

Las películas en la cultura americana:  
El control del entretenimiento en América, 1930-1968

Gregory D. Black  
Universidad de Missouri - Kansas City

Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez

Tras su nacimiento en las ciudades americanas con el fin de siglo, el cine de entretenimiento rápidamente trascendió las líneas ética, de clase, religiosa y política para convertirse en la institución dominante de la cultura popular. Paradójicamente, esta tremenda popularidad preocupó a mucha gente que creía que, en lugar de reforzar los valores tradicionales, los filmes promovían la promiscuidad sexual, corrompiendo los valores del trabajo duro (glorificando a los criminales), y burlándose de la santidad del hogar, la Iglesia y el Estado. El atractivo de las películas para las masas, argumentaban los guardianes de la moral, significaba que el contenido del cine tenía que ser controlado. Los abogados de la censura rápidamente establecieron con éxito un número de juntas de censura estatales y municipales, cuya legalidad fue confirmada por la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1915.<sup>1</sup>

Para evitar una proliferación de estos órganos de censura, y para lavar la imagen de la industria causada por una serie de escándalos sexuales en los primeros años 20, la industria creó una asociación industrial en 1922. La recién creada Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América - Motion

Picture Producers and Distributors of America - (MPPDA), contrató a Will Hays, el artífice de la victoria presidencial de Warren Harding, como su portavoz.<sup>ii</sup>

Hays fue una elección perfecta. Sus raíces se hundían con solidez en el medio oeste, su política era conservadoramente republicana, su religión la corriente principal presbiteriana, y “se oponía apasionadamente a la interferencia del Estado en los negocios.”<sup>iii</sup> Durante sus primeros ocho años al frente de la asociación industrial, usó su base política en el partido republicano para rechazar proyectos de ley de la censura en los estados y en el Congreso. Trabajó duramente para sanear la imagen pública de la industria y estableció un espíritu cooperativo entre las fuertemente competitivas compañías cinematográficas. Bajo su administración Hollywood se convirtió en el líder incuestionable en la producción de entretenimiento popular. En 1922 Hollywood alcanzó un promedio de 40,000.000 de entradas vendidas por semana; en torno a 1928 la cifra ascendió a 65,000.000; ¡y en 1930 alcanzó un récord de 90,000.000! Los ingresos en el extranjero reflejaron un crecimiento similar.<sup>iv</sup>

Mientras se le promocionaba como el “Zar” de Hollywood, en realidad era un empleado a sueldo de la industria. Como portavoz - relaciones públicas y organizador, Hays tuvo un éxito incondicional; como censor fue un fracaso. Con sede en Nueva York, pronto fue alejado de los estudios de producción en Hollywood y nunca obtuvo poder real para controlar el contenido de los filmes. En 1924 introdujo “La Fórmula” que prometía a la industria poner libremente en la lista negra obras, novelas e historias para la pantalla que fuesen “inaceptables”. Tres años más tarde, la industria adoptó una lista formal de “Noes y Tened cuidado,” una complicación de las sugerencias de las juntas de censura estatales. También estableció una oficina en Hollywood, el Departamento de Relaciones con los Estudios - Studio Relations Department -, para trabajar con los

productores con el fin de eliminar voluntariamente el material ofensivo de los filmes durante el periodo de producción.

Pero nada de esto funcionó y Hays fue constantemente perseguido por las protestas de los líderes religiosos y cívicos que proclamaban que los filmes todavía eran “inmorales”. Alarmados por una creciente tasa de divorcios, una subida de la delincuencia juvenil y una general ostentación de los valores tradicionales por los hombres y mujeres jóvenes, los autoproclamados guardianes de la moralidad consideraban a las películas directamente responsables de lo que ellos veían como un colapso de la moral americana. Sin embargo, las películas eran más populares que nunca.

