



**Universitat de les
Illes Balears**

Títol: Una nova mirada al cinema de Hollywood com a reflex de la Gran Depressió dels Estats Units (1929-1939)

NOM AUTOR: Francesca Maria Bayona Solivellas

DNI AUTOR: 78218954-W

NOM TUTOR: Maria Magdalena Brotons Capó

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau d'Història de l'art

Paraules clau: cinema, Hollywood, dècada dels 30, Crac 29, Gran Depressió

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2012/2013

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	3
- Estat de la qüestió	
2. CINEMA COM A FONT DOCUMENTAL PER A LA INVESTIGACIÓ	
HISTÒRICA	7
3. CONTEXT	8
- Els bojos anys 20	
- El Crac del 29: motius i conseqüències	
- El <i>New Deal</i> de Roosevelt	
4. HOLLYWOOD EN DEPRESSIÓ	11
- Una llum dins la fosca: la situació econòmica alleujada per l'arribada del so	
- Les grans productores i les finances	
5. LES DIFERENTS MENTALITATS REFLECTIDES EN LES	
PEL·LÍCULES DE HOLLYWOOD EN LA DÈCADA DELS 30	15
-L'optimisme com actitud per fer front a la crisi. La presència dels plantejaments dels New Deal.	
- L'individu de Frank Capra com heroi nacional: <i>Mr. Deeds goes to town</i>	
- King Vidor i la problemàtica del missatge polític: <i>Our daily bread</i>	
-Les ombres i els delinqüents omplen les pantalles. El cinema de gàngsters.	
- <i>Scarface</i> de Howard Hawks	
- <i>The Roaring twenties</i> de Raoul Walsh	
6. REFLEXIÓ CRÍTICA	31
7. BIBLIOGRAFIA	36

1. INTRODUCCIÓ

El punt de partida d'aquest treball és reivindicar el cinema com a eina per a l'anàlisi i la interpretació històrica. Darrera de cada producció podem trobar elements que ens parlen del moment en què s'ha fet el film, fins i tot quan es tracta de pel·lícules històriques o de fantasia. No hi ha cap pel·lícula innocent ni neutra; quan en un gran nombre de plans i de seqüències s'aplica el microscòpic analític, apareix una segona lectura que descriu, segons els casos, ideologies, propagandes, estereotips individuals o col·lectius i també emocions, il·lusions i frustracions socials entre moltes altres dades informatives, valuoses per complementar la interpretació històrica acadèmica.

El cos d'anàlisi és la catàstrofe econòmica de 1929 i els conseqüents anys de la Gran Depressió viscuts a Hollywood, tant pel que fa als productes cinematogràfics com al daltabaix de la pròpia indústria. Per això introduïm el tema fent referència a les estratègies comercials, a les actituds empresarials i al pes de la indústria fílmica dintre l'economia del país. També serà d'interès veure com la Gran Depressió va afectar la creativitat dels cineastes i la qualitat dels films. A més, caldrà esmentar les noves mesures legislatives i l'actitud que va adoptar el Govern d'Estats Units per superar la situació.

Tot i que aquest és l'objectiu principal del treball, a mida que ens documentàvem i visionàvem els films, ens n'adonàvem de la gran similitud del moment actual amb el de la crisi econòmica de fa 84 anys. Abordar aquesta línia de treball superava clarament les limitacions imposades, de manera que tan sols assenyalam unes breus referències en el capítol de reflexió crítica, deixant la porta oberta per a futures investigacions. Pretenem, això sí, reivindicar la importància del cinema en un moment d'agonia per l'àmplia competència d'altres tecnologies visuals, així com per la pròpia crisi que ha duit, entre d'altres mesures, a la pujada dels impostos per a les indústries culturals.

Hem configurat la línia metodològica a partir de les pròpies pel·lícules. Hem cregut oportú partir dels films, atès que la seva creació ja els configura com un testimoni històric que ens aporta una informació de gran valor. D'aquesta manera, els films escollits per ser analitzats pertanyen a dos gèneres cinematogràfics ben diferenciats: la comèdia i el cinema de gàngsters. Aquesta selecció té una raó de ser: pretenem arribar al bessó de la qüestió a partir de diferents lectures, mostrant les diverses respostes a un mateix esdeveniment. D'altre banda, l'elecció dels films s'ha regit per un segon condicionant: únicament hem pres com objecte d'estudi aquells films rodats durant la Gran Depressió (la dècada dels 30), per tal d'obtenir una lectura sincrònica

entre fets i testimonis històrics. En aquest sentit, hem seleccionat pel·lícules en què la trama principal no son el Crac del 29 o la Gran Depressió, però quan examinem les obres quedarà palès com les pel·lícules presenten diferents actituds per fer front a la preocupant situació. D'altra banda, hem d'assenyalar que gran part de la producció cinematogràfica dels anys 30 va ser el denominat 'cinema d'evasió', per distreure a la societat de la seva misèria diària. Analitzar el rerefons d'aquest entreteniment de masses serà de gran utilitat alhora d'acostar-nos a la mentalitat predominant del moment.

Finalment, cal destacar que les limitacions d'espai i temps que imposa la guia metodològica d'aquest treball, ha provocat que no s'hagin pogut tractar totes les línies d'investigació que el tema ofereix. Ja hem assenyalat la coincidència entre les crisi del 29 i l'actual, però hi ha altres aspectes que també han hagut de descartar-se: ha quedat fora del treball el cinema musical, un altre gènere d'evasió que va copar una part important de la producció de la dècada dels 30 a Hollywood. D'altra banda hauríem d'haver profunditzat en el cinema *noir*, conseqüència del cinema de gàngsters, que també va aportar un important retrat de les situacions més obscures que assetjaven les ciutats americanes. Aquestes i altres portes que han quedat tancades en aquesta aproximació, podran ser re-obertes en un nou estudi ampliant i enriquint el tema.

Un dels pocs estudis monogràfics que tracten la producció de Hollywood durant els anys de la Depressió és el recent article de Carmen Mainer¹, publicat durant la redacció d'aquest treball (abril de 2013). Tot i així, la tasca que ens ocupa dóna un enfocament diferent al que ens proposa la professora Mainer. Primerament, per la manera de relacionar una mentalitat i una forma de fer cinema en temps difícils a partir d'un temps i un espai diferent. D'altra banda, perquè oferim interpretacions des de diferents perspectives, la qual cosa atorga una visió complementària a la d l'article citat.

Estat de la qüestió

La bibliografia dedicada a la història del cinema americà durant la Gran Depressió és ampla, tot i que tan sols hem localitzat dos estudis que tracten el tema com a tal. Per una banda el ja esmentat article de Carmen Mainer, *El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)* (Universidad de Málaga, 2013), anàlisi de com Roosevelt es va aprofitar del cinema com a mitjà per re-establir la confiança nacional durant la Gran Depressió. Alhora, cal destacar *Hollywood in crisis: Cinema and American society 1929-1939* (Routledge, N.Y., 1996) de Colin

Schindler, una aproximació a la indústria cinematogràfica i a la societat americana durant el període esmentat a partir d'una relació entre els films i els esdeveniments històrics.

Davant aquesta escassetesa d'informació de conjunt, hem abordat el tema a partir d'estudis que tracten diferents aspectes transversals que són d'interès per aquest treball.

Hem partit de dos manuals generals de la història del cinema per obtenir una visió global del panorama cinematogràfic de la dècada dels 30. Georges Sadoul estudia a *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)* (Siglo XXI, Madrid, 1972) les principals aportacions artístiques i tècniques de la indústria del cinema. És d'especial interès perquè tracta la matèria a partir de les diferents nacionalitats, la qual cosa facilita una lectura sincrònica dels esdeveniments. D'altre banda hem consultat *Historia general del cine* (Lumen, Barcelona, 2003) en la qual Roman Gubern analitza la vessant més sociològica del mitjà.

D'altre banda, són múltiples els estudis que proposen una metodologia d'aproximació al film com a recurs documental. En aquest sentit, han estat de consulta obligatòria els grans clàssics que inauguraren aquest estudi: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Crítica, Madrid, 2005) de Peter Burke, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica sobre cine alemán* (Paidós, Barcelona, 1985) de Siegfried Kracauer i l'obra de Mar Ferro *Cine e Historia* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980). A dia d'avui, J.M. Caparrós Lera (director del Centre d'Investigacions Film-Història de la UB), treballa activament en la reivindicació del cinema com a mitjà didàctic en l'estudi de la història. D'entre les seves obres, la que més hem emprat en aquest treball és *100 películas sobre Historia Contemporánea* (Alianza, Madrid, 2007).

Quasi la totalitat de bibliografia sobre història contemporània inclou un estudi del Crac del 29 i la consegüent Gran Depressió. El context històric que desenvolupa aquest treball s'ha regit bàsicament a partir de dues obres: el manual clàssic d'Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Crítica, Madrid, 1991) i l'estudi d'història econòmica de Maurice Niveau, *Historia de los hechos económicos contemporáneos* (Ariel, Madrid, 1979).

D'altre banda, la investigació entorn a la història del cinema de Hollywood ha desenvolupat en una extensa obra bibliogràfica. *Historia general del cine: Estados Unidos 1932-1955*, Vol VIII (Cátedra, Madrid, 1996), forma part d'una col·lecció d'història general del cinema, i aquest tom es dedica a analitzar la producció a Hollywood durant el període clàssic. Pel tema que ens ocupa interessen els següents capítols: «Los grandes estudios de Hollywood» de Douglas Gomery, «El New Deal» de Giuliana Muscio i «La evolución de los géneros» de Jean-Pierre

Coursodon. En aquest mateix sentit, ve al cas citar dues obres sobre el funcionament de l'economia a la capital del cinema d'Estats Units: *El dinero de Hollywood* (Paidós, Barcelona, 2000) de A. Augros i *El poder de Hollywood: un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos* (Fundación Autor, Madrid, 2005) de Gustavo Buquet. Un estudi imprescindible pel desenvolupament d'aquest treball és l'obra de Joel W. Finler *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine* (Ediciones Robinbook, Barcelona, 2003), on s'examina la història de les principals productores de Hollywood des dels seus orígens fins als anys 50: les finances, els èxits i fracassos, les estrelles, els directors, els premis, el personal creatiu, les estrenes, etc. En un sentit similar destaca *El estrellato: el fenómeno de Hollywood* (Anagrama, Madrid, 1970) de A. Walker, un recorregut pels aspectes socials i estètics de l'*star system* i les seves repercussions. Al capítol «La ley del estudio: más trabajo y menos sueldo», l'autor ens exposa com treballaren les estrelles durant els anys afectats per la Gran Depressió. Finalment, l'assaig de Javier Coma *El esplendor y el éxtasis* (Laertes, Barcelona, 1993), tracta la història de Hollywood des dels anys 30 als 60. Resulta de gran utilitat l'anàlisi cronològic anual sobre les novetats que s'aportaren a la indústria.

