

The President Vanishes (W. Wellman, 1934): Una crítica al negocio de la guerra

Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón
Universidad Centroamericana de Nicaragua
alfonso.m@rodriguezdeaustria.es

Resumen: *The President Vanishes* describe cómo un pequeño grupo de la élite económica presiona al gobierno de Estados Unidos para que participe en una “guerra europea” por motivos puramente económicos y egoístas. El lobby soborna senadores y orquesta una campaña de agitación y propaganda para manipular la opinión pública del país e insuflarle una beligerancia a la que es naturalmente renuente. La película critica las actividades del Comité de Información Pública durante la Primera Guerra Mundial, e incluso se advierte sobre el peligro del fascismo en Estados Unidos durante la crisis económica de los primeros años 30.

Palabras clave: *William A. Wellman, Primera Guerra Mundial, Comité de Información Pública, propaganda, Hollywood*

Abstract: *The President Vanishes* depicts how a few men of the economic elite try to force the President to take part in a war in Europe. In response to the President refusal, the lobby starts to bribe Senators and to orchestrate a campaign of agitation & propaganda in order to infuse the people with belligerent feelings. This lobby is an embodiment of the Committee on Public Information during World War I, clearly criticized in the film. The film even warns about the raising of fascism in the United States during the economic crisis of the early thirties.

Keywords: *William A. Wellman, World War I, Committee on Public Information, propaganda, Hollywood*

Recibido: 19 de octubre de 2016

Aceptado con modificaciones: 15 de marzo de 2017

1. Introducción. La novela de Rex Stout y el Comité de Información Pública

En 1934 el escritor de novelas de misterio Rex Stout, creador del detective privado Nero Wolfe, publicó de forma anónima *The President Vanishes*. Es probable que el anonimato no fuese más que una estrategia comercial, ya que su autoría, que no admitiría hasta años después, era un secreto a voces. Lo cierto, en cualquier caso, es que la novela contenía aspectos que podían considerarse conflictivos por determinadas personas con un alto grado de poder e influencia, que quizás se viesan reflejadas en algunos personajes. *The President Vanishes* describe cómo un grupo de empresarios conspiran en la sombra para conseguir que el gobierno de Estados Unidos participe en una guerra que está teniendo lugar en Europa, sin más motivo que el propio lucro. Para ello no dudan en sobornar a senadores, orquestar una violenta campaña de agitación y propaganda, y presionar y manipular directamente a cargos políticos del más alto nivel. Aunque la trama de la novela es aparentemente intemporal, el relato concuerda con hechos históricos recientes, en concreto de diecisiete años antes, cuando Woodrow Wilson renovó su mandato como presidente en 1916 gracias a una campaña contraria a la entrada del país en la contienda europea. En pocos meses Wilson olvidó el lema de su campaña, “He kept us out of war” (Sánchez Medero, 2008: 143), declaró la guerra a las Potencias Centrales europeas y consiguió hacer cambiar de opinión a la mayoría de la población estadounidense. Esta última fue la tarea del famoso “Comité de Información Pública” (Committee on Public Information), una organización fundada en 1917 que integraron expertos propagandistas como Edward Bernays o Walter Lippman (Chomsky, 2005). El Comité de Información Pública marcó sin duda un punto de inflexión en el ámbito de la historia de la propaganda.

Como se encargaron de señalar al Presidente los Secretarios de Guerra —Newton D. Baker—, Marina —Josephus Daniels— y Estado —Robert Lansing—, si se quería sacar adelante este sistema, hacía falta “alguna agencia con autoridad para asegurar la publicación de todos los hechos cruciales de defensa nacional”. Fue así como Wilson decretó, por orden Ejecutiva 2.594, de 13 de abril de 1917, la creación de un Committee on Public Information, que estaría formado por los tres miembros del gabinete que habían hecho la sugerencia, y presidido por un civil [George Creel] (Montero Jiménez, 2008: 216).

George Creel puso en marcha una campaña de propaganda total, implicando, según él mismo relata, a tres mil historiadores, “a todos los grandes publicistas de Estados Unidos”, a la prensa de todos los tipos, a dibujantes, ensayistas, novelistas, cineastas, fotógrafos, etc. El alcance de la campaña fue planetario, incluyendo una oficina en España. Todo el mundo debía saber que Estados Unidos entraba en la guerra “en defensa de la democracia, de la libertad de circulación marítima y del derecho internacional” (Creel, 1918: 186).

