

**EL CINE NORTEAMERICANO DURANTE LA GRAN DEPRESIÓN
(1929-1939)**

**AMERICAN CINEMA DURING THE GREAT DEPRESSION
(1929-1939)**

Carmen Mainer

Universidad de Zaragoza

Resumen:

El cine comienza su andadura a finales del siglo XIX como un mero entretenimiento de masas, revelando a un público ávido de novedades las posibilidades del reciente descubrimiento. Será a partir de la Revolución bolchevique de 1917 cuando los organismos de poder descubran la capacidad de la imagen en movimiento como herramienta de propaganda ideológica. Los regímenes comunista y fascista se sirvieron del cine para difundir su doctrina y en la democracia de Estados Unidos, durante el período del *New Deal* (1933-1939), el cine clásico de Hollywood desempeñará la misma función propagandística, aunque haciendo uso de lenguajes y géneros variados y, con frecuencia, mucho más sofisticados. Es precisamente esta faceta del Séptimo Arte, su uso como agente difusor de ideologías,

la que nos interesa y se analiza en el presente artículo.

Abstract:

The cinema begins its career in the late nineteenth century as a mere mass entertainment, revealing to an eager audience the possibilities of the new discovery. It was from the Bolshevik Revolution of 1917 when the power of the moving image as ideological propaganda tool was discovered by the governments. The communist and fascist regimes used the cinema to spread their doctrines and in the American democracy, during the *New Deal* period (1933-1939), the classical Hollywood cinema will perform the same propaganda function, but using different languages and genres, and often much more sophisticated. It is this aspect of the cinema, its use as a carrier of ideologies, that interests us and analyze this article.

Palabras clave:

Política cultural del *New Deal*; cine como ideología; Ernest Lubitsch; King Vidor; Frank Capra

Keywords:

Cultural policy of the *New Deal*; cinema as ideology; Ernest Lubitsch; King Vidor; Frank Capra.

1. El contexto histórico previo a la Gran Depresión: expansión de la economía de Estados Unidos en la década de 1920

“Nunca el Congreso de los Estados Unidos, al analizar el estado de la Unión, se ha encontrado con una perspectiva más placentera que la que existe en este momento... La riqueza que han creado nuestras empresas y nuestras industrias, y que ha ahorrado nuestra economía, ha sido distribuida ampliamente entre nuestra población y ha salido del país en una corriente constante para servir a la actividad benéfica y económica de todo el mundo. Las exigencias no se cifran ya en satisfacer la necesidad sino en conseguir el lujo. El aumento de la producción ha permitido atender una demanda creciente en el interior y un comercio más activo en el exterior. El país puede contemplar el presente con satisfacción y mirar hacia el futuro con optimismo” (Hobsbawm, 1995: 92).

Mensaje al Congreso del presidente Calvin Coolidge. 4 de diciembre de 1928.

Al término de la Primera Guerra Mundial (noviembre de 1918), la economía estadounidense se vio claramente beneficiada y experimentó un extraordinario índice de crecimiento a lo largo de la década de 1920: al no haber sufrido daños en territorio propio durante la contienda y gracias a su enorme capacidad de producción, los Estados Unidos se convirtieron en la potencia política y económica dominante a nivel mundial.

Desde esta situación privilegiada y hegemónica, el país jugó un papel crucial a la hora de establecer las reglas que habrían de definir la política internacional del período de entreguerras, descuidando por una parte “la función de estabilizar la economía mundial” (Hobsbawm, 1995: 106) y, por otra, creando en su propio sistema económico un espejismo de prosperidad que favorecería decisivamente la incontrolada expansión financiera. Los factores que contribuyeron a conformar este panorama de bonanza ficticia fueron, entre otros, el excedente de oferta de producción nacional norteamericana (que no se correspondía con las demandas reales de la sociedad), la expansión del crédito bancario (Hobsbawm, 1995: 108) (precisamente para subsanar la circunstancia anterior, forzando así la

demanda de los consumidores), la depreciación paulatina de los productos agrícolas¹ y la participación popular en la Bolsa de forma más o menos generalizada². Por otra parte, de 1921 a 1933 la política interior de Estados Unidos estuvo definida por las administraciones republicanas de Warren Harding (1921-1923), Calvin Coolidge (1923-1929) y Hebert C. Hoover (1929-1933). En un clima de rabioso liberalismo que rayaba en la ilegalidad, durante este período se desarrollaron programas basados en la nula intervención del gobierno en la economía favoreciendo a los grandes capitales y, en algunos casos, incluso el delito (no olvidemos que con la prohibición del alcohol de 1920 a 1933 florecerán las bandas criminales dedicadas al contrabando).

Finalmente, algunos manuales coinciden a la hora de señalar cómo la expansión económica y el aumento de la renta nacional son precisamente los indicadores que ocultan los primeros síntomas de una crisis económica.

2. El *crack* de 1929 y sus consecuencias sociopolíticas

El desplome de la Bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929 trajo consigo consecuencias de índole política, económica, social y cultural (que se hicieron patentes en Estados Unidos a finales de 1929 y en Europa en el verano de 1930), y marcó un antes y un después en el devenir histórico del siglo XX. Algunos de los efectos que acarrió la Depresión fueron la supresión de

¹ El proteccionismo económico llevado a cabo tanto en EE. UU. como a nivel internacional, puso freno a las importaciones y derivó en una sobreexplotación del terreno agrícola estadounidense que, a su vez, acarrió un aumento del excedente de la producción; asimismo, con el paso del tiempo, la roturación constante de las tierras acabó por provocar un problema clave al que debería enfrentarse la nación: una de las más trágicas sequías conocidas hasta el momento agravada por el fenómeno climatológico denominado *dust bowl*, consistente en tormentas de polvo que asolaron las grandes llanuras del centro del país.

² “Existe más peligro de exagerar el interés popular por el mercado que de infravalorarlo. El tópico de que en 1929 todo el mundo “jugaba en la bolsa” no es ni mucho menos literalmente verdad. Entonces, como ahora, el mercado de valores era para la gran mayoría de obreros, agricultores y empleados -es decir, la gran mayoría de los norteamericanos-, algo remoto y vagamente siniestro. Entonces, como ahora, pocos sabían cómo había que arreglárselas para comprar títulos; la compra de valores a plazo y con fianza era en todo caso un hecho tan alejado de la vida real de la masa de población como el Casino de Montecarlo. (...) De modo que sólo un millón y medio de personas -de una población de unos 120 millones de personas y de 29 a 30 millones de familias- participaron activamente de alguna manera en el mercado de valores” (Galbraith, 2000: 123).

créditos americanos, la caída de los precios de las materias primas y los productos agrícolas, o la interrupción del flujo internacional de capitales, provocando una onda expansiva de paro y quiebras bancarias. Estas circunstancias contribuyeron a generar un clima de desconfianza generalizada en el proceso que Hobsbawm denomina de *mundialización* de la economía. Los grandes capitalistas y los políticos vieron detenido su sueño de una economía global puesto que, para salir de la crisis, debían “proteger sus mercados nacionales y sus monedas frente a los ciclones económicos mundiales, aun sabedores de que eso significaba dismantelar el sistema mundial del comercio multilateral en el que (...) debía sustentarse la prosperidad del mundo” (Hobsbawm, 1995: 101). Las consecuencias de este proceso que reenfocó la política financiera de lo internacional a lo nacional consistieron en el abandono del patrón oro entre 1931 y 1933 (de Gran Bretaña, Canadá, todos los países escandinavos y Estados Unidos), “considerado hasta el momento como el fundamento de un intercambio internacional estable” (Hobsbawm, 1995: 101), así como del libre comercio. De esta manera, se produjo una brusca detención de los intercambios comerciales a nivel internacional procediéndose, por tanto, a la adopción de medidas proteccionistas en el ámbito de la política financiera mundial.

