



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**LOS POLÍTICOS ESTADOUNIDENSES Y EL MUNDO DEL CINE:
ORÍGENES DE UNA RELACIÓN COMPLEJA Y AMBIVALENTE**

**US politicians and the world of movies: origins of a complex and
ambivalent relationship**

Dario Migliucci

Universidad Complutense de Madrid – Sorbonne Université

dariomigliucci@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-8753-9716

Recibido: 14-10-2021 - Aceptado: 03-05-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Dario Migliucci, “Los políticos estadounidenses y el mundo del cine: orígenes de una relación compleja y ambivalente”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 41 a 66.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6974>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es)

Resumen: El artículo analiza la manera en la que los políticos estadounidenses se enfrentaron a las problemáticas relativas a la aparición del cine y a la afirmación de las películas como fenómeno social en el periodo de entreguerras. En particular, tanto el aparato ejecutivo como el Congreso de Washington D.C. se preocuparon por la capacidad que directores y productoras adquirieron a la hora de difundir nuevas ideas y valores entre las masas. Surgieron entonces preguntas que, todavía en nuestro tiempo presente, siguen siendo de gran actualidad. ¿Dónde fijar los límites de la libertad de expresión? ¿Hasta qué punto el Estado está legitimado para reglamentar el sector de los medios de comunicación y censurar determinados

contenidos? ¿Puede un Gobierno democrático producir obras artísticas con el fin de modificar actitudes y opiniones de sus propios ciudadanos?

Palabras clave: Estados Unidos de América; Cine; Periodo de entreguerras; Propaganda; Reglamentación; Censura.

Abstract: The article analyzes the way in which US politicians dealt with the problems related to the appearance of cinema and the affirmation of films as a social phenomenon in the interwar period. In particular, both the executive apparatus and the Congress of Washington D.C. were concerned with the great capacity that directors

and producers had in spreading new ideas and values among the masses. In those years, important questions (still relevant in our present time) arose. Where to set the limits of freedom of expression? To what extent is the State entitled to regulate the mass media sector and censor certain content? Can a democratic government produce

artistic works in order to modify attitudes and opinions of its own citizens?

Keywords: United States of America; Motion pictures; Interwar period; Propaganda; Regulation; Censorship.

INTRODUCCIÓN¹

El objeto de estudio del presente artículo es la relación que se estableció, durante las primeras décadas del siglo XX, entre el mundo cinematográfico y el aparato político e institucional de los Estados Unidos de América. Tras su aparición a finales del siglo XIX, el mundo del cine tuvo un enorme impacto en la sociedad estadounidense, modificando en muy poco tiempo las pautas culturales y los actos sociales de la población y generando una próspera nueva industria que, a medio y largo plazo, acabó imponiéndose como uno de los grandes motores económicos del país. Los políticos de la época, además, se percataron muy pronto del colosal poder de persuasión que este nuevo medio de comunicación tenía sobre los espectadores, lo que generó inquietudes profundas. Inevitablemente, los dirigentes federales, estatales y locales tuvieron que afrontar la cuestión relativa al papel que las autoridades tenían que jugar en este nuevo contexto. ¿Hasta qué punto era legítimo que una democracia impidiese la difusión de material considerado contrario al interés público? ¿Quiénes tenían que distinguir, y con qué criterios, lo que era digno de ser visto de lo que tenía que prohibirse? ¿Era

¹ La presente investigación ha sido desarrollada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (2020-I), enmarcándose en el proyecto “La nueva era del populismo: los movimientos antisistema y los relatos del miedo en la era de las nuevas tecnologías de comunicación de masas”. El autor quiere agradecer por su apoyo y por sus inestimables consejos al Dr. Jesús Hernández Jaime, profesor en el Colegio de Estudios Latinoamericanos, quien ha sido su asesor académico durante la estancia posdoctoral en la UNAM. En septiembre de 2021, una versión preliminar del artículo se presentó –en forma de comunicación oral– en el XV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (Córdoba, España). El autor es actualmente beneficiario de un contrato posdoctoral “Margarita Salas”, financiado por el Gobierno de España a través de los fondos *Next Generation* de la Unión Europea. Miembro del departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid y del *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* (CRIMIC) de la *Sorbonne Université*, está adscrito, en la Universidad de Almería, al grupo de investigación Estudios del Tiempo Presente y al CySOC.

justificable que un gobierno democrático incluyese la producción de películas entre sus estrategias de comunicación política?

El propósito del trabajo es el de reconstruir el momento histórico en el que las autoridades estadounidenses determinaron su forma de relacionarse con el mundo del cine: como organismo de control de los contenidos cinematográficos (de la industria privada, pero también de entidades políticas), por un lado, y como productora de largometrajes y documentales, por el otro. Muchas de las pautas y principios que se establecieron entonces, en efecto, se han mantenido más o menos vigentes también durante la segunda mitad del siglo XX y hasta estas primeras décadas del siglo XXI. Cabe además recordar que muchos de los debates políticos de nuestro tiempo presente – por ejemplo, los relativos a la manera en la que los gobernantes se deben relacionar con el mundo de Internet– recuerdan muy de cerca a las diatribas de entonces sobre la relación entre el poder político y el mundo del cine. ¿Tienen los gobiernos democráticos que ser más activos a la hora de transmitir información relacionada con la seguridad nacional a través de las nuevas tecnologías de la comunicación de masas?

Para desarrollar nuestra investigación, recurriremos a fuentes primarias que han sido recolectadas en los Estados Unidos de América: por un lado, en la *National Archives and Records Administration* (en adelante, NARA) y, por otro, en la *Library of Congress*². Tras abordar la temática del impacto que tuvo el cine sobre la sociedad estadounidense de aquellos años, se analizará la relación que vino a establecerse entre el mundo de la política y las productoras cinematográficas. Dicho análisis se llevará a cabo en tres niveles distintos. En primer lugar, se examinará la forma en la que los dirigentes nacionales afrontaron la cuestión de la reglamentación de esta nueva industria cultural y de entretenimiento y las restricciones a la libertad de expresión de directores, guionistas y productoras. En segundo lugar, se estudiará la respuesta de las autoridades gubernamentales ante la difusión, por todo el territorio nacional, de cortos y largometrajes que ensalzaban las doctrinas de los movimientos revolucionarios, con especial énfasis en aquéllos que procedían de naciones consideradas hostiles como la Rusia soviética o los regímenes fascistas europeos. En tercer lugar, se analizará la forma

² La documentación de archivo ha sido recolectada en la sede de College Park de la NARA, en Maryland. En cuanto a la Biblioteca del Congreso (Washington D.C.), en dicha sede se ha consultado principalmente material bibliográfico y hemerográfico.

en la que los dirigentes nacionales y locales se volcaron en la producción de películas y documentales.

EL IMPACTO DEL MUNDO DEL CINE EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

La historia del cine arranca a finales del siglo XIX, cuando en distintos lugares del mundo (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, etc.) se inventaron aparatos que permitían filmar y reproducir imágenes en movimiento. Entre 1887 y 1888, por ejemplo, el inventor Louis Le Prince logró producir brevísimas películas, algunas de las cuales – como *Man walking around a corner*, *Roundhay garden scene* y *Traffic crossing Leeds bridge*– han podido llegar hasta nosotros³. En los años siguientes se hicieron populares las obras de los hermanos Auguste y Louis Lumière en Francia y de Thomas Edison en los Estados Unidos, por ejemplo, *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895) o *The kiss* (Edison, 1896)⁴.

