

BIENVENIDO, MÍSTER TRUMAN: ESTADOS UNIDOS Y
EUROPA EN EL CINE NORTEAMERICANO DE LA
POSGUERRA MUNDIAL

VÍCTOR JUNCO EZQUERRA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, las relaciones entre Estados Unidos y Europa estuvieron marcadas tanto por los avatares económicos de los devastados mercados europeos y las ayudas del Plan Marshall como por las confrontaciones ideológicas que dieron inicio a la Guerra Fría. Hollywood se hizo eco de estas relaciones haciendo hincapié en el altruismo de la ayuda estadounidense al mismo tiempo que alertaba sobre los peligros del comunismo en Europa. Este artículo explora esa visión cinematográfica a partir del análisis de tres filmes norteamericanos producidos en 1948, el mismo año en que comenzaba el llamado Bloqueo de Berlín.

ABSTRACT

After World War II, the relationship between the United States and Europe were clearly conditioned both by the dramatic situation of the European economies and the consequent Marshall Plan and by the ideological confrontation that led to the Cold War. Hollywood echoed this postwar climate highlighting American altruism and the danger of Communism in Europe. This paper explores this vision through the analysis of three American films produced in 1948, the same year in which the so-called Berlin Blockade began.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el discurso político oficial de Estados Unidos en relación con la recuperación de Alemania y de Europa se fue esbozando desde líneas que ahondaban en el creciente distanciamiento con la Unión Soviética. En un célebre discurso en Stuttgart en septiembre de 1946, el Secretario de Estado estadounidense, Joseph Byrnes, sentó las bases de la desnazificación y recuperación económica de Alemania. De esta forma, Estados Unidos se distanciaba de las posiciones compartidas con los países aliados algunos meses antes acerca de la desmilitarización y desmembración alemanas. Se redefinieron los acuerdos de Potsdam de tal manera que sirvieran los intereses económicos estadounidenses, de forma análoga a como hicieron los soviéticos. Sin la constitución de un estado alemán occidental fuerte, las posibilidades de expansión comercial de Estados Unidos quedarían matizadas ante la amenaza de un mayor peso soviético en el nuevo mapa geopolítico de Europa. De esta unión de fuerzas e intereses nació la política de reconstrucción europea popularmente conocida como Plan Marshall. El proyecto, elaborado desde las más altas instancias de la administración y bautizado con el nombre del sucesor de Byrnes, buscaba asegurar las posiciones estadounidenses en el viejo continente, reduciendo además la influencia soviética. Sin embargo, los recelos republicanos hacia su aprobación embarcaron al presidente Truman en los primeros meses de 1948 en una campaña que presentaba como verosímil la posibilidad de una guerra con la URSS. Vencida la resistencia de los republicanos y aprobado finalmente el Plan de Recuperación Económica (ERP en sus siglas en inglés), el clima prebélico se rebajó hasta convertirlo en el escenario de Guerra Fría que iba a marcar la relación entre la Unión Soviética y Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX.

También en 1948, Hollywood produjo tres películas que buscaban extender entre el público norteamericano la necesidad urgente de la ayuda estadounidense a los devastados países europeos. *A Foreign Affair*, *The Search* y *Berlin Express* son ejemplos de la implicación de la industria cinematográfica en la nueva realidad de la posguerra. Coincidiendo en un arranque que refleja con estilo documental los estragos de la guerra en el viejo continente, los tres títulos abordan el asunto candente entonces de la recuperación moral y económica de Europa, para terminar ofreciendo

un mensaje de esperanza en la consecución de ese objetivo. Lo que resulta más pertinente en este artículo es analizar los envoltorios con que dichos títulos presentan esa llamada al optimismo.

I

Dirigida por Billy Wilder y producida por Paramount, *A Foreign Affair* es una ácida comedia que se desarrolla en el sector estadounidense de la Alemania ocupada por los aliados. Aunque el director vienés nacionalizado estadounidense plantea la trama como un triángulo amoroso que tiene como protagonistas a un oficial del ejército de Estados Unidos destacado en Alemania desde los años de conflicto, una diputada por Iowa en misión oficial y una cantante y ex nazi en amores con el primero, *A Foreign Affair* es, además, un producto de su tiempo, una imagen de las divisiones y contradicciones de la Guerra Fría. Que no todos extrajeron una lectura romántica del filme lo indica el hecho de que el Departamento de Defensa estadounidense criticara la película por considerar que presentaba una imagen falsa de las fuerzas de ocupación del ejército estadounidense, y que fuera además denunciada tanto por el Comité de Actividades Antinorteamericanas (HUAC) como por la *Motion Picture Export Association*. Sin embargo, considero que tras las críticas de la película a la labor de las fuerzas militares en Alemania y a la administración en Washington se esconde el mensaje de que, a pesar de todo, sin la ayuda norteamericana no sería posible la recuperación alemana y, por extensión, de toda Europa Occidental.

Al inicio de la película, los cuatro representantes del Congreso de los Estados Unidos enviados para investigar la moral de las tropas norteamericanas discuten acerca de las distintas opciones que se barajan para Alemania tras la victoria de los aliados. Mientras observan desde el avión la patética estampa de una ciudad fantasma –las ruinas de Berlín–, los congresistas especulan con la posibilidad de desmembración del país, recuperar su industria o alimentar a la población. Wilder parece querer reflejar la futilidad de los discursos políticos mientras todo un país se muere de hambre. Washington, sugiere la película, pierde tiempo y dinero que bien podrían dedicarse a recuperar la región.

Las críticas del Departamento de Defensa a *A Foreign Affair* pueden entenderse debido a la caracterización de algunos miembros de las tropas norteamericanas. La diputada republicana por Iowa, Phoebe Frost (Jean Arthur), llega a opinar de ellos: “In your enormous effort to civilize this country, our boys are becoming barbarians themselves.” Y es cierto que encontramos en la película, en tono de aparente comedia, la devastadora realidad cotidiana del mercado negro, donde todo se compra y se vende, como acertadamente dice la canción interpretada por la cabaretera Erika von Schlüetow (Marlene Dietrich). Soldados estadounidenses o soviéticos se convierten en cómplices que explotan la miseria alemana en un siniestro trueque de necesidades y sentimientos. Pero es, a mi entender, más una crítica al horror de la guerra y la penuria que a los agentes que participan en estos cambalaches en las calles de Berlín. Los soldados son, en última instancia, víctimas y verdugos deshumanizados por años de guerra y penuria moral y material. Y de esa situación emerge la compra-venta de bienes y sentimientos, que convierten en millonario al poseedor de una chocolatina.