Por otro lado, con el objeto de hacer frente a las consecuencias de la crisis económica, los gobiernos de los países afectados plantearon tres soluciones fundamentales: la intervención del gobierno en las economías nacionales (creando puestos de trabajo, participando en la creación de empresas o nacionalizando las privadas, comprando materias primas nacionales, concediendo créditos a las industrias o ejerciendo un rígido control en los precios y salarios), la aplicación de políticas autárquicas (tanto en los Estados democráticos como totalitarios) y las medidas destinadas a frenar la ola de desempleo e inseguridad social, sobre todo en Estados Unidos³, donde

³ Para combatir la enorme tasa de desempleo se siguieron entre otras las teorías de John Maynard Keynes, lúcido economista británico que, en 1936, revolucionó el pensamiento económico capitalista con su obra *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*. Fue uno de los pensadores más críticos con las reparaciones económicas de Versalles y con las políticas deflacionistas aplicadas en los años 20. Abogaba por las inversiones gubernamentales en obras públicas como solución en épocas de crisis, y cimentaba su

también se prestó una especial atención a la cuestión agraria. No obstante, si bien estas medidas permitieron una cierta recuperación de la economía a nivel nacional, no se recobró la pujanza que, antes del *crack* de 1929, caminaba poco a poco hacia la globalización.

3. La política de Franklin Delano Roosevelt. El *New Deal* (1933-1939)

Según Hobsbawm, las tres opciones de gobierno después de octubre de 1929 eran el comunismo marxista, el fascismo o el capitalismo democrático reformado, siguiendo la estela de John Maynard Keynes. Este último sistema fue el que se adoptó en Estados Unidos a partir de 1933, con la llegada de Roosevelt al poder.

En el momento en que ascendió a la presidencia, Roosevelt llevó a cabo un paquete de reformas destinadas a superar la crisis denominado *New Deal* (literalmente, “nuevo reparto de cartas”) y que ya había sido ensayado durante los primeros años de la Depresión en el estado de Nueva York, cuando el nuevo presidente detentaba el cargo de gobernador. La idea matriz que integraba estas medidas de recuperación económica y social era la resolución de poner freno al desbocado liberalismo económico que había caracterizado a las administraciones republicanas, conjugando por un lado el respeto a las leyes del mercado y, por otro, la intervención estatal. Se abre así una nueva era en la política norteamericana en la que el Estado conoce un poder interventor en la economía y en los servicios públicos hasta entonces inexistente.

propuesta en la idea de que sólo poniendo dinero en circulación y dándole al pueblo trabajos útiles podría recuperarse la verdadera confianza, para después recobrar la producción y el consumo general. Los primeros Estados en aplicar estas políticas en los años 30 fueron los escandinavos, gobernados por partidos socialdemócratas (en concreto, Suecia). El *New Deal* de Roosevelt lo hizo, a su manera, a partir de 1933. Por último, cabe mencionar que las políticas de erradicación del desempleo se llevaron a cabo no sólo con el fin de lograr el bienestar de la clase trabajadora, sino también como solución preventiva a la hora de evitar brotes de protesta que pusieran en peligro la sociedad y el sistema político basado en el capitalismo de forma que, finalmente, el reenfoque de la política social perseguía impedir la radicalización del pensamiento tanto de la izquierda como de la derecha.

Algunas de las medidas “de emergencia y subsidio” (Muscio, 1996: 19) aplicadas durante la administración Roosevelt fueron la reforma agraria y las intervenciones hidráulicas en el valle de Tennessee (*Agriculture Adjustment Act, AAA*), la reconstrucción de la industria (*National Industry Recovery Act, NIRA*), el freno al desempleo (*Works Progress Administration, WPA*) y las medidas aplicadas en política social (*Social Security Act*). Asimismo, Roosevelt desarrolló una importante política cultural que, dada su importancia, merece que se le preste una atención particular.

4. La política cultural en el contexto del *New Deal*: sutil persuasión, publicidad y propaganda

Las repercusiones masivas de la doctrina del *New Deal* no pueden comprenderse sin tener en cuenta la política cultural, que sirvió como refuerzo y medio de difusión a gran escala de las medidas aplicadas en la práctica a nivel socioeconómico. Por otra parte, durante el período de entreguerras el sector del entretenimiento experimentará un notable impulso en su camino hacia lo que más tarde se denominarán *mass media*, encabezado por la radio y el cine⁴.

Si bien es cierto que desde el comienzo de la Depresión tanto el gobierno de Hoover como la administración demócrata de Roosevelt volvieron la vista hacia el cine como el principal medio de distracción y entretenimiento de masas, el uso que políticamente se hizo del Séptimo Arte fue notablemente distinto: mientras el gabinete de Hoover “facilitó” el acceso a las salas de cine a los más desfavorecidos limitando su actuación política al reparto de entradas gratuitas junto con ropa y comida, la administración Roosevelt profundizó concienzudamente en las posibilidades que el lenguaje cinematográfico brindaba a la hora de cohesionar una sociedad cada vez más desesperada y desencantada. En definitiva, el gobierno demócrata puso en

⁴ El cine fue el medio principal de que la administración Roosevelt se sirvió para difundir sus novedosas medidas socioeconómicas, pero no el único: de esta manera, los *fireside chats* (“discursos frente a la chimenea”) mediante los cuales el propio presidente se dirigía por radio a la nación, desempeñaron un papel fundamental en el contexto de la política cultural impulsada por éste.

marcha un dispositivo cultural que curaba la crisis “desde dentro” de la conciencia colectiva de la sociedad, haciendo renacer la esperanza en la capacidad de regeneración del sistema al reforzar la confianza del individuo en su propio afán de mejora y supervivencia. Nos encontramos ante lo que Giuliana Muscio denomina una política de “mediación cultural y recomposición ideológica del orden social, debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores puestos en práctica por el gobierno federal” (Muscio, 1996: 21).

Si comparamos el enfoque de la cultura en general (y del cine en particular) en Estados Unidos con el que se estaba llevando a cabo en países como Alemania (en los que la labor cultural estaba igualmente controlada desde el gobierno), en EE. UU. encontramos “más una labor de sensibilización que de propaganda” (Muscio, 1996: 21), siendo la “persuasión” (Muscio, 1996: 23) la clave que definirá la política cultural de la administración Roosevelt para frenar las consecuencias de la crisis en la sociedad. “Estos medios de desarrollo reciente y su especial fascinación contribuyeron a reforzar un orden social en rápida desintegración (...) y ayudaron a crear un ambiente en el que haber compartido una experiencia común, ya fuera el hambre, los *dust bowls* o la guerra, hacía más fuerte y urgente la necesidad general de acción y reformas... (...) Es innegable que se trató [el *New Deal*] de un triunfo sociológico y psicológico” (Muscio, 1996: 25).