Durante los primeros años de su historia, el cine se consideró como un mero espectáculo visual con el que maravillar a las audiencias. El llamado “cine de atracciones” consistía esencialmente en proyectar, en lugares como ferias y exposiciones, cortometrajes de muy breve duración que tenían como objetivo el provocar sensaciones fuertes como miedo, sorpresa, conmoción o alegría. Dichas emociones se estimulaban a través de la reproducción de escenas de tiroteos, eventos deportivos como el boxeo, besos o, simplemente, actores que aparecían y se desvanecían repentinamente de la pantalla⁵. Sin embargo, en los años diez del siglo XX la llegada de un nuevo tipo de películas –las que presentaban una narrativa integrada–

³ Para saber más sobre los primeros pasos del cine, véase Kristin Thompson y David Bordwell, “The invention and the early years of the cinema 1890s-1904”, ed. por Kristin Thompson y David Bordwell, *Film history: an introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2009), 14-21; y Nowell-Smith, Geoffrey, *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2018), capítulo 2.

⁴ Charles Musser, “At the beginning: motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies”, ed. por Lee Grieveson y Peter Kramer, *The silent cinema reader* (London and New York: Routledge, 2004), 15-30.

⁵ Tom Gunning, “Cinema of attractions”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005), 178-182; y Wanda Strauven (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

logró revolucionar el mundo del cine. Directores como el estadounidense David W. Griffith comenzaron a contar verdaderas historias –dramas o comedias frecuentemente inspiradas en la literatura– y los espectadores comenzaron a llenar los teatros que retrasmítían sus obras⁶. El largometraje símbolo de esta época es sin duda *The birth of a nation* (1915), que es muy a menudo indicada como la primera película moderna de la historia⁷. Entre 1926 y 1931 se producirá otro giro fundamental, el pasaje del cine mudo a las películas con sonidos y diálogos sincronizados, siendo seguramente *The jazz singer* (Crosland, 1927) la película más icónica de esta transformación⁸.

Por aquellos entonces, de todos modos, el cine ya se había convertido en un gran fenómeno de masas, alcanzando la industria cinematográfica –desde por lo menos los comienzos de los años veinte– el estatus de gran coloso de la economía. Desde el fin de la Primera Guerra Mundial la afluencia del público a los teatros se incrementó de forma exponencial. El precio de las entradas era muy razonable, lo que hizo que a los espectáculos pudiesen acudir personas de todos los estamentos sociales. Las fotografías de algunos grandes estrenos de la época –por ejemplo, los cientos de personas en cola delante del teatro Warner Bros. de Nueva York el día de la primera proyección de *The jazz singer*– son testimonios fehacientes de cómo el cine se había convertido ya en aquellos años en un gran fenómeno popular. El establecimiento del llamado *star system* multiplicó los adeptos al mundo del cine. Alrededor de actores como Rodolfo Valentino se creó un verdadero culto masivo, arrasando en las taquillas ya desde los primeros años veinte películas como *The four horsemen of the apocalypse* (Ingram, 1921) o *The sheik* (Melford, 1921)⁹.

Lo cierto es que el acto social de “ir al cine” comenzó a ser considerado un hábito imprescindible, como demuestra el hecho de que, entre las medidas de emergencia introducidas por el presidente Herbert Hoover tras el derrumbe de la bolsa de Nueva York en 1929, se encontraba el reparto –junto con ropa y comida– de entradas

⁶ Tom, Gunning, *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biograph*. (Urbana, University of Illinois Press, 1991).

⁷ Scott, Simmon, *The films of D. W. Griffith*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

⁸ Donald, Crafton, *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926–1931*. (Berkeley: University of California Press, 1999).

⁹ Richard Decordova, “The emergence of the star system in America”, ed. por Christine Gledhill, *Stardom: industry of desire* (London: Routledge, 1991), 17-29.

de cine gratuitas¹⁰. La Gran Depresión, de todos modos, golpeó a la industria del cine igual que al resto de la economía nacional. Debido a la crisis, hubo una reducción del número de espectadores y por lo tanto menos ganancias, lo que llevó a despidos de trabajadores e incluso a la quiebra de muchas productoras (sobre todo las más pequeñas)¹¹. Sin embargo, el sector finalmente sobrevivió, eso debido sobre todo a que la popularidad de las películas no paraba de aumentar. Pese a las escaseces que muchos estadounidenses padecían entonces, no eran muchos quienes estaban dispuestos a renunciar a las películas. En los años treinta los estadounidenses gastaron en el cine más que en cualquier otra actividad de ocio¹². Se calcula que, en víspera de la Segunda Guerra Mundial, cerca de ochenta millones de norteamericanos, sobre un total de alrededor 131 millones, iban al cine todas las semanas¹³.

Huelga decir que la irrupción de este nuevo medio de comunicación generó importantes debates. En particular, durante todo el periodo de entreguerras la cuestión de la influencia que las películas podían llegar a generar sobre la población fue objeto de intensas controversias. Películas como *The birth of a nation* habían demostrado que el cine podía llegar incluso a reescribir la historia. La película de Griffith, en efecto, presentó a decenas de millones de personas un relato de la Era de la reconstrucción (tras la Guerra de secesión de 1861–1865) en el que se mostraba el supuesto acoso que mujeres y hombres blancos del *deep south* habían padecido a manos de la población afroamericana, exaltándose el papel del *Ku Klux Klan* como defensor de las libertades ciudadanas¹⁴. Quien acudió a los teatros pudo percatarse de cómo la película llegaba a entusiasmar a los espectadores de forma absolutamente espectacular. Cuando los caballeros encapuchados del *Ku Klux Klan* montaban a caballo, el público de los teatros

¹⁰ Carmen Mainer, “El cine norteamericano durante la gran depresión (1929–1939)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, (2013): 176. doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914.

¹¹ José Hernández Rubio, “La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos: su reflejo en la industria del cine y en películas representativas” (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2014), p. 219.

¹² Richard Butsch, “American movie audiences of the 1930s”, *International labor and working-class history*, 59, (2001): 107. <https://www.jstor.org/stable/27672712>.

¹³ Todd Bennett, “The celluloid war: state and studio in Anglo-American propaganda film-making, 1939–1941”. *The international history review*, 24, 1 (2002): 65. <https://www.jstor.org/stable/40110034>.

¹⁴ Michele Wallace, “The good lynching and ‘The birth of a nation’: discourses and aesthetics of Jim Crow”, *Cinema journal*, 43, 1 (2003): 85-104. <https://www.jstor.org/stable/1225932>.

gritaba enloquecido, como si hubiese estado cabalgando –así lo recordaba en sus memorias el cámara Karl Brown– juntos a ellos¹⁵.

En un momento histórico en el que todavía eran muy pocos los estudios académicos relativos al impacto de las películas sobre la ciudadanía, cierta intranquilidad era del todo comprensible¹⁶. En línea general, fueron los medios de comunicación tradicionales los primeros en manifestar su intranquilidad por el poder de los largometrajes. En 1920 el *New York Times* se preguntaba, con cierta preocupación, si el cine tenía de verdad la capacidad de establecer cánones de gusto y de conducta, mientras que en el *New Republic* el filósofo británico Bertrand Russell hablaba de las películas como de un nuevo inquietante método de propaganda, que les permitiría a los propagandistas manipular también opiniones y actitudes de personas que no leían los periódicos¹⁷.

Ante el entusiasmo popular y la desconfianza del mundo intelectual, durante la primera mitad del siglo XX la clase política estadounidense tuvo que lidiar con tres grandes cuestiones: la manera en la que las autoridades tenían que reglamentar el mercado de las empresas que gestionaban el negocio del cine, la forma en la que se tenían que vigilar –y eventualmente reprimir– películas que presentaban contenidos subversivos o inmorales y la participación de las autoridades en el mundo de la producción cinematográfica. Las decisiones que se tomaron entonces marcarían profundamente la manera en la que la política estadounidense se relacionaría con el universo del cine –y más en general, con las nuevas tecnologías de la comunicación de masas– durante las décadas posteriores y hasta nuestros días.

