y Trumbo 2017, 567).

La tenacidad de Trumbo por pulir sus guiones siempre se hizo manifiesta en otras películas. *Papillon* no es la excepción. En ocho cajas resguardadas en el archivo de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), se encuentra una docena de borradores y guiones trabajados entre octubre de 1972 y abril de 1973. La mayor parte de los guiones están conformados por textos escritos a máquina, pero con apuntes manuscritos al margen, o en hojas o tarjetas injertadas o engrapadas con modificaciones —quizás para la posterior transcripción de Bea Bryan, secretaria de Trumbo—. También fueron incluidos *scripts* en los que se mencionan planos y *storyboards* con indicaciones de encuadres para posibles movimientos de cámara en las escenas de escape.

16 Dalton Trumbo, “Carta a Bernard Malamud (borrador)”, 1967, Los Ángeles, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 102, f. 2.

Finalmente, la película *Papillon* (Schaffner 1973), ya fuera de la censura macartista, logró mostrar elementos a lo largo de la trama en los que se advierte un cambio en la sociedad estadounidense: el acusado manifestaba una transformación por la que se convertía en acusador, quitándole al juez el poder para sustituirlo por el suyo. De hecho, en esta cinta, Dalton Trumbo aparece como un comandante que se dispone a pronunciar unas palabras de despedida al grupo de prisioneros que están a punto de ser embarcados del puerto de Saint-Martin-de-Ré, Francia, hacia la Guyana Francesa¹⁷.

La trama principal gira en torno a Papillon (Steve McQueen), un hombre acusado falsamente del crimen de un proxeneta —escena que estuvo planificada en los primeros guiones y que luego fue eliminada—, por el que debe pagar una condena, primero en una prisión francesa y luego en una cárcel en la isla del Diablo. Justamente de estos espacios es de donde Papillon, en compañía de otro reo de nombre Dega (Dustin Hoffman) —siempre temeroso y débil—, trata constantemente de fugarse y ser libre; al personaje principal lo mueve su voluntad de mostrar inocencia. Es aquí donde aparece la ira, como la emoción que le da la suficiente fuerza para idear un plan para escapar. Conviene destacar cómo se subraya una característica de la ira con respecto a otras emociones como el miedo: es un impulso en el que se observa la constancia para alcanzar una meta, la libertad en el caso de Papillon (Nussbaum 2008, 48).

Como se aprecia en los archivos de la película *Papillon*, Trumbo tuvo en sus manos obras, reportajes, fotos y mapas para lograr la mejor adaptación de la novela de más de quinientas páginas. Es el caso del libro publicado en francés, *Cayenne. Déportés et bagnards*, presentado por Michel Devèze. Pero como Trumbo no leía en francés, uno de los productores, Ted Richmond, le consiguió material en el que los pies de las fotos estaban escritos en inglés¹⁸. No es de extrañar que, para sus diálogos, Trumbo pidiera ayuda para escribir algunos insultos iracundos en lengua francesa. Así, en sus propuestas de guion escritas a máquina, hay intercaladas frases manuscritas por Trumbo, manifestando maldiciones en francés: “Fils de putain. Merde” o “Je m’en fous de tout ça!”¹⁹. Sin embargo, con su puño y letra, Trumbo anotó en inglés “Bastard!”, en una de las últimas versiones del guion²⁰.

El terrible espacio carcelario en la isla del Diablo visto en fotos le permitió a Trumbo imaginar de mejor manera alguna de las escenas, como aquella en la que los prisioneros asoman las cabezas por los huecos de las puertas de sus celdas para reposarlas en una tabla y poder ser peluqueados o golpeados. Esta escena se repite dos veces en el filme, de manera que el público pueda comparar la primera, en la que acaba de llegar Papillon a cumplir su castigo por querer evadirse, y donde todavía aparece con fuerzas, con la segunda, en la que ya se le ve abatido y enfermo, como su antiguo vecino de celda Jo-Jo. Es

17 Dalton Trumbo, “Guion con anotaciones y recortes pegados”, 1972, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 88, f. 1.