Por último, cabe mencionar que, precisamente durante los años 30, la industria cinematográfica estadounidense irá conformando el *studio system* (“sistema de estudios” característico de Hollywood), mediante la formación de monopolios y la producción vertical. Giuliana Muscio arroja luz sobre la paradoja que a nuestros ojos supone que un gobierno intervencionista permita la formación de grandes monopolios, dejando fuera del negocio a las independientes y a las pequeñas productoras: “existe una definición histórica de monopolio que fue aplicada efectivamente en el análisis de la estructura de la industria (...): los *newdealers* (...) no consideraban el *trust* y el gran tamaño de una industria condiciones suficientes para determinar un monopolio, sino que extendían el análisis a las prácticas comerciales

adoptadas por esta industria, al grado de control del mercado” (Muscio, 1996: 17). Esta apreciación puramente técnica fue la excusa que esgrimió el gobierno de Roosevelt para posicionarse de forma muy permisiva hacia la concentración del control audiovisual en unas pocas *majors*, hecho que se explica por el beneficio mutuo que ambas partes obtenían de este acuerdo: las grandes productoras se veían favorecidas al controlar todas las fases de proceso de producción, distribución y proyección de una película sin temor a la competencia y, por otra parte, el gobierno y sus instituciones aparecían convenientemente glorificados como salvadores del país que había estado a punto de perderse entre las garras de la Depresión y del miedo.

5. La producción cinematográfica durante la administración Hoover (1929-1933)

Los primeros años de la Depresión americana coincidieron con la progresiva implantación del sonido en el cine, de forma que se asistió al auge de los géneros del musical o el cine de gánsters, mucho más atractivos gracias a las posibilidades que ofrecía este nuevo adelanto de la técnica. No obstante, las fuentes coinciden en destacar el tono más bien trágico de los films rodados en los primeros años de la Depresión, observándose el cambio hacia un espíritu más optimista y regenerador tras la investidura de Roosevelt como presidente de la nación.

Podemos citar dos films que consideramos clave en este período: *The public enemy* (*El enemigo público*, William A. Wellman, 1931) y *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932). Ambos abordan el tema del ascenso y caída de un gánster relacionando su carrera criminal con sus circunstancias biográficas personales, y presentan rasgos formales y temáticos similares que detallamos a continuación:

- 1) La acción principal se desarrolla durante la prohibición (con el trasfondo de un clima de inseguridad y contrabando) y se presenta al gánster como un ser abominable y sediento de poder, casi inhumano en sus

actuaciones, y con escasos momentos en los que el público pueda llegar a sentir piedad por él.

2) La apariencia formal se beneficia en gran medida de los avances en el sonido, destacando el protagonismo de los tiroteos e influyendo decisivamente en la organización final del montaje y la puesta en escena.

3) La enorme influencia del cine documental, con abundantes planos objetivos que enriquecen la apariencia realista de la narración (predominan los planos medios o generales, coincidiendo con la altura de la vista). Por otra parte, y debido precisamente a esto último, los aspectos dramáticos quedarán reforzados cuando la cámara abandone la posición objetiva con la intención de destacar un momento determinado (podemos citar como ejemplo la toma final de *El enemigo público*: cuando el hermano del gángster Tom Powers abre la puerta creyendo que éste vuelve a casa, Wellman impacta al espectador con una impresionante toma en contrapicado que recoge la caída del cadáver de Tom, asesinado por una banda rival).



Fig. 1 y 2. Muerte de Tom Powers. Dos escenas del final de *The public enemy*, Wellman (1931)

4) La función descriptiva del sonido en la narración (algo que observamos en *Scarface*, en la evolución de la carrera criminal del gángster Camonte, quien al principio de la película habla con marcado acento italiano y que, conforme avanza su ascenso en la mafia, irá perdiendo para acabar hablando un perfecto americano). Esta idea del uso del *slang* mafioso para conferir realismo y hacer avanzar la narración simbólicamente a través del sonido se reinterpretará en el cine de los años posteriores, durante la administración Roosevelt, haciendo del “lenguaje y los diálogos una referencia cultural y seña de la identidad norteamericana” (Muscio, 1996: 15-41).

5) La acción se desarrolla en ambientes urbanos, manteniéndose en todo momento el contraste formal que simboliza el claroscuro moral en que se mueven los personajes; dicho contraste se plasmará en el ritmo de la narración (la calma se verá contrapuesta con la acción trepidante de los tiroteos y las persecuciones), y en la iluminación denominada *low key*, que enfatiza el claroscuro entre el blanco y el negro creando una “atmósfera psicológicamente cargada que acentúa el elemento neurótico del gángster” (Rodenberg, 1995: 190).

6) El uso de metáforas visuales que enfatizan el contenido dramático de la narración (en el caso de *Scarface*, el uso de la cruz como símbolo de muerte, o la identificación de un bolo a punto de caer al suelo con la muerte de Gaffney, uno de los rivales de Camonte; en *El enemigo público*, la cena familiar de bienvenida al hermano de Tom Powers al finalizar la Primera Guerra Mundial está presidida por un enorme barril de la cerveza con la que trafica el gángster; este elemento metafórico divide a la familia tanto física como afectivamente en este momento del film. En otra escena, cuando Tom y Matt asesinan a su antiguo jefe, Putty Nose, el uso del sonido contrapuntístico actúa como metáfora visual y “sonora” de la muerte: mientras Putty Nose toca el piano la cámara realiza un barrido sobre la habitación y, en el momento que el gángster es abatido, la melodía se interrumpe al caer el cuerpo sobre las teclas).



Fig. 3. El uso de la cruz/aspa como metáfora visual y símbolo de la muerte en *Scarface*, Hawks (1932)

7) En cuanto al contenido argumental, podemos apreciar la importancia concedida al ámbito familiar y, en el caso de *El enemigo público*, a la infancia y juventud del gángster. Los orígenes de los protagonistas son humildes y su familia suele estar rota (en el caso de Tony Camonte, su padre parece haber

muerto, puesto que no aparece en ningún momento del film y, en las primeras imágenes de *El enemigo público*, vemos al padre de Tom Powers, que para más inri es policía, pegándole con un cinturón después de una de sus travesuras). Ante esta pobreza inicial, asistimos a la voluntad de “prosperar” de los protagonistas sin tener que rendir cuentas a nadie. Este ascenso en la carrera criminal traerá inevitables desgracias a la familia (Cesca, la hermana de Tony Camonte, es asesinada en el tiroteo final entre su hermano y la policía, y Tom Powers, después de haber hecho las paces con su hermano y haber decidido regresar a casa, resulta muerto por los esbirros de una banda rival).

8) El elocuente el desprecio hacia el género femenino bajo el presupuesto de que las mujeres sólo traen problemas al protagonista. La debilidad de Tony Camonte por su hermana se convertirá en su perdición en el momento en que éste se entera de que ella está viviendo con otro hombre: en un ataque de celos, asesina a su cuñado proporcionando a la policía una prueba contra él y precipitando su propia muerte. En el caso de *El enemigo público*, las mujeres resultan peor paradas: Gwen Allen (interpretada por Jean Harlow), es la única mujer con la que Tom no es capaz de mantenerse distante y, tras declararle sus sentimientos, comienzan sus problemas cuando el jefe de la banda para la que trabaja (“Nails” Nathan) es asesinado; otra mujer fatal, la amante de Paddy Ryan y encargada de proteger a los muchachos de la banda mientras los jefes “negocian” la reestructuración del contrabando de alcohol, abusa de Tom Powers después de dejarlo inconsciente con la bebida. Después de este incidente, Tom huye del refugio y es acribillado por una de las familias rivales. Sirvan los ejemplos mencionados para ilustrar la perspectiva profundamente misógina de este tipo de cine.