Una altra línia d'aproximació al tema s'ha fet a partir de la bibliografia dedicada als gèneres cinematogràfics. En quan a les obres relatives al cinema *noir*, destaquen els treballs de Javier Coma; *Diccionario del cine negro* (Plaza&Janes, Barcelona, 1990) i *Luces y sombras del cine negro* (Colección Dirigido por, 1990), aquest darrer escrit conjuntament amb J.M. Latorre. El guionista, director i historiador del cinema Noël Simsolo aporta a *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas* (Alianza, Madrid, 2007) un interessant estudi sobre els orígens i les influències del gènere (sobretot de l'Expressionisme alemany i del Realisme popular francès). Finalment, citar *Bullets over Hollywood* (Da Capo Press, Cambridge, 2004) de John McCarthy, un anàlisi sobre el cinema de gàngsters des dels films muts fins a *Los Soprano*. Es tracta d'un anàlisi del gènere a partir de les pel·lícules, actors i directors, precedida per una part teòrica on analitza les característiques principals.

Per la relació directa amb els esdeveniments estudiats, les auto-biografies han jugat un paper fonamental en aquest treball. Hem desenvolupat aquesta línia a partir de dos textos: *Un árbol es un árbol* (Paidós, Barcelona, 2003) de King Vidor i *The name above the title* (The Macmillan Company, N.Y., 1971) de Frank Capra. Ambdós cineastes, a part d'aportar una informació imprescindible en relació a les seves obres, contribueixen en fer un retrat fidedigne del funcionament intern de Hollywood durant el període clàssic.

2. CINEMA COM A FONT DOCUMENTAL PER A LA INVESTIGACIÓ HISTÒRICA

A dia d'avui, són nombrosos els estudis sobre teoria cinematogràfica que desenvolupen treballs sobre moviments, estils, autors, etc. En canvi, encara apareixen nombroses zones d'ombra i certa carència de recursos sobre les possibilitats investigadores del cinema. Un dels objectius d'aquest treball és palesar que un film és un recurs documental totalment vàlid alhora d'apropar-nos a un període històric.

Partint dels plantejaments de Caparrós Leraⁱⁱ, definim tres tipus de pel·lícules:

- 1.-Reconstruccions històriques: la seva voluntat és evocar directament un fet o període del passat.
- 2.-Ficcions històriques: aquelles a les quals el tractament argumental queda emmarcat en passat, però no desenvolupa la història sota el prisma del rigor.
- 3.-Reflex de les diferents èpoques: sense que en sigui la voluntat primigènia, contenen dosis sensibles de contingut social.

En conseqüència, sembla evident que els anomenats “films històrics” no gaudeixen d'exclusivitat a l'hora d'aportar informació sobre el passat. En punt de partida de l'anàlisi és que tota pel·lícula és susceptible de ser interpretada com un testimoni històric, una font d'informació. Un film no només és el relat d'uns fets, sinó també la configuració d'una mentalitat: darrera de cada seqüència hi ha tot un llenguatge intrínsec que ofereix valuosos registres d'interpretació històrica i/o social per explotar. Peter Burke, destaca la fiabilitat d'aquestes fonts: «El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan»ⁱⁱⁱ. La dita popular: 'una imatge val més que mil paraules' es converteix sovint en constatació empírica.

El ventall d'investigadors que han tractat aquest potencial inherent a la imatge cinematogràfica és ample, tot i que Thomas E. Edison i Boleslaw Matuszewski són considerats els pioners. Un dels més coneguts és Siegfried Kracauer^{iv}, que argumenta el tema a partir de dos condicionants:

- El fet de que un film mai és el resultat d'una tasca unipersonal sinó el fruit cooperatiu de tot un equip.
- El factor del públic: els films van dirigits a una multitud, per això necessiten satisfer els

desitjos reals de les masses.

Per això, més que credos explícits, allò que reflecteixen els films són tendències psicològiques d'una mentalitat col·lectiva que, sovint, roman oculta a la pròpia consciència. En aquest sentit, les crítiques cinematogràfiques del moment constitueixen un recurs molt útil a l'hora, sense anar més enfora, de comparar els graus d'acceptació en diferents territoris. Marc Ferro^v accentua el fet de què cada societat rep les imatges en funció de la seva pròpia cultura. Valgui l'exemple de l'al·legoria a la matança de *La Huegla* (Stachka, 1924) d'Eisenstein, que tenia un fort efecte sobre les persones de ciutat, però la gent d'àmbit rural es mostrava impassible al veure l'escorxament d'una vaca a la gran pantalla perquè ho assumia com un fet habitual en el seu univers social.

Un film té valor documental en la mesura en què forma part del seu temps. És difícil trobar altres medis que estiguin creats i forjats per tantes mans testimonis d'un moment. Un film és sovint l'aproximació més directa a sentiments, ideologies i comportaments que ja formen part de la història.

3. CONTEXT SOCIAL I ECONÒMIC 1929-1939

Els bojos anys 20

Per a comprendre el desenvolupament de la que va ser la major catàstrofe econòmica del segle XX, el Crac de 1929, cal esbrinar com van ser els anys que la van precedir; un temps en què grata-cels, xarleston, electrodomèstics, cotxes, avions, ràdios i les compres a crèdit van passar a formar part de la vida diària dels nord-americans. Sense adonar-se'n, la població es va veure arrossegada cap a la cultura del consum massiu, on qualsevol producte era indispensable per a la vida moderna. Foren anys d'una bonança econòmica, d'una eufòria col·lectiva, que semblaven infinits.

Tota situació té uns precedents: l'any 1919 Estats Units havia sortit victoriós de la I Guerra Mundial tant pel que fa als aspectes bèl·lics com als econòmics. La nova situació jugava al seu favor: el país no havia patit atacs en el seu territori i Europa estava en runes; en conseqüència, no tenien cap rival alhora d'exportar tot tipus de productes. Encara gaudien d'un altre avantatge estratègic: eren capdavanters en el camp de les noves tecnologies. Tot el món tenia els ulls posats en ells. Encara que l'estudi financer seguia indicant fluctuacions d'alternança entre cicles d'expansió i recessió, hi havia la convicció de què l'economia mundial seguiria creixent, que només s'interrompria per breus i insignificants depressions cícliques, fàcilment

controlables. Algunes personalitats com el rus P. Kondratiev gosaren anunciar que el fi d'aquest *boom* s'acostava, i que seria brusc i violent^{vi}. De tota manera, les autoritats monetàries s'adonaren que la bolla ja havia agafat massa força i que era impossible d'aturar.

Dins aquest ambient optimista, es va posar de moda una manera ràpida i senzilla de fer diners: comprar accions a Wall Street^{vii}. La febre pujava de cada dia més: un 9% dels americans invertien en valors de Borsa, sense que la majoria fos conscient del perill latent i el risc real que amagava. Sobre aquesta actitud es va forjar una nova ideologia econòmica, on qualsevol persona tenia dret a ser ric. L'engranatge va conduir a una especulació desenfrenada que contagià a tothom: a les empreses, a les famílies, i als individus. No és d'estranyar que l'índex de cotitzacions bursàtils es disparàs fins a duplicar xifres: entre 1926 i 1929 es produí un increment de 100 a 216^{viii}. La situació semblava idíl·lica fins que una part dels compradors s'endeutà per poder adquirir més accions, atès que l'auge dels preus els animava a seguir, confiant en què els increments no s'aturarien. Com era de preveure, l'alça de les cotitzacions va crear una bombolla econòmica, similar a la creada a Espanya en el món immobiliari entre 1997 i 2007 aproximadament. En realitat, des de llavors ja hem esbrinat el denominador comú d'aquestes bombolles financeres: totes acaben explotant.

El Crac del 29: motius i conseqüències

El gruix d'historiadors i economistes convergeixen en afirmar que el *boom* de cotitzacions a l'alça va ser la causa més immediata del Crac. Tot i així podem esmentar més condicionats que propiciaren als Estats Units al desastre econòmic^{ix}. Per un costat, cal esmentar que, davant la mancança de regulació i control per part de l'Estat, algunes empreses del sector financer van practicar polítiques poc honrades i fins i tot delictives. Brotaren el que es coneix com *Investment trusts* i *Holding companies*, societats que, mitjançant paquets d'accions, lluitaven per incrementar les cotitzacions a qualsevol preu. El resultat fou que nombroses persones van ser víctimes de grans estafes, la qual cosa va repercutir en la psicologia del públic americà: es va rompre la confiança en els bancs i en tota l'estructura capitalista. En conseqüència, va succeir el pitjor que podia passar: senzillament, es va deixar d'invertir.

Encara que es contradigui amb la seva denominació, el Crac de 1929 es va produir per etapes. Des de principis d'any els indicis i signes de què quelcom terrible s'acostava ja eren evidents. Tot i així, no va ser fins dia 24 d'octubre que el pànic es va apoderar dels inversors en Borsa: es trobaren amb una oferta de 12.894.650 accions davant una demanda quasi nul·la. En

conseqüència, els preus caigueren en picat. La banca va intervenir per intentar pal·liar el desastre, però el pitjor encara estava per arribar: cinc dies després es posaren a la venta 33.000.000 accions amb una cotització molt baixa. Aquesta vegada, la banca ja no va poder camuflar la realitat. Les dades de l'índex Dow-Jones parlen per elles mateixes: des de setembre de 1929 a gener de 1933 les accions baixaren d'una mitja de 364,9\$ a 62,7\$ per acció^x. En un espai de temps molt breu ja s'originaren les primeres reaccions en cadena:

- Reducció de la despesa nacional. La acumulació d'or i bitllets va paralitzar els mecanismes d'inversió.
- Reducció de la despesa en consum. Els productors i venedors no renovaren ni existències ni equipaments, amb la conseqüent baixada de preus, especialment dels productes agrícoles.
- Negatives reaccions psicològiques dels consumidors i inversors potencials. L'angoixa i el pessimisme substituïren l'eufòria dels anys 20. Es creà una gran desconfiança que va donar peu a la fallida d'altres sectors.