El problema al que Hays se enfrentaba era complicado. Para el público general, las películas eran un modo de vida. En lugar de protestar por el contenido de los filmes, acudían en número récord a las taquillas, el único tipo de reacción del público que la industria entendía. Sin embargo, las quejas desde los púlpitos y los censores siguieron sin amainar durante los años veinte. La llegada de los filmes sonoros al final de la década sólo complicó la situación. Ahora, en lugar de filmes de exagerada pantomima, las estrellas usaban el diálogo. Hombres y mujeres discutían abiertamente sus asuntos de amor en pantalla, los criminales fanfarroneaban sobre sus crímenes y los políticos hablaban cínicamente sobre los temas importantes que afectaban al gobierno. Esta nueva apertura deleitó a los fans de las películas y enfureció a los guardianes de la moral, que intensificaron su demanda de que el gobierno regulase este poderoso medio de comunicación. Lo que Hays necesitaba era algún mecanismo que permitiera a las películas seguir atrayendo a grandes cantidades de clientes que pagasen, y que, al mismo tiempo, acallaran las protestas de una muy local, pero influyente minoría.

En 1930, la Iglesia Católica ofreció a Hays la solución que estaba buscando - un código católico para la moralidad del cine. Fue escrito por el padre Daniel Lord, un profesor arte dramático en la Universidad de St. Louis, y patrocinado por Martin Quigley, un firme católico laico, dueño y editor del periódico comercial de la industria, The Motion Picture Herald.

La premisa básica del código era que "ninguna película debía rebajar las normas morales de quienes la ven." Al reconocer que el mal y el pecado eran una parte legítima del drama, el código subrayaba que ningún filme debía crear un sentimiento de "simpatía" hacia el criminal, el adúltero, el inmoral o el corruptor. Ningún filme debía ser construido de modo que "dejase en duda el tema de lo correcto o incorrecto." Los filmes deben confirmar, no cuestionar o retar, los valores básicos de la sociedad. La santidad del hogar y el matrimonio debe ser confirmada. El concepto de ley básica no debe ser "despreciado o ridiculizado". Los tribunales deben ser mostrados como rectos y justos, la policía como honesta y eficiente y el gobierno como protector de todos. Si la corrupción fuese una parte necesaria de la trama, tiene que ser limitada - un juez podría ser corrupto pero no el sistema judicial; un policía podría ser brutal, pero no la fuerza policial. De manera interesante, el código de Lord establecía que "el crimen no siempre tiene que ser castigado, si se hace saber a la audiencia que está mal." Lo que Lord quería que hiciesen los filmes era ilustrar claramente a las audiencias que "el mal está mal" y que "lo bueno está bien".<sup>y</sup>

El Código fue adoptado con poco entusiasmo por la industria en 1930 y sirvió como base para la regulación de la misma hasta la adopción del sistema de clasificación en 1968. La adopción del código tenía sentido desde el punto de vista económico. Mientras la industria vivía una expansión en taquilla en 1930, su estructura financiera seguía siendo frágil. Cualquier interrupción importante en el flujo de caja de la taquilla o de los banqueros podía hacer desplomarse el

castillo de naipes de la película. Con un porcentaje de católicos que rondaba el veinte por ciento de la población americana, y con esas personas altamente concentradas en las ciudades más grandes de América, la industria era especialmente sensible a la opinión católica. La industria también necesitaba un constante flujo de préstamos para financiar 500 filmes más cada año. Las amenazas de los católicos para presionar a los banqueros, combinadas con la amenaza implícita de la presión de la taquilla, no fueron en vano para Hays o las sedes corporativas en New York.

Pero adoptar el código fue mucho más fácil que hacerlo respetar con el rigor que los católicos, censores y críticos demandaban. Entre 1930 y 1933 la industria se enfrentó a un rápido declive de la taquilla cuando la depresión americana golpeó a la industria del cine con la misma furia con que afectó a las demás industrias americanas. La asistencia bajó de un máximo de casi 100 millones por semana en 1930 a sólo 60 millones por semana en 1933. Los beneficios cayeron y muchos estudios se enfrentaron a la bancarrota. En un esfuerzo por mantenerse a flote, la industria produjo filmes que, aunque en realidad no eran inmorales, enfurecieron a los críticos.