Fig. 4. Tom Powers (James Cagney) y Gwen Allen (Jean Harlow) en una escena de *The public enemy*, Wellman (1931)

9) La aparición de veladas alusiones eróticas, a pesar de las normas del Código de Producción que regían el contenido moral de las películas de Hollywood desde 1930 (por ejemplo, en la relación del Camonte con su hermana Francesca adivinamos sentimientos incestuosos y en la versión española de *El enemigo público* aparecen censuradas dos secuencias: la primera muestra el coqueteo homosexual por parte de un sastre hacia Tom Powers y otra, más breve, la convivencia de éste con una joven bajo el mismo techo).

Siegfried Kracauer, sociólogo cinematográfico, ha defendido la idea que considera que un film constituye el “espejo del inconsciente colectivo” de un pueblo (Rodenberg, 1995: 192). En este caso, el cine de gánsters refleja a la perfección el sentimiento general de un país en crisis tanto a nivel económico como psicológico. El hambre, el desempleo y la pobreza contribuyeron a crear un clima de desesperación y desconfianza social que puso en tela de juicio los valores sobre los cuales se había sustentado hasta el momento la nación norteamericana, trayendo consigo un preocupante ascenso del índice de criminalidad. La incapacidad (involuntaria o no) del gobierno para frenar el gangsterismo provocó un descrédito generalizado entre la sociedad hacia los órganos del estado, y una inversión de la simpatía por los gánsters como “héroes públicos” (Rodenberg, 1995: 192), algo que queda reflejado en los films de los primeros momentos de la crisis.

No obstante, la moral del Código Hays de censura (1922) y de las asociaciones católicas y conservadoras limitó la “romantización” del género y la glorificación del héroe con la idea fundamental de que el crimen nunca queda impune. De esta manera, la muerte de Tom Powers viene seguida de un breve epílogo que reza así: *el final de Tom Powers es el final de todos los criminales. “El enemigo público” no es un hombre, no es un personaje tampoco, es un problema que, más tarde o más temprano, nosotros, el público, deberemos resolver.* Asimismo, el principio del film queda definido por el *leit motiv* de los barriles de cerveza, que se puede interpretar como una justificación de la Ley Seca al invitar al espectador a establecer la asociación entre las desgracias del muchacho con el consumo de alcohol.

Tampoco hay que perder de vista el énfasis que, sobre todo en el film de Wellman, se pone en un contexto social adverso como condicionante de la actitud del delincuente. Esta responsabilidad colectiva ante el crimen actúa como metáfora de la Depresión, entendida como un fracaso colectivo en el cual la sociedad puede influir activamente para modificar el rumbo de sus consecuencias (de este presupuesto partirá el cine producido durante el mandato de Roosevelt).

Paulatinamente, entre 1933 y 1934, asistiremos a una disminución de la producción de películas de gánsters debido a factores como el temor de los estudios a una reacción conservadora frente a los contenidos moralmente dudosos, la abolición de la Ley Seca en 1933 y el fin de la edad dorada de las mafias dedicadas al contrabando, y el ascenso de F. D. Roosevelt al poder, que supuso el reenfoque de la conciencia nacional sustituyendo “el sueño capitalista del éxito incondicional (...) por el sueño pequeñoburgués de una dicha modesta dentro de condiciones ordenadas” (Rodenberg, 1995: 194).

6. El cine de Franklin D. Roosevelt (1933-1939)

Hemos titulado intencionadamente este apartado con el propósito de hacer hincapié en la participación directa de la administración Roosevelt y la ideología *newdealista* en los films producidos por Hollywood entre 1933 y 1939. A continuación exponemos brevemente algunos de los signos más visibles que en el ámbito cinematográfico marcaron el proceso de cohesión de la sociedad a través del imaginario colectivo norteamericano, conformando un nuevo americanismo que se erigía sobre los cimientos de la tradición estadounidense:

- 1) Se redujo distancia entre el espectáculo y el público de forma que los argumentos filmados fuesen más realistas y accesibles para el espectador, favoreciendo su identificación con la historia (una actitud que repetía el propio gobierno buscando el acercamiento a la sociedad; Muscio define a Roosevelt como una suerte de *showman*). Por otra parte, se renovaron las estrellas huyendo del exotismo de los años 20 (llenarán las pantallas rostros como el de James Stewart, Bette Davis, Clark Gable o Jean Arthur, más

asimilables como semejantes por el americano medio que la sensual exuberancia de Louise Brooks o Clara Bow).

2) El “optimismo pragmático” (Muscio, 1996: 24) ante las adversidades así como la difusión de valores como el valor, la fe, el arrojo, la confianza o la esperanza que, una vez logrados a nivel individual, se habrían de transmitir al resto de la sociedad (en *Los tres cerditos*, de 1933, perteneciente a las *Silly Symphonies* de Walt Disney, y su canción *Who’s afraid of the Big Bad Wolf?*, se ha querido ver la superación de la crisis a través del optimismo y la despreocupación).

3) La exaltación de la efectividad de las instituciones gubernamentales (en la productora Warner Brothers, los gánsters protagonizados por Cagney pasaron a convertirse en agentes del FBI, invirtiendo el papel del héroe en la narración).

4) El retorno a los mitos de la América profunda (las alusiones a los monumentos de Washington o del general Grant serán habituales en los films rodados por Frank Capra), y la configuración de los diálogos y el idioma americano como seña de identidad nacional. Asimismo, las salas de proyección experimentarán una transformación del “*movie palace*, exótico, extravagante y lujoso, (...) al cine moderno, confortable y *democrático*, de dimensiones inferiores (...) y con mejor acústica” (Muscio, 1996: 33). La apariencia de las nuevas salas ilustra el cambio de mentalidad impulsado por la administración Roosevelt a través de “la composición horizontal de la construcción que eliminaba tanto las divisiones de clase como la de arte y vida: el espectador se convertía también en parte de un conjunto integrado” (Muscio, 1996: 33); asimismo, la nomenclatura de las propias salas refleja esta transformación: de “denominaciones exóticas como *Alhambra*, *Rialto* o *Tívoli*, se pasó a *The Roosevelt*, *The Lincoln*, *The Liberty*, etc.” (Muscio, 1996: 33).

7. Tres ejemplos ilustrativos sobre la confianza, la regeneración mediante el esfuerzo colectivo, y el espíritu norteamericano: *If I had a million* (Ernest Lubitsch, 1932), *Our daily bread* (King Vidor, 1933) y *Mr. Deeds goes to town* (Frank Capra, 1936)

7.1 La confianza: *If I had a million* (Si yo tuviera un millón) (Ernest Lubitsch, 1932)

Si yo tuviera un millón se rodó gracias a la colaboración de varios guionistas y directores (entre ellos se encontraban Joseph L. Mankiewicz y Ernest Lubitsch), y resulta un film peculiar por sus características formales y argumentales, que establecen el enlace entre el cine producido durante la administración Hoover con el nuevo cine *newdealista*.

El argumento parte de la historia del señor Glidden, un acaudalado millonario que, al borde de la muerte, se niega a testar a favor de sus codiciosos parientes y decide repartir su fortuna entre las personas que realmente lo necesiten, elegidas al azar en la guía telefónica. Este planteamiento sirve como matriz para desarrollar ocho “subtramas”, correspondientes a la historia cada heredero, que permiten abordar la crisis desde diferentes puntos de vista. De esta manera, el señor Glidden extenderá un cheque de un millón de dólares a un torpe empleado de unos almacenes, una prostituta, un falsificador de billetes y cheques, una pareja de cómicos retirados, un condenado a muerte, un oficinista, un soldado y una anciana. Los ocho “microrrelatos” que se generan a partir de esta situación hacen de la película un fresco de la sociedad norteamericana en crisis y constituyen un auténtico canto a la esperanza y a la confianza.

