



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Seminario de grado:
Entendiendo la Sociedad Chileno y Latinoamericano a través de un Análisis Histórico
Cultural

“A continuación en nuestro programa”
I Love Lucy y la representación de la cultura americana
de la Era Atómica (1951-1959)

Informe para optar al Grado de Licenciado presentado por:

Nicolás A. Encina Olgún

Profesora Guía: María Elisa Fernández Navarro

Santiago de Chile
31 de octubre de 2018

Índice

Índice	2
Introducción.....	3
1. ‘América’ y la televisión de la Era Atómica.	13
2. La Era Atómica en Televisión	20
a) La Familia Nuclear	21
b) Dinero y Consumo	27
c) La Amenaza Roja.....	32
d) Ser Americano y el ‘otro’	38
Comentarios finales	43
Bibliografía.....	45
Bibliografía (Fuentes Primarias)	45
Bibliografía (Fuentes Secundarias)	46
Anexo	50

Introducción:

“In today’s episode...”

La década de 1950 es recogida por la nostalgia como una época de colores pastel, automóviles sólidos de metal, y Diners repartidos a lo largo de la Ruta 66 sirviendo hamburguesas y malteadas. Sin embargo, la realidad no siempre coincide con la representación, y lo que ha quedado reducido a una estética, fue una época de cambios y reestructuraciones para la Sociedad Americana. Es el full-swing de la Guerra Fría y el inicio no oficial de la Era Atómica, donde todo campo es válido para una batalla. En un mundo en que la Destrucción Mutua Asegurada era una realidad, la guerra fue llevada al campo ideológico.

Se contaba con dos medios masivos de propaganda para el final de la Segunda Guerra Mundial (1945). Uno de ellos, el cine, estaba perdiendo la fuerza que había tenido durante el periodo entreguerras (1919-1939), y la pantalla de plata estaba haciendo espacio a un medio más local, hogareño: la televisión. La popularización del artefacto era una realidad que este mundo estaba dispuesto a utilizar como una herramienta más. La ‘caja idiota’¹ era la forma perfecta para que la gente, desde la comodidad de sus hogares, recibiera un refuerzo de los principales elementos que caracterizaban a la Sociedad Americana.

Entra a la escena *I Love Lucy* en 1951. Estelarizada por Lucille Ball y Desi Arnaz, la serie de seis temporadas (1951-1957) recoge las desaventuras de Lucy Ricardo, una ama de casa en el East-Side neoyorquino que trata de combinar su día a día con sus deseos de fama y reconocimiento. La serie fue un éxito, rompiendo récords de audiencia que no serían

¹ *Idiot Box* en el original, encontrado en una lista de los apodos utilizados para la televisión en el periodo a trabajar. Dictionary of Regional English. 2014. Joking names and nicknames for television. [en línea] <<http://dare.wisc.edu/survey-results/1965-1970/entertainments-and-celebrations/ff27>> [consulta: 02 Octubre 2017]

sobrepasados hasta décadas más tarde², y aún existe hoy en día a través de retransmisiones y mercancías asociadas.

La historiografía ha revisado la serie en tres aspectos fundamentales. La creación de ésta como contexto de la Guerra Fría, con su agenda propagandística de fondo. O bien como una extensión de sus protagonistas, analizando en profundidad la relación entre Ball y Arnaz, reflejando los elementos de su matrimonio en la pantalla. Y, si no es respecto a las personas tras de cámara, se examinaba en función de un ejemplo de producto creador y promotor de objetos de consumo.

En este primer aspecto, es el trabajo de Erzsèbet Árvay el más enfocado en el enlace entre la serie y el miedo al comunismo de los 50s. En su artículo *When Security Overrides Reason: McCarthyism in View of the cases of Charles Chaplin and Lucille Ball*³, estudia la influencia de las políticas del Senador Joseph McCarthy y el miedo al comunismo en Hollywood. Así también lo observa Thomas Doherty en un apartado de su libro *Cold War Cool Medium*⁴; establece que, producto de la amplia difusión que tiene la televisión, como herramienta de propaganda es ideal para la Guerra Fría. Revisa también la acusación de comunista de Ball en el '53, pero en mucha menor profundidad que Árvay.

En la segunda arista, se encuentran los estudios de Aurélie Blot y de Susan Carini.

En el caso de Blot, su texto⁵ hace una concepción de la vida de Lucille Ball a través de su rol en Producciones Desilu, primero como la esposa de Desi Arnaz y, luego de su divorcio, como presidente de la compañía; enfocándose en el deseo de Ball de mantenerse

² Salvo el récord de Nielsen por mayor sintonización (71.7% de los televisores), que fue sobrepasado por Elvis Presley en el Ed Sullivan Show (Karol, Michael (2010). "Ratings Record". *The Lucy Book of Lists: Celebrating Lucille Ball's Centennial and the 60th Anniversary of "I Love Lucy"*.), el record de serie más vista lo tuvo hasta la transmisión de Seinfeld en los 90s.

³ Árvay, Erzsèbet. *When Security Overrides Reason: McCarthyism in View of The Cases of Charles Chaplin and Lucille Ball*. En *Studi di Storia Contemporanea*, Vol. 28. Abril 2016.

⁴ Doherty, Thomas. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. New York: Columbia University Press. 2003.

⁵ Blot, Aurelie. *Lucille Ball, the Queen of Show Business versus Lucy Ricardo, the Failed Actress, Transatlantica 2* | 2010. [en línea] <<https://journals.openedition.org/transatlantica/5050>> [consultado el 30 de junio de 2018]

como actriz, en lugar de asumir un control directivo⁶. Carini⁷, por otra parte, hace un énfasis en el camino que la pareja hizo hasta *I Love Lucy*, pasando por las películas de serie B de los años 40s, y el programa radial de Ball, *My Favorite Husband*. Como un ejemplo de reescritura de la realidad, el matrimonio Arnaz-Ball era la oportunidad perfecta para generar publicidad con un amor que parecía de cuento de hadas.

En el tercer aspecto, el consumo, Lori Landay hace un excelente análisis de lo que significó ‘Lucy’ para aumentar el deseo de adquirir más productos entre los estadounidenses. En su trabajo *Millions “Love Lucy”: Commodification and the Lucy Phenomenon*⁸, nos habla de cómo la imagen de Lucille Ball está tan entrelazada con el personaje de Lucy Ricardo, que es imposible, en el momento de la transmisión original, de separales. Establece que uno de los principales preceptos de la sociedad americana es el consumo, y que actúa como un imperativo categórico en la década de los 50s.

El mejor ejemplo que la autora utiliza en su escrito para encontrar los símiles publicitarios en ‘una mezcla de realidad y ficción’, es las características ‘meta’ del episodio “*Lucy does a TV Commercial*”, en el cual encuentra paralelismos entre Lucy Ricardo promocionando el ficticio brebaje ‘saludable’ Vitameatavegamin, y Lucille Ball y Desi Arnaz promocionando cigarrillos Philip Morris al final de cada uno de los episodios transmitidos.⁹

Sin embargo, si vemos la serie como el estudio de una representación, lo planteado por los autores hasta la fecha no ha sido suficiente. Es por ello por lo que me dediqué a explorar esta área bajo la siguiente idea: Para los Estados Unidos, la década de 1950 significó una serie de cambios para la población media americana. Esto dentro de los campos de la conformación de la familia, el modelo capitalista, con el rechazo y miedo al comunismo, y

⁶ Ball seguiría trabajando como protagonista de series de comedia luego de *I Love Lucy*. *The Lucy Show* y *Here's Lucy* fueron los proyectos que llevó a cabo mientras balanceaba

⁷ Carini, Susan M. *Love's Labors Almost Lost: Managing Crisis during the Reign of I Love Lucy*. En: *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 1 (Autumn, 2003), pp. 44-62.

⁸ Landay, Lori. *Millions “Love Lucy”: Commodification and the Lucy Phenomenon*. En *NWSA Journal*. Vol. 11, No. 2, *Woman Created, Woman Transfigured, Woman Consumed* (Summer, 1999), pp. 25-47

⁹ Landay, 42.

la sociedad de consumo que este sistema genera. Libertad, Familia y la búsqueda de la Felicidad son algunos de los valores fundamentales que la Era Atómica defendía y que buscaba transmitir, y la televisión fue el gran medio para ello. *I Love Lucy*, al ser la representación central de esta época, enclaustra sus elementos más característicos, como los valores y cambios antemencionados.

Se desglosa este postulado, primero, en un objetivo principal; el analizar las características específicas de *I Love Lucy*, tanto en el contexto de su creación y desarrollo, como en su contenido, para determinar su relación con el sistema establecido por la sociedad americana de los años 50s. Se estudia de esta manera la fuente primaria por excelencia: *I Love Lucy* en su transmisión original entre 1951 y 1957, así como también su continuación inmediata, *The Lucy-Desi Comedy Hour* que se transmitió entre 1957 y 1960; un total de 193 episodios. Así también, se revisó el libro de Jess Oppenheimer, *Laughs, Luck, and Lucy*, debido a la importancia de su autor con respecto a la creación y popularidad de *I Love Lucy*. Oppenheimer fue uno de los principales guionistas de la serie por los primeros seis años, y fue considerado por Ball como el cerebro detrás de la fama del programa. También fueron revisados los Códigos de Producción establecidos en la época, tanto para cine¹⁰, como para televisión¹¹, para determinar el grado de censura que la producción sufrió durante la época y cuáles fueron las formas que tuvieron para subvertirlo.

Los episodios fueron clasificados bajo los cambios establecidos en la hipótesis, haciendo especial énfasis en el contexto, tanto argumental como histórico, bajo el cual se realizaron afirmaciones o cambios dentro de la continuidad de las series. El enfoque estuvo directamente dirigido a estudiar de qué forma los nuevos productos de consumo eran presentados¹², las referencias a la estructura familiar y los roles establecidos, y el auge de la vida suburbana y el modo de vida ‘soñado’ por los estadounidenses.

¹⁰ Motion Picture Production Code of 1930, conocido popularmente como el Código Hays.

¹¹ SEAL Code of Television of 1951.

¹² Como televisiones, freezers, lavadoras, y otros electrodomésticos. Así también la facilidad de viajar, tema que será detallado en los capítulos siguientes.

Finalmente, se estudió el bagaje personal de Lucille Ball y Desi Arnaz, su trabajo dirigiendo Desilu y los elementos que influyeron en la creación de la serie, y cuáles de esos factores pueden ser atribuidos a la situación de la sociedad de los 50s. Entre estos elementos, se revisaron las acusaciones de comunismo hechas a Ball en 1953 y las investigaciones que el FBI hizo respecto a Lucille Ball y Desi Arnaz, cuyos registros (en distintos grados de censura) están al acceso del público.

Para poder trabajar en esta hipótesis, estableceremos nuestras bases teóricas en la Historia Cultural. Expresada por Lynn Hunt en su libro *La Nueva Historia Cultural*¹³, establece que el campo de acción de esta es globalizante y no se encuentra adscrito a las limitaciones de otras ramas, como sí las tienen la Historia Económica o la Historia Política. Con esto me refiero a que su mirada de la Historia Cultural es que esta consiste en la matriz de la cual se pueden desprender las demás, y que, como todo lo que compone una civilización, Cultura engloba todas las otras vertientes.

Esta forma es producto de la reestructuración que el área hace en la década de los 60s, iniciando el nuevo periodo para la Historia Cultural. De acuerdo con Hunt, es necesario entender que ésta no tiene un camino fijo, sino que es una permanente búsqueda de tópicos que tienen como punto en común la Cultura. Dentro de esta idea, la autora afirma que la prioridad del historiador es la interpretación de la Fuente, siendo esta la principal fortaleza de la Historia Cultural. De hecho, es parte fundamental de la labor del historiador cultural, considerándolo inherente a la rama; es lo que otorga unidad y cohesión a una serie de observaciones aisladas.

Dentro de esto, tener presente que es la sociedad la que da significado a los símbolos. Incluso el significado de las palabras puede cambiar de acuerdo con el tiempo en el que se está haciendo un análisis. Ej. el uso de ‘Doctor’ para referirse a un especialista en leyes en la

¹³ Hunt, Lynn. 1989. *The New Cultural History*. Berkeley, CA. University of California Press.

antigüedad, ahora es utilizado para referirse tanto a aquellos que realizan el proceso académico respectivo (PhD), o coloquialmente para los que desempeñan la profesión médica.

Así también, la interpretación es un arma de doble filo. La advertencia que Hunt hace es respecto a que las afirmaciones hechas al momento de interpretar una fuente también pueden ser eventualmente interpretadas por otro investigador. *Historians of culture are bound to become more aware of the consequences of their often unselfconscious literary and formal choices*¹⁴.

La forma en que escribimos la Historia modifica la Historia en sí, al menos desde una perspectiva académica. No solamente para teñirse con los sutiles tintes políticos, sino que también en el énfasis que hacemos a palabras y redefiniciones de conceptos. Existe siempre un significado oculto en las palabras que se utilizan. Como escritor, ya sea de ficción o de investigación, todos tenemos opiniones que terminan filtrándose en nuestras obras. Aunque queramos creer lo contrario, nuestro objetivo final en la Historia Cultural no es la objetividad, pero sí es tratar de acercarse a ella.

Sin embargo, para entender Cultura no podemos solamente depender de la definición velada de Hunt, que establece que todo elemento propio de las acciones humanas puede ser considerado como ello. Para esto recurriré a William Sewell en su breve texto *The Concept(s) of Culture*¹⁵. En este se establece Cultura en dos acepciones, tratando un poco de distanciarlo del ‘monopolio’ que la antropología había tenido del concepto. La primera, como una jerarquía de diferentes partes que interactúan como elementos de un mismo organismo, es decir, es un concepto que agrupa lo intangible, la interpretación de los símbolos dada por una sociedad y un tiempo determinado. La segunda es más sencilla de entender y es más similar a un proceso de descarte; es todo aquello que es característico e inherente a una sociedad establecida.

¹⁴ Hunt, 20.

¹⁵ Sewell H., William. “The Concept(s) of Culture,” en Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt, *Beyond the Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999. Capítulo 1, 35-61.

