

Y la ley ¿se hizo imagen? El Derecho del Trabajo a través de una década de cine español y norteamericano (1930-1940)

And the law became image? The Labour Law through a decade of Spanish and American cinema (1930-1940)

M^a Dolores MADRID CRUZ

Profesora Asociada de Historia del Derecho
Departamento de Historia del Derecho. Facultad de Derecho
Universidad Complutense de Madrid
mdmadrid@der.ucm.es

*Para mi padre
que conscientemente y con su ejemplo
me transmite el valor del trabajo
e, inconscientemente, infundió en mí el amor al cine*

Recibido: 30 de junio de 2010

Aceptado: 6 de septiembre de 2010

RESUMEN

Entre las formas corrientes de entender y analizar la representación está aquella que atañe a la imagen en movimiento. Al crear una película, los realizadores conciben una representación consciente o inconsciente de la realidad que les rodea. El modo en el que el discurso cinematográfico ha representado y presentado los diversos cambios en las relaciones laborales, los sujetos que componen dicha relación, proletario y patrono, la existencia o ausencia de legislación dimanada del poder político y el proceso de transformación del movimiento obrero, constituye el objeto principal de análisis de este documento.

PALABRAS CLAVE: Trabajo, historia, ley, lenguaje, imagen, proletario, ideologías.

ABSTRACT

One of the most common forms to understand and to analyze the representation is the one concerning the image in movement. When creating a film, the producers conceive a conscious or unconscious representation of the reality that surrounds them. The way in which the cinematographic discourse has represented and presented the birth and the diverse changes in the labouring relations, the subjects that compose this relation, State, proletariat and employer, the existence or absence of legislation sprung from the political power and the process of transformation of the labouring movement, constitute the main object of analysis of this document.

KEYWORDS: Labour, history, law, language, image, proletariat, ideologies.

RÉSUMÉ

Parmi les façons les plus courantes de comprendre et analyser la représentation se trouve celle qui concerne à l'image en mouvement. En créant un film, les producteurs conçoivent une représentation consciente ou inconsciente de la réalité qui les entoure. La manière dans laquelle le discours cinématographique a représenté et présenté la naissance et les divers changements dans les relations de travail, les sujets qui composent cette relation, État, prolétariat et patron, l'existence ou l'absence de législation jaillie du pouvoir politique et le processus de transformation du mouvement ouvrier, constitue l'objet principal d'analyse de ce document.

MOTS CLÉ : Travail, histoire, loi, langage, image, prolétariat, idéologies.

ZUSAMMENFASSUNG

Filmemacher schaffen in ihren Werken ein bewusstes oder unbewusstes Bild der sie umgebenden Realität. Hauptuntersuchungsgegenstand des Beitrags ist die Art und Weise, in der der Diskurs im Kino das Entstehen und die verschiedenen Wechsel in den Arbeitsbeziehungen dargestellt hat sowie die diese Beziehungen tragenden Personen, wie Staat, Arbeitnehmer und Arbeitgeber, das Bestehen oder Nichtbestehen von Gesetzgebung, das stets politischer Macht entspringt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Arbeit, Geschichte, Gesetz, Sprache, Bild, Arbeitnehmer, Ideologien.

SUMARIO: 1. A modo de hipótesis de partida y reflexión metodológica. 2. Las propuestas legislativas laborales del *New Deal* y el cine. 3. Las medidas legislativas de la Segunda República Española y el cine. 4. Conclusiones.

1. A modo de hipótesis de partida y reflexión metodológica

La investigación historiográfica en las últimas décadas ha ido incorporando de forma progresiva fuentes de conocimiento acerca de la realidad social, histórica y jurídica alternativas al documento escrito. Éste ha sido tradicionalmente la fuente hegemónica de investigación a través de la cual se trataba de alcanzar mayor objetividad en la averiguación y comprensión de los fenómenos culturales del pasado y del presente, situándose en el vértice de la jerarquía de las fuentes históricas, reflejo de las relaciones de poder o de las relaciones con el poder. Las nuevas fuentes de conocimiento como la pintura y la fotografía abordan y presentan visiones tan comprensivas de la realidad como el documento escrito, de modo que con su ignorancia se pierde una parte de los “hechos” que no aparecen en las fuentes escritas. El carácter informativo de estas fuentes es igualmente compartido con la visión proporcionada por el cine, cuyo uso ha comenzado a defenderse como fuente, como documento y forma alternativa de escritura histórica. Desde luego el cine como documento ofrece un material de gran riqueza al narrar los discursos de una época, los imaginarios vigentes y colectivos de una determinada sociedad, a los sujetos anónimos y célebres protagonistas, alumbrando acerca de los contextos sociales y culturales de la época en la que se desarrollan las historias. Cada documento fílmico es la representación de la sociedad en la que se produce. A diferencia de la fotografía o de otras nuevas fuentes audiovisuales, el cine interesa especialmente al historiador “porque

introduce el movimiento en las imágenes, la narración de la sucesión, el discurrir del tiempo, en su propio discurso”¹.

La virtud, eficacia y potencialidad del cine como documento del conocimiento cultural por parte de los historiadores fue manifestada en primer lugar por Sigfried Kracauer en su texto *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*² en el que exponía la base de su teoría sobre el análisis histórico, psicológico y sociológico de las películas. Aunque su contenido parezca limitado, la esencia continúa siendo efectiva. Según Kracauer, los decorados, el vestuario, el guión, los personajes y el montaje nos revelan la sociedad que presenta como si de un espejo se tratara. La relación entre cine y sociedad es mucho más compleja, pues si bien el filme de ficción usa temas históricos como fuente para sus argumentos, no por ello los transmite de forma real sino verosímil, por lo que todas las películas difunden una serie de planteamientos ideológicos que se transforman mediante complejos sistemas de percepción y asimilación en representaciones históricas. Unos años después Marc Ferro, representante de la escuela de los *Annales*, aconsejaba que el estudio de la historia a través del cine se realizara a “partir de las imágenes y no buscar en ellas ilustración, confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes como tales, sin perjuicio de recurrir a otros saberes para captarlas mejor”³. El interés de Ferro por el cine provenía de su búsqueda por conocer nuevas fuentes para historiar la primera mitad del siglo XX, concretamente, la Revolución Rusa y el periodo de entreguerras. En sus dos primeros artículos sobre el tema, *Histoire et cinéma: L’expérience de La Grande Guerre* publicado en 1965 junto a Annie Krieger y Alain Besançon y el segundo, *Société du XX^{ème} siècle et Histoire cinématographique*, defiende la teoría de que el cine refleja esencialmente los hechos sociales y alerta de la necesidad de aplicar el rigor técnico en el análisis histórico. A diferencia de Kracauer, el autor francés afirma que el cine no es una copia de la realidad, sino un medio en el que lo importante es tanto lo que muestra como lo que no muestra de las sociedades que se filtran en los filmes. El cine para Ferro es un “contraanálisis de la sociedad”⁴, cuya utilidad y relevancia dependerá de si es comparada con otras fuentes y formas de expresión. Tal propuesta fue conti-

¹ J. Cuesta Bustillo, “Del cine como fuente histórica”, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*, Salamanca, 2004, p.15.

² S. Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, 1995.

³ M. Ferro, *El cine. Una visión de la historia*, Madrid, 2008, p. 124.

⁴ Continúa afirmando el autor que “exponerse al medio audiovisual, especialmente en sus formas innovadoras, puede tener un efecto subversivo para el historiador. Se tiene la tentación de usar esas numerosas técnicas (lo mismo ocurre con la narrativa moderna y postmoderna) que parecen reclamar la atención del estudioso: el montaje, el *collage*, intercalados, la mezcla de géneros, la creativa interpretación de hechos reales y de ficción, historia memoria y biografía. ¿Por qué esas técnicas no son parte de las herramientas de (re)crear el pasado del historiador narrativo o ensayista?”. M. Ferro, “Le Film, une contre-analyse de la société”, *Annales, E.S.C.*, vol. 28, n° 1, 1973, pp. 110.

nuada e incorporada por Sorlin en su estudio sobre el neorrealismo italiano, enfatizando el postulado de que el cine de una determinada época está sumergido en una ideología, mostrando los valores, las aspiraciones y las preocupaciones de una sociedad concreta. Las relaciones entre cine e historia han sido seguidas en Inglaterra por autores como David Wenden (*The birth of the movies*, 1974), Paul Smith (*The historian and film*, 1976); en Italia por Francesco Casetti (*El film y su espectador*, 1989), quien aplica el método estructuralista de análisis de símbolos; en España por historiadores como Caparrós Lera⁵ o Luis Ángel Hueso⁶. El primero, discípulo de Ferro y continuador de la escuela anglosajona *Cinematic Contextual History*, es el fundador del Centro de Investigaciones Film-Historia, institución que investiga la relación entre cine e historia, utilizando el cine tanto como fuente de investigación como medio didáctico de las Ciencias Sociales y Humanas. Provenientes de Estados Unidos podemos mencionar a autores como Martin Jackson y John O'Connor, fundadores de la *Historian Film Comité*, Peter C. Rollins y de forma destacada Robert Rosenstone autor del libro *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Su teoría va más allá de la propuesta por Ferro al focalizar su interés en la comprobación del modo en el que las películas explican y se relacionan con la historia y no tanto en cómo la reflejan. Para Rosenstone el cine es como historia en imágenes⁷.

La metodología que estos y otros autores han utilizado en sus investigaciones sobre historia y cine ha variado a lo largo del tiempo. Para Ferro lo más importante es contextualizar el objeto de estudio en el momento en el que fue realizado, lo que permitiría el análisis de un solo film para el conocimiento de la época en la que se produjo. Su estudio se divide en cuatro partes o cuatro modos de cómo el cine representa la realidad: a través del contenido, a través del estilo, a través de la actuación sobre la sociedad y a través de la lectura que se haga de ella. De modo que tan importante son las imágenes o el guión como las críticas y las entrevistas vertidas sobre ella. La representación realizada en las películas seguro contendrá incongruencias, “lapsus” de la sociedad que muestra lo que sabe, lo que no acepta o dice. Sorlin ha centrado su atención en el estudio de los sistemas de imágenes desde la semiología, incluyendo al espectador como elemento fundamental de su análisis. Esta perspectiva de los estudios semióticos fue criticada duramente por Peter Burke en su texto *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001).

⁵ Entre sus obras caben destacar: *Arte y política en el cine de la República*, Barcelona, 1981; *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Madrid, 1990; *100 películas sobre Historia contemporánea*, Madrid, 1997; *Historia del cine europeo: De Lumière a Lars von Trier*, Madrid, 2003.

⁶ L. A. Bueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, 1997.

⁷ Véase entre otros a M. Lagny, *Cine e historia*, Barcelona, 1997; V. Sánchez Biosca, *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid, 2006; E. García Fernández, *Cine e historia: las imágenes de la historia reciente*, Madrid, 1998; M. Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, 1995.

Por último Rosenstone, asesor histórico en el filme *Reds*, afirma que el cine no es solo un producto cultural sino un medio para difundir la historia.

El discurso presentado hasta aquí, la incorporación del documento filmico entre las fuentes de la historia puede extenderse al ámbito de nuestra disciplina, la historia del derecho. El Derecho es una ciencia rica en perspectivas visuales. Como sostiene Gómez García, las relaciones entre Derecho y Cine se concretan fundamentalmente en dos aspectos: en la consideración del cine como objeto sobre el que se aplica el Derecho, “como fenómeno socio-cultural susceptible de regulación jurídica por parte del derecho positivo” y como “medio a través del cual se contempla el fenómeno jurídico en toda su extensión, de una determinada manera, precisamente por la presencia permanente de lo jurídico en la vida humana”⁸. A las fuentes documentales tradicionales del Derecho como las leyes, las sentencias judiciales o la doctrina inserta en los textos de los jurisconsultos, se les unirían las películas tratadas como documentos más en el análisis de los fenómenos jurídicos, del funcionamiento de las instituciones, del papel de los operadores jurídicos o de la ética profesional. Todos estos asuntos han nutrido los más diversos argumentos cinematográficos. De este modo, si textos procedentes de la literatura como el *Poema del Mio Cid*, el *Cantar de Roldán* o *Fuenteovejuna* incluyen asuntos jurídicos⁹ y el *Juicio de Paris*, *El juez Cambises* y *el rey Simsamnés* sirven como documentos para analizar aspectos sobre la justicia¹⁰, películas como *Doce hombres sin piedad* o *Matar a un ruiseñor* también pueden servir como documentos, como fuentes de investigación sobre la institución del jurado o sobre la ética profesional.

Los acontecimientos históricos, sociales, económicos y jurídicos deben, desde nuestro punto de vista, nutrirse de otras fuentes que no sean únicamente las escritas, sino también las fuentes orales y las fuentes visuales. La fotografía, la iconografía, el cine han servido habitualmente a los historiadores como ilustraciones de sus tesis. Se hace necesario desde luego un análisis crítico de las mismas, similar al que se realiza con las fuentes escritas. En este sentido, como afirma Burke, “la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problema de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si data de poco o mucho después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc)”¹¹. Y si bien es cierto que todos estos

⁸ J. A. Gómez García, “El Derecho y los géneros cinematográficos: Panorama general”, *El Derecho a través de los géneros cinematográficos*, Valencia, 2008, p. 20.

⁹ Para ilustrar la relación entre derecho y literatura a través del análisis de diversas obras puede consultarse el texto de F. Martínez Martínez, *Literatura y Derecho*, México, 2010.

¹⁰ M.I. Rodríguez López, “La imagen de la justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, volumen 1, 2003, pp. 1-25.

¹¹ P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, 2001, p. 45.

son elementos comunes al análisis de fuentes escritas y visuales, también lo es que las imágenes visuales requieren de una forma de “lectura” que sigue sus propios códigos, distintos a los de las fuentes escritas¹². Tampoco son registros neutrales del pasado, pero sí son un reflejo de las sociedades, de las culturas que los produjeron, mediadas por el ojo que las filmó, la política de quien las produjo y el espectador que las contempló. En este sentido Berger advierte del reto metodológico que significa analizar estos recursos pues “aunque toda imagen encarna una forma de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestra propia manera de ver”¹³. Ello deberá ser visto como un problema de investigación histórica o como un dato a añadir en la investigación, como lo es también en el caso de las fuentes escritas.

A estas alturas ya podrá sospecharse que la fuente central de análisis en este estudio sea el cine. Pero no sólo el cine y no todo el cine. Junto a las películas se estudiará también el acervo normativo contemporáneo a las películas escogidas, el conjunto de normas que se refieren, fundamentalmente, a la legislación laboral, económica y social aprobada en un momento histórico determinado, el comprendido entre 1930 y 1940 en dos latitudes diferentes, España y Norteamérica.

El 6 de octubre de 1927, dos años antes del célebre crack de *Wall Street*, fue estrenada la primera película sonora del cine mundial. En las elecciones de 1932, Roosevelt accedió a la presidencia norteamericana apoyado por un programa político de reformas sociales y económicas, el *New Deal*. En España la primera película sonora fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) de difícil exhibición debido a las insuficiencias técnicas de las salas. El 14 de abril de 1931 fue proclamada la Segunda República, cuyo cariz reformista quedó plasmado en una voluminosa obra legislativa. La eclosión del cine sonoro en la década de los años 30 coincidió en ambos países con la mayor crisis financiera mundial del siglo XX y con la llegada al poder de gobiernos que pusieron en marcha propuestas reformistas en un momento de cambios y convulsiones, del que el cine mismo constituye uno de sus más evidentes ejemplos.

La preocupación de las autoridades por las consecuencias directas de la gran debacle representada por el caos financiero-económico de *Wall Street* se vio evidenciada por la aprobación de innumerables leyes, trasunto de un profundo intervencionismo estatal, la mayoría de carácter económico y laboral, cuyo contenido abarcaba desde la reforma agraria hasta la fijación de la jornada laboral, la implantación de ayudas a la industria, la regulación de la libertad sindical o el desarrollo de reformas bancarias. La legislación del Primer *New Deal* (1932-1934) y la derivada del bienio republicano-socialista (1931-1933) se caracterizaron por el inequívoco reformis-

¹² J. Cuesta Bustillo, “Del cine como fuente histórica”, *op. cit.*, pp. 13-24.

¹³ J. Berger, *Modos de ver*, Barcelona, 2002, p. 10.

mo plasmado en la aprobación de un conjunto importante de medidas en materia social y laboral fruto de una auténtica preocupación económica y cuyos destinatarios esenciales fueron los trabajadores, los desempleados quienes, a su vez, formaban parte del público que veía y al que se destinaba el cine de los años 30.

El cine forma parte de la cultura popular, de la cultura de masas y a través de su historia ha elaborado diferentes modos de interrogar y de representar el mundo. El trabajo de escritura que toda producción cinematográfica conlleva pone en evidencia, no sólo la supuesta realidad circundante, sino los presupuestos que han inspirado y conducido la representación. Realidad y presupuesto que recuerdan a la relación indeleble entre cine e historia, en este caso el *New Deal* de Roosevelt y las propuestas reformistas del gobierno republicano español. El deseo de atajar las convulsiones sociales que caracterizaron a ambas democracias en los años 30 del pasado siglo condujeron a la aprobación de medidas tendentes a conseguir la estabilización social y la articulación de una nueva ideología que, en el caso norteamericano, pasaba por el diseño de un nuevo concepto de americanismo. En ambos casos se trató del diseño y aprobación de un conjunto legislativo, de heterogéneas medidas que implicaron una gran movilización ideológica, la propuesta consciente desde el poder de un conjunto de ideales, de valores que fueron transmitidos por la radio, televisión y de modo más evidente por el cine, a través de las que se intentaba reforzar un orden social en peligro de desintegración. El cine en sus representaciones ha buscado siempre la mirada, la participación e incluso la complicidad del espectador, fascinado tanto por la técnica como por el nuevo orden social que se imponía desde la pantalla.

El cine es, por tanto, una institución social y las películas objetos comunicativos concretos que propaga y crea estereotipos, presentando nuevos o viejos valores nacionales o universales consciente de su función social, mostrándolos al público, creando prácticas significantes que no son ingenuas, sino que en muchas ocasiones se corresponden con el discurso dominante o con el contradominante. El cine ha sido utilizado en muchas ocasiones como arma política e instrumento propagandístico o contrapropagandístico. No hay más que recordar la utilización del cinematógrafo por parte de las organizaciones obreras que impulsaron la creación de filmes con el ánimo de combatir los ideales propagandísticos burgueses, forjándose nuevos espacios de lucha y publicidad. La delgada línea que separa el cine informativo del cine propagandístico por la que caminaron en muchos momentos ambas industrias cinematográficas no está reñida con la consideración de que el cine de los años 30 estuviera caracterizado por un profundo deseo de dar a conocer un nuevo modelo cultural. Un fenómeno de aculturación presente en el esfuerzo por explicar el funcionamiento de algunas instituciones políticas y sociales creadas para resolver los acuciantes problemas que debían enfrentar ambos gobiernos, ambas sociedades.

Por tanto, si el cine de los años 30 se utilizó como un elemento informativo y/o propagandístico de los nuevos valores, de las nuevas políticas, de las nuevas solu-

ciones jurídico-económicas propuestas desde el poder, las imágenes y el discurso que nos devolvían desde la pantalla deberían presentar, de algún modo, las nuevas propuestas legislativas. Estas eran el producto del esfuerzo de cada una de las administraciones, dirigido tanto a la información, divulgación y afán didáctico, como a la presentación de los logros políticos, sociales y económicos de gobiernos, los cuales eran conscientes del poder del cine como vehículo idóneo de construcción de un nuevo imaginario cultural. Y es así que esta relación se convierte en el núcleo central de análisis del presente estudio. ¿Cómo ha representado el séptimo arte las preocupaciones y las soluciones jurídicas dadas en el plano laboral a los acontecimientos político-sociales de la década que transcurre desde 1930 a 1940? ¿Ha sabido dar el cine una imagen cercana a problemas tales como la lucha de clases, el desempleo, la regulación de los sindicatos, la cuestión agraria, contenido último de las normas aprobadas desde países tan distantes como el norteamericano y el español? ¿Tuvieron reflejo las disposiciones jurídico-laborales del *New Deal* o del reformismo republicano en la trama de las películas? En este punto se vislumbrarían las relación entre el cine, el derecho, la historia, considerando todos sus documentos como fuentes para la investigación. Fijémonos en una cuestión: en el estudio de la situación de los trabajadores agrícolas norteamericanos tras la Depresión nos resultarían tan útiles el texto de Steinbeck, *Las uvas de la ira*, la adaptación al cine del texto propuesta por Ford, la ley de reforma agraria aprobada por Roosevelt y las fotografías de Walter Evans y Dorothea Lang tomadas sobre el terreno. Y lo mismo sucedería en España: el texto *La bodega* de Blasco Ibáñez también tuvo su adaptación en pantalla por obra de Benito Perojo, y tenemos también la ley de reforma agraria y algunas de las fotografías tomadas por Agustín Centelles. Indiscutiblemente todos estos documentos históricos deben ser considerados fuentes de investigación cuyo estudio enriquecerá y nutrirá de diversas perspectivas y enfoques un asunto de tanta entidad y trascendencia social, histórica, económica y jurídica.

Se examinará, por tanto, la relación entre el cine de ficción y el mundo laboral en una década, 1930-1940, coincidente con los “años dorados” de ambas cinematografías y, con algún ajuste, con el inicio y final de ambos gobiernos y de sus políticas. No se trata, es imposible en cualquier caso, examinar toda la producción cinematográfica y legislativa correspondiente a ese periodo, pero sí alumbrar, confirmar con suficientes ejemplos la relación entre ambos elementos. Tampoco se examinará el cine realizado después de los acontecimientos, transcurrido un cierto lapso de tiempo. Las películas examinadas se produjeron, rodaron y exhibieron durante esa época. El espacio temporal escogido, de gran significación para el conocimiento de la historia jurídico-laboral y social, resulta también significativo. Y ello porque de forma tradicional la mayoría de los historiadores del derecho han ignorado en sus trabajos el examen de los acontecimientos jurídicos y sociales acaecidos en el siglo XX. No podemos, no debemos ignorar por más tiempo el estudio de la realidad que por cercana, aunque de las fechas de nuestro estudio ya nos separe casi un siglo, es

menos digna de atención y relevancia historiográfica. La elección de asuntos jurídicos y sociales acaecidos en el siglo XX nos obligará a asumir como fuentes de investigación, no sólo los documentos escritos, sino también los documentos orales y visuales.

Con el fin de conseguir una exposición lo más eficiente posible se ha organizado el texto en dos grandes apartados. En el primero se muestra la realidad legislativa y cinematográfica norteamericana y la segunda examinará las mismas cuestiones en el contexto de la Segunda República española. En ambos casos, encabezará el epígrafe las referencias al contexto histórico seguido de un estudio más profundo acerca de la legislación aprobada por ambos países en la década temporal propuesta. Continuará el examen de películas, “hijas de su tiempo”, a través de las cuales se asoman las distintas tradiciones de la cultura popular, sus rasgos de identidad narrativos, que arrojan nuevas luces para la comprensión de fenómenos históricos, políticos, sociales, económicos y jurídicos.

2. Las propuestas legislativas laborales del *New Deal* y el cine

Después de la Primera Guerra Mundial son varios los acontecimientos históricos relevantes que cruzaron el continente europeo y norteamericano. Mientras la emergencia política y económica de los Estados Unidos de América como potencia de primer orden era ya un hecho constatado, la revolución obrera rusa de 1917 proyectaba su influencia sobre el movimiento obrero mundial. Sus consignas políticas y laborales, sus ideas revolucionarias fueron el equipaje de parte de la inmigración europea al continente americano, el cual reaccionó contra el movimiento revolucionario emergente orientando su legislación y sus armas en la represión de toda manifestación de rebelión y lucha de los trabajadores que proviniese de las ideas anarquistas, socialistas y bolcheviques. En este mismo periodo, en los Estados Unidos se iniciaría una renovación tecnológica que fue modificando los métodos y la organización del trabajo. Aumentó el número de fábricas al tiempo que lo hizo la oferta de trabajo lo que condujo, en muchos casos, a la explotación de la mano de obra, dándose inicio en 1919 a una serie de huelgas, de entre las que cabe destacar la sostenida por los obreros del acero en demanda de la jornada laboral de ocho horas. La lucha de clases en la década de los años 20 vino determinada por el ataque sistemático a la lucha y conquista obreras así como a sus organizaciones más representativas, los sindicatos. La situación se agravaría tras la crisis de 1929 al comenzar a dictarse una legislación represiva tendente a la vigilancia y detención de las organizaciones obreras de tendencia anarquista socialista o a la deportación de extranjeros miembros de estas organizaciones.

En el momento de peor crisis económica el electorado americano, fundamentalmente las minorías étnicas de origen europeo y los votantes afroamericanos, optaron por el apoyo al líder demócrata, Roosevelt, quien implantaría un programa de

reforma como modo de atajar los problemas derivados de la crisis financiera. El *New Deal*, calificado por algunos como “una operación reformista claramente pragmática aunque revestida de un tono idealista”¹⁴, supuso una “historia de mediación cultural, de recomposición ideológica del orden social debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores puestos en práctica por el gobierno federal”¹⁵. Era un programa político de reformas, un plan nacional, “a connected and logical whole” como el mismo Roosevelt anunciaba, cuyo objetivo principal era alcanzar una mayor justicia social. Algunos autores criticaron la improvisación y la falta de sistematización de las medidas legislativas aprobadas desde el gobierno, que no había diseñado un plan previo, sino que más bien “era una nueva actitud, no un programa fijo”, una cuña más psicológica que política¹⁶. Otros autores la califican como una experiencia en inventiva social repleta tanto de ideas como de medidas. Lo que, desde luego, sí parece un hecho incontrovertido es la importancia del factor confianza imbuido desde cada uno de los discursos de Roosevelt como esencial en la recuperación del país. El contenido de las medidas económicas y laborales del *New Deal* remarcaba la idea en torno de que más importante que las ganancias obtenidas por los trabajadores era el convencimiento de que las condiciones de trabajo no sólo eran una preocupación de trabajadores y patronos, sino de toda la sociedad¹⁷.