En todo caso, no parece exacto que el estamento militar haya sufrido una caracterización tan negativa en el largometraje. Es más, de algunos de sus miembros salen los parlamentos más sólidos de *A Foreign Affair*. Wilder presta más atención a la sátira del *Establishment* de Washington. Como señalé antes, republicanos y demócratas parecen perderse en una jungla de proposiciones y elucubraciones teóricas mientras los oficiales del ejército tienen que hacer frente a la desmoralización de sus hombres y de los propios alemanes. Mientras Frost observa que la comisión del Congreso pretende estudiar la moral de las tropas, el coronel Plummer (Millard Mitchell) añora burlescamente una comisión que estudie algún día “the morale in Washington, D.C.” *A Foreign Affair* busca y encuentra víctimas con mayor facilidad que reparte culpas. Aun así, toma partido definitivamente por quienes conocen y sufren la realidad de la guerra y la posguerra, y eso incluye tanto a ciudadanos alemanes como a miembros del ejército estadounidense. Cuando al final de la película, el Capitán John Pringle (John Lund) le sugiere a la diputada que se case con “somebody...respectable; a Senator, a Supreme Court judge, maybe somebody from the Smithsonian Institute”, ella rechaza el ofrecimiento para quedarse con él, alguien que ahora parece resultarle más pegado a la realidad que los políticos de Washington.

Wilder sabe del error de juzgar a todos los alemanes por igual, para terminar presentándolos en buena medida como víctimas del régimen nazi (“In 15 years we haven’t slept in Germany. First it was Hitler screaming on the radio, then the war’s nerves, the victory celebration, and the bombing” —dice von Schlüetow). *A Foreign Affair* refleja con tintes de comicidad e ironía que no esconden la seriedad del tema el difícil proceso de rehabilitación moral, política y económica de Alemania. En un momento en el que a los efectos de la guerra hay que sumar la división entre los aliados que va a llevar al bloqueo de Berlín, la película apuesta por denunciar la crítica situación de la gente de a pie. Son ellos los que a diario asisten al triste espectáculo del mercado negro, donde tratan de asegurarse la obtención de bienes primarios o de algún que otro “lujo” como un trozo de chocolate. La película aborda el problema de la desnazificación de Alemania presentando a padres e hijos como adoctrinados siervos del Führer, incapaces de cambiar de la noche a la mañana costumbres en apariencia tan inocuas como la forma apropiada de saludar (a más de uno parece resultarle imposible no extender la mano al estilo nazi cuando de decir ‘hola’ se trata). *A Foreign Affair* insiste también —si bien, de forma tímida— en atribuir distintos grados de responsabilidad a los alemanes, según su mayor o menor adscripción al régimen nazi. A pesar de su apellido aristocrático, las probadas relaciones de la cantante con el alto mando alemán durante la guerra parecen haber sido producto de su instinto de supervivencia. Así lo sugieren sus burlas a la figura de Hitler y su interesado acercamiento al oficial estadounidense. Dietrich-von Schlüetow, que termina siendo castigada con un trabajo en una fábrica de ladrillos para poder expiar así su pasado nazi, resume el sentir del filme cuando advierte a la diputada Frost: “You must understand what happened here. We became animals, with a single instinct: that of preservation.”

La película no esquiva la experiencia del fascismo en Alemania, pero sí apuesta más por la rehabilitación del país, en correspondencia con la tendencia oficializada en Estados Unidos tras el discurso de Byrnes en Stuttgart. Y de la misma forma que hiciera el entonces Secretario de Estado, *A Foreign Affair* apuesta definitivamente por la ayuda de Estados Unidos para garantizar dicha rehabilitación.

El Plan Marshall fue, en opinión del economista norteamericano J.K. Galbraith, un ejercicio, en primer lugar, de “compasión”¹. Otros partici-

pantes en la redacción y puesta en acción del proyecto de recuperación económica para Europa han dado una versión menos cínica de los objetivos reales que se había marcado la administración Truman con dicho plan. *A Foreign Affair* parece inclinarse por la lectura altruista de Galbraith si nos atenemos a la representación del papel jugado por Estados Unidos en la posguerra. Es cierto que directamente no se trata el asunto del Plan Marshall, sino de la desnazificación alemana. Pero detrás de la cuestión puntual de qué hacer con Alemania, tanto en la película como en las negociaciones entre los aliados podemos encontrar cuestiones más comprometidas como la división del mundo en áreas de influencia y el deseo por parte de sectores políticos, empresariales y militares estadounidenses de asegurarse una posición privilegiada en el nuevo mapa geopolítico de Europa que estaba trazándose entonces.

El Bloqueo de Berlín por parte de la URSS en 1948 aparece también de manera implícita (la película se estrenó en Estados Unidos apenas dos semanas después de haberse iniciado). Es en este sentido en el que *A Foreign Affair* debe entenderse como un documento de la Guerra Fría y, como tal, y a pesar de las críticas al aparato político estadounidense señaladas, como un refrendo a las posiciones adoptadas por la administración Truman. De ahí que se puedan considerar superficiales las críticas tanto del Departamento de Defensa como del Comité de Actividades Antinorteamericanas. Alejándose del mensaje simplista que encontramos en muchos de los textos norteamericanos de la Guerra Fría, la película de Wilder funciona como un espaldarazo a la rehabilitación de Alemania, y por extensión, de Europa, y al papel preponderante de Estados Unidos en ese proceso.

A Foreign Affair matiza tímidamente la simplista división del mundo de la Guerra Fría, incluyendo el carácter altruista de las acciones norteamericanas. En la secuencia inicial, durante el intercambio de ideas entre los congresistas acerca de las posibles acciones a desarrollar, el representante por Nueva York advierte: “If you give a man some bread, that’s democracy; if you leave the wrapper, it’s imperialism.” El comentario podría ser del agrado de quienes criticaban precisamente las intenciones imperialistas de los planes de rehabilitación europea de Estados Unidos y el desprecio hacia el papel de Naciones Unidas, pero el congresista aludido no pasa de

ser un simple bosquejo en el que, si añadimos su insistencia en resaltar la participación soviética durante la guerra, algunos identificarían, en plena Guerra Fría, un *fellow traveller* al estilo de Henry Wallace. Al alejarse del perfil de consenso generalizado entonces, este tipo de personajes parecían sugerir en textos como éste una actitud de riesgo tanto para la reconstrucción de Europa como para la lucha contra el comunismo.