18 Ted Richmond, “Documentación de apoyo para Trumbo”, 1973, UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 103, f. 1. Entre los materiales resguardados en la caja se encuentra el libro de Michel Devèze, *Cayenne. Déportés et bagnards* (Hachete, 1965); “The Fabulous Escapes of Papillon”, *Life Magazine*, 13 de noviembre de 1970, 69 (20): 46-54; fotos y fotocopias de la prisión; fotocopias de mapa de Venezuela y las islas del Caribe, así como el plano de la ruta del primer escape. También hay fotocopias de textos sobre hipnotismo de Freud.

19 Dalton Trumbo, “Propuestas de guion escritas a máquina”, 1966, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 103, f. 4. En una de las hojas del guion aparecen cálculos manuscritos correspondientes a lo que Trumbo estima debe cobrar por página escrita del *script*.

20 Dalton Trumbo, “Guiones escrito a máquina”, 1972-1973, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 86, f. 2. El expediente contiene varios guiones con correcciones o anotaciones hechas en el mismo documento con letra manuscrita o con trozos de papel pegados en donde pide, por ejemplo, se transcriba la versión con correcciones en mimeógrafo o sugiere la utilización de la palabra “amigo”.

parecido a lo que les sucedió a Trumbo y a sus compañeros con diferentes temperamentos y físicos para resistir la persecución del macartismo²¹.

Al ser su último guion fílmico, Trumbo hace evidente que cualquier experiencia humana conlleva una navegación de emociones que, según el caso, se utiliza para resolver las circunstancias a las que se enfrenta. Así, *Papillon* resulta ser un ejemplo adecuado para el tema que aquí atañe, puesto que tanto narrativa como visualmente ofrece al espectador una serie de elementos simbólicos de emociones como el miedo y la ira. Al respecto, conviene tener presente la experiencia del propio Trumbo en su encierro en la cárcel de Kentucky.

Conclusiones

Se puede considerar que la historia de las emociones es una experiencia reveladora para quienes nos hemos acercado a ella, pero siempre con el cuidado de superar cualquier intento de retorno a la literalidad (Burke 2006, 154). Lo anterior implica descartar todas las suposiciones preconcebidas sobre lo que significan ciertas palabras relativas a las emociones. Por ejemplo, estar iracundo no se equipara a una representación simplista de estar enojado. Un sentimiento como el de la ira es expresado de acuerdo con los términos y límites más o menos contextualizados que existen para manifestar esta emoción en un momento dado y en un lugar determinado. Tales términos y límites pueden cambiar con el paso del tiempo. Si se quiere entender ciertas emociones como el miedo o la ira, se necesita explorar sus muchas posibilidades, incluida la de que existan solo como palabras útiles que cubren una gran variedad de sentimientos y que también se muestran en los rostros que encuadran los *close up* fílmicos. Quizás por eso no sea conveniente ofrecer una sola definición de estas emociones (Rosenwein 2020, 6). Los sentimientos en cuestión se ven afectados por circunscripciones prescriptivas, de modo que nunca se puede decir verdaderamente que se está expresando una emoción, ya que la actuación es una forma de medir un sentimiento que cambia debidamente en esas condiciones (Boddice 2018, 65).

21 "AN ENDLESS LINE OF HEADS

Stuck out of the little traps in their doors in the gloomy center corridor. We move past two barbers working with big shears and reach Papillon a few heads down. Next to him is an old con named JO-JO who looks pale, COUGHING, and deathly ill.

JO-JO: ... I'm Jo-Jo...

PAPILLON: ... Papillon...

OLD CONVICT (pleadingly): How do I look? I feel pretty good, but I need somebody to tell me how I look.

PAPILLON (lying): You look fine. Just fine"

(Trumbo, Dalton, "Guion con anotaciones y recortes pegados", 1972, en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 88, f. 1)

"UNA FILA INTERMINABLE DE CABEZAS

Atascadas en las pequeñas trampas de sus puertas en el lúgubre pasillo central. Pasamos junto a dos barberos que trabajan con grandes tijeras y llegamos a Papillon, unas cabezas más abajo. A su lado hay un viejo estafador llamado JO-JO que parece pálido, tosiendo y gravemente enfermo.

JO-JO: ... Soy Jo-Jo...

PAPILLON: ... Papillon...