El activismo no ideológico frente al catastrofismo, la confianza en el capitalismo corregido y controlado, combinando la libertad personal y el crecimiento económico, la desconfianza en los dogmas de la clase dirigente son algunas de las cualidades sobre las que descansa el *New Deal*. Desde un punto de vista económico, la política norteamericana de este momento continuó enmarcándose en el capitalismo, no en el socialismo, dado que ni se buscaba la igualdad, ni la redistribución de la riqueza, ni tampoco un cambio en la estructura social y económica norteamericana, más bien se trató de rescatar la confianza en el buen funcionamiento del sistema capitalista. En este sentido es importante destacar el grado de intervencionismo por parte del gobierno federal en nombre del “bienestar público”, del que el primero era responsable y que se tradujo en una expansión de las funciones del Estado. Avance económico indisolublemente unido al concepto de justicia social, de modo tal que la

¹⁴ G. Muscio, “El *New Deal*”, *Historia general del cine, Estados Unidos, (1932-1945)*, volumen VIII, Madrid, 1996, p. 18.

¹⁵ El término *New Deal* fue incluido por Rosenman en el discurso que pronunció Roosevelt ante la Convención Nacional Demócrata el 2 de julio de 1932 en la ciudad de Chicago, en el que se comprometía a llevar a cabo una nueva política: “I pledge you, Y pledge myself, to a New Deal for the American People. Let us all here assembled constitute ourselves prophets of a new order of competence and of courage”.

¹⁶ P. Renshaw, *Franklin D. Roosevelt. Perfiles del poder*, Madrid, 2008, p. 46.

¹⁷ D.M. Kennedy, *Entre el miedo y la libertad: los EEUU. De la Gran Depresión al fin de la segunda guerra mundial (1929-1945)*, Barcelona, 2005, pp. 56-78.

acción federal debía garantizar tanto la seguridad del individuo como la mejora económica. Y así la intervención gubernativa se tradujo en la asunción de políticas sociales, monetarias y de inversiones con el firme propósito de salvaguardar el orden y el equilibrio capitalista, aumentando el poder federal y disminuyendo el de los empresarios, que se resistieron a recortar su libertad individual. Es evidente, por tanto, que el plan de Roosevelt implicó un aumento sin precedentes del intervencionismo del ejecutivo en la economía a través de la planificación y el control social, apartándose así de los principios liberales del *laissez faire*. La centralización del poder del ejecutivo será criticado por muchos contemporáneos, incluso por Hoover, al considerar que tal control se apartaba del concepto americano de libertades individuales. La acción de los empresarios y del sector político conservador comenzó a concretarse con la creación, el 22 de agosto de 1934, de la organización *Liberty League* liderada por Albert Smith y dirigida a la preservación de la tradición de la libre empresa, libre competencia y libre propiedad y a la defensa de lo que consideraban ataques directos desde el gobierno a través de sus propuestas legislativa, descreditando tanto las medidas como al presidente.

El ámbito de la reforma laboral, uno de los asuntos más ambiciosos para la administración de Roosevelt, adquirió una gran significación traducida en la mayor sindicación de los trabajadores que comenzaron a mejorar su situación económica, aunque ésta no se extendiera a todo el conjunto social. Ni para los negros –de ningún modo se acabó con la segregación racial debido a la presión constante y grave de los demócratas sureños–, ni para los aparceros, quienes no fueron suficientemente protegidos por la Reforma Agraria, ni para las mujeres, que ganaban tres dólares diarios frente a los cinco que recibían los hombres, puede hablarse de mejora económica. El grueso de las medidas adoptadas por el gobierno fueron dirigidas al resto de la población: seguro de desempleo y vejez, la protección sobre la negociación colectiva, la garantía del salario mínimo, la defensa de los precios agrícolas, la regulación de valores y reformas agrarias, el desarrollo de las infraestructuras suministradoras de la electricidad en el campo y la vigilancia en los alquileres. Desde el gobierno se emprendieron políticas favorables a los parados, diseñando programas para reducir el desempleo, situación que si bien se alcanza en el año 1933, volvió a ascender a comienzos del año siguiente¹⁸.

Los sucesivos gobiernos de Roosevelt se han venido dividiendo en dos periodos: de 1933 a 1935, caracterizados por el predominio del optimismo y de la utopía, clausurado por el dictamen del 27 de mayo de 1935 que declaraba inconstitucional la *Nacional Industrial Recovery Act* (N.I.R.A) y de 1935 a 1939, la llamada fase de realismo¹⁹.

¹⁸ M.T. Díaz Cachero, “La gran depresión”, *Historia contemporánea*, Madrid, 1990, pp. 385-396.

¹⁹ Véase para este apartado: M. Dubofski, *The State and Labor in Modern America*, The University of North Carolina Press, 1994; R. O’Brien, *Workers’ paradox. The Republican Origins of New Deal*

Aunque es evidente que en los primeros tres años de gobierno la política rooseveltiana se centró en la recuperación económica y en el desarrollo de la ayuda social asumida como una responsabilidad inherente al gobierno federal, también se caracterizó por el aumento de los precios en la agricultura y en la industria, lo que beneficiaba a las grandes compañías y terratenientes. Para aliviar el problema del desempleo, sobre todo el juvenil, el gobierno aprobó medidas como la *Reforestation Relief Act* por la que jóvenes desempleados menores de 25 años realizaban un trabajo voluntario en la reforestación y conservación de bosques a cambio de un salario, alojamiento y comida²⁰; la creación del departamento de obras civiles (*Public Works Administration*) que dio empleo a cuatro millones de desempleados o la *Federal Emergency Administration* de obras públicas, a la que fue destinada una cantidad de 3.300 millones de dólares y 25.000.000 de dólares para préstamos destinados a la compra de granjas²¹; y por último, la *National Employment System Act*, creada el 6 de junio de 1933 por la que se establecía un sistema nacional de oficinas de empleo, los *Employment Service*. También se aprobó la obligatoriedad de la sindicación a través de la *Wagner Act*, ley que fomentó el sindicalismo²².

Las medidas de tipo financiero destinadas a acabar con el acaparamiento de oro, con la circulación de moneda extranjera (a finales del año 1932 y principios de 1933 en algunas zonas del suroeste del país todavía circulaba moneda mexicana y en Michigan dinero canadiense) y con la devaluación del dólar, así como el cierre de los bancos durante ocho días debido a su falta de liquidez fueron simultáneamente acompañadas por leyes dictadas para aliviar las deudas de los agricultores y de los propietarios de inmuebles tendentes a la reactivación de las industrias y las infraes-

Labor Policy 1886-1935, The University of North Carolina Press, 1998; J. Irons, *Testing the New Deal. The General Textile Strike of 1934 in the American South*, University of Illinois, 2000; L. Cohen, *Making a New Deal: Industrial Workers in Chicago 1919-1939*, Cambridge University Press, 2008.

²⁰ Entre los años 1933 y 1942 más de dos millones de jóvenes entre los dieciocho y veinticinco años trabajaron para esta institución en periodos de nueve meses a cambio de un sueldo de treinta dólares, de los cuales veinticinco eran enviados a sus familiares.

²¹ La legislación de los primeros cien días incluyeron medidas como la *Emergency Banking Relief Act* (9 de marzo de 1933) para la ayuda urgente de la banca; *Economy Act* (20 de marzo de 1933), ley de ahorro; *Beer-Wine Reserve Act* (22 de marzo de 1933), impuestos de vino y cerveza; *Civilian Conservation Corps* (31 de marzo de 1933), conocida también como la *Reforestation Relief Act*; la *Federal Emergency Relief Act* y la *Agricultural Adjustment Act* (112 de mayo de 1933); *Tennessee Valley Authority* (18 de mayo de 1933), relativa a la modernización agrícola; *Federal Securities Act* (27 de mayo de 1933); *Gold Repeal Joint Resolution* (5 de junio de 1933); *Nacional Employment System Act* (6 de junio de 1933); *Home Owners' Refinancing Act* (13 de junio de 1933); *Nacional Industry Recovery Act*, *Banking Act*, *Farm Credit*, *Emergency Railroad Transportation* (16 de junio de 1933); *Federal Securities Act*, para ejercer un control sobre la bolsa; *Emergency Railroad Transportation Act* (16 de junio de 1933); *Nacional Industrial Recovery Act* (16 de junio de 1933).

²² C. Gordon, *New Deals: Business Labor and Politics in America (1920-1935)*, Cambridge University Press, 1994, pp. 204-239; M. L. Arroyo Vázquez, *Industria y trabajo en el New Deal de Franklin D. Roosevelt a través de la prensa española, 1932-1936*, Madrid, 2001, pp. 163-369.

estructuras, garantizando los depósitos bancarios y creando nuevos organismos federales²³. Se sometió a los bancos a una supervisión del Estado a cambio de financiación y se redujeron los gastos de la administración a través del recorte de las pensiones a los veteranos y de los salarios de los empleados de la administración federal. El Estado también desarrolló una política industrial intervencionista sustentada en la cooperación entre las empresas, en el control del mercado y la producción, en la moderación de los precios, precios *mínimos obligatorios*, en un esfuerzo por eliminar la competencia. No tardaron mucho las grandes compañías, al frente de las cuales se situó Henry Ford, y la banca en mostrar su oposición a estas medidas, aunque su oposición no se extendió demasiado en el tiempo. La *National Recovery Administración* intentó crear algunas normas sobre competencia, sobre fijación de salarios a los empleados –entre 20 y 45 centavos mínimos por hora tratando así de asegurar el poder adquisitivo de la población–, imponiendo el cumplimiento de los límites en la jornada laboral, 35 a 45 horas semanales y la prohibición del trabajo infantil. Acusada de intento de establecer monopolios y oligopolios, el 27 de mayo de 1935 el Tribunal Supremo invalidó la *National Recovery Administración*, sufriendo la política del *New Deal* una de sus más grandes derrotas. La medida supuso el final del primer *New Deal*.

Si bien la figura del presidente se vio fortalecida tras la victoria demócrata en la Cámara de los Representantes y el Senado, ello no evitó el enfrentamiento entre Roosevelt y el movimiento obrero. Los desórdenes sociales y el aumento de las huelgas provocaron, entre otros factores, un giro hacia la izquierda en la política, que no en el aspecto ideológico del *New Deal*, dándose inicio a la segunda de las etapas caracterizada políticamente por los primeros ataques desde el sector más conservador del mismo partido demócrata. Desde mediados del año 1935 Roosevelt necesitó del apoyo de progresistas y liberales en la aprobación de nuevas medidas legislativas de carácter laboral, social y económico.

En los años siguientes los objetivos vinieron singularmente determinados por la necesidad de romper los monopolios, eliminando la antigua colaboración con las empresas y empresarios, elaborando leyes anti *trust*, enfrentándose con los crecientes movimientos radicales (Long, Coughlin, Townsend), acciones todas ellas que suponían la vuelta a los principios del reformismo liberal norteamericano. El aumento del poder de compra o la introducción de la seguridad social benefició, ciertamente, a los obreros, comerciantes y pequeños agricultores, así como la aprobación de la *National Labor Relations Act* de 5 de julio de 1935 en la que se reco-

²³ Organismos como la *Federal Emergency Relief Administration*, creado para la distribución de subsidios de desempleo entre los parados; *Agricultural Adjustment Administration*; *Civilian Conservation Corps*; *Public Works Administration*, para cuyo desarrollo se aprobó un presupuesto de 3.300 millones de dólares invertidos en la ejecución de más de 30.000 proyectos de obras públicas a lo largo de todo el país; *Nacional Recovery Administration*.

nocía a los trabajadores el derecho a sindicarse en el afán de dinamizar las relaciones entre los obreros y los empresarios. Como árbitro o mediador de estas relaciones, en concreto en la negociación de los convenios colectivos y en las elecciones sindicales, fue creada la *National Labor Relations Board*. De alguna manera, esta institución vino a ocupar el lugar de antigua *National Recovery Administration*. Son también destacables otras medidas a favor de los trabajadores como la *Social Security Act*, de 14 de agosto de 1935, por la que se crea la *Social Security Board* financiada o sostenida tanto por patronos como por trabajadores, a excepción de los agricultores, de los que nos ocuparemos más adelante y, por último, la *Works Progress Administration*, de nuevo para proveer ayudas a los desempleados. Este fue, a grandes rasgos, el contenido económico y laboral del *New Deal*.

Si, como hemos visto, el crack de *Wall Street* de 1929 significó la emergencia de nuevas condiciones sociales, económicas y también políticas, que implicarán una nueva relación entre poderes, una agudización “de la versión americana de la lucha de clases”²⁴, una nueva emergencia del papel de los sindicatos en la reconstitución del país enfrentados todos a una dirección política, la de Hoover, anclada en su proclama de no intervencionismo estatal, tal situación contrastaba con la del sistema de estudios y el monopolio de la industria en manos de las *majors* que condujo al momento de mayor esplendor del cine norteamericano. El modelo de los grandes estudios, que más tarde se concentrarían en corporaciones mayores²⁵, se caracterizaba por la responsabilidad total del producto en manos de una compañía que producía, distribuía y proyectaba la película desde un sistema completamente integrado. El control económico completo de las películas permitía a un estudio “programar su *output* anual, y emplear personal técnico y creativo con contratos de larga duración”²⁶, hecho que contrastaría con la situación del resto de trabajadores norteamericanos.

El concepto del *studio system* que se nutría de otros como la estructura en *trust* y el de monopolio, puede ser comparado con un modelo teórico de tipo “capitalismo avanzado”²⁷. Aspectos como la introducción del sonoro, la compra de salas de exhibición para las películas, el sistema de doble programa, la creación de nuevas prácticas comerciales —el alquiler en bloques y a ciegas (*blind-booking*)— para la consecución de una mejor diversificación de la producción, la organización de la división de trabajo en plató basado en unidades de producción, la centralización de la publicidad, la explotación completa de las salas de estreno y la preparación del

²⁴ J.E. Monterde, *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, 1997, p. 131.

²⁵ En la década de los 30 estas corporaciones fueron cinco: Paramount, Loew-Metro Goldwyn Mayer, Fox, Warner Bros y RKO.

²⁶ G. Muscio, *op. cit.*, p. 16.

²⁷ Muscio, *op. cit.*, p. 17.

Código *Hays* caracterizaron un proceso de concentración económica que eliminó casi del panorama cinematográfico a los productores y a sus productos²⁸. Fueron las prácticas comerciales desarrolladas desde los estudios, el alto grado de control del mercado y las prácticas abusivas las que forzaron la intervención de la administración norteamericana del *New Deal*. El monopolio comercial marcaría el monopolio ideológico, “del discurso” sometido a la censura impuesta por la oficina *Hays* durante la depresión y el *New Deal* creada “al servicio de una doble empresa: la persuasión ideológica y el escapismo social”²⁹.

Sin embargo, el cine de la época representó también una “historia de mediación cultural, de recomposición ideológica del orden social”, más visible en el documental, que reproducía el interés y el realismo social que caracterizaba a la cultura americana de los años 30³⁰. La singularidad del cine del Hollywood de los años 30 y 50 es la de su poder de persuasión, de influencia en la conformación de los comportamientos de las masas a través de la transmisión consciente e identificada de las historias que se producían, exhibían y consumían.

El avance de la tecnología había transformado las comunicaciones con la llegada del sonoro y del color al cine, con la difusión de la radio, elemento de influencia decisiva en el sistema cultural de estos momentos y con el impacto de la publicidad en las masas en términos de persuasión y consumo. La posición del individuo en esta cultura hubo de ser redefinida al sustituirse la imagen y la representación tradicional por la “experiencia de lo real”³¹, influida por la incorporación de nuevos sectores de población, como los nuevos inmigrantes o el pequeño burgués de origen WASP. Elementos nuevos como el discurso que puede oírse propiciado por la llegada del sonoro, el inicio tímido de la expansión del technicolor y de los formatos panorámicos, el ritmo ágil de las producciones, las estructuras narrativas acompañadas de movimientos constantes de cámara, rápidas como el montaje y que transmitían una sensación de actividad consciente, de toma de control, de ejercicio audaz de construcción de nuevas formas narrativas, sensuales, de expositor de conmociones somáticas individuales compartidas, ayudaban a reproducir una idea de trabajo, de actividad constante capaz de transformar la nueva realidad oprimente. En fin, una nueva conformación de valores de una sociedad en proceso de desintegración y sobre el que los medios ejercieron el papel de “agentes esenciales en la gran mediación newdealista”, ya fuera como trasmisor de información, ya fuera como destilador de optimismo y buen humor³².

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Monterde, *op. cit.*, p. 133.

³⁰ Muscio, *op. cit.*, p. 21. Es interesante al menos dejar consignada la importancia que en el terreno de la comunicación visual ejerció Roosevelt. El presidente norteamericano utilizó los medios de comunicación tanto para lograr conocer al pueblo norteamericano como para educarle.

³¹ Muscio, *op. cit.*, pp. 22 y 23.

³² En una película del año 1934, *Stand Up and Cheer*, sus protagonistas, Shirley Temple y Warren Baxter, desplegaban y hacían uso del “buen humor” como modo de enfrentarse a la crisis.

La relación entre el cine y el *New Deal* que había comenzado con el apoyo de parte de la industria a la candidatura del Roosevelt, –los hermanos Warner habían participado en la campaña presidencial y su empresa produciría la mayoría de los filmes de discurso newdealista³³– puede decirse que “se asemeja más a un juego de espejos, una producción y reproducción recíprocas”³⁴. Esta relación libre, en algún caso cercana y reconocida, fue considerada años más tarde como fruto de la presión ejercida por Roosevelt sobre la empresa cinematográfica y sirvió para que algunos sectores ultraconservadores comenzaran a diseminar la idea de que las novedosas propuestas newdealianas, alejadas algunas de la tradición política estadounidense, era “anti-americanas”. Evidentemente, desde el gobierno federal Roosevelt había alentado y financiado películas documentales y obras de teatro cuyo fin era la propaganda de su programa político. La aprobación de un Proyecto Federal de las Artes supuso una experiencia del teatro oficial en Estados Unidos, financiado con fondos federales e incluido en el *Works Progress Administration* (WPA). Al frente del proyecto había sido nombrada Hallie Flanagan, docente en el *Vassar Collage*, directora escénica de amplia y reconocida trayectoria, cuyo trabajo mostraba una loable preocupación social³⁵. El *Federal Theatre Project* nació el 8 de abril de 1935 apoyado por la esposa de Roosevelt, con el objetivo de dar a conocer el gran potencial artístico del país, oculto por las circunstancias económicas y como método didáctico-educativo para niños e inmigrantes, muchos de los cuales desconocían incluso el idioma. Sin duda, de modo indirecto, también se pretendió “fomentar el orgullo ciudadano de ser norteamericano en una sociedad compuesta por muchos inmigrantes que desconocían el inglés y que las cúpulas políticas dirigentes tenían interés en alentar”³⁶. Constituía una “federación de teatros” guiado por una política teatral completamente alejada del teatro comercial, dado que sólo podía ser contratado per-

³³ *Heroes for sale* (Gloria y Hambre, 1933, William Wellman), *Footlight Parade* (Desfile de candilejas, 1933, Lloyd Bacon). En ambas se hace evidente el discurso rooseveltiano: la directa referencia a una de las alocuciones del presidente en la primera de ellas o la introducción de la imagen del águila de la NRA y del rostro de Roosevelt en la segunda. En esta última, como recoge Muscio, el deseo de promocionar la política newdealista fue evidente ya en el contenido mismo del *press book* en el que se incluían los términos *a new dealer* para calificar al personaje protagonista de la cinta, Chester Kent, interpretado por James Cagney, *alter ego* de Roosevelt, sin olvidar tampoco una de las escenas más impactantes, el número musical “Shangay Lil”, espectáculo cuya escenografía recordaba a la utilizada en la “Electrical Parade” que la Warner había organizado en el Estadio Olímpico de Los Ángeles en 1932 para el presidente.

³⁴ Muscio, “Cine y sociedad de masas”, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Flanagan era autora junto a Ellen Clifford, una de sus alumnas, de la obra *Can You Hear Their Voices* en la que describían la situación por la que atravesaban los granjeros arrendatarios.

³⁶ En cualquier caso, el proyecto norteamericano no puede ser identificado con el teatro nacional europeo “donde un grupo teatral representa al gobierno y su repertorio está formado por obras nacionales consideradas clásicas”. M. R. Ferrer Gimeno, “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”, *Stichomythia, Revista de teatro español contemporáneo*, nº 4, 2006, sin paginar.

sonal artístico que cobrara un subsidio estatal, excluidos aquellos que no fuera útiles para el trabajo y corriendo la Administración con los costes de producción. En las obras representadas no debía faltar el interés y la calidad, a excepción de piezas concretas por las que la Administración tuviera un especial interés, “intrusión” que no implicaba una pérdida del carácter democrático de la institución. En el campo del cine, el gobierno de Roosevelt comenzó también a financiar un cine tendente a propagar sus logros, como lo había hecho en los inicios de su administración la *Resettlement Administration*, institución que patrocinaría campañas radiofónicas y fotográficas. Se trataba fundamentalmente de documentales, no ficción, conocidos como *Frontier Films*, siendo Pare Lorentz su principal representante³⁷.

Los avatares de la grave depresión económica implicaron, como decíamos anteriormente, una convulsión social cuya reconfiguración fue uno de los principales objetivos de Roosevelt. De modo que la estabilización social y la consciente política ideológica dirigida a rediseñar un concepto de americanismo, que implícitamente también afectaría al concepto de “americano medio”, constituyeron los conceptos que Hollywood contribuyó a forjar, proyectando al mundo una visión interclasista e integradora de la imagen nacional. Porque en el momento más grave de la Depresión económica, el cine estuvo dirigido al “gran público” que llenaba las salas de exhibición conducidos, incluso, por la propia administración³⁸. Y ello se repitió durante el gobierno de Roosevelt en el que “the people”, parafraseando al personaje central de la novela y más tarde adaptación cinematográfica *Las uvas de la ira*, constituyó el receptor del cine durante el *New Deal*, una “entidad interclasista” separada ya del término “masa”³⁹. El mismo Capra afirmaría que “the strength of America, is in the kind of people who can plant a seed, sow the grass. I wanted to glorify the average man, not the guy at the top, not the politician, not the banker, just the ordinary guy whose strength I admire, whose survivability I admire”⁴⁰ y, como decía Cassavetes recordando su infancia, Capra había sido América. Su representación en la pantalla era interpretada por actores y actrices de apariencia normal, modesta, popular, reforzando esa imagen universal, fácilmente reconocible⁴¹.

³⁷ Suyas fueron las producciones *The Plow That Broke the Plains* (El arado que labró las llanuras, 1936, Pare Lorentz) y *The River* (El río, 1938, Pare Lorentz), acerca ambas de la gran sequía que afectó en los años treinta a Estados Unidos, llamada *Dust Bowl*. También *The Wave* (Redes, 1937, Fred Zinnemann/Emilio Gómez Muriel) sobre la lucha de un grupo de pescadores; *Power and the Land* (1938, Joris Ivens) sobre los avances de la electrificación en el campo norteamericano; *Native Land* (Tierra natal, 1942, Paul Strand/Leo Hurwitz/Elia Kazan) ataque contra el gangsterismo sindical y el odio racial.

³⁸ Durante la administración de Hoover, junto a la distribución de alimentos, ropas y otros enseres, se repartieron también entradas de cine. Muy poco tiempo después se crearía el doble programa, el “dos películas al precio de una”.

³⁹ Muscio, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ R. Girona, *Frank Capra*, Madrid, 2008, p. 35.

⁴¹ Entre los años 1929 y 1934, Marie Dressler y Will Rogers fueron los actores más representativos

El verdadero “gran público” consumidor de películas eran las clases trabajadoras, nutridas de nuevos componentes de inmigración, de las que un tercio acudía al cine una vez por semana, incluso en los momentos en los que el desempleo había superado el 25% de la población trabajadora. De modo que no parecería descabellado pensar que dado que éstos fueron los más perjudicados de la crisis y el que con autoridad consumía películas, los directores, productores y guionistas también les escogieran para protagonizar sus historias, reflejo de la realidad social más sombría, que sólo era representada, a pesar de la expansión del technicolor, en blanco y negro, dejándose el color para el musical o para las historias sobre la infancia.

Índices de consumo, tipología de los espectadores, aspectos comerciales y sociológicos, nutrientes de las historias del cine de esta época, que influyeron directamente en el diseño de productos con un alto sentido pedagógico e informativo⁴². Es interesante en este punto reseñar que la personalización, la individualización de los conflictos sociales y éticos constituyó un componente esencial de cine norteamericano, quizás explicable por el carácter puritano de esta sociedad, que hacía recaer en la esfera de la responsabilidad individual las culpas sociales, “de imputar las disfunciones no al sistema, sino al individuo o a un agente externo”, debido a que “si las causas del mal pertenecían a la responsabilidad individual eran controlables, más fáciles de curar recurriendo a virtudes tradicionales como el valor, la fe, el arrojo”⁴³. La pantalla construye y al tiempo devolvía una imagen del *american way of life* que los receptores asumen e identifican con su yo y su realidad. Una visión interclasista conjugada más o menos armónicamente con una política de homogeneización cultural consciente que claramente funcionó entre el público, muy visible incluso en la transformación operada en las salas de exhibición decoradas de modo menos extravagante, acompañada por la eliminación de los espacios reservados y asignados a las distintas clases en los cines⁴⁴.

de la gente popular, sustituidos hasta 1938 por una pareja cuanto menos desconcertante: Shirley Temple, el icono de la inocencia, y Clark Gable, la imagen del hombre americano. Actrices como Bette Davies y Joan Crawford interpretaron por su parte a mujeres trabajadoras, cuya imagen estaba muy alejada de la proyectada por las *femme fatale*, las mujeres protagonistas de innumerables películas en los años 20.

⁴² El fin pedagógico alentado tanto por la administración federal como las grandes compañías a través de la producción cinematográfica es fácilmente reconocible en películas que mostraban la organización y funcionamiento de algunas de las instituciones más representativas del gobierno, como el Senado en el caso *Mr. Deeds goes to town* (Caballero sin espada, 1939, Frank Capra), el FBI en *Bulldog Drummond* (El capitán Drummond, 1929, F. Richard Jones), la prensa en *Front Page* (Un gran reportaje, 1931, Lewis Milestone) o la administración de justicia en *You only live once* (Sólo se vive una vez, 1935, Fritz Lang) así como en la reconstrucción de historias protagonizadas por personajes ilustres como es el caso de la película *Young Mr. Lincoln* (El joven Lincoln, 1939, John Ford).