El període de recessió que va seguir al Crac va durar fins 1932. Aquests anys es coneixen com els anys de la «Gran Depressió», i van arrossegar a la societat americana a un infern que, només uns quants anys abans, ningú creia que pogués existir. Malauradament, els efectes travessaren les fronteres nord-americanes i, per efecte dominó, el desastre financer es va estendre per altres països, quan molts d'ells encara no s'havien recuperat del desastre de la Gran Guerra. El problema s'originava pel colossal pes de l'economia americana en el conjunt internacional, atès que comptava amb un 45% de la producció industrial mundial. La disminució de la demanda global bastava per iniciar un procés multiplicador negatiu en l'economia mundial^{xi}. Les mesures proteccionistes que es prengueren per posar remei encara agreujaren més la situació.

El *New Deal* de Roosevelt

El republicà Herbert Hoover dirigia la Casa Blanca mentre el país s'enfonsava en l'abisme de la crisi econòmica. L'arribada de la Depressió l'expulsà del seu càrrec, atès que les polítiques econòmiques adoptades, lluny de frenar el desastre, l'agreujaven. Des de la doctrina liberal conservadora, es constatava que l'intervencionisme de l'Estat en la conjuntura capitalista era la causa del seu mal funcionament. D'aquesta manera, proposaren deixar continuar la Depressió sense rigideses en els mercats. Aquests plantejaments dels liberals conservadors, segurament impediren prendre les mesures adients des de l'aparició dels primers signes de la Depressió^{xii}. Possiblement, la situació més dramàtica la va provocar els alts nivells de desocupació. Cal

recordar que als anys 30 no existia un sistema públic de seguretat social ni subsidi d'atur^{xiii}, en conseqüència els menjadors socials i els sense-sostre eren la imatge permanent en la geografia urbana de les grans ciutats.

En aquest context, el demòcrata Franklin D. Roosevelt va guanyar les eleccions de 1932, gràcies a la promesa d'una política econòmica innovadora per reactivar el consum i la inversió. Aquestes mesures per atenuar les conseqüències de la crisi foren conegudes com el *New Deal*. Entre els seus primers canvis, destaca l'ajustament de preus i salaris mínims, que pretenien augmentar el poder adquisitiu dels obrers. L'objectiu era retornar el poder de compra als consumidors per així pujar preus i incrementar la confiança als inversors. La proposta de Roosevelt estava basada en la doctrina econòmica del britànic John Maynard Keynes: la demanda que generen els ingressos dels treballadors ocupats té un efecte estimulador a les economies deprimides^{xiv}. Així i tot, alguns autors com Niveau^{xv} pensen que les mesures proposades no foren suficients davant la gran profunditat de la crisi, però que sí augmentaren les possibilitats de sortir-ne.^{xvi}

Un dels problemes més preocupants i que necessitava una immediata intervenció, era el món agrícola: milers de pagesos abandonaren les seves granges del mitjà Oest per fugir de la misèria de la vida rural^{xvii}. En resposta, el govern de Roosevelt va crear la *Federal Farm Relief Board*, encarregada de comprar i emmagatzemar productes agrícoles per reduir l'oferta al mercat. Alhora subvencionava als camperols que deixessin una part de la terra sense cultivar. D'altra banda, van fixar uns preus mínims per sobre dels altres països mundials. Un document gràfic essencial per constatar els efectes d'aquestes mesures rooseveltianes al camp rural, són les fotografies de Walker Evans, Dorothea Lange i Margaret Bourke-White^{xviii}.

En realitat, el Crac del 1929 i les seves desastroses conseqüències crearen una onada d'imatges noves, d'un profund realisme i crueltat, a les retines del públic nord-americà. Les pantalles de cinema, amb el talent i el compromís social dels protagonistes de la indústria, estaven a punt d'organitzar aquestes imatges i donar-ne visions sota formats molt diversos.

4. HOLLYWOOD EN DEPRESSIÓ

Baix el sol de Califòrnia es va localitzar el centre neuràlgic del setè art, ja des de l'època del cinema mut. Tot i la Gran Depressió econòmica, durant els anys 30 Hollywood va seguir sent el capdavanter comercial en la indústria cinematogràfica mundial. Aquest protagonisme no pot conduir a concloure que va quedar exclosa de les conseqüències de la Depressió, però gràcies al

seu dinamisme, a la innovació i a les noves tècniques de promoció, en va sortir amb molta més facilitat que altres sectors.

Hollywood, on els somnis copsen la realitat

“During the Depression, when the spirit of the people is lower than any other time, it is splendid thing that for just 15 cents an American can go to a movie and look at the smiling face of a baby and forget his troubles” Franklin D. Roosevelt.

Davant el desastre nacional a resultes del Crac, la psicologia social de la població s’havia d’auto-protegir per tal de no caure al fons del pou del pessimisme i ho va fer mitjançant l’evasió de la cruel realitat que envoltava la població. Aquesta necessitat, individual i col·lectiva alhora, va evitar que la indústria cinematogràfica no caigués en picat com ho feren moltes altres. Hollywood, demostrant la seva capacitat per detectar on són els beneficis, va produir les pel·lícules que la gran massa d’espectadors volia veure i, per fer-ho, va captar amb precisió la mentalitat social del moment. El cinema es va convertir en una necessitat quasi patològica especialment per a la classe mitjana, aquella que havia quedat més trastocada per la crisi. L’administració de Hoover, conscient de què les imatges oferien una treva en la lluita diària contra la pobresa d’una gran part de la població, va distribuir en plena crisi, roba, menjar i entrades de cinema. Durant dues hores, i pel mateix que una capsa tabac, la gent s’allunyava de la misèria dels carrers i rebia refugi i consol^{xix}. L’hàbit d’acudir al cinema com a evasió de la realitat el reflexa perfectament Woody Allen al film *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura del Cairo*, 1932): Cecilia (Mia Farrow) fuig del seu treball mediocre i d’un marit des-ocupat i problemàtic. A través de la pantalla del cinema del seu barri, la protagonista trobarà la porta cap a un món sense problemes i farcit d’esperança.

Detectades les demandes socials provocades per la Gran Depressió, Hollywood prengué un nou rumb. D’entrada, els escenaris deixaren de mostrar ambientacions i personatges europeus característics de les pel·lícules mudes dels anys vint. Les actuacions estilitzades donaren pas a un tractament més naturalista dels personatges. Per primera vegada, la indústria cinematogràfica centrava la seva atenció en la societat, en els personatges i en les institucions americanes^{xx}. Aquesta deriva cap al realisme social vingué acompanyada per una innovació històrica: la invenció del cinema sonor.

El Govern Roosevelt no va tardar en adonar-se de la transcendència del negoci filmic perquè no només constituïa una part molt significativa de l’economia americana sinó també un

dels mitjans de comunicació de masses més útil; era una de les fórmules més directes d'influir en les emocions i el pensament col·lectiu. Hàbilment, va profunditzar en les possibilitats que el mitjà oferia per cohesionar una societat profundament desesperada i desencantada. Alhora, el president americà utilitzà amb destresa el llenguatge filmic com a difusor de les seves mesures socials i econòmiques. I ho va aconseguir: les fonts coincideixen en destacar que el to més tràgic dels films rodats en els primers anys de la Depressió fou substituït per un esperit molt més optimista i regenerador després de la investidura de Roosevelt^{xxi}. La moral col·lectiva es recomponia.

Una llum dins la fosca: la situació econòmica alleujada per l'arribada del so

Són múltiples els experiments previs a l'arribada definitiva del cinema sonor, però s'acabà implantant en la indústria l'any 1930. Aquesta innovació tecnològica consolidà el control de Hollywood sobre el mercat mundial de cinema. Tot i que la ruïna econòmica havia arribat a moltes llars del país, ningú es volia perdre el gran esdeveniment de l'any: per fi, aquells rostres coneguts trencaven el seu silenci. Però també cal destacar que la filmació sonora suposà un cost afegit a les productores i obligà a modificar totes les instal·lacions de rodatge i muntatge, així com els edificis de projecció. També s'ha de tenir en compte el factor imprevisible intrínsec a la pròpia naturalesa del sector: no és fàcil calcular un cost de filmació i molt menys la recaptació en taquilla. Els riscos eren importants. Algunes de les primeres experimentacions amb el sonor foren un èxit rotund, però altres fracassaren amb estrèpit, sense que, en aparença, hi hagués cap causa clarament determinant.

Després del Crac, la mitjana setmanal d'assistència als cinemes americans era de 80 milions d'espectadors^{xxii}, poc menys del total de persones que ompliren els cinemes espanyols durant l'any 2011 (uns 98 milions)^{xxiii}. Tot i que en un primer moment la indústria va saber fer front al Crac, el públic va disminuir a nivells preocupants a 1932 (uns 20 milions d'espectadors). La indústria, emperò, reaccionà amb dinamisme i sentit comercial estratègic per evitar que la recessió destruís la capsa dels somnis. Les primeres mesures que es prengueren foren destinades a reactivar l'assistència de públic al cinema. Des del primer indicatiu de disminució de públic, les companyies van abaratir els preus per tal d'atraure més espectadors (les entrades més cares, les que coincidien amb l'estrena de pel·lícules, costaven aproximadament 1\$^{xxiv}). Fins i tot algunes sales de projecció admetien dues persones en cada entrada. En aquesta gran campanya de promoció s'inventà un costum encara arrelat a l'actualitat: el consum de crispetes (i en

conseqüència, de beguda) amb l'únic objectiu d'incrementar ingressos. En aquesta carrera per atreure als clients es va crear un altre producte: el programa doble, dues pel·lícules pel preu d'una. I just després arribaren les retallades en pressupostos i salaris del personal d'estudi. Els resultats del reajustament del negoci van ser molt positius: cap a 1934 la xifra d'espectadors començà a augmentar i la indústria prosperà definitivament l'any 1935. Dos anys després, Hollywood assoliria els seus màxims de producció: 538 pel·lícules a l'any.

En definitiva, no resulta fàcil detallar tots els factors influents que salvaren la indústria cinematogràfica de l'onada de crisi econòmica que ho arrasava tot. Tot i així, no hi ha cap dubte de què la innovació del sistema sonor, les estratègies comercials i els efectes morals de tota una massa d'espectadors foren determinants^{xxv}.