Esta lectura del filme queda reforzada si se atiende a la representación de los soviéticos. Todas las secuencias relacionadas con personajes de la URSS reproducen muchos de los rasgos que definían la retórica anticomunista del discurso político y cultural de finales de los cuarenta. Tras la referencia del congresista neoyorquino acerca de la participación de los soviéticos en los bombardeos sobre Alemania, el representante por Texas añade con sorna que ya es hora de que les paguen los cañones. Las dificultades económicas de la Unión Soviética al final de la guerra eran de sobras conocidas, y su decisión de no participar en el Plan Marshall se explicó desde el discurso oficial en Estados Unidos como un ejemplo de su deseo de entorpecer la colaboración entre los aliados y provocar el distanciamiento. La referencia del congresista tejano desvía la responsabilidad hacia la URSS, obviando, como es lógico, la no concesión de préstamos por parte de Estados Unidos entre 1945 y 1946, amén de la estrategia de la administración Truman de redactar el Plan de Recuperación Económica de tal forma que la Unión Soviética se viera forzada a rechazarlo (Lucas 36-7). Pero no es ésa la única mención al papel jugado por los soviéticos tras la guerra. En una secuencia en el mercado negro que parece reflejar esa otra imagen extendida en el discurso oficial de un pueblo soviético deseoso de compartir el bienestar de los occidentales, un soldado ruso ofrece entusiasmado a otro norteamericano 700 dólares por un reloj con la figura de Mickey Mouse. En esa recreación de la fascinación de Ninotchka por un par de medias –tan frecuentemente evocada en el ciclo de películas anticomunistas de la época–, los soviéticos se muestran abiertamente proclives a abrazar las bondades del *American way of life*.

Aunque el bloqueo soviético de Berlín no se había materializado cuando se rodó *A Foreign Affair*, un diálogo entre von Schlüetow y el capitán Pringle ayuda a los espectadores a contextualizar la película. De sus palabras se infiere el riesgo real de que la ciudad –y probablemente toda

Europa—pase a ser controlada por los soviéticos. La administración estadounidense alertaba de esa posibilidad repetidamente. Comenta la cantante tratando de descargarse de su cuota de culpabilidad: “What does it matter a woman’s politics? Women pick up whatever is in fashion, and change it like a hat”, a lo que Pringle responde: “Last year there was a swastika; this year ostrich feathers, red, white and blue. Maybe next year is the hammer and sickle.” Una última y destacable aportación en boca de la cabaretera von Schlüetow agrega a los soviéticos el rasgo de crueldad al que tanto se recurrió desde Occidente. Tratando de demostrar a la congresista Frost su condición de víctima, el personaje de Dietrich observa: “How do you think it was like to be a woman when the Russians came in? A living hell.” El filme no disimula la colaboración de la cabaretera con el régimen nazi; es más, Frost consigue un noticiario en el que se la ve confraternizando en un acto social con el mismo Hitler. Aun así, no se desprende hipocresía de sus palabras a la congresista, sino el retrato de una mujer que se adaptó al régimen para sobrevivir sin apuros. Es obvio que podríamos cuestionar tales intentos de exculpación, pero Wilder está muy lejos de la connivencia con el nazismo, y parece más interesado en remarcar la necesidad de centrar las culpas en el aparato dirigente, a la vez que se muestra proclive a concentrar esfuerzos en la recuperación de la población alemana. Estos episodios, por aislados, no dejan de clarificar la posición ideológica del largometraje, reforzada, entre críticas ya comentadas, por la aportación de valores estadounidenses a las víctimas alemanas.

A la hora de acomodarse al discurso que emanaba desde Washington al inicio de la Guerra Fría, Hollywood incorporó o, mejor, acentuó una visión laudatoria y optimista de la sociedad y los valores estadounidenses. *A Foreign Affair*, desde la riqueza de la ironía y comicidad de las obras firmadas por Wilder, se enmarca en este grupo, en cuanto sostiene que la ayuda estadounidense a los europeos no sólo hará menguar su hambre sino su pérdida de dignidad e identidad. Y, como también sucederá en *The Search*, los niños se convierten aquí en metáfora de la invalidez moral de Europa, en ávidos receptores de las “golosinas” con las que los soldados norteamericanos tratan de amortiguar los demoledores efectos de la guerra. Serán las secuencias entre los militares estadounidenses y los niños alemanes las que permitan a Wilder remarcar con mayor seriedad la labor

de rehabilitación que Estados Unidos puede llevar a cabo en Europa. A ellos va destinada la mayor carga de altruismo norteamericano en forma de aprendizaje de las reglas del béisbol. El deporte, sinónimo durante el cine de la Guerra Fría de los valores democráticos, igualitarios y de superación que definen Estados Unidos², sirve así de terapia para unos niños que, según apunta Plummer, “weren’t ordinary youngsters when we came in first; they were mean old men.” Y siguiendo con la terminología deportiva, añade: “Now we’re trying to make them children again, forgetting blind obedience and learning to beep at the referee.” El béisbol es, por tanto, una alegoría de la democracia, con sus reglas y derechos, con sus actores y sus jueces, con su carácter individual y su trabajo en equipo. Recuperar a los niños (rehabilitar a los europeos) no consiste únicamente, nos sugiere el largometraje de Wilder, en proveerlos de alimentos, sino más aún en reeducarlos en principios morales y libertad. Sólo entonces, a través de ese vital proceso de aprendizaje, podrán recuperar la autoestima y su identidad como seres humanos.

Wilder se mofa ciertamente de algunos aspectos de la vida militar, como condimento cómico necesario para su particular estilo. La escena en la que una pareja de soldados estadounidenses confunde a la congresista Frost con una alemana con la que intentan flirtear, o aquéllas que recogen las andanzas del capitán Pringle que le llevan a verse envuelto en un triángulo de difícil solución son el contrapunto humorístico de esas otras reflexiones más serias sobre el papel del ejército de Estados Unidos en la Alemania ocupada. El oficial de más alto rango en el sector norteamericano es también quien mejor acierta a expresar la labor humanitaria que el ejército (y, por extensión, todo el país) está llevando a cabo allí:

When we came, we only found open graves and closed hearts. We’ve tried to turn it into a civilised state. We’ve eliminated things that bring political unrest and military aggressiveness. We tried to make them free men and give them some dignity. We had to take four million displaced persons and return them to their homes [...] We had to repair hospitals and public utilities [...] There’s still a lot of hunger, but there’s a new will to live. We had to build schools and find the teachers, and then teach the teachers; we’ve helped them to start a free press and institute a parliamentary government. They’ve held their first free elections in fourteen years...