Ningún género cinematográfico ilustró la ruptura entre el entretenimiento popular y los guardianes de la moral más que el cine de gánsteres. En los primeros años treinta una serie de ostentosos gánsteres -- Edward G. Robinson en Little Caesar (1930), James Cagney en The Public Enemy (1931) y Paul Muni en Scarface (1932) -- asesinaban en su camino hacia la cumbre del mundo del hampa y hasta la cima de los índices de taquilla. Al penetrar en los peligrosos pero seductores bajos fondos urbanos, las películas de gánsteres hablaban de un modo fantástico, sus pistolas escupían su propia forma de ley. Ellos ostentaban las tradiciones del trabajo duro, sacrificio y respeto por las instituciones de la autoridad. Estos filmes generaron tal interés que los fans acudían en tropel para

ver imitaciones poco convincentes, como Hatchet Man (1932), Blonde Crazy (1931), y Blondie Johnson (1933), protagonizadas por Joan Blondell como un joven jefe de banda con ametralladora.

A pesar de que los gánsteres eran casi siempre asesinados en el último rollo del filme, a los citados ciudadanos les preocupaba que esas películas enseñaran la falta de respeto hacia la ley. Walter Lippmann, un astuto observador de la cultura americana, escribió al principio de la década de los treinta que, en su opinión, el daño de las películas de gánsteres estaba hecho mucho antes de que el criminal fuese esposado. "El daño está hecho," proclamaba, "cuando el gánster [es] mostrado en su esplendor, vestido con ropas estupendas y paseando en grandes limusinas."<sup>vi</sup> El conserje de Sing Sing estaba de acuerdo. Él afirmaba de modo inequívoco que "los prisioneros me han dicho que las películas sobre crímenes los iniciaron en su camino."<sup>vii</sup> En Houston, The Chronicle proclamaba que la industria del cine había infectado al público con una plaga de "temas de alcoba, alcohol, gánsteres y criminales."<sup>viii</sup>

El padre Lord se sintió traicionado por la explosión de filmes de gánsteres que inundó la pantalla en este corto periodo de tres años. Le dijo a Hays que no importaba lo bien que las películas trataran a los gánsteres. En su opinión, los gánsteres tenían que estar prohibidos en la pantalla.<sup>ix</sup>

Lo mismo sucedía con las películas protagonizadas por Mae West. En 1932 West surgió en Hollywood como la mujer que mejor personificaba la revolución sexual de la pasada década. West no era dominada por ningún hombre, no necesitaba desnudarse para sugerir la sexualidad y ambas cosas encantaron y enfurecieron a los aficionados al cine junto al modo en que ella ostentaba la tradición.

Como actriz de teatro en 1926, su producción para Broadway de Sex le dio notoriedad y una sentencia de cárcel de diez días por obscenidad. Sin dejarse

desalentar por lo que ella consideraba represión, continuó con otro gran éxito, Diamond Lil. Hays inmediatamente lo catalogó como inadecuado para ser el tema de un filme. Pero en 1932 los estudios Paramount, recuperándose de la bancarrota y desesperados por un éxito, llevaron a West a Hollywood. Como decisión especial, la junta directiva de la MPPDA dio permiso a la Paramount para filmar Diamond Lil, historia que el estudio presentó con el título de She Done Him Wrong (1932).

Al público le encantó el humor de West y en unos meses ésta fue de nuevo protagonista en I'm No Angel (1933). The Motion Picture Herald declaró a West una de las campeonas de la taquilla en 1933. Su popularidad fue tan fuerte en los pequeños núcleos rurales americanos como en las llamadas sofisticadas áreas urbanas. La experiencia de D. W. Fiske, dueño y manager del Teatro Fiske en Oak Grove, Louisiana, resumía mejor el carácter único de West: "Hizo el mejor negocio del año" con I'm No Angel. "Les guste o no, todos acuden a verla. La gente de la Iglesia pide películas limpias, pero todos acuden a ver a Mae West y se quedan fuera de las películas limpias y dulces."<sup>x</sup> En 1934 más de 46,000.000 de personas habían visto los dos filmes.