Es bajo esta última acepción es que enmarco lo que se entenderá por Cultura en el siguiente trabajo. Será, por lo tanto, a través de los elementos que la componen, los significados que los estadounidenses otorgan a sus símbolos, que entenderemos la cultura y sociedad americana.

Para centrar mejor la idea detrás de ‘Cultura Americana’, nos remitiremos al trabajo de Martin Halliwell, *American Culture in the 50s*. En este, expresa que la característica fundamental de esta era la dualidad propia de una época de transición. Dividida entre el sistema del ‘Sueño Americano’ y los movimientos sociales de los 60s y 70s. La imagen se encuentra dividida entre los elementos que la política busca recoger, y lo que el público decide recordar:

The 1950s is one decade that looks flat and uncomplicated, dominated by Joe McCarthy’s anti-communist accusations in the early decade and the benign face of Dwight D. Eisenhower in the mid- to late 1950s. For left-liberals the decade is often written off as a low point for oppositional politics [...] In popular memory the decade gave rise to Elvis, high-school romances, Tupperware, the Peanuts comic strip, Hollywood blondes, 3-D cinema, and black baseball star Jackie Robinson helping the Brooklyn Dodgers to six World Series finals.¹⁶

Sin embargo, para poder trabajar identificación y representación no es suficiente con abordarlo desde el amplio paraguas que ofrece la Historia Cultural. Trabajaremos, por ejemplo, Identificación directamente con la definición hecha por Jonathan Cohen¹⁷.

Identificación es el mecanismo bajo el cual los miembros de la audiencia sienten que los acontecimientos en la pantalla les ocurren a ellos. Identificarse con los personajes de una obra es, de acuerdo con las ideas Freudianas, un caso de empatía: requiere que uno se olvide de su propia identidad y se ponga en el lugar del otro, y si bien Freud normalmente atribuía el objeto de la identificación a los padres, Wollheim lo hace extensivo incluso a personajes ficticios.¹⁸

¹⁶ Halliwell, Martin. *American Culture in the 50s*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2007. Pp. 3.

¹⁷ Cohen, Jonathan. *Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters* en *MASS COMMUNICATION & SOCIETY*, 2001, 4(3), 245–264

¹⁸ Cohen, 247.

Dentro de los estudios de medios de comunicación masiva (entiéndase cine y televisión), el autor atribuye la identificación con sentimientos de afinidad, y hace la extensión a los estudios de Liebes y Katz, reconociendo tres tipos de identificación: Agrado, Similitud, y como Modelo¹⁹. Por lo tanto, concederemos la idea de Identificación como la capacidad que tiene la audiencia para reconocer y asimilar los componentes de *I Love Lucy* como una extensión de la sociedad en la que están insertos, entendiendo que existen factores en común propios de la sociedad americana de los 50s que son representados por el medio televisivo.

Otro componente de la identificación es la percepción de identidad colectiva. Si identidad es lo que nos reconoce como quiénes somos, Identidad Colectiva es, de acuerdo con Jacquelin Van Stekelenburg, el conjunto de experiencias e intereses de un grupo, así como también ser poseedor de un conjunto de símbolos, creencias y valores²⁰. Dentro de esta área, entenderemos la identidad colectiva americana como el grupo que encarna los valores y definiciones simbólicas propias de la nación, como lo son los derechos a '*Life, Freedom and the pursuit of Happiness*', como se encuentra expresado en la Declaración de Independencia²¹; así como también los símbolos nacionales, el idioma, y el 'modo de vida americano' (expuesto a lo largo de la tesis).

Para ello, se hará uso de los postulados de Roger Chartier en el área concerniente a entender la Historia como la representación de lo que fue. Utilizo en este caso, su libro "El mundo como representación"²². Puesto que no podemos saber con absoluta seguridad lo que ocurrió en tiempos pasados, el rellenar los espacios convierte este compilado de suposiciones y hechos en la materia de nuestra disciplina. Sin embargo, el autor hace énfasis en que la

¹⁹ Cohen, 249.

²⁰ Van Stekelenburg, Jacquelin: *Collective Identity* en *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements* [recurso en línea] <<https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/926956>> [consultado el 1 de julio de 2018]

²¹ DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA de los Estados Unidos. 1776. Thomas Jefferson "et al". Philadelphia.

²² Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1996. (Biblioteca de Historia, Reserva 28042 C.1)

labor del historiador no es crear ficción. Una aproximación puede teñirse con opiniones, pero no puede ser reemplazar completamente los hechos con la inventiva.

En el caso de mi tema en particular, *I Love Lucy* no es una fuente ni remotamente tradicional, es estudiar una serie de televisión, su contexto, su influencia, y la razón por la que presenta lo que presenta. Su caso de estudio es el ejemplo de que no existen los sujetos pasivos en la Historia, que ven los acontecimientos, pero no influyen en ellos.; sino que es precisamente la masa lo que es importante en este caso, los ratings y la popularidad mandan en el mundo de la pequeña pantalla, sobre todo por la crisis que la grande estaba sufriendo en los 50s y 60s.

Chartier se distancia de lo que Barthes denominaba “*la morte d’autor*”, que consideraba separar al autor de su obra. En otras palabras, que la obra es independiente de la realidad histórica en la que está inserto el autor, así como las características biográficas del mismo. Por lo tanto, es fundamental entender que el contexto de creación de la fuente es tanto o más importante que la fuente misma. En una aproximación al tema de estudio, comprender los factores que hacen posible la creación, mantención, y popularización de *I Love Lucy*.

I Love Lucy es, para todos los efectos, un fenómeno cultural. Entenderemos esto como lo expresa Xiao Geng en un artículo. En este, se comprende Fenómeno Cultural como una persona o evento (sea histórico o ficticio), que ha tenido dramáticas y vívidas connotaciones para una sociedad en específico²³. Es la alusión que se utiliza dentro del lenguaje, y dentro de este trabajo lo entenderemos como aquel elemento que trasciende el tiempo y lugar de producción. En el caso específico de la televisión, es el programa que ha pasado a formar parte de la cultura popular y se mantiene vivo dentro de mercadería, retransmisiones y la producción de otros elementos del medio producto de su popularidad. Esto es si consideramos su existencia de esta forma excede el tiempo original de la transmisión.

²³ Geng, Xiao. An Analysis of the Cultural Phenomena in English and Its Translation en Asian Social Science Journal, Vol. 5, No. 12, December 2009.

Pero hay una pregunta pendiente sobre la mesa: ¿por qué la televisión? Porque, querámoslo o no, para la sociedad americana es una parte fundamental de su existencia desde después de la Segunda Guerra Mundial. Conrad Kottak así lo establece en su libro *Prime-time Society*²⁴²⁵. Es imposible negar la influencia que la televisión genera, no solo en el cambio conductual, sino que también en la forma de percibir el entorno. Televisión es, entonces, una parte más de la sociedad ya sea como un componente adoctrinante, o también como uno que refleja la realidad del momento en que los programas producidos se transmiten. Por qué, cómo, o quién transmite, es lo que se explicará a continuación.

²⁴ Kottak, Conrad Phillip. *Prime-time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*. Belmont, Calif.: Wadsworth Pub. Co, 1990.

²⁵ Si bien el libro es un estudio enfocado principalmente en el estudio de la sociedad de los años 80s, y el cambio conductual que la televisión provoca en la población, en su introducción establece las bases de este cambio. El periodo en el que postula que el cambio es precisamente el final de los años 40s, y el inicio de los 50s.

1. 'América' y la televisión de la Era Atómica.

"Lights...camera...action!"

Estados Unidos en la posguerra, concretamente en la década entre 1950 y 1959, fue un conjunto de estructuras que comienzan a cambiar de aquella tradición *patchwork* que había conformado a la nación hasta el término de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los principales factores que permitió estos cambios es, precisamente, la guerra. Al ser uno de los lugares en los que el conflicto no se llevó a cabo²⁶, no tuvo que pasar por el proceso de reconstrucción y división ideológica que sí sufrió Europa durante la segunda mitad de la década de 1940.

La nación, con todos los beneficios y sin los deméritos del aprovechamiento de una economía de guerra, se logró posicionar como la superpotencia del hemisferio occidental, mientras que la masiva Unión Soviética se posicionaba como su igual en el oriente, al otro lado del Pacífico.

No es considerada una época de paz. El nombre que se está utilizando en este trabajo la 'Era Atómica' es un término utilizado para referirse al periodo ocurrido luego de la primera prueba nuclear²⁷. Trinity, el 16 de Julio de 1945²⁸, es el punto de partida de esta Era. Sin embargo, la verdadera pugna por la supremacía nuclear dio comienzo con la respuesta de la Unión Soviética: la RDS-1 en 1949²⁹. Es así como la verdadera Era Atómica inicia luego de

²⁶ Consideramos el ataque a Pearl Harbor (1941) como el caso aislado, debido a que este ocurrió en una de las islas de Hawái, a cerca de 4.000 kilómetros de la masa continental estadounidense.

²⁷ Pickrell, John. *Introduction: The Nuclear Age*. NewScientist.com, el 4 de septiembre de 2006. [en línea] <<https://www.newscientist.com/article/dn9956-introduction-the-nuclear-age/>> [consultado el 28 de Julio de 2018]

²⁸ Burroughs, Chris. *Trinity Test 'brighter than 20 suns and the most spectacular sunrise ever seen,' says Ben Benjamin*. En *Sandia Lab News*. Vol.52 No. 22. Noviembre 3, 2000. [en línea] <http://www.sandia.gov/LabNews/LN11-03-00/trinity_story.html> [consultado el 25 de Julio de 2018.]

²⁹ The Soviet Nuclear Weapon Program. [en línea] <<http://nuclearweaponarchive.org/Russia/Sovwpnprog.html>> [consultado el 31 de julio de 2018]

1949 y cuyo punto más álgido se alcanza durante la década de estudio. En términos de desarrollo armamentístico, la prueba de Trinity es el preludio a la Guerra Fría.

Estados Unidos vio también, en este periodo, el auge del Miedo. No un miedo cualquiera, sino un miedo a la amenaza del comunismo. Aunque éste no era un acontecimiento nuevo para el público estadounidense, considerando que el Primer Miedo Rojo había ocurrido luego de la Revolución Rusa y éste había pasado a un segundo plano con la Gran Depresión (1929-1935) y la Segunda Guerra Mundial³⁰. Pero, con la llegada de Joseph McCarthy a la Cámara de Representantes, una revitalización a la cacería de brujas que había sido el periodo entreguerras para los empleados gubernamentales, bajo la creación del *House of Un-American Activities Comitee*, o HUAC³¹.

Entre los eventos que contribuyeron al miedo del espía en la propia casa se encuentra el juicio y la ejecución de Julius y Ethel Rosenberg bajo el cargo de alta traición, siendo considerados espías de la Unión Soviética en Estados Unidos³².

La ‘‘Amenaza Roja’’, bajo la cual el Presidente Eisenhower y la institucionalidad operaban, parecía imperar en el país como una actitud hacia todo y todos. De acuerdo con lo establecido por Ronald Powaski, el Presidente firmó la *Executive Order 10450* como una forma de institucionalizar el Segundo Miedo Rojo de McCarthy. Cita textual: ‘‘McCarthy fue como mínimo indirectamente responsable de que centenares de empleados del gobierno vieran su carrera arruinada’’.³³

Por otra parte, el mundo del espectáculo también sufría de las consecuencias del Segundo Miedo Rojo. Columnistas como Hedda Hopper, bajo su columna ‘*Hedda Hopper’s*

³⁰ Powaski, Ronald E. *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Editorial Crítica, 2000. Barcelona.

³¹ Braden, Anne. *House Un-American Activities Comitee: Bulwark of Segregation*, Chapter II: The Sources of the Poison. National Committee to Abolish the House Un-American Activities Committee. 1964. Pp- 9-14.

³² Meerpol, Robert. *The Rosenberg Case: A Summary*. En *Rosenberg Fund for Children* website [en línea] <https://www.rfc.org/sites/rfc.org/files/rosenberg_case_summary_updated_12.01.15_0.pdf> [consultado el 12 de junio de 2018]

³³ Powaski, 128.

Hollywood, tenían pleno poder en el mundo de Tinseltown, creando y destruyendo a su antojo³⁴. Hopper fue una de las mentes detrás de la creación de la ‘Lista Negra de Hollywood’, que condenó la carrera de decenas de actores, guionistas, directores, entre otros. Personalidades como Charles Chaplin vieron el final de su vida Hollywoodense, enfrentándose al desempleo, y, en el caso del propio Chaplin, el exilio³⁵.

Sin embargo, el Segundo Miedo Rojo y la persecución no fue el único proceso de cambio social que se vivió en la década de 1950. Es durante esta época en la que se desarrollaron los primeros pasos por la marcha de los derechos civiles, comenzando con el caso “*Brown v Board of Education*” en 1954³⁶, y luego con el “Boicot del Autobús” en Montgomery, Alabama³⁷. El racismo que imperaba en la sociedad estadounidense pasó al primer plano, y continuaría como uno de los principales focos hasta la presidencia de Lyndon B. Johnson y la firma de la Ley de Derechos Civiles en 1964³⁸, cuando sería nuevamente relegada a un segundo plano hasta que los casos de los últimos años denostaron su permanente existencia³⁹.

El racismo no era solamente interno, sino que también afectó sus políticas exteriores y el caso de la inmigración. En el año 1921 se había instaurado la *Emergency Quota Act*⁴⁰, que establecía ‘cuotas étnicas’ para el ingreso de inmigrantes al territorio estadounidense. Esta actitud no se suavizó luego del término de la Segunda Guerra Mundial, sino que se vio incrementada por la instauración impulsada por John McCarran en la ‘*McCarran*

³⁴ Frost, Jennifer. *Hedda Hopper’s Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism*. NYU Press, 2011.

³⁵ Árvay, Erzsèbet. *When Security Overrides Reason: McCarthyism in View of The Cases of Charles Chaplin and Lucille Ball*. En *Studi di Storia Contemporanea*, Vol. 28. Abril 2016.