En definitiva, la labor de Estados Unidos, según las palabras del oficial, no es otra sino la de devolver a Alemania –y a Europa– a la senda democrática, a imagen y semejanza de Estados Unidos. En este sentido, *A Foreign Affair* es una réplica del discurso político de la Guerra Fría, con su insistencia en los principios básicos de democracia y libertad para el mundo. En 1948, dichos principios ya eran entendidos por la mayoría de espectadores estadounidenses, a partir de la retórica oficial, como antagonicos de aquéllos representados por la Alemania nazi primero, y la Unión Soviética comunista después.

El largometraje es, por tanto, un documento cultural que simplifica su mensaje político hasta convertirlo en una equivalencia cinematográfica de la visión del mundo presentada por la retórica de la administración Truman en estos años: Estados Unidos está económica y moralmente obligada a asistir a la empobrecida Europa, no para imponer sus “reglas de juego”, sino para permitirle recuperar la libertad. A modo de ejemplo de esta simbiosis, nos quedan las palabras del coronel Plummer: “One [German] family has already christened their kid DiMaggio Schultz. That’s when I started believing that we really won the war.”

II

La MGM estrenó *The Search* a finales de marzo de 1948. Para entonces, Estados Unidos y Gran Bretaña habían unido ya sus respectivas zonas de ocupación en Alemania, y las diferencias con la Unión Soviética alcanzaban un punto sin retorno. 1948 fue el año decisivo en la confrontación entre bloques. A la búsqueda de un consenso político que asegurara la dotación para el Plan Marshall, el gobierno recurrió a una retórica alarmista que satisfizo a la derecha demócrata y a los republicanos. Las dos potencias de la posguerra trataban de asegurarse sus áreas de influencia, y para ello cuestionaban una y otra vez las nuevas fronteras apuntadas en Yalta y Potsdam. En este contexto de Guerra Fría en vías de consolidación, la MGM estrenó *The Search*. La relación entre Ralph ‘Steve’ Stevenson (Montgomery Clift), un soldado norteamericano destinado en Alemania, y Karel Malik (Ivan Jandl), un niño polaco superviviente de Auschwitz, sirve nuevamente como metáfora de la ayuda estadounidense a Europa.

La película es la historia de una búsqueda, como su título original indica. A medida que avanza la narración, comprendemos que se trata de la búsqueda emprendida por la señora Malik para encontrar a su hijo pequeño. Tras haber perdido a su marido, la otrora feliz profesora de música se agarra a la posibilidad de encontrar con vida al pequeño Karel. Pero *The Search* es también la búsqueda de la identidad perdida por miles de víctimas europeas, adultos y niños, católicos y judíos. La búsqueda de la rehabilitación de un continente herido que aquí adquiere, otra vez, la imagen inocente y desvalida de un niño.

Karel Malik es uno de tantos pequeños que son atendidos en las dependencias de UNRRA (*United Nations Relief and Rehabilitation Administration*) a la espera de ser enviados a un destino mejor. De forma muy similar a *A Foreign Affair*, *The Search* retrata a los niños como “little old men with a broken spirit; [...] moving like machines, millions of sick children; the war blew their right to a better life away.” Al personalizar en la historia de uno de los pequeños, las características de Malik se entienden universales. Al fin y al cabo, la película ahonda en la “misión” que Estados Unidos parece destinado a cumplir en toda Europa tras la guerra. La nacionalidad del pequeño Malik³ sirve de referencia a uno de los primeros conflictos geopolíticos de la Guerra Fría, y su relación con el soldado estadounidense, una bien definida apuesta por la anulación de la esfera de influencia soviética.

Hay, además, en la historia alusiones implícitas a niños de muchas nacionalidades y religiones distintas, y más explícitamente a niños húngaros y franceses, que aseguran el carácter metafórico de la narración. Hungría era otro de los territorios factibles de ser incluidos en esa zona de territorios “amigos” de la Unión Soviética, y entre 1945 y 1947 Francia se convirtió en un inesperado obstáculo en las pretensiones estadounidenses en la Alemania ocupada. No sería hasta la conferencia de ministros de Asuntos Exteriores de noviembre de 1947 cuando los franceses aceptaron la fusión de su zona alemana con las de Estados Unidos y Gran Bretaña. Hasta entonces, Francia vio con recelo buena parte de las acciones norteamericanas en las negociaciones de posguerra, hasta el punto de actuar en ocasiones de forma conjunta con la URSS⁴.

Si la elección de la nacionalidad de los niños resulta muy clarificadora en el contexto político en el que se produce *The Search*, sucede lo mismo

cuando la película aborda el tema de la nacionalidad alemana. Como en el caso de los otros títulos mencionados en este artículo, Alemania se muestra como un territorio fantasma, una colección de ruinas sobre las que se trata de reconstruir no sólo los puentes derruidos, como señala el personaje encarnado por Clift haciendo alusión a su tarea en Alemania, sino también las vidas borradas. La película parece apoyar la idea de devolver Alemania a los alemanes. A fin de cuentas, se argumentaba como justificación del cambio de posición política con respecto al futuro de Alemania que los criminales de guerra no debían ser confundidos con la población civil (habitualmente, estas películas pasaban muy por encima de la responsabilidad de muchos civiles en los horrores de la Alemania nazi). Como los alemanes de *A Foreign Affair*, los europeos también son retratados aquí como víctimas, nada inmunes al hambre y la miseria. De este modo, y atendiendo a la significación política del filme, resulta pertinente la secuencia en la que un niño alemán se “apropia” del nombre de Karel Malik, que había huido justo en el momento en el que una funcionaria de UNRRA se disponía a pasar lista, a fin de poder recibir ayuda. La indignancia y el miedo no sólo les lleva a usurpar nombres de niños checos o polacos, sino que convierte a judíos en “católicos” dispuestos a profesar cualquier religión que les garantice el alimento que se les niega.

Dentro del concepto de reconstrucción de este grupo de filmes, *The Search* introduce la apología del sionismo. A la secuencia del niño judío sorprendido oficiando en un coro católico a fin de poder ser “aceptado” hay que sumar aquéllas en las que la señora Malik se encarga de devolver la alegría y la dignidad a un grupo de niños judíos en las instalaciones de UNRRA. En el momento de su marcha, una ceremonia al estilo judaico sirve de despedida por parte de los responsables de la oficina, incluyendo un parlamento en hebreo. Obviamente, la película busca resaltar lazos de identificación con quienes más habían sufrido durante la guerra, en un momento en el que la administración estadounidense debatía la posible constitución del estado de Israel en Palestina, tras el abandono británico a finales de 1947. Sin embargo, la realidad en la Europa de la posguerra no tuvo siempre este cariz de tolerancia. Como observa Jessica C. E. Gienow-Hecht, a medida que las tensiones con la Unión Soviética fueron en aumento, la retórica política en Estados Unidos adquirió también

matices antisemitas. La Ley de Personas Desplazadas, por ejemplo, redactada en 1948 para favorecer a las víctimas que no querían regresar a sus países de origen tras la guerra, favoreció más a los solicitantes de origen alemán que a los inmigrantes judíos (Gienow-Hecht: 290-91). *The Search*, en buena lógica, prefiere representar las acciones de los norteamericanos como ejemplos de tolerancia y altruismo. Por exclusión, desplazaba la intolerancia y el antisemitismo al régimen soviético.