¹⁵ Donald Bogle, “Black beginnings: from Uncle Tom’s cabin to The birth of a nation”, ed. por Valerie Smith, *Representing blackness: issues in film and video* (London: Athlone Press, 1997), 20; y Karl Brown, *Adventures with D. W. Griffith*. (New York: Da Capo Press, 1976).

¹⁶ Los primeros trabajos académicos sobre el mundo de las películas se remontan a la época de la Gran Guerra, un periodo en el que –como veremos más adelante– el mismo Gobierno estadounidense produjo largometrajes de propaganda. Véase, por ejemplo, Vachel, Lindsay, *The art of the moving picture*. (New York, Macmillan, 1915); y Hugo, Munsterberg, *The photoplay: a psychological study*. (New York: D. Appleton and Company, 1916).

¹⁷ “Back to illiteracy”, *The New York Times*, 15 de agosto de 1920; y Bertrand Russell, “Bolshevik theory”, *The New Republic*, 17 de noviembre de 1920.

EL MUNDO POLÍTICO Y LA REGLAMENTACIÓN DEL SECTOR CINEMATográfico

Ya desde los primeros años del siglo XX, dirigentes políticos y funcionarios federales tuvieron inevitablemente que enfrentarse a la problemática de cómo tenía que relacionarse el aparato institucional con el universo de las corporaciones cinematográficas. Por un lado, la cuestión de una posible reglamentación del mercado de las películas, y, por otro, la temática de una potencial censura de los contenidos de los largometrajes. Dichos debates, además, se enmarcaron inevitablemente en algunas de las grandes querellas políticas e intelectuales de aquellos años: la relativa a la centralidad de la opinión pública en el sistema democrático, el significado que se tenía que asignar al concepto de propaganda, el papel que tenía que desempeñar el estado en la vida de los ciudadanos y la oportunidad o inconveniencia de un intervencionismo gubernamental en las actividades de las empresas¹⁸. Y todo ello con la dificultad añadida de que, al ser algo relativamente nuevo, todavía no se había definido si las películas tenían que ser consideradas como obras artísticas o como un mero negocio.

En un primer momento la *Motion picture patents company* –que agrupaba a los estudios de quienes, como por ejemplo Edison, reivindicaban haber “inventado el cine”, monopolizó el mundo de las películas. Su hegemonía, sin embargo, terminó en 1912, cuando la Corte suprema de los Estados Unidos sentenció que su forma de actuar –vendían licencias a quienes rodaban, distribuían y proyectaban las películas– violaba la ley *antitrust* Sherman. Como directa consecuencia de aquel veredicto, en los años siguientes prosperaron productoras californianas como Metro–Goldwyn–Mayer, Paramount, Warner Bros. y Universal. Contrataban a los actores más populares, financiaban los rodajes y compraban los teatros en los que se proyectaban las películas. A partir de comienzos de los años veinte, las grandes *majors* también pudieron contar

¹⁸ Véase Dario Migliucci, “Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera postguerra (1918-1922)”, *Historia y Política*, 40 (2018): 213-238. doi.org/10.18042/hp.40.08; y Dario Migliucci, “Intolerable, peligrosa, imprescindible: intelectuales y políticos estadounidenses ante la problemática de la propaganda en el periodo de entreguerras (1919-1939)”, *Rubrica Contemporánea*, 5, 10 (2016): 45-64. https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v5-n10_migliucci.

con significativas inversiones por parte de Wall Street¹⁹. A finales de la década Hollywood presumía ser la quinta mayor industria de los Estados Unidos.²⁰

La posición hegemónica que pronto alcanzaron dichas corporaciones –las llamadas *little* y *big majors*– se convirtió inevitablemente en una nueva fuente de preocupación. No sólo producían películas de entretenimiento, sino también los noticiarios cinematográficos (*newsreel*) que se proyectaban en los teatros antes de los largometrajes y con los que se informaba a los espectadores sobre los principales acontecimientos que se desarrollaban a nivel nacional e internacional²¹. Era evidente que las productoras estaban forjando la forma en la que decenas de millones de personas veían el mundo. Los dirigentes se solían poner muy nerviosos ante el poder de persuasión de las *majors*, indignándose cuando determinadas películas los dejaban en mal lugar. El demócrata John Rankin afirmó que la película *Mr. Smith goes to Washington* (Capra, 1939) –en la que se representaba a los congresistas como personas corruptas e indiferentes a los problemas de la población– constituía “una viciosa tentativa de acabar con el gobierno representativo”²².

Con todo, si el poder judicial había impuesto el respeto de las leyes *antitrust* dentro del universo cinematográfico, lo cierto es que a lo largo de los años Gobierno y Congreso adoptaron más bien una política de no intervención. El mundo político a la postre no hizo nada para frenar el creciente poder de las *majors*, instaurándose en realidad cierta complicidad entre las grandes productoras del cine y las distintas administraciones que se sucedieron en la Casa Blanca. Por ejemplo, desde el Distrito de Columbia se respaldaron activamente las tentativas de Hollywood de hacerse hegemónico en el mercado internacional²³. Desde mediados de los años veinte, en

¹⁹ Kristin Thompson y David Bordwell, “The late silent era in Hollywood, 1920-1928”, ed. por Kristin Thompson y David Bordwell, *Film history: an introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2009), 144–147.

²⁰ Steven Mintz y Sara McNeil, “The Rise of Hollywood and the Arrival of Sound”, *Digital History*, 2021, https://www.digitalhistory.uh.edu/topic_display.cfm?tcid=124

²¹ David H. Mould, “Historical trends in the criticism of the newsreel and television news, 1930-1955”, *Journal of popular film and television* 12, 3 (1984): 118–126. <https://doi.org/10.1080/01956051.1984.10661979> .

²² “Farm relief-war and communism”, *Congressional Record-House*, 3 de noviembre de 1939, 1394.

²³ Douglas Gomery, “Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound”, *Yale French studies* 60 (1980): 80-93. <https://doi.org/10.2307/2930006> .

efecto, el aparato ejecutivo intentó convencer a los gobiernos de otras naciones a poner fin a las cuotas que limitaban la entrada de películas estadounidenses²⁴.

Muchos *studios*, por su parte, durante los dos conflictos mundiales apoyaron a los gobiernos de Woodrow Wilson y Franklin D. Roosevelt estrenando películas propagandísticas que apoyaban los esfuerzos bélicos nacionales. Ejemplos fehacientes de ello son obras como *The bond* (1918), que la productora de Charles Chaplin rodó durante la Gran guerra, o *Der Fuehrer's face* (Kinney, 1943), una de las películas animadas antinazis que la Disney estrenó durante la Segunda Guerra Mundial. La documentación conservada en la NARA nos permite comprender que, en la batalla cultural contra el nacionalsocialismo, la colaboración entre el Gobierno y la corporación Disney fue extremadamente intensa, hablándose en muchos informes de películas que tenían que incrementar la moral de la población a nivel doméstico²⁵.

Hollywood, de todos modos, sirvió al interés nacional también en tiempos de paz. *The Monroe doctrine* (Edison, 1896) –una alegoría en la que los Estados Unidos frenaban las ambiciones de las potencias europeas en Venezuela– fue una de las primeras películas propagandísticas de la historia. La colaboración más intensa entre el mundo del cine y las autoridades nacionales, de todos modos, se llevó a cabo sin duda durante la segunda mitad de los años treinta. Por un lado, un gran número de películas filo–estadounidenses o antinazis se distribuyeron en el mercado latinoamericano²⁶. Por el otro, una parte importante del mundo del cine –es suficiente pensar en directores como Capra (por ejemplo, *Mr. Deeds goes to town*, de 1936) y John Ford (por ejemplo, *The grapes of wrath*, de 1940)– apoyó las medidas socioeconómicas del *New Deal*, el plan con el que Roosevelt intentó reanimar la economía y aliviar las miserias de la población durante la Gran depresión. Meses antes del ataque japonés contra Pearl Harbor, diversos funcionarios gubernamentales les pidieron a las productoras estrenar largometrajes con contenido anti–alemán. El Departamento de la armada, por ejemplo, sugirió rodar una película que –con el fin de “consolidar la opinión pública”– mostrase un escenario contrafáctico: la miserable vida que los ciudadanos tendrían que soportar

²⁴ Ruth Vasey, “The world-wide spread of cinema”, ed. por Geoffrey Nowell-Smith, *The Oxford history of world cinema* (New York: Oxford University Press, 1996), 53-62.