⁴³ Muscio, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ En su artículo sobre la transformación de las salas de exhibición norteamericanas durante el periodo comprendido entre los años 1929 y 1945, circunstancia que se une a otras tantas en la conformación

En el año 1940 la revista *Fortune* realizó una encuesta en la que preguntaba a sus lectores acerca del término que escogería para nombrar la clase a la que pertenecía. Frente al 27,5% de los encuestados que no supieron responder la pregunta, se alzaba el 72,5% restante, que si bien ofrecieron una docena de categorías diferentes para describirse, la más frecuente de ellas fue la de clase media⁴⁵ lo que conduce a creer, como afirma Barbara Ehrenreich, que los norteamericanos “see the middle class as a universal class, a class which is everywhere represented as representing everyone”⁴⁶.

¿Cómo representar entonces las relaciones de clases ante un público mayoritario que sólo reconocía la existencia mayoritaria de una de ellas? Desde luego hubo productores y estudios inconformistas que trataron de cambiar la visión conservadora y correcta de las relaciones de clase, aunque sus películas se situaron siempre en la periferia y no en el centro de la industria cinematográfica. El modo de presentar o no presentar las relaciones de clase en el cine sonoro de los años 30 no difería mucho de las tratadas por el cine mudo: “movies have «talked» since 1927, but when it comes to dealing with class conflict they have not said much that differs from their silent predecessors. The conservative images and political discourse that characterized films of the late teens and twenties –images of corrupt union leaders and outside agitators stirring up previously contended workers, of frenzied labor mobs out of control of radicals advocating violence and foreign “isms”– continued to dominate labor-capital films for the next seventy years”⁴⁷. De modo tal que el triunfo del sistema de los estudios en Hollywood al final de los años 20 y su papel hegemónico en las siguientes décadas canceló la posibilidad de que la audiencia, mayoritariamente procedente del mundo del trabajo, contemplara distintas perspectivas ideológicas en el conflicto de clases. A pesar de que los estudios producían películas que criticaban

del *american way of life*, Larry May describe aspectos como las menores dimensiones de los teatros, que se vuelven más confortables, el abandono del estilo recargados y lujoso de los palcos, de la introducción de materiales inusuales en estos edificios como el cemento, la fornicación o el acero, todos ellos productos norteamericanos. La funcionalidad era la cualidad requerida para estos espacios, los cuales también cambiaron sus nombres exóticos, *Alhambra*, *Tivoli* por otros más comunes y reconocibles como *The Roosevelt*, *The Lincoln* o *The Liberty*. L. May, “Making the American Way: Modern Theatres, Audiences and the Film Industry 1929-1945”, *Prospects*, vol. 12, 1987, citado por Muscio, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

⁴⁵ El mismo estudio realizado entre los años 50 y 60 reveló que la mayoría de los norteamericanos pensaban que las clases existían, pero se mostraban en desacuerdo acerca de su naturaleza y número. También podían reconocerse diferencias importantes sobre el modo en que personas del mismo nivel económico y ocupacional se identificaban: “The same holds true today. America remains a nation with no meaningful language of class” y confirma las palabras de Linda Dittmar cuando ésta afirmaba que, “it is easier for us to talk about “poverty” than about exploited classes, about “termination” and “downsizing” than about firings, about “the economy” but not about class conflict”. Y ello porque los norteamericanos cuando piensan acerca de clases, sólo reconocen a la clase media. S. J. Ross, *Working-Class Hollywood*, Princeton, 1999, p. 242.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ S.J. Ross, *op. cit.*, pp. 240-241.

el capitalismo y podían contemplarse retratos comprensivos de la clase trabajadora, no muchos contuvieron análisis de política radical o de mensajes disconformes que habían sido comunes en los tempranos filmes mudos. Si por una parte las películas populares que condenaban las miserias causadas por el capitalismo individual habían continuado el legado de la época muda, los films que desafiaban al capitalismo desaparecieron prácticamente de la pantalla.

Al público se le escatimaron historias en las que se presentaban las causas de los conflictos entre clases, las frustraciones germinadas a golpe de Depresión, las injusticias sociales, los riesgos y peligros de los lugares de trabajo; a cambio veían continuamente violencia y corrupción entre los líderes de los trabajadores. Se apostó por las historias sin contexto, *texts without contexts*, así como por el cambio en la representación de los trabajadores como seres fácilmente manipulables por agitadores o comunistas, propios del cine mudo, por otra en la que la manipulación apenas quedaba registrada, influido únicamente por la máxima “workers were quite happy with their good fortune”.

Y frente al corrupto líder de los trabajadores prototípico del cine mudo fue introducido el gangster, *mobster* propio del cine sonoro que se movía entre el crimen organizado y el mundo del “trabajo organizado”. Es evidente que estos personajes se identificaban con la de los antiguos líderes sindicales corruptos, pero al mismo tiempo la presentación del “mundo gangsteril” y del espacio que ocupaba en las cada vez más importantes grandes urbes norteamericanas como New York o Chicago, se convirtió en el medio más expresivo desde el que contemplar las consecuencias más graves de la Depresión económica. Así fue como el género de gangster mostró la realidad, tanto del fenómeno mismo del gangsterismo –la prohibición vigente desde 1920 copaba amplias páginas de la prensa– como de las condiciones sociales de la época transmitidas desde la pantalla, puesto que las localizaciones en las que se emplazaban las historias eran los barrios marginales, el mundo suburbano de las grandes ciudades norteamericanas. Sus imágenes, sus textos, evidenciaban un cierto descontento “en relación con los desajustes del orden social, que ha adoptado la forma de una plaga intrínseca al mundo «libre»”⁴⁸.

Películas como *Little Caesar* (Hampa Dorada, 1930, Mervyn Le Roy), *Scarface*⁴⁹ (*Scarface*, el terror del hampa, 1932, Howard Hawks), *The public enemy* (El enemigo público, 1931, William Wellman) y *Quick millions* (1931, Rowland Brown) contenían críticas al poder y el dinero sin límites, empapadas de una visión moralizante que, sin embargo, no satisfizo a la audiencia que sólo veía reproducida

⁴⁸ S. Sand, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, 2004, p. 215.

⁴⁹ La película, culminación del género, estuvo más de un año a la espera de estreno y, a pesar de su indudable calidad cinematográfica, de la ruptura de los convencionales elementos que caracterizaban este tipo de cine, como la introducción del tratamiento psicológico de los personajes, fue mal recibida por un público que sólo veía en la pantalla violencia e inmoralidad.

violencia e inmoralidad. Quizá esta circunstancia influyera en el cambio que tres años después llevaría a los actores fetiche de este género a cambiar sus registros interpretativos de gánsters a policías que les perseguían, papel en el que, al fin, podían demostrar altas dosis de heroicidad.

Sin embargo, también se pueden encontrar ejemplos evidentes de la impronta ideológica rooseveltiana en torno a las virtudes y buen quehacer que las clases trabajadoras destilaban para enfrentarse a las duras circunstancias de la Depresión. Buena muestra es la película de Capra, *American Madness* (La locura del dólar, 1932, Frank Capra) que al mostrar las consecuencias del colapso bursátil de 1929 –las primeras escenas muestran un montaje de primeros planos ágiles y efectistas sobre las causas de la crisis bancaria– ilustra acerca de las necesarias confianza y generosidad que debería conducir a la clase norteamericana para salir de la crisis nacional. Idealismo enfrentado al pragmatismo en la historia de un banquero que concede préstamos a comerciantes sin garantías, movido por la confianza y las cualidades de los interesados. Robert Riskin, guionista de películas posteriores de Capra como *It happened one night* (Sucedió una noche, 1934), *Mr. Deeds goes to town* (El secreto de vivir, 1936), *You can't take it with you* (Vive como quieras, 1938) o *Meet John Doe* (Juan Nadie, 1941) parece que se inspiró en la historia del banquero, Amadeo Peter Giannini, hijo de emigrantes genoveses y fundador en el año 1904 del *Bank of Italy* en San Francisco, guiado por el fin de servir a los inmigrantes. Cuando dos años más tarde se produjo el terremoto en la ciudad, Giannini recuperó dos millones de dólares en oro, efectivo y títulos del mercado de valores del banco y comenzó a repartir fondos destinados a la recuperación de la ciudad, con el único aval de “una cara y una firma”. Los rastros de su historia, las cualidades que enmarcan su perfil personal son evidentes en el personaje interpretado por Walter Huston, Tom Dickson, quien atesora los más altos valores: la entrega al trabajo, el coraje, el idealismo, la confianza en las personas, el esfuerzo. Frente a él, el actor Gavin Gordon, Cyril Cluett, el jefe de caja aficionado a los juegos de azar con los que ha generado importantes deudas, representa la vileza, el pragmatismo, la improductividad, la falsedad y deslealtad. Dos personajes opuestos con los que Capra quiso denunciar el excesivo materialismo que impregnaba a las personas más adineradas, una oposición por ende entre la preeminencia de la calidad de las personas en relación al valor de las garantías frente a la seguridad de los avales comerciales. La película presenta de algún modo la política seguida por los consejos de administración de los bancos supervivientes del *crack* bursátil, en el sentido de extremar la prudencia en la concesión de préstamos bancarios observando, no sólo la solvencia del cliente sino la idoneidad del negocio y la capacidad de pago. Ningún indicio más del contenido de las reformas bancarias propuestas por Roosevelt contempladas con anterioridad. La película enfatiza el aspecto psicológico frente al contenido económico-laboral de las medidas dictadas para atajar el problema. Aún así, su espíritu no traiciona la ideología *newdealista*.

Según Joseph McBride, biógrafo de Capra, uno de los objetivos fundamentales de Riskin al escribir el guión fue la de servir de propaganda a las políticas progresistas de préstamos que estaban sosteniendo muchos negocios en Hollywood⁵⁰. Y ello es patente en una de las frases que escribe para su personaje principal, Tom Dickson: “eso es lo que va mal en Estados Unidos, hay demasiado atesoramiento, demasiado dinero improductivo en latas de café y calcetines. Ese dinero necesita ser prestado para que circule en la economía, para que la gente pueda ser contratada y los proyectos completados”. El interés de la administración de Roosevelt en la regulación del sistema bancario fue evidente tal y como lo demuestra la intensa actividad legislativa, siendo la Ley *Glass-Steagall* la más expresiva al respecto. El presidente ya había declarado en los momentos previos a su aprobación que prefería “rescatar a los que producen alimentos (los granjeros en quiebra) que a los que producen miseria (los banqueros)”. La citada ley incorporaba dos normas fundamentales en la construcción del sistema financiero norteamericano: la separación entre la banca de inversión y la banca comercial con el preciso objetivo de frenar la especulación y la distinción de los tipos bancarios teniendo en cuenta el volumen de negocio comercial y de banca de inversión⁵¹. Al separarse banca comercial y de inversión se intentaba poner freno a que la especulación sobre los títulos pudiera destruir el capital bancario, prohibiendo además a los bancos la posesión de acciones de empresas. El ataque emprendido desde el gobierno federal a través de esta ley trataba de disminuir los aspectos más vulnerables del sistema como la fragilidad de los bancos que sostenían una buena parte de sus activos y valores debido al colapso del sistema financiero o el uso de seguros permitido por los bancos como una vía alternativa para los préstamos bancarios. Se creó, asimismo, un sistema bancario compuesto por bancos nacionales, estatales y locales a los que les fue vetada la participación en el manejo de los fondos de pensiones y a sus dirigentes, los banqueros, a formar parte de los Consejos de Administración de las empresas comerciales, industriales y de servicios.

⁵⁰ J. McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, New York, 2000, p. 145.

⁵¹ El Banco Central de los Estados Unidos de América creado en 1913 inició la emisión de dinero a base de créditos, cuyo flujo en los siguientes años provocó una prodigiosa bonanza bursátil que duraría hasta el colapso de 1929. En este momento los bancos de inversión se habían convertido en la perdición de la banca central, comercial y de inversión, que veían al crédito como una oportunidad para explotar el crecimiento y la productividad de la sociedad, explotación que expuso a la sociedad a riesgos extremos al utilizar los ahorros para hacer apuestas volátiles y especulativas. Los banqueros dedicados a la inversión no pudieron resistir la tentación del exceso de crédito, lo que condujo a que en el periodo comprendido entre 1929 y 1933 quebraran más de 10.000 bancos, lo que, finalmente, condujo al Senado a la promulgación de las leyes *Glass-Steagall Banking Act*. Reciben su nombre de Carter Glass, creador del *Federal Insurance Deposit Corporation*, órgano autónomo encargado de la vigilancia de los depósitos del público en las instituciones financieras privadas, garantizando los depósitos hasta la cantidad de 2.500 dólares en el caso de quiebra del banco, y de Henry Steagall, presidente de la Cámara y de la Comisión de la Banca y Moneda del Senado, que se había caracterizado por su apoyo tanto a los agricultores como a los bancos rurales.

Los mismos valores ensalzados por Capra se repetirán en otras dos de sus películas. Una rodada en el mismo año que *American Madness* y también centrada en el mundo bancario, *The Conquerors* (Los conquistadores, 1932, William A. Wellman) y otra filmada un año después, *Looking forward* (El futuro es nuestro, 1932, Clarence Brown). En esta, la lealtad es uno de los valores que caracteriza a un empleado al que despiden tras cuarenta años de servicio en una tienda para salvar la empresa y las implicaciones en las relaciones personales y en la motivación individual necesaria para emprender nuevas oportunidades. El título de la cinta producida por la Metro basado en la obra teatral de Dodie Smith, *Service*, fue tomado de un libro escrito por Roosevelt publicado en marzo de 1933 tras haber recibido el visto bueno del presidente una vez visionada la película. Y no fue el único texto tomado directamente de palabras pronunciadas por el presidente, pues fue también añadida a modo de obertura una cita suya en la que el mensaje del *New Deal* no podía ser más explícito: “necesitamos entusiasmo, imaginación, capacidad para enfrentar los hechos, necesitamos el coraje de los jóvenes”. Ello es igualmente expresivo en la relación de cualidades que luego traslucían algunas de las películas ya comentadas. El mismo *trailer* realizado por la productora para la presentación en público del filme lo definía como *a story of loyalty and love*, la cual narraba la lucha de una empresa por sobrevivir, personificada ésta por las figuras del propietario de la misma que debía hacer frente al despido de parte de sus trabajadores, medida que se revelará insuficiente al hacerse efectiva la venta, y la de un empleado de larga vinculación con la empresa al igual que lo había sido la de sus antepasados. La lucha que debe emprender ante la pérdida de un trabajo que había desarrollado durante cuarenta años es el ejemplo del coraje al que de forma repetida aludía el presidente norteamericano como valor necesario para enfrentar la crisis: *the old employee converts failing spirits into conquering courage*, como rezaba uno de los intertítulos del mencionado *trailer*. El mensaje era transmitido, directo, sensible e intencionadamente desde la pantalla de cine a un público que fácilmente podía identificarse con esta historia que se repetía en el hogar de millones de norteamericanos. Ello, claro está, sin olvidar la función primigenia del cinematógrafo norteamericano, *no matter how we judge these true-to-life characters, their story grips our hearts to thrill us, to entertain us!*, como el mismo *trailer* advertía.

El mismo trasfondo ideológico y activista rezuma la segunda de las películas, *The Conquerors*, calificada por algunos autores como “propaganda política”⁵². En esta ocasión el director muestra a través del retrato de una saga familiar los últimos cuarenta años de la historia norteamericana. La acción se inicia en 1870 en *Fort Allen*, Nebraska, lugar al que llega el banquero Roger Standish instalándose en la zona con la pretensión de modernizarla, presentando de este modo el nacimiento de los bancos en el oeste y las medidas que fueron tomadas para atajar las sucesivas cri-

⁵² A.M. Torres, *720 directores de cine*, Madrid, 2008, p. 84.

sis de 1879 y 1890 que precedieron a la de 1929. Esta última convulsión económica es el objeto central de los últimos treinta minutos de la cinta a través del espectacular montaje del director serbio, Slauko Vorkapich, teórico cinematográfico, pionero del cine visual no narrativo comparable en prestigio y calidad con Eisenstein. Recurre al simbolismo –pilas de monedas, plata, dinero que cae, para representar y caracterizar a distintas situaciones histórico-económicas– y que funcionan como cortometrajes en sí mismos, revelando el espíritu de las vanguardias de la década de los años 20. Sin embargo, al margen de eficacísimos recursos filmicos, la película vuelve a demostrar la compatibilidad entre el pragmatismo y el idealismo que impregnaba la política del *New Deal* plasmado en películas de tono realista sin olvidar el optimismo que se deseaba transmitir como uno de los valores propios de la sociedad norteamericana.

En estas y otras películas se intuye la construcción de un sistema de valores norteamericano, génesis del *american way of life*, entre los que cabe citar el individualismo, el pragmatismo y el apoyo a la libre iniciativa⁵³. El “sueño americano” a construir y conseguir por la propia sociedad norteamericana. Como afirma Muscio, “el cine estadounidense reconcilia al espectador con la realidad social desde un punto de vista ideológico, al confirmar el núcleo central del «sueño americano»; desde el punto de vista mental al adecuar los comportamientos a las reglas sociales; y desde un punto emotivo, lo gratifica en la esfera erótico-afectiva al proporcionarle una pantalla mítica en la cual proyectarse y reencontrarse”⁵⁴. Por esta razón no es tan infrecuente mostrar en la pantalla el castigo a aquellos individuos-personajes que no correspondían con los valores que se pretendían forjar. En *Riff Raff* (Flor de Arrabal, 1936, J. Walter Ruben), Spencer Tracy pone en marcha una huelga salvaje en un puerto siguiendo las consignas de los “comunistas”, siendo repudiado por sus compañeros “buenos” y viviendo con los maleantes en unas chabolas.

Y lo hizo desde todos los géneros posibles, incluso en el musical. La acción de *Gold Diggers of 1933* (Vampiresas, 1933, Mervyn LeRoy) transcurre en plena Depresión norteamericana, centrada en la historia de un joven enfrentado a sus millonarios padres por el amor de una corista, situación que esconde cierta lucha de clases. Sin embargo, lo más relevante de la cinta es la letra de uno de sus números musicales, *Remember My Forgotten Man*⁵⁵, trágica e incisiva, crítica social única en

⁵³ Monterde, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁴ Muscio, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ “I don’t know if he deserves a bit of sympathy /Forget your sympathy, that’s all right with me. /I was satisfied to drift along from day to day, /Till they came and took my man away. /Remember my forgotten man, /You put a rifle in his hand; /You sent him far away, /You shouted, “Hip, hooray!” /But look at him today! /Remember my forgotten man, /You had him cultivate the land; /He walked behind the plow, /The sweat fell from his brow, /But look at him right now! /And once, he used to love me, /I was happy then; He used to take care of me, /Won’t you bring him back again? /’Cause ever since the world began, /A woman’s got to have a man; /Forgetting him, you see, /Means you’re forgetting me Like my forgotten man”.

este tipo de escena, de mayor intensidad al previo *We're in the Money*. Toda película es un muestrario de contrastes, entre clases, entre el trabajo y el desempleo, entre la opulencia y la escasez que puedan superarse a través del optimismo y la alegría. Y en el mismo sentido los llamados melodramas sentimentales, *Women's Pictures*, conocidos también con el calificativo *tearjerker*, que presentan a través del retrato de mujeres modestas, muchas de ellas madres solteras, forzadas por las circunstancias, habitualmente un amor contrariado, a ejercer oficios como la prostitución y finalmente condenada a un mundo de marginalidad, a través de las cuales se ofrecen un retrato de las dificultades de la vida urbana. Mujeres, también de origen modesto, protagonizan las *screwball comedy*, calificativo nacido en Francia, que accedían a un universo económicamente más ventajoso al conocer a millonarios tras numerosos equívocos, avatares y falsas identidades, películas en las que los enredos se suceden, repletos de guiones irónicos, rápidos como las entradas de los personajes en la pantalla.

La representación de clase adinerada en esta clase de filmes se muestra de modo tácito y satírico. Uno de los ejemplos más interesantes es *My man Godfrey* (Al servicio de las damas, 1936, Gregory La Cava), adaptación de la novela de Eric Hatch en la que al inicio de la película se muestra un lugar del *East River* repleto de barra-cas, habitadas por vagabundos. La historia refleja con gran fidelidad el discurso del *New Deal*: un grupo de aristócratas ociosos organizan una *ginkana* a la que invitan a un vagabundo, interpretado por William Powell, al que finalmente contratan como mayordomo de su espléndida mansión. El discurso, una sátira de la alta sociedad, es mordaz, ácido, al presentar abiertamente la banalidad de sus vidas, lo pueril de sus comportamientos, constituyendo una mirada incisiva sobre los mitos de la llamada "aristocracia norteamericana". El vagabundo, el Godfrey del título, logra transformar, no sólo su vida y su espacio, sino también el de sus antiguos compañeros a los que les previene de un hallazgo, "he descubierto que la única diferencia entre un despojo y un hombre es un empleo".

La "comunicación" entre clases presentada en este tipo de películas, aparentemente sencilla aunque desde luego fortuita, mujer pobre conoce a hombre millonario o al contrario, fue un elemento esencial del género. Como ejemplos pueden mencionarse *It happened one night* (Sucedió una noche, 1934, Frank Capra), director que repitió dos años después con *You can't take it with you* (Vive como quieras, 1936, Frank Capra), o en otras como *5th Avenue Girl* (La chica de la Quinta Avenida, 1939, Gregory La Cava), *Merrily We Live* (Mendigo original, 1938, Norman Z. Mc. Leod), *Woman Chases Man* (Quien conquista es la mujer, 1938, John G. Blystone), *Kitty Foley: The Natural History of a Woman* (Espejismo de amor, 1940, Sam Word). Una de las más geniales sin duda es *The Philadelphia Story* (Historias de Filadelfia, 1940, George Cukor), arquetipo de la sátira costumbrista de la alta sociedad de la época. Nada más expresivo al efecto que recordar las palabras pronunciadas por el reportero de sucesos interpretado por James Stewart en un momento de

la película, “no hay nada tan hermoso en este mundo nuestro que ver a las clases privilegiadas gozando de sus privilegios”⁵⁶. El guión teatral escrito por Philip Barry muestra también la evolución de una aristócrata irascible, arrogante, Katherine Hepburn atrapada en un mundo del que “quisiera salir de aquí, ser útil”. Lo que implícitamente se pretendía con estas comedias, como en otras ocasiones, era transmitir optimismo, alegría, entusiasmo así como un examen, implícito o explícito de una moral, más bien convencional, defensora de la máxima, “el dinero no da la felicidad, la pobreza tiene su nobleza y los ricos son muchas veces egoístas e inconscientes”⁵⁷. A pesar de esta crítica, los personajes principales de estas comedias, habitantes del Paraíso, “son buenos americanos, cumplidores de la persecución de la felicidad que los Padres Fundadores de la República Americana saludaban al país en la Declaración de Independencia el 4 de julio de 1776”⁵⁸, prototipo del “buen americano”, de las virtudes y los valores que moldeaban a los norteamericanos. Las *screwball* contribuyeron “a la reconciliación de un país roto por la Depresión, al unificar la división de las clases sociales y los matrimonios rotos, a la vez que suavizaba las relaciones sociales y el descontento social”⁵⁹.

En un registro completamente distinto, las comedias, concretamente las protagonizadas por los hermanos Marx y W.C. Fields que mostraron en sus películas delirantes y anárquicas, críticas sarcásticas, irónicas e incluso surrealistas acerca de instituciones como la familia, la burguesía y otros problemas como el conflicto de clases, la importancia del éxito y el conformismo social.

Si bien estas historias mostraban cierta parte de la realidad, a veces no expresamente pero sí mostrando aspectos “realistas” de la sociedad del momento, fue el llamado drama “social” el que incluyó entre sus historias las críticas más directas. Sus denuncias iban dirigidas a diversas instituciones como las penitencias, *I am a fugitive from a chain gan* (Soy un fugitivo, 1932 Mervyn LeRoy), judiciales, *They Won't forget* (No olvidaremos, 1937, Mervyn LeRoy), bancarias, *American Madness* (La locura del dólar, 1932, Frank Capra) y políticas *Gabriel over the White Side* (El despertar de una nación, Gregory La Cava, 1933)⁶⁰ o la falta de ética de profesionales

⁵⁶ Curiosamente la película no tuvo problemas con la censura en este aspecto. La oficina de censura “sólo” mostró su empeño por cubrir a las estatuas erigidas en la piscina de la mansión, a las que finalmente vistió para que parecieran más recatadas.

⁵⁷ J.P. Coursodon, “La evolución de los géneros”, *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*, volumen VIII, p. 267.

⁵⁸ P. Echart, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, 2005, pp. 13 y 14.

⁵⁹ Echart, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰ Quizá sea una de las películas más interesantes de la filmografía de La Cava y, aunque se trata de un film inclasificable, es ejemplo del mejor cine político. Basada en una novela de Penn Warren y al parecer promovida por el magnate de la comunicación William Randolph Hearst como homenaje a la previsible elección como presidente de Roosevelt, la película contó con el progresista Walter Wanger y con Walter Huston como protagonista. Éste encarnó al presidente Jud Hammond, en el mismo contexto de depresión económica que su realidad contemporánea, pero más cercanas sus medidas legisla-

como los abogados *Lawyer Man* (Hombres de leyes, 1932, William Dieterle) y los periodistas *Five Star Final* (Sed de escándalo, 1931, Mervyn LeRoy).

Uno de los atractivos que *a priori* podía reservarse a *An american tragedy* (Una tragedia americana, 1931, Josef von Sternberg), residía tanto en la novela de la que partía, el gran libro contemporáneo del realismo social escrita por Theodor Dreiser —no muy contento, parece ser, con el resultado último de la película debido a la composición final del personaje masculino—, como por el trabajo previo de guión que había realizado Eisenstein, desechado por su interés en acentuar los aspectos sociales de la historia. La Paramount quería una historia de amor y cine y no una denuncia de la sociedad norteamericana por lo que encargaron el proyecto a Sternberg. Inspirado en un caso real de asesinato, la novela enfatizaba el carácter abúlico del personaje principal, Clayde Griffiths, resuelto a salir del estado de pobreza en el que se había criado para lo que no duda en asesinar a su novia embarazada, quien se interponía en el ascenso social representado por una mujer de excelente posición social. Al final sólo encuentra la muerte al ser ajusticiado. La responsabilidad en los actos del protagonista no son sólo imputables a su carácter sino que la novela hace partícipe de ella a la sociedad misma, injusta y violenta que margina a los pobres a los que arrebatara cualquier modo promoción social.

La marginalidad también es evidente en la cinta *Street Scene* (La calle, 1931), dirigida por King Vidor que ya se había aproximado al cine “social” en un filme mudo, *The Crowd* (Y el mundo marcha, 1928). Basada en la obra teatral y premio Pulitzer de Elmer Rice, la película incluía una grave disección social tomando el retrato de un grupo de vecinos que habitan un inmueble situado en un barrio obrero de New York, transidos, socialmente desarraigados, abocados a una existencia miserable.

