

El Imperio del Sol O la articulación entre política externa y cinematografía estadounidense.

Ana Clara Jaluf.

Cita:

Ana Clara Jaluf (2004). *El Imperio del Sol O la articulación entre política externa y cinematografía estadounidense. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/473>

El Imperio del Sol

O la articulación entre política externa y cinematografía estadounidense ¹

Ana Clara Jaluf

Facultad de Ciencias Sociales - UBA

anaclarajaluf@hotmail.com

Para la Casa Blanca las nuevas tecnologías asociadas a la comunicación han sido asunto de Estado desde la década del cincuenta e incluso desde mucho antes. En ese ámbito, la afirmación acerca de que “la información es poder” es sostenida ferrameante (sobre todo en tiempos de políticas más duras). Este trabajo parte de la creencia de que la hegemonía política, militar y económica de EEUU, para afianzarse en el escenario mundial, necesita asegurar, antes que nada, el consenso de su población y que, en este sentido, buscaría legitimar sus instituciones y prácticas (sean políticas y/o militares) a través de diversos dispositivos comunicacionales.

La insoportable levedad del ser

Los mecanismos a través de los cuales el poder hegemónico busca legitimar sus prácticas y establecer consenso, no se agotan en la cinematografía. Las agencias de noticias, los diarios y las principales cadenas de televisión, han cumplido y aún cumplen un papel fundamental en EEUU; buen ejemplo de ello, es el uso que de los medios hizo (y aún hace) la familia Bush para legitimar sus políticas bélicas. A pesar de que hoy se cuestionen esas políticas militaristas (incluso en aquellos mismos lugares donde antes se las defendió tenazmente) las posibilidades de construcción de un consenso de la mano de los medios de comunicación sigue

cosechando adeptos, no solo dentro de los ámbitos académicos, sino más allá de éstos. En todos los casos, se parte de una misma convicción: los efectos (sean estos favorables, negativos o perturbadores) que los medios de comunicación provocan en las personas. Y Hollywood, con su fuerte presencia mundial, se constituye en una poderosa herramienta para la exportación del *sueño americano* y la imagen de un país 'democráticamente perfecto'.

El intento por dar cuenta de una geopolítica específica que se circunscribiría en el cine norteamericano nació motivado, en un primer momento, por la importancia que esta industria tiene para la economía nacional. A sólo veinte años de su primera proyección pública se colocaba como la quinta industria más importante de EEUU y, en los últimos tiempos, su éxito la ha llevado a ocupar el **segundo** puesto, detrás de la producción militar. Además, *"En 1996 los estudios americanos obtuvieron de mercados externos una recaudación de 5.500 millones de dólares, equivalente al mercado local, lo que expresa que la hegemonía sobre los mercados internacionales, en términos de ingresos por ventas de entradas, derechos televisivos y ventas de video representa el 40% de los ingresos totales de sus films"*.² No resulta extraño entonces que, muchas veces a lo largo de su historia, Hollywood haya atraído la atención de su gobierno³.

En gran parte, su ubicación en la pirámide industrial pueda deberse a que para los norteamericanos el cine no sea únicamente una industria hacedora de películas, sino que se erige como una verdadera industria del entretenimiento. Es decir, a cualquier producción cinematográfica se asocian una diversa cantidad de actividades comerciales que van desde el merchandising que acompaña a la película, hasta los parques temáticos y centros de diversiones en Florida.

El cine construye, despliega y combina signos, que percibimos de manera natural por que hemos llegado a aprehender el lenguaje cinematográfico. Si bien la *experiencia cinematográfica* pareciera colocar al espectador en la posición de un sujeto pasivo, lo cierto es que toda relación entre la audiencia y los medios de comunicación se encuentra *mediada* por una multiplicidad de discursos y experiencias, individuales y compartidas. Los medios de comunicación no provocan de manera automática un cambio en la conducta o las decisiones de las personas, pero sí pueden reforzar disposiciones previas; tal como Morley plantea para el caso de la televisión, el cine *satisface una gran diversidad de usos y gratificaciones*.⁴

La industria cinematográfica ha sido la protagonista más importante de la cultura y del entretenimiento norteamericano. La antropóloga Powdermaker, al respecto, considera que “(...) *las películas cinematográficas y otras comunicaciones de masas acentúan y refuerzan una determinada categoría de valores más que otra; introducen modelos de relaciones humanas a través de la actuación de atractivos astros y muestran la vida –en forma verdadera o falsa– de tal modo, que trasciende las experiencias cotidianas del individuo medio*”.⁵

Es difícil pensar alguna clave que permita el seguimiento o rastreo de los cambios concretos producidos por el cine en las sociedades o en la Historia, sobre todo en el caso del cine norteamericano. Pero quizás sea posible indagar las causas por las cuales en determinados momentos, ciertas personas, regiones, conflictos o problemáticas son preferidas en la producción cinematográfica en detrimento de otras. Existe una gran cantidad de producciones (y productores) que tendieron a seguir las posiciones cambiantes de la política externa estadounidense. Es decir, desde la línea trazada por el poder ejecutivo, notamos un gran porcentaje de películas norteamericanas que redefinieron en la pantalla a tal o cual nación como

amiga o enemiga del Estado: en las producciones posteriores a la década del treinta, son "enemigos" los japoneses ("Arenas de Iwo Jima"), luego los alemanes ("Casablanca), más tarde los rusos ("Top Secret") y en las últimas décadas, los árabes⁶.