VIEJO CONVICTO: (suplicando): ¿Qué tal estoy? Me siento bastante bien, pero necesito que alguien me diga qué aspecto tengo.

PAPILLON (mintiendo): Te ves bien. Muy bien" (traducción propia).

En todo caso, se puede observar la diferencia en el rostro perturbado e iracundo de Dalton Trumbo durante su declaración ante el Tribunal en 1948 y su actuación como comandante imperturbable y sin expresión en *Papillon*. En veinticinco años, la conducción de su ira ya había logrado la restauración de su buen nombre y el reconocimiento de haber sido preso de una acusación injusta, con lo que finalmente había conseguido no solo recuperar el que sus créditos como guionista aparecieran en la pantalla grande, sino también su rostro, cuando figuró como actor secundario en *Papillon*. Como escribe Reddy, su ira pudo manifestarse con los puños cerrados y el ceño ante sus acusadores; sin embargo, también la ira subsistió en él durante largos periodos sin producir ninguna señal fisiológica, facial o conductual (Reddy 2001, 31), pero sí en su apoyo a favor, por ejemplo, de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos, particularmente el referido a los Black Panthers²².

En este sentido, en la historia cultural de las emociones, cuantas más comprobaciones y referencias cruzadas de textos e imágenes se lleven a cabo, más completa será su comprensión y explicación. Sin duda, esto les da a los historiadores de la modernidad una ventaja, por ejemplo, sobre los medievalistas, especialmente cuando se trata de lenguas vernáculas. La gama de fuentes resulta amplia: diarios, libros, panfletos, guiones y artículos, así como periódicos, acompañados de imágenes fijas o en movimiento. Las posibilidades son infinitas, pero los temas bien definidos tenderán a sugerir y también limitar qué tipo de fuentes serán fructíferas (Boddice 2018, 35).

En el caso de Trumbo, como en el de otras personas perseguidas por el macartismo, hubo miles de papeles escritos —cartas, alegatos o guiones— que buscaron expresar la importancia de la defensa de la libertad. Al final de su vida, Trumbo reconocería cómo el macartismo se había convertido para él y otros en una prueba de sobrevivencia y resistencia, mientras que para otros, en la soledad y la muerte, como lo relata en una carta dirigida al novelista Guy Endore, fechada en 1956:

Let's see if I can correctly summarize what occurred: I stated at the outset that I had no interest in taking action of any kind to re-instate myself. I also stated my anger at the lost careers and the unused talents of this community, as well as my grief that certain persons have been hastened to their graves by what has happened. (Trumbo 1970, 364)²³

Algunos de los Diez supieron enfrentar al “miedo político que implica trabajo. [Porque] para despertar el miedo, alguien debe hacer algo: amenazar con castigos, hacer propaganda, difundir rumores, etc.” (Robin 2009, 433). Desde luego, hacen falta más estudios que sirvan para relacionar de manera más compleja estos momentos de rumor y persecución, y que ayuden a dar cuenta de los orígenes y los mecanismos desatados por parte de los inquisidores de turno. Si bien los rumores a veces se limitan a las instituciones políticas o a afiliaciones partidistas en una sociedad determinada, con frecuencia se extienden a toda la sociedad, a través de estas mismas instancias o agrupaciones (Tackett 2011, 56).

La superposición de fenómenos, la proliferación de elementos que interactúan, la multiplicación de las relaciones recíprocas y las emociones que resultan de ello contribuyen a una preocupante confusión social que conduce al retorno de respuestas simples y directas (Rudolf 1994, 166). Se trata, a fin de cuentas, de una falta de enfoques que hay que

22 Dalton Trumbo, “Documentos varios sobre la organización de los Black Panthers”, s. f., en UCLA, DSC, CEYRL, Dalton Trumbo papers 1934-1976, colección 1554, caja 9.

23 “Veamos si puedo resumir correctamente lo ocurrido: desde el principio declaré que no tenía ningún interés en emprender acciones de ningún tipo para reinstaurar mi imagen. También manifesté mi enfado por las carreras perdidas y los talentos desaprovechados de esta comunidad, así como mi pena por el hecho de que ciertas personas se hayan precipitado a la tumba por lo ocurrido” (traducción propia).

enfrentar analizando la construcción del desconocimiento (agnotología) para permitirnos una mejor comprensión y explicación de procesos sociales, por ejemplo, el macartismo y la proliferación del miedo y la cobardía, con sus resistencias nacidas de emociones, como la ira y el coraje, según lo hemos mostrado mediante el retrato de un Trumbo siempre en pie de lucha con sus palabras, hojas de papel y máquina de escribir.