³⁶ *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954)

³⁷ *Montgomery Bus Boycott (Dec 5, 1955 — Dec 21, 1956)* en History & Timeline 1955, en el website de Veterans of Civil Rights Movements [en línea] <<http://www.crmvet.org/tim/timhis55.htm#1955mbb>> [consultado el 25 de julio de 2018]

³⁸ Civil Rights Act of 1964, Pub.L. 88-352, 78 Stat. 241 (1964)

³⁹ Las muertes de Trayvon Martin (2012), Michael Brown (2015), las consecuentes protestas en Ferguson (2015), Missouri; el ataque contra la iglesia ‘Mother Emanuel’ que tuvo nueve víctimas fatales (2015), y el apoyo por parte de unos de los antiguos líderes del Ku Klux Klan al, entonces, candidato presidencial Donald J. Trump, pueden contarse entre las decenas de eventos relacionados de los últimos seis años.

⁴⁰ Sixty-Seventh United States Congress. *Emergency Quota Act*. Approved on May 25, 1921. [en línea] <<http://library.uwb.edu/static/usimmigration/42%20stat%205.pdf>> [consultado el 12 de marzo de 2018]

Immigration and Nationality Act' de 1952⁴¹, y cuyos efectos se prolongaron hasta la década de los 1960s, cuando fue reemplazada, aunque conservando la idea de control fronterizo⁴². Sin embargo, esta tendencia no era aceptada por la mayoría, ni siquiera dentro de los círculos académicos. Al final de nuestra década de los 1950s, Oscar Handlin concluye su libro sobre la historia de la inmigración estadounidense de la siguiente manera: *Our growth as a nation has been achieved, in large measure, through the genius and industry of immigrants of every race and from every quarter of the world.*⁴³.

Pero la Era Atómica no fue solo un periodo en el cual hubo cambios y retracciones sociales. Fue el comienzo de una época de revolución tecnológica que hizo la vida en los hogares de la clase media estadounidense más cómoda. Es la época del microondas, lavadoras, refrigeradores que no necesitaban de bloques de hielo para funcionar, automóviles que llenaban las carreteras, y, lo más importante para el desarrollo de la cultura del periodo: la televisión. El artefacto cuya pantalla no solía tener más de nueve pulgadas se convirtió en un invitado imprescindible para el hogar, entregando noticias, música y entretenimientos varios en la comodidad de los salones de las casas. Había aparecido durante la guerra, y su presencia se expandió exponencialmente, como si de un virus se tratara. Para el inicio de 1950, seis millones de hogares estaban sintonizados frente a su propio 'set'⁴⁴.

La televisión no solo encontró su lugar dentro de la cultura estadounidense con rapidez, sino que desplazó a los grandes titanes a un segundo plano. La pantalla de plata, el cine, en el proceso de abandonar el 'Studio System' y la muerte de RKO Pictures producto

⁴¹ Immigration and Nationality Act (McCarran-Walter Act) : H.R. 5678, PL 414, 82nd Congress, 2nd session (1952)

⁴² La *Immigration Act* de 1965 es considerada como la última de las leyes hechas con el propósito expreso de controlar la inmigración (si no consideramos el intento de prohibición de viaje hecho por el Presidente Trump a países del Medio Oriente (con la *Executive Order 13769* y la subsecuente *Executive Order 13780*)), siendo las leyes posteriores enmiendas o reinterpretaciones de esta. Esta puede ser encontrada en: Sixty-Seventh United States Congress. *Emergency Quota Act*. Approved on May 25, 1921. [en línea] <<http://library.uwb.edu/static/usimmigration/42%20stat%205.pdf>> [consultado el 12 de marzo de 2018]

⁴³ Handlin, Oscar *Immigration as a factor in American Society*. Prentice-Hall, Inc. 1959. Pp. 202.

⁴⁴ "Television." En *The World Book Encyclopedia*. Chicago: World Book Inc., 2003. Pp. 119.

"In 1945, there were probably fewer than 10,000 sets in the country. This figure soared to about 6 million in 1950, and to almost 60 million by 1960."

de esto⁴⁵, estaba entrando en un periodo de decadencia, y la facilidad de tener imágenes acompañando el sonido, hizo obsoleta a la dueña de los hogares: la radio.

Aun así, no todo estaba perdido para estos grandes dioses que vieron el inicio del sonido y del color. Compañías que habían construido imperios radiofónicos o estaban a la cola de los magnates de las *'motion pictures'* encontraron su lugar en este nuevo medio. Columbia Broadcasting System se abrevió en CBS y, con el fin de la Gran Depresión, compró estudios televisivos como si fueran chocolates, expandiendo su alcance con más de setenta estudios para el año 1955⁴⁶. CBS había pasado de la radio a la televisión sin mayores percances económicos, pero para el inicio de la década aún necesitaba de un gran éxito en la pequeña pantalla para separarse de NBC, su principal competidor.

Entra Lucille Ball al escenario. La pelirroja había sido considerada durante la mayor parte de su carrera hasta la fecha como la 'Reina de las películas de serie-B'⁴⁷, y no era considerada material para el estrellato. Al menos no por parte del cine. A finales de los años 40s se recluye al último recurso de un actor, la radio. Junto a Richard Denning, estelariza *'My Favorite Husband'* entre 1948 y 1951, la historia de las urbanas aventuras y desventuras de una pareja en su afán por ser felices.

Para 1950, CBS había comenzado a hacer planes para trasladar el éxito de *My Favorite Husband* de la radio a la televisión, con la necesidad de separarse de su competidor, la NBC, con quien compartía los derechos de algunos de sus programas⁴⁸. Transportar un programa a otro medio no era una novedad; Jack Benny lo había hecho ese mismo año con su homónimo programa de comedia y variedades. La idea era que Lucille Ball y Richard Denning repitieran sus papeles de Elizabeth y George Cougat⁴⁹, respectivamente, pero esto

⁴⁵ Orbach, Barak Y. "Antitrust and Pricing in the Motion Picture Industry," *Yale Journal on Regulation* vol. 21, no. 2. 2004.

⁴⁶ Bobby Ellerbee and Eyes of a Generation.com, *The History of CBS New York Television Studios: 1937-1965*. pp. 29. [en línea] <<http://eyesofageneration.com/wp-content/uploads/pdf/The-History-of-CBS-New-York-Television-Studios-1937-1965.pdf>> [consultado el 27 de julio de 2018]

⁴⁷ Producto de su poco éxito en las películas de primera línea, no siendo la primera opción de los estudios, como sí podrían haberlo sido Joan Crawford, Katharine Hepburn, Ingrid Bergman, o Bette Davis.

⁴⁸ Como *The Goldbergs*, un melodrama transmitido originalmente en las décadas de 1950 y 1960.

⁴⁹ Cambiado posteriormente a Cooper, para evitar problemas legales.

no pudo hacerse. Denning había firmado ya otro contrato con televisión, y no estaría disponible para ser la coestrella de Ball.

Ball, que en un punto de la década de 1940 había contraído matrimonio con el líder de orquesta cubano Desi Arnaz, propuso a los directivos de la CBS que contrataran a su esposo en el rol que Denning había dejado vacío. Sin embargo, esta idea fue recibida con reticencia por la cadena, pues tenían la idea de que el público no reaccionaría favorablemente al hecho de que Arnaz, era cubano. Como el vicepresidente de la CBS, Hubbell Robinson, estableció: “*We don’t think viewer Will (sic) accept Desi, a Latin with a thick Cuban accent, as the Husband of a typical, red-headed American girl like Lucille Ball*⁵⁰.”

Pero Ball no cejaría en su empeño para conseguir lo que quería, y ella quería a su esposo junto a ella. Habló con los escritores dirigidos por Jess Oppenheimer y se consiguió algunas de las escenas que el equipo había terminado de escribir y, con la Desi Arnaz Orchestra, la pareja hizo un tour por la East Coast estadounidense, presentando las escenas al público para ver la reacción⁵¹. El plan fue un éxito. Para terminar de convencer a la CBS, Arnaz y Ball crearon ‘*Desilu Productions*’, que se encargaría de la producción del programa y CBS solo se encargaría de distribuirla. La cadena accedió al proyecto y, el 15 de octubre de 1951, *I Love Lucy* comienza su transmisión a las nueve de la noche, apretado en la media hora entre *Arthur Godfrey’s Talent Scouts* y *It’s News to Me*.

Desde el primer momento fue uno de los programas más vistos en la televisión de los lunes en la noche, y pronto de la década. Sin embargo, tras ellos siempre estaba la sombra permanente de la censura, primero bajo las nociones del Código Hays (1930) y luego bajo el *Television Code* (1951)⁵². Este sistema regulaba desde el contenido de lo transmitido en los

⁵⁰ Recogido en el libro de Susan Horowitz: Horowitz, Susan. *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*. Overseas Publishers, Amsterdam. 1997. Pp. 24

⁵¹ Carini, 46.

⁵² Aunque el Código Hays, formalmente conocido como *Motion Picture Production Code of 1930*, estaba dedicado a regular las prácticas y presentaciones de contenido en el cine, hasta la instauración del *Code of Production for Television Broadcasters* definitivamente en marzo de 1952, también actuaba de forma tácita para la televisión en la década de 1940 y los primeros años de la de 1950.

programas⁵³⁵⁴, hasta la publicidad que se enseñaba al público⁵⁵. Eventualmente la censura se convertirá en un problema central para la producción de la serie durante su segunda temporada (1952-1953), pero esto será visto más adelante.

Pero si la censura ponía un freno al progreso, la tecnología se negaba a hacer lo mismo. Avances en el desarrollo de nuevos elementos permitieron a la producción tener un público en vivo de cerca de 300 personas⁵⁶, iluminación que permitía que todo tuviera un estilo uniforme⁵⁷, y la innovación del sistema de tres cámaras⁵⁸ que les daba la facilidad de hacer acercamientos y cambios de foco sin tener que interrumpir la grabación para hacer cambios de escena o para corregir alguna filmación.

Respecto al contenido, como aventuré en la introducción, *I Love Lucy* es un producto de su tiempo. La temática estaba restringida, pero de qué manera los elementos característicos de la sociedad estadounidense se filtran en lo que se muestra frente a cámara lo veremos a continuación.

⁵³ Artsreformation.com. (n.d.). *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*. [en línea] <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>> [Consultado el 18 de mayo de 2018]

⁵⁴ The National Association of Broadcasters. *The Television Code*. National Association of Broadcasters. 1952, Washington D.C. Pp. 2-9.

⁵⁵ Ibid. *Presentation of Advertising; Acceptability of Advertisers Products—General; Time Standards for Advertising Copy*; et. al. Pp. 7-8.

⁵⁶ Freund, Karl. *Filming the 'LUCY' show*. En *Art Photography magazine*. Diciembre, 1953 - Vol. 4, No. 6-54 [en línea] <<http://www.lucyfan.com/freundfilming.html>> [consultado el 18 de julio de 2018]

⁵⁷ Freund.

⁵⁸ Actualmente conocido como el sistema multicámara con el cual se sustentan las series televisivas hasta el día de hoy. (Más información al respecto puede encontrarse en línea en el siguiente enlace: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ThreeCameras>)

2. La Era Atómica en Televisión

"Here, you missed something on this one"

I Love Lucy se transmitió originalmente entre 1951 y 1957. Los capítulos concernientes a la *Lucy-Desi Comedy Hour* (1957 – 1959) normalmente son asociados a la serie, al conservar los personajes y a la mayor parte de los elementos del programa. La vida de la familia Ricardo, Lucy y Ricky, fue examinada a lo largo de seis temporadas y nueve capítulos especiales. Desde su departamento en Nueva York a Los Ángeles a Europa, los ficticios eventos de esa familia quedaron registrados por Desilu Producciones y distribuidos por CBS.

Este capítulo tratará de los elementos de la sociedad que se evidencian a lo largo de la serie, y sus paralelos con la realidad. Esto sea determinando el impacto que las relaciones de la población tienen en *I Love Lucy*, y el ambiente que rodeaba la producción del programa, así como también de qué forma *I Love Lucy* fue capaz de influir en la sociedad que la contenía. Para ello, hemos separado este capítulo en cuatro secciones, que abarcan la familia, la sociedad de consumo, el movimiento anticomunista, y lo que significa ser americano.



1: "I Love Lucy" logo. Utilizado entre 1951 y 1957 junto con el *jingle* del inicio.

a) La Familia Nuclear

"We're having a baby, my baby and me..."

Lucy y Ethel lavando los platos después de una cena, mientras Ricky y Fred descansan en la sala del departamento de la familia Ricardo. 623 de la 68 East, Nueva York. Esa es la forma en la que se nos introduce a los personajes principales de la serie *I Love Lucy*, manifestando los roles que van a representar a lo largo del programa. Las mujeres en la cocina, encargándose del mantenimiento de la casa, y los hombres ganando el dinero para sustentar los hogares económicamente. Ricky como director de orquesta en el club nocturno "Tropicana", y Fred como dueño y administrador del edificio de departamentos en el que los cuatro viven.

Esto era un ejemplo de cómo funcionaba, laboralmente, la sociedad americana en los años 50s. De acuerdo con un artículo publicado por el Bureau de Estadísticas Laborales (BLS), titulado *A century of change: the U.S. labor force, 1950–2050*⁵⁹, sólo el 34% de las personas desarrollando alguna actividad económica eran mujeres, en comparación al 60% que alcanzaron llegado el año 2000. Esto equivalía a que cerca de 18 millones de mujeres estaban dentro del mercado laboral, contra los 44 millones de hombres.

Viven en la resurrección del Culto a la Domesticidad⁶⁰ que comenzó después de la Segunda Guerra Mundial, con el regreso de los soldados al mercado laboral y la necesidad de retornar a ese grupo de valores que habían dejado de lado cuando las mujeres ingresaron en masa a las fábricas o a las escuelas de enfermería, haciendo su parte del 'esfuerzo de

⁵⁹ Bureau of Labor Statistics. Toossi, Mitra. *A century of change: the U.S. labor force, 1950–2050*. Monthly Labor Review May 2002. Pp. 15.