Les grans productores i les finances

La Gran Depressió va obligar a reestructurar tot el sistema financer de Hollywood. Durant les dècades de cinema mut es constituïren desenes de productores independents, encara que cap d'elles va sobreviure al Crac del 29. Posteriorment, l'any 1933 el Govern americà tractà d'ajudar a la indústria filmica mitjançant mesures protectores de lliure competència, que fomentaren encara més els monopolis. D'aquesta manera, el poder va quedar en mans de vuit gran productores, consolidant així el sistema d'estudis (*studio system*). Loews, Warner Bros, Paramount, Fox i RKO eren les principals, i foren conegudes com *Majors*. Aquests cinc grans gegants tenien l'absolut control del mercat, perquè s'encarregaven de tota la cadena de negoci: la producció, la distribució i la projecció de les pel·lícules. Estem parlant de companyies d'«integració vertical», per expressar-ho en termes econòmics. D'altre banda, tres productores de menys envergadura també lluitaren per garantir-se un lloc en el negoci: Columbia, United Artists i Universal. Cada una d'elles presentava les seves pròpies peculiaritats alhora d'afrontar la gran crisi econòmica i traçar les seves estratègies de superació^{xxvi}. Algunes productores com Columbia, optaren per disminuir despeses en la producció. D'aquesta manera, es dedicaren a fer pel·lícules de baix pressupost (cap d'elles superava la inversió de 200.000 dòlars). S'anomenaren films de 'Sèrie B', i encara que no gaudien d'actors i directors de gran renom, podien assumir la mateixa qualitat artística que qualsevol altre producció. D'altre banda, el potencial de la MGM era la qualitat i renom de les seves estrelles contractades. És l'exemple més il·lustratiu del funcionament del *star system*, vigent a Hollywood durant dècades. El sistema de contractació obligava als grans actors a romandre en dedicació exclusiva a l'estudi durant un llarg període de

temps, la qual cosa ja garantia un mínim d'èxit de taquilla. El fenomen de les estrelles mediàtiques va ser essencial per al succés de les productores perquè els actors es convertiren en la referència emocional d'un públic desorientat per la desastrosa situació social. L'espectador no anava a veure una pel·lícula en concret sinó a un actor. Es van configurar grans mites de la pantalla que representaven, cadascú amb el seu perfil, les il·lusions i els somnis de la societat nord-americana.

5. LES DIFERENTS MENTALITATS REFLECTIDES EN LES PEL·LÍCULES DE HOLLYWOOD EN LA DÈCADA DELS 30

5.1 L'optimisme com actitud per fer front a la crisi. La presència dels plantejaments dels New Deal.

Partint del plantejament de Giuliana Muscio, es pot establir una connexió directa entre el cinema clàssic i la nova filosofia de vida que pregonava el *New Deal* atès que ambdós propiciaren una nova línia d'intervenció ideològica: l'estabilització social i l'articulació del nou concepte d'americanisme^{xxvii}. Des del moment en què Hollywood pren com a públic principal la classe mitjana, s'adonà que hauria d'assumir una important responsabilitat: contribuir a donar esperança a una població que viu entre les cendres.

Les noves iniciatives del govern Roosevelt no només pretenien fer un canvi legislatiu, sinó també generar una important mobilització ideològica per tal de restaurar els ànims malmesos del conjunt de la ciutadania. El president era conscient de què el país no podria tornar a agafar forces sense la participació de la classe treballadora i, en conseqüència, havia d'aprofitar tots els canals de connexió directa amb els nord-americans. A principis dels anys 30, la premsa escrita havia perdut part de la seva credibilitat i autoritat, per la sobreexplotació informativa que havia patit durant el Crac. Roosevelt va intuir que eren precisos nous mitjans de comunicació de masses i va trobar en el cinema i la ràdio immenses possibilitats de canalitzar la seva propaganda. Per aquest motiu, Roosevelt es considera el primer *showman* polític, per la seva capacitat de control dels processos comunicatius i per la seva habilitat d'actor, tant en ràdio com en els noticiaris cinematogràfics^{xxviii}. L'estratègia tenia un objectiu colossal però senzill d'explicar: conèixer a la gent i educar-la. En un assaig sobre la cultura dels anys 30, Susman parla sobre l'efecte d'aquest projecte: «Estos medios de desarrollo reciente y su especial fascinación, contribuyeron a reforzar un orden social en rápida desintegración bajo presiones sociales y

económicas demasiado grandes para ser suportadas; y ayudaron a crear un ambiente en que el haber compartido una experiencia común, ya fuera hambre, los *dust bowls* o la guerra, hacían más fuerte y urgente la necesidad general de acción y de sus fracasos, pero es innegable que se trató de un triunfo sociológico y psicológico»^{xxix}.

L'administració Roosevelt també va intervenir en la concepció espacial de les sales de projecció: «decae el *movie palace* exótico, extravagante y lujoso, y es substituido por el cine moderno, confortable y 'democrático', de dimensiones inferiores (y por lo tanto con costes de gestión más reducidos) y con mejor acústica^{xxx}». Aquesta nova configuració de la sala és la perfecta visualització del canvi ideològic impulsat per Roosevelt: la composició horitzontal de l'edifici elimina totes les divisions de classe i el públic passava a formar part d'un tot integrat.

La indústria cinematogràfica no es va llançar explícitament en la defensa dels postulats del president; alguns cineastes, però, saberen enginyar-se-les per ocultar aquest discurs polític al darrera d'algunes trames dels guions. Qui va demostrar la seva adhesió al reformisme del *New Deal* foren els estudis Warner Bros amb films com *Heroes for sale* (*Gloria y hambre*, 1933) de William Wellman i *Footlight Parade* (*Desfile de candilejas*, 1933) dirigit per Lloyd Bacon. Bàsicament aquests films es poden emmarcar en la branca 'social' de la producció cinematogràfica i que tracten de donar respostes als problemes de la societat del moment.

D'altre banda, és necessari contemplar que Hollywood no es va sotmetre a l'esperit del Govern de Roosevelt només per incentius ideològics. En aquest sentit, cal tenir molt en compte la redacció del Codi Hays, que va ser redactat l'any 1930 pel destacat membre del Partit Republicà William H. Hays i que, a la pràctica, era un reglament que especificava molt bé què es podia veure en pantalla i què no, des d'una òptica puritana. La norma considerava sagrat el matrimoni i la llar familiar; la passió amorosa només es tolerava a petites dosis i a condició que fos indispensable en la trama; els mètodes criminals mai podien ser explicats amb precisió, i tampoc es podien projectar imatges de contraban o ús de drogues. En nom de la decència, l'home mai es podia treure els pantalons en escena; en casos molt excepcionals, podien sortir sense però sempre amb la roba interior adequada. Aquesta censura, a la qual molts films no s'acabaven d'ajustar, fou endurida l'any 1934 per la Motion Picture Producers and Distributors Association que va establir l'obligatorietat de què cada film obtingués un segell que demostràs que complia el Codi de producció. Aquesta nova 'moralitat' de Hollywood va restringir les temàtiques de les pel·lícules, fent-les evolucionar cap a mentalitats més conservadores.

En l'objectiu global de donar consol a l'espectador i animar-lo a enfrontar-se als

problemes, pren un gran importància el famós desenllaç americà: el *happy end*. Aquesta garantia era vital per a un públic que ja no confiava en res ni en ningú. El camí no solia ser fàcil: no era possible arribar al final feliç sense passar per un nus complicat, ple de dificultats que només podien ser superats amb esforç, constància i fe. El desenvolupament d'aquesta trama farcida d'obstacles és el que mantén atent a l'espectador, ja que en realitat acapara el gruix del temps de la narració.

Arrel d'això, com ja s'ha apuntat anteriorment, el cinema nord-americà començà a incloure trets més documentals i realistes per tal de retratar amb més nitidesa els perfils socials del moment. Els propis rostres de les grans estrelles ja no recordaven a l'exotisme tant de moda als anys 20, sinó que s'assimilaven a la fesomia dels americans (Clark Gable, James Stewart, Gary Cooper, Jean Arthur, Bette Davis, etc)^{xxxii}. D'aquesta manera, es proporcionava a l'espectador uns models en què es reflectia una imatge global de la societat, així com uns modes de vida i unes situacions que el poble hauria de tenir en compte alhora de prendre decisions polítiques^{xxxiii}. Però així i tot, com pretén demostrar aquest treball, cada pel·lícula va descriure la realitat a la manera dels seus creadors. És a dir, hi havia tantes lectures d'aquesta mateixa realitat com directors de producció. D'entre diferents mentalitats, podem destacar aquest toc optimista que emanava dels films, una de les claus del *New Deal*. No es tracta d'una consigna ideològica, sinó, senzillament, es pretén donar una visió tranquil·litzadora de la situació sobre la qual s'hi construeix la tan necessària confiança per superar les crisis econòmiques i socials. Matisarem aquesta vessant a partir de l'anàlisi de dos films: *Mr. Deeds goes to town* (*El secreto de vivir*, 1936) de Frank Capra i *Our daily bread* (*El pan nuestro de cada dia*, 1934) de King Vidor.

L'individu de Frank Capra com heroi nacional: *Mr. Deeds goes to town*

Frank Capra, va trobar en el terreny de la comèdia l'espai ideal per a desenvolupar el seu 'optimisme crític': optimista perquè anima als seus espectadors a mantenir la lluita per un món millor, crític perquè aprofita el seu discurs per posar l'accent sobre les franges més obscures d'una societat que presenta moltes imperfeccions. En la filosofia de Capra, només és infeliç qui vol, perquè la societat americana està oberta a tothom i la corrupció i la injustícia es desmunten fent-li front^{xxxiiii}. L'entusiasme impregna totes les seves comèdies, gènere que creu el més apropiat per a combatre la desesperació de la Depressió. En les pròpies paraules del director: «*Satirical treatment of a plutocrat, insanely trying to conserve wealth and finding happiness only when he is reduced to the breadline, will strike a responsive note in the mass mind. The man in the street*

has had so many dogmas crammed down his throat that he is prepared to revolt against current underestimation of his intelligence. He's fed up: politics, prohibition... big business, high powered advertising are ripe subjects for ridicule»^{xxxiv}.

Els films de Capra elevaren l'estereotip de l'home senzill americà al nivell d'heroi nacional: un individu honest i sensible que supera la pressió de la visió cínica i egoista que rossegava els Estats Units des del desastre econòmic. Ho fa emfatitzant les virtuts casolanes del personatge, d'home de poble innocent sense cap mala intenció, que personifica els desitjos de la massa popular. Aquest personatge idíl·lic, seria l'esperança d'una societat mancada de referents a seguir. El propi Capra confessava sobre els seus individus-herois que creia en l'individu com a heroi, contraposat a la conformitat de les masses^{xxxv}. D'alguna manera, aquest estereotip tan ben perfilat és el resultat de la seva pròpia història: la d'un immigrant sicilià de família pobre que arriba a convertir-se en un nord-americà milionari gràcies al seu esforç i perseverança^{xxxvi}. Per tant, a la seva manera i sota la seva pròpia experiència, va aconseguir el que es coneixia com el *somni americà*.