Referencias

Fuentes primarias

Archivo

1. Biblioteca de la University of California, Los Ángeles (UCLA), Los Ángeles-Estados Unidos. Department of Special Collections (DSC), Charles E. Young Research Library (CEYRL), Dalton Trumbo papers. 1934-1976, colección 1554.

Documentación primaria impresa

2. HUAC (House Un-American Activities Committee). 1947. *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry. 1947. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session. Public Law 601 [(section 121, subsection Q (2))]*. Washington: United States Government Printing Office.
3. Trumbo, Dalton. 1941. *Harry Bridges: A Discussion of the Latest Effort to Deport Civil Liberties and the Rights of American Labor*. Nueva York: League of American Writers.
4. Trumbo, Dalton. 1942. *An Open Letter to the American People*. Los Ángeles: California A. F. of L. Labor Unions.
5. Trumbo, Dalton. 1949. *The Time of the Toad: A Study of Inquisition in America by One of the Hollywood Ten*. Hollywood: Hollywood Ten.
6. Trumbo, Dalton. 1970. *Additional Dialogue. Letters of Dalton Trumbo, 1942-1962*. Nueva York: M. Evans and Co.

Filmografía

7. Buñuel, Luis, dir. 1950. *Los olvidados*. Ultramar, México.
8. Frankenheimer, John, dir. 1968. *The Fixer*. John Frankenheimer Productions Inc., Estados Unidos.
9. Kubrick, Stanley, dir. 1960. *Spartacus*. World Entertainment, Estados Unidos.
10. Lewis, Joseph H., dir. 1950. *Gun Crazy*. King Brothers Productions, Estados Unidos.
11. Losey, Joseph, dir. 1951. *The Prowler*. Horizon Pictures, Estados Unidos.
12. Neumann, Kurt, dir. 1954. *Carnival Story*. King Brothers Productions, Estados Unidos.
13. Preminger, Otto, dir. 1960. *Exodus*. Otto Preminger Films, Estados Unidos.
14. Rapper, Irving, dir. 1956. *The Brave One*. King Brothers Productions, Estados Unidos.
15. Rossen, Robert, dir. 1951. *The Brave Bulls*. Columbia Pictures, Estados Unidos.
16. Schaffner, Franklin, dir. 1973. *Papillon*. Corona, Estados Unidos.
17. Sturges, Preston, dir. 1949. *The Beautiful Blonde from Bashful Bend*. Twentieth Century Fox, Estados Unidos.
18. Wyler, William, dir. 1953. *Roman Holiday*. Paramount Pictures, Estados Unidos.

Fuentes secundarias

19. Anhalt, Diana. 2005. *Voces fugitivas. Expatriados políticos norteamericanos en México, 1948-1965*. Ciudad de México: DGE Ediciones; Segob; Instituto Nacional de Migración.
20. Barclay, Laurie J., Daniel P. Skarlicki y S. Douglas Pugh. 2005. "Exploring the Role of Emotions in Injustice Perceptions and Retaliation". *Journal of Applied Psychology* 90 (4): 629-643. <https://doi.org/10.1037/0021-9010.90.4.629>
21. Boddice, Rob. 2018. *The History of Emotions*. Manchester: Manchester University Press.
22. Bourke, Joanna. 2003. "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History". *History Workshop Journal* 55: 111-133. <https://doi.org/10.1093/hwj/55.1.111>
23. Burke, Peter. 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
24. Ceplair, Larry y Christian Trumbo. 2017. *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.