El film comienza en un tono distendido y cómico, pero la inmediata aparición de la prostituta nos prepara para un clima más dramático que culmina en la historia del falsificador de cheques. En este momento se produce el primer punto de inflexión del film, puesto que el falsificador será el primer personaje que *no cobrará* la herencia del señor Glidden. La historia de los cómicos retirados sirve como nexo de unión con la historia siguiente, la más trágica, con la que se alcanza el clímax dramático del film: el espectador se estremece al comprobar que un joven es condenado a la silla eléctrica por haber tratado de robar un banco, acuciado por el hambre; este personaje no salva su vida

con el dinero del señor Glidden y el espectador tampoco sabe si su viuda cobra el cheque, pues no parece que los oficiales de la cárcel le crean cuando, poco antes de morir, les pide que le den a su esposa la buena noticia sobre la inesperada herencia. Los dos relatos siguientes retoman el tono amable del principio con la breve aparición de Charles Laughton interpretando a un oficinista que, tras cobrar el cheque, se despide de su empleo y de su jefe con una pedorreta en un cómico *gag* mudo; en la historia siguiente, un arrogante y escéptico soldado (encarnado por Gary Cooper) no cobrará el cheque millonario, haciéndolo en su lugar la camarera a la que corteja y el analfabeto dueño del bar donde ella trabaja. El tono cómico de estos dos capítulos culmina con el octavo, que se desarrolla en un asilo de ancianas regentado por una impertinente propietaria. Será una adorable abuela quien cobre el último cheque, utilizando el dinero para construir un nuevo asilo en el cual se permite a las ancianas pasar el tiempo haciendo lo que más les guste (en un guiño al espectador, aparece la antigua y desagradable propietaria desempeñando el “trabajo” de balancearse en una mecedora). La última escena del film nos muestra a un renovado señor Glidden quien, después de haber repartido su riqueza, se encuentra mucho mejor de sus dolencias y lo demuestra disponiéndose a acudir a una excursión organizada por la anciana del último relato, con quien ha establecido una estrecha amistad.

La confianza es el valor principal que se intenta transmitir a través de estas ocho historias: sólo las personas que confían en Glidden (o las personas que merecen la confianza de quienes les rodean) cobrarán el cheque. Para plasmar esta idea encontramos elementos todavía deudores de la estética de los primeros años de la Depresión, combinados con el nuevo lenguaje que se hará popular durante el *New Deal*.

El tono dramático de las historias del falsificador de cheques o del condenado a muerte reflejan todavía una profunda amargura: el espectador asiste a la desesperación del falsificador suplicando para cobrar la suma de un cheque que, conociendo su historial delictivo, ningún banco quiere proporcionarle y, al final de este episodio, observamos con estupor al encargado del albergue nocturno donde se aloja encendiendo un cigarrillo con el cheque en llamas.

Advertimos ya la intención pedagógica que tendrá el cine norteamericano a partir de 1933 pero todavía marcado por un lenguaje dramático, anclado en los presupuestos narrativos del cine de gánsters, que no deja lugar a la esperanza. Lo mismo sucede en la historia del condenado a muerte, que es todavía más impactante que la anterior. Queda así demostrado que la falta de confianza no beneficia a estos personajes: ninguno de los dos consigue el dinero porque ni los empleados del banco, el dueño del albergue o el personal de la cárcel, confían en que ambos estén diciendo la verdad.

Analizando el film historia por historia descubrimos que tres personajes no consiguen el millón de dólares, pero que sólo los dos citados terminan rodeados de circunstancias traumáticas. La voluntad pedagógica de estos episodios como fábulas sobre la confianza (y, en el caso del condenado a muerte, sobre la inutilidad del dinero para conservar la vida) apunta ya hacia la nueva perspectiva de las ficciones hollywoodienses como dispositivos para la reeducación de los principios morales de la sociedad. La historia del soldado interpretado por Gary Cooper, de tono amable y complaciente, resulta más acorde con el lenguaje paternalista que Roosevelt reiteraría hasta el hartazgo, así como se distingue el tono didáctico con tintes *newdealistas* en el episodio de los cómicos retirados que, tras hacerse con la herencia de Glidden, compran una flota de coches con los cuales enseñan (de un modo un tanto particular) educación vial a los conductores temerarios.



Fig. 5 y 6. *If I had a million*, Lubitsch (1932): la historia del soldado (izquierda) y el episodio de los cómicos retirados (derecha)

Por otro lado, en la primera parte del film encontramos otro rescoldo identificable con el cine de gánsters en el relato de la prostituta que incluye una secuencia marcadamente erótica y sensual. Estas alusiones, más o menos explícitas, al sexo irían desapareciendo paulatinamente conforme Hollywood aplicase en sus películas las pautas de comportamiento que habrían de transmitirse a la sociedad.



Fig. 7. La herencia del erotismo característico del cine de gánsters en la escena final del episodio de la prostituta. *If I had a million*, Lubitsch (1932)

La segunda parte de *If I had a million* incluye, como hemos señalado, las breves apariciones de Charles Laughton y Gary Cooper, que suponen un cambio con respecto al cine anterior y facilitan la identificación del espectador con lo que sucede en la pantalla: los papeles principales son interpretados por actores prácticamente desconocidos y los secundarios por las estrellas. Por otro lado, esta identificación con la historia no se limita al mero visionado del film, sino que continúa cuando el espectador ha salido de la sala y se plantea la cuestión en primera persona (como propone el propio título de la película): “si yo tuviera un millón...”, abriendo una vía directa para imaginar una vida mejor.

Las tres últimas historias plantean la idea de que nunca es tarde para perder la esperanza y seguir buscando la felicidad (la ancianita cobrará un millón de dólares en el ocaso de su vida y el al principio moribundo señor Glidden experimentará una notable mejoría después de repartir su fortuna), premisas muy acordes con la trayectoria vital del presidente Roosevelt y el espíritu del *New Deal*.

7.2 La regeneración mediante el esfuerzo colectivo: *Our daily bread (El pan nuestro de cada día)* (King Vidor, 1933)

El argumento de *Our daily bread* constituye una reproducción a pequeña escala de la política del *New Deal* relativa a la reforma agraria y la recuperación del terreno cultivable de las grandes llanuras a través de las obras hidráulicas en el valle de Tennessee.

Comienza la película con la presentación de una joven pareja (John y Mary Sims) que, debido a sus problemas económicos, decide trasladarse de la ciudad a una idílica finca, Arcadia, para huir de las deudas y de los acreedores. El joven y optimista John decide cultivar la tierra pero es completamente profano en materia de agricultura. Es en este momento cuando coincide con un granjero expropiado que, en su viaje en busca de prosperidad hacia el Oeste, ha tenido una avería en el coche. El protagonista le ofrece trabajar con él en la granja ayudándole en el trabajo de la tierra y, de esta manera, evitarle el penoso e incierto viaje hacia la tierra prometida. Se inicia así la paulatina formación de una comunidad de personas afectadas por la crisis que encuentran en la finca una forma de subsistir al margen del sistema económico oficial. El espectador asiste a la configuración de una pequeña ciudad en la cual cada habitante se especializa en un saber, y la actividad económica reside en la colectivización de los bienes y en el trueque de los mismos. La consigna que repite constantemente el joven protagonista es “ayuda a los demás y ellos te ayudarán”, y define su colonia de desposeídos como “una cooperativa donde el dinero no importa”. Asimismo, se reitera con frecuencia la necesidad de vuelta a la naturaleza (para huir de la deshumanización de las grandes ciudades) y la consideración de la misma como una madre.