⁶⁰ Término acuñado por Barbara Welter en su artículo *The Cult of True Womanhood* (1966). Se refiere a un periodo en el cual se hace especialmente importante la sumisión de la mujer, relegando su lugar a ser la "luz del hogar" (Welter, p.152).

guerra'⁶¹. La Era Atómica, que inició con Truman y siguió con Eisenhower, trató de hacer un regreso a una imagen idealizada del pasado.

El lugar de Lucy está cuidando el hogar, y algunas de las historias se centran en ello. Capítulos como *The Quiz Show*⁶², se enfocan en su mala administración del dinero del hogar, y realiza escaramuzas para conseguir más y pagar las cuentas que se han acumulado porque gastó más de la cuenta en compras superfluas⁶³.

Pero eso no es lo único en que se enfocaba el programa. También trata de moldear a Lucy en la perfecta esposa y ama de casa, con una esbelta figura. En *The Diet*, hacen que Lucy esté pendiente de su peso, al menos temporalmente, cuando entre Ricky, Ethel, y Fred la hacen consciente de que ha subido unas libras. 22, para ser exactos.⁶⁴

En el episodio *Be a Pal*⁶⁵, Ricky no presta atención a Lucy en el desayuno, y la solución de Ethel (a través del ficticio libro de un Dr. Humphrey) es que ella tiene que cambiar. Tiene que 'arreglarse' por las mañanas, tiene que involucrarse en los intereses y pasatiempos de su esposo⁶⁶, y, si todo eso falla, debe convertirse en un clon de su propia suegra, imitar a la madre de su esposo en todo lo que hace o hizo. Principalmente, a lo largo de la serie establecen que Lucy debe preocuparse de la labor que tiene como esposa y, eventualmente, madre, como lo establece Ricky en *The Audition*⁶⁷:

Ricky: I want a wife that's just a wife. Now all you have to do is clean the house for me, bring me my slippers at night, cook for me, and be the mother of my children.

Lucy: You never wear your slippers.

Ricky: It doesn't matter, just do the others.

⁶¹ Dentro de una economía de guerra, el 'Esfuerzo de Guerra' es la movilización de todos los recursos económicos para el mantenimiento de las hostilidades.

⁶² *I Love Lucy*. "The Quiz Show". Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS. Noviembre 12, 1951.

⁶³ Normalmente estas compras consistían en vestidos, sombreros, y visitas a la peluquería.

⁶⁴ El equivalente aproximado a 10 kilos.

⁶⁵ *I Love Lucy*. "Be a Pal". Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 22. 1951.

⁶⁶ Sin ninguna mención a que el marido también debería compartir los intereses de la esposa.

⁶⁷ *I Love Lucy*. "The Audition". Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 19. 1951.

Para el final de la primera temporada de *I Love Lucy*, el programa recibió el más feliz anuncio de muerte: Lucille Ball estaba embarazada.

La pareja Ball-Arnaz llevaba la mayor parte de sus 14 años de casados tratando de tener hijos. Ball grabó el episodio piloto de la serie embarazada de su primera hija⁶⁸, pero esto se mantuvo al margen del personaje, y cuando *I Love Lucy* se estrenó en televisión no hubo mención alguna al tema y los Ricardo se evidenciaban como una pareja sin hijos⁶⁹.

Sin embargo, la alegre noticia del embarazo llegaba en el peor de los momentos. La popularidad de la serie había llegado rápidamente, y las otras cadenas competidoras estaban al tanto del inminente éxito⁷⁰. El problema imperaba. ¿Cómo seguir la serie cuando nadie en televisión jamás había estado embarazada? La solución fue impulsada tanto por la pareja como por el escritor principal de la serie, Jess Oppenheimer.

Lucy Ricardo, al igual que Lucille Ball, iba a tener un bebé. Oppenheimer abre el capítulo dedicado al origen de *I Love Lucy* de la siguiente manera:

ON JANUARY 19, 1953, Lucille Ball gave birth to two baby boys. One was born in the morning in Los Angeles and the other that night, three thousand miles away in New York City. If that isn't amazing enough in itself, try this—one of the babies was conceived eight months before it was born, but the pregnancy lasted only six weeks!⁷¹

Esto marcó un antes y un después en la televisión. No existían especificaciones en el Código SEAL respecto a un embarazo, solo respecto a sexo⁷², por lo que tuvo que crearse una regla especial para el caso. Pero más adamante fue el censor de la propia CBS: La palabra

⁶⁸ El episodio piloto fue grabado en Marzo de 1951, y Lucie Arnaz nació el 7 de Julio de 1951.

⁶⁹ Capítulos *The Girls want to go to a nightclub* et al.

⁷⁰ De acuerdo a las palabras de Mike Dann, ejecutivo entonces de la NBC, en el documental "*Finding Lucy*": "*I was an executive in NBC and we had all the top shows on the air. Desi and Lucy were good competition. I watched the show that night, to be sure we retained our leadership...By nine thirty on a Monday night, I knew my job was in jeopardy.*

⁷¹ Oppenheimer, Jess. *Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time* (p. 3). Gregg Oppenheimer. Edición de Kindle.

⁷² Que estaba terminantemente prohibido. Ni siquiera una mención al mismo estaba autorizada.

pregnant no podía ser el título de ninguno de los episodios, y las menciones debían ser mantenidas al mínimo, respetando el decoro⁷³.

Lucy is Enceinte es cuando el mundo se entera de la feliz noticia, el 8 de diciembre de 1952. El embarazo televisivo duró seis semanas y el parto coincidió con la cesárea realizada a Lucille Ball el 19 de enero de 1953. La inauguración presidencial de Dwight Eisenhower fue menos importante para los Estados Unidos que el nacimiento de esos dos bebés; donde 44 millones de espectadores sintonizaron *Lucy goes to the Hospital*, sólo 19 millones vieron cómo el primer presidente estadounidense de la posguerra tomaba el cargo al día siguiente, el 20 de enero⁷⁴.

Para ese momento, la familia Ricardo se conforma como seguirá hasta el término de la serie. Ricky como el padre que controla económicamente el hogar, Lucy como la madre que se encarga de las labores del hogar y el cuidado de su hijo, y Ricky Jr. como el niño que aporta unidad (y una serie de nuevas tramas para la comedia) al hogar.

Para el final de la Segunda Guerra Mundial, la población mundial comenzó rápidamente a crecer. En el caso particular de los Estados Unidos, ésta es la primera vez que ocurría producto de crecimiento interno y no por las continuas migraciones, que descendieron dramáticamente desde la década de 1930, y no recuperaron los números de principios de siglo hasta los años 70s⁷⁵. La vacuna contra la Poliomiélitis, desarrollada por el Dr. Jonas Salk en 1955, y las inoculaciones masivas, contribuyeron a un descenso dramático de la mortalidad infantil y a un aumento de la población⁷⁶.

⁷³ Oppenheimer, 198.

⁷⁴ Oppenheimer, 4.

⁷⁵ U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1416. Immigration, by Leading Country or Region of Last Residence: 1901 to 1997

⁷⁶ Baicus, Anda. "History of polio vaccination". En World Journal of Virology, 2012 Aug 12; 1(4): 108–114.

De acuerdo con el Bureau Censal de los Estados Unidos, la población del país se duplicó desde el principio del siglo, de 75 millones a 150⁷⁷. La población de Nueva York⁷⁸ también aumentó con rapidez, y, para la entrada de la década de los 50s, llegaba a los 7 millones de habitantes; una de las ciudades más grandes del país⁷⁹. La población de personas mayores de 18 años casadas sobrepasaba a las solteras y, en 1950, es la primera vez que llega a superarla por el doble, con más de 18 millones de matrimonios, es decir, 36 millones de personas, contra los 16 millones de solteros/as⁸⁰.

Como la familia es considerada como la base de la sociedad, lo lógico era que las representaciones de la época también tuvieran un momento para hacer este cambio patente.

Es una época en la que los cambios relacionados con la vida sexual se empiezan a producir, aunque no con la velocidad que los veremos en la década siguiente. Los diafragmas, como método anticonceptivo se empiezan a popularizar luego de un fallo judicial en 1938⁸¹, y 1957 verá en el mercado la primera pastilla anticonceptiva⁸². Aun así, la censura impedía que muchos de estos elementos fueran parte de la televisión; ¡los Ricardo, aunque casados, ni siquiera compartían una cama!⁸³

Pero si la sexualidad era un tema tabú para la pequeña pantalla, por supuesto que no lo eran los niños. El libro del Dr. Benjamin Spock, *The Common Sense Book of Baby and*

⁷⁷ U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1412. Population Characteristics: 1900 to 1998

⁷⁸ Mencionamos Nueva York pues, además de ser la ciudad más grande de los Estados Unidos por todo el siglo XX, es el lugar donde *I Love Lucy* está ambientado. Consideramos pertinente su inclusión dentro de este trabajo por dichos motivos.

⁷⁹ U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1415. Population of the Largest 75 Cities: 1900 to 1996

⁸⁰ U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1418. Marital Status of the Population, by Sex: 1900 to 1998.

⁸¹ La decisión de *United States v. One Package of Japanese Pessaries*. 86 F.2d 737 (2d Cir. 1936). Establece que el gobierno federal no puede, en ninguna circunstancia, impedir que los médicos entreguen elementos anticonceptivos a sus pacientes.

⁸² Thompson, Kirsten M.J. *A Brief History of Birth Control in the U.S.* En *Our bodies Ourselves* [en línea] <<https://www.ourbodiesourselves.org/book-excerpts/health-article/a-brief-history-of-birth-control/>> [consultado el 28 de Septiembre de 2018]

⁸³ Oppenheimer, 6.

*Child Care*⁸⁴, la biblia para padres primerizos, se publica por primera vez en 1947, y. Los cuidados prenatales también forman parte del conocimiento común. Lucy Ricardo sufre de los tradicionales antojos, la incomodidad, y la dificultad de movimiento, como era esperable en una embarazada. Pero Lucy tuvo que hacer un sacrificio más grande, uno que pasó desapercibido para todos menos sus auspiciadores.

Lucille Ball no podía fumar mientras estaba embarazada, no porque lo prohibieran taxativamente los médicos de la época, sino por su propio historial relacionado con problemas en la concepción. Así que Lucy Ricardo tuvo que hacer el mismo régimen, por las seis semanas que duró su condición frente a la audiencia, ni uno solo de los cigarrillos de Philip Morris se acercó a su boca.

Ante este último tema, Desi Arnaz tuvo que sentarse a hablar seriamente con su principal patrocinador, pues negaban seguir auspiciando la serie si mencionaban el embarazo. De acuerdo con Oppenheimer, luego de una tensa reunión con el Presidente de Philip Morris, Alfred E. Lyons, en la cual Arnaz mencionó que era la creatividad de su equipo lo que les había puesto en el primer lugar (y, por lo tanto, patrocinaban el programa más visto en América), Philip Morris mandó un memo interno a todos sus empleados de confianza: “*Don’t **** around with the Cuban*”⁸⁵

La relación de Desilu, *I Love Lucy*, y la pareja, con su patrocinador, así como con sus propios productos, es lo que analizaremos en la siguiente parte.

⁸⁴ Spock, Dr. Benjamin. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*. Oxford, England: Duell, Sloan & Pearce. 1947

⁸⁵ Oppenheimer, 198.

b) Dinero y Consumo

“Call for Philip Morris!”

“Hello Friends, I’m your Vitameatavegamin girl! Are you tired? Run-down? Restless?”. Así comienza la parodia más extraña de un comercial que la televisión había visto hasta la fecha. *Lucy Does a TV Commercial*⁸⁶, es, como lo postula Landay, un reflejo de cómo el programa en realidad promocionaba los productos de sus auspiciadores.

La Philip Morris Company (PMC), como mencionamos anteriormente, fue el principal aporte económico de la serie. Contribuía cerca de ocho millones de dólares en 1952⁸⁷, cerca de unos setenta y cinco millones de dólares al año 2018⁸⁸. La presencia de estos cigarrillos era una visión permanente en los episodios, ya fuera por los propios comerciales hechos por Arnaz y Ball como sus personajes, así como escritos dentro de la serie en chistes y otras menciones. Era una relación de mutuo beneficio: PMC tenía su producto en el programa número uno de los estados Unidos, y Desilu un auspiciador que, no importara lo que hicieran, seguiría dándoles dinero⁸⁹.

I Love Lucy cuenta con una serie de ejemplos respecto a cómo cambió la percepción americana respecto a los productos manufacturados, especialmente si nos referimos al incipiente mundo de los electrodomésticos. Su propia existencia era un paralelo de cómo la televisión y la media en general influía en la masa, incitándoles a comprar.

⁸⁶ *I Love Lucy*. “Lucy does a TV commercial”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS. Mayo 5, 1952.

⁸⁷ Landay, Lori. *Millions “Love Lucy”*: *Commodification and the Lucy Phenomenon*. En *NWSA Journal*. Vol. 11, No. 2, *Woman Created, Woman Transfigured, Woman Consumed* (Summer, 1999), pp. 30.

⁸⁸ 8 millones de dólares en 1952 equivalen aproximadamente a 75 millones de dólares del año 2018. Esto de acuerdo con la calculadora inflacionaria de DollarTimes en su página web. <<https://www.dollartimes.com/inflation/inflation.php?amount=8&year=1952>> [consultado el 21 de septiembre de 2018]

⁸⁹ Oppenheimer mencionó la reunión entre Desi Arnaz y Alfred E. Lyons respecto a *I Love Lucy* y el embarazo de Lucille Ball. Este fue el principal ejemplo que se dio para comprobar la ‘lealtad’ de PMC hasta que dejaron de auspiciar el programa en 1955.

De acuerdo con la propia artista, el nacimiento de ‘sus hijos’ en 1953 trajo una serie de nuevas oportunidades económicas para el programa. Además del propio programa, la mercancía asociada se fue multiplicando. “*It was possible to furnish a house and dress a whole family with items carrying our I Love Lucy label*”.⁹⁰ Muebles, ropa, muñecas, incluso planos para la distribución de las casas se encontraban a disposición de todos los que tuvieran el dinero para comprarlos.