25. Charrière, Henri. 1969. *Papillon*. París: Robert Laffont.
26. Devèze, Michele [Pres.]. 1965. *Cayenne. Déportés et bagnards*. París: Julliard.
27. Dick, Bernard F. 2016. *The Screen Is Red: Hollywood, Communism, and the Cold War*. Jackson, MS: The University Press of Mississippi.
28. Hellman, Lilian. 1986. *Tiempo de canallas*. Ciudad de México: FCE.
29. Humphries, Reynold. 2009. *Las listas negras de Hollywood. Una historia cultural y política*. Barcelona: Ediciones Península.
30. Kemp, Simon y K. T. Strongman. 1995. "Anger Theory and Management: A Historical Analysis". *The American Journal of Psychology* 108 (3): 397-417. <https://doi.org/10.2307/1422897>
31. LaFeber, Walter. 1967. *American, Russian and the Cold War, 1945-1966*. Nueva York: John Wiley and Sons.
32. Laine, Tarja. 2011. *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*. Nueva York: Continuum International Publishing Group.
33. Lamboley, Christel. 2017. *El macartismo o temor rojo. La cruzada estadounidense contra el comunismo*. Ciudad de México: Titivillus.
34. López Leboreiro, Daniel. 2008. "Disidencia política, desobediencia civil y voluntad de trascendencia personal en la obra cinematográfica de Dalton Trumbo". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
35. Macor, Alison. 2022. *Making the Best Years of Our Lives: The Hollywood Classic that Inspired a Nation*. Austin: University of Texas Press.
36. McMahon, Robert J. 2003. *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza Editorial.
37. Montiel Álvarez, Teresa. 2016. "La persecución de la casa de brujas". *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades* 26: 90-102. <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/36.pdf>
38. Morin, Edgar. 1969. *La rumeur d'Orléans*. París: Le Seuil.
39. Navasky, Victor S. 1973. "To Name or Not to Name. The Hollywood 10 Tecalled". *The New York Times*, 25 de marzo, 34-42.
40. Nussbaum, Martha C. 2008. *Equal Respect for Conscience: The Roots of a Moral and Legal Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
41. Nussbaum, Martha C. 2016. *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, and Justice*. Oxford: Oxford University Press.
42. Pelaz López, José-Vidal. 2008. "Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)". *Historia Actual Online* 15: 125-136. <https://doi.org/10.36132/hao.voi15.238>
43. Poniatowska, Elena. 1996. *La mirada que limpia*. T. 3 de *Todo México*. Ciudad de México: Diana.
44. Reddy, William. 2001. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
45. Revees, Thomas C. 1976. "McCarthyism: Interpretations since Hofstadter". *Autumn. The Wisconsin Magazine of History* 60 (1): 42-54. <https://www.jstor.org/stable/4635090>
46. Robin, Corey. 2009. *El miedo. Historia de una idea política*. Ciudad de México: FCE.
47. Rosenwein, Barbara H. 2020. *Anger. The Conflicted History of an Emotion*. New Haven: Yale University Press.
48. Rudolf, Florence. 1994. "La recherche sociologique dans situation conflictuelle. La rumeur d'Orléans étudiée par Edgar Morin". *Revue des Sciences Sociales* 21: 162-166. https://www.persee.fr/doc/revss_0336-1578_1994_num_21_1_3053
49. Schreiber, Rebecca M. 2008. *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
50. Storrs, Landon R. 2016. "McCarthyism and the Second Red Scare". Oxford Research Encyclopedia, American History. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.6>
51. Tackett, Timothy. 2011. "Rumor and Revolution: The Case of the September Massacres". *French History and Civilization* 4: 54-64. <https://h-france.net/rude/wp-content/uploads/2017/08/TackettVol4.pdf>
52. Timmermann López, Freddy. 2015. "Miedo, emociones e historiografía". *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 19 (1): 159-177. <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/2132>

Mauricio Sánchez Menchero

Doctor en Historia y Comunicación en el Mundo Contemporáneo por la Universidad Complutense (España). Director e investigador titular del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son la historia cultural y los estudios visuales a partir de industrias culturales como la editorial y la cinematográfica. Publicaciones recientes: “Las tribulaciones del joven Monsiváis y los *Días de guardar* (1970)”, *Vinco. Revista de Estudos de Edição* 3 (2): 65-87, 2023, <https://www.seer.dppg.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1109>; y “Revisiting Images and Emotions from the Past to Think about Peace”, *Voices of Mexico* 118: 45-48, 2022, <http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/pdfs/11811.pdf>. menchero@unam.mx