²⁵ NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁶ Dale Adams, “Saludos amigos: Hollywood and FDR’s Good neighbor policy”, *Quarterly review of film and video* 24, 3 (2007): 289-295. <https://doi.org/10.1080/10509200500486395>.

tras la invasión de los Estados Unidos por parte de los nazis²⁷. La *Office of government reports* aseguraba que el proyecto había sido transmitido a los “amigos” que la agencia federal tenía en Hollywood²⁸.

La relación entre autoridades y productoras fue algo más conflictiva cuando se trató de abarcar la cuestión de los contenidos de las películas. Tal y como ocurrió con el sector radiofónico, el mundo político llegó a la conclusión de que los mensajes que se difundían a través del cine tenían que ser regulados en nombre del “interés público”²⁹. El poder judicial, además, deliberó que autores y productores no podían rehuir la censura reivindicando el principio de la libertad de expresión³⁰. En 1915, en efecto, la Corte Suprema sentenció que el cine era un negocio, de ahí que las productoras no se hallasen amparadas por la primera enmienda de la Constitución (la misma conclusión a la que había llegado, ya en 1908, la *Illinois supreme court*)³¹. Para la aplicación de restricciones y censuras, además, había destacados antecedentes. Desde 1865, por ejemplo, el director general del servicio postal de los Estados Unidos tenía facultad para interceptar material fotográfico obsceno. En 1873 la Ley Comstock había establecido que la entrega, por cualquier medio, de “material indecente” quebrantaba la legalidad vigente y tenía que ser perseguida³².

En ámbito cinematográfico, la censura se llevó a cabo a tres niveles: federal, estatal y local. La primera ley federal fue la *Sims act* de 1912, que prohibió el transporte interestatal de películas en el que se mostraban encuentros de boxeo. Al año siguiente la

²⁷ *Hal O’Flaherty a Lowell Mellet*, 26 de mayo de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁸ *Lowell Mellet a Hal O’Flaherty*, 7 de junio de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁹ Louise M. Benjamin, “Defining the public interest and protecting the public welfare in the 1920s: parallels between radio and movie regulation”, *Historical journal of film, radio and television* 12, 1 (1992): 88. <https://doi.org/10.1080/01439689200260041>.

³⁰ Nancy J. Rosenbloom, “From regulation to censorship: film and political culture in New York in the early twentieth century”, *The journal of the Gilded age and Progressive era* 3, 4 (2004): 369–406. <https://www.jstor.org/stable/25132414>.

³¹ Nora, Gilbert, *Better left unsaid: Victorian novels, Hays code films, and the benefits of censorship*. (Stanford: Stanford University Press, 2013), 6–7; y Lee Grieveson, “Regulation/censorship”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005), 963.

³² Laura, Wittern–Keller, *Freedom of the screen: legal challenges to State film censorship, 1915–1981*. (Lexington: University Press of Kentucky, 2008), 17.

Tariff act vedó la importación de “películas inmorales”³³. Por aquellos entonces, sin embargo, ya se habían instituido, a nivel estatal y local, los llamados *Boards of censorship*. En Chicago, desde 1907, quien quisiese proyectar una película necesitaba una licencia, que podía ser denegada en el caso de que los censores no hubiesen considerado apropiado su contenido. En los años siguientes los estados de Nueva York, Pensilvania, Maryland, Florida, Ohio, Virginia y Kansas –además de varias decenas de ciudades por todo el país– habían establecido un sistema parecido³⁴.

Con el tiempo, sin embargo, se multiplicaron las voces de quienes, en el Distrito de Columbia, pretendían el establecimiento de un órgano de censura que actuase a nivel federal. Ante dicho escenario, la industria del cine planteó un sistema de autocensura que evitase la promulgación de leyes restrictivas por parte del Congreso. La primera experiencia en este sentido fue la de la *National board of review of motion pictures*. Constituida en 1909 a partir de la unión entre propietarios de teatros y distribuidores de Nueva York, se encargaba de eliminar de las películas las escenas inmorales. En 1911 aseguraron haber cortado cerca de seiscientos kilómetros de película³⁵. Dicha entidad, no obstante, se consideraba demasiado cercana a la industria cinematográfica, reavivándose así los debates sobre la necesidad de un órgano nacional de censura. En 1921, los estudios cinematográficos apoyaron el nacimiento de la *Motion picture producers and distributors of America*. Presidida por William Hays –director general del servicio postal durante la administración de Warren Harding– la organización redactó la famosa lista *Don'ts and be carefals*, en la que se indicaba todo aquello que no tenía que aparecer en la pantalla. Las normas comenzaron a ser respetadas en 1934, lo que contribuyó a que los políticos abandonasen el proyecto de un órgano de censura federal.

³³ Lee, Grievson, *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth-century America*. (Berkeley, University of California Press, 2004), 149.

³⁴ Louise M. Benjamin, *Defining the public interest...*, *op. cit.*, pág. 89.

³⁵ *Report of the national board of censorship of motion pictures*, 1911, New York, National board of censorship of motion pictures, p. 6.

LAS AUTORIDADES FEDERALES ANTE LOS PELIGROS DEL CINE POLÍTICO

Durante las primeras décadas del siglo XX, la censura en el mundo del cine tuvo que ver en gran medida con películas que, por su supuesta obscenidad, eran presentadas como un atentado contra la moralidad pública. Se trataba indudablemente de una época marcada por el puritanismo. Cabe recordar, por ejemplo, que durante catorce años (1920–1933) la producción y venta de bebidas alcohólicas estuvo vedada en los Estados Unidos. Whisky, vino y cervezas, obviamente, fueron excluidos también de la pantalla. La indecencia, de todas maneras, tenía múltiples facetas, censurándose también diálogos que contenían palabrotas y blasfemias –el “*I don’t give a damn*” de *Gone with the wind* (Fleming, 1939) se salvó milagrosamente– y escenas en las que se representaban crímenes cruentos. Las principales víctimas de los censores, de todos modos, fueron las películas que –como *Ekstase* (Machaty, 1933), *Tarzan and his mate* (Gibbons, 1934) o *Remous* (Gréville, 1935)– contenían escenas sexuales.³⁶

Por el contrario, a la hora de enfrentarse a películas cuyo contenido era manifiestamente político, las autoridades federales, estatales y locales fueron menos estrictas. A partir de 1909, cientos de largometrajes que tenían como argumento principal cuestiones relacionadas con el mundo del trabajo fueron rodados en todo el país³⁷. Algunos de ellos –como *Dangerous hours* (Niblo, 1919)– criticaban a las asociaciones de los trabajadores y a los movimientos revolucionarios, otras –por ejemplo, *Modern times* (Chaplin, 1936)– transmitían penetrantes críticas hacia el mundo capitalista. Muchas organizaciones políticas progresistas se vieron envueltas directamente en el mundo del cine. Sindicatos y movimientos radicales, en efecto, produjeron cientos de películas y documentales de propaganda –por ejemplo, *The passaic textile Strike* (Russak, 1926)– con el fin de que fuesen proyectadas a audiencias

³⁶ La película checoslovaca *Ekstase* fue criticada debido a un desnudo integral femenino y a una escena en la que se intuía, en el rostro de la protagonista Hedy Lamarr, el placer de un orgasmo. En la estadounidense *Tarzan and his mate*, la polémica estuvo relacionada también con un desnudo, en este caso el de la actriz Maureen O’Sullivan. En la francesa *Remous*, se consideró escandaloso el propio hilo argumental: la esposa de un hombre que padece una grave discapacidad (debido a un accidente) busca consuelo y placer en los brazos de un amante.