Mientras West recibía la adoración de millones de fans, los guardianes de la moral sostenían que ella representaba un colapso total de los modelos morales. Cuando Lord vio She Done Him Wrong, se quedó horrorizado. Escribió a Hays que él había escrito el código para evitar precisamente ese tipo de filmes. Cuando Hays respondió que los fans y los críticos habían apreciado igualmente el filme, Lord pidió que la juventud católica lo boicoteara. Mientras la moda de Mae West barrió la nación, la inflamación inicial entre clubes de mujeres, organizaciones cívicas y religiosas protestó contra el estreno de sus filmes. She Done Him Wrong fue prohibida en Atlanta; en Haverhill, Massachusetts el clérigo de la ciudad denunció a West como "desmoralizadora, repugnante, sugerente e indecente."<sup>xi</sup>

La popularidad de los filmes con un tema sexual o con gánsteres ostentosos empujó a la Iglesia Católica a una cruzada moral contra el cine. Ésta tomó la forma de Legión Católica de Decencia - Catholic Legion of Decency -, creada para forzar una reforma moral en Hollywood. La cruzada fue lanzada en 1933, cuando el recién nombrado Delegado Apostólico, Monseñor Amleto Giovanni Cicognani, dirigió un discurso a las Caridades Católicas en Nueva York. "Qué masacre de inocencia de juventud," entonó, "se está realizando hora tras hora. Los católicos son llamados por Dios, el Papa, los Obispos y los sacerdotes a una campaña unida y vigorosa para la purificación del cine, que se ha convertido en una amenaza de muerte para la moral."<sup>xii</sup>

En 1934 Hays y la industria se rindieron ante la Iglesia Católica. Se concretó un plan. La industria contrataría a un censor católico que reforzaría de modo estricto el Código de Producción si la Iglesia abandonaba su boicot nacional. La industria contrató a Joseph I. Breen como censor y creó un Código de Producción de la Administración (PCA) para controlar a los directores de Hollywood. En Nueva York, la Iglesia creó una Legión de Decencia - Legion of Decency - para revisar y clasificar los filmes para los católicos y controlar el refuerzo por parte del PCA el código moral del padre Lord.

Durante las siguientes tres décadas el PCA y la Legión se combinaron para controlar estrechamente el contenido de los filmes de Hollywood. El impacto de Breen, el PCA y la Legión se sintió casi de inmediato en los filmes de gánsteres. Cuando la Warner Bros. envió a Breen un guión para Bullets or Ballots (1936), él objetó porque el guión sugería "que el crimen no es siempre provechoso, pero que los criminales, cuando son listos, son inmunes al castigo."<sup>xiii</sup> La violencia en el filme fue suavizada y se añadió un prólogo para recordar a la audiencia su responsabilidad de asegurar que la policía tuviese apoyo público para aprehender a los criminales. Otro cambio en el que



insistieron el PCA y la LOD fue que las estrellas como Edward G. Robinson y James Cagney empezasen a reforzar la ley en lugar de mofarse de ella. Cagney interpretó a un duro policía federal en G-Man (1935) y Robinson a un dedicado acusador en I am The Law (1938).

Los criminales no volvieron a ser presentados como héroes -- era mucho más probable que se les presentara como asesinos locos o sociópatas. Humphrey Bogart perfeccionó el rol en Dead End (1937) cuando interpretó a un gamberro llevado por la corriente, Baby Face Martin, que es asesinado por su amigo de la juventud. En una moda similar, Crime School (1938) y Angels With Dirty Faces (1938) retrataron a los criminales como cobardes desviados que sólo eran duros cuando tenían una pistola.<sup>xiv</sup>

Breen también usó su poder para purgar la mayoría de las indirectas sexuales de filmes como Klondike Annie (1936), de Mae West. La popularidad en taquilla de West se hundió con la nueva moralidad y pronto se la perdió de vista.

Breen invocó la “política de industria” para controlar los filmes que, mientras en la superficie no violaban las provisiones del código, sin embargo cuestionaban la autoridad constituida, o trataban demasiado directamente temas controvertidos como el racismo, la pobreza o el desempleo. Cuando Fritz Lang, por ejemplo, quiso hacer un filme sobre el racismo en el sur y el linchamiento, Breen insistió para que el punto de vista racial fuese eliminado y que Lang no diera a entender que la ley del sur favorecía que los oficiales fueran corruptos. Breen era tan eficiente en controlar los contenidos que en 1941 sólo un cinco por ciento de los filmes de Hollywood no tenía un significado social.