Oficialmente fueron el presidente Wilson y su gabinete los que promovieron la creación del Comité de Información Pública, aunque la novela de Stout describe (o denuncia) que los hilos eran manejados por un grupo de magnates que se mantenían en la semioscuridad pública, y entre quienes se encontraban John D. Rockefeller, Andrew William Mellon, J. P. Morgan o los hermanos Dupont.

Stout tenía material histórico contemporáneo en el que basarse: en 1934 el senador republicano Gerald Nye llevó a cabo una investigación pública sobre los que denominaba “mercaderes de la muerte estadounidenses”, empresarios y concesionarios de armamento que se lucraron con la venta de armas a ambos bandos durante la Primera Guerra Mundial. Era, en otras palabras, una investigación sobre algunas de las personas que pusieron en marcha el Comité de Información Pública (Black, 1999: 264-5). Las conclusiones de Nye quedaron registradas en un informe en cuyo quinto apartado, “Las relaciones de los fabricantes de armamento con el gobierno de Estados Unidos”, se afirmaba que

los asuntos de defensa nacional deberían estar separados y por encima del uso de la influencia política y las prácticas lobbistas que ejercen determinados grupos financieros en su interés particular, aunque la realidad es que la defensa nacional no ha estado ni separada ni por encima de estos grupos (Nye, 1936).

La investigación de Nye llegó a coincidir con el rodaje de la película en el último tercio del año, algo que, como veremos, haría aún más evidentes las referencias veladas a los siniestros mercaderes de la muerte.

2. La producción de la película

The President Vanishes fue rodada en el último tercio del año 1934, en apenas un par de meses. Producida por Walter Wanger (Wanger Productions) para ser distribuida por Paramount, y dirigida por William A. Wellman, maestro en dotar de credibilidad a los personajes y aficionado a la ironía más exquisita. El papel principal recayó sobre Arthur Byron, al que acompañaron Paul Kelly, Edward Ellis, Edward Arnold, y una jovencísima Rosalind Russel. El preestreno tuvo lugar en el mes de diciembre y el estreno fue el once de enero de 1935, aunque su lanzamiento estuvo a punto de ser cancelado por la productora. La película vio la luz gracias a que el siempre combativo Walter Wanger, curtido en mil batallas, se alzó con una de las últimas victorias contra la férrea censura que se instauró en Hollywood a mediados de 1934. Pocos meses antes, de hecho, Wanger se había enfrentado al censor de la Production Code Administration (PCA), Joseph Breen, y al director de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), William Hays, a causa de otra película de temática presidencial: *Gabriel Over The White House*, dirigida por Gregory LaCava. La coincidencia de ambos títulos parece sugerir que Wanger apoyaba el programa presidencial de Franklin Roosevelt, con su National Recovery Administration y su New Deal. Tal vez sus alianzas políticas le ayudaron a enfrentarse con Hays desde una posición de fuerza como la que mostró.

El director, William Wellman cuenta en su haber con más de setenta películas, consideradas algunas como grandes obras. Entre las más conocidas se encuentran *The Public Enemy* (1931), *A Star is Born* (1937), *Beau Geste* o *The Ox-Bow Incident* (1943). Su película *Wings* (1927) ganó el primer premio Oscar de la historia, y diez años después volvería a repetir el premio con *A Star is Born*. Otras obras menos conocidas debido a la censura son *Night Nurse* (1931), *Heroes for Sale* (1933), *Midnight Mary* (1933) o *Wild Boys of the Road* (1933). Desde el punto de vista cinematográfico, y entrando en el terreno de la apreciación subjetiva, *The President Vanishes* no alcanza la calidad de ninguna de las citadas, a pesar de contener una

secuencia absolutamente inolvidable para quien tenga gusto por los detalles. Si dejamos de lado las consideraciones estéticas y nos centramos en su valor histórico, la película puede resultar tan interesante para la Historia de Estados Unidos como lo son para la Historia de la Unión Soviética las películas de S. M. Eisenstein *Bronenosets Potyomkin* (1925), *Stachka* (1925) y *Oktyabr* (1928).

El argumento central de *The President Vanishes* es el siguiente: Craig Stanley, presidente de Estados Unidos, es presionado por un lobby empresarial para que intervenga en la guerra que está teniendo lugar en Europa. Aunque Stanley no cede, sabe que las presiones y sobornos van a conseguir que el Senado vote a favor de declarar la guerra, así que finge su propio secuestro y culpa del mismo al que considera el mayor enemigo de la sociedad estadounidense, un líder fascista y antidemócrata que recuerda poderosamente a la figura de Adolf Hitler y que trabaja a las órdenes del influyente grupo empresarial. El grupo, mientras, han urdido y llevado a cabo un plan de agitación y propaganda para manipular la opinión pública del país en favor de la guerra, a la vez que ha dado órdenes al líder de los “camisas grises” de reprimir con violencia (razias, palizas, destrozos, allanamientos...) las manifestaciones públicas de opiniones contrarias a la guerra.