El protagonista de *Mr. Deeds goes to town*, Longfellow Deeds (Gary Cooper^{xxxvii}), és un exemple idoni pel tipus de personatge heroic que protagonitza les seves comèdies. Deeds és un jove de poble sense grans pretensions al que, sense esperar-ho li arriba una herència milionària d'un oncle de Nova York. Aquesta circumstància l'obliga a traslladar-se a la gran ciutat per gestionar aquesta gran suma de diners. Com que l'home no sap ben bé què fer amb l'herència, la voldrà repartir a tots aquells pagesos que s'hagin quedat sense feina. Salvant totes les distàncies, configura una mena de Robin Hood del segle XX. Aquestes figures masculines es repetiran en la filmografia de Frank Capra atès que també les podem trobar a *It's a wonderful life* (*Qué bello es vivir*, 1946) i *Meet John Doe* (*Juan Nadie*, 1941). La força que l'individu és capaç de generar és constant en la seva obra: «*When I see a crowd, I see a collection of free individuals; each a unique person; each a king or queen (...) I let others make films about grand sweeps of history, I'd make mine about the bloke that pushes the broom*»^{xxxviii}.

Només podem entendre aquest heroi de Capra a partir de la trista situació econòmica del país. El director era molt conscient dels greus problemes que assajaven Estats Units: l'any 1932 va rodar *American madness* (*La locura del dolar*), film que narra la història d'un director d'una central de banc que s'oposa a la política econòmica conservadora que afavoria els beneficis de Wall Street. El personatge, defensa amb fermesa i convicció els interessos dels petits empresaris: «*Jones is not a risk. Nor are the thousands of other Joneses throughout the country. It's they who*

have built up this nation to be the richest in the world and it's up to the banks to give them a break». Les històries de Capra neixen a partir del seu interès en la gent del carrer, de la seva capacitat d'observar l'estat d'ànim dels seus con-ciudadans. Aquesta va ser la temàtica més recurrent en tota la seva producció: el retrat realista dels problemes que angoixaven a la majoria de la gent del seu temps.

Però Capra no es conformava en mostrar el seu punt de vista sobre la qüestió, fa una passa més i avança les solucions. Tot i que el *happy end* és un recurs constant en les seves produccions, ens mostra un món difícil, farcit de paranys, però que amb lluita, coratge i obstinació tot es pot superar. Alhora, intenta incentivar a la població reiterant un principi ancorat des de llavors a l'essència de la democràcia nord-americana: qualsevol persona, per humil que sigui el seu origen, pot aconseguir el que es proposi. Aquesta actitud queda perfectament plasmada en una escena de *Mr. Deeds goes to town*, on Deeds argumenta que l'únic objectiu del seu viatge a Nova York era veure la tomba del president Grant: «*In it I see a small Ohio farm boy becoming a great soldier. I see thousands of marching men surrendering. I see the beginning of a new nation – like Lincoln said. And I can see the little Ohio boy being inaugurated as President. Things that can only happen in a country like America*». Aquesta seqüència, reflecteix a la perfecció l'esperit *newdealista* del '*Can Do*^{xxxxix}, lema recuperat per Barack Obama en la seva campanya per a la presidència d'Estats Units l'any 2008.

Un dels trets més destacats de la personalitat de Longfellow Deeds és la seva procedència d'un poble petit, Mandrake Falls, pràcticament un llogaret de l'Estat de Vermont^{xl}. A l'hora de la partida del protagonista, tots els seus veïns surten al carrer per acomiadar-lo amb gran i amistosa eufòria. L'atmosfera de comunitat solidària es congela quan arriba a la ciutat, on les relacions personals són fredes, i cada persona només mira per ell: «*People here are funny. They work so hard at living they forget how to live... They're always hurting each other. Why don't they try liking each other for a change?*». Per tant, hem d'entendre aquest film com una apologia de la filosofia individualista, però alhora enllaçada amb una comunitat. Aquesta noció d'interacció és bàsica en la filmografia de Capra. En una entrevista de 24 de febrer de 1940 al *New Yorker*, Capra afirmava que era cristià i que el seu leitmotiv era «estimaràs al proïsme com a tu mateix».

Tot i les bones intencions intrínseques en Deeds, el cinisme i l'egoisme que caracteritzen a la gent de la ciutat li creen problemes. És víctima de tota una creuada contra la seva persona que l'acaba conduint als tribunals per purs interessos econòmics. Una part de la ciutadania considera la seva conducta com a pròpia d'un retràs mental; no poden entendre com una persona condreta

de cervell reparteixi vint milions de dòlars entre pagesos i grangers. Com és natural Longfellow Deeds és un personatge que desperta simpatia a l'espectador: si tothom fos com ell – pensen – el món aniria millor. Alhora, rebel·la al públic una sèrie de valors fonamentals – sobretot la solidaritat i la generositat - oblidats per la frivolitat característica de la vida urbana i moderna.

D'altre banda, la premsa no s'escapa de les crítiques de Capra. Jane Arthur interpreta a una jove periodista que conquista fàcilment a l'innocent Deeds amb una clara intencionalitat: explicar a la ciutat sencera com tots els trets de la personalitat del jove que, de cop i volta, s'ha convertit en milionari. Arrossegada pels interessos del periodisme sensacionalista, la reportera s'aprofita de la confiança que li deposita l'home de Mandrake Falls i presenta a les planes del diari una manipulada visió ridícula del personatge per fer més morbós l'article i aconseguir més ventes. Però el guió dona un tomb i Jane se n'adona de què Deeds respresenta tots aquells valors morals que ella ja havia perdut. Canvia d'actitud i, finalment, el defensa davant el tribunal. Capra critica una premsa manipuladora, més atenta a l'escàndol que a les notícies reals. Qualsevol notícia és bona si dona beneficis al diari i, per aquesta finalitat, la veritat és sovint un inconvenient. La periodista s'hi presta exclusivament per interessos personals: a canvi de les cruels exageracions dels seus reportatge sobre Deeds li oferien un mes de vacances... pagades!

Resulta curiós veure el diferent tractament que ha rebut Frank Capra per part dels crítics cinematogràfics. Joseph McBride^{xli}, creu que aquest fet és a causa de la seva ideologia política, a vegades no del tot clara: se l'ha acusat de comunista, simplista, feixista disfressat, marxista, popular, conservador, socialista, capitalista... L'autor ens proposa una explicació per aquesta confusió: probablement tot prové d'una mescla entre propi conservadorisme innat de Capra, amb el pensament més d'esquerres i liberal dels que foren els seus co-escriptors: Riskin, Swerling i Buchman. Si ens atenem als fets no és fàcil concloure que el director sicilià lluités contra el *New Deal*, atès que la major part de la seva audiència estava composta per votants Roosevelt^{xlii}. A més, ambdós personatges – president i cineasta – coincidien en projectar un millor horitzó de futur per la població, ben igual que Longfellow Deeds.

Els anys de Depressió foren prolífics per Capra, que aconseguí acaparar milions d'espectadors. La visió comprensiva i optimista que aportava va ser molt ben rebuda per part de la societat americana, enfonsada en els seus drames diaris. Fou un home del seu temps que aplicà a les seves obres la descripció basada en el 'aquí i ara'. Decidí no viure d'esquena a la realitat, sinó immers en ella.

King Vidor i la problemàtica del missatge polític: *Our daily bread*

Els anys 30 foren una dècada inestable i difícil per aquells cineastes que pretenien recolzar, o instrumentalitzar alguna ideologia política. S'havien d'enfrontar a la pròpia idiosincràsia del mitjà cinematogràfic que no és més que una conjugació entre art i interessos comercials. L'objectiu empresarial dels estudis no era altre que fer diners, i segons com, la política es podia convertir en un impediment per fer-ho. A part, tampoc facilitava les ventes a l'estranger, sobre tot a una Europa convulsa, sotmesa a una continua tensió entre ideologies contraposades. Així, doncs, no és estrany que Hollywood mai vegés amb bons ulls l'aposta de mostrar una ideologia de poder clara als ulls dels espectadors^{xliii}.

D'altre banda, no podem entendre l'ofensiva del *mccarthysme* contra els fantasmes comunistes de Hollywood (l'anomenada 'caça de bruixes') de 1947 sense trobar el seu origen en la Depressió^{xliiv}. Després del cop que s'havia emportat tant l'economia com la moral d'Amèrica, la presència d'un govern progressista i d'esquerres es configurava com una alternativa factible. A més, l'ascens del feixisme a Europa i la cruenta Guerra Civil espanyola encara agreujaren més la situació: la inestabilitat política repercutia en la preocupació de la població. A Hollywood la majoria dels activistes d'esquerres eren escriptors: Clifford Odets, John Howard Lawson, Lester Cole, etc^{xliv}. El tractament que reberen aquests professionals ens aporta informació valuosa sobre els costums de la dècada dels 30: se'ls toleraria mentre contribuïssin al bon funcionament comercial dels estudis, sempre que mantenguessin en secret les seves idees polítiques si algú de fora preguntava. Fins i tot Mayer, un dels que havia lluitat més contra el comunisme, es va fer reticent a començar una caça de bruixes si això suposava reduir el nombre de bons escriptors a la MGM^{xlvi}.

De la mateixa manera que els autors comunistes foren acceptats si produïen bons ingressos, els films de Vidor que retrataven la realitat social del país, també van ser acceptats perquè havia demostrat a les productores que el seu talent proporcionava èxits comercials. Tot i així, no va deixar de tenir problemes per produir una de les seves millors pel·lícules: *Our daily bread* (1934). Els estudis, interpretaren el guió com a pura propaganda política i cap d'ells li va voler produir el film. El fet de què el film contàs la història de dos aturats arruïnats preocupava als estudis. Finalment, l'única sortida factible del director va ser produir-se ell mateix el film. Tot i que Charles Chaplin li va aconseguir un contracte de distribució firmat per la United Artists, la banca es negà a avalar el projecte per una raó de pes: no sortia gens ben parada en la pel·lícula. Però tot i aquests obstacles, Vidor no es va rendir: va hipotecar casa seva i el seu cotxe i va començar a rodar^{xlvii}.

Our daily bread és una història adaptada d'una notícia publicada al *Readers Digest*, basada en la filosofia *back to the earth*, molt en boga com a solució a la Depressió. John i Mary, una parella amb greus problemes econòmics es traslladen a un terreny cultivable d'un oncle. Però a pesar de la seva voluntat de treballar, les terres que trobaren estaven en molt mal estat. A més, Joe no estava fet per ser pagès. Però se'ls hi ajunta un granger expropiat i, poc a poc, comencen a formar una comunitat de persones afectades per la crisi que troben en la finca, una forma de subsistència al marge del sistema econòmic oficial. Cada habitant aporta el que pot, i en això es basa la petita economia que creen. La consigna és: ajuda als demés i ells t'ajudaran a tu^{xlviii}.