Sin embargo, una de las películas que presentan con más “realismo” las consecuencias del fracaso del sistema capitalista fue la cinta dirigida por el director nor-

tivas a un régimen dictatorial que a uno democrático. Figura desprovista de ética, de grave despreocupación por la situación económica del país y de sus habitantes, su forma de ser y actuar cambiará por completo al sufrir un accidente de tráfico, mostrando entonces sensibilidad hacia los obreros, a lo que se dirige en una de las más memorables secuencias para comunicarles la aprobación de una serie de medidas de apoyo económico, aunque para ello tomase la nada democrática decisión de disolver el Congreso. La película plantea constantemente una pugna entre el fin y los medios para conseguir las más ventajosas conquistas sociales y políticas. En este sentido y junto al ejemplo anteriormente mostrado, la película incluye un episodio sobre la lucha emprendida contra el gangsterismo en la que se vulneran todas las garantías constitucionales: sin juicios pero con ejecuciones o con la exigencia del pago de la deuda a terceros países bajo amenazas. Estructurada a través de episodios de los que participan imágenes documentales, el film dejó desconcertado al público norteamericano en su estreno, quizá debido a la sugerente mezcla de estilos y lenguajes y a un discurso políticamente ambiguo, por el que llegó incluso a ser acusada de fascista desde algunos sectores. Se trataba realmente de una llamada contra los excesos del poder, presentando la debilidad de la línea que separa el ejercicio del poder en los sistemas democráticos de los totalitarios y autoritarios, pareciendo presagiar lo que tan sólo sucedería unos años después en Italia y Alemania.

teamericano, William Wellman, recientemente mencionado por ser el autor de *Heroes for sale*. Se trata de la obra *Wild boys of the road* (1933), con guión de Earl Baldwin, basada en la historia original de Daniel Ahern y que constituye una de las primeras películas de realismo social. La cinta narra la historia de una familia más o menos acaudalada que ve como su mundo se destruye de un modo rápido e inesperado al pasar a engrosar la lista de víctimas de la depresión norteamericana. Uno de los hijos, junto a un amigo, decide abandonar la casa convencido de que sería una manera de aliviar la carga familiar. Unidos a una banda de adolescentes igualmente perdidos y que vagabundean de ciudad en ciudad a bordo de trenes de mercancías, los *hobo* de la época⁶¹, la película muestra la crudeza de la emigración, la huída por diversos estados en los que se reproducen la mismas situaciones de crueldad, la presión de la policía, la difícil integración en la sociedad urbana. La película avanza en un tono desesperanzador, agríndice, fatalista, escéptico y brutal, mostrando imágenes como la de “la ciudad de las alcantarillas”, lugar en el que se reúnen los grupos de adolescentes desamparados, viviendo hacinados en chabolas, evidenciando la cara más sórdida de la crisis global. Como afirma Coursodon, la película muestra cómo la “lucha por la vida anarquizante y sin ley sustituye a un sistema social en ruinas”⁶², aunque como era habitual el estudio impuso un final en el que la vuelta a los valores tradicionales gana. El viaje se convierte en una expresiva muestra de la búsqueda compartida por miles de mujeres y hombres que acompañan a los protagonistas en su andadura hacia el encuentro de un empleo, atravesado por la aparición de violentos altercados con representantes del orden público quienes defienden a los propietarios de las tiendas, preocupados por la seguridad de sus negocios. El final poco creíble de la película, profundamente didáctico, muestra en esencia las bondades del *New Deal*, encarnado en las palabras de un juez que promete a los jóvenes desempleados protagonistas de la película un final cercano a la crisis, tras el que indefectiblemente encontrarían trabajo. Sólo le restaba terminar su discurso aludiendo la política de empleo juvenil prevista por la *Reforestation Relief Act*.

Los jóvenes son también los protagonistas del filme *Boy Slaves* (Chicos esclavos, 1939, Pincus J. Wolfson), en el que se denuncia el trabajo infantil en el seno de las granjas de trabajo, institución cuya finalidad de protección es sustituida por la degradación y la explotación en la Depresión tardía. Las consecuencias de ésta conduce a los niños protagonistas de esta cinta, convertidos en vagabundos, a la búsqueda de un empleo con el que mejorar sus vidas y las de sus familias, intención truncada por la fatalidad de una redada que les lleva hasta una granja de trabajo en donde son convertidos en mano de obra barata para la fabricación de la trementina.

⁶¹ Los *hobo*, símbolos de la Depresión y de la llegada del ferrocarril, recorrían América de costa a costa. Desarrollaron un sistema de signos que dibujaban en el suelo con tiza o carbón avisando a otros *hobos* de que aquel lugar era seguro, de que la policía era muy dura o de la existencia de ladrones y comida.

⁶² J.P. Coursodon, *op. cit.*, p. 244.

Los vagabundos fueron personajes habituales en muchas de las películas, nunca centrales, pero sí con un peso interesante. No resulta extraño si atendemos a los 13,5 millones de parados existentes en diciembre de 1931, casi un tercio de la fuerza de trabajo nacional y que, siete años después, en 1938, la cifra todavía se situaba en los 10 millones. No debe asombrar entonces que algunos directores “utilizaran” a los vagabundos como personajes centrales para criticar de modo más directo la situación económica. Sin duda Chaplin fue el más reconocido. Su creación de un vagabundo marginado, maltratado por la sociedad, “prolongador de la tradición americana del *outsider* que se remonta a los días de la colonización del Oeste”⁶³, es el protagonista de muchas de sus películas. *City Lights* (Luces de ciudad, 1931, Charles Chaplin) ejemplifica de modo memorable este personaje, mostrando no sólo la búsqueda de empleo, la marginalidad en la que vive el “vagabundo”, sino que de un modo brillante, Chaplin muestra un discurso propio sobre las relaciones entre las clases sociales a través de un inteligente juego. En el transcurso de la historia, Chaplin salva al millonario Harry Myers en estado etílico de morir ahogado quien agradece su acción, aunque nunca cuando está sobrio. De este modo, como reconoce Gubern, la gratitud o la generosidad es mostrada “en el paréntesis del ocio nocturno (...) fuera del orden burgués”, rechazando al vagabundo en los momentos de lucidez, de sobriedad, mostrando Chaplin un “juego de máscaras y de roles sociales” tan delirante como prístino⁶⁴.

Si es bien cierto que buena parte del metraje de *Modern Times* (Tiempos Modernos, 1936, Charles Chaplin) transcurre dentro de una fábrica ejemplo de la industrialización, la nueva forma de organización, el taylorismo y la mecanización en el siglo XX, la importancia de la productividad y el rendimiento, son las escenas que se desarrollan fuera de ella las que evidencian en extremo las graves consecuencias económicas que se desarrollaron en los años treinta. La inclusión de los rostros de los desempleados, el trabajo precario, el hambre y las condiciones vitales en las que vivían se alternan con la organización emprendida por los trabajadores para defender sus derechos, sus salarios y sus intereses como clase. El final es alegre y esperanzador, como lo habían sido otros títulos ya analizados. El *happy end* recurre de nuevo al ideal de Roosevelt, “Anímate. Nunca digas que todo se acabó. Lo conseguiremos”, contradictorio con un desenlace individualista y evasivo.

El interés de Chaplin por los aspectos sociales puede evidenciarse también, aunque de un modo no tan directo, en el apoyo mostrado al proyecto de King Vidor en *Our daily bread* (El pan nuestro de cada día, 1934). Aunque resulta más realista que *The Crowd*, la cinta está impregnada de la esperanza surgida tras la llegada de Roosevelt a la presidencia en marzo de 1933. El guión escrito por la mujer de Vidor, Elizabeth Hill, fue rechazado por los grandes estudios al ser considerada su historia

⁶³ R. Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, 2005, p. 169.

⁶⁴ *Ibidem*.

“demasiado roja”. Solo la ayuda de Chaplin y el entusiasmo de Vidor, quien únicamente trabajó en el proyecto, logró poner en marcha la producción de la película que recuerda por momentos a las obras del realismo socialista⁶⁵. Realmente la propuesta de Vidor era osada y directa, traspasando el tradicional tono dulce, esperanzador, profundamente optimista de los discursos del *New Deal*. La película, una epopeya colectivista cercana a las raíces cristianas, cuenta la historia de dos desempleados de la ciudad que heredan una granja deteriorada y ruinoso. Para hacerla productiva y dado que no poseen conocimientos agrícolas, deciden unirse a otros desempleados con el fin de crear una cooperativa agrícola. A pesar de las dificultades, la prosperidad comienza a aparecer gracias a la acción de liderazgo que despliega el iniciador de la idea. El proyecto en común, la importancia del asociacionismo como única opción real para solventar los problemas económicos, idea profundamente deudora de los realizadores soviéticos⁶⁶, es el eje sobre el que gira la vida de esta comunidad utópica, que se desarrolla en un ambiente laboral no alienante, que garantiza sus necesidades y que había caracterizado a una cierta tradición comunitaria “alternativa” norteamericana⁶⁷. Vidor retrata vívidamente un lugar, un paraíso, compuesto por los que no tienen nada, de los desarraigados que poseen esperanza, optimismo, energía, confianza en el otro, canalizadas a través del cooperativismo y que encarnan los ideales de la solidaridad, del trabajo edificante, de la importancia del esfuerzo y de la búsqueda constante de la igualdad social.

El binomio paro-cooperativa, siendo ésta última la solución propuesta al desempleo, fue reflejado en otras películas, algunas de ellas producidas por la *Warner Bros*. Una de ellas, *A Man's Castle* (Fueros Humanos, 1933, Borzage), historia que como ya había hecho *La Cava* en *My man Godfrey* transcurría en el *East River* neoyorquino, concretamente los “Apartamentos Hoover”, se centra en la relación amorosa entre dos personas desempleadas (Loretta Young y Spencer Tracy). La relevancia de la historia sentimental de los personajes no empaña la presentación de las terribles consecuencias de la Depresión, el alcohol, el crimen. Claro que la película, imbuida de las ideas newdealistas, dejaba bien patente que en la vida los aspectos económicos debían situarse en un nivel secundario frente a otros como el amor, la amistad y el esfuerzo, alejados también de la resignación. En el mismo tono,

⁶⁵ Al final de la película una imagen desprovista de música, sólo con el sonido de los picos y de las palas al desbrozar el suelo, muestra a un numeroso grupo de trabajadores afanados en la apertura de un canal de agua desde la central eléctrica a los campos de maíz y que salvará sus tierras, en un montaje que recuerda al de las películas mudas soviéticas.

⁶⁶ Ello no quiere decir que el mensaje a favor de la solidaridad, el asociacionismo y el compromiso entre los obreros encubrieran una lectura comunista cercana a los postulados discursivos y cinematográficos de, por ejemplo, la obra de Eisenstein, *La huelga*. Y de ello es buen ejemplo la escena incluida por Vidor en la que los agricultores se reúnen en asamblea y rechazan, explícitamente, las ideas socialistas propuestas por uno de los recién llegados a la cooperativa.

⁶⁷ Sand, *op. cit.*, p. 217.

Hallelujah I'm Bum (Soy un vagabundo, 1933, Milestone) o las ya mencionadas *Will Boys or the Road* y *Heroes for sale*.

Al igual que esta última, el desempleo es también el eje central de la más conocida película de Wellman, *Gloria y Hambre*, 1933, que relata la historia de un joven soldado norteamericano, Tom Holmes interpretado por Richard Barthelmess, desde la contienda bélica, –la película comienza con una secuencia de batalla de la I Guerra Mundial–, hasta su vuelta a casa en la que el héroe de antaño se encuentra en situación de desempleo y enfrentado a los “escuadrones rojos”. La película analiza el viaje emprendido por el protagonista desde su reinserción como soldado desmovilizado tras la Primera Guerra Mundial, hasta la dificultad de realización individual, enfrentado a un contexto social en el que la justicia está ausente, desmitificando la heroicidad, predominando los intereses económicos sobre el respeto al trabajador, hasta el ascenso alcanzado por el protagonista convertido en empresario y que, olvidando todo lo sufrido, no duda en reprimir una huelga iniciada por sus trabajadores con una brutalidad inusitada. La película arremete tanto contra los especuladores que obtienen importantes beneficios procedentes de la miseria, como contra el Estado que en ocasiones les ampara y arremete contra la población trabajadora a través de una represión policial brutal. De ello es ejemplo la escena en la que los trabajadores de una lavandería emprenden la destrucción de las máquinas que les han sustituido, dando inicio a una lucha con la policía que intenta detenerles. La película es, seguramente, la más *newdealista* entre todas las rodadas por la Warner. Y de ello es revelador la arenga final del protagonista: “No, puede que sea nuestro fin, pero no es el fin de América. En unos pocos años el país saldrá adelante, más grande y más fuerte que nunca. No es optimismo, no es más que sentido común ¿No has leído el discurso inaugural del presidente Roosevelt? Está en lo cierto ¿sabes? Hace falta más algo más que un puñetazo en la barbilla para vencer a 120 millones de personas”⁶⁸.

En algunas ocasiones el desempleo conducía a los personajes al borde de la legalidad. *I am a fugitive from a Chain Gang* (Soy un fugitivo, 1932, M. Le-Roy), basado en la historia autobiográfica de Robert E. Burns, narra la historia de un excombatiente desempleado que ha sido declarado culpable de un delito de robo que no cometió, por el que se le condena a trabajos forzados en Georgia. Las distintas situaciones de desamparo, judicial, laboral y afectivo en la que vive el protagonista, caracteriza un film a primera vista carcelario pero que ahonda en la más cruda injusticia social. Igual situación aunque no centrada en la lucha individual de un personaje único, sino en la colectiva representada por un grupo de presos, muchos de ellos de origen obreros, es la abordada en la obra rodada un año antes, *Hell's Highway* (El infierno de la autopista, Rowland Brown, 1932) en el que también es explícita la denuncia, en este

⁶⁸ F.T. Thompson, *William A. Wellman*, San Sebastián, Festival de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, 1993, pp. 113-114.

caso, de las condiciones de los campos de trabajo de la época. Las cárceles suministraban mano de obra barata para la construcción, en la historia de la película, de una carretera –*Liberty Road*–, por un grupo de individuos que representan valores como la solidaridad, de lealtad fraterna, en un cruel sistema penitenciario. Sin duda esta película es una de las más pesimistas y radicales de la Depresión.

Seguramente la literatura expuso de forma más abierta y significativa la realidad más cruda de los acontecimientos que lo que hiciera el cine, representando la primera el refugio de aquellas cosas que no se pueden contar de otro modo. De hecho, dos de las películas más extremas en su composición y retrato de la doliente sociedad de las décadas de los años 30 y 40 se deben a adaptaciones literarias de un mismo autor, John Steinbeck. Nos referimos a *Of mice and men* y *The grapes of warth* escritas en 1937 y 1939 respectivamente. Enseguida fueron llevadas al cine, la primera en 1939 dirigida por Lewis Milestone y la segunda en 1940 por John Ford⁶⁹. En ambas los protagonistas ya no son desempleados urbanos sino rurales, agricultores sobre los que también se habían cernido las consecuencias de la crisis económica, aunque también retrata de forma amarga y expresiva la ruptura del sueño americano tras la depresión del 29 y la génesis del *american way of life*. No es de extrañar que Steinbeck se interesase por los agricultores. Cincuenta millones de hombres y mujeres norteamericanos vivían directa o indirectamente de la agricultura, actividad que a finales del siglo XVIII y comienzos constituía uno de los sectores más importantes de la economía norteamericana, prosperidad debida en buena parte a la existencia de una clase social compuesta por agricultores dueños de sus propias explotaciones y en “el adecuado tamaño de estas, suficiente como para permitir el desarrollo de economías de escala”⁷⁰, pero que vivió una situación crítica determinada por una serie de acontecimientos acaecidos en el primer tercio del siglo XX.

Si los años comprendidos entre 1860 a 1914 son conocidos como el nombre de *Parity Period* o *Golden Age*⁷¹, el periodo entre 1914 y 1919 se caracterizó por el incremento de la producción agraria debido, principalmente, a que los excedentes fueron absorbidos por el mercado exterior, preferentemente, europeo. Simultáneamente se produjo una subida de los precios agrarios los cuales se igualaron con los

⁶⁹ Mientras se rodaba la película en el año 1940, Italia comenzaba su participación en la Segunda Guerra Mundial, Hitler entraba en París y España ocupaba Tánger. En Estados Unidos, Roosevelt es reelegido por tercera vez presidente del país.

⁷⁰ El origen de esta estructura entronca con la génesis histórica de Norteamérica en el que no existía una clase detentadora de la propiedad de la tierra, sino que ésta pertenecía al Estado tras la independencia de los trece Estados. M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *La organización Mundial del Comercio y la transformación de las políticas agrarias nacionales*, Málaga, 2007, p. 63.

⁷¹ La constante puesta en cultivo de la tierra, la extensión, la adquisición de nuevas tierras debidas a la “conquista del Oeste” y la mejora de los instrumentos de cultivo hicieron que el número de explotaciones se multiplicara sin necesidad de intervención pública alguna. M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *op. cit.*, p. 63.

precios no agrícolas, situación que continuaría durante la contienda, sin diseñarse un plan ajustado a las condiciones agrícolas de la inmediata posguerra. Como se hiciera también en otros sectores, la producción agrícola americana siguió rindiendo como “si el mercado fuera insaciable”, apoyada por préstamos a un alto tipo de interés que los agricultores aceptaron, invirtiéndolos en la compra de nueva maquinaria y en la ampliación de sus cultivos. El exceso de producción, el incremento del endeudamiento de los agricultores incapaces de asumir las deudas debido al brusco descenso de los precios sobrevalorados durante la contienda bélica y al desajuste entre el precio del producto dado al agricultor y el pagado por el consumidor condujo, finalmente, a la depresión del año 20 y a la primera petición de intervención directa de la administración federal. Asimismo, la creciente influencia de las organizaciones del campo en la Cámara de Representantes y en el Senado a través del *Farm Bloc*, un poderoso *lobby* agrícola⁷², coadyuvaría a que en adelante el *farm problem* (la cuestión agraria) se constituyera en el centro de las preocupaciones gubernamentales, derivándose un número considerable de disposiciones legislativas en un intento de frenar la crisis.

La primera medida prevista al efecto por el gobierno fue la de crear una Comisión de Investigación, la *House of Representatives*, cuyo informe culpabilizaba de la situación a los elevados “costes de los transportes, los rígidos márgenes de los intermediarios y el escaso poder negociador de los agricultores”, creyendo conveniente para su remedio, no la intervención directa del gobierno, sino la legalización de las cooperativas de venta de productores, para las que fueron dictadas la *Capper-Volstead Act* (1920) y la *Cooperative Marketing Act* (1926) y la mejora del sistema de crédito, en este caso a través de la aprobación de la *Agricultural Credit Act*⁷³.

⁷² Durante estos años el problema económico de la agricultura americana venía caracterizado por “la baja rentabilidad económica de las explotaciones agrícolas y la existencia de un gran desnivel entre las rentas de los capitales invertidos en plantas industriales o establecimientos mercantiles y las inversiones hechas con fines productivos en predios agrícolas”. Tal situación puede explicarse, entre otras por causas, por la pérdida de mercados extranjeros, la decreciente demanda interna, la producción en exceso de la demanda efectiva, los crecientes costes de producción y la disparidad entre los precios agrícolas y los industriales. M. Alonso Olea, “Control y fomento en los Estados Unidos: el sostenimiento de precios de productos agrícolas”, *Revista de Administración Pública*, nº 5, 1951, pp. 326-328.

⁷³ Tal ley debía reparar la dificultad en el acceso de los agricultores al sistema bancario en busca de financiación a largo plazo debido a que los únicos bancos que podían realizar estas operaciones radicaban en la costa este. Se proponía la creación de una Confederación de bancos locales y regionales ubicados en doce regiones. Cada uno de ellos contaba con un Banco Territorial Federal (*Federal Land Bank*) que concedía préstamos hipotecarios a través de las cooperativas locales (*National Farm Loan Associations*). También fue creado un Banco de Crédito Intermedio Federal (*Federal Intermediate Credit Bank*) para préstamos a corto plazo como consecuencia de la implantación de la Ley de Crédito Agrícola. La supervisión de este sistema fue conferida a un organismo central, *Federal Farm Loan Board*. M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *op. cit.*, pp. 65-66.

A pesar de la creación de estas medidas, la crisis continuó avanzando, como también lo hizo la diferencia entre la renta de los agricultores respecto a la de los trabajadores urbanos, lo que motivó un incesante éxodo del campo a la ciudad. Como afirma Alonso Olea, las explotaciones agrícolas dejaron de ser autosuficientes, produciendo a bajo precio para las ciudades, pero pagando precios más caros por productos esenciales en la producción tales como pesticidas, maquinaria, abonos, etc⁷⁴. Cuando en 1929 se produjo el cierre de los mercados extranjeros con el establecimiento de altos aranceles que contraían aún más la demanda, la recesión y la sobreproducción definirían durante años los problemas del campo norteamericano. Desde la presidencia Hoover había creado un sistema de compras públicas destinado a eliminar los excedentes del mercado, sobre todo de cereales, sistema ineficaz ante el imparable descenso de los precios. Las rentas agrícolas se situaron en el año 1933 un 40% por debajo de las urbanas, coincidiendo con la llegada al poder de Roosevelt, quien de forma inmediata aprobó la *Agriculture Adjustment Act* (Ley de Reforma Agraria, la *Carta magna de la agricultura americana*) aprobada el 12 de mayo de 1933⁷⁵ y cuyo objetivo principal era “restablecer para los productos agrícolas un nivel de precios tal que proporcionara a los agricultores un poder adquisitivo equivalente al poder adquisitivo del que habían disfrutado en el periodo (de agosto de 1909 a julio de 1914) que se tomaba como base”, es decir, el *parity period*⁷⁶. Así pues, la intervención pública del gobierno norteamericano en la cuestión agraria, el *New Deal* agrario, planteó la consecución del incremento del precio de los productos agrícolas de tal modo que produjera un aumento del poder adquisitivo del agricultor y la eliminación de la superproducción y los excedentes. Como había sucedido con la industria, Roosevelt conocía la importancia de contar con el apoyo y la colaboración de millones de agricultores para canalizar todas estas medidas legislativas tendentes, al fin y al cabo, a la reducción de la superficie cultivada y, por tanto, de los productos de modo que produjera por fin una subida en los precios.

⁷⁴ M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁵ La tramitación de la Ley de Reforma Agraria fue por momentos convulsa. Reunidos el nuevo Secretario de agricultura Wallace junto a cincuenta delegados de las organizaciones del campo y representantes de la prensa agraria, tomando como base el documento la *Jones Bill* y la solicitud de ayuda dirigida por Roosevelt al Congreso comenzaron los debates en torno a la elaboración de la ley. Durante los mismos surgieron conatos de violencia entre grupos de agricultores que trataban de paralizar la ejecución de las hipotecas que gravaban sus tierras, seguida por una huelga alentada por la organización agraria, *Farmers Holiday Association*, con el propósito de presionar al Congreso y al Senado. Un día antes de la fecha convocada para la huelga, el 12 de mayo de 1933, la Ley Agraria fue aprobada. Su contenido recogía las dos propuestas agrarias que fueron debatidas y diseñadas a lo largo de la década de los veinte: la *McNary-Haugen Plan*, dictada con el propósito de vender los excedentes agrarios al extranjero y la *Domestic Allotment Plan* que contenía medidas relativas al control de la producción y a la cooperación voluntaria de los agricultores estimulada a través de la previa concertación de pagos.

⁷⁶ M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *op. cit.*, p. 70.

Siguiendo de nuevo en este punto a Alonso Olea, para alcanzar este nivel de precios se consideró necesario controlar la producción a través de diversos mecanismos, unos de carácter voluntario, cuya asunción era recompensada con ayudas oficiales y otros de participación obligatoria. Entre los primeros cabe reseñar los acuerdos de reducción de cultivos (*voluntary production adjustment*), compromisos asumidos por los agricultores de forma voluntaria para reducir la extensión de sus cultivos o sus rendimientos a cambio de ayudas públicas que fueron financiadas, parcialmente, a través de impuestos soportados por las industrias transformadoras. Asimismo, se arbitraron controles relativos a la calidad de los productos, su almacenamiento y otras cuestiones entre el Secretario de Agricultura y las asociaciones de productores tendentes a controlar los vaivenes de los precios. Si bien su implantación fue minoritaria, tuvo un carácter determinante en sectores como las frutas y verduras mantenidas hasta la actualidad. Entre los segundos, las conocidas como *marketing quotas* (cuotas de mercado), medida de control de la oferta que fijaba una cantidad determinada de producto suficiente para satisfacer las necesidades del consumo, de modo que a aquel o aquellos agricultores que contravinieran dicha cuota se les imponía un impuesto. Cubrían asuntos de gran importancia en materia crediticia, de control productivo, ayuda financiera, supervisión y conservación del suelo agrario.

En 1935 se introdujeron algunas enmiendas a la Ley de Reforma Agraria tales como la autorización para la imposición de cuotas a la importación, la creación de organismos suministradores de dinero para la economía, la asignación del 30% de los aranceles agrícolas introducidos para proteger la producción nacional y de este modo evitar las importaciones y la creación de programas que trataban de expandir la demanda interna y externa. En caso de que los mecanismos previstos para el sostenimiento de los precios fallaran, la Administración arbitró un mecanismo de compras públicas y de préstamos prendiarios. Se trataba, en este último caso, de la concesión de préstamos calculados no sobre el precio del mercado sino de un precio político (*loan rate*), caracterizados por la entrega de los cultivos como garantía al comienzo de la cosecha. En el momento de la venta el agricultor tenía dos opciones: vender sus productos a un tercero y pagar la subvención recibida a la Administración o entregarlos directamente a ésta. En realidad era una “forma encubierta de compensación pública cuya finalidad era la retirada de excedentes del mercado” en las ocasiones en las que el precio cayera por debajo del *loan rate* debido a un exceso de oferta⁷⁷. El alcance territorial y político de

⁷⁷ La relación entre el precio de mercado y el precio político jugaba a favor o en contra de los intereses de los productores: si el primero era superior al segundo, los agricultores obtenían el dinero suficiente para devolver el préstamo a la Administración y embolsarse una cantidad suplementaria. En el caso contrario, es decir, que el precio de mercado caía por debajo del político, el agricultor no tenía otro remedio que entregar la cosecha a la Administración y quedarse con el préstamo. Los excedentes, los productos retirados del mercado eran vendidos en el mercado interno o incluidos en programas sociales (*School lunch programme, Bureau of Indian Affairs*). M. Alonso Olea, “La evolución de los problemas agrícolas norteamericano y europeo hasta los años ochenta”, *op. cit.*, pp. 73-74.

esta medida no quedó circunscrito al territorio norteamericano, sino que fue utilizado con el mismo propósito en países como Canadá y España, como veremos para este último caso en las siguientes líneas.