Landay menciona varios de los productos que se vendieron durante el periodo entre 1952 y 1953:

In one month in late-1952, 30,000 "Lucy" dresses, 32,000 heart-adorned aprons, and 35,000 dolls were sold. The pajamas sold out in two weeks, and the Christmas rush sold 85,000 dolls. In January 1953, the first month of selling a line of bedroom suites, \$500,000 in sales in two days were reported.⁹¹

I Love Lucy era una máquina de hacer dinero, que combinó perfectamente con el periodo de consumismo que comenzó al momento de terminar la economía de guerra. La Era Atómica era una época que trajo los nuevos electrodomésticos a los hogares, y ‘*Lucy*’ mostró de qué forma éstos afectaban a las familias.

Así, *Never do business with Friends*⁹², *The Freezer*⁹³, y *The Courtroom*⁹⁴, son episodios cuyo tema central radica en estos nuevos elementos que se han vuelto necesarios para mantener cierto nivel de comodidad y estatus. Lavadoras, congeladores industriales para edificios de departamentos, e incluso los nuevos sets de televisión son productos que Lucy insiste en comprar para el hogar, normalmente resultando en situaciones cómicas y la molestia de Ricky. Incluso en el episodio piloto podemos ver esto; la primera imagen que tenemos de Lucy es mientras lava con esfuerzo los platos de una cena, en un mundo que

⁹⁰ Ball, Lucille, con Betty Hannah Hoffman. 1996. *Love, Lucy*. New York: G.P. Putnam's Sons. Pp. 224.

⁹¹ Landay, 29.

⁹² *I Love Lucy*. “Never Do Business with Friends”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS. Junio 29, 1953.

⁹³ *I Love Lucy*. “The Freezer”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, abril, 1952.

⁹⁴ *I Love Lucy*. “The Courtroom”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS. Noviembre 10, 1952.

pronto tendrá lavaplatos automáticas de las cuales ella misma demandará una luego en esa misma temporada⁹⁵.

Sin embargo, esto no es una invención de alocados escritores. Para el inicio de la década de 1950, estos productos comenzaron a masificarse, y su uso cotidiano, acompañado por microondas y aspiradoras, tomó pronto su lugar como objetos imprescindibles para la vida urbana.

Así como la Carrera Espacial (1957 – 1975) trajo una serie de aportes a la vida de los civiles, como el Velcro o el horno microondas, el ingreso de las mujeres en masa al mundo laboral por la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) generó una nueva necesidad. La mayoría de las labores del hogar requerían tiempo para realizarse, como lavar platos, lavandería, preparación de alimentos, entre otros. Este era un tiempo del cual ya no podían disponer libremente al trabajar fuera de las casas.



La publicidad de Campbell Co. de 1942 que acompaña a este párrafo habla de lo que depara el futuro de las lavadoras automáticas. ¿Idealizada? Sí, desde la idea de una televisión incorporada a un sistema de planchado automático, pero era parte de esta idealización de la vida moderna lo que permitió la incorporación de elementos que sí eran factibles de fabricar, como los temporizadores para mejorar la eficiencia de las lavadoras⁹⁶. La nueva era de consumo comenzó durante la guerra, pero se prolongó hasta los años 60s, de la mano de un nuevo gran amigo: las compras a plazos.

⁹⁵ *I Love Lucy*. "Pioneer Women". Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 31, 1952.

⁹⁶ Shelton, Winston L. y Gresham N. Jennings. Timing mechanism for conducting a selected one of a plurality of sequences of operation- US Patent 2,870,278-A. Diciembre 3, 1957.

Lucy Ricardo: But, but it won't cost us a cent, Ricky. Look, it says right here, "*This freezer pays for itself*".
 [she shows Ricky the newspaper ad]
Ricky Ricardo: Oh, well, let me see. Hey, maybe we ought to get one.
Lucy Ricardo: Really?
Ricky Ricardo: Sure. As soon as it gets through payin' for itself, tell it to give us a call and come over.

En *The Freezer*, el argumento de Lucy para comprarlo es que se estaría haciendo un ahorro a largo plazo para la economía del hogar⁹⁷. Esto es parte de la nueva mentalidad que surge en los años 50s, la compra a plazos y las 'facilidades'. Ricky, por otra parte, es impulsor de la vertiente tradicional, no gastar más dinero que el que se tiene y tratar de no contraer deudas⁹⁸. Sin embargo, al final de la historia, Lucy consigue su freezer, no siendo ni la primera ni última vez que esta idea del nuevo electrodoméstico se abra paso en el hogar.

Ni siquiera los Ricardo estaban fuera de esta nueva vorágine de consumo. Si bien frente a las pantallas eran ellos los que compraban los productos que llenarían su departamento en el East Side neoyorquino, fuera de cámara serían ellos quienes aprovecharían para introducir su mercancía a los hogares de sus espectadores.



Primero y principalmente los cigarrillos de Philip Morris. "*Call for Philip Morris!*", decía el anuncio de la época, con John Roventini vestido de botones dando el eslogan⁹⁹, pero eran Lucy y Ricky Ricardo, Desi Arnaz, y Lucille Ball los principales responsables de que éstos llegaran a las bocas del

público. Muchas veces no como comerciales al final de los episodios, sino que dentro del

⁹⁷ *I Love Lucy*. "The Freezer". N° 29. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, abril, 1952.

⁹⁸ Una idea que es permanente durante la serie y se evidencia en otros episodios.

⁹⁹ Información de la imagen en el anexo.

diálogo que escritores, como Oppenheimer, introducían en los episodios sin ningún repudio al poderoso dinero que PMC entregaba a CBS y Desilu para que siguieran transmitiendo el programa número 1 en América. “*I’ll have Philip...You can have Morris!*” termina siendo la punch-line de la pelea que pone en marcha el episodio *Men are messy*¹⁰⁰.

En *The Audition*¹⁰¹, se desarrolla el siguiente intercambio entre Lucy y Ricky:

Lucy: Everybody knows that you have to have a pretty girl in your act to demonstrate the sponsor’s product.

Ricky: Really?

Lucy: Sure, she eats it, or drinks it, or waxes the floor with it, or peels potatoes with it, or drives off in it... (scared, while lifting a box of Philip Morris cigarettes) Or smokes it!

Mientras que Lucy se transformó en esa ‘*pretty girl*’, al menos para Philip Morris y sus otros auspiciadores¹⁰², Lucille Ball pasó por el mismo proceso, solo que a manos de sus propias ideas. Como hemos mencionado antes, el programa dotó de una serie de oportunidades comerciales a sus actores principales, y la pareja Arnaz-Ball era reconocida como los rostros de este nuevo mundo de consumo.

Eran la encarnación de lo que significaba ser americano en los tiempos de Eisenhower, especialmente con un nuevo miedo alzándose en el horizonte ideológico. En una época donde Estados Unidos se alzaba como una de las principales potencias y focos de influencia del mundo, ¿dónde podía estar el peligro?

¹⁰⁰ *I Love Lucy*. “Men are Messy”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Diciembre 3, 1951.

¹⁰¹ *I Love Lucy*. “The Audition”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 19, 1951.

¹⁰² Philip Morris Cigarettes, Proctor & Gamble, General Foods, y la Ford Motor Company estaban entre sus principales auspiciadores.

c) La Amenaza Roja

“[her hair] is the only thing red about her, and even that’s not legitimate”

No nos referimos a Lucy en esta instancia, aunque el apodo bien podría haber sido idóneo en el apogeo del programa, sino que a uno de los temas principales en la política estadounidense de la década de los 50s y posteriores. En el apogeo de la Guerra Fría, la prioridad no era reconocer al ‘otro’, sino establecerse con su propia identidad y conjunto de valores. El problema con la existencia de un ‘otro’ no tenía (aún) fija su mira en los cubanos, que serán la espina en el costado de la nación durante el gobierno de John Kennedy y posteriores, sino en el enemigo más lejos de casa: La Unión Soviética.

El movimiento anticomunista no era algo nuevo para los Estados Unidos. Luego de la Revolución Rusa en 1919, comenzó el Primer Miedo Rojo, un año de miedo y persecuciones fomentadas por la prensa. En el caso del cine, aquellos marcados como comunistas sufrieron el mismo repudio que cuando en los años 30s se emitió la crítica ‘*box-office poison*’¹⁰³.

El Segundo Miedo Rojo tuvo su inicio con el gobierno del Presidente Harry S. Truman, y la Orden Ejecutiva N° 9835. En esta se establece la importancia de la ‘lealtad’ de los empleados del gobierno americano, con las especificaciones de cómo debía contratarse a nuevos aplicantes, y cómo investigar a los empleados que ya estaban dentro. La idea tras esta orden era detectar la “infiltración de personas desleales al rango de empleados”¹⁰⁴, lo cual era un eufemismo para referirse a comunistas trabajando dentro del gobierno.

¹⁰³ Término utilizado en 1938 para referirse a aquellos actores que eran considerados un peligro para las películas y las productoras. Un artículo relacionado se encuentra en el *The Sydney Morning Herald* del 6 de mayo de 1938, “*Hollywood Stars Criticised*” [en línea] < <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/17462712> > [consultado el 21 de octubre de 2018]

¹⁰⁴ Exec. Order No. 9835, 1 CODE FED. REGS. 129 (Supp. 1947)

La Orden Ejecutiva N° 9835 fue revocada por la N° 10450 en 1953¹⁰⁵, pero solo en el sentido que ya no se requería un comité centralizado. La noción de que los empleados del gobierno americano aún debían ser cuestionados por su lealtad a la Nación y a la agencia para la que trabajaban se mantuvo, pero ahora los cuestionarios pasaban a manos de las propias agencias, como el Servicio Secreto (USSS), el Bureau Federal de Investigaciones (FBI), o la Agencia Central de Inteligencia (CIA). Esta última había sido creada por Truman en 1947 para coordinar las diferentes agencias gubernamentales relacionadas con la seguridad de los Estados Unidos¹⁰⁶.

El sentimiento anticomunista continuó a lo largo de la Guerra Fría, y pasó rápidamente de las filas centralizadas del FBI de J. Edgar Hoover, al público. Si el cine recién estaba comenzando su crescendo durante el Primer Miedo Rojo, para la década de 1950 estaba perdiendo lentamente parte de su campo de influencia en función de su hogareña hermana, la televisión. Pero el mundo del entretenimiento tenía más fuerza que nunca, y las personas consideraban a las figuras que veían en la pantalla como cercanas¹⁰⁷. Llenaban las salas de cine, compraban televisores, y leían columnas de chismes y espectáculo, como las de Hedda Hopper y Louella Parsons, para mantenerse informados de todo lo que ocurría tras las cámaras.

Hopper es la imagen por excelencia del poder que la prensa podía tener en los espectadores, creando redes de influencia. La labor de la columnista fue fundamental para destruir carreras bajo el simple rumor, motivada por su propia agenda de obtener lectores, sin importar a quién afecte. En el sitio "*Women in History*", se recoge la siguiente cita de Hopper respecto a su escritura: "*Nobody's interested in sweetness and light!*"¹⁰⁸

¹⁰⁵ Executive Order 10450 of Apr. 27, 1953, appear at 18 FR 2489, 3 CFR, 1949-1953 Comp., p. 936.

¹⁰⁶ 80th United States Congress. "National Security Act of 1947". Title I, Sec. 102. "The Central Intelligence Agency".

¹⁰⁷ Galchus, Mollie. "*Viewers Like You: The Audiences and Fan Memories of I Love Lucy, The Dick Van Dyke Show, and All in the Family*". Department of History, Barnard College. 2015.

¹⁰⁸ En *Women in History*. Hedda Hopper biography. Last Updated: 2/20/2013. Women In History Ohio. <<http://www.womeninhistoryohio.com/hedda-hopper.html>> [revisado el 22 de Octubre de 2018]

Bajo esta premisa, el Comité de la Cámara de Representantes de Actividades Anti-Americanas (HUAC), constituido en 1937, vuelve con un nuevo propósito en este periodo. Para 1945 se había convertido en un comité permanente, con el objetivo de investigar las amenazas de subversión y propaganda que pudiera minar la labor del gobierno americano¹⁰⁹. La HUAC, por lo tanto, tiene en la mira la mayor máquina de imágenes y propaganda dentro del país; Hollywood, California.

El mismo año de la Orden Ejecutiva N° 9835, 1947, marca la publicación de la primera *Blacklist*, la lista de nombres de 10 miembros del mundo del espectáculo (actores, directores, escritores, etc.) que tenían alguna afiliación al Partido Comunista¹¹⁰. La lista fue creciendo en los años siguientes y, para 1953, comprendía más de cien personas¹¹¹. Interrogaciones, bajo el nombre de ‘testimonios’ fueron llevadas a cabo contra todos los que eran sospechosos, entre ellos John Howard Lawson¹¹², escritor, quien se negó a reconocer las acusaciones, y el futuro Presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan¹¹³.

Incluso Ball se vio arrastrada en esta vorágine destructiva que se llevó por delante la carrera y vida de Charles Chaplin¹¹⁴. En diciembre de 1953, un memorándum interno del Bureau Federal de Investigaciones (FBI) reconoce que Lucille Ball fue convocada por la HUAC en septiembre de ese mismo año¹¹⁵. La noticia resonó con fuerza en todos los medios de comunicación: Lucille Ball era sospechosa de ser comunista.

En 1936 Ball estaba registrada para votar por el Partido Comunista. Sin embargo, ella negó todos los cargos y defendió esa inscripción diciendo que era como un favor a su abuelo.

¹⁰⁹ 79th United States Congress. “Public Law 601”. Part 2. Rules X-XI.

¹¹⁰ “Hollywood Ten” en *Enciclopædia Britannica*. [en línea] <<https://www.britannica.com/topic/Hollywood-Ten>> [consultado el 2 de septiembre de 2018]

¹¹¹ Schrecker, Ellen (2002). *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. New York: Palgrave.

¹¹² “John Howard Lawson, screenwriter. Testimony Before HUAC (unfriendly witness). October 1947.” En “The Cold War Home Front” [en línea] <https://www.historyonthenet.com/authentichistory/1946-1960/4-cwhomefront/1-mccarthyism/John_Howard_Lawson.html> [consultado el 2 de septiembre de 2018]

¹¹³ U.S. Congress, House, Committee on Un-American Activities. *Hearings*. Ronald Reagan and Albert Maltz, Testimony before HUAC, 1947.