Las similitudes con el Comité de Información Pública de 1917 (también llamado Creel Committee, Comité o Comisión Creel), que tanto trabajo mediático llevó a cabo a favor de la intervención de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, eran, insistimos, más que obvias en un momento en que precisamente se estaba llevando a cabo una investigación sobre el caso en el Senado. Estaba claro que no pasarían desapercibidas ni para la población informada ni para los propios implicados.

La productora Paramount, siguiendo la “buena costumbre” que se estaba instaurando en Hollywood de hacer llegar los guiones a la Production Code Administration antes de comenzar el rodaje (en otras palabras, de aceptar la censura previa), envió el de *The President Vanishes* y esperó el veredicto. Joseph Breen leyó el guión en septiembre y a pesar de no gustarle dio el visto bueno, ya que no contravenía ninguna de las normas del Código. Dos meses después, tras un rodaje exprés, Breen estampó el sello de la PCA en la película. Tuvo sin embargo el “buen juicio” de enviarla a su jefe, William Hays, para que la revisara. Éste, al parecer, se escandalizó y encolerizó a partes iguales. En opinión de Hays la película era “propaganda comunista; un retrato subversivo del Gobierno norteamericano, contrario a los principios generalmente aceptados de la ley y el orden establecidos y, quizá, sospechosa de traición a la patria” (Black, 1999: 269, citando el memorándum de Hays a M. McKenzie del 21 de noviembre de 1934).

El “error” de Breen era en cierto modo comprensible, pues desde su punto de vista el objetivo del código de censura era preservar la moral de la sociedad estadounidense. Las disposiciones del código se referían casi exclusivamente a contenidos morales: prohibición del sexo y cuerpos desnudos en la pantalla, del abuso del alcohol y del uso de drogas, de la violencia gratuita, del aborto, del adulterio, de relaciones interraciales, etc. Las disposiciones que podríamos considerar de tipo más político se centran primordialmente en la prohibición de escenas y actitudes que pudieran socavar la autoridad política, religiosa y judicial de las instituciones estadounidenses. Así, estaba permitido que por interés narrativo se representase a un juez o a un policía como corrupto, pero solamente a uno, y bajo la condición de que al final

recibiese su castigo. La imagen de la institución no podía en ningún caso salir perjudicada. Por otra parte, el tratamiento que se diese a los representantes de estas instituciones debía ser siempre digno (prohibidos los sacerdotes o los políticos borrachos, por ejemplo).

Atendiendo a la letra del código, Breen tal vez hubiese podido objetar contra el soborno a políticos que sugiere el guión, aunque la práctica lobbista o de grupos de presión era (y es) legal en Washington, y no pasa de quedar sugerida y a la vez dada por hecho en la película. Otro detalle potencialmente objetable que presentaba el guión era, según veremos cuando analicemos la trama, que el presidente del país elaborase una mascarada para captar la atención de la sociedad estadounidense y desviarla del ardor guerrero que se le estaba insuflando gracias a una campaña de propaganda diseñada y ejecuta por el lobby. Al fin y al cabo, el presidente estaba mintiendo a la nación. Pero ni siquiera un estricto moralista católico como Breen objetaría a una mentira cuyo objetivo era salvar millones de vidas estadounidenses. El presidente no mentía en beneficio propio sino por el bien de la nación. De hecho, desde la perspectiva del intuicionismo ético predominante en la sociedad estadounidense del siglo XX, el presidente no era un villano sino un héroe. Nada objetable entonces desde el punto de vista moral del código según Joseph Breen.

Sin embargo el área de trabajo de William Hays era más cercana a los aspectos ideológicos y políticos que morales. Desde su perspectiva, la película era política e ideológicamente peligrosa. Aunque no hubiese disposiciones al respecto en el código de censura, Hays se encontró con una película donde se aludía al Partido Comunista de forma positiva, donde grandes magnates son retratados como avariciosos inmorales, donde aparece un grupo fascista (los “camisas grises”) cuya inspiración evidente eran los “camisas pardas” de Hitler (que acababa de alcanzar el poder en Alemania gracias a las urnas), y donde se describe una campaña de propaganda a la que es sometido el pueblo estadounidense. Una película donde, como veremos, se reconocen influentes personalidades históricas contemporáneas descritas en una forma no muy positiva. La reacción de Hays, conociendo su estratégica situación de enlace entre los grupos de presión y las áreas económica, ideológica y política de la sociedad estadounidense, era comprensible.