Aun cuando exista un horizonte de interpretación desde el cual pueda ser leído o decodificado un mensaje, en realidad, los mensajes no son susceptibles de infinitas interpretaciones y el emisor construye el campo dentro de cuyos límites puede darse la interpretación del mismo. Esos límites establecidos desde las instancias de producción, conducen a los *verosímiles* cinematográficos analizados por Christian Metz. Este concepto apunta al modo en "el que cine habla de lo que habla"⁷, alcanzando a todas las producciones, sin importar sus temas. Lo *verosímil* constituye una demarcación, la restricción de los posibles, la reiteración de un discurso que es siempre anterior. Para Metz lo *verosímil* es producto de la convención y varía según los países, las épocas, y las artes.

Para el caso árabe, por ejemplo, la cinematografía estadounidense recorrió un largo camino en la construcción de ese *verosímil*. Durante las primeras décadas, el cine proyectaba al hombre árabe como el prototipo de lo masculino, una mezcla de romántico y exótico, que se encarnaba en la figura de los sheiks. Por su parte, la mujer árabe, estaba confinada al papel de doncella, encantando a los hombres occidentales con sus danzas de vientre. Décadas más tarde, el árabe fue desprendiéndose de su presunto romanticismo, para asumir rasgos más viles. El sheik se había convertido en el guerrero, el villano que se destacaba por su exotismo bárbaro. A partir de los '70, los árabes redefinirán su rol villano asumiendo rasgos políticos extremos, llegando a ser representados como fanáticos religiosos.

Son las instancias de producción que se vinculan a esos verosímiles cinematográficos las que me interesó analizar. Creo que, en gran medida, comprenderlas permitiría indagar los modos de representación de la pantalla hollywoodense. Mi intención entonces es dar cuenta de ciertas características de esa industria que no deberían dejarse de lado a la hora de iniciar una reflexión sobre la misma.

Amistades Peligrosas

Las relaciones entre Hollywood y Washington se manifiestan más claramente en períodos de crisis política. La mención geográfica permite, a efectos metodológicos, incluir bajo esos términos todas las instancias que comparten el poder y cuyas actividades se desarrollan en esas áreas. Así, Washington abarca, no sólo las más importantes áreas de decisión y ejecución políticas (la Casa Blanca, el Congreso, etc.), sino también las dependencias, organismos y comisiones que colaboran en la protección y defensa del país (Pentágono, CIA, FBI). Además, la elección de trabajar con Washington estuvo impulsada por la producción cinematográfica misma; en un alto porcentaje, la trama central de las películas se desarrolla (parcial o totalmente) junto a algún organismo, departamento o comisión, encargado de las tareas de política, inteligencia o defensa de la nación.

En la historia de la industria cinematográfica se ha podido observar que el gobierno norteamericano, en determinados períodos, instrumenta ciertas medidas con respecto al funcionamiento de la industria y a sus producciones. Estos dispositivos por los que el gobierno se involucra en la actividad cinematográfica - llegando a controlarla- se insertan tanto dentro como fuera de ella y pueden realizarse por *vías formales o informales*.

Asimismo, las limitantes económicas (falta de créditos o de inversión para la financiación de producciones), las limitaciones técnicas y/o de infraestructura y las limitantes políticas⁸, que son externas a la industria, tienen una incisiva influencia sobre ella. Aunque puedan individualizarse, entre esas limitantes se presenta una relación de mutua dependencia donde, por ejemplo, la falta de asistencia técnica repercute en el presupuesto fijado para la producción; a la vez, una limitante política puede poner en riesgo la producción de un relato que se desarrolla en determinada infraestructura.