En paraules del propi director, la seva finalitat era reflectir «la tragedia y el descontento nacionales»^{xlix}, però els mitjans de comunicació en feren una lectura ben diferent. Per una banda, la premsa sensacionalista i conservadora de Hearst veu en el film una apologia al comunisme. Per un altre costat, el diari d'esquerres *New Theatre* interpretà que es tractava d'una pel·lícula propera a la ideologia feixista. Un gran sector de l'esquerra política la va entendre com una pel·lícula defectuosa, ja que era incapaç de resoldre els problemes interns del país, com reflecteix la crítica publicada pel periodista William Troy a *The Nation* el 4 d'octubre de 1934^l, en la que es destaca la bona intenció del film suposadament radical, però que no va aconseguir ser-ho en la mesura necessària^{li}. En aquest sentit, Gubern argumenta: «Su integridad moral le ha llevado a ofrecer algunos de los más veraces, incisivos y auténticos retratos de su país (...) también es cierto que, a la hora de abordar problemas complejos, como el de la crisis en las zonas agrarias, su bagaje resulta insuficiente, a pesar de su buena fe de socialista utópico y romántico»^{lii}.

Així i tot, la capacitat documentalista de Vidor també va ser aplaudida per crítics que alaben la sensibilitat del director a l'hora de tractar en problemes profunds i bàsics de la vida quotidiana^{liii}. Per la seva banda Tag Gallagher destaca que la gran habilitat de Vidor és mostrar la vessant poètica d'esdeveniments simples, i proposa la visió de Vidor sobre la societat del seu temps com antecedent directe del Neorrealisme italià de Rossellini^{liv}.

Tot i que les consideracions exposades no són més que diferents lectures del film, el que sí es pot assegurar és que el primer esborrany del guió ens dona la clau per entendre la intencionalitat de King Vidor. Després de tots els intents de la comuna per surar la collita de la sequera, la cooperativa rep l'ajuda d'un equip enviat pel president Roosevelt, un apunt subliminal de la filosofia del *New Deal*. John (juntament amb l'essencial col·laboració dels seus companys) salva la collita desviant el cau d'un riu cap a les seves terres^{lv}. Amb aquesta seqüència, Vidor es remet a la recuperació d'un terreny agrari gràcies a les obres hidràuliques al Vall Tennessee,

impulsades pel Govern Roosevelt. Encara podem associar un altre paral·lel amb el *New Deal*: durant la llarga espera de la pluja per salvar la collita, John manté una relació extramatrimonial amb la jove Sally, una personalitat clarament urbana. La lluita contra l'aridesa de la terra coincideix amb la relaxació moral del fundador de la comuna. Durant aquest període de pèrdua d'esperança, queda clara l'actitud perversa de la *femme fatale* de ciutat davant l'amant fidel i esposa de John^{vi}. Tot i així, en les seves memòries, King Vidor exposa que la seva única finalitat era «rodar un documental americano, que recogiera lo que estaba pasando, pero sin tratar de influir ni en una ni en otra dirección»^{vii}.

La contraposició entre camp i ciutat permet crear un paral·lel amb *Mr. Deeds goes to town*: Vidor ens mostra una bondat inherent a la gent de poble que es veu trucada per la malícia de la ciutat, personificada per la rossa i malèvola Sally, que intenta confondre al protagonista. I una altra coincidència: a ambdues pel·lícules hi ha un heroi, un referent a seguir per tornar a la prosperitat que promet el programa de Govern. En definitiva, *Our daily bread* és la mostra visual d'un plantejament polític tradicional d'aquells temps i d'aquella situació: amb la solidaritat, l'esforç col·lectiu i la confiança mútua es pot arribar a assolir qualsevol propòsit i millorar el conjunt de la societat. Cal dir a favor de Vidor que, tot i que jugava amb un punt d'idealisme utòpic, es va atrevir a proposar una alternativa; cosa que no pogueren o no volgueren fer altres cineastes de Hollywood. Aquesta producció, suposà una alenada d'aire fresc al públic que encara portava sobre la seva esquena els sofriments de la Gran Depressió: un públic que després de patir totes les peripècies del nus de la narració, es veia recompensat amb un final èpic que li donava força per afrontar el futur... o, al menys, el que quedava de dia.

5.2 LES OMBRES I ELS DELINQUENTS OMPLEN LES PANTALLES: EL CINEMA DE GÀNGSTERS

No totes les pel·lícules de Hollywood projectaren la mateixa ideologia dominant als Estats Units; algunes reflectiren el sentiment general del país tal com era: negre, sense esperança, farcit de corrupció i injustícia. El clima de desesperació i desconfiança nacional va qüestionar valors que, fins llavors, havien estat els pilars de la societat americana. Aquesta atmosfera de foscor va fer madurar a Hollywood que, davant les evidències, començà a construir el seu propi anàlisi crític dels grans problemes que assetjaven el país. La immensa majoria d'aquests films s'enfrontaven a la realitat, fins i tot quan la falsejaven o caricaturitzaven; no cercaven entretenir a l'espectador, sinó reflectir a la pantalla els seus estats anímics per tal de trobar consol per sentir-

se compresos. La dècada dels 30 registrà conflictes socials que agreujaren encara més la malmenada moral dels nord-americans: una bona part de la població es va sentir decebuda davant la negativa governamental a intervenir contra l'amenaça feixista que s'apoderava d'Europa^{lviii}. El futur del món s'enfosquia de nou amb l'arribada d'uns règims polítics perillosos i, com un ressort, les escenes nocturnes, les ombres i les armes per delinquir aparegueren a les pantalles cinematogràfiques.

En qualsevol cas, els guions es configuraren a partir de l'estètica i la temàtica de la desesperació en les seves diferents vessants. El cinema de gàngsters s'ha considerat com la primera pinzellada del cinema *noir*; tot i que els francesos no establissin el terme fins els anys 40. Possiblement l'única diferència entre cinema negre i cinema de gàngsters està en la temàtica, però per qüestions purament formals i d'arquetips^{lix} es poden confondre: fatalisme, clarobscur... i en molts casos denúncia política^{lx}. Per tant, tot i que mostren línies temàtiques diferents, ambdós gèneres conviden a fer-ne una lectura en paral·lel.

El gàngster com a individu fonamental de la societat

La fascinació cap a tot allò il·legal ja es donava abans de 1930, però l'arribada del so (vital per els disparats de les metralleres) va incentivar el tractament de la violència urbana com a trama principal del film. Les primeres pel·lícules de gàngsters s'inspiraren en els crims que dia rere dia copsaven les portades de diaris.

La violència, en termes relatius, era pels americans un tret més de la seva idiosincràsia. Per a la població, la nació d'Amèrica havia nascut d'una revolució virulenta que va madurar amb una guerra civil. La violència estava tan ancorada a l'imaginari col·lectiu que els temps de pau i tranquil·litat semblaven estar interpretats com a temps sense èxits^{lxi}. Fins i tot s'havia modificat la constitució per garantir que el ciutadà pogués conservar la seva pròpia arma, sempre i quan, només en fes ús en defensa pròpia.

El context polític i social ajudava a tolerar la violència. Totes aquelles persones que no comprenien els mecanismes que causaren el Crac de les finances, estaven convençudes de què, senzillament, els bancs havien robat els seus estalvis. A principis dels 30 la població havia perdut tota la seva confiança en el Govern (llavors, de Hoover). Davant aquesta situació, el poble va concebre aquests mafiosos amb certa admiració platònica, similar a la dels vàndals del western. Al Capone i companyia jugaven en contra del poder de les finances que, segons assumí gran part de la població, els havia estafat. El ciutadans s'ho van prendre com una venjança, van concebre al

gàngster com un aliat que feia front al món corrupte. La figura heroica dels gàngsters va ser propiciada pels gàngsters de la realitat, que gràcies a la publicitat que li atorgaven els films, es convertiren en celebritats internacionals^{lxii}. Als anys 30, Tommy Connors signava llibres a joves nord-americanes. Les productores, oferien a Al Capone aparèixer en els seus films a canvi de grans sumes de diners. De fet, en una enquesta de 1931 sobre quins noms eren més familiars a la gent de carrer, va sortir el següent resultat: els primers eren les estrelles de cine, els segons els gàngsters, els tercers els atletes i els quarts els polítics^{lxiii}. A Amèrica mai es desaprofita l'oportunitat de negoci, de manera que cinema i màfia establiren una bona relació: s'explotaren mútuament. Per ironies del destí o provocacions de l'atzar, el reputat mafiós John Dillinger, va ser abatut per la policia quan sortia de la sala del cinema on s'havia projectat *Manhattan Melodrama (El enemigo público nº1, 1934)* dirigida per Van Dyke^{lxiv}.

La simpatia del públic envers aquests personatges amorals no era un desenvolupament exclusiu del cinema; el gènere era continuador d'una tradició literària. El gàngster-heroi de Hollywood dels anys 30 recorda a aquells personatges malvats de la literatura elisabetiana. Basta constatar-ho en la novel·la de Shakespeare *Ricard III*, on quasi tots els personatges moren com a justificació d'algun acte immoral que havien comés.

Per impulsar el gènere, Hollywood va contractar escriptors de la revista *Black Mask*, periodistes que coneixien a fons l'hampa i podien atorgar als films el toc realista necessari per arribar a l'espectador. També tengueren una forta repercussió escriptors de novel·la negra com Dashiell Hammet, Raoul Whitfield o James Cain, entre d'altres. A pesar d'aquests equips tan propers a la realitat, el caràcter documental no sempre es reconeix en els films perquè els estudis obligaren a edulcorar els temes. El Codi Hays imposava el triomf de la llei per sobre del vici, un sentit maniqueu que truncava molts finals.^{lxv} *The little Caesar (Hampa dorada, 1931)* de Mervyn LeRoy i *The public enemy (Enemigo público, 1931)* de William A. Wellman foren, entre d'altres, els iniciadors del gènere.

Scarface (Scarface, el terror del hampa, 1932) de Howard Hawks

El film del prolífic director Howard Hawks forma part del grup de pel·lícules que inauguraren aquest gènere cinematogràfic. El film narra la història de Tony Camonte (Paul Muni), l'alter-ego del gàngster italo-americà Al Capone. El personatge se'ns mostra com un individu cruel, cegat per l'ambició, que forma part de l'hampa més poderosa del Sud de Chicago. Camonte, elimina poc a poc a tots els seus rivals, i amb l'ajuda del seu amic Gino Rinaldo, també

li pren el poder al cap del seu clan. Brian de Palma, l'any 1983 va fer un *remake* d'aquest film mític de Howard Hawks. En aquesta versió, va ser Al Pacino qui va donar vida a un dels gàngsters més famosos de la història^{lxvi}.