Cuando Asia y Europa se hundieron en una guerra mundial, Hollywood siguió produciendo películas que tenían poca relevancia para un mundo en guerra. Los censores del PCA insistieron en que la industria no produjera filmes

que insultaran a la Alemania nazi ni a la Italia fascista. Cuando la Warner Bros. propuso Confessions of a Nazi Spy (1939), libremente basada en una auténtica banda de espías alemana que operaba en los Estados Unidos, Breen temía que el filme hiriese al mercado extranjero de Hollywood. Pidió al estudio que reconociese los “los incontestados logros políticos y sociales” de Hitler en el filme.<sup>xv</sup> La Warner ignoró la petición y la industria pronto produjo una serie de filmes como Foreign Correspondent (1940), The Great Dictator (1940), de Charlie Chaplin, y Sergeant York (1941), que animaron a los americanos a unirse a la lucha contra el fascismo. A Breen y los censores del PCA todos estos filmes les parecieron preocupantes pero su popularidad en taquilla permitió a la industria avanzar con cautela hacia un cine más realista.

El 7 de diciembre de 1941 terminó todo el debate sobre los filmes que retrataban un mundo en guerra. América creó rápidamente una agencia de propaganda, la Office of War Information, y los propagandistas entendieron que la mayor fuerza propagandística de América no era la palabra escrita -- era la industria del cine de Hollywood. Nadie se opuso cuando el recién nombrado director Elmer Davis afirmó: “La manera más fácil de inyectar una idea de propaganda en las mentes de más gente es hacérsela entrar por medio de un filme de entretenimiento cuando no se dan cuenta de que están siendo objeto de la propaganda.”<sup>xvi</sup> La OWI quería infundir propaganda a las películas y escribió un manual para los realizadores que llevó a los estudios a producir filmes que enfatizaban la guerra como una “guerra del pueblo”, una batalla entre ideologías en conflicto [fascismo v. democracia], no una guerra entre diferentes razas. La OWI preguntó a cada realizador: “¿Ayudará esta película a ganar la guerra?”

Sin embargo, la propaganda rara vez creó buen entretenimiento. Mission to Moscow (1943) fue un caso aislado. Basado en las memorias de un antiguo embajador americano en Rusia, Joseph E. Davies, el filme presentaba una visión

de Rusia con la que pocos americanos o rusos se habían encontrado nunca. Rusia, aprendieron en el filme, era un ávido defensor de la seguridad colectiva, una nación que reconocía la libertad religiosa y cuyo líder, Joseph Stalin, era un demócrata que tenía el apoyo total del pueblo. Las sangrientas purgas de los treinta, según se dijo a las audiencias, se limitaban a procesos dirigidos contra los traidores y agentes de Alemania y Japón.

Tampoco se retrataron las relaciones raciales en América con mucha más exactitud que el gobierno de Stalin. A los realizadores se les pidió que mostraran a los negros participando en la sociedad americana en roles distintos de los de sirvientes para los blancos. Hollywood respondía con filmes como Casablanca (1942), Sahara (1943), Bataan (1942), y muchos otros implicaban que los afroamericanos, o luchaban junto a las tropas blancas o eran tratados con ecuanimidad y respeto — nada de eso era verdad en América durante los años de la guerra.<sup>xvii</sup>

Joseph Breen estaba profundamente preocupado por lo que él veía como una liberalización del rol de los filmes de Hollywood durante la guerra pero la Office of War Information y el programa de información del gobierno restringían su autoridad. En la inmediata posguerra, sin embargo, la autoridad de Breen volvió y él estaba decidido a reafirmar su control sobre el contenido de los filmes. Durante las siguientes dos décadas el PCA y la Legion of Decency se disputarían Hollywood por el control de la pantalla.

Pero, tanto como anhelaban Breen y la Legión un regreso al mundo prebélico de “entretenimiento inocuo,” los gustos del fan del cine americano cambiaron radicalmente al final de los cuarenta. Además, el Gobierno Federal retó a la estructura económica monopolística de la industria del cine, que cambió el modo en que las películas eran realizadas y exhibidas.