³⁷ Michael Slade Shull, *Radicalism in American silent films, 1909–1929: a filmography and history*. (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000).

de militantes y trabajadores, abriéndose incluso teatros especializados en películas radicales en algunas zonas del país³⁸.

En muchísimos teatros se visualizaron también obras procedentes de la Unión Soviética, que habían sido producidas por los aparatos propagandísticos del régimen de Moscú. Se trataba de películas que ensalzaban a los bolcheviques o que, de todos modos, justificaban la revolución que los había llevado al poder. Las más vistas fueron ciertamente las de Serguéi Eisenstein, obras maestras como *Stachka* (1924) o *Bronenosets Potiomkin* (1925). En los Estados Unidos también se proyectaron –sobre todo en las zonas donde residía la comunidad de origen italiano– un gran número de películas que habían sido rodadas en la Italia fascista, además de documentales y *newsreels* producidos con el patrocinio del instituto LUCE, que se hallaba bajo el control directo del régimen de Benito Mussolini. Las autoridades de los Estados Unidos no impusieron restricciones a este tipo de obras ni siquiera cuando, en 1938, el Reino de Italia prohibió la visión en territorio italiano de películas estadounidenses. Los largometrajes italianos fueron excluidos del mercado sólo en 1941, cuando los dos países se encontraron enfrentados en el campo de batalla³⁹. De la misma manera, hasta la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, cientos de miles de estadounidenses –entre ellos un gran número de ciudadanos de ascendencia germana– pudieron ver, en los centros de proyección de numerosas ciudades, cerca de quinientas películas producidas en la Alemania nazi⁴⁰.

Quienes sí se mantuvieron siempre en un estado de máxima alerta ante la proliferación de material cinematográfico subversivo y revolucionario fueron los departamentos y las agencias federales que se dedicaban a tareas de vigilancia y control. En 1922, funcionarios del Departamento de la guerra informaron desde Riga que grupos revolucionarios estaban a punto de lanzar una campaña propagandista en los Estados

³⁸ Richard Abel, “Labor movement: USA”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005): 532; y Charles Musser, “Documentary”, ed. por Geoffrey Nowell-Smith, *The Oxford history of world cinema* (New York: Oxford University Press, 1996), 86-94.

³⁹ Roberto Vezzani, “Fascist indirect propaganda in 1930s America: the distribution and exhibition of Italian fiction films”, *The Italianist* 38, 2 (2018): 156-173.

⁴⁰ Harry Waldman, *Nazi films in America, 1933–1942*. (Jeerson, NC: McFarland, 2008).

Unidos que se basaba en películas producidas en la Unión Soviética⁴¹. Al poco tiempo, la Inteligencia Militar pudo confirmar que películas de este tipo ya se estaban proyectando en distintas ciudades del país⁴². En 1928 la embajada estadounidense en el Reino Unido envió al Departamento de Estado una lista con las reseñas de obras que –según denunciaban los diplomáticos– no eran nada más que “pura propaganda bolchevique”. La más peligrosa era sin duda *Bronenosets Potiomkin*, de la cual se decía que era “muy potente, convincente, y sorprendentemente bien producida”, enseñándole al pueblo la forma en la que se podían derrocar las instituciones de un estado⁴³.

Huelga decir que la difusión de estos informes, a la cual se sumaba la falta de normas legislativas que prohibiesen la propagación de material cinematográfico potencialmente peligroso para las instituciones democráticas, generó una sensación de desamparo en el país. En 1928, el director de la *Bureau of Investigation* Edgar Hoover informó al Departamento de Estado que sus hombres no tenían ningún margen de actuación ante películas que incitaban a la subversión, ya que los únicos que tenían jurisdicción para impedir la proyección de largometrajes eran las autoridades estatales⁴⁴.

Curiosamente, mientras que en cientos de teatros estadounidenses se proyectaban películas producidas por los aparatos propagandísticos de los regímenes de Joseph Stalin, Adolf Hitler o Benito Mussolini, a finales de los años treinta en el Distrito de Columbia un sector importante del mundo político –fundamentalmente el aislacionista– lanzó una cruzada en contra de aquellos trabajos que, al criticar a la Alemania nazi y a sus aliados, podían llegar a causar graves problemas diplomáticos entre los Estados Unidos y los países del Eje⁴⁵. Se trataba de películas y documentales

⁴¹ *Comunicación de la Office of the military observer en Riga al Departamento de la guerra*, 10 de octubre de 1922, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 2274.

⁴² *P.H. Bagby al Departamento de Estado*, 15 de enero de 1923, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 2274.

⁴³ *Embajada estadounidense en Londres al Departamento de Estado*, 15 de mayo de 1928, NARA (College Park), RG59, Department of State decimal file, 1910–29, Caja 7332, 811.00B/motionpictures/10.

⁴⁴ *J. Edgar Hoover a W.R. Castle*, 1 de junio 1928, NARA (RG59), Department of State decimal file, 1910–29, caja 7332, 811.00B/MotionPicture29.

⁴⁵ Cabe recordar que el Congreso de los Estados Unidos aprobó distintas leyes de neutralidad entre 1935 y 1937. Dicha legislación fue suavizada entre 1939 y 1941, cuando las llamadas leyes *Cash and carry* y *Lend-Lease* permitieron suministrar ayuda (también militar) a Francia y Reino Unido. De todos modos,

como *The Spanish Earth* (Ivens, 1937), *Blockade* (Dieterle, 1938), *Confessions of a nazi spy* (Litvak, 1939) o *The great dictator* (Chaplin, 1940)⁴⁶.

En 1941, el republicano Gerald Nye y el demócrata Bennett Champ Clark lograron establecer en el Senado un comité de investigación sobre una supuesta conspiración de las grandes productoras de Hollywood para arrastrar a los Estados Unidos a una guerra contra Alemania⁴⁷. Su batalla fue respaldada por organizaciones ultraconservadoras como *America first committee*, por populistas como Charles Coughlin y por personajes de notoria fe filo-germana como Charles Lindbergh. Las audiencias comenzaron en septiembre⁴⁸. En una de ellas, Nye acusó al Gobierno de Roosevelt de complicidad con las grandes corporaciones cinematográfica. Según sus acusaciones, la alianza entre el Distrito de Columbia y Hollywood estaba creando entre la opinión pública un clima favorable a la guerra contra Alemania⁴⁹. La investigación se interrumpió tras la masacre de Pearl Harbor y poco después el comité decidió poner fin a sus actividades en nombre de la unidad nacional⁵⁰.

fue sólo tras el ataque japonés contra la base estadounidense de Pearl Harbor (diciembre 1941) cuando los Estados Unidos entraron en la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁶ Escrito por John Dos Passos y Ernest Hemingway, el documental *The Spanish Earth* defendía abiertamente la causa republicana en el contexto de la Guerra Civil española. En cuanto a *Blockade*, el director William Dieterle intentó engañar a la censura haciendo difícil la identificación de los protagonistas reales de la contienda (aunque finalmente resultaba evidente que la película criticaba al bando sublevado por el sufrimiento que, a causa de la guerra, la población civil padecía). En su obra maestra *The great dictator*, Charles Chaplin no mencionaba ni al régimen alemán ni tampoco a Hitler, aunque resultaba obvio que toda la sátira sobre la Tomania de Hynkel se dirigía en realidad contra los nazis y su führer. Inspirado en hechos reales, *Confessions of a nazi spy* reconstruía un caso de espionaje por parte de agentes alemanes en los Estados Unidos. En este caso, el régimen nazi era señalado de forma explícita como una potencia hostil a los Estados Unidos.