Al margen de la voluntariedad u obligatoriedad de las medidas, lo que las caracterizó fue su carácter extraordinario, de temporalidad, dictadas en razón a la crisis y cuya eficacia resulta difícil de evaluar, no sólo debido a circunstancias políticas y económicas, sino mecánicas –el proceso de mecanización de las labores agrícolas– y climatológicas. Las persistentes sequías que asolaron los campos norteamericanos durante los años 1934 y 1935 junto a las *dust bowl* transformaron 150.000 millas cuadradas de la región de las Grandes Llanuras del sur, arruinaron muchos cultivos –hubo incluso que importar trigo–, provocando un repunte excesivo de los precios de los productos agrícolas y el desplazamiento masivo de miles de familias, fundamentalmente procedentes de Oklahoma, hacia California. Una de estas familias, los Joad, es la protagonista de la novela de más profunda preocupación social escrita por Steinbeck⁷⁸.

The grapes of warth es un testimonio de la América de los años 30, una crónica social, la expresión más dura de las consecuencias humanas de la profunda depresión agraria y, en cierto sentido, la representación de la revolución político-social de Roosevelt. Narra el destino truncado de una familia de agricultores de Oklahoma presentada en la adaptación a la pantalla como una *road movie* que transita por la ruta 66⁷⁹, “la ruta principal de la emigración”, en una huída del que parece un escenario de guerra destino a California, en busca del maná, la tierra de leche y miel, en clara referencia bíblica⁸⁰. Producida por Nunnally Johnson, uno de los escritores

⁷⁸ Durante el año 1936 Steinbeck publicó por encargo del *San Francisco News* siete relatos, *The harvest gypsies* (“Los vagabundos de la cosecha”) sobre el éxodo a California de los granjeros arruinados en el Medio Oeste norteamericano, siendo éste el germen de *The grapes of warth*, novela publicada en 1939 y que ganaría el premio Pulitzer en 1940. En estos relatos asoma el exhaustivo conocimiento de Steinbeck de la realidad agraria del país, más allá de su experiencia personal como recolector de fruta, tras una investigación de campo que le había reportado las historias de cientos de familias agricultoras así como de Tom Collins, director de un campamento de acogida, y que le inspiraría el retrato de Jim Rawley, su trasunto en la novela. No era la primera vez que el autor norteamericano escribía sobre las miserias y problemas de estos trabajadores. Habían sido también los protagonistas de su libro *In dubious battle* (“En lucha incierta”) publicado en 1936, retrato del fracaso de una huelga de jornaleros en una granja de manzanas en California, en la que intervenían agitadores comunistas ausentes en *The grapes of warth*.

⁷⁹ “Y entonces los desposeídos fueron empujados hacia el oeste (...). Carreteras, caravanas, sin hogar y hambrientos, veinte mil, cincuenta mil y doscientos mil (...). Corriendo a encontrar algún trabajo para hacer –levantar, empujar, tirar, recoger, cortar– cualquier cosa, cualquier carga con tal de comer. Los críos tienen hambre. No tenemos dónde vivir. Como hormigas corriendo en busca de trabajo y, sobre todo, de tierra (...). Los hombres, que han creado nuevas frutas en el mundo, son incapaces de crear un sistema gracias al cual se pueda comer. Y este fracaso cae sobre el Estado como una gran catástrofe”. J. Steinbeck, *Las uvas de la ira*, ed. Cátedra, Madrid, 2003, p. 196.

⁸⁰ “Pero me gusta pensar lo bien que estaremos, a lo mejor, en California, donde nunca hace frío y la fruta crece por todas partes. La gente vivirá en los lugares más hermosos, en casitas blancas levantadas entre

mejor pagados de la 20th Century Fox, estudio cuya producción se había caracterizado por la presentación de un cine escapista alejado de la crítica social y política, pero que en 1935 era dirigido por Darryl F. Zanuck, antiguo jefe de producción de la Warner Brothers, donde había producido filmes más comprometidos como la ya citada *I am a fugitive from a chain gan*, *Little Caesar* o *The public enemy*. Zanuck compró los derechos de la novela por 70.000 dólares y encargó a Johnson la adaptación, quien enfatizó el drama personal de los Joad frente a la mordaz crítica social de la novela. Mientras una agencia privada contratada por el mismo Zanuck investigaba algunos de los datos contenidos en la novela, el director Otto Broker y el fotógrafo Charles G. Clarke acompañaban a las caravanas de emigrantes que todavía recorrían la ruta 66 a la altura del año 1939⁸¹, con el propósito de comprobar la veracidad de la historia de Steinbeck que, finalmente, sería llevada a la pantalla por John Ford⁸².

Muchos son los elementos a destacar en el análisis de la película. La presentación de la pobreza en la que vivían sumida la población rural norteamericana se hace visible desde el comienzo de la película cuando el personaje de Henry Fonda sale de la cárcel tras cuatro años emprendiendo el camino de regreso a su casa. Al contemplar el estado de los campos, un espacio en el que el polvo, la sequía dibujan un paisaje lunar, un desierto carente de vida, sin posibilidad de que nada creciera en él, en el que “se siente como un fantasma”, impresionado por la pobreza, de “esa pobreza” de la que no tiene referente. El hambre la verá reflejada en las caras de la familia, más expresiva aún si la contrasta con la suya, la de un presidiario, mejor alimentado en la cárcel que en el exterior. Es un hambre desconocida para los habitantes

los naranjos. Me pregunto... es decir, si todos conseguimos un empleo y todos trabajamos, tal vez podamos comprar una de esas casitas blancas. Y los pequeños saldrán a recoger naranjas del mismo árbol. No podrían aguantarlo, gritarán como locos”. Steinbeck, *op. cit.*, p. 166.

⁸¹ La realidad contemplada por los investigadores no hacía más que corroborar el contenido de la novela de Steinbeck. La expresa crítica social preocupaba al estudio que tomó éstas y otras precauciones como el cambio del título del libro en la plaqueta del rodaje de exteriores por el de *Highway 66*. Incluso la compra de los derechos del libro no estuvo exenta de cierta polémica alimentada por algunos sectores que interpretaron la acción de Zanuck como una maniobra de los estudios para esconder la novela y que nunca fuera llevada a la pantalla, noticia que Johnson se apresuró a desmentir atribuyendo a Zanuck la frase “muéstrame a un hombre que pueda demostrar que gasté 70.000 dólares para archivar la novela y haré una película sobre ese hombre”.

⁸² Preguntado Ford acerca de los motivos que le condujeron a aceptar el proyecto, el director respondió: “Me gustó y nada más. Había leído la novela —que era buena— y Darryl Zanuck tenía un buen guión basado en ella. Me atraía todo: que tratase de gente sencilla y que la historia se pareciera al hambre de Irlanda, cuando echaron a la gente de las tierras y los dejaron vagabundear por los caminos para que se muriesen de hambre. Quizá tuviera que ver con eso —parte de mi tradición irlandesa—, pero me gustaba la idea de esa familia que se marchaba, y trataba de encontrar un camino en el mundo. Sigue siendo una buena película. Hace poco vi un pedazo en la televisión”. P. Bogdanovich, *John Ford*, Madrid, 1983, p. 79. Ford dirigiría también otras dos películas en las que muestra la cruda realidad de los trabajadores, *Tobacco Road* (La ruta del tabaco, 1941) y *How green was my valley* (Qué verde era mi valle, 1941).

de un país no hacía tanto tiempo rico; son pobres nuevos, alejados por tanto de ese “hambre imperial” con la que describía Quevedo la España del siglo XVI. No están acostumbrados a ser pobres y aunque la pobreza humilla, aquí todavía no se muestra crudamente; habrá que esperar a Rossellini y al neorrealismo italiano. Y es el hambre el que dibuja a unos personajes que se sienten aislados, no sólo porque las condiciones económicas les han convertido en seres marginales, sino porque su país se ha convertido en una ratonera, sin posibilidad de escape. Emigrantes en su propio país, marginados por sus compatriotas que despreciativamente les llamaban *okies*⁸³, la película se convierte en un retrato sobre la dignidad de la pobreza, la estética universal de la pobreza y que cambiará por completo su estilo de vida⁸⁴.

Para expresar en pantalla ese dramatismo, Ford utilizará planos de larga duración, *travellings* laterales como no los había hecho antes, un uso de la fotografía al límite, filmando lo negro, el espacio como un paisaje de sombras chinescas⁸⁵, apoyado por la ausencia del maquillaje de los actores que acentuaba su aspecto de locos, desorbitadas las miradas, tangibles en su desesperación y también en la presentación de novedosas propuestas escénicas como la del plano fijo hablado de siete minutos⁸⁶. Ford optó asimismo por situar la acción en espacios cerrados –coches, campamentos–, en lugar de hacerlo en espacios abiertos, rodando planos a contraluz, como lo habían hecho antes los expresionistas alemanes⁸⁷. Técnicamente irreprochable.

La llegada a California no se ve recompensada con un empleo. La situación es compartida con miles de trabajadores huidos de sus tierras. Sus consecuencias también. Los propietarios de tierras, los empleadores, comienzan a alentar la competencia entre los trabajadores disponibles, de modo que puedan obtener mayores beneficios con el menor coste posible reduciendo los salarios⁸⁸. La imprevisibilidad de

⁸³ “Antes significaba que eras de Oklahoma. Ahora quiere decir que eres un cerdo hijo de perra, que eres una mierda. En sí no significa nada, es el tono con que lo dicen. [...] He oído que hay trescientas mil personas como nosotros, que viven como cerdos porque en California todo tiene propietario. No queda nada libre. Y los propietarios se van a agarrar a sus posesiones aunque tengan que matar hasta el último hombre para conservarlas”. Steinbeck, *op. cit.*, p. 315.

⁸⁴ “De esta forma su vida social cambió: cambió como sólo es capaz de hacerlo el hombre entre todas las criaturas del universo. Dejaron de ser granjeros para convertirse en emigrantes (...) El hombre cuya mente había estado ligada a los acres, vivía con estrechas millas de asfalto”. Steinbeck, *op. cit.*, p. 290.

⁸⁵ La fotografía se debe a Greg Tolland, insigne realizador de otras obras maestras como *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas, 1939, William Wyler); *Citizen Kane* Ciudadano Kane, 1941, Orson Welles); *The Little Foxes* (La Loba, 1941, William Wyler); *Ball of fire* (Bola de fuego, 1941, Howard Hawks) y *The Best years of our lives* (Los mejores años de nuestra vida, 1946, William Wyler).

⁸⁶ Los primeros fragmentos de la película son los únicos que denotan una cierta luminosidad y esperanza: el cruce de caminos, *cross road*, cuya imagen recuerda a la de una cruz, los primeros pasos de Fonda en el camino de vuelta son acompañados de una música jovial que irá progresivamente transformándose a lo largo de la cinta.

⁸⁷ Sand, *op. cit.*, p. 219.

⁸⁸ “Suponga que usted debe emplear a un trabajador, y que sólo un hombre desea el empleo. Debe pagarle lo que pida. Pero suponga que hay cien hombres (...). Suponga que esos cien quieren ese em-

las cosechas también afectaba a los dueños de los cultivos, quienes intentaban “trasladar los riesgos a los trabajadores”, el llamado riesgo moral, que se traducían en la inexistencia de contratos escritos y en la indefinición de los tratos verbales⁸⁹, principalmente en cuestión de salarios, de modo que, “los emigrantes enfrentan el subempleo o el desempleo sin convergencia de salarios”⁹⁰. Asimismo compartían instituciones del gobierno federal, como la tienda del campamento estatal en la película⁹¹, reflejo evidente del *New Deal*. Formaban parte del *We are the people* que entona el personaje de la madre al final de la cinta, identificando a este grupo humano con todo el pueblo norteamericano, eliminando la presentación de las diferencias sociales que recorrían la Norteamérica de la época. Frente a ellos los caciques que, no sólo tienen a un grupo de gente a su favor, sino a la ley, mostrando un retrato en el que están ausentes los derechos civiles. Steinbeck en su obra hacía énfasis tanto en las leyes del progreso como elemento fundamental que explica la crisis agraria, –“el tractor hace dos cosas: remueve la tierra y nos expulsa de ella”⁹²–, como a la voracidad de los bancos a los que identifica con un monstruo⁹³. Recordemos que en la época de la Depresión norteamericana, los bancos habían sido el receptáculo de

pleo. Suponga que tienen hijos y que esos hijos tienen hambre. Suponga que una moneda de diez céntimos y se matarán unos a otros por esos diez céntimos”. Y en otro momento se dice “cuando había trabajo para un hombre, diez hombres luchaban para conseguirlo (...) y su arma era ofrecer sus servicios por menos dinero. Si ese hombre quería treinta centavos, yo trabajaré por veinticinco. Si pide veinticinco, lo haré por veinte (...) Trabajaré por quince. Por la comida (...) Yo trabajaré por un pedazo de carne”. Steinbeck, *op. cit.*, pp. 271-272; p. 313.

⁸⁹ “–¿Cuánto paga? –preguntó–; –Aún no puedo decirlo exactamente. Alrededor de veinticinco centavos. –¿Por qué no puedo decirlo? Usted hace el contrato ¿cierto? –Es verdad, –dijo el hombre de caqui– pero el precio no es fijo. Puede ser un poco más o un poco menos”. “Dos veces he caído ya en los mismo. Quizá este hombre necesite mil hombres. Reunirá allí a cinco mil y pagará a quince centavos la hora. Y vosotros, pobres desgraciados, lo tendréis que tomar porque tenéis hambre. Si quiere contratarnos, que lo haga por escrito y diga lo que va a pagar. Que nos muestre su licencia. No está permitido contratar personal sin tener licencia”. Steinbeck, *op. cit.*, pp. 290 y 373.

⁹⁰ P.R. Mourão, “La economía y «Las uvas de la ira»”, *Cuadernos de Economía*, vol. 24, nº 43, 2005, p. 72 y 74.

⁹¹ Los llamados *hoovervilles*.

⁹² Steinbeck, *op. cit.*, p. 245.

⁹³ Invisibles en las imágenes, sólo perceptible en los automóviles y en el aspecto físico de los representantes de la entidad. «El hombre que vino por aquí hablaba muy bien. “Tiene que irse. No es culpa mía”. Entonces le dije. “¿De quién es la culpa? Quiero saberlo, para ajustarle las cuentas”. “Es la Shawnee Land and Cattle Company. Yo apenas cumplo órdenes”. “¿Quién es la Shawnee Land and Cattle Company? Nadie. Sólo es una Compañía”. Era para volverse loco. No había nadie a quien cobrárselas”. Y en otro pasaje, “Lo lamentamos. No somos nosotros. Es el monstruo. El rancio no es como un hombre (...) Es más que los hombres. Todo empleado de un banco odio lo que hace el banco y, sin embargo, el banco lo hace (...). Los hombres lo hicieron, pero no pueden controlarlo”. Steinbeck, *op. cit.*, pp. 56-57; p. 41. Resulta curioso observar en uno de los fragmentos de la película, el modo en el que los granjeros se enfrentan al “enemigo silencioso”: con una escopeta, único modo en el que saben protegerse, al viejo estilo del Oeste.

la mayor parte de los préstamos comerciales, actuando como intermediarios de bajo costo. En el instante en el que alguno de ellos quebraba, el resto de los bancos incrementaban el costo de los préstamos, colocando a los acreedores de una complicada situación de dependencia. Los Joad son gente sedentaria que, ante el malévolo comportamiento de una compañía invisible que promueve el enfrentamiento entre los campesinos, se comportan como fantasmas que deciden morirse, extinguirse como la vida misma que dejan atrás.

Los brotes de inconformidad no son muy frecuentes, aunque la ira se va apoderando de todos ellos⁹⁴. Curiosamente, o quizá no tanto, es Casey, el antiguo sacerdote-predicador, el personaje que asume la organización de los trabajadores, preparando una huelga cuyo objetivo primordial es garantizar a los agricultores un salario mínimo aunque, finalmente, será reprimida con fuerza por la policía⁹⁵. Todas estas circunstancias provocan un posicionamiento individual de cada personaje, la toma de conciencia personal ante una situación sobrevenida, impuesta, no querida, que les desborda y les enfrenta ante unos retos desconocidos. La historia, en este punto, retrata el viaje interior. Para algunos de ellos, la religión da paso al compromiso ético, como el personaje del predicador, quien encuentra la redención en el momento en el que se entrega a la policía, cambiando religión por ética, en una sociedad inmersa en una grave crisis de valores. Pero también al protagonista, Tom Joad, el hijo, el expresidiario que al final de la película se convertirá en proscrito, cuya mirada en la película acabó “simbolizando la insumisión humana ante un escándalo como el de la crisis”⁹⁶. Al final del relato, como explica Sand, “Steinbeck asigna una misión al protagonista: tiene que comprender por qué el mundo en el que viven sus semejantes es tan miserable antes de poder cambiarlo; el lector descubre que el personaje se compromete a luchar en el seno de un sindicato”⁹⁷. No resulta

⁹⁴ “Los frutos de las raíces de las vides, de los árboles, deben destruirse para mantener los precios y esto es lo más triste y lo más amargo de todo. [...] La gente viene con redes para pescar en el río y los vigilantes se lo impiden; vienen en coches destartados para coger las naranjas arrojadas, pero han sido rociadas con queroseno. Y se quedan inmóviles y ven las patatas pasar flotando, escuchan chillar a los cerdos cuando los meten en una zanja y los cubren con cal viva, miran las montañas de naranjas escurrirse hasta rezumar podredumbre; y en los ojos de la gente se refleja el fracaso; y en los ojos de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas de las personas las uvas de la ira se están llenando y se vuelven pesadas, cogiendo peso, listos para la vendimia”. Steinbeck, *op. cit.*, pp. 501-502.

⁹⁵ Dicen que nos pagarán cinco centavos (...) Una vez llegamos nos dicen que están pagando dos centavos y medio. Un hombre no puede comer con eso, y si tiene hijos... Entonces dijimos que no aceptaríamos. Y nos echaron. Y todos los policías del mundo cayeron sobre nosotros. Ahora están pagando cinco centavos. ¿Crees que cuando quiebren por la huelga pagarán cinco centavos?”. Steinbeck, *op. cit.*, p. 423.

⁹⁶ Sand, *op. cit.*, p. 219.

⁹⁷ Sand, *op. cit.*, p. 218. Sin duda el discurso de despedida de Casey, el personaje que interpreta Henry Fonda, revela bien este aspecto, “tal vez sea como dijo Casey. No hay un mal para cada uno de nosotros, sólo un pedacito de un alma grande, una alma común que pertenece a todos... yo estaré en todas

tan evidente en la película, menos radical que la novela. Sin embargo, tanto la película como la novela, proponen un canto al amor. En primer lugar a la tierra, el arraigamiento profundo a la tierra que los alimenta y cuya labor da sentido a sus vidas⁹⁸ y en segundo lugar, a la familia, que Ford señala como única salvación, erosionada por las convulsiones sociales, que convierte algunos fotogramas en una crónica de desintegración de esta institución⁹⁹.

The grapes of warth constituye, sin duda, una de las películas arquetípicas de la Depresión norteamericana y de las consecuencias de ésta en el agro. La película reproduce los ideales del *New Deal*, muestra la desesperación de la población rural, las causas de la crisis agraria, el desplazamiento de miles de norteamericanos a busca de trabajo. Se muestra la lucha organizada como modo de salir de la situación, pero también el reconocimiento del esfuerzo individual desarrollado, eso sí, en el seno familiar.

3. Las medidas legislativas de la Segunda República Española y el cine

La lucha contra la injusticia social, lema del gobierno norteamericano en esta época, ofreció fuera del país y en los sectores de izquierda mundial una imagen esperanzada acerca de las medidas tomadas contra la Depresión. En España el periódico *La Libertad* publicaba en 1934 que el *New Deal* representaba “un nuevo orden de cosas, (...) un sistema permanente (...) si la política de Roosevelt no existiera habría que inventarla, y esa política, cuajada en sistema se ha convertido en dirección permanente del Estado norteamericano”¹⁰⁰. En oposición, *El Liberal* destacaba

partes, en donde quiera que mire, donde haya una posibilidad de que los hambrientos coman, allí estaré; donde haya un hombre que sufre, allí estaré; estaré en los gritos de los hombres que vuelvan locos y estaré en las risas de los niños. Donde haya un policía golpeando a un pobre tipo, allí estaré. Estaré en la manera en que la gente protesta de furia, estaré en la manera en que los chicos ríen cuando tienen hambre y saben que la comida está lista, y cuando la gente coma lo que ha sembrado y viva en las casas que ha construido, allí estaré también”.

⁹⁸ Entre otras muchas escenas evocadoras del amor a la tierra quizá la más conmovedora sea la despedida y la muerte del abuelo de la familia, huérfano y desorientado tras el forzoso destierro. “Hubo un tiempo en que estábamos bien –y prosiguió–: Hubo un tiempo en que estábamos en la tierra y teníamos unos límites. Los viejos morían, y nacían los pequeños y éramos siempre una cosa... éramos una familia... una unidad delimitada. Ahora no hay ningún límite claro. (...) El tío John no hace más que dejarse llevar. Y Padre ha perdido su lugar. Ya no es la cabeza de la familia. Y Rosasharn... –miró detrás de ella y vio los ojos abiertos de par en par de la joven–. Va a tener un bebé y no habrá familia. No sé. He intentado mantener la familia”. Steinbeck, *op. cit.*, pp. 560-561.

⁹⁹ Ford incluso “aparta” del plano general a aquellos personajes que abandonan el seno familiar como el cuñado o, por el contrario, “acoge” a otros que se deciden a formar parte del núcleo de esta institución como el predicador, al unirse y compartir el viaje con los Joad, abandonando los planos aislados e incorporándose desde ese momento al plano general. La novela también retrata el discurso distinto de las dos generaciones que la integran, la de los padres y la de los hijos.

¹⁰⁰ “La hostilidad contra el capital y el New Deal”, *La Libertad*, Madrid, jueves, 22/11/1934, p. 10.

que el plan de Roosevelt constituía una “obra lenta, además de problemática”¹⁰¹ y Largo Caballero afirmó con dureza que el *New Deal* era “puro capitalismo”, comparando sus directrices políticas con lo que ocurría en la España de Azaña.

Si bien la economía española se había caracterizado durante el siglo XIX por un crecimiento lento y un desfase con respecto a la europea, el siglo XX se inició con un proceso de crecimiento rápido, insuficientemente aprovechado durante la Primera Guerra Mundial, de modo que tras la contienda España no puede, ni mantener los mercados recién adquiridos, ni competir con las potencias industriales debido al incremento de los aranceles. Quizá por ello, la recesión económica de 1929 no tuvo un impacto tan directo como en otras economías. De hecho si la producción española en ese año se cifraba en un 15%, la mayoría de los países europeos vieron como el porcentaje descendía doblemente. La protección de la industria por parte del Estado, su baja producción que sólo abastecía el mercado interior, el escaso porcentaje destinado al comercio exterior, el 7% de la renta nacional, fueron algunos de los elementos que contribuyen a explicar el menor impacto de la crisis mundial en España. Sin embargo, no pueden desdeñarse ni el problema del déficit presupuestario ni la depreciación del tipo de cambio de la peseta, objetivos primeros y principales a atajar por parte del Ministerio de Hacienda que intentaría sin éxito equilibrar gastos e ingresos, desarrollando una política de contención de los primeros sólo interrumpida, en algunos momentos, para paliar los efectos del desempleo¹⁰². Este adquirió un incremento significativo coincidiendo con la llegada del régimen republicano, afectando sobremanera a los trabajadores agrícolas. De los 446.260 parados, 258.570 eran agricultores. Sobre el número de desempleados en el campo influyó directamente la reducción de la emigración española, (975.350 personas que salen de España entre 1900 a 1930 y los 106. 243 repatriados entre los años 1931 a 1936) y a un éxodo importante desde la ciudad al campo, movimiento que se vió acompañado por el incremento en las reivindicaciones y un endurecimiento de la política patronal¹⁰³.

La convulsión social y política que la antedicha situación provocó en la sociedad española de los años 30 coincidió con la llegada del cine sonoro, que veía cómo la reducción de la jornada o las subidas salariales incidían positivamente en las industrias de ocio, las cuales se expansionaron a pesar de las pésimas condiciones econó-

¹⁰¹ “A la reconquista de la prosperidad. Las dificultades de la aventura de Roosevelt”, *El Liberal*, Madrid, jueves, 03/08/1933, p. 7.

¹⁰² Los porcentajes son suficientemente ilustrativos al respecto: a finales del año 1931 la renta nacional se situaba un 5% por debajo del nivel de 1929, sin embargo apenas dos años después, la caída será del 8%. A pesar de ello, el índice de precios sólo bajó en 1933, aunque progresivamente se irán recuperando alcanzando el nivel de 1929. Nada comparado con la situación que atravesaba el resto de Europa donde los precios disminuyeron entre un 20 y un 30%. P. Martín Aceña, “Economía y política económica durante la el primer bienio republicano 1931-1933”, *La Segunda República española: el primer bienio*, Madrid, 1987, p. 174.

¹⁰³ M. Tuñón de Lara, *Historia de España*, Madrid, 1981, p. 135.

micadas de la época. Y así, por ejemplo, en el Madrid de 1930 operaron cuarenta casas comerciales de alquileres con propiedad mercantil no delegada y, en 1931, aparecieron mencionados en la prensa veintinueve cines, cifra que aumentó hasta los cuarenta y nueve en el año 1936. Otro dato interesante relativo a la producción cinematográfica de los años republicanos vino representado por el considerable aumento en el número de películas informativas frente a las de ficción.