Veámos en la película anterior un mensaje a favor de la unidad de acción entre estadounidenses y europeos, comandada por el ejército de ocupación de Estados Unidos. Asimismo, identificábamos más o menos ácidas críticas al *Establishment* de Washington por su exceso de retórica y falta de acción. Una vez más, la ayuda norteamericana se traduce en la realidad tangible de comida y alojamiento para las víctimas. En un momento en el que desde importantes sectores de la sociedad trataba de venderse dentro y fuera de Estados Unidos las bonanzas del Plan Marshall, la película hace su particular aportación. Aunque personalizada en las figuras de Steve y el pequeño Karel, se sugiere que la relación trasciende la historia personal de dos individuos. Steve provee al niño inicialmente de aquello que más necesita: comida. Pero la labor del norteamericano consiste también en reconstruir la vida del menor, depurando no sólo sus carencias materiales sino, aun más importante, su confianza y autoestima perdidas. Al fin y al cabo, ésa fue la estrategia empleada por el Comité para la Defensa del Plan Marshall: vender la ayuda como un necesario ejercicio en favor de la rehabilitación económica y moral de Europa, lo que derivaría en su permanente adscripción a los valores de la democracia y la libertad occidentales. El Plan Marshall, que, como reconocía la propia administración Truman, se proyectó en cierta medida resaltando su componente anticomunista (Lucas: 35-52), aparece implícitamente en *The Search* como un canto más allá de ideologías en favor de la libertad y el respeto a los valores del ser humano. Pero también está la retórica propia de la Guerra Fría: la advertencia contra las prácticas totalitarias que promueven la esclavitud de los individuos y su pobreza material y espiritual. “Obeying, without realizing that those who take care of them just want to help them,” reza la voz en *off* en los primeros minutos de metraje. Es altruismo lo que mueve a los estadounidenses a dar “as much

bread as they wanna eat” a los niños, calor a estas “homeless creatures”, “a clean bed and the warmth of a blanket.”

Nada oscuro parece esconderse tras la virtual adopción del pequeño Malik por el soldado Stevenson. Vencido el recelo inicial y ganada su confianza, Steve se encomienda a una tarea de rehabilitación física y afectiva que puede incluso demorar su esperado regreso a Estados Unidos. *The Search* recubre de sentimentalismo y humanismo una misión que, como en el caso de *A Foreign Affair*, no es en realidad tan aséptica como se pretende. Si antes eran las reglas del béisbol la forma de recuperar a los niños, ahora será el aprendizaje de otro tipo de “reglas” lo que servirá a Steve para recuperar a Karel Malik. El soldado enseña al pequeño los principios básicos del inglés, hasta el punto de que el niño adquiere una destreza considerable en el manejo del idioma en muy poco tiempo. Las implicaciones de tales enseñanzas van en realidad mucho más allá de simples cuestiones lingüísticas o comunicativas. En el proceso de “occidentalización” o “americanización” del pequeño, *The Search* deja al espectador con la sensación de que la rehabilitación de Europa no es posible si no se adoptan las costumbres y los valores de Estados Unidos.

La rehabilitación de Europa después de la Segunda Guerra Mundial obligó a la administración Truman a llevar a cabo un esfuerzo propagandístico que implicaría a los presidentes que le sucedieron. Parte sustancial de esa campaña consistía en la difusión de información alusiva a Estados Unidos a través de diversos medios financiados total o parcialmente por el gobierno estadounidense. Así, junto a las partidas destinadas a la compra de material agrícola o industrial que reactivara la producción en los distintos países que habían suscrito el Plan Marshall, el presupuesto del gobierno federal para Europa se destinó también a establecer “lazos” culturales y políticos con el viejo continente. La propaganda se convertía así en una de las piezas claves en la estrategia norteamericana de la Guerra Fría⁵. Las lecciones del soldado Steve a Malik en *The Search* funcionan, como los puentes que el soldado ha de volver a poner en funcionamiento, a modo de vía de contacto entre las dos realidades. La información entre ambos, no obstante, parece circular en una sola dirección, si bien la narración, como la retórica oficial, le otorga carácter de reciprocidad. Stevenson obsequia a Karel con su afecto y su idioma (“you can’t imag-

ine how useful English will be for you” –le dice al menor–), y éste, a cambio, le abre los ojos a una realidad que el soldado desconocía. A pesar de funcionar –aparentemente– con la equidad de dos vasos comunicantes, la implicación de la película es clara: sin la ayuda de Steve (Estados Unidos), el futuro de Malik (Europa) se torna más que incierto (“In a few days I’ll be 4.000 miles away. What will happen to you then?” –se pregunta el soldado).

Sólo cuando el pequeño demuestra destreza en el manejo de un idioma que Steve asocia principalmente con su país (“Millions of people speak it; even think the English do it”), puede el niño iniciar la búsqueda de su madre, sus orígenes. Antes, en las lecciones de inglés, Steve intercala algunas nociones históricas de Estados Unidos; al preguntarle por una fotografía de Lincoln, Steve responde: “he’s someone you should know: Abraham Lincoln. He was a great man and president of the United States.” Malik, finalmente, se reencuentra con su madre, y Steve, su padre adoptivo por un tiempo, entiende que su “misión” ha finalizado. Y con éxito.

III

El planteamiento de *Berlin Express*, dirigida también en 1948 por Jacques Tourneur para la RKO, parte de este enfoque de ‘altruismo responsable’ de Estados Unidos en la cuestión de la rehabilitación de Europa y, más concretamente, del “problema alemán”. Representantes de Naciones Unidas se reúnen en París para ser informados por el profesor Heinrich Bernhardt (Paul Lukas), presidente de una comisión especial de investigación que estudia la reunificación de Alemania. Así arranca la trama de *Berlin Express*, una película que comparte con *A Foreign Affair* y *The Search* un enfoque afín al discurso político oficial de estos primeros años de Guerra Fría. La principal diferencia que podríamos señalar entre ellas tiene que ver con el mayor protagonismo que Tourneur le otorga al papel del gobierno estadounidense, frente al del estamento militar que sobresalía en las dos anteriores. *Berlin Express*, además, concede menos metraje a la cuestión de la rehabilitación económica y moral de las víctimas de guerra y más a los distintos planteamientos de los países aliados en relación con la cuestión alemana. En este sentido, la película apostaría inicialmente por un

mensaje de colaboración entre los cuatro aliados, teóricamente indispensable para acometer la recuperación del país germánico. Una lectura más profunda, sin embargo, nos llevaría a un planteamiento que encontrábamos ya en las dos películas analizadas con anterioridad: es realmente el papel de Estados Unidos el que se prueba indefectible para asegurar el éxito de la misión.