⁴⁷ Dario Migliucci, “La lucha institucional contra la propaganda de las grandes empresas estadounidenses durante la Gran Depresión”, *Historia Contemporánea* 68 (2022): 189-193. <https://doi.org/10.1387/hc.21442>

⁴⁸ *Propaganda in motion-pictures: hearing before a subcommittee of the Committee on interstate and foreign commerce, United States Senate, Seventy-Seventh congress, First session*, Government printing office, Washington D.C., 1942.

⁴⁹ *Hearings before a subcommittee of the Committee on interstate commerce, United States Senate, 77th congress, 1st session, on S. Res. 152, a resolution authorizing an investigation of war propaganda disseminated by the motion picture industry and of any monopoly in the production, distribution or exhibition of motion pictures, September 9 to 26, 1941*, 42-44.

⁵⁰ “Senate drops film inquiry: investigation of war propaganda tabled in interest of unity”, *Los Angeles Times*, 6 de enero de 1942.

LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS Y DOCUMENTALES POR PARTE DEL GOBIERNO⁵¹

Como hemos visto a lo largo del artículo, la eclosión del cine como gran fenómeno social fue una fuente constante de preocupación para los políticos estadounidenses. Inquietaba el hecho de que grandes corporaciones como Warner Bros. o Paramount –pero también movimientos políticos antidemocráticos y anticapitalistas– tuvieran a su disposición un medio de comunicación extremadamente eficaz a la hora de influenciar a decenas de millones de personas a lo largo y ancho del país. El cine, sin embargo, precisamente debido a su enorme capacidad de persuasión masiva, se convirtió también en una enorme tentación para los dirigentes nacionales y locales.

Desde las primeras décadas del siglo XX, fueron muchos los funcionarios gubernamentales dispuestos a utilizar películas y documentales como herramienta de comunicación política al servicio de las agencias ejecutivas. Se trataba de una cuestión controvertida. En ocasión de la Primera Guerra Mundial, los gobiernos de numerosos países beligerantes contribuyeron a la realización de películas patrióticas.⁵² En el periodo de entreguerras, además, el cine se convirtió en uno de los pilares de la propaganda permanente de los regímenes totalitarios. Es suficiente pensar en las películas de Eisenstein en Rusia o de Leni Riefenstahl en Alemania –en particular, *Triumph des Willens* (1935)– o el nacimiento de *Cinecittá* en Roma en 1937. No obstante, ¿hasta qué punto era justificable la producción –en tiempo de paz– de películas y documentales por parte de un gobierno democrático?

En 1896 el futuro presidente republicano William McKinley fue el protagonista de un cortometraje –*McKinley at home*– en el que se recreaba el momento concreto en el que el político recibió la noticia de su nominación, por parte del *Grand Old Party*,

⁵¹ Una parte de los contenidos de este epígrafe fueron adelantados en Dario Migliucci, “La propaganda como desafío para la democracia: la clase política estadounidense y la manipulación de la opinión pública (1919-1941)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58458/>

⁵² En cuanto al caso estadounidense, cabe recordar las actividades de propaganda que el *Committee on public information* realizó (también en ámbito doméstico) durante el primer conflicto mundial por orden de la Administración de Wilson. Como veremos más adelante, el comité produjo películas como *America's answer*, *Pershing's crusaders* y *Under four flags*.

como candidato para la Casa Blanca⁵³. Ya a finales del siglo XIX, en suma, resultaba evidente que el cine podía convertirse en una útil herramienta de propaganda electoral. Tres lustros después, varias agencias gubernamentales ya se estaban volcando en la producción de cortometrajes⁵⁴. Una de las primeras obras –*Won through merit* (1912)– se realizó gracias a los esfuerzos de la *U.S. Civil Service Commission* y tenía como finalidad la de apoyar las campañas de reclutamiento. Varios documentales fueron producidos también por los ayuntamientos de algunas grandes ciudades como Nueva York o Cleveland y abordaban cuestiones sociales como las campañas de americanización de extranjeros o la mejora de las condiciones de vida en los barrios marginales⁵⁵. Fue sin embargo la Gran guerra el evento que impulsó la producción de películas, y su distribución a gran escala, por parte del Gobierno. La *Division of films* del *Committee on Public Information* –el primer aparato institucional de propaganda de la historia de los Estados Unidos– permitió el estreno en los teatros de toda la nación de los largometrajes propagandísticos *America's answer* (Edwin Glenn, 1918), *Pershing's crusaders* (Hoagland, 1918) y *Under four flags* (Rothafel, 1918).

Tras el fin del conflicto el aparato ejecutivo abandonó los largometrajes de propaganda, reanudando sin embargo muchas agencias gubernamentales y autoridades estatales la producción de películas informativas y educativas. Se retomó la temática de la americanización, con obras como *The making of an American* (Hedlund, 1920), financiada por el estado de Connecticut, en el que se daban consejos a los inmigrantes sobre cómo convertirse en buenos ciudadanos. A nivel federal, la Oficina de Educación planteó distribuir largometrajes educacionales en las escuelas. En un informe interno se aseguraba que se trataba de material pedagógico valioso, el medio más rápido para transmitir conocimiento⁵⁶. El Departamento de Agricultura, por su parte, en 1920 ya tenía a su disposición decenas de documentales relacionados con el mundo del campo,

⁵³ Jonathan Auerbach, “McKinley at home: how early American cinema made news”, *American quarterly* 51, 4 (1999): 797–832. <https://www.jstor.org/stable/30041673>.

⁵⁴ NARA (College Park), RG44, Records of the Office of government reports, Records of the United States Film service, Records of the assistant director. 1934–1935, caja 572, FILM SERVICE (Activities, Functions, history, 1941 program), Memorandum: U.S. film service information.

⁵⁵ Betsy A. McLane, *A new history of documentary film*. (New York: Continuum, 2005), 7-8.

⁵⁶ R. F. Egner, *A suggestion for a national educational film service for educational institutions* (Sin fecha, probablemente 1919), NARA (College Park), RG12, Records of the Office of education, Records of the Office of the commissioner, Historical file, 1870–1950, File 255: U.S. Film service, 1919, caja 42, Visual Instruction.

un material que de acuerdo con sus funcionarios permitía familiarizar a los ciudadanos con el trabajo del ministerio⁵⁷. El Departamento de la Guerra, finalmente, aprovechó el poder de las películas para promocionar el alistamiento en el ejército⁵⁸.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el empleo de películas por parte del Gobierno no engendró grandes polémicas. En 1923, el Departamento de Agricultura se vanagloriaba incluso de ser el mayor productor de largometrajes educativos del planeta⁵⁹. De forma parecida, en 1925 el *New York Times* afirmaba con cierto orgullo patriótico que nadie en el mundo producía tantas películas como el Tío Sam⁶⁰. Esta situación, sin embargo, cambió drásticamente con la llegada al poder de Roosevelt en 1933, cuando el empleo de películas por parte del Gobierno se comenzó a ver como algo altamente inquietante. Con la nueva administración demócrata, no sólo se incrementó la producción de material cinematográfico, sino que se dio un giro radical desde un punto de vista cualitativo. Las nuevas agencias del *New Deal* comenzaron a producir películas que iban más allá de lo pedagógico, presentando puntos de vista claramente partidistas. Dicho material, además, fue distribuido en los grandes circuitos comerciales, llegando a ser transmitido en todo el país.