Formales: pueden analizarse de acuerdo al momento histórico dentro del desarrollo de la industria. A mediados de siglo XX, existían organismos gubernamentales que, insertos en la industria, tenían el poder de controlar las producciones, ya sea a través de la censura y/o la prohibición de exhibición. Este grupo incluye además no sólo aquellos organismos de control, sino también manuales creados a partir de una iniciativa del gobierno.

a) El año que vivimos en peligro

A comienzos de 1941 el Senado norteamericano lanzó una investigación para establecer si Hollywood había llevado a cabo una campaña (insertando en sus películas mensajes pro-británicos y favorables a la intervención) que hubiera facilitado la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, la industria no había lanzado una sola película -antes de Pearl Harbor- que abogara explícitamente por la intervención norteamericana en la guerra y a favor de los aliados; demasiado dependientes del mercado europeo para lograr réditos, Hollywood temió ofender a las audiencias extranjeras. Aún más, gran parte

de los films producidos durante esos años eran verdaderos gestos patrióticos. Incluso fuera de la pantalla, actores y actrices alentaban los reclutamientos y entretenían a las tropas⁹. Muchos de los principales directores como Frank Capra, John Ford y John Huston, hicieron documentales explicando "*Porqué luchamos*" y ofreciéndoles a los ciudadanos una idea de cómo era un combate real. Esas producciones fueron: *Prelude to War* (1942, ganadora de un premio Oscar), *The Nazis Strike* (1942), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1943), *The Battle of China* (1944), *War Comes to America* (1945).

A partir del momento en que EEUU entró en la contienda, Hollywood temió que la industria estuviera expuesta a la censura del gobierno. Pero tras el ataque a Pearl Harbor el presidente Roosevelt declaró que la industria del cine podría hacer una contribución muy útil a los esfuerzos de guerra; convencido de que las películas podrían contribuir a la moral nacional, el gobierno norteamericano estableció en 1942 dos agencias dentro de la Oficina de Información de Guerra (OWI) para supervisar a la industria: la *Oficina Cinematográfica*, que produciría las películas educativas y repasaría los guiones entregados por los estudios (leáse, escribiendo los diálogos claves de las películas) y, la *Oficina de Censura*, que supervisaría las películas que se exportaban. Cuando estas agencias fueron fundadas, los funcionarios de OWI sostenían que las producciones no podían comunicar exactamente para qué luchaban los aliados, exageraban el grado de espionaje y sabotaje nazi y/o japonés, retrataban a los aliados de una manera ofensiva y presentaban un cuadro falso de los Estados Unidos como tierra de gánsters, inserto en lucha de clases y conflictos raciales. Para alentar a la industria a que proporcionara películas más aceptables, la Oficina Cinematográfica publicó el *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (Manual de

información del Gobierno para la Industria Cinematográfica). Este Manual sugirió que, antes de producir una película, los cineastas consideraran la pregunta: ¿ayudarán estas imágenes a ganar la guerra?. Durante su existencia, la Oficina evaluó todos los guiones, determinando cómo se representaban los propósitos bélicos, cómo eran retratados los militares norteamericanos, el enemigo, los aliados y el frente nacional.

En 1943, la Oficina de Cinematografía fue suprimida y la responsabilidad de supervisar a la industria pasó a ser tarea de la Oficina de Censura. Ésta prohibió la exportación de películas que mostraran discriminación racial, que representara a los norteamericanos sin posibilidades de ganar la guerra sin ayuda o que retratara a los aliados como fuerzas imperialistas.

Tras la Segunda Guerra Mundial EEUU era la única de las potencias que, habiendo intervenido en la contienda, había salido fortalecida. Era la única cuya economía no agonizaba, por el contrario, se había convertido en la salvadora de las economías europeas. A pesar de su situación privilegiada, EEUU permanecía inquieto. La influencia comunista, lejos de ceñirse dentro de la URSS, comenzaba a propagarse a otras regiones, llegando incluso a poner en peligro las frágiles relaciones que EEUU mantenía con varios países. Fue entonces que, buscando equilibrar el poder, EEUU emprendió una cruzada contra la propagación comunista, abriendo el frente externo en todas las regiones (con la llamada *Doctrina Truman*) y, el frente interno, en todas las áreas de actividad humana.

En la industria cinematográfica esa cruzada tomó el nombre de “caza de brujas”. Se trató de un Comité que investigaba lo que consideraba actividades anti-americanas (Un-American Activities Committee [HUAC], designada a finales de la

década del 30) y que buscó combatir los movimientos de derecha e izquierda subversivos. Entre 1947 y 1954 el Comité presionó para que los productores cinematográficos hicieran películas fuertemente anticomunistas. La mayoría de esas películas eran de segundo rango, con actores de tercera línea y tenían un gran impacto, pareciendo confirmar la posición del gobierno acerca de que los comunistas estaban por todas partes.

Por otra parte, la cooperación con ese Comité exigía el "nombrar nombres", es decir, informar sobre las inclinaciones políticas de amigos y conocidos. Los que rechazaban "nombrar nombres" se encontraron sin trabajo y sin posibilidades de trabajar. Muchos directores, escritores y actores fueron señalados por sus presuntas actividades comunistas y cerca de 250 personas pasaron a integrar las "listas negras". De esta manera, Hollywood desestimó la producción de películas políticas o polémicas.