La película aporta una interesante variante en lo que a los planes norteamericanos para la rehabilitación alemana y europea se refiere. Mientras en *A Foreign Affair* y *The Search* las fuerzas de ocupación estadounidenses llevaban a cabo las tareas de recuperación, *Berlin Express* hace más hincapié en los axiomas defendidos por la administración Truman desde el discurso de Byrnes en septiembre de 1946. En Stuttgart, como se indicaba anteriormente, el Secretario de Estado norteamericano proponía una administración única para toda Alemania. Los resultados electorales en Hesse (dentro de la zona estadounidense) favorables al Partido de Unidad Socialista (alianza de socialdemócratas y comunistas) y las primeras acciones de su gobierno encaminadas a la nacionalización de parte de las industrias y bienes del territorio llevaron a los estadounidenses a dilatar el proceso de unificación por temor a la extensión de la izquierda en toda Alemania. La retórica de la administración Truman, sin embargo, parecía descargar la responsabilidad de la desunión en soviéticos y franceses. La realidad, no obstante, tenía más que ver con lo que el responsable militar de la zona estadounidense en Alemania, Lucius Clay, opinaba a finales de 1947 acerca de la necesidad de alcanzar estabilidad política y económica en la región antes de que los alemanes pudieran decidir “libremente”. Sólo un mes después, Francia aceptaba hablar de fusión tripartita, quedando los soviéticos al margen y a punto de iniciar el Bloqueo de Berlín (Gardner: 140-45).

El predominio político sobre el militar en *Berlin Express* puede apreciarse desde el arranque del filme. De los representantes de los cuatro países aliados en la reunión de París, sólo uno, el soviético, pertenece al estamento militar. Se marcan así distancias con los otros tres: el profesor británico, el representante francés (que finalmente se descubrirá como espía alemán) y el experto en asuntos agrícolas del gobierno estadounidense. El diálogo entre el primero, Sterling (Robert Coote), y el norteamericano,

Robert Lindley (Robert Ryan), al inicio de la narración ilustra el énfasis que la película pone en la rehabilitación material (Estados Unidos) y educativa (Gran Bretaña) en comparación con la aportación exclusivamente militar de la Unión Soviética:

STERLING: I'm in re-education. Seems pretty hopeless sometimes. But, what's more important than giving them the light to see?

LINDLEY: Giving them something to eat.

STERLING: Your field.

LINDLEY: I'm supposed to make 1,500 pounds look like a real meal, and stop plagues and starvation.

La conversación pone de manifiesto la necesaria colaboración entre estadounidenses y británicos, que en 1947 habían formado “Bizonia” a partir de la fusión de sus zonas de ocupación en Alemania. Gran Bretaña había advertido ya por entonces a los dirigentes estadounidenses acerca de sus propias dificultades económicas tras la guerra, con los consiguientes problemas para seguir controlando sus posesiones en el Mediterráneo. Ése había sido el argumento de Truman cuando anunciara ante el Congreso su plan de ayuda a Grecia y Turquía en 1947. *Berlin Express* rememora esta situación atribuyendo a los británicos las tareas de reeducación del pueblo alemán, dejando a los norteamericanos la más tangible misión de alimentar a la hambrienta población europea. Ello no obstante, no se cuestiona la labor militar de Estados Unidos. Bien al contrario, la película parece buscar un consenso entre la estrategia civil y la militar, consenso más difícil de identificar en los dos filmes anteriores. Cuando las imágenes muestran una antigua industria militar en Frankfurt reconvertida en cuartel general del Centro Europeo de las tropas norteamericanas, el narrador apunta: “Here the American soldier is helping to form the history of the world of today. To keep the peace in Germany, to make it possible for the people to resume their place in society, the Army of Occupation is on constant duty [...] This was Congress, the White House, and the Department of Justice combined under one roof.” De forma mucho menos ambigua que en *A Foreign Affair* y *The Search*, la película apuesta por la acción conjunta de todos los sectores del poder en Estados Unidos, evitando las críticas a Washington que sí encontrábamos en la obra de Wilder.

A pesar del repetido mensaje a favor de la unión entre los cuatro aliados, al dejar al margen de las dos vertientes fundamentales de la rehabilitación –material y moral– tanto a soviéticos como, en menor medida, a franceses, la película tiene claros ecos del discurso político de la incipiente Guerra Fría. Mi lectura de la película como respuesta y apoyo a los planes norteamericanos para Europa queda reforzada si atendemos a su insistencia, como ya veíamos en las dos películas anteriores, en remarcar las miserias de la población alemana y, por extensión, europea. A las imágenes de las ruinas de Frankfurt se añaden los comentarios de la voz en *off*: “The biggest ghost town you’ve ever seen [...] But there’s more than the physical loss of bricks, stone and steel. It is the loss of human dignity.” En el último tramo de la película, las ruinas de Frankfurt son sustituidas por las de Berlín; nuevamente, el narrador comenta las contundentes imágenes en un tono casi apocalíptico: “Other cities like Hiroshima have been destroyed, but no one as mighty [as Berlin] has fallen so much down [...] a dirty, colorless, dead city.” La desconfianza y la desunión explican –nos dice el texto– las trabas al proceso de recuperación y reunificación del país. A pesar del acercamiento de posturas al final del filme, el desarrollo de la trama ha ido dibujando perfectamente el perfil de cada representante, y el reparto de las culpas apunta sin ambages a la mayor responsabilidad soviética.