¹¹⁴ Árvay, Erzsébet. When Security Overrides Reason: McCarthyism in View of The Cases of Charles Chaplin and Lucille Ball. En *Studi di Storia Contemporanea*, Vol. 28. Abril 2016.

¹¹⁵ Federal Bureau of Investigation. Office Memorandum. *Lucille Ball was*. SM-C. [en anexo]

Negó categóricamente que alguna vez participara en alguna actividad relacionada con el partido, así como también que reuniones de este se hayan realizado en su casa¹¹⁶. La acusación fue archivada, y la pareja apareció en frente de su público, desmintiendo todas las acusaciones; Desi Arnaz bromeó en el escenario sobre ese tema: *“I want you to meet my favorite wife – my favorite redhead – in fact, that’s the only thing red about her, and even that’s not legitimate – Lucille Ball!”*¹¹⁷

El programa, aunque trataba de mantenerse separado de la agenda política de Washington, no podía evitar mencionar el miedo al comunismo, o a los espías que la Unión Soviética podía estar mandando al país¹¹⁸, aún si tenía que hacerlo desde la perspectiva más absurda posible. El capítulo *New Neighbors*¹¹⁹, introduce brevemente este problema, aunque el resultado, como siempre con las escaramuzas de Lucy y Ethel, no es el esperado. Aunque en realidad no eran espías soviéticos, sino actores ensayando una obra teatral, el episodio nos muestra el miedo que la población tenía ante

La posibilidad de que hubiera elementos infiltrados dentro de la sociedad, fingiendo que eran parte de ella mientras elucubraban para destruirla desde adentro, era la principal motivación detrás de las órdenes ejecutivas que Truman y Eisenhower firmaron. La invasión de la privacidad de los ciudadanos estadounidenses era un pequeño precio que pagar en pro de la seguridad nacional¹²⁰.

¹¹⁶ Federal Bureau of Investigation, anexo.

¹¹⁷ Recogido por Kathryn Sanders en *“In Which the Only Thing Red About Lucy Is Her Hair”* [en línea] <<http://thisrecording.com/today/2012/8/21/in-which-the-only-thing-red-about-lucy-is-her-hair.html>> [consultado el 16 de Septiembre de 2018]

¹¹⁸ Aunque, como argumento televisivo, no fue desaprovechado completamente. En 1965 NBC comienza a transmitir la serie *“Get Smart”*, parodiando la idea de los espías de la Guerra Fría.

¹¹⁹ *I Love Lucy*. “New Neighbors”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 3, 1952.

¹²⁰ El argumento de la ‘seguridad nacional’ será utilizado en innumerables ocasiones. El caso de 2013 concerniente a Edward Snowden y la liberación de documentos confidenciales que revelaban las intromisiones en la privacidad de los estadounidenses, es un ejemplo reciente de esta maniobra.

Ball, en 1953, salió inmune a todas las acusaciones¹²¹. Acusaciones que, en otras personas, habían destruido sus carreras y sus vidas. La huida de auspiciadores dejaba series de televisión, y productoras, en la quiebra, pero Philip Morris se mantuvo junto a Desilu solo con la palabra de Arnaz, pues, luego de lo que había ocurrido cuando Ball restringió el uso de sus cigarrillos por el embarazo, no parecían propensos a contradecirlo.

La figura de Desi Arnaz fue la razón principal por la que Lucille Ball no fue acusada de algo más serio. Donde el FBI de Hoover tenía un solo archivo concerniente a ella, tenía siete veces más documentos sobre su esposo, los cuales, en su mayoría son concernientes a su labor como Director de Desilu¹²². Los archivos se componen de peticiones de Arnaz al FBI como investigación de fondo para las series de televisión que estaba produciendo, como *The Untouchables*¹²³. La propia relación de Arnaz con el eterno director del FBI, J. Edgar Hoover, es un punto en el que Arvay se detiene, cuando menciona que ambos se reunían en las carreras de caballos, y atribuye la cercanía de ambos a que Lucille Ball estuviera preparada para cuando la HUAC la convocara a declarar¹²⁴.

Ball contaba con algo más bajo su manga. Tenía algo que los demás acusados no tenían, y que fue lo que selló su caso, su popularidad. No era Doris Day, no era *America's Sweetheart*, pero sí era la Primera Dama de la Televisión¹²⁵. En 1953 *I Love Lucy* estaba en la cima de su popularidad¹²⁶, y Ball había conseguido establecer las conexiones necesarias para que uno de los mayores peligros para un artista en esa década con nada más que la primera página de los periódicos.

¹²¹ El resto de los documentos del FBI concernientes a Lucille Ball dan cuenta de esto. Uno de estos ejemplos puede ser encontrado en el anexo.

¹²² Federal Bureau of Investigation. Freedom of Information/Privacy Acts Section. "Subject: Desi Arnaz" [en línea] <<https://vault.fbi.gov/Desi%20Arnaz>> [consultado el 12 de marzo de 2018]

¹²³ Federal Bureau of Investigation. Part 1-7 [en línea] <<https://vault.fbi.gov/Desi%20Arnaz/Desi%20Arnaz%20Part%201%20of%207/view>> [consultado el 13 de marzo de 2018] Elementos más relevantes se encuentran en el anexo.

¹²⁴ Arvay, 15.

¹²⁵ Premio entregado a ella en el 14avo Banquete Anual de la Academia de Artes y Ciencias de la Televisión en 1969 (fotografía en el anexo)

¹²⁶ Mencionado anteriormente, al referirse a los 44 millones de personas que vieron el capítulo *Lucy goes to the Hospital*.

Hedda Hopper, que rápidamente condenó a tantos y hundió carreras para conseguir más lectores que Louella¹²⁷, no tuvo ningún problema en olvidar este hecho. Anticomunista acérrima, y el rostro visible del movimiento de la HUAC y las políticas de McCarthy, estuvo más que dispuesta a prestar un hombro a Ball y Arnaz, primero en una entrevista en octubre de 1953¹²⁸, y luego prestar su rostro (y ridículos sombreros¹²⁹) a las cámaras de *I Love Lucy*, siendo la pieza central de uno de los episodios de la cuarta temporada, en 1955, *The Hedda Hopper Story*¹³⁰. Estaba claro que incluso una de las figuras más poderosas de Hollywood reverencia la imagen de Ball.

Hasta ahora hemos dado por sentado que Lucy y Ricky, no sólo eran parte de la imagen de esta sociedad poco homogénea, sino sus principales representantes. La pregunta que nos queda por resolver es, ¿qué es lo que hace a los Ricardo ‘americanos’ si no tenemos un concepto fijo y sólo tenemos elementos?

¹²⁷ Brennen, Bonnie. “*Malice in Wonderland: Hedda Hopper and Louella Parsons In Hollywood*”. [en línea] <<https://www.ijpc.org/uploads/files/Hedda%20Hopper%20and%20Louella%20Parsons%20--%20Gossip%20Columnists.pdf>> [consultado el 25 de julio de 2018]

¹²⁸ Sanders.

¹²⁹ Mencionados aquí por el rol fundamental que juegan en el argumento del episodio.

¹³⁰ *I Love Lucy*. “The Hedda Hopper Story”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 14, 1955.

d) Ser Americano y el 'otro'

"We have good universities here in America too, you know?"

El problema para los Estados Unidos, a lo largo de su historia, es su propia identidad. Con una vasta geografía y siendo el producto de oleadas migratorias de diferente origen y periodo, el establecer la nación como una masa homogénea es una idea complicada, por no decir que es una tarea inútil.

A diferencia de los puntos anteriores, la noción de lo que significa 'ser americano' no era un tema que se incluyera de forma evidente en el contenido de la serie. Como mencionamos en nuestro primer capítulo, la razón por la cual los directivos de CBS no querían contratar a Desi Arnaz como coestrella de su esposa por que éste era cubano.

La estructura bajo la que *I Love Lucy* opera es de que Ricky es el forastero en tierra extraña. Salvo gente ligada directamente a su pasado en Cuba o de su espectáculo en el 'Tropicana', tiene que desenvolverse en un mundo completamente blanco. Su propia suegra no es capaz de entender, o finge no entender, lo que Ricky está hablando, llegando incluso a no llamarlo por su nombre, sino 'Mickey'¹³¹. Lo caricaturesco de Cuba cada vez que hacen alusión al país, o incluso las mofas ocasionales que Lucy, y muy rara vez otro, hacía a la lengua nativa de su marido son demasiadas como para tener cabida en su totalidad en este trabajo.

Ricky: They won't be satisfied until they see every last piece of these people paraphernalia.

Fred: Uh?

Ricky: [in Spanish] Que no van a estar conformes hasta que no vean el último traste de los nuevos vecinos.

Fred: Ah, paraphernalia.

Ricky: Do you undertand spanish?

Fred: No...

¹³¹ Una tendencia que será popularizada por Endora en *Bewitched* (1964 – 1972) hacia su propio yerno, Darrin, también en forma de mofa. Donald, Daniel, Durwood, *what's-his-name*, entre otros, eran para burlarse del hombre que ella no consideraba digno de su hija, en una no muy sutil apología al racismo.

Los valores que el programa transmite a su público son claros: Familia, Libertad, y Patriotismo, cada uno a su manera. La forma en que podemos visualizar la familia de los años 50s ocupó una parte importante de este trabajo, por lo tanto, no nos detendremos más tiempo en esto. Es interesante rescatar los otros dos elementos y la forma en la que se presentan a lo largo de la serie, normalmente a través de diálogos esparcidos, pero también como la pieza central en algunas decisiones importantes.

Jess Oppenheimer recoge una instancia específica respecto a la creación de uno de los capítulos de la tercera temporada “*Lucy tells the Truth*”¹³², la premisa es que, por 24 horas, Lucy no puede decir ni siquiera una mentira. Ricky termina forzando la situación para atrapar a su mujer mintiendo, y todo se resuelve entre risas. Sin embargo, la *punchline* del episodio era muy diferente a lo que terminó siendo transmitido. De acuerdo con el escritor, el final del episodio consistía en Lucy descubriendo que Ricky estaba defraudando al Fisco con sus impuestos, por lo tanto, también estaba mintiendo.

Oppenheimer afirma que Arnaz se opuso terminantemente a la idea de que Ricky mintiera en sus impuestos. Su razonamiento era respecto a la visión del público de Desi y Ricky como entidades indivisibles, y no quería hacer nada que diera la impresión de ser deshonesto en ningún sentido¹³³. Lo cierto es que Desi Arnaz estaba muy contento con su patria adoptiva, y no planeaba poner eso en riesgo por un momento cómico.

Como hemos mencionado, es Ricky quien juega el papel de extraño, pero también lo es Lucy en cierta medida. La comedia es rupturista en esencia, y no es aislado a este caso que nos encontramos con este elemento; aunque es bueno detenerse en las razones por las cuales ambos pueden ser considerados ‘extraños’.

Ricky Ricardo es ‘extraño’ por su nacionalidad, su lengua nativa, su tradición y profesión. Antes mencionamos que los ejecutivos de CBS no estaban dispuestos a permitir

¹³² *I Love Lucy*. “Lucy tells the truth”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 9, 1953.

¹³³ Oppenheimer, 174.

que Arnaz representara el papel, porque creían que la audiencia no sería capaz de ‘conectar’ con él. Sin embargo, el personaje que Denning había interpretado en la radio nada tenía que ver con el que Desi terminaría interpretando.

Todo lo que él es, y representa, frente a la cámara puede ser considerado extraño. Su sola presencia sale de la norma establecida hasta el momento de lo que un padre de familia representa como ‘ideal’. Normalmente vemos a un hombre blanco a finales de su treintena, que no sobresale de ninguna manera y cuya vida laboral radica en una oficina sin mayor importancia para el argumento de la serie en la que está inserto¹³⁴. En los casos en los que nos encontramos con algo diferente¹³⁵ siempre es para destacar lo singulares que estos elementos son y que no deberían ser considerados la norma.

Aun así, Ricky encapsula cierta normalidad. Conserva las ideas centrales de los 50s. Su percepción de la familia, que mencionamos en la primera parte de este capítulo, es que el lugar del hombre está trabajando y el de la mujer en el hogar. Es la encarnación de la mentalidad tradicional, en un envoltorio que, para el público de la época, es considerado ‘exótico’¹³⁶.

Lucy es todo lo opuesto a ello. Es ‘extraña’, no por crianza, sino porque no se conforma con el modelo establecido de ama de casa, esposa, y madre, que acostumbramos a asociar con la estructura familiar de los 50s, y que se repetirá en otros personajes y series televisivas de la época, como Molly Goldberg en *The Goldbergs*, June Cleaver en *Leave it to Beaver*, o incluso Samantha Stephens en *Bewitched*.

<p>Samantha Stephens: All I want is the normal life of a normal housewife. Darrin Stephens: That's why you went to Paris?</p>

¹³⁴ Una excepción a esto, además de Ricky Ricardo, es Darrin Stephens, de *Bewitched*, cuyo trabajo como publicista en muchas ocasiones servía de motor para los arcos argumentales de la serie.

¹³⁵ Como en *The Addams Family*, donde Gomez Addams no trabaja y la familia vive en base a sus interacciones con la bolsa o de la fortuna familiar, o *The Munsters*, donde Herman Munster trabaja como enterrador en una funeraria.

¹³⁶ Lo ‘exótico’ de Ricky se evidencia no solo en sus continuos exabruptos en su español nativo, sino que, por los números musicales de su orquesta, y el personaje de ‘Don Juan’ que juega un rol fundamental en la cuarta temporada de la serie.

Es una mujer con ambiciones, quiere estar en el mundo del espectáculo, ser una estrella de los escenarios y de la gran pantalla¹³⁷, y todo es una parada para ese destino. Su principal objetivo es el escenario. Los continuos paripés que realiza, desde poner en peligro su salud con una dieta acelerada en *The Diet*¹³⁸, robar las huellas de John Wayne en el Grauman's Chinese Theater en *Lucy visits Grauman*¹³⁹, a arrojaste repetidamente a la piscina de su hotel para conocer a Hedda Hopper en *The Hedda Hopper Story*¹⁴⁰, lo hace como una forma de acercarse al mundo del espectáculo.