No fue hasta 1952 cuando la Corte Suprema revirtió una decisión de 1915 y extendió la Primera Enmienda a las películas, que la Industria gozó de los derechos de libertad de expresión.

b) El Manual del Departamento de Defensa (DoD)

Durante los años ochenta y noventa el género de acción fue el que más producciones generó. Con la declinación de las audiencias adultas, el grupo más grande se concentró en los adolescentes, atraídos particularmente por la violencia y las comedias. Dado que una gran parte de los beneficios de Hollywood se generaba en el extranjero, la industria concentró su energía en películas de acción que pudieran ser entendidas por una audiencia internacional, de la mano de actores como Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone.

En este sentido, para una trama que gire en torno a un conflicto bélico, por ejemplo, es de esperar que los realizadores necesiten la colaboración de las dependencias militares gubernamentales para poder reproducir, de la manera más fiel posible, la situación de combate. Es posible incluso que se necesite rodar en escenarios reales (instalaciones y/o bases militares), disponer de alguna tecnología militar menor (armas específicas de combate, etc.) y, en algunos casos, contar con aviones, buques, tanques de combate, etc.

En algunos países esta colaboración militar se hace efectiva previo pago a las autoridades de un monto fijo, bajo un concepto similar al de “alquiler” por equipos e instalaciones. De hecho, en todos los países se debe realizar un depósito reembolsable para garantizar el cuidado de equipos y firmar la documentación por la que se asume la responsabilidad sobre los mismos y la voluntad de pago, en caso de cualquier inconveniente (fallas técnicas posteriores al uso, pérdidas, etc.).

En EEUU, además de lo mencionado, sin importar que se cumplan los requisitos económicos, el guión debe ser entregado con anterioridad para su análisis y posterior autorización a las autoridades involucradas en la trama (FBI, CIA, Pentágono, etc.). Cada organismo gubernamental y, en particular, aquellos vinculados con las actividades de inteligencia y de defensa de la nación, cuentan con oficinas especiales de relaciones públicas. Estas oficinas son las encargadas de atender las demandas y necesidades de los medios de comunicación:

- **Department of Defense**
Special Assistant for Entertainment Media
- **Army**
Office of Army Chief of Public Affairs
- **Navy**

Navy Office of Information West

- **Air Force**

Office of Public Affairs-Entertainment Liaison

- **Marine Corps**

Marine Corps Public Affairs

Motion Picture and Television Liaison

- **Coast Guard**

Motion Picture and Television Liaison Office¹⁰

Todas las dependencias se rigen por una especie de “manual de instrucciones” para producciones audiovisuales. El *DoD Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television and Video productions* (Departamento Defensa - Ayuda a Producciones no-gubernamentales de Cine, Televisión y Video orientadas al entretenimiento) establece su competencia en el punto 2 de su texto bajo el título *Aplicability*, donde se lee:

“Este instructivo se aplica a la Secretaría de Defensa, los Departamentos Militares (incluyendo la Guardia Nacional y la Reserva), el Estado Mayor Conjunto, los Comandos Unificados y Específicos, las Agencias de Defensa y las Actividades de Campo del Departamento de Defensa (en adelante llamadas en forma colectiva “Componentes del Departamento de Defensa”).”

En el punto 3 del Manual se mencionan las *Políticas*. Aquí se afirma que toda asistencia del gobierno a producciones se hará efectiva siempre que la cooperación reporte un beneficio para el Departamento de Defensa, sea de interés nacional o, se

base en la consideración de una serie de factores, entre los que vale la pena destacar:

3.1.3. La producción podrá proveer servicios al público en general en relación con, o realizando, los programas de reclutamiento y retención de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos de América.

3.1.4. La producción no debería aprobar o respaldar aquellas actividades llevadas a cabo por particulares u organizaciones, si son contrarias a la política del Gobierno de los Estados Unidos de América.

Vale la pena mencionar respecto a la citada colaboración que, por ejemplo, en el caso de la película “Día de la Independencia” (*Independence Day*), la asistencia militar fue negada, argumentándose que en la trama el mundo era defendido y salvado por civiles y, de esta manera, relegando el papel de las fuerzas de defensa estadounidenses. Este ejemplo, aunque se trate de una película de ciencia ficción, permite corroborar la importancia que para el gobierno norteamericano tiene la cinematografía como el lugar desde el cual la imagen de las fuerzas de defensa de la nación puede ser reforzada o puesta en tela de juicio (aún de manera indirecta, como en el caso de esa película).