Walter Wanger tenía plena conciencia de haber producido una película política, aunque su ideario encajaba más con el reforzamiento de la figura del presidente Roosevelt que con la propaganda comunista de la que hablaba William Hays. Como productor había privilegiado el tema de la película sobre la calidad en la realización de la misma, y lo dejó bien claro cuando “hizo la siguiente declaración: «El público se interesa por la política, está ansioso de argumentos que osen abordar problemas reales. Prefiero rodar una idea nueva moderadamente bien que muy bien una vieja»” (Thompson, 1993: 123).

Aunque era notorio que la película no transgredía ninguna de las normas del Código, el director de la MPPDA obligó a Breen a retirarle el sello de la PCA y a comunicar a Wanger que había habido un error, y que si quería volver a solicitar el sello tendría que hacer algunos cambios. Acto seguido llamó al productor jefe de Paramount, Adolf Zukor, para que “retirara el film hasta que se hicieran los cambios solicitados. Zukor obedeció dócilmente” (Black, 1999: 270).

Pero Wanger no iba a rendirse sin luchar, y amenazó a Hays con recurrir a los tribunales, ya que la licencia de la PCA le había sido oficialmente otorgada. Hays tuvo entonces que contentarse con varios cambios menores, como eliminar las referencias al Partido Comunista del discurso antibelicista de un obrero, un corte que se percibe claramente en el montaje final. Incluso tras el corte, la llamada al hermanamiento internacional de los trabajadores sobre los intereses egoístas de la clase capitalista que habían originado la guerra es reconocible como netamente comunista, y el obrero, que seguidamente será apaleado, es reconocible como un buen lector de Marx. Sin duda Joseph Breen, excesivamente centrado en la “letra” del código, recibiría de Hays uno de los mayores rapapolvos de su carrera como censor, al haber otorgado el sello a lo que su jefe consideraba un panfleto comunista, que violaba el “espíritu” del código de forma tan flagrante.

Breen comprendería a partir de entonces que el objetivo real del código, el “espíritu” del mismo, no era únicamente preservar la moral del pueblo estadounidense (la “letra”). Además, y principalmente, había que eliminar de las pantallas todas las películas que trataran asuntos potencialmente conflictivos desde los puntos de vista ideológico, político, económico y social (Rodríguez de Austria, 2015: 185). En pocos años, el encargo de Hays fue satisfecho:

Los informes de la PCA correspondientes al periodo 1935-1940 son reveladores. En 1935, Breen le dijo a Hays que 122 películas –el 23,5% de la producción total de Hollywood– pertenecían a la denominada “categoría social”. El año siguiente la cifra se había reducido a 104 –el 19,4%– y, mientras Breen seguía invocando la “política de la industria”, las cifras continuaban bajando. En 1938, informó con orgullo de que sólo el 12,4% de la producción abordaba cuestiones sociales, y en 1939, un mero 9,2% –54 películas– se consideró portador de algún mensaje social. En 1941, Hays, ante una comisión de investigación del Senado, afirmó que menos del 5% de las películas de Hollywood trataban temas sociales o políticos” (Black, 1999: 310).

El conflicto con *The President Vanishes* sirvió para engrasar la maquinaria censora, que empezaría a funcionar desde entonces de una forma mucho más eficiente. Pero como era habitual, la trifulca entre el productor y los censores no trascendió a los medios, e incluso un autor relativamente reciente como Thompson considera el tema de forma un tanto superficial.

La Paramount, que iba a estrenar la película, perdió de repente el interés en el tema y consideró la posibilidad de archivar el proyecto, pero en el último momento decidió seguir adelante. Muchos críticos pronosticaron que la película levantaría protestas y revueltas, pero tras el escándalo inicial quedó claro que el público que veía *The President Vanishes* la consideraba únicamente un apasionante melodrama que trascurría en la escena política. La película tuvo gran éxito y no produjo levantamientos (Thompson, 1993: 123-4).