El artífice de esta transformación fue Pare Lorentz. Fue bajo su dirección que la *Resettlement administration* produjo *The plow that broke the plains* (Lorentz, 1936) y *The river* (Lorentz, 1938), con las que se advertía al público –o sea a los electores– de que la falta de intervencionismo estatal podía provocar enormes catástrofes ambientales. *The plow that broke the plains* fue vista en cerca de tres mil teatros y, de acuerdo con Lorentz, su difusión permitió que el Gobierno informase a ocho millones de personas sobre la forma en la que el Gobierno tenía pensado solucionar el problema de la sequía⁶¹. De la misma forma, la *Works projects administration* produjo películas que,

⁵⁷ *Motion pictures of the U.S. Department of agriculture: a list of films and their uses*, Department circular 114, Julio 1920, Departamento de agricultura, Washington D.C.

⁵⁸ Robert O. Davis, *Memorandum for the assistant chief of staff*, g-2, 8 de abril de 1926, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 1376.

⁵⁹ *Acting Secretary del Departamento de Agricultura a Mrs. Miller*, julio de 1923, NARA (College Park), RG16, Letters sent by the Secretary of Agriculture, 1893–1929, M440, rollo 391.

⁶⁰ “Uncle Sam is now a ‘movie’ producer”, *The New York Times*, 7 de junio de 1925.

⁶¹ *Pare Lorentz a James LeCron*, 8 de junio de 1937, NARA (College Park), RG16, General Correspondence of the Office of the Secretary, 1906–70, caja 2594, Motion Pictures.

como *Hands* (Steiner y Van Dyke, 1934), ensalzaban a la administración demócrata por estar creando empleo para las víctimas de la Gran Depresión. La *Works projects administration* también preparó *newsreels* autopromocionales –por ejemplo, *First Men at Work on W.P.A. o 15.000 Men Get Jobs*– que fueron finalmente difundidos por corporaciones como Universal y Paramount⁶². En 1938 el *National Emergency Council* estableció –bajo la dirección de Lorentz– el *United States Film service*, cuyo objetivo era la centralización de todos los aparatos ejecutivos que se dedicaban a la producción de material cinematográfico. En muy poco tiempo la agencia estrenó *The fight for life* (Lorentz, 1940) y *Power and the land* (Ivens, 1940), que trataban, respectivamente, la temática de la mortalidad infantil y la falta de electricidad en determinadas zonas rurales.

El presidente Roosevelt no pudo ocultar su satisfacción por la labor que su administración estaba llevando a cabo en el sector cinematográfico, ensalzando la manera en la que las películas ilustraban los problemas a los que se enfrentaba el país y los métodos adoptados por el Gobierno para su solución⁶³. Y, sin embargo, por todo el país fueron también muy numerosos quienes mostraron inquietud por la actividad cinematográfica de los aparatos ejecutivos. La empresa *Hearst metrotone news*, por ejemplo, informó que no difundiría *newsreel* que pudiesen ser confundidos por propaganda política⁶⁴. El republicano Robert Franklin Jones envió cartas a numerosas agencias federales, pidiéndoles aclarar si estaban involucradas en la producción de largometrajes y, en su caso, qué tipo de fondos se utilizaban para dicha actividad⁶⁵. El senador Kenneth McKellar afirmó que la producción de películas por parte del Gobierno era inconstitucional⁶⁶.

⁶² C. F. Laning, *Informe para Baker*, 1935, NARA (College Park), RG69, Central files, General, 1935–1944, caja 0418.

⁶³ *Roosevelt al director del National Emergency Council*, 13 de agosto de 1938, NARA (College Park), RG44, Records of the United States Film service, Records of the assistant director, 1934–1935, caja 573, Catalogs–Government.

⁶⁴ *M. D. Clofine a Sydney H. MacKean*, 9 de agosto de 1935, NARA (College Park), RG69, Work project administration, Central files: General, 1935–1944, caja 0418, 211.3.

⁶⁵ *Robert F. Jones al United States Film Service*, 22 de abril de 1940, NARA (College Park), RG44, Records of the United States Film service, Records of the assistant director, 1934–1935, caja 576, Jones, Robert. F.

⁶⁶ Leonard Lyons, “The New Yorker”, *The Washington Post*, 21 de mayo de 1940.

En 1940 el Congreso suprimió las partidas presupuestarias destinadas al *United States Film service*, obligando al Gobierno a poner fin a sus actividades. El proyecto de una gestión coordinada de las películas gubernamentales fue retomado brevemente durante la Segunda Guerra Mundial, época en la que se estrenaron películas propagandísticas como la serie *Why We Fight* (Capra, 1942–1945). De ello se encargó la *Office of Government Report* primero, y la *Office of War Information* después⁶⁷. Tras el fin del conflicto, el Gobierno renunció tanto a la producción de películas propagandísticas como al establecimiento de un nuevo órgano que gestionase de forma centralizada su producción por parte del Gobierno.

CONCLUSIONES

El estudio de las relaciones que se establecieron, en la primera mitad del siglo XX, entre el mundo del cine y la política estadounidense es extremadamente relevante en nuestra época. En efecto, fue precisamente en aquel periodo cuando se estableció si, a la hora de reglamentar los contenidos de nuevos medios de comunicación de masas, tenía que prevalecer el derecho a la libertad de expresión o si el estado tenía el deber de tutelar el llamado “interés público”. También fue en aquellos años cuando se intentó comprender si el empleo de determinadas tecnologías de la comunicación por parte de un gobierno democrático tenía que considerarse como una actividad legítima de comunicación política o, por el contrario, una intolerable campaña de propaganda.

Indudablemente, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, muchas cosas han cambiado. Si pensamos por ejemplo en el contenido de los largometrajes, resulta del todo evidente que casi todas las películas que se estrenan actualmente no hubiesen conseguido la aprobación de los censores en el periodo de entreguerras. En 1952 la Corte Suprema de los Estados Unidos estableció que las películas podían ser consideradas como obras artísticas (y no sólo como un negocio), allanando el camino a la posibilidad de que directores y productoras pudiesen apelar a su derecho constitucional a la libertad de expresión. A finales de los años sesenta, la *Motion picture association of America* abandonó las normas que se impusieron en época

⁶⁷ *Roosevelt a Lowell Mellet*, 18 de diciembre de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive division, Correspondence of the Director, 1940–1942, caja 889A.

de Hays sustituyéndolas por un sistema de calificaciones que indicaba simplemente si el contenido era apto o no para determinadas audiencias.

Sin embargo, entre la realidad de aquellos años y la nuestra, también existe mucha continuidad. Si durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX en Europa el sector televisivo fue un monopolio estatal, en los Estados Unidos se siguió apostando por el sistema de las grandes *majors*, que efectivamente han dominado el mercado de la pequeña pantalla hasta nuestros días. De la misma manera, en las últimas décadas los protagonistas de las nuevas tecnologías de la comunicación –Internet, redes sociales, aplicaciones móviles– han sido algunas grandes multinacionales como Google, Twitter o WhatsApp. Tal y como ocurrió en la época que ha sido objeto de estudio, el Gobierno de los Estados Unidos parece reacio a reglamentar el sector. Más allá de algunas trabas debidas a la aplicación de leyes antitrust, estas empresas parecen actuar con plena libertad (y cierta anarquía). Recientemente, se ha llegado a acusar a compañías como Facebook por haber permitido la difusión incontrolada de grandes campañas de manipulación, lo que a la postre podría haber influido incluso en los resultados de las elecciones presidenciales de 2016⁶⁸. Con todo, más allá de algunas rumorosas audiencias ante unos comités legislativos de investigación, hasta ahora en el Distrito de Columbia no se han emprendido grandes pasos en el camino de la reglamentación del sector.