La retórica anticomunista de la administración Truman se utilizó para conseguir el respaldo del conservador Congreso norteamericano a raíz de la holgada victoria de los republicanos en 1946 a los planes económicos y militares para Europa. En el caso concreto de Alemania, el distanciamiento entre soviéticos y estadounidenses se remonta incluso a antes del final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la URSS acusó a Estados Unidos de pretender firmar por su cuenta la paz con los alemanes, permitiendo a éstos redirigir sus divisiones hacia el frente oriental. Tras la victoria aliada, los acuerdos de Yalta y Potsdam se probaron demasiado frágiles, y la retórica de la Guerra Fría fue marcando el discurso de las negociaciones en ambas partes. Ya en 1946, el general Lucius Clay advertía que “we face a deteriorating German economy which will create a political unrest favorable to the development of communism in Germany” (Gardner: 133). Poco después, Allen Dulles, futuro director de la

CIA, insistía en el peligro de “perder” Alemania: “If we delay, I rather fear we will play into the hands of those who favor a different kind of economy than our own...Obviously failure by the Western powers to make the free economy system work in Germany is a strong argument for communism” (Gardner: 136). *Berlin Express* sugiere implícitamente este mismo peligro al insistir en un mensaje de unificación a la vez que se retrata a los soviéticos como amenazadores y desconfiados.

La caracterización de la Unión Soviética reproduce muchos de los atributos que podemos identificar en el discurso político de la administración Truman. Personificados en la figura del teniente Maxim Kiroshilov (Roman Toporow), los líderes de la Unión Soviética aparecen retratados como una amenaza militar tanto para el resto del mundo como para el pueblo soviético. Este rasgo, que ya el diplomático George F. Kennan les atribuía en su famoso telegrama⁶, queda repetidamente de manifiesto en el filme. Maxim utiliza constantemente una terminología militar a la que se suman elementos totalitarios soviéticos, propios de la propaganda anti-comunista norteamericana, como cuando al replicar a Sterling después de asegurar éste que había conseguido entrar en la zona soviética comenta: “You were lucky you were not shot.” Los soviéticos parecen no entender de negociaciones ni de diplomacia, y sí apostar por la violencia. Así lo demuestra el teniente, quien, después de aclarar que “after Stalingrade, we know how to deal with the Germans!”, no acierta a comprender por qué se están tomando tantas molestias tratando de rescatar al profesor Bernhardt, que ha sido secuestrado por saboteadores del plan de reunificación. Tras explicarle Sterling y Lindley la lucha constante del profesor por la paz y contra los nazis durante la guerra, el teniente soviético, confuso, sólo acierta a decir: “Even if I got to understand it, I wouldn’t believe it.” Cortedad de miras y una innata propensión a la desconfianza convierten a los soviéticos en peligrosos dogmáticos que pueden terminar ayudando a quienes quieren dinamitar el proceso de rehabilitación y unificación alemanas.

El estatismo ideológico y el carácter violento con respecto a los alemanes que se sugieren en el personaje del militar soviético se ven reproducidos en la forma de relacionarse entre ellos mismos. De modo igualmente similar al discurso político imperante entonces en Estados Unidos, la película

caracteriza al sistema comunista soviético como una dictadura militar que se mantiene en el poder esclavizando a una población que vive atenzada por el miedo. En varios momentos del filme, Maxim expresa a sus “colegas” occidentales su miedo a la represalia de sus superiores por haber desobedecido las órdenes militares de volver a su zona. “Tomorrow Lieutenant Maxim Kiroshilov will be gone. I’ll be lucky if I end as private. A life private!” o “I’ll be probably shot tomorrow” son algunas de las frases que denotan el dogmatismo estalinista de una cúpula militar sin demasiados escrúpulos. La falta de afectividad que preside las relaciones entre los líderes soviéticos y su pueblo, como había expresado Kennan en 1946, lleva a la película a un aleccionador final. Mientras Sterling y Lindley reciben la invitación de soldados de su nacionalidad para acercarlos a sus respectivas zonas (el soldado estadounidense que conduce el *jeep* comenta: “we Americans have to stick together over here”), el teniente soviético recibe la reprimenda de un superior que le pide identificarse, poniendo al teniente Kiroshilov a las puertas de un consejo de guerra.

Berlin Express incorpora algunas otras características relevantes en el contexto de la Guerra Fría. Tal y como rezaba entonces la retórica anticomunista, la batalla ideológica entre el Este y el Oeste era una lucha entre totalitarismo y democracia. Dos secuencias en la película de Tourneur encierran buena parte del antagonismo geopolítico de la posguerra. Al inicio del filme, Sterling y Kiroshilov han de compartir vagón en el tren que les lleva a Berlín. El militar soviético pretende ocupar la parte baja de la litera en la que ya se ha instalado el profesor británico. Sterling acepta jugársela a suertes lanzando una moneda al aire, ante la cara de extrañeza de un compañero de compartimiento que parece no entender un procedimiento tan democrático. De manera significativa, la secuencia del lanzamiento de la moneda se repite en el tramo final de la película. En esa ocasión es el teniente soviético el que se juega a suertes la litera con el espía alemán, demostrando haber aprendido la lección de democracia que le había enseñado Sterling. La conclusión resulta clara: si las autoridades soviéticas permitieran el contacto de sus ciudadanos con las costumbres occidentales, el régimen totalitario se derrumbaría. Falta de democracia y exceso de suspicacia hacen de los responsables soviéticos personalidades nada idóneas para conducir el complejo mundo de posguerra.

Berlin Express recurre en más de una ocasión a este rasgo de la retórica antisoviética de finales de los cuarenta, y deja al espectador con la sensación de que buena parte de los problemas del mundo se solucionarían si los soviéticos tuvieran la intención verdadera de colaborar. En la secuencia final, el representante del gobierno estadounidense se despide de Kiroshilov haciendo gala de una transparencia que sirve de antítesis a la opacidad de las acciones soviéticas. Lindley convierte su despedida en una proclama por la paz y el entendimiento, a la vez que se remarcan las diferentes actitudes de unos y otros: “We try to understand you. Why don’t you try to understand *us*?”

La película sugiere que de poder hacer uso de su libre albedrío, el teniente soviético apostaría, probablemente, por aceptar la oferta del funcionario estadounidense, pero la responsabilidad última no la tiene el soviético, sino sus más desconfiados superiores. Otro ejemplo de la construcción negativa que se ofrece de los soviéticos tiene que ver con una de las cuestiones políticas más delicadas entre Estados Unidos y la Unión Soviética desde las negociaciones de Yalta. El recelo estadounidense al derecho a veto estuvo presente en casi todas las conversaciones de posguerra entre los aliados. La insistencia soviética por asegurar ese derecho era interpretada en la retórica anticomunista de la Guerra Fría como una prueba más de la deslealtad y falta de transparencia de los líderes de la URSS. Podemos comprender mejor así que *Berlin Express* recoja el asunto en una frase aislada pero que no pasa desapercibida para el espectador avezado. Tras el secuestro del profesor Bernhardt, los cuatro protagonistas tratan de unir fuerzas para localizar su paradero. El británico Sterling propone visitar los cabarets ilegales regentados por alemanes, a lo que Kiroshilov se opone (“I vote against it!”). La respuesta de Lindley –“The veto, again”– resulta demasiado forzada en ese contexto, demostrando una vez más cómo el guión se construye en torno a posiciones políticas hegemónicas.