En 1938 el Departamento de Justicia de los Estados Unidos entabló un proceso contra los mayores estudios de Hollywood por conspirar para restringir el negocio mediante el monopolio de la producción, distribución y exhibición de filmes. El caso se decidió finalmente en 1948 (popularmente conocido como decisión *Paramount*) cuando la Corte Suprema de los Estados Unidos falló en favor del Departamento de Justicia y ordenó a la industria deshacerse de miles de teatros poseídos y controlados por los estudios. La decisión golpeó el corazón del aparato de censura de la industria, porque los teatros independientes eran libres de alquilar filmes independientes y extranjeros por primera vez.<sup>xviii</sup>

Los cimientos del sistema de censura de la industria recibieron otro golpe mortal cuando, en 1952, la Corte Suprema de los Estados Unidos falló en el *Burstyn v. Wilson* que las juntas de censura estatal no podían censurar los filmes por razones religiosas. En una serie de casos en las siguientes dos décadas la Corte Suprema falló constantemente contra la censura de los filmes y extendió gradualmente la protección de la Primera Enmienda a las películas.

The Moon is Blue, la comedia sexual de Otto Preminger de 1953, ofrece una excelente ilustración de las continuas batallas por el control de la pantalla americana. El cine independiente desafió con éxito a la autoridad de la Motion Picture Producers of America (MPPA) para controlar el contenido y la exhibición de filmes en los Estados Unidos. El filme también desempeñó un rol fundamental en la restricción del poder de la Catholic Legion of Decency para funcionar como la autoridad protectora de la moral no oficial del cine americano.

La trama de la obra era simple. Un guapo arquitecto neoyorquino [Don Gresham] conoce a una preciosa y luchadora actriz [Patty O'Neill] en la tribuna de observación del Empire State Building. Son atraídos el uno por el otro, él la invita a cenar y ella acepta. Esta joven mujer no es tímida ni recatada -- sino alarmanamente directa.

Cuando llegan al apartamento de Don, Patty le dice a su novio que se alegra de que no le importe. ¿De que no me importe qué? pregunta él. "Oh, los hombres normalmente se aburren tanto con las vírgenes. Estoy contenta de que tú no lo hagas." Se despliega más ironía sexual. Cynthia, la ex de Don, lo atrae fuera del apartamento y se refiere desdeñosamente a Patty como una "virgen profesional". Don está furioso y vuelve echando pestes al apartamento, donde descubre al padre de Patty, un viejo y duro policía irlandés, que inmediatamente le rompe la mandíbula y arrastra a su hija pecadora a casa. Al día siguiente los dos se encuentran de nuevo en la tribuna de observación del Empire State Building. Don le propone matrimonio y Patty acepta.

Preminger fichó a William Holden para interpretar a Don. David Niven, que se especializó en interpretar a playboys zalameros y elegantes, era perfecto para David. Para la ingenua Patty, Preminger apostó por una actriz desconocida en Hollywood, Maggie McNamara.

Cuando la película fue más tarde sometida al PCA, Breen la rechazó a causa de la orientación de la luz para la seducción, el sexo ilícito, la castidad y la virginidad. La Legión de Decencia anunció a continuación, el 9 de junio de 1953, que *Moon* era condenada porque "el tema del argumento...en su sustancia y modo de presentación ofende seriamente y tiende a negar o ignorar los modelos cristianos y tradicionales de moralidad y decencia y hace hincapié duramente sin variación en la indecencia en las situaciones y en el diálogo."<sup>xix</sup>

Previamente a las decisiones *Paramount* y *Miracle*, Preminger habría sido obligado a censurar su película para conseguir el acceso a los teatros de la industria. Pero en 1953 podía ignorar a ambos, el PCA y la Legión. Y así lo hizo. The Moon is Blue generó 3.5 millones de dólares en taquilla y obtuvo el puesto número 15 en 1953. El filme demostró claramente que había una audiencia

adulta para los filmes y que las audiencias, tanto las católicas como las no católicas, acudían a las buenas películas, las condenasen o no la Legión y el PCA.

Otra comedia, estrenada seis años después de The Moon is Blue, ilustraba hasta dónde habían progresado las audiencias. Some Like it Hot (1959), de Billy Wilder, es considerada un clásico por los expertos, críticos y fans contemporáneos. Pero en 1959 el film era visto por muchos como un ejemplo excelente de mal gusto, si no de indecencia.