Sin embargo, el régimen republicano, a pesar de su afán modernizador, demostró poca sensibilidad hacia el cine, tanto desde el punto de vista comercial como intelectual¹⁰⁴. A pesar del contenido del artículo 34 de la Constitución de 1931 que reconocía la libertad de expresión y la prohibición de cualquier acto legislativo que conculcase este principio, éste no se aplicó ni en el cine de ficción ni en el informativo, que sufrirían la actividad censora¹⁰⁵, política no muy alejada, en fin, de lo que sucedía en los países de su entorno¹⁰⁶. La censura establecía lo que las autoridades consideraban tolerante mostrar de los diversos aspectos de la vida objeto de las producciones cinematográficas y de manera más directa, aquello que consideraban peligroso¹⁰⁷. La censura fue, fundamentalmente, “anticomunista”. Ni *Octubre* ni *El acoirazado Potemkin* pudieron proyectarse de forma legal en la España republicana; ni se toleraron los fotogramas que plantearan escenas revolucionarias, desfiles, manifestantes, saqueos, escenas violentas protagonizadas por el pueblo o referencias explícitas a los líderes¹⁰⁸.

Tampoco se permitió mostrar en pantalla imágenes sobre el enfrentamiento entre obreros y patronos. La “paz social” se había convertido en uno de los objetivos deseados por el gobierno republicano que ya en sus inicios había aprobado la ley de Defensa de la República, –cuyo precedente fue un texto semejante dictado en la

¹⁰⁴ R. Gubern, *Historia del cine español*, Madrid, 2010, p. 124.

¹⁰⁵ Sólo un mes después del advenimiento de la República, el 18 de junio de 1931, fue aprobada la ley que estableció la censura cinematográfica ejercida a través de la Dirección General de Seguridad de Madrid y el Gobierno Civil de Barcelona, cuyas decisiones tenían validez para todo el territorio nacional.

¹⁰⁶ Realmente el diseño del ejercicio de la censura española se había modelado al estilo francés, realizado desde las instancias administrativas del Estado sin interferencia alguna de órganos cuyos miembros fueran representantes de empresas u otras instituciones no gubernamentales, como sucedía en Gran Bretaña. Rebollo y Montero, *op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁷ La actividad censora fue “más activa en prohibir en 1931, 1933 y 1934. El año en el que hubo más películas con cortes fue 1936: un 7,8% de las películas presentadas debieron eliminar escenas. Sin embargo, en 1933 sólo hubo un 0,34% de cintas con cortes”. M.A. Paz Rebollo y J. Montero Díaz, “Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana (1931-1936)”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 16, 2010, pp. 371 y 375.

¹⁰⁸ Y así por ejemplo en la película de ficción *Anastasia de Rusia*, la oficina censora ordenó eliminar las tramas políticas aquellas. Se prohibieron entre otras las cintas *Una delegación obrera en la URSS*, *Chapaev*, *El gran experimento*, *Rusia soviética*. Se cortaron las imágenes de Stalin y de Lenin y las escenas de violencia social en *Los últimos 20 años* o *Los miserables*.

República de Weimar¹⁰⁹—, el cual prohibía explícitamente “la difusión de noticias que puedan quebrantar el crédito o perturbar la paz o el orden público”¹¹⁰, disposición que como otras de la misma época pueden ser consideradas derivadas “de la defensa extraordinaria del régimen”¹¹¹. No hay que olvidar que en los primeros días del advenimiento de la República, el gobierno tuvo que enfrentarse a la quema de iglesias y conventos y que condujo a la declaración de estado de guerra en Madrid, Valencia, Sevilla y Málaga. Lo percibido como peligroso y más tarde censurado, no era la amenaza comunista, cuyo partido en España no tuvo apenas significación durante estos primeros años, sino la incitación, la exaltación a las masas de la revolución social, posible si se contemplaban aquellas imágenes¹¹². Con este sentido se suprimían las palabras que los dirigentes dirigían a los obreros o las amenazas de éstos a los patronos o los tumultos seguidos de agresión a los últimos (así sucedió con la película *Cuando una mujer quiere*, Roy William Nelly, 1935) o los actos de violencia sobre los policías o los que éstos pudieran proferir¹¹³. Lo mismo que sucedía con la presencia de las víctimas en la pantalla cuyos ejemplos más expresivos vienen representados por las escenas violentas de guerra de la película *El infierno de Verdún* o el documental *Madrid reportaje de los incidentes callejeros* (1934) de cuyo montaje se eliminaron las escenas de cargas policiales y del cadáver de un extremista o el momento en el que salía un féretro¹¹⁴. El origen de las huelgas tampoco fue un obstáculo para que fueran eliminadas del metraje de películas como *Sensaciones mundiales* (1935), en las que aparecían referencias a las huelga de New York, Cuba o China o la huelga de Bilbao mostrada por un *Noticiero Fox*¹¹⁵. Y, por supuesto, se negaba toda posibilidad de mostrar en pantalla secuencias de conflictos o diferencias sociales, de reparto equitativo de la riqueza, de tierras¹¹⁶. Sin embargo,

¹⁰⁹ F. Fernández Segado, “La defensa extraordinaria de la República”, *Revista de Derecho Político*, n.º 12, 1982, p. 111.

¹¹⁰ G. Jackson, *La República Española y la Guerra Civil (1931-1939)*, Barcelona, 2005, p. 65.

¹¹¹ Entre otras disposiciones cabe recordar el Decreto del 2 de mayo de 1931 convertida en ley el 18 de agosto de 1931, modificativa de algunos preceptos del código penal y del código de justicia militar.

¹¹² Según Rebollo y Montero, las etapas de profunda inestabilidad política vividas entre mayo y diciembre de 1931 y enero y julio de 1936, coincidieron con el momento de mayor número de películas censuradas, casi siempre provenientes de la URSS. Por su parte, la amenaza fascista no fue tan combatida, aspecto este que quizá tuviera más que ver con la ausencia de representantes de la diplomacia soviética en Madrid al contrario de lo que sucedía con los representantes de Alemania e Italia. Rebollo y Montero, *op. cit.*, p. 379.

¹¹³ A este efecto, la República creó una fuerza policial llamada “Guardia de Asalto”.

¹¹⁴ Rebollo y Montero, *op. cit.*, p. 377.

¹¹⁵ Rebollo y Montero, *op. cit.*, p. 378.

¹¹⁶ En el filme *We Live Again* (Vivamos de nuevo, Rouben Mamoulian, 1934) que narra las desventuras amorosas entre un príncipe ruso y una sirvienta, el director realizó un fundido desde un rancho deprimente a una lujosa mesa de un banquete en un palacio. También fue eliminada de la película la secuencia en la que el príncipe repartía las tierras entre los colonos mientras gritaba “¡todo es de todos!”. Rebollo y Montero, *op. cit.*, p. 379.

la censura no fue sólo concebida desde términos políticos, sino también morales. Una moral laica como correspondía a un régimen republicano, aunque no exenta de un cierto tradicionalismo, reflejo de la sociedad española del momento o al menos de cierto sector que continuaría en los años siguientes. Durante el llamado Bienio Negro (noviembre 1933-febrero 1936) se prohibieron exhibiciones de películas tan distintas como las de nudistas y las de gánsters, se destruyó el negativo de *The Devil is a Woman* de Sternberg al tiempo que era vetada de la programación de la Exposición Surrealista en Santa Cruz de Tenerife la película *L'Âge d'or*, de Buñuel¹¹⁷.

La implantación de la censura cinematográfica implícitamente suponía el reconocimiento de la influencia del cine entre los espectadores españoles, compartida con el cine norteamericano, según hemos visto. Se confiaba incluso en su acción persuasiva, aunque por encima de ello se prestara atención a los beneficios económicos que pudiera generar. La imposición de aranceles a la importación de películas extranjeras, la libre importación de la película negativa y la obligatoriedad del tiraje de copias positivas en el territorio peninsular, la fallida creación del Consejo de Cinematografía dependiente del Ministerio de Industria y Comercio y la polémica suscitada por el establecimiento de impuestos a los ingresos generados por la explotación cinematográfica –fijados en un 7,5% por una ley de marzo de 1932 pero que hubieron de ser rebajados a un 4,5% para la producción extranjera y un 1,5% para la española tras una agria polémica–, fueron las medidas legislativa tomadas al efecto¹¹⁸. La protección del cine español se convirtió en objeto de preocupación constante para el régimen, alertados por su baja producción: en 1931, sólo tres de las quinientas películas estrenadas en Madrid fueron españolas, siendo la mayoría norteamericanas. De ahí que el gobierno alentara la celebración del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, promovido ya en el gobierno de Primo de Rivera, y que pretendía arbitrar medidas que sirvieran para competir contra la primacía del cine norteamericano y contribuyera a la expansión del cine español en el mercado hispanoamericano¹¹⁹. Los profesionales del cine, desilusionados por la escasa atención prestada por la República al cine español, no dispensaron una buena acogida a las medidas anteriormente citadas. La situación se agravó tras la imposición de nuevas cargas fiscales, lo que definitivamente abrió las puertas a la iniciati-

¹¹⁷ Gubern, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁸ Gubern, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁹ Entre las medidas propuestas pueden ser mencionadas aquellas destinadas a la protección dispensada a la industria cinematográfica por parte de los gobiernos respectivos o a contribuir al descenso de la producción “sonora” en español realizada en estudios extranjeros. También destacan las que disponían la obligación de exhibir un número mínimo de películas españolas cada temporada, la unificación del régimen arancelario entre los países hispanoamericanos, la creación de un cine cultural y educativo –cineclubs incluidos– y, por último, las que alentaban la defensa de la pureza del idioma castellano. J.M. Caparrós Lera, *Historia del cine español*, Madrid, 2007, p. 55.

va privada en el sector logrando, no sólo vencer en taquilla al cine norteamericano –sobre todo durante los años 1934-1936–, sino también a “crear las bases de la primera industria del cine nacional”¹²⁰, que dotó al cine español de cierta identidad, creatividad y renovación. Este último punto debe ser destacado para el propósito de nuestro estudio.

Si bien es cierto que numerosos escritores comenzaron su colaboración con el mundo del cine, asegurando así la fidelidad de un público que en algunos casos ya había disfrutado de sus sainetes y obras en los teatros, su participación, aunque importante, no transformó en exceso la temática tradicional de la que siguieron participando los más variados géneros, bien resueltos estéticamente. Y en este sentido, el cine español de la época, como lo estaba haciendo el norteamericano, no reflejó de forma implícita, ni las circunstancias sociales y económicas que conmocionaban al mundo, ni tampoco los especiales hechos jurídicos que acaecieron en la España de la época. En líneas generales puede decirse que las películas rodadas durante la República fueron “un retrato parcial o conseguido de los distintos estrados del país, tanto a nivel social –tipos e idiosincrasias– como social –regiones y nacionalidades–, en los ambientes rurales y urbanos de la época de la Depresión”¹²¹. Esta conjunción de elementos, censura política destinada, entre otras razones, a perpetuar la paz social y subvertir las revoluciones sociales, la vigilancia del orden moral propio de un sector del público y la vuelta a los temas más tradicionales, dibujó un panorama en torno a los problemas sociales y laborales al modo que lo habían hecho los norteamericanos, es decir, creando historias sin contexto o con un mínimo contexto, lo que nos obliga a una búsqueda en todos los géneros, sin desdeñar historia alguna¹²², contemplando los detalles, ese momento en que la idea de una política reformista pueda ser constatada.

Y, sin embargo, quizá fuera la voluntad de la República por romper con todo el sistema de prejuicios sociales, de imposiciones confesionales, por mostrar una moral familiar diferente, expresiva de una moral laica y moderna, lo que impulsaría a la realización de películas que mostraran una de las regulaciones que afectaba tanto a la órbita individual como al interés público, a la paz social. Nos referimos a la legislación en materia matrimonial del gobierno, la ley del Divorcio de 2 de marzo de 1932, que establecía por primera vez el divorcio en España¹²³. *El hombre que se*

¹²⁰ Desde 1932 se crearon numerosos estudios de rodaje “sonoros” –Orphea, Ciudad Lineal, Aranjuez–, surgieron fuerte productoras –Cifesa, Cea, etc.–, y se desarrolló una notable escuela documentalista. Asimismo fue fundado el Consejo de Cinematografía con el fin de proteger la industria española. El crecimiento de la industria es evidente: en 1935 existían más de 3.000 salas de proyección, 11 estudios de rodaje, 18 laboratorios y más de 20 productoras. Caparrós Lera, *op. cit.*, p. 56.

¹²¹ Caparrós Lera, *op. cit.*, p. 57.

¹²² Por ejemplo, en la desconocida *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) se presenta a los llamados “niños colilleros”, que se ganaban la vida recogiendo colillas en la calle.

¹²³ Esta ley establecía el principio contractual en el divorcio, aunque la intervención del gobierno era

reía del amor (Benito Perojo, 1932), basada en la novela de Pedro Mata, *Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1933), *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1934), *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) son algunas de las películas que reflejaron la implantación de un modelo laico, un sistema de valores que pudieran poner fin a los modelos familiares tradicionales¹²⁴. Quizá las más explícitas en mostrar la reciente “liberalidad” fueran las cintas *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935) basado en la novela de José María Carretero, sobre un adulterio con arrepentimiento, *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, 1935) o *El edén de los naturistas* (Xavier Güell, 1935).

Claro que la mayoría de los filmes concluían con un desenlace de tono moralizante, didáctico, situación que se repetiría en el innumerable número de títulos que ilustraban acerca de una cierta “lucha de clases”, de intereses contrapuestos que revelaban la distancia entre los universos de las clases burguesas y populares, minimizada ésta por la presentación de historias de triunfo social obtenido tras el desplazamiento a otros lugares, como Madrid o América. Sin duda fue la productora Filmófono la que con la puesta en marcha de algunos melodramas baratos propuso “una relectura moderna y progresista de ciertos temas tradicionales de la cultura popular española”¹²⁵. Entre sus producciones cabe destacar *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), historia en la que tras la expulsión de la esposa del protagonista debidos a los celos enfermizos de éste, pueden observarse algunas calles de Madrid y las condiciones en las que vive el humilde matrimonio que la acoge; *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), “comedia flamenca” escrita por el clérigo José María Granada y Nemesio M. Sobrevila, en la que se constataría “la influencia de la revolución de octubre de 1934”, palpable en las letras que aparecen en las paredes de la cárcel¹²⁶. En ella se narran los amores desventurados de la hija del enterrador Juan Simón, Carmela, y un humilde cantaor, Ángel, quien tras la oposición de la madre de ella decide irse a Madrid a ganar dinero para casarse. Allí es acusado y encarcelado injustamente por herir a un señorito, lo que provoca la huida de la muchacha a la ciudad tras convertirse en madre soltera tras ser

necesaria para su ejercicio y sus efectos así como la inclusión de la figura del mutuo consentimiento. Se aceptaba la acción unilateral de divorcio siempre que existiera justa causa, mientras que se rechazó abiertamente el repudio matrimonial por la decisión arbitraria de uno de los cónyuges.

¹²⁴ En 1926, seis años antes de la implantación de la Ley del divorcio, Francisco Gómez Hidalgo rodó *La malcasada*, película que mostraba el estado de opinión en torno al divorcio a través de la representación en pantalla de un caso verídico, la boda de una dama española con un torero mexicano por “intereses”.

¹²⁵ La productora Filmófono fue la propuesta comercial más ambiciosa de la familia Urgoiti, representante de la burguesía ilustrada y liberal vasca, que comenzó con la distribución de films soviéticos pero también cortos de Walt Disney. En 1935 inició su política de producción con un equipo formado por Luis Buñuel como productor, Eduardo Ugarte como guionista, José María Beltrán como operador y Fernando Remacha como músico. J. Pérez Perucha, *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Madrid, 1992, p. 44. Gubern, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹²⁶ Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la Segunda República*, Barcelona, 1981, p. 282.

seducida por otro señorito a cuya familia queda el cuidado del niño. Mientras que el cantautor tras su salida de la cárcel y pensando que ella ha muerto triunfa en América, Carmela malvive trabajando en un cabaret, de la que es rescatada por Ángel quien apoyado por su nueva situación acomodada había rescatado a su hijo. Esta historia estereotipada de desventuras amorosas, triunfo social y tragedia femenina ya había sido explotada por el melodrama norteamericano, contraponiendo las virtudes de los protagonistas procedentes de humildes estratos a las imperfecciones de las clases acomodadas. Historia que se repetirá en *¡Centinela alerta!* (Jean Grémillon, Luis Buñuel, 1936), adaptación de *La alegría del batallón* de Arniches o *Se ha fugado un preso* (Benito Perojo, 1933), esta última, en la que se percibe la influencia de la filmografía de Chaplin y Eisenstein, es doblemente crítica si tenemos en cuenta la situación de las cárceles en la época, tema que también se repetiría en *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935). En muchas de ellas son fácilmente reconocibles escenarios urbanos desde los que se deja traslucir la vida cotidiana, casi siempre madrileña, de los más humildes, abordada a través de una cierta crítica social. *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935), la ya mencionada *Quintín el amargao* o *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) nos acercan a un muestrario de tipos, ambientes, idiosincrasias, modos de vida proletaria y burguesa que, “según constató la prensa coetánea eran un fiel reflejo del Madrid de ayer y de siempre”¹²⁷. Y lo mismo sucedía en los dramas rurales *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1934), *Agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *La traviesa molinera* (Harry Abbadie D’Arrast, 1934) o *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934)¹²⁸, historias con las que el público español, el madrileño, andaluz y aragonés al menos, podía identificarse. ¿Se trataba acaso de un movimiento consciente de atracción del público a las salas sobre el que volcar la “nueva” ideología del gobierno republicano? ¿O tan sólo se aprovechaba el material exitoso, las tramas tradicionales procedentes de sainetes, comedias folclóricas que aseguraban el éxito en taquilla?

A pesar de la generalidad que representan estas películas dentro del panorama cinematográfico republicano, se rodaron excepciones tales como *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934) en la que la Depresión era aludida directamente, aunque fuera a través de una historia en la que la protagonista (Antoñita Colomé) buscaba novio en una asamblea de millonarios reunidos en Suiza para afrontar la crisis. También *Patricio miró a una estrella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1934) la cinta que mejor retrata la sociedad de su tiempo, el bienio derechista, representando el personaje principal masculino, Patricio (Antonio Vico), a la clase obrera, cuyo tesón y esfuerzo el conducirán al éxito y a un mejor nivel económico y la actriz de éxito Emma (Rosita

¹²⁷ Caparrós Leira, *Historia del cine español*, op. cit., p. 61.

¹²⁸ Otras fueron, *Sierra de Ronda* (Florian Rey, 1933), *El relicario* (Ricardo de Baños, 1933), *La hermana San Sulpicio* (Florian Rey, 1927), *Yo canto para ti* (Fernando Roldán, 1934), retratos de la sociedad rural andaluza, especialmente de la mujer y del jornalero de la época.

Lacasa) a la burguesía madrileña. La crítica a las diferencias de clases formaba parte de un discurso implícito y secundario en la trama amorosa principal y, aunque ésta también existió en *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936)¹²⁹, el juicio a diversas instituciones, la educativa principalmente¹³⁰ y el discurso social dominante, fue más audaz y directo, tachándola de “filocomunista” y prohibiendo su exhibición en la zona nacional¹³¹. El mismo año fue rodada quizá la cinta más expresiva del mundo laboral, del ensalzamiento del trabajo burgués, en la que se “recoge las posibilidades de redención del individuo a través del empleo”¹³². Se trata de *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), adaptación de la comedia de Benavente, *Nadie sabe lo que quiere*, una paráfrasis moral de la cigarra y la hormiga como la denominaba Umbral. En este caso, la historia narra los amores entre dos chicos pertenecientes a la buena sociedad, cuya vida es frívola, vacía y sin trabajo conocido. El padre de la chica, propietario de una importante y próspera fábrica de galletas, intenta hacer de su yerno, “un señorito vago que quiere llevarse lo que tanto trabajo me ha costado ganar”¹³³, un hombre de provecho, colocándole en su empresa. El contacto con los obreros y con el trabajo transforma al muchacho, “la vida trabajando es dulce y sabrosa”, quien incluso decide terminar con su relación amorosa (a la novia no le gusta su nueva afición al trabajo), comenzando otra con una telefonista, recordando en este momento de la película el eterno contraste entre la mujer pobre y el hombre rico. Como afirma López Gandía, la película, que comienza con la entrada de los obreros en la fábrica al modo del filme de Lumière, evidencia el orgullo industrial posesorio, los valores de la ideología burguesa del trabajo como propiedad del empresario, enaltece el valor moderno del trabajo frente a la ociosidad premoderna, al tiempo que propone una “alianza entre las dos clases [rica y pobre] a condición de que el señorito, un señorito ocioso, trabaje”¹³⁴.

¹²⁹ La película ni siquiera llegó a estrenarse, utilizada por la productora Cifesa como bandera de su republicanismo.

¹³⁰ Sin ánimo de intentar abordar por completo en estas páginas las distintas manifestaciones temáticas del cine republicano, sí parece apropiado aportar algún dato más al respecto de la toma de posturas ideológicas, el problema religioso, la crítica a las instituciones y la lucha entre clases, o más bien, entre etnias. La película política por excelencia de esa época fue *Nuevos ideales* (Salvador de Alberich, 1936) escrita por el industrial catalán, integrante de Izquierda Republicana, Daniel Manzané. También el film *Hombre contra hombres* (Antonio Mompley, 1936). Son numerosas las películas que critican el racismo en la sociedad española y el trato que ésta dispensaba a los gitanos. Y así, *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), *María de la O* (Francisco Elías, 1936) o *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) recogían una mordaz ridiculización de la justicia y del poder de los industriales. La justicia o, mejor dicho, ¡la falta de ella también será objeto de crítica en *El cura de la aldea* (Francisco Camacho, 1936) en la que asimismo se denunciaba otra institución lamentablemente presente en la España de la época: el caciquismo.

¹³¹ Caparrós Leira, *Historia del cine español, op. cit.*, p. 63.

¹³² E.G. Romero, “Surcos (Una hendedura social en la historia del cine español)”, *Trabajo y Cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*, Oviedo, 2008, p. 131.

¹³³ A.M. Torres, *El cine español en 119 películas*, Madrid, 1917, p. 41.

¹³⁴ El momento más expresivo del contenido de la “ética del trabajo y de los valores modernizadores” está representado por el spot publicitario de los productos Romagosa, donde aparecen máquinas “de

Si el trabajo, puesto en evidencia de una u otra manera en estas cintas, había sido objeto principal del Decreto de 3 de junio de 1931 que convocaba elecciones a Cortes Constituyentes, declarando como objetivo principal el de la “renovación y justicia social” y la Constitución de 1931 configuraba el trabajo como “obligación social”, no es de extrañar que la República desplegara un completo programa de legislación social que iba desde la regulación del contrato de trabajo, el trabajo de las mujeres y de los niños, el paro forzoso o los seguros por enfermedad y accidentes¹³⁵. Y en este sentido, si la preocupación desde el gobierno republicano por el trabajo queda así manifestado ¿por qué no desplegar su influencia en el cine de modo que su filosofía fuera expresiva desde la pantalla? Y en el mismo sentido, si una de las preocupaciones fundamentales, especialmente en el bienio republicano-socialista, era la reforma agraria, ¿fue ésta más fácilmente representada, trasladable al cine?

Un año antes de la proclamación de la II República, la población activa española había superado por un escaso margen el secular carácter agrario que la había caracterizado: el 45,51% frente al 26,51% del sector industria y el 27,98% de población ocupada en los servicios, representando la agricultura algo más del 30% de la economía española¹³⁶. No obstante, si nos atenemos al número de habitantes de las zonas rurales y al volumen del comercio exterior (66,5% de los productos exportados eran alimenticios), hemos de considerar a la sociedad española como eminentemente agraria. Las cifras no pueden ser más evidentes: 3.700.000 personas trabajaban en la agricultura de los que 1.900.000 eran obreros agrícolas, con una media de trabajo de 200 días al año lo que da la medida de su inestabilidad laboral. Los obreros agrícolas asalariados y aparceros ascendían a un total de 750.000 y un millón de pequeños propietarios trabajaban también como asalariados, llegando el desempleo agrario a alcanzar al 20% de la mano de obra asalariada. El problema no era nuevo; a la desigual distribución de la tierra, la escasa mecanización del campo que incidía en la baja productividad y la poca capitalización, la ausencia de un mercado exteriormente competitivo y débil en el interior, se le unieron las consecuencias directas de la crisis mundial que habían repercutido directamente en el desarrollo de un doble movimiento, la disminución del éxodo rural y la llegada de obreros industriales pro-

inspiración casi vanguardista, que a la vez que producen la sensación de dinamismo, contagian la alegría al colectivo de trabajadores que cantan al goce del trabajo y de la producción”. J. López Gandía, “La representación del trabajo en el cine entre fordismo y postfordismo”, *Revista de Derecho Social*, nº 31, 2005, pp. 241-242. Unos años después, alejado del espacio cronológico de este trabajo, se rueda *Mi adorador Juan* (Jerónimo Mihura, 1949), en la que se presenta el enfrentamiento entre dos mundos opuestos: el representado por los Palacios, una familia procedente de la alta burguesía que mantienen una concepción de vida “como una sucesión de esfuerzos que conducen al triunfo profesional” y la del médico que abandona su trabajo tras un fracaso y que la “única ilusión de su vida es no hacer nada, no destacar, mientras trata de ayudar a sus amigos en las medidas de sus posibilidades”, en un intento de automarginarse. Torres, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁵ Montoya Melgar, *op. cit.*, pp. 214-215.

¹³⁶ J. Paniagua, *España en el siglo XX. 1931-1939*, Madrid, 1999, pp. 18-20.

cedentes de las ciudades españolas y europeas. Los trabajadores agrícolas en la década de los años 30 formaban una mano de obra no cualificada, muy abundante y alejada de las posibilidades con que la modernización técnica empezaba a caracterizar a la agricultura europea y norteamericana. Sin embargo, la sindicación de los trabajadores agrícolas en las diversas organizaciones fue muy importante en España. La Confederación Nacional del Trabajo (CNT) contaba en 1931 con un número aproximado de 800.000 afiliados, alcanzando un año después el millón. La Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra (FNTT), de ideología anarquista, tuvo una fuerte implantación en Andalucía, de una intensidad parecida a la que la Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra (FNTT) creada por la UGT en abril de 1930, tuvo en la Mancha y Extremadura. En este último caso, el aumento experimentado en las cifras de afiliados, de 27.000 en abril de 1930 a los 451.000 de junio de 1933, resulta revelador de la acción social emergente en el campo español en esta época, fruto de una mayor concienciación del campesinado, manifestada más tarde en continuas reivindicaciones y un alto índice de conflictividad agraria.