Fig. 8. John y Mary Sims asisten emocionados al crecimiento de los primeros brotes de la cosecha en *Our daily bread*, Vidor (1933)

Si en otras películas de la época los valores de la confianza y la esperanza eran primordiales, en el caso de *Our daily bread* el rasgo que podríamos señalar como principal es el de la solidaridad y el esfuerzo colectivos para conseguir un fin. Podemos señalar dos momentos clave en los que esta idea queda reflejada en la historia: cuando la finca es subastada debido a que no es rentable, los habitantes impiden que caiga en manos de los caciques y banqueros locales no permitiéndoles pujar y ofreciendo ellos, finalmente, la irrisoria cantidad de 1 dólar y 85 centavos, haciendo que ésta pase a ser de su propiedad y asegurando la continuación de la comunidad.

Otra circunstancia que da idea de que la solidaridad es la base para la prosperidad acontece inmediatamente después: Louie, uno de los habitantes de Arcadia (que desde el momento de su aparición ya ha llamado la atención del espectador por su carácter rudo y huraño, en contraste con el desenfadado optimismo del matrimonio protagonista), es un perseguido por la justicia. Él se dejará entregar a las autoridades con el fin de que la comunidad pueda servirse de los 500 dólares de la recompensa para abastecer de provisiones la despensa. Como colofón de este episodio, más tarde nos enteramos de que la justicia, al conocer la razón de la entrega de Louie, ha decidido ser indulgente con él y rebajarle la pena.

Más arriba hemos señalado que el argumento de la película constituye una miniaturización de lo que fue el desarrollo de la política del *New Deal* en el ámbito de la agricultura y, concretamente, de las obras hidráulicas en el valle de Tennessee. Efectivamente, vemos cómo la historia muestra, tras un periodo de continuada sequía, a la comunidad de Arcadia ante el peligro de perder toda la cosecha. Por otra parte, paralelamente a la ausencia de lluvias, John entabla una relación amorosa con la joven Sally poniendo en tela de juicio su matrimonio. Así, la aridez de la tierra coincide con la crisis social que vive el campamento al asistir a la relajación de la moral de su fundador y a su pérdida de la esperanza en el proyecto común iniciado; además, durante este período de incertidumbre quedarán contrastadas la actitud perversa de la mujer fatal (metáfora del vicio y la depravación) con la de la amante y fiel esposa de John, en un pulso moral que podemos interpretar como una

exhortación a las maneras virtuosas como conducta ideal a seguir, mientras se expone la idea del premio ante una actitud recta. Finalmente, en el momento en que John huye con Sally, éste oye como la central eléctrica próxima al campamento vuelve a funcionar y resuelve que cavando una zanja se puede aprovechar el agua del depósito para abastecer los campos, creándose así el paralelismo con lo que iban a ser las obras hidráulicas en Tennessee. Esta perspectiva le hace abandonar a la muchacha y regresar a la finca para comunicar la noticia a todos los habitantes, recuperando de esta forma su confianza y su puesto como líder.

La parte final del film adquiere un cierto tono documental pues desaparece la música de la banda sonora, que será reemplazada por el ruido de los picos y las palas durante los diez minutos finales de metraje, reproduciendo el trabajo ininterrumpido de la comunidad para hacer llegar el agua a la cosecha. Finalmente, cuando se da salida al torrente de agua, la música vuelve a ocupar el lugar en la banda sonora, en un intenso crescendo que culmina con el tema principal de la película, emocionante, esperanzador y triunfal. Las imágenes finales muestran a toda la comunidad de Arcadia recogiendo la cosecha y al matrimonio, felizmente reunido, mirando hacia el futuro con optimismo y felicidad.



Fig. 9 y 10. La comunidad de Arcadia trabajando unida día y noche para salvar la cosecha de la sequía en *Our daily bread*, Vidor (1933)

7.3 El espíritu norteamericano: *Mr. Deeds goes to town* (*El secreto de vivir*) (Frank Capra, 1936)

Frank Capra es uno de los directores que (junto con Gregory La Cava, Howard Hawks, Leo McCarey, Ernest Lubitsch o Preston Sturges, ya en los 40) mejor representan la evolución de la comedia romántica hacia la

screwball comedy, género que caracterizará el decenio de 1930. Este tipo de comedias contagiaban “la exuberancia vital de unas parejas (...) que dan prioridad en sus relaciones a valores como la diversión, la libertad y la igualdad. (...) En ellas, la relación romántica es concebida de tal forma que la pareja se reconcilia con la vida cotidiana y la convierte en una fiesta que celebra la alegría de vivir” (Echart, 2005: 15).

Se trata pues de un género en el que se plasma el optimismo del *New Deal* combinado con planteamientos contruidos sobre la cultura popular norteamericana, de forma que el espectador pueda sentirse identificado. El guión cobrará una importancia fundamental a la hora de articular este discurso, con réplicas brillantes e imaginativas por parte de todos los personajes. Es habitual, asimismo, encontrar la variante de la comedia de “rematrimonios” o de “enredo matrimonial” (como la define Stanley Cavell), como metáfora de la reconciliación y reconquista. Por último, no podemos olvidar el siempre gratificante *happy end* y la importancia concedida al “aprendizaje mutuo, a través del cual los personajes alcanzan una identidad más plena” (Echart, 2005: 19).

Será Frank Capra quien inaugure el género con el film *It happened one night*, estrenada en 1934, en la que Claudette Colbert interpreta a Ellie, una díscola heredera millonaria que, al conocer a Peter (el periodista encarnado por Clark Gable), cambia su carácter (caprichoso y frívolo) a través del aprendizaje de los valores que él le transmite. Esta “reeducación” mutua, más allá de las diferencias de clase social y encuadrada en el marco del romance, transmite al espectador la idea de que “las diferencias sociales e ideológicas (...) pueden ser superadas en la medida en que (...) se establezcan y compartan actitudes, valores e ideales (...). La superación del antagonismo en la pareja recuerda a los espectadores estadounidenses de la Depresión que el amor y la bondad son independientes de los estratos sociales, y que cabe mantener la fe en el ideal americano de una utópica sociedad sin clases” (Echart, 2005: 144-145).

Echart establece la periodización de 1934, desde el estreno de *It happened one night* (considerada la primera *screwball comedy*), hasta 1941, fecha en la

cual diversos manuales coinciden en destacar el cambio en la mentalidad y sensibilidad colectivas norteamericanas tras el ataque japonés a la base naval de Pearl Harbour. A partir de este momento hasta 1944 asistiremos, por una parte, a la progresiva disolución del género y, por otra, a la inversión de las preferencias generales del público por películas como *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942). No obstante, Preston Sturges rodará en 1941 dos clásicos como *Las tres noches de Eva* o *Los viajes de Sullivan*.