Esto plantea la necesidad de volver sobre lo expresado en el punto 3.1.4 del *Manual*, donde se refiere a las *actividades que sean contrarias a la política del gobierno*. ¿Cuál es exactamente esa *política del gobierno*? Este Manual tiene sus orígenes a principios de los años ochenta, siendo publicada su última versión a fines de esa década, donde tal como es expresado por el mismo George Bush (h), el escenario y la política mundial eran muy diferentes a las actuales. Entonces, hoy lo que los cineastas deberían preguntarse sería si “¿servirá esta película para combatir

el terrorismo?”. Con Bush en la presidencia la alternativa parecería ser adherir a esa política o enfrentarla (“*You are with us, or against us*”) y, como hemos visto, el enfrentamiento parece no ser siempre el camino elegido por Hollywood.

WASHINGTON -- President Bush's top political strategist plans to meet with an array of entertainment executives Sunday to discuss the war on terrorism and ways that Hollywood stars and films might work in concert, in ways both formal and informal, with the administration's communications strategy. (From John King / CNN Washington Bureau).¹¹

Aún en ese contexto existen realizadores, como Oliver Stone, dispuestos a seguir sus propias premisas políticas. Stone ha rehusado a solicitar colaboración a las oficinas gubernamentales para poder llevar adelante proyectos como “Nacido el 4 de julio” y “JFK”. A propósito del papel del Departamento de Defensa, sostiene que “[el Departamento] quiere que se haga un cierto tipo de película. No desean tratar acerca de los inconvenientes de la guerra. El patriotismo está a la orden del día, y la mayoría de las películas a las que dan su aprobación son carteles de reclutamiento”¹². Sin embargo, estos realizadores son una minoría en el universo de la industria y no logran neutralizar el alcance del Manual.

No se trata de cuestionar la existencia de este *Manual*, necesario para regular el préstamo o alquiler de equipos altamente costosos y del tiempo del personal capacitado. Se trata, por el contrario, de cuestionar lo que esta prestación llega a implicar ya que, en muchos de los casos, ha presionado para la “modificación” del guión original.

Desde el Departamento de Defensa se aduce que tales “modificaciones” nacen motivadas por el desconocimiento técnico o militar de los realizadores. Tal

como lo establece el punto 4.2.1. del *Manual*: “*Antes de que un productor presente en forma oficial un proyecto ante las oficinas de la Subsecretaría de Defensa (Asuntos de Estado), los Componentes del Departamento de Defensa estarán autorizados a colaborar con los productores, guionistas, etc. no gubernamentales, en el desarrollo del guión que podría finalmente calificar para la ayuda del Departamento de Defensa. Tales actividades podrían incluir orientación, sugerencias, acceso a investigaciones técnicas, etc. (...)*”.

Lo cierto es que no todas las veces la colaboración gubernamental se restringe a cuestiones técnicas: una investigación comprobó que en la película *Top Gun*, a solicitud del organismo militar, se modificaron las funciones del personaje principal femenino como requisito previo a la autorización del rodaje en sus instalaciones¹³.

El Pentágono afirmó en uno de sus memos que “*Las representaciones del ejército se han convertido para nosotros en una especie de anuncio publicitario*”. Además, su personal (activo y/o en retiro) también se beneficia de esta gigante ventana publicitaria. En la película “*Tres Reyes*” (*Three Kings*) esa situación se manifiesta, cuando el personaje interpretado por George Clooney, a pesar de su resistencia, una vez finalizada la guerra se convierte en asesor militar de Hollywood.

No debe olvidarse que este Manual está destinado a colaborar en producciones que reporten beneficios al Departamento de Defensa, a exaltar sus rasgos heroicos, a retratar de manera *auténtica* los eventos históricos y a promover el reclutamiento de civiles, todo ello dentro del marco político delineado por Washington. Pero para evitar confusiones el Departamento de Defensa se apura en aclarar que “*La obligación del Departamento de Defensa de informar al público sobre los programas de gran envergadura del primero podrán demandar el planeamiento y*

la coordinación detallados de Asuntos de Estado en el Departamento de Defensa y las otras Agencias Gubernamentales. Tal actividad se hará con el objeto de acelerar el flujo de información al público; la propaganda no tendrá cabida en los programas de Asuntos de Estado del Departamento de Defensa”. ¹⁴

Informales: Se trata de Oficinas o Manuales creados a partir de una iniciativa de la propia industria como forma de hacer frente a las presiones sociales y/o políticas. Además, hay quienes sostienen que la contribución del cine norteamericano a la política durante épocas bélicas se llevaría a cabo aún cuando el pedido no se realizara a través de los canales formales ya explicados. Desde esta postura, los realizadores cinematográficos se alinearían *naturalmente* con el gobierno, a partir de una actitud *patriótica* que se les considera inherente. Sin embargo, la sola existencia de Códigos y Manuales para la producción cinematográfica pone en tela de juicio el mentado patriotismo.