Si bien en el año 1932 se vivieron huelgas importantes en el campo español, el conflicto y la violencia aumentaron de modo evidente en el transcurso del año siguiente. Sin duda, la Ley de Reforma Agraria fue el signo más evidente de la preocupación del Gobierno Provisional: “La reforma agraria es lo más urgente en el Gobierno de la República (...) porque tenemos pendiente en Andalucía y en otras regiones de España un problema gravísimo; el de la conservación del orden y el del mantenimiento de la vida de los ciudadanos, amenazados del hambre y de la perturbación social”¹³⁷. Según Malefakis, el gobierno de la Segunda República había emprendido la reforma agraria como un proyecto social, no tanto por razones estructurales derivada de una grave presión campesina o una intolerable crisis económica, “sino por una combinación de idealismo, oportunismo político, y prudencia y temor”¹³⁸. Y especialmente por el primero de ellos, el idealismo humanitario y regeneracionista, que impulsó la aprobación de numerosos decretos que modificaron las relaciones sociales del campo. Malefakis explica que este conjunto de normas, que revelaban una iniciativa audaz y comprometida por parte del gobierno republicano, impidió la implantación de una reforma agraria radical en España, apoyado por la moderación socialista y la dependencia de la acción parlamentaria, en lugar de hacerlo en la acción revolucionaria de masas, materializada en el aumento considerable del número de afiliados a los sindicatos¹³⁹.

Formaban parte de este complejo entramado legislativo, la ley de Términos municipales (29 de abril de 1931), destinada a la protección de los peones agrícolas loca-

¹³⁷ Discurso de 17 de julio de 1931, incluido en M. Azaña, *Memorias políticas y de guerra*, vol. 1, Madrid, 1976, p. 72; citado por Montoya Melgar, *op. cit.*, p. 207.

¹³⁸ E. Malefakis, “Análisis de la Reforma Agraria durante la Segunda República”, *Agricultura y sociedad*, nº 7, 1978, p. 37.

¹³⁹ Malefakis, “Análisis de la Reforma Agraria durante la Segunda República”, *op. cit.*, p. 38.

les, a acabar con la emigración de los jornaleros sin tierra y el paro a través de la prohibición de contratación de trabajadores de otras localidades, hasta quedar asegurado el trabajo a los locales; los decretos de 7 de mayo de 1931 sobre la creación de los Jurados Mixtos, introductoria del arbitraje laboral en el campo¹⁴⁰, y la del Laboreo Forzoso de tierras por causa de utilidad social dictada para evitar el abandono del cultivo por parte de los grandes propietarios, advirtiéndoles que si no las cultivaban según “el uso y costumbre” locales, las tierras podían ser entregadas a los campesinos; el decreto sobre Arrendamientos Colectivos (19 de mayo de 1931), por el que se daba prioridad a las agrupaciones de obreros en el arrendamiento de grandes fincas¹⁴¹; la ley de Accidentes del Trabajo (12 de junio de 1931), por la que se extendió la cobertura de los beneficios de la legislación de accidentes de trabajo de la industria a los agricultores; la ley de Colocación Obrera (2 de junio de 1931) y, por último, la Ley que impone la prohibición del reparto de jornaleros parados (18 de julio de 1931)¹⁴². Largo Caballero, quien había aceptado el ministerio de agricultura presionado por el Comité Revolucionario, dispondría la equiparación de la jornada industrial de ocho horas al campo, lo que incrementaría también los jornales (Ley 9 de septiembre de 1931). Toda esta legislación tuvo por objeto cuestiones claves para el campo español como el desempleo, los arrendamientos, los cultivos o el trabajo, aspectos que se encontraban sometidos hasta entonces a la voluntad de los propietarios y que desde el inicio de su andadura encontraron la oposición manifiesta de la Patronal que veía como su control sobre la contratación de la mano de obra, entre otros aspectos, le era arrebatada¹⁴³. Si bien toda esta legislación tuvo una importancia destacada, fue sin duda el contenido de la ley de Términos Municipales y la creación de los Jurados Mixtos, normas que concedieron un poder sin precedentes a los sindicatos campesinos.

En mayo de 1931 fue creada la Comisión Técnica Agraria¹⁴⁴ con el fin de preparar la redacción de un proyecto de ley que fuera sometido más tarde a las Cortes y cuyas características más reconocibles fueron su vigencia espacial limitada a los

¹⁴⁰ Según Malefakis, los Jurados Mixtos “fueron la aplicación a la agricultura de los comités paritarios, marco institucional creado por la Dictadura para regular los problemas laborales en la industria”. E. Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, 1982, p. 120.

¹⁴¹ Se aprobaron otras leyes sobre protección de los arrendamientos que prohibieron los desahucios de fincas rústicas por otra causa que no fuera la falta de pago y la prórroga obligatoria de los arrendamientos.

¹⁴² A. Merchán, “Razón técnica, versus razón política: el proyecto de reforma agraria de la Comisión Técnica Agraria de 1931”, *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 31, 2004, p. 397.

¹⁴³ A. Florencio Puntas, “Patronal y sindicatos ante la legislación agraria de la II República. Sevilla (1931-1933)”, *Revista Contemporánea*, nº 1, 1988, p. 126.

¹⁴⁴ Estuvo compuesta por el civilista Felipe Sánchez Román; Joaquín Díaz del Moral, notario; Antonio Flores de Lemus, catedrático de Hacienda Pública; Pascual Carrión, ingeniero agrónomo, y Blas Infante, jurista.

latifundios (estructura propia de Andalucía), sobre tierras que superasen cierta superficie o algún signo de riqueza fiscal, la ocupación temporal de las tierras como modo de cesión a los campesinos en forma de arrendamiento a cambio del pago de un canon o renta, las cuales podían ser explotadas como parcelas individuales o de forma colectiva¹⁴⁵. Del mismo modo, las propiedades que superasen las 300 hectáreas eran forzadas a arrendarse, planteando la Comisión como objetivo el asentamiento de 600.000 a 750.000 campesinos al año¹⁴⁶ con la esperanza de que la reforma estuviera finalizada de diez a quince años, otorgando a cada colono una cantidad de tres mil a cuatro mil pesetas¹⁴⁷. Esta situación irremediamente atrajo la oposición de los propietarios y motivó la creación de la Agrupación Nacional de Propietarios de Fincas Rústicas. Se creó para su ejecución el Instituto de Reforma Agraria, “órgano encargado de transformar la constitución agraria española”¹⁴⁸. Según Merchán, el proyecto de reforma agraria constituyó, por un lado “una referencia jurídico-cultural-agraria, fruto de un acertado conocimiento de la realidad jurídica del pasado” y de otro, la persistencia de sus planteamientos en las siguientes disposiciones¹⁴⁹. El Proyecto no tuvo éxito debido fundamentalmente a la oposición hallada desde todos los partidos, de derechas, de centro e izquierda. Estos últimos arguyeron que tanto la posesión de la tierra como los asentamientos programados, “representaba un título muy precario para consolidar la reforma agraria”¹⁵⁰. Tras cinco nuevos proyectos, el 9 de septiembre de 1932 es aprobada la Ley de Bases de la Reforma Agraria por 318 votos contra 19.

Insertas en un discurso regeneracionista y habiendo sido ambas rodadas en las postrimerías de la dictadura primorriverista, *La aldea maldita* y *La bodega*, exhibidas ambas con éxito en París, pueden ser consideradas como las únicas miradas innovadoras y críticas que mostraron aspectos diversos sobre la situación del campo español. Las consecuencias de los problemas agrarios fueron expuestas en los primeros fotogramas de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930/1942)¹⁵¹, la más famosa

¹⁴⁵ La expropiación de las tierras sólo ocurriría en el caso de que la ocupación fuera definitiva. Evidentemente, este sistema de redistribución de la tierra obtuvo una fuerte oposición sobre todo por parte de los partidos y sindicatos de izquierda por considerarlo un “sistema expeditivo y barato par realizar una reforma agraria; y también catalogado con honda tradición medieval hispánica”. Merchán, *op. cit.*, p. 401.

¹⁴⁶ En orden a la determinación de estos individuos quedó establecido un orden de prelación: primero los obreros campesinos responsables de una familia y especialmente las que tuvieran el mayor número de brazos útiles para la labranza y segundos, los campesinos que satisficieran una cuota menor de 50 pesetas de contribución rústica al año. Merchán, *op. cit.*, p. 404.

¹⁴⁷ E. Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, 1982, pp. 209-210.

¹⁴⁸ E. Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁴⁹ Merchán, *op. cit.*, p. 398.

¹⁵⁰ Merchán, *op. cit.*, p. 407.

¹⁵¹ El director llevó a cabo tres versiones de la película. La primera, la versión muda, es la que ha lle-

de la filmografía de su director, rodada en los momentos finales de la dictadura del general Primo de Rivera y una de las más impactantes cintas de los primeros tiempos del cine español, ejemplo de lo ha venido a denominarse “modelo de representación institucional”¹⁵². Basada en una idea que se le ocurre a él mismo cuando se encuentra rodando exteriores de otra película en la localidad de Pedraza; allí, el cura de la localidad le explica que ésta si bien había alcanzado en el siglo XVIII los quince mil habitantes, en ese momento no llegaban a los trescientos. La película se plantea como un drama de corte calderoniano –dado la importancia concedida al honor– centrado en los problemas sentimentales de un matrimonio que vive en “La aldea maldita. Así llaman los pueblos comarcales a la pequeña aldea de Luján por ser éste el tercer año que pierde sus cosechas a consecuencia del pedrisco. Sus habitantes huyen del hambre y buscan trabajo en otras regiones”, anuncia uno de los primeros intertítulos. Los habitantes emigran por culpa del hambre sin olvidar mostrar “la despensa bien repleta” de otro de los protagonistas. Es, sin duda, esta primera parte de la cinta la que “pone en pie un estimulante ejemplo de cinema campesino construido desde criterios de análisis y denuncia social, sumergiéndose la segunda en las aguas del melodrama de raigambre calderoniana”¹⁵³. Como afirma Giménez Caballero, viendo “La *aldea maldita* parece ver en cine aquel libro famoso que escribiera en 1915 Senador Gómez, *Castilla en ruinas. La aldea maldita* es la visión cinematográfica de la visión bíblica que pesaba sobre Castilla, sobre España. Tormenta sobre tormenta, desastre tras desastre, un 98 sobre otro 98, una cosecha tras otra perdida”¹⁵⁴. Se refería Giménez Caballero al libro del regeneracionista Julio Senador titulado *Castilla en escombros: las leyes y las tierras, el trigo y el hombre; los derechos del hombre y los del hambre*, de los que algunos pasajes fueron reproducidos filmicamente por Florián Rey¹⁵⁵. El director desde la primera escena presenta en imágenes muy simbólicas la inerme existencia de los agricultores: la película se abre con un cuadro en el que aparece un viejo sentado cerca de una cruz, delante de una imagen recortada de la aldea. Un fundido encadenado sitúa al mismo perso-

gado hasta nosotros. La segunda fue sonorizada en los estudios Tobis de París, modificada y con un montaje diferente a la primera y que se ha perdido. Y la tercera es la versión de 1942.

¹⁵² R. Gubern, *Historia del cine español, op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁵³ *Ibidem*. Al comienzo de la segunda versión de la película, un cartel denunciaba el tiempo en que “la ciudad, divorciada del campo que la alimenta, dejaba al campesino desamparado en su lucha contra las inclemencias de los elementos. En su consecuencia, pueblos arruinados, emigraciones y éxodos iban desangrando la vida de la nación”. La primera escena nos sitúa en una arcadia rural, exenta de tensiones sociales, donde reina el respeto a la jerarquía y la benevolencia paternal de los señores.

¹⁵⁴ E. Giménez Caballero, “Significado nacional de *La aldea maldita*”, *Primer plano*, nº 131, Madrid, 13 de abril de 1943, citado por A. Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, 1991, p. 130.

¹⁵⁵ “Y cuando al fin se encuentran indefensos contra las inclemencias de la atmósfera, huyen de allí como de un lugar vitando. Y hay pueblos enteros abandonados por todos sus moradores”. J. Senador Gómez, *Castilla en escombros: las leyes y las tierras, el trigo y el hombre; los derechos del hombre y los del hambre*, Madrid, 1978, p. 207.

naje dentro de un árbol centenario, escena a través de la cual Florián Rey “equipara o funde el sentido de la naturaleza –pero de permanencia agónica y doliente– con el del ser humano que la habita confiriéndole una dimensión metafísica”¹⁵⁶. Otro fundido ofrece al espectador la imagen del pueblo habitado por ancianos, sin movilidad, sin vida, obertura de la situación que luego presentará.

La bodega (Benito Perojo, 1929), película rodada en los últimos momentos de la dictadura primorriverista, estaba basada en la novela del mismo nombre escrita por Blasco Ibáñez¹⁵⁷, quien había redactado la obra desde una “perspectiva obrerista y denunciando las injusticias sociales de su tiempo”¹⁵⁸. Si bien la novela profundiza en el despotismo ejercido en el campo latifundista andaluz con la complicidad de la Iglesia y del capitalismo extranjero (representado por los bodegueros extranjeros), mostraba también la explotación, no sólo laboral y social, sino también sexual. Explotadores frente a explotados, organizadores de una huelga revolucionaria, trágicamente resuelta por el orden público. El personaje del revolucionario así como la huelga fueron eliminados en la película, elementos que en esa época “sólo podrían haberse presentado en el cine soviético, pues ninguna censura occidental los habría autorizado”¹⁵⁹, aunque sí conservaría, incluso, expresaría con mayor énfasis, la carga de sexual de la historia¹⁶⁰. A pesar de la eliminación de estos importantes elementos narrativos y descriptivos de la lucha de clases, *La Bodega*, “resultó ser la película más soviética” de Benito Perojo¹⁶¹. La aparición de rótulos como “Don Pablo Dupont, el más rico viñatero de España”, seguido de un plano del empresario fumando un puro o “Sus dominios”, seguidos de planos generales y detallados de sus trabajadores recordaban los presupuestos iconográficos de Eisenstein y la vanguardia rusa: los hombres ricos el pueblo son gordos, perezosos y borrachos, mientras que los pobres son representados con finas figuras y hermosos rostros. Las críticas negativas vertidas sobre la película en el momento de su exhibición pasaban por la descalificación al director llamándole “afrancesado”, “cosmopolita”, “apátrida” y “extranjerizante”, de modo que su cinta era percibida como un “producto exótico que veía Andalucía con ojos parisinos”¹⁶². Era vista como un producto de la mirada extranjera, distante,

¹⁵⁶ J. L. Alcaide, “La aldea maldita y la cultura fin de siglo”, *Ars Long: cuadernos de arte*, nº 13, 2004, p. 129.

¹⁵⁷ Junto a *La catedral* (1903), *El intruso* (1904) y *La horda* (1905), *La bodega* (1905) forma parte del ciclo de novelas sociales del autor valenciano en la que se trasluce la influencia del naturalismo de Zola, bien evidente en la presentación del vino como responsable de los males de los trabajadores.

¹⁵⁸ R. Gubern, “La versión de *La bodega* de Benito Perojo”, *Debats*, nº 64-65, 1999, p. 199.

¹⁵⁹ Gubern, *La versión de La bodega ...*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁶⁰ *Ibidem*. Escenas como la elección de una de las trabajadoras por uno de los empresarios tras un cuidadoso examen, tocando a las seleccionadas con un puntero para que formaran parte de su juerga privada o la escena de la seducción/violación de María son más que expresivas al respecto.

¹⁶¹ Gubern, *La versión de La bodega ...*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁶² *Ibidem*.

irreal, del “otro”, desconocedor de lo propio, lo nuestro, lo idiosincrásico. Sin embargo, es un producto atípico para la época, al mostrar las pésimas condiciones sociales y laborales del campo español.

Absolutamente opuesto en técnica y propuesta cinematográfica se ha de situar el documental *Las Hurdes / Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933). Durante el mandato de Azaña, Buñuel, emigrado a París rodaría un documental testimonial sobre Las Hurdes¹⁶³ apoyado en una lectura previa del relato de Unamuno, (*Andanzas y visiones españolas*, 1922), del estudio de Legendre (*Las Jurdes. Etude de géographie humaine*) y de un reportaje mostrando la visita de Alfonso XIII a Las Hurdes en 1922. Aunque el documental de Buñuel, primera de sus películas completamente española, elimina muchos de los elementos introducidos en cada uno de estos relatos lo que, sin duda, refuerza la idea de que el documental es el resultado de una mirada crítica del artista¹⁶⁴, con la que se proponía “irritar y molestar, dentro de la senda provocadora del surrealismo”¹⁶⁵, objetivo cumplido con creces si atendemos a algunas de las críticas que se escribieron tras su presentación. Las mismas no se centraron tanto en la denuncia social como en el modo en que ésta es presentada, “tan pobre en motivos sociales como rica en la explotación del populismo”¹⁶⁶. Lo que sí parece evidente es que la presentación de la realidad de Las Hurdes provocó

¹⁶³ La primera versión muda del documental fue estrenada en el Palacio de la Prensa en diciembre de 1933 con los discos Brunswick en un gramófono y el comentario leído en directo por el propio Buñuel. Su exhibición fue prohibida por el sector más conservador de la República. Habrá que esperar hasta abril de 1936 cuando el Frente Popular permitió de nuevo su contemplación.

¹⁶⁴ Si bien en el texto de Unamuno y en la tesis de Legendre podemos leer las palabras de los hurdanos o les vemos hablar en el documental de la visita, en la obra de Buñuel no hay voz excepto la voz en off de la mujer que cierra la película. Se muestra la enfermedad, la miseria, el hambre a través de los rostros de los hurdanos, de sus gestos, de sus silencios. En este sentido, “la queja no filmada espera Buñuel que surja en el espectador al situar la imagen de los pobres campesinos en un estado previo a la palabra, en el limbo antropológico en el que él los siente. «Al trabajar los hombres lo hacen en silencio [...]. El silencio de las Hurdes es único en el mundo. En realidad no es un silencio de muerte: es un silencio de vida»”. Asimismo, Unamuno intentó en su escrito deslindar la historia de la leyenda, algo que Buñuel desdeñó para su trabajo, asociando imágenes con términos como “estéril, inhóspita, estancada, feudal, bárbara, extraña, salvajes, cabras, abejas, sapos, culebras, lagartos, lobos, jabalíes, pobres, suciedad, repugnante, miserable, mendrugo, andrajosos, descalzos, hambrientos, abandonados, chocante, fabuloso, desoladora, descarnada, enfermedad, bocio, bestias, disentería, emigración, rudimentario, desconocimiento, escasez, víbora, mordedura, primitivo, paludismo, enano, cretino, peligro, degeneración, indigencia, incesto, muerte y tumba”. R. Sanmartín Arce, “El cine de Buñuel: pobreza, riqueza y libertad”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, nº 4, 2007, p. 140.

¹⁶⁵ “Las Hurdes era tema para tentar a Buñuel. La pobreza endémica, la inevitable degeneración física, la trágica grandeza de esos hombres que a pesar de la total inclemencia de su prójimo y de su tierra, siguen fieles a doctrinas familiares, religiosas y cívicas, constituían sobrados elementos de atracción para un espíritu curioso de psicoanálisis que va tanteando a través de la niebla del subconsciente”. J. Herrera Navarro, “*Las Hurdes* de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época”, *Norba-Arte*, XVII, 1997, p. 263.

¹⁶⁶ Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 264.

en el espectador un impacto intenso¹⁶⁷, una impresión mayor que las imágenes tomadas con ocasión de la visita del monarca. Y eso que este documental había supuesto el reconocimiento de que Las Hurdes habían cambiado de sentido para el regeneracionismo español. Dejó de ser la imagen orgullosa de hombres y mujeres en lucha contra una tierra hostil que les pertenecía (Unamuno) y devinieron en la metáfora de la España que, a causa de los problemas derivados de la propiedad de la tierra y de la actitud de sus clases altas, aún tiene que demostrar su grado de civilización (Araquistáin). A partir de 1922, hablar de Las Hurdes es hablar de lo más profundo que en España queda por modificar, por cambiar¹⁶⁸. En ningún caso, ni en el documental ni en la película de Buñuel, las imágenes, de una brutalidad y contundencia que revela la inhumanidad de la miseria, la crueldad de la pobreza, entran en la explicación de las causas que las determinan ni en proponer soluciones.

Otro documental, un poco alejado de los cánones clásicos de este género debido a sus características poéticas, *La ruta de Don Quijote* (Ramón Bialdú, 1934), presenta la vida del campo a través de los pasajes rescatados del texto de Cervantes. Alejado del tremendismo de Buñuel, el estilo realista y sosegado de Bialdú es deudor de un modo de filmar que ya se había utilizado una década antes en el cine europeo. Nos referimos a “las sinfonías urbanas”¹⁶⁹, que presentaban “desde el alba hasta el ocaso del día” un retrato del estilo de vida de las emergentes urbes europeas de los años 20. El documental de Bialdú ofrecía del mismo modo una imagen de la vida rural española desde el amanecer, mostrando el trabajo de los agricultores precedidos por intertítulos que mostraban textos de *El Quijote*. Claro que la película podía ser interpretada de otro modo: la constatación de que el mundo rural español no había evolucionado desde el siglo XVII en el que se había escrito el clásico cervantino hasta 1934, fecha de filmación del documental¹⁷⁰. Sólo un título más. Un año después, *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) presenta en su obertura expuesta como un documental toda una declaración de intenciones, que servirá como punto de verosimilitud de lo que más tarde ofrecerá la película, un drama rural, resultado de la construcción del tipismo plagado de sentimientos atávicos y odios larvados característicos de este tipo de cine. Unos años después, la mirada del cine franquis-

¹⁶⁷ Es Buñuel quien, conscientemente, hace padecer al espectador, el cual percibe lo visto como un reflejo expresivo de la realidad, aunque Buñuel apelase a la imaginación, “desvirtuando la fidelidad debida a «toda» la verdad hasta el punto de simular la maldad, forzándola y exagerándola. Lo que importa, efectivamente, es la “transposición del hecho en idea”. Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 263.

¹⁶⁸ M. Ibarz, *Buñuel documental, Tierra sin pan y sin tiempo*, Zaragoza, 1999, p. 32.

¹⁶⁹ Estaba basada en la metáfora musical evocada por Lewis Mumford en “La cultura de las ciudades” quien advertía que “mediante la orquestación compleja del tiempo y del espacio, mediante la división social del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía”. Destacan en este género documental realizadores como Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Jean Vigo o Dziga Vertov.

¹⁷⁰ Otros documentales interesantes son los dirigidos por José María Beltrán, *Reforma agraria y Siembra*, rodados ambos en 1935.

ta al campo se traducirá en un discurso antiurbano y ruralizante, el campesinado era la base del sistema frente al despreciable proletariado urbano.

Coincidiendo con el inicio de la Guerra Civil¹⁷¹, la España republicana inició la realización de un cine proletariado, producido por los sindicatos, los partidos republicanos y el ejército, calificadas por ellos mismos como “películas base”. Se reclamaba el cine como arma propagandística “que hable de verdad de las cosas; que salga definitivamente del círculo de la sentimentalidad, de la falsedad y de la rutina”¹⁷². Los libertarios se hicieron con el control de las estructuras cinematográficas y emprendieron la realización de filmes caracterizados por el deseo de transmitir su ideario, con el ánimo de renovar “revolucionariamente” los filmes de ficción, aunque eran de baja calidad estética debido al bajo presupuesto con el que contaban y el obligado cumplimiento de lo dispuesto por el comité rector del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) creado en 1930¹⁷³. En este caso, el cine sonoro sí se convirtió en un arma de lucha, de propaganda ideológica desbancando a la prensa escrita¹⁷⁴. Como postulaba Mario Santos, director de documentales como *Barcelona*

¹⁷¹ A pesar de la contienda y del descenso en el número de producciones, muchas de las cuales fueron rodadas en países del entorno como Alemania e Italia, los espectadores seguían acudiendo a los cines: “la gente llegaba (a las salas de espectáculo) provistas de bocadillos y se quedaba a ver más de un programa, evitando así los peligros de la calle. El público se negaba muchas veces a dejar el cine para buscar refugio durante los bombardeos, insistiendo en que continuara la película. Los milicianos entraban con sus fusiles negándose a dejarlos en la guardarrope. La banda sonora era inaudible por el ruido de pipas”. R. Mortimer, “El cine de la República en la Guerra Civil”, *Historia Internacional*, nº 12, 1976, pp. 34-40.

¹⁷² “El cinema y su moral”, *Ahora*, 17.XII.1937, p. 2, citado por J. Cabeza San Desgracias, “Vendiendo un sueño equivocado: cine de ficción republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939)”, *El cine cambia la historia*, Madrid, 2005, p. 114.

¹⁷³ Los estudios madrileños produjeron pocas películas en estos años. Los de CEA, cumplidos dos meses del levantamiento, fueron intervenidos por un consejo obrero a pesar de que no estaban “abandonados”. Las primeras decisiones fueron dirigidas a aumentar la retribución de los trabajadores en un 25% y a organizar un comedor colectivo con un cubierto único de 75 céntimos. “Los elementos capitalistas continuaban aportando dinero para la explotación de los estudios” y “El control obrero en los estudios cinematográficos de la CEA”, *ABC*, 23.IX.1936, s/n, citado por Cabeza San Desgracias, “Vendiendo un sueño equivocado: cine de ficción republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939)”, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁴ Desde ésta, sin embargo, se alabó el papel que el cine podía cumplir en orden a transmitir el ideal anarquista: “El cinema es un arma formidable, a veces noble, a veces insidiosa y traicionera, filtro envenenado. No basta con decir que el cinema es arte y quedarse tan tranquilos, no. Es preciso reconocer su fuerza persuasiva y su poder coaccionador; el cinema no resume “arte por el arte”, sino que es arte”, como la guerra puede serlo –arte triste–, como el crimen puede estudiarse como “una de las bellas artes”, según Tomás de Quincey. Resumamos que el cinema, nuestro cinema, debe ser esgrimido hoy como empuñamos el fusil o la pistola, no como lo empuñaron y los empuñan los que asesinan por la espalda las libertades de la colectividad (...) No puede ser que nosotros, los anarquistas, hagamos dejación de nuestra misión propagandista en torno, sobre y delante de las conquistas revolucionarias de la hora (...) anunciamos seriamente que los anarquistas producirán films y los producirán contando con los elementos de base obrera y capacidades técnicas de valor creador probado, no entregán-

trabaja para el frente, “el cinema español en que yo pienso tendría un carácter social y pedagógico. Enseñar deleitando”¹⁷⁵. El control anarquista de estos medios se inició en agosto de 1936, decayendo tras los hechos de mayo en la Barcelona de 1937 y, finalmente, liquidada por el Decreto de Intervención de la Generalitat Catalana en enero de 1938 con el que se ponía fin a los órganos creados para ejercer el ya mencionado dominio.