La trama básica era muy simple. Dos músicos en paro de Chicago (Tony Curtis como Joe/Josephine y Jack Lemmon como Jerry/Daphne) presencian accidentalmente la masacre del día de San Valentín. Escapan vestidos de mujeres y se unen a una banda de chicas que se dirige a Florida. La cantante principal de la banda, Sugar, interpretada por Marilyn Monroe, se viste lo menos posible y tanto Joe como Jerry se vuelven locos intentando mantener su disfraz femenino.

La ambición de Sugar es casarse con un millonario y cuando llegan a Florida la banda es saludada por un grupo de playboys – incluido Osgood E. Fielding III (Joe E. Brown), quien inmediatamente se enamora de Daphne (Lemmon). Naturalmente, el filme está lleno de dobles sentidos, comedia sexual y cambio de ropas. Al final Osgood descubre que Daphne es en realidad Jerry, pero dice cuando los dos se escapan en su yate: “Bien, nadie es perfecto.”

Sin duda el PCA y la Legion of Decency habrían condenado cualquier filme que presentara el tipo de humor picante de Some Like it Hot. Pero en 1959 incluso los censores se contradecían por el filme – algunos se escandalizaban, otros lo consideraban adecuado para el entretenimiento adulto.

El PCA emitió un sello de aprobación pero el director de la Legión, el padre Thomas Little calificó el filme como “absolutamente obsceno” y censuró su tema por “travestismo con una clara implicación de homosexualidad y

lesbianismo." Para Little, el filme era la "más flagrante violación del espíritu y de la letra del Código de Producción" en la memoria reciente.<sup>xx</sup>

La Legión amenazó con condenar el filme y avisó a todos los católicos que Some Like it Hot era "seriamente ofensivo para los modelos cristianos y tradicionales de moralidad y decencia."<sup>xxi</sup> Pero el presidente de la MPPA, Eric Johnson, se negó a ceder a la presión de la Legión para censurar el filme. Le dijo al obispo McNulty que "ni un sólo revisor ha criticado lo más mínimo este filme" y que los críticos no tenían "sino elogios para él como película divertida e hilarante."<sup>xxii</sup> Johnson añadió que "sólo podemos confiar en que el público general" estará de acuerdo con nosotros en que el filme no es inmoral. Al final, la Legión emitió una clasificación "B" (moralmente objetable en parte) para el filme, que permitía a los católicos ir a verlo.

Johnson tenía razón. Some Like it Hot fue en 1959 un éxito de taquilla que generó ocho millones de dólares en su proyección inicial y varios millones más en segundos y terceros estrenos. El filme fue nominado para seis premios de la Academia y ganó el de mejor vestuario. Este premio realmente dio a la Legión el portazo oficial, porque ellos se habían opuesto enérgicamente al vestuario de Marilyn Monroe.

Al principio de la década de los sesenta estaba claro que ni el PCA ni la Legión podían evitar que los americanos fuesen a ver películas más abiertamente sexuales y violentas. Los americanos acudieron en masa a ver a una joven actriz francesa, Brigitte Bardot, retozar desnuda en una serie de filmes absolutamente horribles. A pesar de las vigorosas protestas de la Legión, millones de americanos se apresuraron a ver filmes picantes italianos como La Dolce Vita (1960) y Boccaccio 70 (1962). Psycho (1960) de Alfred Hitchcock presentaba un nivel de violencia y desnudez desconocidos en el cine americano dominante pero

en 1967 Bonnie and Clyde, de Arthur Penn, hacía que Psycho pareciera suave en comparación con ella.

La industria y la Legión se dieron cuenta a mediados de los sesenta de que censurar totalmente los filmes ya no era posible. Todos los intentos de leyes de censura habían sido defendidos por la Corte Suprema de los Estados Unidos y la censura privada como la de la Legión era cada vez más impopular entre quienes iban regularmente al cine. Internamente, los productores y directores de Hollywood demandaban más libertad artística si querían arrastrar a los americanos fuera de sus televisores.

En 1968 la industria anunció que iba a limpiar el Código de Producción en favor de un sistema de clasificación que restringiría la asistencia por grupos de edad. Los filmes con temas fuertes de adultos estarían limitados a los adultos maduros y los niños ya no podrían asistir a cualquier película producida por los estudios de Hollywood. La Iglesia Católica se apropió de este sistema de restricción por edad y dejó paulatinamente a la Legión en favor de una menos visible National Catholic Office of Motion Pictures (que todavía opera) que ya no trató de censurar los filmes.