a) Código de Honor

En sus inicios, la industria cinematográfica se enfrentó no sólo a su gobierno, sino a diversas ligas y asociaciones civiles (religiosas y laicas) que mediante las amenazas de censura y/o boicot buscaron restringir los contenidos de cada producción. Por entonces, algunos sociólogos comenzaron a interesarse por los efectos que producían las películas, concluyendo sobre el terrible poder que éstas tenían sobre la población. Ya en 1907 Chicago se había preocupado por el poder de las películas y había establecido un código de censura, buscando proteger a la población contra lo que consideraban la influencia de representaciones inmorales y obscenas. Durante 1907-1908, el alcalde de New York (también presionado por

varios grupos religiosos y reformistas), cerró temporalmente algunas salas y nickelodeons¹⁵ de la ciudad. En 1911, Pensilvania fue el primer estado en autorizar una tabla de censura, ejemplo seguido en los diez años siguientes por Ohio, Kansas, Maryland, New York y Virginia. Durante esos años varias organizaciones presentaron al Congreso petitorios para lograr un código de censura en el cine.

Después de la Primera Guerra Mundial una serie de escándalos en el seno de la industria cinematográfica renovaron las amenazas de censura y/o boicot. Para limpiar su imagen, la Industria creó en 1922 la *Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos Americana* (Motion Picture Producers and Distributors of America, luego Motion Picture Association of America) presidida por Will Hays hasta 1940. En 1927, surgió un Pre-Código de Producción titulado *Dont's and be careful* (No lo haga y sea cuidadoso) compuesto sólo por recomendaciones. A éste, le siguió en 1930 el *Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures* (Código para regular la producción de films hablados, sincronizados o mudos) que prohibía, entre otras cosas, la desnudez, profanidad, adulterio, besos excesivos, etc.

Sin embargo, las películas de principios de los '30 siguieron provocando la indignación y amenazas de boicots por parte de grupos religiosos. Así, en 1933 se creó la **Legión de la Decencia** que, rápidamente, llegó a contar con 9 millones de miembros que apoyaban el boicot a los films. Fue entonces que los productores acordaron reforzar el citado Código y en 1934 encargaron a Joseph I. Breen la administración del mismo. La "Oficina Breen" (tal como se la conocía) tenía el poder de colocar un sello de aprobación, sin el cual una película no podía ser proyectada en las grandes cadenas de cines nacionales. Además, reveía cada guión que fuera propuesto por las productoras y chequeaba cada film antes de su presentación en

las salas, como forma de asegurar que las imágenes no violaran la organización del Código.

Para 1968 la Industria abandonó el Código de Producción, substituyéndolo por un Sistema de Grado de Películas que todavía está en vigencia¹⁶. De esta manera, lo que se percibe es en todo caso un largo proceso de adoctrinamiento ideológico que previsiblemente tuvo como resultado que la mayoría de los productores cinematográficos desestimaran realizar películas que pusieran en peligro su negocio.

b) Juego de Patriotas

Las guerras, la invasión ideológica comunista, el terrorismo o la amenaza de turno y la cobertura de los medios sobre todos ellos, hicieron que el gobierno estadounidense reparara en los medios de comunicación, a los que siempre consideró como dispositivos a través de los cuales gustos y actitudes podían ser moldeados. La idea de **hegemonía** hace hincapié en el logro del consentimiento. Para Gramsci, la hegemonía es una síntesis entre dirección y dominación, entre consentimiento y fuerza, que debe ser entendida en dos sentidos: como capacidad de un determinado grupo para dirigir a sus aliados y como acción de fuerza contra los adversarios.¹⁷

El patriotismo que se le asigna a la industria es en realidad, con el llamado *Nuevo Orden Mundial*¹⁸, el abanderado del consenso del establishment norteamericano; comparte con éste los beneficios de los intereses hegemónicos y, banderas y tropas mediante, sostiene la necesidad de reposicionamiento norteamericano como líder mundial.

Los dos partidos políticos más importantes de EEUU (republicano y demócrata) mantienen estrecha relación con los círculos económicos; aún más, el partido republicano forma parte de esos círculos. La guerra en Irak (2003) puso al descubierto los intereses económicos que impulsaban la invasión a la región. Ni armas de destrucción masiva, ni las atrocidades cometidas por el gobierno de Hussein, desviaron la atención a lo que fue un hecho después del 1ero. de mayo: las licitaciones ganadas para el control petrolífero de Irak, por *Halliburton* y su subsidiaria *Kellog Brown & Root*¹⁹, compañías estrechamente vinculadas a Dick Cheney, vicepresidente de EEUU.

La mirada recayó entonces en el entorno del presidente norteamericano. Tanto el citado vicepresidente y el Secretario de Defensa, Ronald Rumsfeld, como Richard Perle, Paul Wolfowitz y Bruce Jackson, fueron los fundadores del *Proyecto para el Nuevo Siglo Americano (PNAC)*²⁰. Bruce Jackson, había sido funcionario del Pentágono durante la presidencia de Ronald Reagan, antes de dejar el gobierno para hacerse cargo de un puesto ejecutivo en la principal industria de armas *Lockheed Martin*.