Obviamente Paramount “perdió el interés” porque William Hays la obligó a ello. No era lógico que la productora prefiriese enterrar la película a intentar al menos recuperar el dinero invertido, si no había para ello una razón de mayor peso que el económico. Por otra parte, la apreciación de Thompson sobre cómo el público consideró la película contrasta con la crítica de Andre Sennwald en el *New York Times*, quien tras el preestreno, en diciembre de 1934, escribía que

William A. Wellman utiliza un enérgico ritmo narrativo, y crea una atmósfera realista insertando ocasionalmente escenas de luchas callejeras tomadas de noticieros. *The President Vanishes* resulta ser un absorbente ensayo envuelto en melodrama. Walter Wanger merece un aplauso por su coraje al llevarlo a la pantalla.

Si para el primero el público interpretó la película como “un apasionante melodrama que transcurría en la escena política”, para el segundo era “un absorbente ensayo envuelto en un melodrama”. En mi opinión, *The President Vanishes* es un excelente ensayo, pero dista mucho de ser un apasionante melodrama. En cualquier caso, el coraje de Wanger y su intuición de que la gente se interesaría por películas de tema político (es lógico y natural que la gente se interese por la política en tiempos de crisis económica), fueron al parecer recompensados, y su “moderadamente bien rodada” idea tuvo una buena acogida de público.

En España se estrenó también en el año 1935 con el título *Los Mercaderes de la Muerte*, infiel al original pero absolutamente certero desde el punto de vista del contenido de la misma.

3. Los personajes (figurados e históricos) y la trama

Desde el punto de vista de la película como crítica al negocio de la guerra, que creemos que asumen tanto el director William A. Wellman como el productor Walter Wanger, el mayor interés de la misma reside en la semejanza que se propone entre los personajes integrantes del lobby y personas reales y contemporáneas de la sociedad estadounidense. Centraremos por ello principalmente nuestra atención en estas meditadas semejanzas.

La primera escena nos presenta al presidente de Estados Unidos, Craig Stanley (Arthur Byron), en un acto público en una academia militar, donde se le informa de que en Europa ha estallado la guerra. Cuando su mujer, Mary (Janet Beecher) le pregunta si Estados Unidos entrará en la contienda, contesta que no lo permitirá mientras ocupe el cargo. Sabe, sin embargo, que si quiere mantener su decisión tendrá que enfrentarse a fuerzas muy poderosas, fuerzas que son descritas inmediatamente, en una secuencia memorable.

Estamos en el dormitorio del matrimonio Voorman, donde Sally se maquilla sentada frente a un espejo. Su marido (Sydney Blackmer) enumera los invitados que asistirán a la cena, cuatro grandes empresarios y un juez cabildero. «¿Qué hacen esos cinco buitres en Washington?», pregunta Sally a su marido, que le confía que el objetivo de la reunión es promover la entrada de EEUU en la guerra. Ella no puede disimular su desagradable sorpresa, manchándose la mejilla del pintalabios que estaba utilizando.

Ya en el salón y tras la cena, antes de marcharse y dejar solos a los cinco hombres, los describe con tan fina ironía que ellos creen que les está adulando cuando en realidad les está aborreciendo.

Vivo con mi esposo, el mayor lobbista de Washington, que trae a mi pobre mesa la flor y nata de América: Edward Cullen, que sabe más sobre acero de lo que el rey Midas sabía sobre el oro. Martin Drew, nuestro mayor banquero. El juez Corcoran, defensor de la Constitución, amante de la libertad, amigo de la gente... especialmente de la gente correcta (the right people). Richard Norton, un hombre de la tierra.... Así que,

caballeros, ¿por qué no debería sentirme honrada entre los cinco hombres más grandes de entre los grandes hombres?

Sally Voorman termina su parlamento coronando la cima de la ironía: “Caballeros, me recuerdan ustedes a unas espléndidas aves volando en círculos en el cielo”. “¿Qué tipo de aves, querida?”, pregunta Norton, ante la inquietud del marido, que teme que les llame buitres, como antes les calificó en privado. “Águilas -responde ella, tras una pausa, mirando a su esposo, que suspira aliviado-, nobles y majestuosas águilas”.

Una vez solos, cada asistente a la reunión expresa su punto de vista sobre la guerra. Edward Cullen (DeWitt Jennings), el empresario del acero, describe los beneficios que le reportará la entrada en la guerra, gracias principalmente a la venta de munición. En una reunión posterior afirmará que cada día que pasa pierde cientos de millones. Martin Drew (Walter Kingsford), el banquero, echa en cara a Cullen su egoísmo empresarial, y aclara que hay más razones para que el país entre en la guerra, como asegurar la devolución de los préstamos que los bancos estadounidenses han hecho a una parte de los contendientes. Richard Norton (Charley Grapewin) informa a los presentes sobre las actividades de los “camisas grises”, una organización paramilitar de corte fascista que él mismo financia, y que tiene miembros infiltrados en todas las instituciones. Norton asegura que están prestos a obedecer todas sus órdenes. El juez Corcoran (Charles Richman), experimentado cabildero, informa a su vez de que, tras sus gestiones, la mayoría del Senado votará a favor de la declaración de guerra. Roger Grant (Douglas Wood), dueño de una cadena de periódicos que leen más de diez millones de personas, propone un plan para que la opinión pública se decante por la entrada en la guerra, y asegura que todos sus lectores creerán lo que digan sus periódicos.