Ethel: [reading Dr. Humphrey's book] *There's one last desperate measure, I suggest the wife become a mother.*
Lucy: I suggest he minds his own business!

Pero Lucy está restringida por las convenciones sociales. En el capítulo “*Job switching*”¹⁴¹, los papeles se invierten y Ricky y Fred se encargan de la casa, mientras que Lucy y Ethel salen al mundo laboral. Para ambas parejas, este intercambio resultó en un fracaso, cimentando la idea de que el lugar de las mujeres está en el hogar, mientras que el de los hombres está en el mundo laboral.

Lucille Ball, a través de los diversos personajes que caracterizó en su carrera¹⁴², es la manifestación de la ‘mujer americana’ empujando los límites de lo establecido. Lucy Ricardo es una mujer que, si bien tiene una idea y no duda en llevarla a cabo cuando puede, también tiene valores arraigados por la sociedad. Pone a su familia, y la felicidad de su esposo por

¹³⁷ Algo irónico, considerando que Lucille Ball era reconocida como *Queen-B of the movies*.

¹³⁸ *I Love Lucy*. “The Diet”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 29, 1951.

¹³⁹ *I Love Lucy*. “Lucy visits Grauman's”. Dirigido por James V. Kern. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 3, 1955.

¹⁴⁰ *I Love Lucy*. “The Hedda Hopper Story”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 14, 1955.

¹⁴¹ *I Love Lucy*. “Job Switching”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Septiembre 15, 1952.

¹⁴² Lucy Ricardo, Lucy Carmichael (The Lucy Show), y Lucy Carter (Here's Lucy), pueden ser consideradas iteraciones del mismo personaje. Al menos la misma fuerza e idea detrás de ellos.

sobre su propio bienestar. Mantiene el hogar, cuida de su hijo, y, aún cuando está cruzando el país y Europa Occidental, no olvida que viene de Jamestown, NY.

Kim Ann Zimmermann establece a los americanos de la siguiente manera: *The United States is sometimes described as a "melting pot" in which different cultures have contributed their own distinct "flavors" to American culture.*¹⁴³ La década de los 50s es planteada por Halliwell, de acuerdo a lo visto en la introducción a esta obra, como un auge de elementos, no una homogeneidad. Entendemos que el ‘ser americano’ no es una cultura como tal, sino un conjunto de valores y objetos culturales que han llegado de trasmano de otros sitios producto de la inmigración.

Estos valores, como el aprecio a la familia y a la sociedad de consumo en yuxtaposición a los ideales soviéticos, son lo que define al periodo que trabajamos. La estructura de los años cincuenta es maleable, y considera que Lucy y Ricky son los adalides de sus principales y mejores características. Su prioridad es la familia, sus ambiciones son los nuevos productos y reconocimiento, y su miedo es el exterior. Estos son los elementos definitorios de este periodo, y, como hemos visto, son representados a través de la risa.

¹⁴³ Zimmermann, Kim Ann. *American Culture: Traditions and Customs of the United States*. En *LiveScience*. [en línea] <<https://www.livescience.com/28945-american-culture.html>> [consultado el 19 de octubre de 2018]

Comentarios finales

"I love Lucy and Lucy loves me..."

Una serie de televisión, en especial una serie de comedia, no suele ser vista nada más que para obtener algunas risas. Pero la verdad se filtra entre las costuras. Toda obra de ficción está supeditada al lugar en el que se crea, con las condiciones que se le permiten. Hablamos de cómo *I Love Lucy* llegó a ser y los problemas que afrontó, tanto en la creación como en la producción. Sin embargo, dejamos la nota agridulce para el final.

Una y otra vez, Lucille Ball y Desi Arnaz parecían librarse de los problemas que hubieran acabado con las carreras de otros. ¿El embarazo ante cámaras? ¿Cigarrillos como patrocinador? ¿Acusaciones del más alto nivel que un civil podía sufrir? Ninguno de estos potencialmente desastrosos eventos afectó en el desarrollo de *I Love Lucy* o de la pareja. Todo parecía ser perdonado para la pareja favorita del país. Todo...excepto sus propios problemas internos.

Para el final de la última temporada, en la producción de la *Lucy-Desi Comedy Hour*, el matrimonio Arnaz-Ball estaba en ruinas. En 1960 Lucille Ball presentó una demanda de divorcio, y, con ello, la presencia en pantalla de ambos concluía. Aún en la cima de la popularidad, el programa se daba por concluido con un final abierto.

Así también, la sociedad americana de los años 50s quedaba con un final abierto. El miedo nuclear se mantuvo por las décadas siguientes, pero con nuevos campos de batalla más allá de la destrucción mutua. Los valores que se trataban de inculcar calaron con fuerza en la población, la importancia de la familia, el alzamiento de la sociedad de consumo como la única vía posible (al menos a sus ojos), y todo lo que significaba ser americano y el rechazo a otras corrientes ideológicas.

Televisión es un campo que no consideramos con frecuencia cuando hablamos de fuentes históricas. Es parte de ese conjunto de elementos que tendemos a ignorar; salvo prensa, la mayoría de los medios de comunicación masiva están exentos de escrutinio de los

historiadores. Sin embargo, nuestra postura es que no debería ser así. Esta tesis demuestra de qué forma la sociedad en la que está inserta la creación de un programa filtra su espíritu en las líneas de diálogo, los argumentos, o incluso la esencia de los personajes.

Elegimos la década de 1950 porque es el punto de inicio a la vorágine televisiva que terminará con el ascenso del *streaming* a mediados de los 2010s. Tenemos en nuestras manos sesenta años de uno de los objetos fundamentales en los hogares, cientos de horas de material que no suele ser revisado.

Durante la primera etapa de nuestra investigación, no encontramos ningún documento hecho por historiadores que fuera directamente al análisis de los programas televisivos. Lo más cerca que llegamos fue a los trabajos desde la antropología concerniente al impacto de la televisión en su audiencia, pero no fuimos capaces de encontrar ningún trabajo extenso correspondiente a un estudio desde la perspectiva histórica.

Planeamos seguir con el estudio de diferentes décadas a través del poco favorecedor ojo de la cámara. Sentimos que queda mucho camino por recorrer en este aspecto y no queremos que este sea el único aporte que hagamos a este potencial campo dentro de la Historia Cultural.

Las posibilidades de análisis en otros casos es tanta como series de televisión se han transmitido desde 1947 con la popularización del artefacto. Como continuación a la década siguiente, los ‘largos años 60s’, se puede trabajar *Bewitched* y la apología al racismo y el apogeo del movimiento de los Derechos Civiles; la idea de la estructura ‘no tradicional’ vista a través de los *Addams* y los *Munster*, o la idea de una tercera edad plena en los 80s a través de *Golden Girls*.

Si queremos acercarlo a una retórica nacional, sería bueno hacer el estudio de la serie chilena ‘*Los 80*’. Esta puede ser estudiada desde diversos puntos. Entre ellos, su contexto de producción en la segunda mitad de la década del 2000, como también lo que vimos a lo largo de esta obra: qué se representa y porqué.

Bibliografía

Bibliografía (Fuentes Primarias)

Capítulos de “I Love Lucy” citados directamente en esta obra

1. I Love Lucy. “Be a Pal”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 22, 1951.
2. I Love Lucy. “Job Switching”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Septiembre 15, 1952.
3. I Love Lucy. “Lucy does a TV commercial”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Mayo 5, 1952.
4. I Love Lucy. “Lucy tells the truth”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 9, 1953.
5. I Love Lucy. “Lucy visits Grauman’s”. Dirigido por James V. Kern. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 3, 1955.
6. I Love Lucy. “Men are Messy”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Diciembre 3, 1951.
7. I Love Lucy. “Never Do Business with Friends”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Junio 29, 1953.
8. I Love Lucy. “New Neighbors”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 3, 1952.
9. I Love Lucy. “Pioneer Women”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 31, 1952.
10. I Love Lucy. “The Audition”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 19, 1951.
11. I Love Lucy. “The Courtroom”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 10, 1952.
12. I Love Lucy. “The Diet”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Octubre 29, 1951.
13. I Love Lucy. “The Freezer”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, abril, 1952.
14. I Love Lucy. “The Hedda Hopper Story”. Dirigido por William Asher. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Marzo 14, 1955.
15. I Love Lucy. “The Quiz Show”. Dirigido por Marc Daniels. Escrito por Jess Oppenheimer. CBS, Noviembre 12, 1951.

Libros y recopilatorios

1. Ball, Lucille, con Betty Hannah Hoffman. 1996. *Love, Lucy*. New York: G.P. Putnam's Sons.
2. Federal Bureau of Investigation. Freedom of Information/Privacy Acts Section. “Subject: Desi Arnaz” [en línea] <<https://vault.fbi.gov/Desi%20Arnaz>> [consultado el 12 de marzo de 2018]
3. Federal Bureau of Investigation. Freedom of Information/Privacy Acts Section. “Subject: Lucille Ball”
4. Oppenheimer, Jess. *Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time*. Gregg Oppenheimer. Edición de Kindle.

Codificación televisiva

1. Motion Picture Production Code of 1930, conocido popularmente como el Código Hays.
2. SEAL Code of Television of 1951.
3. The National Association of Broadcasters. The Television Code. National Association of Broadcasters. 1952, Washington D.C. Pp. 2-9.

Bibliografía (Fuentes Secundarias)

Medios Visuales

1. *American Masters*. “Finding Lucy”. Dirigido por Pamela Mason Wagner. Escrito por Thomas Wagner. PBS. Diciembre 3, 2000.
2. *I Love Lucy*. “The Girls want to go to a Nightclub” et al. Directores varios. Escritores varios (Principalmente Jess Oppenheimer). CBS. 1951-1957.
3. *The Lucy-Desi Comedy Hour*. “Lucy takes a cruise to Havanna” et al. Directores varios. Escritores varios. CBS. 1957-1959.
4. (Imagen en el documento) Don Herold, Advertisement for A.S. Campbell Co. in TIME Magazine, 12/28/1942, pp. 88 <<http://tinyurl.com/3qs4o73>>
5. (Imagen en el documento) Propaganda de Philip Morris, Ca. 1940. John Roventini.

Información Censal

1. U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1416. Immigration, by Leading Country or Region of Last Residence: 1901 to 1997
2. U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1412. Population Characteristics: 1900 to 1998
3. U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1415. Population of the Largest 75 Cities: 1900 to 1996
4. U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999. Section 31: 20th Century Statistics. No. 1418. Marital Status of the Population, by Sex: 1900 to 1998.

Leyes y Documentos Legales

1. 67th United States Congress. “Emergency Quota Act”. Approved on May 25, 1921.
2. 79th United States Congress. “Public Law 601”. Part 2. Rules X-XI.
3. 80th United States Congress. “National Security Act of 1947”. Title I, Sec. 102. “The Central Intelligence Agency”.
4. 82nd United States Congress. “Immigration and Nationality Act (McCarran-Walter Act)”
5. *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954)
6. Civil Rights Act of 1964, Pub.L. 88-352, 78 Stat. 241 (1964)
7. DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA de los Estados Unidos. 1776. Thomas Jefferson “et al”. Philadelphia.
8. Exec. Order No. 9835, 1 CODE FED. REGS. 129 (Supp. 1947)
9. Executive Order 10450 of Apr. 27, 1953, appear at 18 FR 2489, 3 CFR, 1949-1953 Comp., p. 936.

10. United States v. One Package of Japanese Pessaries. 86 F.2d 737 (2d Cir. 1936)

Recursos en internet

1. “Hollywood Ten” en Enciclopædia Britannica. [en línea] <<https://www.britannica.com/topic/Hollywood-Ten>> [consultado el 2 de septiembre de 2018]
2. “John Howard Lawson, screenwriter. Testimony Before HUAC (unfriendly witness). October 1947.” En “The Cold War Home Front” [en línea] <https://www.historyonthenet.com/authentichistory/1946-1960/4-cwhomefront/1-mccarthyism/John_Howard_Lawson.html> [consultado el 2 de septiembre de 2018]
3. Artsreformation.com. (n.d.). The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code). [en línea] <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>> [Consultado el 18 de mayo de 2018]
4. Bobby Ellerbee and Eyes of a Generation.com, The History of CBS New York Television Studios: 1937-1965. pp. 29. [en línea] <<http://eyesofageneration.com/wp-content/uploads/pdf/The-History-of-CBS-New-York-Television-Studios-1937-1965.pdf>> [consultado el 27 de julio de 2018]
5. Brennen, Bonnie. “Malice in Wonderland: Hedda Hopper and Louella Parsons In Hollywood”. [en línea] <<https://www.ijpc.org/uploads/files/Hedda%20Hopper%20and%20Louella%20Parsons%20--%20Gossip%20Columnists.pdf>> [consultado el 25 de julio de 2018]
6. Burroughs, Chris. Trinity Test 'brighter than 20 suns and the most spectacular sunrise ever seen,' says Ben Benjamin. En Sandia Lab News. Vol.52 No. 22. Noviembre 3, 2000. [en línea] <http://www.sandia.gov/LabNews/LN11-03-00/trinity_story.html> [consultado el 25 de Julio de 2018.]
7. Dictionary of Regional English. 2014. Joking names and nicknames for television. [en línea] <<http://dare.wisc.edu/survey-results/1965-1970/entertainments-and-celebrations/ff27>> [consulta: 02 Octubre 2017]
8. DollarTimes calculadora del cambio del poder adquisitivo del dólar estadounidense en su página web. <<https://www.dollartimes.com/inflation/inflation.php?amount=8&year=1952>> [consultado el 21 de septiembre de 2018]
9. Meerpol, Robert. The Rosenberg Case: A Summary. En Rosenberg Fund for Children website [en línea] <https://www.rfc.org/sites/rfc.org/files/rosenberg_case_summary_updated_12.01.15_0.pdf> [consultado el 12 de junio de 2018]
10. Montgomery Bus Boycott (Dec 5, 1955 — Dec 21, 1956) en History & Timeline 1955, en el website de Veterans of Civil Rights Movements [en línea] <<http://www.crmvet.org/tim/timhis55.htm#1955mbb>> [consultado el 25 de julio de 2018]
11. Pickrell, John. Introduction: The Nuclear Age. NewScientist.com, el 4 de septiembre de 2006. [en línea] <<https://www.newscientist.com/article/dn9956-introduction-the-nuclear-age/>> [consultado el 28 de Julio de 2018]
12. Sanders, Kathryn en “In Which the Only Thing Red About Lucy Is Her Hair” [en línea] <<http://thisrecording.com/today/2012/8/21/in-which-the-only-thing-red-about-lucy-is-her-hair.html>> [consultado el 16 de Septiembre de 2018]