La Declaración de Principios del PNAC fue firmada no sólo por todos ellos, sino también por William Kristol, un famoso conservador que escribe para el *Weekly Standart*. Ese periódico pertenece a Rupert Murdoch, dueño de uno de los 6 mayores conglomerados mediáticos de EEUU: NewsCorporation. Las tenencias de Murdoch incluyen la editorial HarperCollins, FOX Television Network y Twenthy Century FOX.

Respecto a Donald Rumsfeld, Michael Moore afirma que “antes de incorporarse a la administración Bush fue miembro de varias juntas de

administración, entre ellas Kellogg's, Sears, Allstate y Tribune Company (que edita el Chicago Tribune, Los Angeles Times y posee varias cadenas de televisión)"²¹.

La última *exaltación al patriotismo* pudo verse en la película "La caída del halcón negro" (*Blackhawk Down*). Basada en un hecho real, a su estreno concurren Dick Cheney y Donald Rumsfeld, entre otras personalidades de peso político. Dado el apoyo explícito prestado por el Departamento de Defensa (ver créditos de la película) y, en vista de lo anterior, el patriotismo en la industria parece ser más bien el gesto noble de los negocios ocultos.

Comentarios Finales

Para David Held, las guerras despertaban en la población el sentimiento de pertenecer a una comunidad política y los derechos y obligaciones que esa pertenencia implicaba. Para un Estado era de suma importancia, al momento de emprender cualquier acción bélica, contar con el apoyo y consenso de gran parte de la población para hacer frente a los costos que tales acciones acarrearán. Ganar y/o conservar el favor de los súbditos era asegurarse la legitimidad y el poder del Estado.²²

Hollywood, especialmente en momentos críticos como los que plantea un enfrentamiento bélico, es dónde más fuertemente ha compartido la visión política de su gobierno. De lo expuesto en este trabajo se desprende que las vinculaciones entre gobierno e industria cinematográfica están atravesadas por varios factores, los que no pueden ser reducidos únicamente a gestos patrióticos.

Si Donald Rumsfeld tiene razón y "*Tendemos a oír lo que esperamos oír, sea malo o bueno (...)* A menos que algo nos sacuda, tendemos a seguir nuestro camino

y a reforzarlo, más que a modificarlo”²³, seguramente habrá que esperar otro Vietnam para que el patriotismo, con todo lo que ello representa, pueda resignificarse dentro de la industria. Mientras tanto, toda una generación de futuros cineastas se alimenta de las imágenes que aplauden a Rambos y Fuerzas Delta y que exaltan la grandeza militar de EEUU a costa de la impotencia de pueblos enteros.♣

BIBLIOGRAFIA

- Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno*. Nueva Visión, Buenos Aires. 1998. mimeo
- Held, David. *La democracia y el orden global. Del estado moderno al Estado cosmopolita*. Ed. Paidós, Barcelona. 1997.
- Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?, en *Lo Verosímil*, publicación de Ciencias Sociales dirigida por Eliseo Verón. Colección Comunicaciones. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1970, mimeo
- Morley, David. *Televisión, Audiencia y Estudios Culturales*, Amorrortu. Buenos Aires, 1996. (Ed. Or: 1992), mimeo.
- Powdermaker, Hortense. *Hollywood- El mundo del cine visto por una antropóloga*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955.
- Rollins, Peter (comp.). *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Ed. Fraterna, Buenos Aires, 1987.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

- The New Encyclopaedia Britannica. William Benton Ed. 1983. Macropaedia. Vol. 12. 15th. Edition.

Consultas en Internet

- Gomery, Douglas. "The rise of Hollywood: the hollywood studio system", from *The Oxford History of World Cinema*, pp. 43-53,
[http://www.odu.edu/webroot/usr/mbyrne.nsf/files/C479_R19.pdf/\\$FILE/C479_R19.pdf](http://www.odu.edu/webroot/usr/mbyrne.nsf/files/C479_R19.pdf/$FILE/C479_R19.pdf)
- Kellner, Douglas. "Hollywood Film and U.S. Society: Some Theoretical Perspectives", UCLA Graduate School of Education Information Studies,
<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>
- Department of Defense, <http://www.defenselink.mil/>
- Instruction NUMBER 5410.16, Department of Defense, Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television, and Video Productions, January 26, 1988
http://www.dtic.mil/whs/directives/corres/pdf/i541016_012688/i541016p.pdf

Notas

¹ Investigación realizada en el 2003 como tesina de grado para la Licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación. Allí, el análisis se dividió en dos partes; la primera (presentada en este trabajo) buscó rastrear los vínculos entre cinematografía y política exterior norteamericana; la segunda parte, analizó las formas que asumían esos vínculos para el caso de la representación del llamado mundo árabe, específicamente, de los palestinos.