La secuencia termina con un simbolismo previamente verbalizado: la conversación de los hombres de negocios, cada vez más exaltados, se funde con explosiones de guerra y una bandada de buitres que comen carroña.¹

A pesar de que la cinta comenzaba con un texto anunciando que *The President Vanishes* no tenía nada que ver con la realidad (probablemente fruto de una exigencia de Hays), la revista “*Newsweek* no dejó de señalar lo que era obvio: «El público se dio cuenta de que algunos personajes se parecían a Andrew Mellon [banquero, magnate industrial y ministro del Tesoro con tres presidentes republicanos, desde 1921 hasta 1932], John D. Rockefeller y William Randolph Hearst” (Black, 1999: 266).

Martin Drew, el banquero, guarda en efecto semejanza con Andrew William Mellon, que financió la industria del aluminio, el acero y el petróleo durante las primeras décadas del siglo XX, convirtiéndose en uno de los hombres más ricos del país. Es innegable que, en la película, las razones ofrecidas por Drew para entrar en la guerra reflejan la realidad de la Primera Guerra Mundial: los bancos estadounidenses eran acreedores de las potencias aliadas, y una derrota de éstas haría inviable el pago de las deudas (Urbano Lama, 1987: 236).

¹ Este tipo de montaje intelectual, tan presente en el cine soviético, era muy poco habitual en Hollywood. Había sido usado el año anterior por Roy Del Ruth en *Employees' Entrance*, pero fue casi totalmente barrido de la pantalla. Charles Chaplin lo usa todavía en 1936, en el comienzo de *Modern Times*.

Roger Grant, el magnate del periodismo, recuerda en su intervención la necesidad de crear un eslogan para la campaña. Menciona los eslóganes “Remember the Alamo”, de la guerra de México, y “Remember the Maine [and to hell with Spain]”² de la guerra de Cuba. Su *alter ego* en la realidad, William Randolph Hearst, fue el principal promotor de la guerra de Cuba, inventando noticias a diario e insistiendo en el eslogan que acabamos de citar. Acabó forzando al presidente, William McKinley, a declarar la guerra a España en contra de su propia voluntad (Leguineche, 1998). Pizzitola cita un rumor según el cual Hearst intentó “enterrar” *The President Vanishes* cuando vio que el personaje de Grant “incluso se le parecía físicamente y actuaba como él” (2002: 357).

Richard Norton, magnate del petróleo, recuerda efectivamente a John D. Rockefeller, que se enfrentó al gobierno estadounidense cuando éste quiso deshacer el monopolio de su compañía, Standar Oil.

Tras la reunión en casa de Voorman, la maquinaria propagandística se pone en marcha, y los periódicos de Grant enarbolan la causa bélica con el eslogan: “To defend America's honor”. Norton da órdenes al cabecilla visible de los “camisas grises”, Lincoln Lee (Edward Ellis) de que su grupo reprima y aterrorice a todas las personas que se atrevan a expresar de forma pública la opinión contraria. Primero cargan contra una manifestación en la que un vocero del Partido Comunista afirma que la guerra supondrá el derramamiento de sangre de los trabajadores y un perjuicio para el pueblo estadounidense, y que únicamente beneficiará a los capitalistas “chupasangre”. El obrero acababa pidiendo la afiliación al Partido para luchar contra la guerra, siendo esta última parte la censurada en la versión final. Llegan entonces los “camisas grises” que dispersan a golpes a la multitud sin que la policía intervenga. En la escena siguiente los “camisas grises” irrumpen en el estudio de un pintor, cuyos cuadros tienen corte pacifista, y le apalean salvajemente, además de destrozar su obra y su estudio.

Todos saben ya que el Senado votará a favor de la declaración de guerra, pero en la misma mañana de la votación el presidente desaparece. Las investigaciones del Ministro de la Guerra, Lewis Wardell (Edward Arnold), se centran inmediatamente en las personas más allegadas al presidente, algunas de las cuales no tienen respuestas creíbles a sus preguntas. A medida que pasa el tiempo, el ardor guerrero de la opinión pública, preocupada con el tema del presidente, se enfría, y los lobbistas se ponen cada vez más nerviosos, hasta que convencen al vicepresidente, un borrachín apocado, de que asuma el mando del país y declare de una vez la guerra.