13. The Soviet Nuclear Weapon Program. [en línea] <<http://nuclearweaponarchive.org/Russia/Sovwpnprog.html>> [consultado el 31 de julio de 2018]
14. The Sydney Morning Herald del 6 de mayo de 1938, "Hollywood Stars Criticised" [en línea] < <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/17462712>> [consultado el 21 de octubre de 2018]
15. Thompson, Kirsten M.J. A Brief History of Birth Control in the U.S. En *Our bodies Ourselves* [en línea] <<https://www.ourbodiesourselves.org/book-excerpts/health-article/a-brief-history-of-birth-control/>> [consultado el 28 de Septiembre de 2018]
16. Van Stekelenburg, Jacquelin: Collective Identity en *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements* [recurso en línea] <<https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/926956>> [consultado el 1 de julio de 2018]
17. Women in History. Hedda Hopper biography. Last Updated: 2/20/2013. Women In History Ohio. <<http://www.womeninhistoryohio.com/hedda-hopper.html>>
18. Zimmermann, Kim Ann. *American Culture: Traditions and Customs of the United States*. En LiveScience. [en línea] <<https://www.livescience.com/28945-american-culture.html>> [consultado el 19 de octubre de 2018]

Libros

1. Braden, Anne. *House Un-American Activities Comitee: Bulwark of Segregation*.
2. Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1996. (Biblioteca de Historia, Reserva 28042 C.1)
3. Doherty, Thomas. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. New York: Columbia University Press. 2003.
4. Frost, Jennifer. *Hedda Hopper's Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism*. NYU Press, 2011.
5. Halliwell, Martin. *American Culture in the 50s*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2007.
6. Handlin, Oscar *Immigration as a factor in American Society*. Prentice-Hall, Inc. 1959.
7. Horowitz, Susan. *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*. Overseas Publishers, Amsterdam. 1997.
8. Hunt, Lynn. 1989. *The New Cultural History*. Berkeley, CA. University of California Press.
9. Karol, Michael (2010). "Ratings Record". *The Lucy Book of Lists: Celebrating Lucille Ball's Centennial and the 60th Anniversary of "I Love Lucy"*
10. Kottak, Conrad Phillip. *Prime-time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*. Belmont, Calif.: Wadsworth Pub. Co, 1990.
11. Powaski, Ronald E. *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Editorial Crítica, 2000. Barcelona.
12. Schrecker, Ellen (2002). *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. New York: Palgrave.
13. Spock, Dr. Benjamin. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*. Oxford, England: Duell, Sloan & Pearce. 1947

Artículos

1. "Television." En *The World Book Encyclopedia*. Chicago: World Book Inc., 2003. Pp. 119.
2. Árvay, Erzsébet. When Security Overrides Reason: McCarthyism in View of The Cases of Charles Chaplin and Lucille Ball. En *Studi di Storia Contemporanea*, Vol. 28. Abril 2016.
3. Baicus, Anda. "History of polio vaccination". En *World Journal of Virology*, 2012 Aug 12; 1(4): 108–114.
4. Blot, Aurelie. Lucille Ball, the Queen of Show Business versus Lucy Ricardo, the Failed Actress, *Transatlantica* 2 | 2010.
5. Bureau of Labor Statistics. Toossi, Mitra. A century of change: the U.S. labor force, 1950–2050. *Monthly Labor Review* May 2002.
6. Carini, Susan M. Love's Labors Almost Lost: Managing Crisis during the Reign of I Love Lucy. En: *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 1 (Autumn, 2003), pp. 44-62.
7. Cohen, Jonathan. Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters en *MASS COMMUNICATION & SOCIETY*, 2001, 4(3), 245–264
8. Freund, Karl. Filming the 'LUCY' show. En *Art Photography magazine*. Diciembre, 1953 - Vol. 4, No. 6-54 [en línea] < <http://www.lucyfan.com/freundfilming.html> > [consultado el 18 de julio de 2018]
9. Geng, Xiao. An Analysis of the Cultural Phenomena in English and Its Translation en *Asian Social Science Journal*, Vol. 5, No. 12, December 2009.
10. Landay, Lori. Millions "Love Lucy": Commodification and the Lucy Phenomenon. En *NWSA Journal*. Vol. 11, No. 2, Woman Created, Woman Transfigured, Woman Consumed (Summer, 1999), pp. 25-47
11. Orbach, Barak Y. "Antitrust and Pricing in the Motion Picture Industry," *Yale Journal on Regulation* vol. 21, no. 2. 2004.
12. Sewell H., William. "The Concept(s) of Culture," en Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt, *Beyond the Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999. Capítulo 1, 35-61.
13. Welter, Barbara. *The Cult of True Womanhood: 1820-1860*. En *American Quarterly* Vol. 18, No. 2, Part 1 (Summer, 1966), pp. 151-174

Tesis

1. Galchus, Mollie. "Viewers Like You: The Audiences and Fan Memories of I Love Lucy, The Dick Van Dyke Show, and All in the Family". Department of History, Barnard College. 2015.

Varios

1. Patente del temporizador para lavadoras automáticas (1957) US2870278A
2. U.S. Congress, House, Committee on Un-American Activities. Hearings. Ronald Reagan and Albert Maltz, Testimony before HUAC, 1947.

Anexo

Las siguientes imágenes fueron extraídas de la Bóveda de documentos desclasificados del Bureau Federal de Investigaciones (FBI), y forman parte de la información que dicha institución manejaba respecto a Lucille Ball y a Desiderio Alberto Arnaz y de Acha III (AKA Desi Arnaz). Hay que destacar que los documentos concernientes a Desi Arnaz superan con creces los de su esposa; en donde Lucille Ball tiene un solo tomo dedicado a ella, Desi Arnaz, por su labor como Presidente de Desilu Producciones, poseía siete tomos de información.

Entre estos documentos, de los cuales hemos hecho una selección, se incluye la correspondencia de terceras personas al FBI (y a su director, J. Edgar Hoover) respecto a las personas en cuestión, la productora, o sus programas televisivos. Aquellos elementos recogidos en este anexo son solo algunos de los cientos que se pueden encontrar en la Bóveda.

Office Memorandum • UNITED STATES GOVERNMENT

TO : DIRECTOR, FBI (100-400465)

DATE: 12/16/53

FROM : SAC, LOS ANGELES (100-41702)

SUBJECT: LUCILLE BALL, was.
SM-C

ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED
DATE 2/21/11 BY 3472/ST/4

ReBulet dated 1/18/52 captioned "CP, U.S.A.,
DISTRICT 13, Los Angeles Division, IS-C" and
remyAir-Tel to Bureau 9/11/53 captioned "HOUSE
COMMITTEE ON UN-AMERICAN ACTIVITIES".

The subject furnished an executive statement to
WILLIAM A. WHEELER, West Coast Representative, House Committee
on Un-American Activities, on September 4, 1953, at Hollywood,
California. BALL stated that in 1936 she registered to vote
as a Communist or intended to vote the Communist Party ticket
because her grandfather, FRED HUNT, now deceased, wanted her
to register as such. She stated that FRED HUNT had been a
Socialist all his life and she had registered as a Communist
to make him happy and to do him a favor. She stated she at
no time intended to vote as a Communist.

BALL stated she has never been a member of the
Communist Party to "her knowledge"; had never been asked to
become a Communist Party member; did not ever attend any
meetings which she later discovered were Communist Party
meetings; did not know whether or not any meetings were ever
held at her home at 1344 North Ogden Drive; stated she did not
know EMIL FREED and if he had appointed her as a delegate to
the State Central Committee of the Communist Party in 1936 it
was done without her knowledge or consent; did not recall
signing the document sponsoring EMIL FREED for the Communist
Party nomination to the office of member of the assembly of
the 57th District; and has never heard of the California
Conference for Repeal of the Criminal Syndicalism Act, the
Southern California Council for Constitutional Rights, or
the Committee for the 1st Amendment.

A review of the subject's file reflects no activity
that would warrant her inclusion on the Security Index. The
subject's file is being maintained in a closed status. On
October 30, 1953, the Washington Field Office furnished the
Los Angeles Office with a copy of the subject's executive
statement which is located in Los Angeles file 100-41702-1a1.

Reg.

RECORDED - 90

100-400465-8

DEC 21 1953

5 DEC 21 1953

6
12
10

Office Memorandum • UNITED STATES GOVERNMENT

TO : Mr. Tolson ✓

DATE: Oct. 26, 1953

FROM : L. B. Nichols

SUBJECT:

Tolson	✓
Ladd	✓
Nichols	✓
Belmont	✓
Mohr	✓
Winterrowd	✓
Tele. Room	✓
Nease	✓
Gandy	✓

_____ called. They have scheduled Lucille Ball for the cover of the future issue of _____ Magazine. _____ wondered if there was anything new on Lucille Ball and her so-called Red affiliations. I told _____ I doubted very much we could be of any assistance to her and I knew nothing offhand and she might want to check with the House Committee on Un-American Activities. She stated she would do this.

cc: Mr. Ladd
Mr. Belmont

LBN: _____

(b)(7)(c)

*(b)
(7)
(c)*

ON

RECORDED - 50 / 100-420475-6

INDEXED-50

NOV 5 1953

REC-91
PA 94-52549-82

November 10, 1960

EX 100

[Redacted]

B6

Dear [Redacted]

Your telegram of November 3, 1960, has been received, and the interest which prompted your inquiry is appreciated.

I wish to advise that since the FBI does not cooperate in the production of the television program you mentioned, I cannot comment relative to the material that is being used. I would also like to point out that Mr. Eliot Ness was employed as a Prohibition Agent in the Internal Revenue Service and later was transferred to the Bureau of Prohibition in the Department of Justice. He was never a Special Agent of the FBI.

Sincerely yours,

J. Edgar Hoover

John Edgar Hoover
Director

MAILED 3
NOV 10 1960
COMM-FBI

REC'D READING ROOM
NOV 10 5 00 PM '60

NOTE: No record Bufiles identifiable with [Redacted] above acknowledgment is used due to fact that correspondent apparently believed [Redacted] was an FBI Agent and with [Redacted]

Yellow
Mohr
Parsons

REC-70

94-52549-83

February 16, 1961

EX-113

B6



Dear [Redacted]

Your letter of February 9, 1961, has been received, and the interest which prompted you to write is appreciated.

I would like to point out that the FBI has no affiliation with the television program, "The Untouchables"; however, I am able to answer your inquiry concerning Al Capone. He passed away as a result of pneumonia on January 25, 1947, at Palm Island, Miami, Florida.

Enclosed are some booklets pertaining to the work of the FBI which may be of interest to your classmates and you.

Sincerely yours,

J. Edgar Hoover

John Edgar Hoover
Director

MAILED 9
FEB 17 1961
COMM - FBI

FEB 16 5 13 PM '61
READING ROOM

- Enclosures (5)
- SA and Clerical Job Sheets
- Story of the FBI
- Fingerprint Identification
- FBI Laboratory

NOTE: Above information concerning Capone's death was obtained from the Miami Police Department death notice.

- Tolson _____
- Parsons _____
- Belmont _____
- Callahan _____
- Conrad _____
- DeLoach _____
- Evans _____
- Malone _____
- Rosen _____

from [unclear] DENY
FEB 15 10 55 AM '61

REC'D

B6

[Redacted]

March 30, 1961

John Edgar Hoover
Director, Federal Bureau Of Investigation
Dept. of Justice, Washington D.C.

Dear Mr. Hoover:

I am a boy of 10½. I have always been interested in crime-fighting and your work. A few of my freinds are also interested and so we would appreciate any information you can spare. Thank You very much.

Very sincerely yours,

[Redacted] B6

P.S.: I never watch a certain show called the "Untouchables", but on Friday, Jan. 13, 1961, right after the night of thr "Big Train", (appearing on the same show), John Wingate on WOR-radio stated that Eliot Ness was never in the F.B.I. and that the stories are false. I would please like some informati on Eliot Ness and his "Untouchables". Thank you.

Odesilu Productions

R

REC-85

94-52549-84

11 APR 11 1961

REC-85

EX 104

April 10, 1961

[Redacted]

Dear [Redacted]

Your letter postmarked April 4, 1961, has been received, and I am pleased to learn of your interest in the FBI. I am enclosing some material about our organization which you may wish to have.

With regard to your question, Elliot Ness was employed as a Prohibition Agent in the Internal Revenue Service and later was transferred to the Bureau of Prohibition in the Department of Justice. He was never a Special Agent of the FBI.

The FBI has had no part in the production of "The Untouchables" and does not endorse it in any manner. The programs have often involved fictitious accounts of actual cases handled by the FBI. Beyond this, I am not in a position to comment on the accuracy of these programs.

Sincerely yours,

J. Edgar Hoover

MAILED 81
APR 10 1961
COMM-FBI

- Tolson _____
- Parsons _____
- Mohr _____
- Belmont _____
- Callahan _____
- Conrad _____
- DeLoach _____
- Evans _____
- Malone _____
- Rosen _____
- Tavel _____
- Trotter _____
- W.C. Sullivan _____
- Tele. Room _____

Enclosures (4)
What it's like to be an FBI Agent
Story of the FBI
Fingerprint Identification
FBI Laboratory

APR 10 10 07 AM '61

FBI

REC'D DE LOACH

APR 10 1961

FBI

RECEIVED-DIRECTOR

REC'D-READING ROOM
FBI

APR 10 4 21 PM '61
FBI

Handwritten initials and marks

Imagen

Fotografía de Lucille Ball y Vivian Vance. 14avo Banquete Anual de la Academia de Artes y Ciencias de la Televisión en 1969.