Hemos creído oportuno incluir esta breve aproximación al género de la comedia romántica de los años 30 ya que desempeñó un papel fundamental en la difusión de los valores de la confianza, la puesta en acción y la alegría, impulsados por el gobierno de Roosevelt. “La actitud del *can do*” (Echart, 2005: 25) en la superación de cualquier obstáculo, por grande que éste sea, la hemos observado en *Our daily bread*, y los cimientos sobre los cuales edificar el esfuerzo arraigarán en la tradición cultural norteamericana, culminando así el proceso de cohesión de una sociedad aturdida y desorientada y de “reeducación” del inconsciente colectivo.

Estos valores quedan perfectamente definidos en el film *Mr. Deeds goes to town*, cuando un joven de provincias hereda una fortuna tras la muerte de su tío y se traslada a vivir en Nueva York. Si frecuentemente observamos la aplicación de “*terapias de choque* a personajes millonarios de vida vacía o rígida” (Echart, 2005: 43) (como en el caso de *Vive como quieras*, también de Capra, 1938), en esta historia la lección viene dada en sentido inverso: es decir, Longfellow Deeds (un personaje interpretado por Gary Cooper con el que, por otra parte, el espectador medio podía identificarse perfectamente) revela, tanto al resto de personajes del film como al público, una serie de valores fundamentales, olvidados a causa de la “frivolización” característica de la vida urbana y moderna.

Cuando Longfellow llega a Nueva York despertará la envidia de todos los que le rodean por su inmensa fortuna, y provocará su ridiculización en los periódicos como *Cinderella man*, un provinciano inexperto en la administración económica, que se comporta de manera poco políticamente correcta. Puesto que el dinero no es su meta en la vida, Deeds decide repartir

su fortuna entre los desempleados y campesinos sin tierra creando una suerte de paralelismo con los presupuestos del *New Deal*, de forma que sus codiciosos abogados y parientes acabarán por urdir una trampa que le lleva a los tribunales acusado de demencia.

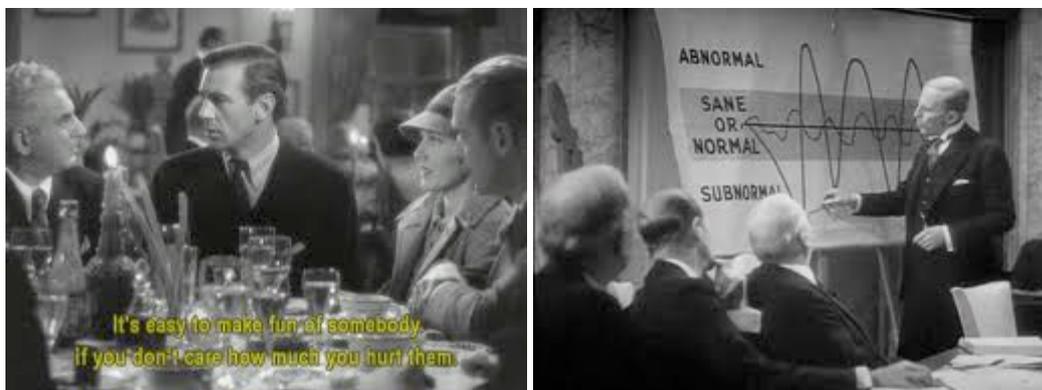


Fig. 11 y 12. “Es fácil reírse de alguien cuando no te importa cuánto le hieres” (izquierda) y un momento de la secuencia del juicio (derecha) en *Mr. Deeds goes to town*, Capra (1936)

El comportamiento del señor Deeds a lo largo de todo el film recuerda al espectador y, sobre todo, al personaje que interpreta Jean Arthur (Louise “Babe” Bennet/Mary Dawson), los principios morales de honradez, justicia y bondad que se pierden de vista en la ajetreada vida social y económica de la gran ciudad. Así, en diferentes momentos del film Deeds reflexiona acerca de la sinrazón de la gente al divertirse con la humillación ajena, el modo de vida urbano que “construye palacios pero no crea caballeros que los habiten”, y la grandeza de héroes americanos como el general Grant, ante cuya tumba se descubre antes de pronunciar las siguientes palabras: “veo a un modesto granjero de Ohio convertido en un gran soldado, a todo un pueblo en marcha, al general Lee rindiéndose con el corazón hecho pedazos. El principio de una nación, como predijo Abraham Lincoln, y al muchacho de Ohio convertido en hombre y presidente de esta nación. Estas cosas sólo pueden ocurrir en un país como América”, sentencia que refleja a la perfección el espíritu *newdealista* del “*can do*”.

De esta manera, Capra crea el clima propicio para que el espectador asista, en la secuencia final del juicio contra Deeds, a un auténtico pulso moral entre los principios que habían regido el destino de los Estados Unidos en la

década de los 20, identificados con los rastreros abogados y avaros parientes (el capitalismo desenfrenado, la falta de escrúpulos para los negocios, la ausencia de ética a la hora de conseguir un fin determinado...), y el nuevo discurso gubernamental de los años 30 (defendido por Deeds, los desempleados y los campesinos).

El *happy end*, con el triunfo de la justicia y la reconciliación de la pareja protagonista, pone el punto final a un film que consideramos paradigmático sobre la difusión de la política rooselvetiana a través de los canales de entretenimiento de las masas.



Fig. 13. La reconciliación entre Longfellow (Gary Cooper) y “Babe” Bennet (Jean Arthur) durante la última escena de *Mr. Deeds goes to town*, Capra (1936)

8. El “otro cine” de Roosevelt

A pesar de que fue la ficción cinematográfica el medio por el cual se transmitieron con más eficacia los valores del *New Deal*, no podemos dejar de apuntar brevemente la producción de otro tipo de cine, más encaminado hacia la propaganda explícita, que también se dio en Estados Unidos durante los años 30. Si bien este tipo de cine contaba con una audiencia más reducida, no deja de ser relevante su aportación al lenguaje cinematográfico contemporáneo (“en parte, ésas fueron las bases para que más adelante se consolidara la Escuela de Cine de Nueva York, caracterizada por su enfoque realista bien asentado en la tradición documental” (Paz y Montero, 1999: 182).

Los organismos de la *WPA* (*Work Progress Administration*) y *RA* (*Resettlement Administration*) se encargaron de producir films como *Hands* (*Manos*, de Ralph Steiner y Williard Van Dyke, 1934) o *The plow that broke the plains* (*El arado que asoló las praderas*, 1936) y *The river* (*El río*, 1937), éstas últimas del documentalista Pare Lorentz. Este tipo de films trató

de “crear un clima favorable a las medidas de intervencionismo económico que se veían, por parte de empresarios y financieros norteamericanos, como formas larvadas de comunismo” (Paz y Montero, 1999: 180).

Si bien hemos señalado que, en general, este tipo de cine documental con tintes más explícitamente propagandísticos tuvo poca repercusión pública, no sucedió lo mismo con *The plow that broke the plains*, que denunciaba las prácticas abusivas de cultivo que habían esterilizado las grandes llanuras estadounidenses e invitaba al espectador a una valoración crítica del depredador sistema capitalista. La polémica que rodeó al film (entre defensores y detractores del mensaje que transmitía) facilitó una extraordinaria publicidad gratuita que hizo posible su estreno en los circuitos comerciales. El documental que siguió a éste, *The river*, también realizado por Lorentz, versaba sobre la intervención estatal en el valle de Tennessee y cosechó un gran éxito de público, siendo distribuida por la Paramount en los circuitos comerciales.