Mientras, descubrimos que ha sido el presidente quien ha planeado su propio secuestro, ayudado por el agente del servicio secreto Chick Moffat (Paul Kelly), su secretaria Alma Cronin (Peggy Conklin), su asistente personal Harris Brownell (Osgood Perkins), su mujer y Valentine Orcott (Andy Devine), el repartidor que lleva la compra a la Casa Blanca. Para volver a aparecer en escena, el presidente se hace maniatar y amordazar en el garaje donde tienen lugar las reuniones secretas de los “camisas grises”, a quienes pretende responsabilizar así del secuestro. Pero tiene tan mala suerte que antes de que llegue la policía, alertada por una llamada anónima del agente del Servicio Secreto, el jefe del grupo fascista, el sureño Lincoln Lee (cuyo

² Esta segunda parte de la frase no la cita.

nombre resulta de la curiosa unión de los apellidos del presidente que abolió la esclavitud y el general que comandó el ejército de los estados esclavistas durante la guerra de Secesión), lo encuentra a su merced. Tras unos segundos de asombro, Lee se dispone a asesinar al presidente, pero Chick Moffat interviene *in extremis* para salvar la vida de su jefe. Esa misma noche, Stanley anuncia por radio a toda la nación que no declarará la guerra, y que ningún joven estadounidense perderá su vida más allá de las fronteras del país. También alerta contra el poder y las maquinaciones de una élite empresarial que lucha únicamente por su interés personal, y contra las cuales el pueblo americano jamás podrá permitirse un armisticio.

4. Conclusiones

El discurso radiofónico final vuelve a evocar los conocidos discursos del presidente Roosevelt a la nación, sentado junto a la chimenea y con su perro plácidamente tumbado a sus pies. Ya hemos sugerido que quizás esta similitud entre las figuras presidenciales, menos evidente que las de los miembros del lobby, formara parte de alguna directriz no pública del programa cultural de la National Recovery Administration para apoyar la figura y las políticas del presidente del *New Deal*. El hecho de que Walter Wanger produjera pocos meses antes *Gabriel Over The White House*, otra película con el presidente como protagonista (un presidente corrupto al que el arcángel Gabriel resucita tras un accidente para regalarle una oportunidad de regenerarse), puede no ser entonces totalmente casual ni deberse a un repentino interés del productor por las figuras presidenciales.

Es en este contexto de convulsiones económicas, renovación política y reformas sociales en el que hemos de encajar la existencia de un título con tan elevado nivel de crítica al *establishment* estadounidense. Una crítica tan descarnada y certera que difícilmente podía suavizarse cortando escenas aquí y allá. Lo cierto es que de no haber sido por la ingenuidad del censor Joseph Breen, convencido (hasta que Hays le sacó de su error) de que la tarea de la censura era la protección moral del pueblo estadounidense, *The President Vanishes* no habría sido estrenada. En este caso sí que debemos a la mera casualidad que William Hays no estuviera encima del proyecto de la película, como lo estuvo el año anterior en el de *Mad Dog of Europe*, una crítica a Hitler que consiguió detener antes de que comenzase el rodaje (Doherty, 1999: 101). O como estaría al año siguiente pendiente de *It Can't happen Here* un proyecto basado en la novela homónima de Sinclair Lewis que describía cómo el recién elegido presidente de Estados Unidos instaura una dictadura apoyado por una fuerza de choque al estilo de los “camisas pardas” de Hitler. Un proyecto que Metro Goldwin Mayer se vio obligada a abandonar tras la intervención de Hays (Black, 1999: 284).

Los problemas con la recién instaurada censura de la PCA en 1934 no fueron los únicos obstáculos con los que se ha encontrado *The President Vanishes* a lo largo de su historia. El tema y la perspectiva crítica sobre el mismo fueron considerados absolutamente inconvenientes desde el año en que se rodó hasta muchas décadas después. La más que creíble exposición que se lleva a cabo en la película de los intereses del intervencionismo estadounidense en la Primera Guerra Mundial (venta de munición, metales y petróleo, asegurar el pago de la deuda por parte de las potencias aliadas...), el diseño de una campaña de propaganda orquestada por el dueño de una de las mayores corporaciones mediáticas del país, y la descripción de la