Finalmente, no resulta casual que el asesinato del profesor alemán quede abortado por la acción del estadounidense Lindley, quien, al contrario que sus colegas británico y soviético, desconfía hasta el último instante del agente franco-alemán. Se sugiere, de esta forma, que sólo la perspicacia y experiencia de los norteamericanos pueden garantizar el éxito de la regeneración europea. La secuencia final de *Berlin Express* coin-

cide con las dos películas anteriores a la hora de transmitir un mensaje de optimismo. A pesar de las diferencias entre los representantes de los distintos países aliados, la película termina con un poco creíble escenario berlinés en el que el alemán Bernhardt, auspiciador del proceso de unificación, asiste esperanzado a la amistosa despedida de Sterling, Lindley y Kiroshilov. Antes de esa llamada a la esperanza, sin embargo, *Berlin Express* ha dado suficientes muestras de participar en lo básico de las premisas que conformaron el discurso anticomunista de la Guerra Fría.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDER, LES K., Y THOMAS G. PATERSON, "Red Fascism: The Merger of Nazi Germany and Soviet Russia in the American Image of Totalitarianism, 1930's-1950's." *American Historical Review* 75 (Apr. 1970): 1046-64.
- BERNSTEIN, BARTON J., ed. *Politics and Policies of the Truman Administration*. Chicago, Quadrangle, 1970.
- BERNSTEIN, BARTON J., "American Foreign Policy and the Origins of the Cold War." Ed. Barton J. Bernstein. *Politics & Policies of the Truman Administration*. Chicago, Quadrangle, 1970: 15-75.
- BERNSTEIN, BARTON J., ed. *Towards a New Past: Dissenting Essays in American History*. New York, Knopf, 1968.
- BERNSTEIN, BARTON J. y Allen J. Matusow, (eds.), *The Truman Administration: A Documentary History*. 1966, New York, Harper, 1968.
- CHAFE, WILLIAM, *The Unfinished Journey: America Since World War II*. 1986. New York, Oxford UP, 1995.
- FREELAND, RICHARD, *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism*. 1972, New York, UP, 1985.
- GADDIS, JOHN LEWIS, *The United States and the Origins of the Cold War, 1941-1947*, New York, Columbia UP, 1972.
- GARDNER, LLOYD C. "America and the German 'Problem,' 1945-1949," ed. Barton J. Bernstein, *Politics & Policies of the Truman Administration*, Chicago, Quadrangle, 1970: 113-48.
- GIENOW-HECHT, JESSICA C. E., "Friends, Foes, or Reeducators? Feindbilder and Anti-Communism in the U.S. Military Government in Germany, 1946-1953," ed. Fiebig-von Hase, Ragnhil y Ursula Lehmkuhl. *Enemy Images in American History*. Providence, Berghahn, 1997: 281-300.
- HINDS, LYNN BOYD, Y THEODORE OTTO WINDT, JR. *The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945-1950*, Westport, Conn, Preager, 1991.

- HIRSHBERG, MATTHEW S., *Perpetuating Patriotic Perceptions: The Cognitive Function of the Cold War*. Westport, Conn, Praeger, 1993.
- KOFSKY, FRANK. *Harry S., Truman and the War Scare of 1948: A Successful Campaign to Deceive the Nation*. 1993, New York, St. Martin's, 1995.
- LA FEBER, WALTER, *America, Russia, and the Cold War, 1945-1992*. 1967. New York, McGraw, 1993.
- LUCAS, SCOTT, *Freedom's War: The American Crusade Against the Soviet Union*. New York, UP, 1999.
- QUART, LEONARD Y ALBERT AUSTER, *American Film and Society Since 1945*. London, Macmillan, 1984.
- SKLAR, ROBERT, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. 1975, New York, Vintage, 1994.
- STONE, I. F. *The Truman Era, 1945-1952*. 1953. Boston, Little, Brown, 1972.
- STRADA, MICHAEL J., Y HAROLD TROPER, *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991*. Lanham, MD, Scarecrow, 1997.
- ZAVARZADEH, MAS'UD, *Seeing Films Politically*, New York, SUNY, 1991.
- ZINN, HOWARD, *A People's History of the United States*, London, Longman, 1980.
- ZINN, HOWARD, *Postwar America, 1945-1971*, Indianapolis, Bobbs, 1973.

NOTAS

- 1 CNN, "The Marshall Plan", *The Cold War* (1998).
- 2 Cfr. la larga lista de largometrajes relacionados con el deporte que se estrenaron en los primeros años de la Guerra Fría. Entre los títulos más reconocidos habría que destacar *Champion* y *The Stratton Story* en 1949, *Angels in the Outfield* y *Jim Thorpe-All American* en 1951, o *The Pride of St. Louis* en 1952.
- 3 La elección del pequeño niño polaco no fue arbitraria. Polonia se había convertido, desde las negociaciones de Yalta, en uno de los caballos de batalla más importantes en las reuniones de los aliados. La Unión Soviética trataba de asegurarse la frontera este de Polonia que había sido más de una vez la vía de penetración de países hostiles hacia Rusia. A su vez, Polonia vería compensada esa redefinición de su lado oriental ocupando parte del territorio alemán. Muy pronto, sin embargo, la "cuestión polaca" iba a marcar muchas de las crecientes desavenencias entre los aliados. La nueva administración de Harry S. Truman acusó a los soviéticos de violar los acuerdos anteriores, y Polonia se convirtió, para muchos, en la pieza clave del nuevo conflicto.
- 4 Véanse Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (New York, New Press, 1999) y Walter L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961* (New York: Palgrave, 1997).

- 5 La decisión última de los representantes franceses de apoyar las tesis de norteamericanos y británicos en la cuestión alemana podría estar vinculada al deseo de los primeros de contar con la colaboración de Estados Unidos en el conflicto de Indochina. Tras algunos años de conversaciones y diferentes grados de colaboración, los norteamericanos sustituyeron a los franceses en dicha región desde 1954.
- 6 George F. Kennan, diplomático estadounidense considerado el padre de la “teoría de *containment* (contención)” que marcaría la política exterior estadounidense durante buena parte de la Guerra Fría, envió en febrero de 1946 el llamado “Long Telegram” de 8000 palabras desde la embajada norteamericana en Moscú donde estaba destinado alertando de la necesidad de “contener” lo que él presentaba como deseos expansionistas de la Unión Soviética.