En septiembre de 1936, el SUEP advertía a los productores de que si bien podían “trabajar hoy exactamente en las mismas condiciones que antes de producirse el hecho revolucionario [...] Lo que sí exige este comité es que para la contrata del personal que haya de trabajar en las películas los productores deben atenerse a las normas fijadas para tal fin”¹⁷⁶. Tal orden suponía que los productores sólo podían elegir para formar parte del equipo de realización de la película al director, al operador, al primer ayudante de cámara y a la pareja protagonista. El resto del personal técnico y artístico era designado por el mismo Sindicato, según las conveniencias de la Bolsa de Trabajo correspondiente. De las siete películas de ficción rodadas en el año 1937, dos interesantes películas acerca de las condiciones de los trabajadores fueron realizados a cargo del Sindicato de la Industria del Espectáculo, de la CNT-FAI (Barcelona).

dose en manos serviles y adaptadas —como el camaleón— a los colores dominantes en el mapa revolucionario del día actual. (“Cinema”, *Tierra y Libertad* p. 6, (16 agosto 1936). “(...) Propagar un credo, divulgar una actuación digna, propalar los hechos abnegados de los hombres que se baten y trabajan hasta el agotamiento por la causa de la libertad, no es inmodestia ni afán de personalidad; es una necesidad de la hora (...).Y uno de los medios más eficaces de propaganda es el cinema. Si el cinema no fuese más que eso, menguado sería su valor, no obstante su tremenda fuerza sugestiva. Pero el cine es también una arma de lucha, que remueve las conciencias hasta sus fundamentos, que exalta el espíritu de sacrificio, que educa a las multitudes dotándolas de voluntad de crear, de moverse en el plano social. Ángel Lescarboure, “Importancia del cinema en la Revolución”, *Solidaridad Obrera*, (2 octubre 1936). Citado por P. Martínez Muñoz, “¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la guerra civil española”, *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Santander, 2010, p. 3.

¹⁷⁵ *Popular Film*, nº 282, enero 1932; citado por Martínez Muñoz, “¡Nosotros somos así!...”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁶ El anarquismo español fue iniciado en las últimas décadas del siglo XIX, inseparable de las corrientes anticolonialistas, siendo fundada la sección española de la Internacional en 1870. Hacia 1910, la organización anarquista Solidaridad Obrera se vio eclipsada por el establecimiento de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT, el gremio anarcosindicalista), cuyos miembros habían ascendido al millón de trabajadores durante el año 1936. La colectivización de la industria cinematográfica iniciada por la CNT sobre todo en Barcelona, el control de la exhibición y la distribución, “fue solo una pequeña parte de la redistribución anarcosindicalista de la riqueza social que incluyó la colectivización de por lo menos 2.000 firmas industriales y comerciales”. En 1936, la CNT prometió que la colectivización beneficiará tanto “al pueblo, a la revolución” como al desarrollo de la “cultura general”. Se trató de extender el control de los trabajadores al proceso de producción, esforzándose por reformular el papel tradicional del *auteur*. R. Porton, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, 1999, p. 92.

Dentro del numeroso y heterogéneo número de películas, fundamentalmente, documentales¹⁷⁷, destinados en su conjunto a ejercer una influencia directa en la conciencia del pueblo y a ganarse el asenso en sus actuaciones, destacan títulos como *En la brecha* (Ramón Quadreny, 1937), sobre la conveniencia de educación entre los trabajadores al tiempo que muestra la organización y el funcionamiento del comité libertario en una fábrica. *Y tú ¿qué haces?* (Ricardo Baños, 1937) o *El frente y la retaguardia* (Joaquim Giner, 1937)¹⁷⁸. Todos ellos tuvieron como protagonista a un trabajador convertido en un héroe comprometido, concienciado y entregado a la búsqueda de la justicia social, guiado por una pedagogía moral. Sin embargo, los títulos más emblemáticos de este “cine social” son otros: *Aurora de esperanza*, *Barrios bajos*, *¡Nosotros somos así!* y *Nuestro culpable*.

Aurora de esperanza (Antonio Sau, 1937), primera vez que se hacía una película de cine social claramente influida por el cine soviético¹⁷⁹, narra la historia de una familia que a la vuelta de vacaciones encuentra cerrada la fábrica en la que trabaja el padre. Da comienzo una andadura individual de los protagonistas a la búsqueda de empleo. La escena más interesante del filme a nuestro propósito es aquella en la que el protagonista comienza a organizar mítines con parados, la “Marcha del hambre”, enfrentándose con un grupo de burgueses y combatiendo con los demás obreros al grito “¡Hambrientos a las armas!”, demostrando la acción solidaria trabajadora colectiva. Como describe Porton, la situación del personaje desempleado y su familia “conduce en forma inexorable a una epifanía culminante: su decisión de unirse a la CNT”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Resultan innumerables los documentales que abordan el conflicto bélico o los componentes políticos e ideológicos. No obstante, al centrarnos en este trabajo de forma casi exclusiva en las películas de ficción, resulta interesante al menos constatar que en muchos de los documentales de corte político o bélico se insertaban mensajes sobre la situación de los trabajadores. Y por ejemplo en “Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, reportaje nº 3. La toma de Siétamo” (1936), los interludios contenían citas como la siguiente: “los camaradas campesinos del pueblo conquistado, libres ya de la opresión y crueldad de los militares fascistas, reanudan las interrumpidas labores veraniegas. Mientras ellos trillan, los milicianos, arma en brazo, vigilan todos los horizontes. Tras la tragedia del combate fiero aparece la estampa de la paz y del trabajo, símbolo de los anhelos del proletariado que lucha”. Otro documental interesante al respecto es *Castilla se liberta* de Adolfo Aznar, en el cual se muestra la labor desarrollada por los campesinos en las tareas de colectivización agraria.

¹⁷⁸ Otras cintas fueron *¡No quiero...no quiero!* (Francisco Elías, 1938), basada en la obra de Jacinto Benavente, la no terminada *Cáin*, *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) y el medimetraje producido por la FAI, *Paquete, el fotógrafo público número 1* (Ignacio F. Iquino, 1937).

¹⁷⁹ Algunos opinan que puede sostenerse que este largometraje es el precursor del neorrealismo italiano. A. Artero, “1936: colectivización de la industria cinematográfica”, *Cine y anarquismo. 1936: Colectivización de la industria cinematográfica*, Madrid, p. 4. Asimismo, y en otro orden de temas, la Unión Soviética había enviado durante la contienda a la zona republicana unos veinte largometrajes. La primera fue paradójicamente una comedia musical, *Rusia Revista* (Gregory Alexandrov, 1940). Tuvieron más impacto, *Bronenosets Potiomkin* (El acorazado Potemkin, Eisenstein, 1925), *Los marineros del Kronstadt* (Yefim Dzigan, 1935) y sobre todo, *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Vasiliev, 1934), aunque se arrebatara la imagen de la muerte de Chapaiev a fin de no trastornar a los milicianos.

¹⁸⁰ El mismo autor afirma que *Aurora de esperanza* “parece una versión más radical de una película de

En la misma línea, aunque presentada no de un modo tan radical, *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937), la segunda de las películas mencionadas, basada en la obra de teatro de Luis Elías que había sido estrenada unos meses antes por la Compañía Vila-Davi en el Teatro Español de Barcelona y en las salas de cine tras los acontecimientos de mayo de 1937¹⁸¹. La película, próxima al neorrealismo italiano, se sitúa en el mundo obrero portuario, en una taberna, mostrando un submundo en el que las drogas, la prostitución, las mafias y los asesinos son habituales, por el que se mueve el protagonista (“El Valencia”, José Telmo), hombre de gran corazón en busca de la justicia social que verá arrebatada al final de la cinta¹⁸². El mismo año fue rodada otra película de tono completamente diferente, menos dramático, con una estructura muy apegada a los esquemas clásicos del cine escapista, pero de profunda convicción didáctica. Su título *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González, 1937) narra la transformación de un niño burgués en seguidor de la CNT a través de su contacto con otros niños de situación social inferior y de ver cómo se le conmutaba la pena capital a su padre por la generosa intervención libertaria. La película muestra ideas acerca de la equiparación de sexos, la toma colectiva, asamblea de las decisiones o la solidaridad y fraternidad.

Durante el año 1938, la CNT de Madrid rodaría en un tono menos dramático, de hecho el género utilizado es el de la comedia musical¹⁸³, *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938). El objetivo primero de la CNT al rodar la película era el de proporcionar trabajo a todos sus sindicatos desempleados. La historia, construida como una opereta, contaba la historia de un ladrón (“El Randa”, Ricardo Núñez) que robaba el dinero y conquistaba la novia de un banquero (Urquina). Esta película simboliza “el hartazgo de un sector del anarquismo con los experimentos que se habían hecho en el cine”¹⁸⁴. Los anarquistas y los comunistas pensaban que las películas filmadas antes de la Guerra Civil no eran sino una réplica del cine de Hollywood,

Warner Brothers relacionada con la conciencia social”. Recordemos en este punto, como esta productora había apoyado sin reservas el programa del *New Deal* norteamericano proponiendo historias mezclas de melodrama y despertar de la conciencia social. Porton, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸¹ Aunque tras el estreno Luis Elías explicó que no había intervenido en el guión e incluso que la película tenía poca relación con su obra, el interés de ésta “reside en ser un precedente del *realismo poético* que impera en el mejor cine francés de la época, en general, y de una de las más características, la famosa *Quai des brumes* (El muelle de las brumas, Marcel Carné, 1938). A.M. Torres, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸² En la película se canta un tango cuya letra es expresiva del contexto en el que se desarrolla la historia: “Barrios bajos, hez y escoria /de una tétrica bohemia. En tu trístísima historia /vives sin pena ni gloria /consumido por tu anemia. Cuando rompen tus derechos /tus navajas siembran tajos y se dora tu belleza /en la trágica mafeza /de tu barrio... Barrios bajos. Sangre, celos, rabia y crimen, /son tus bellos madrigales y tan sólo te redimen, /las mazmorras y hospitales. Tu destino, /sabor tiene de mal vino. Tus deslices, /cuan son de meretrices. Son tus cantos, / rimas que tejen los llantos /del vicio y de la maldad. Barrio triste, /ten alardes de ti mismo. De crespón negro te vistes /ocultando tu altruismo. Barrios bajos. Es tu ley la ley del mal y su eterno madrigal /riman los chulos y majos /con la punta del puñal.

¹⁸³ El libreto estaba escrito por Fernando Mignoni y las canciones compuestas por Sigfredo L. Ribera.

¹⁸⁴ Cabeza San Desgracias, “Vendiendo un sueño equivocado: cine de ficción republicano durante la

donde el factor comercial, la recaudación en taquilla, era el elemento fundamental que guiaba la producción, selección y exhibición de las cintas. Con la guerra, estos sectores lucharon por incorporar otros discursos, otras historias, otras expectativas, en fin, otros modelos, pero los pretendidos deseos de innovación no fueron acompañados de buenos resultados y no sólo económicos, sino creativos¹⁸⁵. En el primer caso, los beneficios en taquilla, no lo fueron ni para los filmes españoles ni para los norteamericanos, como lo atestigua el dato de que si bien las buenas críticas acompañaron a un filme social como el de Vidor, *El pan nuestro de cada día*, ya mencionado, la película sólo se proyectó en España, en seis ocasiones. El público no quería ver un cine oscuro, repleto de desgracias, de tramas amargas y personajes hablando sólo de trabajo, revolución o solidaridad, lo que deseaba era entretenimiento, es decir, continuismo. El viraje temático e ideológico propuesto por *Nuestro culpable* era reflejo de la nueva dirección tomaría el anarquismo a partir de este momento: “el cinema no puede estar al servicio de ningún partido. Su misión es mucho más alta”, proyectando su exhibición en el mercado internacional, para lo que era necesario prescindir del amateurismo y, sobre todo, se apostaba por la *americanización* del cine anarquista; “hemos de mejorar la producción continuamente con arreglo al gusto del público”¹⁸⁶. Había que producir cine que pudiera conciliar crítica social y buenos resultados en taquilla y olvidarse de la tradicional crítica anarquista descalificadora dirigida al cine de Hollywood, “narcótico para las masas”.

En la zona nacional hubo mucha menos producción cinematográfica, a pesar de la creación de un Departamento Nacional de Cinematografía debido, fundamentalmente, a que la mayoría de los estudios de producción quedaron en la zona republicana. Se rodaron documentales con una clara finalidad propagandística y los largometrajes se realizaron en Alemania, como *La canción de Axia* (Florián Rey, 1939) o *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) que ya serían exhibidos tras la Guerra Civil.

Guerra Civil Española (1936-1939)”, *op. cit.*, p. 118; E. Díez, “El cine bajo la revolución anarquista. Cine libertario”, *Historia 16*, nº 322, febrero 2003, pp. 93-94.

¹⁸⁵ Una práctica seguida por varios periódicos fue la de convocar concursos en busca de ideas, de argumentos para la escritura de las películas. La CNT informaba que “en vista del gran número de argumentos presentados y de la gran labor que, por lo tanto, pesa sobre el jurado calificador, se aplaza el fallo sobre el citado concurso hasta el día 15 del presente mes («Concurso de argumentos cinematográficos»). No hubo noticias referidas a la resolución del concurso. Más directo, *Ahora*, al publicar las causas por las que se habían visto obligados a clausurar la convocatoria: “examinados deternidamente los guiones que, a propósito del concurso abierto por «Juventud Film», se han recibido y no reuniendo ninguno de ellos las condiciones necesarias, se declara desierto dicho concurso, pudiendo recoger los interesados los guiones que nos han enviado en nuestras oficinas del Príncipe de Vergara, 36” («Concurso de guiones cinematográficos de “Juventud Film”»), *Ahora*, 4.I.1939, s/n, citado por Cabeza San Desgracias, “Vendiendo un sueño equivocado: cine de ficción republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939)”, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁶ C. de la Rubia, “Nuevos rumbos del cinema español”, *Umbral*, nº 6, 14.VIII.1937, p. 13.

4. Conclusiones

El cine no es un fenómeno ni marginal ni decorativo en un mundo determinado por las estructuras económicas y las relaciones de clase. Tiene un protagonismo cierto, porque su presencia en las sociedades contemporáneas, desde hace más de un siglo, ha sido clave; y no sólo porque haya registrado como testigo, de forma gráfica y llena de vida, los momentos más fundamentales de nuestro tiempo, sino porque el cine es también un protagonista de la historia.

Esta en el caso norteamericano había sufrido una transformación evidente en los primeros decenios del siglo XX debido a la convergencia de varios elementos. Entre otros cabe destacar el incremento de la población en las áreas urbanas debido a la llegada de un importante número de emigrantes, la aparición de importantes industrias emplazadas en las ciudades, la relevancia de difusión de medios de comunicación de masas como la radio y el cine y la aparición de una cultura de consumo favorecida por la nueva organización del trabajo. El *Crack* del 29 marca el fin y el principio de una etapa, la Depresión, que se extenderá durante la década de los años treinta y cuyas consecuencias sociales y económicas transformaron el país y las historias contadas desde el cine. La Depresión y el *New Deal* aparecieron tan sólo como trasfondo de las historias que la pantalla presentaba. El desánimo se apoderó de la población, fundamentalmente, de los obreros, granjeros y las minorías, de modo que la recuperación anímica del país se convirtió en unos de los objetivos de Roosevelt al asumir la presidencia el 3 de marzo de 1932. Confianza, alegría, iniciativa, esfuerzo, dedicación y generosidad fueron valores que destilaron de forma expresa los discursos del presidente norteamericano (los *firesite chats*), componentes necesarios para lograr con éxito el avance en el cumplimiento de las medidas incluidas en el programa de reformas. La reconstrucción de la sociedad, psicológica y materialmente, fueron grandes logros conseguidos a costa de un importante gasto público, sin abandonar la estructura capitalista y dando entrada al principio de responsabilidad colectiva en orden a asegurar el bienestar social de la población norteamericana. En el año de 1939, Estados Unidos entraría en otra etapa caracterizada por el establecimiento de una economía de guerra. En la realidad impuesta por la Depresión y el *New Deal*, el cine sirvió de refugio a una población que acudía dos veces en semana a las salas en busca de alivio. Las historias proyectadas en las pantallas durante los años 1930-1933 estaban pobladas de gánsteres, madres solteras, prostitutas, adúlteras, líderes corruptos y delincuentes presentados como héroes, víctimas de la situación que les situaba en la marginalidad. Los ambientes que presentaban estas películas eran perfectamente identificables por una población cuyos escenarios vitales eran similares, como lo eran las circunstancias reales en las que discurrían sus vidas. Este fue el modo en el que quedaron reflejadas las consecuencias de la Depresión norteamericana. Las primeras reformas legislativas aprobadas por el gobierno norteamericano guiadas por la responsabilidad social y el intervencionis-

mo no tuvieron ninguna acogida en el discurso narrativo de las películas que tan sólo a veces mostraba la desesperanza y la tragedia. Pero a partir de 1933, es posible ver en el cine con mayor profusión los ideales, los valores que dirigían la política de reformas sociales y legislativas del *New Deal* en la convicción de que era necesaria la presentación de esquemas de vida, cumpliendo las historias, las tramas argumentales, con una función, no sólo social sino educativa. De ello fueron muy conscientes el poder político y el representado por los estudios. Este espíritu estabilizador de la sociedad fue objetivo compartido por la política legislativa y por la producción cinematográfica; la primera a través de las medidas dictadas en busca del bienestar social; la segunda con la difusión de historias positivas en las que quedaba asegurado el *happy end*. Se establecieron las bases del “americanismo”. Esta comunicación entre poder político y poder cinematográfico en torno a la transmisión de la ideología que impregnaban las reformas *newdealistas* no quiere decir que hubiera muchas películas *newdealistas*. Estas son excepción. Lo que no lo fue tanto es la presentación a través de las películas de una sociedad, no real, pero sí necesaria para lograr el triunfo de las medidas legislativas que el gobierno federal aprobaba. El cine presentaba así un matiz didáctico y moralizante, una función social nada desdeñable, aunque su primera y más destacada finalidad, la económica y la de entretenimiento, siempre fuera preeminente. ¿Ocurrió lo mismo con el cine español en un escenario de parecidas circunstancias?

Hablar de la historia española de los primeros años 30 es hablar de la Segunda República. La respuesta al vacío de poder de 1930 y de la decepción política y popular respecto a la Monarquía se proyectó a través de un programa de reformas conducido por un intento de modernización del país. Para ello hubo de hacer frente a una grave crisis económica, una no menor crisis social, un importante grado de conflictividad urbana y obrera y un profundo desequilibrio regional. Al igual que había acontecido en Estados Unidos, el porcentaje de población urbana había aumentado notablemente llegando a representar en 1930 un 42% de la población. El objetivo que cumplieron las primeras medidas del gobierno republicano, además del deseo de mantener intactas las esencias liberales, fue el de atajar los problemas laborales en torno a cuestiones como la regulación de los contratos, de la huelga, del paro y de la cuestión agraria. Se trazó un programa reformista que proyectaba sus objetivos en alcanzar un incremento en las obras públicas, la creación de escuelas, de un sistema de relaciones laborales en el que la pieza esencial sería la ley de contrato de trabajo (21 de noviembre de 1931), las asociaciones profesionales y la colocación obrera. Sin embargo, la Segunda República, cuya proclamación había generado una gran adhesión y esperanza popular ante el futuro, hubo de enfrentarse durante toda su vigencia con un alto grado de conflictividad social, expuesta en las frecuentes manifestaciones callejeras y las huelgas obreras. El cine producido durante el gobierno republicano recogió el espíritu de su tiempo. O al menos la sociedad que no querían los que deseaban cambiar el mundo que sólo verían representado en cin-

tas como *El bailarín y el trabajador*. La norma general era la representada por la presentación de comedias y cine musical transidas de tipismo, de folclorismo, la “españolada”, cuyos protagonistas solían ser gitanos y toreros frente a un pequeño grupo de comedias y melodramas de carácter urbano. De las 109 películas rodadas en España entre los años 1932 al 18 de julio de 1936, el 80% correspondieron a ese género.

Asimismo, buena parte de la producción republicana española estuvo basada en una política de adaptaciones literarias o escénicas, de modo que así aprovechaban los éxitos del cine anterior, al tiempo que se potenciaba la comedia y el cine musical, lo que podría tener relación con un intento de impulsar un cine de evasión, escapista, de huida de la realidad frente a las turbulencias políticas y legislativas de los sucesivos gobiernos republicanos. Todos estos elementos que caracterizan al cine español de la II República conducirían a pensar que, si bien la instauración de la República, dado su carácter revolucionario, parecía implicar el ingreso en cierta forma de modernidad, en la que también participaría el cine como expresión cultural, la realidad era que la ideología que destilaba era de carácter más bien conservador. De modo que las cuestiones sociales, laborales, económicas, no fueron asuntos centrales en la generalidad de las películas republicanas. No obstante, y como sucediera en las películas norteamericanas del mismo periodo, el contexto social se colaba por las rendijas de los fotogramas como modo de contextualizar la historia, aunque más tarde la trama, el argumento presentara lances amorosos, madres desventuradas, hijos ilegítimos, conflictos judiciales. Sin embargo, como sucediera en el cine norteamericano, implícitamente las películas dejaban ver los conflictos sociales de forma ordenada, sin amenazas para el sistema capitalista. De lo que trataba de conseguir un cine y otro, aunque de modo mucho más evidente en el norteamericano, era la presentación de actitudes, de valores a modo de manual a través del cual los personajes, los individuos debían desenvolverse en el mundo hostil que se presentaba así de forma indirecta en la pantalla. Se decía lo que estaba bien y lo que estaba mal; se castigaba al que no lo hacía y se recompensaba, casi siempre con el amor, al que seguía las consignas dadas. Los *happy ends* estaban reservados para los que seguían las normas sociales, los patrones culturales, los valores, aunque los hubiese en algún momento contravenido. La realidad que se presentaba en las películas era un modo de definir el mundo. Y se controlaba desde el poder, a través de la Oficina Hays en Estados Unidos o la Dirección General de Seguridad de Madrid y el Gobierno Civil de Barcelona. En una época, 1931, en el que la tasa de analfabetismo en España era del 32%, esto es, seis de los veintitrés millones y medio de habitantes no sabían leer ni escribir, el cine se convirtió en un medio de “alfabetizar” sobre la sociedad que se quería, que se deseaba imponer, en la encarnación de los valores democráticos que exudaban también las normas legislativas-laborales de la época.

Como se ha podido intuir por lo aquí expuesto, el cine producido entre los años 30 y 40 está íntimamente ligado con distintos modos de aprendizaje —aprender a tra-

bajar, aprender a superar circunstancias adversas, aprender a progresar, a ser innovador— y el cine se convirtió en el mentor de este aprendizaje. Ocasionalmente, como hemos visto en las anteriores líneas, los personajes pueden hacer explícitas las inquietudes temáticas que también aparecen en el espíritu de las normas legislativas, mediante afirmaciones, advertencias, pequeñas arengas y otras estrategias narrativas que suelen insertarse en los relatos, casi siempre con naturalidad. Sólo ocasionalmente resultan particularmente visibles, como puede ser el discurso de Tom Joad (Henry Fonda) en *Las uvas de la ira*. Los valores proclamados eran intensificados por la mayor presencia de hombres de negocios que desempeñaban sus cargos de forma vil e indecorosa o de ricos de poca catadura moral. Sin embargo, en esta época lo habitual era que las historias que se veían en la pantalla estuvieran habitadas por personas procedentes de todas las clases. Su presencia también indicaba el carácter universal del capitalismo, sistema compartido por toda la sociedad y que las propias leyes seguían, sin aportar ningún sistema alternativo, tan sólo medidas correctivas del sistema hegemónico. La unión entre pobres y ricos alimentaba también otra idea: la buena convivencia desarrollada entre ambas clases de individuos evitaba la apreciación de resquicio alguno de conflicto de clases. Los pobres no muestran oposición o desacuerdo con la situación que les ha tocado vivir. Eran los destinatarios preferentes de las normas dictadas por los gobiernos reformistas, la preocupación que guiaba las políticas del *New Deal* y de la República española, las víctimas reales de las consecuencias de la depresión económica. Sin embargo, el cine mostraba generalmente una sociedad sin fisuras, a través de la representación de emociones compartidas, de pasiones universales.

La lucha por alcanzar la “renovación y justicia social” emprendida por el gobierno republicano, manifestada en una abundante legislación social y laboral, o la mejora en las condiciones sociales, laborales y económicas dictadas por el gobierno de Roosevelt, no fue expresada de forma explícita, expresiva en el cine. El realismo, la realidad era únicamente presentada para ofrecer verosimilitud a la historia, de modo que, se asegurara que el público que acudía a las salas se involucrara emocionalmente de forma rápida. A partir de ese momento en el que los espectadores comenzaban a identificarse con las historias contadas en la pantalla, lo que veían representado tendía a reconstruir la fe del individuo en un sistema en peligro de desintegración, de modo que lo proyectado también cumplía la misión de tranquilizar, de mostrar que todo encajaba. En el cine norteamericano, la construcción de arquetipos, la comunicación de valores, la capacidad y el esfuerzo en el trabajo como modo de de terminar con los problemas, era transmitido al espectador que aprendía de lo que la pantalla proyectaba; al ver comportarse a los personajes aprendía cómo debía comportarse él mismo. Así pues, si las normas servían para dotar de soluciones los problemas económicos y laborales más acuciantes de la época, el cine les ayudaba para preparar, para convencer a los espectadores, a los destinatarios de las normas de lo que había que hacer. No valía para ello la presentación de las causas,

del origen de la situación en la que estaban inmersos. El problema se planteaba al comienzo de la película, real o disfrazado, pero se iba diluyendo a lo largo de la historia, centrada en la construcción de los valores que los individuos debían tener, mejor ser, como garantía de superar la situación. Claro que también suponía un modo de control, más visible en el caso español, un modo de ahuyentar toda posibilidad de conflicto social a través de consignas que hicieran subvertir el orden social. No se trataba de trastornar este orden, se trataba de conservarlo. Las normas formaban parte de un programa reformista claramente pragmático, en el que procurar el “bienestar público” y la seguridad de todos los individuos era esencial, como también lo era salvaguardar el orden económico y el equilibrio capitalista. Lo mostrado en la pantalla expresaba su triunfo. Ambos, pecaron de idealismo. Y de una oportunidad perdida.