Camonte és un personatge típic de Hawks, en la mesura en què és aliè a tota moral i, per suposat, ideologia. El gàngster, és desobedient inclús al seu cap: no només realitza les tasques sense consultar-les-hi, sinó que també li pren la novia. No respecta ni institucions ni persones. Tag Gallagher, interpreta aquest factor: «¿No ejemplifica Hawks la conciencia moderna de estar completamente solos, sin depender de cosa ni persona alguna más que de nuestras propias dotes y voluntades?¿No representa una independencia mítica y genuinamente americana, con respecto de la sociedad que ningún europeo, ni siquiera Camus, pudo imaginar?»^{lxvii}. A partir d'aquesta hipòtesi, es constata que la lectura de la situació que feia Hawks quedava molt lluny de la d'altres cineastes, com Vidor i Ford. Per dotar de major realisme el perfil d'aquest personatge, Hawks es va reunir amb autèntics gàngsters. En ells, va poder observar que eren persones infantils i exhibicionistes, adjectius que sense cap dubte retraten a Tony Camonte^{lxviii}.

La censura va exigir a Howard Hawks incloure una seqüència moralitzant en la qual el protagonista manifesta les seves pors i remordiments. Tants foren els problemes que s'interposaren en el seu camí, que un cop finalitzat el rodatge principal, Hawks va haver d'esperar dos anys a estrenar la versió *clean* de la pel·lícula^{lxix}. El Coronel Joy de la Hays Office, va escriure preocupat a la United Artists: «*Murdering is more of a game than anything else, an outlet of his tremendous ability and energy. All of this is more dangerous because of the resemblance to Capone, who so far has succeeded in defeating the law [...] Some people are almost fanatical, especially in places of authority, in their desire to stop the flow of these pictures*»^{lxx}. El director va incloure un text intimidant que precedia a la pel·lícula, segurament per esquivar aquests atacs dels censors: «*This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty. Every incident in this picture is the reproduction of an occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government: What are you going to do about it? The government is your government. What are you going to do about it?*». El director va reconèixer anys després en una entrevista, que la principal condemna que feien els censors es dirigia al suggeriment d'una relació incestuosa entre Camonte i la seva germana Cesca (Ann Dvorak) inspirada en la història dels Borgia^{lxxi}.

D'altre banda, Hawks va intentar no mostrar violència de manera explícita a l'espectador.

Tot i així, *Scarface* és un film violent: s'empren ombres i processos el·líptics per intuir-ho. A més, l'intens ritme de la narració és accentuat per la brutalitat dels sons: dispars de pistoles, metralletes, patinades de llantes de cotxes... En aquest sentit, Georges Sadoul defineix *Scarface* com «El himno a la metrallera triunfante»^{lxxii}.

El director nord-americà va forjar una carrera molt productiva i va treballar en quasi tots els gèneres. Roman Gubern, assimila Hawks a l'escriptor Ernst Hemingway quan el cineasta afirma: «Para mí, el mejor drama es el que trata de un hombre en peligro»^{lxxiii}. Aquesta declaració d'intencions es reflecteix en la seva obra, on l'aventura i el risc sempre fan acte de presència (potser tengui quelcom a veure en què el director era corredor de cotxes i pilot d'avió). Villegas destaca la seva habilitat en el muntatge de les seqüències: «En todo el film se encuentra constantemente esta alternancia, entre la facilidad propuesta por el signo comercial y los momentos extraordinariamente logrados, que lo mejoran. (...) La matanza de San Valentín, célebre en los anales del crimen, es magnífica, y el asalto final a la guarida del gánster es espectacular, sobre todo, perdiéndose lo fundamental en ese momento cúspide. Hawks se cree en la necesidad de alternar hábilmente los altos momentos de tensión dramática con las escenas de humor y de distensión, para mantener un interés y un ritmo emocionales, asequibles a todos los públicos»^{lxxiv}.

The Roaring Twenties (Los violentos años 20, 1939) de Raoul Walsh

Aquest film és, per cronologia, la producció que tanca el cicle de cinema de gàngsters dels anys 30. El gènere s'esgota, basta veure el nostàlgic títol del film. Walsh ens explica la història d'un personatge que es veu involuntàriament projectat cap al crim a causa de l'apàtica societat que troba quan retorna de la I Guerra Mundial. Marginat i desintegrat de la societat, s'ajunta a un grup de contrabandistes que aprofiten la Llei Seca per fer comerç il·legal. Poc a poc, Eddie Barlett (James Cagney) va ascendint posicions fins que acaba controlant el mercat dels *night club*. S'enamora d'una jove cantant (Priscilla Lane), però el rebutja i prefereix casar-se amb un jove advocat de moral molt més ètica, que renuncia a formar part del negoci contrabandista.

A diferència d'*Scarface*, Walsh opta per introduir un recurs que pretenia dotar al film d'un sentit més documental, que l'apropàs a la realitat social: un narrador en *off* que va relatant la narració, sobretot el desenvolupament històric dels fets. Aquest efecte va fer fortuna i fou utilitzat pels cineastes que produïren films negres en els anys 40. Un exemple paradigmàtic de l'ús de la veu en *off* el trobam en els films de Billy Wilder, sobretot a *Double Indemnity*

(*Perdición*, 1944) i a *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950).

A *The roaring twenties* es fa evident la distància temporal que hi ha entre el film i els esdeveniments que narra. Ja no es demostra la mateixa preocupació per part de les institucions, atès que l'onada de gangsterisme havia disminuït a les ciutats d'Estats Units. Tot i així, en aquest film, el mafiós cau perquè les circumstàncies socials ho provoquen, no perquè les forces polítiques l'hagin abatut. Per tant, el canvi de mentalitat entre *Scarface* i *The roaring twenties* és evident. Aquesta segona posa l'accent en la responsabilitat de la Llei Seca com a causant de la proliferació de màfies a Estats Units^{lxxv}. Tenint en compte l'actitud de Roosevelt en relació al cinema, no ens ha d'estranyar que el film inclogui una referència a la política del New Deal: «*Then, in the depth of the economic despair that has gripped the country, Roosevelt is elected President, partially on his promise to end Prohibition [...] Tired of years of violence, corruption and loss of personal liberty [...] an aroused public decides the law and order should once more reign*». Per tant, es pot afirmar que els efectes del Crack del 29 propiciaren la caiguda d'Eddie. Tan és així, que concebem aquest film com la clausura d'una època, superada per les polítiques del nou Govern demòcrata^{lxxvi}. Una altre sentència que ho fa evident és quan l'amiga i còmplice del protagonista, conscient de tots els seus problemes, li comenta: «*It's all over for all of us – you, me. George... Something new is happening. Eddie, something you don't understand*». Finalment Eddie mor tirotejat per un altre criminal a les escales d'una catedral, en braços de la seva amiga. Un policia s'acosta a la senyora per demanar-li a què es dedicava la recent víctima. Ella li contesta: «*He used to be a big shot*». Aquesta frase serà un dels finals més recordats en la història del cinema. En paraules de Noël Simsolo: «Walsh lo deja morir delante de una iglesia sin haber intentado penetrar en ella. Un policía se acerca hacia él y Cagney muere entre el policía y la puerta cerrada de la iglesia, en los brazos de la mujer que actua como su madre incestuosa. Este final (...) es la puntilla de una película sin ley y sin Dios, radicalmente negra, que no sólo es un fresco nostálgico sobre los años veinte, sino un balance analítico de todas las películas de gánsters realizadas des de *Underworld*».

Un altre personatge ple de crueltat és el mafiós George Hally, interpretat per Humphrey Bogart. Walsh, no intenta dissimular la insensibilitat del gàngster quan aquest mata un jove de 15 anys en el camp de batalla. Tag Gallagher argumenta en aquest sentit: «Para Walsh, no existen las abstracciones, únicamente personas. Por tanto, si no somos capaces de percibir la atrocidad moral que grita desde la pantalla (tanto más sonora por no estar explícita) no entenderemos nunca la esencia de Walsh»^{lxxvii}. Ahora, Gallagher no estalvia elogis ahora de definir al director: «Resulta

difícil pensar en una sola [pel·lícula] en la que algún personaje evoque a Dios. En Ford y Vidor se puede hablar de trascendencia; en Hawks, de ascendencia biológica y en Walsh de inmanencia. Si Camus hubiera sido director de Hollywood y hubiese tenido más talento, habría sido otro Walsh»^{lxxviii}.

A partir de l'estudi que ens ofereix Carmen Mainer^{lxxix}, es poden detectar els trets formals i temàtics que es repeteixen en les pel·lícules de gàngsters:

1.-L'acció principal es desenvolupa durant l'anomenada Llei Seca. El context d'inestabilitat i inseguretat del ciutadà es fa evident. D'altra banda, el gàngster serà un ésser exacrable, però que en algun moment l'espectador arriba a sentir certa simpatia o, al menys, comprensió. Les trames solen explicar l'ascens i caiguda del mafiós en el món criminal.

2.-El so i el renou com elements indispensables en el muntatge final de l'escena. Alhora, el so també servirà com a font d'informació a l'espectador. A *Scarface* es fa evident: tant el protagonista com la seva mare parlen amb un marcat accent italià. Però a mesura que avança el film i el gàngster obté més poder dintre de la màfia, la seva pronunciació tendeix cap a un accent més americà.

3.-La important influència del cine documental en la configuració dels plànols. Els directors opten per l'ús de plans mitjos i generals, donant a l'espectador el mateix punt de vista que els personatges. Conseqüentment, els efectes dramàtics de la narració es construeixen a partir d'uns plànols més expressius.

4.-Les accions es desenvolupen bàsicament en ambients urbans. Altra volta retrobam la ciutat com a terreny propici al crim. La metròpolis es presenta amb una il·luminació expressionista: plena de claroscurs, efecte emfatitzat per la low key, que crea «una atmòsfera psicològicament carregada que acentúa el elemento neurótico del gángster»^{lxxx}.

5.-L'ús de metàfores visuals a mode de símbols que emfatitzen el contingut dramàtic de la narració. En el film de Hawks, els exemples són nombrosos. En una seqüència, l'enemic d'Eddie, Boris Karloff, és assassinat en una bolera en la qual acaba de fer un strike. L'home mor just en el moment en què marca amb una creu el seu nom a l'acte del partit. Hawks, sempre assimila la creu a la mort. D'altra banda, des del seu despatx, Camonte pot observar un eslògan fet amb llums de neó que indica «The world is yours», definició exacte de les aspiracions del gàngster. El cartell lumínic, s'apaga amb la mort de Camonte.