Fig. 14. Escena de *The plow that broke the plains*, Lorentz (1936)

9. Conclusiones

En el presente artículo se ha abordado la génesis y el desarrollo del cine que caracterizará la década de los años treinta en Estados Unidos, haciendo especial hincapié en la producción fílmica que coincide con la presidencia de F. D. Roosevelt y en la utilización del Séptimo Arte como medio de difusión del *New Deal*, de sus medidas socioeconómicas y de los valores sobre los cuales habría de reconstruirse la nación a nivel tanto económico como social. No obstante, las películas realizadas a partir de la fecha de 1933 no suponen una ruptura con las producidas entre el inicio de la Depresión y la investidura de Roosevelt como presidente, sino más bien constituyen una suerte de “revisión” que adecua la forma anterior a unos nuevos contenidos.

De esta manera, observamos un hilo conductor entre los films de ambos períodos que resumimos brevemente a continuación:

1) El realismo: si bien entre 1929-1933 asistíamos a un exacerbado realismo que enfatizaba el impacto de la narración (*The public enemy*), a partir de 1933 observamos cómo éste se reinterpreta con el fin de hacer la historia más accesible y, por tanto, de conseguir la identificación del espectador con los protagonistas de la misma (*If I had a million, Our daily bread*).

2) Campo *versus* ciudad: frente al ambiente urbano, deshumanizado, de las películas de gánsters, a partir de 1933 se propondrá la vuelta a la naturaleza y a su ritmo más humano (*Our daily bread*); no obstante, en films como *Mr. Deeds goes to town* se vuelve a la ciudad desde una perspectiva diferente: es Longfellow quien aporta la humanidad, los valores olvidados, a los infelices habitantes de la gran urbe. Nos encontramos, pues, ante una invitación al progreso (identificado con la ciudad) pero sin olvidar los valores más humanos, las raíces que sustentan la identidad de la nación: las pequeñas poblaciones del campo.

3) La voluntad de prosperar: tanto los films producidos durante la administración Hoover como los realizados a lo largo de la etapa demócrata, presentan en su inicio un panorama de pobreza que despierta en los protagonistas la voluntad de prosperar (*The public enemy, Our daily bread*). No obstante, existe una diferencia fundamental entre el egoísmo e individualismo del gánster y la conciencia de lucha común para conseguir la prosperidad que encarnará John Sims: “ayuda a los demás y ellos te ayudarán” (*Our daily bread*).

4) La responsabilidad colectiva: frente a la explícita exhortación a la lucha contra las bandas criminales que señalábamos a propósito de *The public enemy*, a partir de 1933 observamos la interpelación (más velada, pero no por ello menos evidente) para hacer frente a las consecuencias de la Depresión. De esta manera, la responsabilidad colectiva ante el crimen se reinterpreta en el deber general para erradicar los efectos de la crisis.

5) El papel de la mujer en el proceso de cohesión de la sociedad: si bien los films de 1929-1933 presentaban una clara desunión entre ambos sexos y lastraban a los personajes femeninos con connotaciones evidentemente peyorativas (pensemos en la violación de Tom Powers en *The public enemy*), a

partir de films como *Our daily bread* se abre un nuevo camino hacia la consideración de la mujer como lo que podríamos llamar el “segundo pilar” (después del hombre) que sustenta la sociedad; esta película constituye, efectivamente, un punto de inflexión entre el cine anterior y las nuevas producciones, ya que podemos interpretar el personaje de Sally como rescoldo de la *femme fatale* del cine de gánsters (egoísta, individualista, frívola e incluso algo perversa, más acorde con la desesperanza de los primeros años de la Depresión) y el de Mary Sims como el de la nueva mujer que necesita el país para superar la crisis (abnegada, fiel, optimista y trabajadora, con un espíritu totalmente *newdealista*). Un nuevo tipo de mujer, elemento aglutinador de la familia, base de la sociedad, que culminará en el de la madre de Tom Joad en *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, dirigida por John Ford en 1940), como podemos observar en el diálogo de la última escena del film:

“Ma Joad: nunca más volveré a tener miedo. Lo tuve. Durante un tiempo pensé que estábamos vencidos (...). Me sentí mal y asustada, como si estuviéramos perdidos y a nadie le importara.

Pa Joad: tú eres la que nos hace seguir adelante. Yo ya no sirvo y lo sé. Parece que ahora ya sólo pienso en cómo era todo antes (...).

Ma Joad: bueno, una mujer puede cambiar mejor que un hombre. Un hombre vive como a sacudidas: nace un niño o muere alguien y es una sacudida, compra una granja o la pierde y es una sacudida. Para una mujer es una corriente, como la de un arroyo: hay pequeños remolinos y cascadas pero el río no cesa de correr. Una mujer lo ve así.

Pa Joad: quizá, pero estamos recibiendo una buena.

Ma Joad: lo sé, eso es lo que nos hace fuertes. Los ricos llegan y mueren, y sus hijos no saben qué hacer y se extinguen. Pero nosotros seguimos llegando, somos la gente que vive. No pueden exterminarnos, no pueden derrotarnos. Duraremos siempre porque somos el pueblo”.

Podemos concluir que, a la vista de los ejemplos mencionados, la aplicación de los principios del *New Deal* no sólo se limitó a la recuperación económica y social de Estados Unidos, sino que puso en marcha un dispositivo mediático de difusión de los valores que servían como base para estas medidas. La colaboración de las productoras de Hollywood con la

administración Roosevelt fue decisiva a la hora de configurar un modelo de film acorde con el nuevo americanismo que se pretendía transmitir a la sociedad, y supuso un avance en los medios de comunicación y entretenimiento como herramientas de conformación de la opinión pública que se irían depurando a la largo de la historia del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- BERNSTEIN, B. J. (1976). "El New Deal: los resultados conservadores de la reforma liberal". En BERNSTEIN, B.J. *et al*, *Ensayos inconformistas sobre los Estados Unidos*, Barcelona: Península, pp. 271-295.
- CAVELL, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- COMA, J. (1993). *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano (1930-1960)*. Barcelona: Laertes.
- ECHART, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- FERRO, M. (2008). *El cine. Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- GALBRAITH, J. K. (2000). *El crack del 29*. Barcelona: Ariel
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Alianza.
- GUNTER, L. (1995). "El New Deal y el descubrimiento de la realidad social: *The grapes of wrath* (1940)". En FAULSTICH, W. y KORTE, H. (compils.). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, Volumen II: 1925-1944, El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo XXI, pp. 333-344.
- HOBSBAWM, E. J. (1995). *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona: Crítica.
- JACKSON, G. (2009). *Civilización y barbarie en la Europa del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- KINDER, H. y HILGEMANN, W. (1980). *Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid: Istmo.
- MARX, G. (1985). *Groucho y yo*. Barcelona: Tusquets.
- MONTERDE, J. E. (1997). "Espejos de la Depresión: el cine social durante el New Deal". En *La imagen negada: representaciones de la clase obrera en el cine*. Valencia: Filmoteca Valenciana, pp. 131-143.
- MUSCIO, G. (1996). "El New Deal". En E. Riambau y C. Torreiro (coords.). *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, pp. 15-41.

- PAZ, M. A. y MONTERO, J. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Barcelona: Ariel.
- RODENBERG, H. P. (1995). “El cine de gánsters y la Depresión: *Scarface* (1930-1932)”. En FAULSTICH, W. y KORTE, H. (compils.). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, Volumen II: 1925-1944, El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo XXI, pp. 185-199.
- SAND, S. (2005). *El siglo XX en la pantalla: cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- STEINBECK, J. (2010). *Las uvas de la ira*. Madrid: Alianza.