influencia de la economía en la política a través de los lobbies, la convirtieron también en una película prohibida para la televisión. En 1958 Paramount vendió un paquete de setecientas películas estrenadas entre 1929 y 1949 a MCA/Universal para su distribución por televisión. “Sin embargo, a causa de complicaciones legales, este título en particular no fue incluido en el paquete y es posible que no haya sido televisada jamás” (IMDb). De hecho, a pesar de su importancia histórica, *The President Vanishes* es una película virtualmente desconocida. Un detalle en este sentido es que no aparezca siquiera mencionada en el libro de Flores Juberías *Todos los filmes del Presidente. La Presidencia de los Estados Unidos vista a través del cine* (2008). La única constancia que tenemos de su distribución se debe a la pequeña firma Nostalgia Family Video, que la lanzó en formato VHS en 1996.

Habrá que esperar hasta los años setenta, habiendo sido ya abandonado el código Hays, para volver a ver relatos que pongan en duda las versiones oficiales, como *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), o que se acerquen al nivel de crítica política de la película de Wellman, como *La cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997), una sátira en torno a la figura del presidente y el espectáculo que se monta para ocultar su infidelidad (en clara referencia a Bill Clinton). Sólo muy recientemente, según mi opinión, un producto *mainstream* ha igualado el realismo crítico de la película de 1934: la serie *House of Cards* (2013-).

Hoy, como en 1934, *The President Vanishes* es una certera crítica a los intereses egoístas del poder económico que anteponen sus beneficios monetarios a los cientos de miles de vidas sacrificadas en una guerra. La claridad y la actualidad con la que retrata a los personajes y sus intereses, basados en personas e intereses reales, convierten *The President Vanishes* en una *rara avis* en la historia del cine estadounidense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACK, Gregory D. (1999): *Hollywood censurado*. Madrid, Cambridge University Press.
- CHOMSKY, Noam (2005): “La propaganda”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI*, nº 90, p. 3.
- CREEL, George (1918): “Public Opinion In War Time”, en *Annals of the American Academy of Political and Social Science: Mobilizing America's Resources for the War*. Vol. 78, pp. 185-194. Disponible en Internet (12.08.2016): <<http://www.jstor.org/stable/1014269>>.
- DOHERTY, Thomas (1999): *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Nueva York, Columbia University Press.
- FLORES JUBERÍAS, Carlos (Ed) (2008): *Todos los filmes del Presidente. La Presidencia de los Estados Unidos vista a través del cine*. Valencia, Diputación de Valencia.

- LEGUINECHE, Manuel (1998): “Yo pondré la guerra” (*W. R. Hearst*). *Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa*. Madrid, Aguilar.
- MONTERO JIMÉNEZ, José Antonio (2008): “Imágenes, ideología y propaganda. La labor del Comité de Información Pública de los Estados Unidos en España (1917-1918)”, en *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXVIII, nº 228, pp. 211-234.
- NYE, Gerald (1936): “Report of the Special Committee on Investigation of the Munitions Industry (The Nye Report), U.S. Congress, Senate, 74th Congress, 2nd sess., pp. 3-13”. Disponible en Internet (12.08.2016): <<https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/nye.htm>>.
- PIZZITOLA, Louis (2002): *Hearst Over Hollywood: Power, Passion and Propaganda in the Movies*. Nueva York, Columbia University Press.
- RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Alfonso M. (2015): “El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”, en *ZER. Revista de Estudios de Comunicación* vol. 20, nº 39, pp. 177-193.
- SÁNCHEZ MEDERO, Rubén (2008): “Campañas propagandísticas: su uso en la formación de la opinión pública. El caso del Comité de Información Pública de los EEUU durante la Primera Guerra Mundial”, en *ZER. Revista de Estudios de Comunicación* vol. 13, nº 25, pp. 141-161.
- SENNWALD, Andre (1934): “The Mysterious Disappearance of President Stanley in «The President Vanishes», at the Paramount”, en *New York Times*, 08.12.1934. Disponible en Internet (12.08.2016): <<http://www.nytimes.com/movie/reviewres=9D03E6D91E3CE23ABC4053DFB467838F629EDE>>
- STOUT, Rex (1982): *The President Vanishes*. Nueva York, Bantam Books.
- THOMPSON, Frank T. (1993): *William A. Wellman*. Pamplona, Festival de Cine de San Sebastián.
- URBANO LAMA, Eusebio (1987): “Los efectos de la movilización para la Primera Guerra Mundial en los Estados Unidos”, en *Quinto Centenario* 13, p. 233-245.