Incluso desde el punto de vista de los contenidos, grandes empresas de la Silicon Valley han decidido recurrir –tal y como lo hicieron las grandes corporaciones cinematográficas durante la primera mitad del siglo XX– a la estrategia de la autocensura. Facebook, por ejemplo, impide a sus miembros publicar imágenes que incluyan desnudez y prohíbe la difusión de mensajes que puedan generar odio o violencia. Todo ello, obviamente, con el fin de que evitar que el Congreso tome en consideración promulgar una severa legislación relacionada con los contenidos que se comparten en las redes sociales. Y, si hasta ahora la política estadounidense se ha mostrado reticente a la hora de reprimir contenidos en internet, también genera grandes polémicas la intervención directa del Gobierno en los nuevos medios de comunicación. Los políticos, obviamente, utilizan las redes sociales con fines electorales, sin embargo,

⁶⁸ Siva Vaidhyanathan, *Antisocial media: how Facebook disconnects us and undermines democracy*. (Oxford: Oxford University Press, 2018).

no se suelen realizar grandes campañas en la red con el fin de, por ejemplo, contrarrestar las campañas de manipulación de organizaciones o gobiernos hostiles.

Tal y como ocurría entonces con las campañas cinematográficas de Stalin, Hitler y Mussolini, hoy en día muchos observadores se preguntan hasta qué punto es legítimo que los aparatos federales organicen grandes campañas en las redes sociales con el fin de que el relato de la democracia se imponga sobre las narrativas de países como Rusia o de movimientos terroristas como el Estado Islámico. Hoy como entonces, en el Distrito de Columbia la clase política se pregunta si la “razón de estado” y la “seguridad nacional” justifican el empleo, por parte del Gobierno nacional, de campañas que puedan fácilmente interpretarse como manipulaciones evidentes de las percepciones y de las actitudes de los ciudadanos estadounidenses. Una vez más, en suma, un nuevo medio de comunicación masivo obliga al sistema democrático a pisar la delgada línea que separa la comunicación política de la propaganda.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Richard. “Labor movement: USA”. En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 178-182. London: Routledge, 2005.
- Adams, Dale. “Saludos amigos: Hollywood and FDR’s Good neighbor policy”. *Quarterly review of film and video* 24, 3 (2007): 289-295. doi.org/10.1080/10509200500486395.
- Auerbach, Jonathan. “McKinley at home: how early American cinema made news”. *American quarterly* 51, 4 (1999): 797-832. <https://www.jstor.org/stable/30041673> .
- Benjamin, Louise M. “Defining the public interest and protecting the public welfare in the 1920s: parallels between radio and movie regulation”. *Historical journal of film, radio and television* 12, 1 (1992): 87-101. doi.org/10.1080/01439689200260041.
- Bennett, Todd. “The celluloid war: state and studio in Anglo-American propaganda film-making, 1939-1941”. *The international history review* 24, 1 (2002), 64-102. <https://www.jstor.org/stable/40110034> .
- Bogle, Donald. “Black beginnings: from Uncle Tom’s cabin to The birth of a nation”. En *Representing blackness: issues in film and video*, editado por Valerie Smith, 13-24. London: Athlone Press, 1997.
- Brown, Karl. *Adventures with D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press, 1976.

- Butsch, Richard. "American movie audiences of the 1930s". *International labor and working-class history*, 59, (2001): 106–120. <https://www.jstor.org/stable/27672712>.
- Crafton, Donald. *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926–1931*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Decordova, Richard. "The emergence of the star system in America". En *Stardom: industry of desire*, editado por Christine Gledhill, 17-29. London: Routledge, 1991.
- Digital History*. https://www.digitalhistory.uh.edu/topic_display.cfm?tcid=124 .
- Gilbert, Nora. *Better left unsaid: Victorian novels, Hays code films, and the benefits of censorship*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Gomery, Douglas. "Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound". *Yale French studies* 60 (1980): 80-93. doi.org/10.2307/2930006.
- Grieverson, Lee. *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth-century America*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- Grieverson, Lee. "Regulation/censorship". En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 960-963. London: Routledge, 2005.
- Gunning, Tom. "Cinema of attractions". En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 178-182. London: Routledge, 2005.
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biograph*. Urbana, University of Illinois Press, 1991.
- Hernández Rubio, José. "La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos: su reflejo en la industria del cine y en películas representativas". Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2014.
- Lindsay, Vachel. *The art of the moving picture*. New York, Macmillan, 1915.
- Mainer, Carmen. "El cine norteamericano durante la gran depresión (1929–1939)". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, (2013): 171-200. doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914 .
- Mclane, Betsy A. *A new history of documentary film*. New York: Continuum, 2005.
- Migliucci, Dario. "Intolerable, peligrosa, imprescindible: intelectuales y políticos estadounidenses ante la problemática de la propaganda en el periodo de entreguerras (1919-1939)". *Rubrica Contemporánea* 5, 10 (2016): 45-64. https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v5-n10_migliucci .
- Migliucci, Dario. "La lucha institucional contra la propaganda de las grandes empresas estadounidenses durante la Gran Depresión." *Historia Contemporánea*, 68 (2022): 171-202. <https://doi.org/10.1387/hc.21442>
- Migliucci, Dario. "La propaganda como desafío para la democracia: la clase política estadounidense y la manipulación de la opinión pública (1919-1941)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58458/>

- Migliucci, Dario. “Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera postguerra (1918-1922)”. *Historia y Política*, 40 (2018): 213-238. <https://doi.org/10.18042/hp.40.08> .
- Mould, David H. “Historical trends in the criticism of the newsreel and television news, 1930-1955”. *Journal of popular film and television* 12, 3 (1984): 118–126. <https://doi.org/10.1080/01956051.1984.10661979> .
- Munsterberg, Hugo, *The photoplay: a psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 1916.
- Musser, Charles. “At the beginning: motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies”. En *The silent cinema reader*, editado por Lee Grieveson y Peter Kramer, 15-30. London and New York: Routledge, 2004.
- Musser, Charles. “Documentary”. En *The Oxford history of world cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, 86-94, New York: Oxford University Press, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Rosenbloom, Nancy J. “From regulation to censorship: film and political culture in New York in the early twentieth century”. *The journal of the Gilded age and Progressive era* 3, 4 (2004): 369–406. <https://www.jstor.org/stable/25132414> .
- Shull, Michael Slade. *Radicalism in American silent films, 1909–1929: a filmography and history*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000.
- Simmon, Scott. *The films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Strauven, Wanda (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Thompson, Kristin y Bordwell, David. “The invention and the early years of the cinema 1890s-1904”. En *Film history: an introduction*, editado por Kristin Thompson y David Bordwell, 14-21. Boston: McGraw-Hill, 2009.
- Thompson, Kristin y Bordwell, David. “The late silent era in Hollywood, 1920-1928”. En *Film history: an introduction*, editado por Kristin Thompson y David Bordwell, 144–147. Boston: McGraw-Hill, 2009.
- Vaidhyathan, Siva. *Antisocial media: how Facebook disconnects us and undermines democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Vasey, Ruth. “The world-wide spread of cinema”. En *The Oxford history of world cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, 53-62. New York: Oxford University Press, 1996.
- Vezzani, Roberto. “Fascist indirect propaganda in 1930s America: the distribution and exhibition of Italian fiction films”. *The Italianist* 38, 2 (2018): 156-173.
- Waldman, Harry. *Nazi films in America, 1933–1942*. Jeerson, NC: McFarland, 2008.

Wallace, Michele. "The good lynching and 'The birth of a nation': discourses and aesthetics of Jim Crow". *Cinema journal* 43, 1 (2003): 85-104. <https://www.jstor.org/stable/1225932>.

Witern-Keller, Laura. *Freedom of the screen: legal challenges to State film censorship, 1915-1981*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008.