Durante más de tres décadas la industria del cine de Hollywood permitió a sus censores y a los clérigos religiosos determinar lo que era entretenimiento popular aceptable. Los censores y clérigos restringieron el comentario político con tanto vigor como censuraron la desnudez y los temas sexuales. La industria cooperó con este sistema porque era bueno para el negocio. Cualquier filme bendecido por la Iglesia Católica, por ejemplo, era universalmente visto como entretenimiento "limpio". Hollywood renunció a su libertad para explorar los temas importantes - sociales, políticos y económicos - por la seguridad del "entretenimiento inocuo."



---

<sup>i</sup> Garth Jowett, "A Capacity for Evil: The 1915 Supreme Court Mutual Decision," Historical Journal of Film, Radio and Television (1989), 59-78.

<sup>ii</sup> Gregory D. Black, Hollywood censurado (Madrid, 1998), pp. 43-45.

<sup>iii</sup> Ian Jarvie, "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Foreign Policy, 1922-1945," Film History (1988), 210; Alva Johnston, "Profiles: Czar and Elder," New Yorker (June 10, 1933), 18-21; Albert Shaw, "Will Hays: A Ten-Year Record," Review of Reviews (March, 1932), 30-31; "Celluloid Czar," The Nation (July 19, 1933), 62.

<sup>iv</sup> Garth Jowett, Film: The Democratic Art (Boston, 1976), 475.

<sup>v</sup> Black, Hollywood censurado, pp. 51-60.

<sup>vi</sup> Citado en Frank Walsh, Sin and Censorship, (1996), p. 71.

<sup>vii</sup> Ibid.

<sup>viii</sup> "Protests Against Gangster Movies," 1931, box 43, Hays Papers, Indiana Historical Society, Indianapolis, Indiana.

<sup>ix</sup> Black, Hollywood censurado, p. 162.

---

<sup>x</sup> See Motion Picture Herald, July, 29, 1933; Jan. 20, 1934; Feb. 24, 1934; Mar. 17, 1934.

<sup>xi</sup> K.L. Russell to Hays, Nov. 17, 1933, box 33, Hays Papers; Hays to Lord, Feb. 28, 1933, Daniel Lord Papers, Jesuit Missouri Province Archives, St. Louis, Mo.

<sup>xii</sup> Parsons to Maguire, June 22, 1934 and Parsons to M. J. Ahern, S. J., Aug. 10, 1934, box D-202/203, Parsons Papers, Georgetown University Archives, Washington, D. C.

<sup>xiii</sup> Joseph Breen to Jack Warner, *Bullets or Ballots*, November 30, 1935, PCA Files, Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Beverly Hills, Ca.

<sup>xiv</sup> Gregory D. Black, "Mirror of Violence: The Social Dimension of Gangster Movies," pp. 15-28 in Pierre Lagayette and Dominique Sipiée, editors, Le Crime Organisé A La Ville Et A L'Écran (États-Unis, 1929-1951 (Paris, 2002).

<sup>xv</sup> Koppes, Clayton and Gregory D. Black, Hollywood Goes to War (1987), p. 28.

<sup>xvi</sup> Ibid, p. 64.

---

<sup>xvii</sup> Clayton R. Koppes and Gregory D. Black, "Blacks, Loyalty and Motion Picture Propaganda in World War II," Journal of American History (September, 1986), pp.383-406.

<sup>xviii</sup> Gregory D. Black, La cruzada contra el cine (1940-1975 (Madrid, 1999), pp. 120-123.

<sup>xix</sup> Black, La cruzada contra el cine, pp. 206-207.

<sup>xx</sup> Little to Bishop McNulty, March 4, 1959 and McNulty to Eric Johnson, March 4, 1959, Some Like it Hot, New York Legion of Decency Archives, Archdiocese of New York.

<sup>xxi</sup> Ibid.

<sup>xxii</sup> Eric Johnson to Bishop McNulty, March 18, 1959, Some Like it Hot, ibid.