² Sel, Susana. Informe sobre cultura y sustentabilidad en Iberoamérica. Área Cine y Audiovisual. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). Barcelona. Agosto 2002.

³ La administración Roosevelt fue una de las primeras en observar las posibilidades políticas de la cinematografía, sobre todo con películas como *The plow that brok the plains* (1936) y *The River* (1937).

⁴ Morley, David. "Interpretar la televisión: la audiencia de NationWide", en *Televisión, Audiencia y Estudios Culturales*. Ed. Amorrotu, Buenos Aires. 1996. Pág. 116.

⁵ Powdermaker, Hortense. *Hollywood- El mundo del cine visto por una antropóloga*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955. Pág. 15.

⁶ Los latinos, con sus guerrillas y cárteles de narcotraficantes, constituirían un enemigo constante, cuya amenaza comienza a mostrarse cinematográficamente a fines de los 70 hasta el presente.

⁷ Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo Verosímil*, publicación de Ciencias Sociales dirigida por Eliseo Verón. Colección Comunicaciones. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1970, mimeo.

⁸ Este último caso se refiere más a aquellas producciones cuyas locaciones están previstas en el extranjero y por diferentes motivos puede rechazarse. Un ejemplo, lo constituye la película de Jodie Foster *Ana y el Rey* que, inicialmente, su rodaje estaba previsto en Tailandia pero ante la negativa del gobierno de ese país, se forzó su traslado a Malasia.

⁹ Para el final de la guerra, el 25% de los hombres de Hollywood se habían alistado en las fuerzas armadas.

¹⁰ <http://www.defenselink.mil/faq/pis/PC12FILM.html>

¹¹ <http://www.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>

¹² Publicación electrónica de la revista *Resistencias a la guerra*, Nro. 0, enero 2003. <http://www.nodo50.org>

¹³ La investigación fue llevada a cabo por David Robb inicialmente para la revista *Brill's Content*. En esa investigación se hicieron públicos los memos internos del Pentágono, donde se esgrimen las razones por las cuales se niega o presta conformidad a las solicitudes de los realizadores. Robb, David. "Hollywood & the Pentagon", <http://www.amctv.com/article/0,,1284-1--0-15-EST,00.html>.

¹⁴ US DoD / DenfeseLink / Principles of Information. 21 de enero, 2002.

¹⁵ Del inglés, *nickel*, moneda de 5 centavos de dólar norteamericano y *odeon*, teatro.

¹⁶ El sistema del grado de películas fue instituido en 1968, como alternativa a la regulación federal del contenido de películas por el gobierno de Estados Unidos.

¹⁷ Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo*. Pág. 155.

¹⁸ Tras el final de la Guerra Fría se consideró que había comenzado una nueva era en las relaciones internacionales. Así, fue el presidente Bush (padre) quien proclamó, en 1990, un *Nuevo Orden Mundial*. Los optimistas hablaron del "fin de la historia" (F. Fukuyama) y los pesimistas acerca del "choque de civilizaciones" (S. Huntington) y el "desorden mundial". Para otros, ese nuevo orden, con pocas excepciones, significó la unificación del mundo bajo una lengua: el inglés, una tendencia económica: la globalización de los mercados, un multimedia de comunicación: Internet, una fe: la democracia y el capitalismo, y un emperador: los Estados Unidos.

¹⁹ Esa subsidiaria además recibe en la actualidad el dinero que el ejército gasta en servicios (toallas desechables, hielo para bebidas, etc.). Hasta septiembre de 2003, *Kellog, Brown & Root Inc.* ganó U\$s 948 millones gracias a Irak.

²⁰ En 1997, durante la administración Clinton varios hombres de la derecha norteamericana, como Rumsfeld y Cheney, crearon el *Project for the New American Century (PNAC)*; básicamente un grupo de presión que demandaba un "cambio de régimen" en Irak. De esta manera se hace factible pensar que, en realidad, la guerra en Irak de 2003 fue concertada cinco años antes. Algunos analistas incluso sostienen que Afganistán cumplió la función de justificar la guerra en Irak, como parte del operativo orquestado para combatir al *terrorismo*. Información detallada sobre este proyecto puede consultarse en <http://www.newamericancentury.org>.

²¹ Moore, Michael. *Estúpidos Hombres Blancos*. Ediciones B, Buenos Aires. 2003. Pág. 42.

²² Held, David. *La democracia y el orden global*. Cap. 3. Pág. 79.

²³ Declaración de Donald Rumsfeld a propósito de los agentes de inteligencia que no apoyaban su visión del escenario iraquí.