6.-El protagonista normalment prové d'una família humil i des-estructurada. La manca de recursos obliga als herois ficar-se en el negoci 'brut'. Pel que fa a Eddie Barlett, ni tan sols

coneixem cap parent seu, ja que quan retorna de la guerra se'n va a viure al diminut pis del seu amic. La carrera criminal de Camonte afectarà greument a la seva família, fins al punt que la seva germana Cesca mor en el tiroteig final entre el seu germà i la policia.

7.-La dona no està massa considerada; en realitat només aporta problemes als mafiosos. Tony Camonte és abatut per un fet desencadenat per la debilitat que sent per la seva germana. La mort d'Eddie Barlett és propiciada per un favor que vol fer a la dona de la qual està enamorat. Tot i així, els problemes que els protagonistes tenen amb les dones doten d'humanisme als personatges i ens deixen accedir al seu interior més sentimental. Aquest fet crida l'atenció a l'espectador, normalment impressionat per la falta de sensibilitat en molts altres aspectes.

En resum, el cicle de films de gàngsters dels anys 30 foren una demostració més de les circumstàncies que llavors definien Amèrica. Per una vegada el cinema es fa ressò i participa del malestar d'una societat amargada. Els films sobre màfies apareixen en el moment precís per servir de consol a una població que no sabia com fer pagar als culpables la seva dramàtica situació.

6. REFLEXIÓ CRÍTICA

Com moltes obres de ficció artística, el cinema és un vehicle de sentiments, il·lusions i pors col·lectives, comportaments, i emocions de les persones que viuen el moment històric. Aquests aspectes componen un fresc que complementa i enriqueix l'estudi acadèmic de la història. A partir d'aquesta reflexió, és evident que els films rodats durant i després de la Gran Depressió de 1929 mostren un moment extremadament crític.

En la primera immersió al cinema de l'època esmentada apareix un retrat dual del comportament social nord-americà. Per una banda destaquen les epopeies optimistes i èpiques, per l'altre els drames de baixos fons de la ciutat. Com és natural, el retrat és el reflex perfecte dels dos escenaris instal·lats en la mateixa època. La imatge es configura a partir de la contradicció. En certa manera, reproduïx la famosa dialèctica de Gramsci, que parla de la forçada convivència entre l'optimisme del cor i el pessimisme de la raó. L'optimisme als Estats Units l'aportava el president Rossevelt i el *New Deal* personificat a les pantalles a través d'un exèrcit de líders populars, com Longfellow Deeds i John Smith. El pessimisme de la raó, va quedar palès amb les metralleres i bregues de Tony Camonte i Eddie Barlett en una ciutat fosca, il·luminada per la *low key*.

Una segona aproximació sorgeix a partir de la mentalitat emprenedora americana: el cinema va complir el seu paper de retratar la ciutat, però al mateix temps, la indústria no va desapropiar l'oportunitat de convertir-se en un dels pilars de l'economia americana que va resistir la tempesta desencadenada pel Crac del 29. El sotrac econòmic despertà l'enginy i les productores s'hagueren d'inventar estratègies per disminuir el preu de cost de cada film per optimitzar recursos. Així va néixer la primera expressió empresarial del *low cost*: la producció no s'atura però es fa cinema amb la mínima inversió, tot i conservant la qualitat suficient per no perdre públic. En aquest context es demostra l'habilitat dels directors, quan fins i tot amb un pressupost baix, aconseguiren crear grans mites de la història del cinema. N'és un exemple *King Kong* de Merian Cooper i Ernest Schoedsack. Produïda el 1933, any en què la indústria cinematogràfica va patir més les conseqüències de la Gran Depressió, ha estat un dels films mítics i més versionats de la història.

Hollywood va ser un model de transformació empresarial en temps de crisi i, d'aquesta manera, es converteix – per ell mateix – en un altre element d'interpretació històrica. Quan les productores s'aproximaren a la fallida econòmica, s'apressaren a cercar nous camins. Se

n'adonaren de l'obsolescència del model de negoci vigent en temps de cinema mut, per la qual cosa optaren per a arribar a nous horitzons, amb idees fresques i projeccions de futur. Amb el més alt nivell de competitivitat es posaren a la feina de detectar i avançar-se a les demandes dels espectadors. Aquest incentiu va encendre els motors de la creativitat: els directors van haver d'idear com conjugar allò artísticament genial amb la demanda popular. La desimboltura intel·lectual dels directors va ser imprescindible per adaptar-se a les necessitats dels temps.

Com ja esmentam en la introducció, un dels objectius d'aquest treball és llegir la Gran Depressió com un fenomen que presenta molts punts de similitud amb la crisi que es viu avui, a l'Europa de 2013. D'entrada, ambdues crisis econòmiques han estat conseqüència del món financer, però qui la pateix és la ciutadania. Per tant, no és estrany que tan ahir com avui, la banca i el món de les finances desperti odi i menyspreu a una població que es sent estafada, no només moralment sinó també econòmicament. Ha quedat palès en paràgrafs anteriors que els gàngsters del cinema negre provocaren un punt de simpatia oculta quan atracaven un banc; avui les sentències judicials contra la banca en relació als anomenats dipòsits preferents, provoquen la solidaritat popular amb els impositors estafats. Per ventura aquest darrer episodi també es convertirà en cinta cinematogràfica dels anys trenta... del segle XXI.

En qualsevol cas, tot condueix a interpretar que, en circumstàncies semblants, les actituds i decisions dels humans es repeteixen en els temps. Els exemples en aquest sentit proliferen. Basti assenyalar com, la contraposició entre camp i ciutat que es mostra en els films analitzats té referències d'actualitat. A dia d'avui abunden les notícies de gent que, davant les dificultats de la vida urbana, construeix una nova vida a poblets petits, amb dedicacions més properes a la natura, intentant allunyar-se de la difícil vida a les ciutats.

El historiadors solen coincidir en què una crisi econòmica i moral normalment va acompanyada d'un important ascens de creativitat artística que cal explotar, com va succeir a la dècada dels anys 30. I si aquesta creativitat pot ser aprofitada per re-incentivar l'economia, com va fer Hollywood, molt millor. En aquell moment institucions i empresaris van intuir que una indústria cinematogràfica forta seria un remei contra l'atur, atès que dóna treball a un multidisciplinar grup de persones. Per tant, unes de les primeres mesures que es prengueren als Estats Units després del Crac del 29 anaren destinades a incentivar l'assistència d'espectadors a les sales de cinema. En canvi, a l'Espanya de 2013, es grava la indústria cultural amb una pujada de l'Impost del Valor Afegit.

Al segle XXI el cinema, tal com es va conèixer en el segle XX, ha perdut la força de les

èpoques daurades. Les innovacions tecnològiques han provocat que una gran part del talent i de la inversió s'hagi derivat cap a productes de consum televisiu en directe o mitjançant les xarxes socials. Cada dia son més les productores, els realitzadors i els actors que dirigeixen la seva activitat cap al negoci dels serials i rodatges televisius que, globalment, han registrat un alça important en el nivell de qualitat.

Però encara que hagi perdut el fervor de les masses, la màgia de seure's a una sala de cinema no ha pogut desaparèixer.

En definitiva, encara que el cinema no tengui la formula màgica per solucionar tots els problemes de l'espectador que observa des de la profunda obscuritat, pot oferir una treva de dues hores, temps suficient per agafar forces i afrontar un dia més de realitat. Per això diem que el cinema segueix sent indispensable, encara més en temps d'inestabilitat social. Així també ho va entendre Hollywood, ara fa 84 anys, per superar l'impacte sobre la moral col·lectiva d'un país que també sofria una Gran Depressió.

- ⁱ MAINER, C; 'El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)' a *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga:2013, nº6 (abril, 2013)
- ⁱⁱ CAPARRÓS LERA, JM; «Enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción»; *Quaderns de cine* núm 1 (edició digital), Universitat d'Alicant: 2007. p. 31-35
- ⁱⁱⁱ BURKE, P; *Visto i no visto. El uso de la imagen como documento histórico*; Crítica; Barcelona: 2005 p.201
- ^{iv} KRACAUER, S; *De Caligari a Hitler: una historia psicològica sobre cine alemán*; Paidós Comunicació, BCN: 1985. p.13
- ^v FERRO, M; *Cine e Historia, Editorial Gustavo Gili*, Barcelona: 1980. p. 14
- ^{vi} HOBSBAWM, E; *Historia del siglo XX*; Crítica; Buenos Aires:1991, p. 94
- ^{vii} Va ser el banquer Charles Mitchell qui va descobrir el factor lucratiu de Wall Street. D'aquesta manera, va començar a potenciar l'idea de què la gent de carrer també podia participar en la inversió de capital per a les grans empreses. Històricament, les accions eren un plantejament massa perillós per a les persones corrents; poc a poc es canvia la mentalitat, ja que fins i tot s'obriren oficines per assessorar qui no tenia idea de finances. Fins i tot els mitjans de comunicació formaren part de la divulgació especulativa.
- ^{viii} NIVEAU, M; *Historia de los hechos económicos contemporáneos*; Ariel, Barcelona:1979, p.182
- ^{ix} NIVEAU, M; *op. cit.* p.193
- ^x NIVEAU, M; *op. cit.* p. 185
- ^{xi} NIVEAU, M; *op. cit.* p. 188
- ^{xii} NIVEAU, M; *op. cit.* p. 196
- ^{xiii} HOBSBAWM E; *Historia del siglo XX*; Crítica; Buenos Aires:1991, p.100
- ^{xiv} Veure HOBSBAWM, E; *Historia del siglo XX*; Crítica; Buenos Aires:1991. p.102-103
- ^{xv} NIVEAU, M; *op. cit.*, p. 203
- ^{xvi} «La profundidad de la Depresión era demasiado grande para que una política basada en el déficit del presupuesto pudiese 'cebar la bomba'. Pero es cierto que el conjunto de medidas adoptadas contribuía a aumentar la demanda global o frenar su caída. Si el gasto público no hubiese sustituido el privado, la depresión hubiese sido todavía más grave [...]. En el terreno social, la acción del *New Deal* fue beneficiosa por ser humanitaria. La ayuda a los parados, defendiendo el poder de compra, no puede sino contribuir al mantenimiento de la actividad económica. Los objetivos sociales y económicos son pues perfectamente compatibles en una depresión.»
- ^{xvii} Veure el film *The grapes of Wrath (Las Uvas de la ira, 1940)* de John Ford.
- ^{xviii} Veure: SOUGEZ, M; *Historia de la fotografía*; Ediciones Cátedra; Madrid:2001. p.398-402 i FREUND, G; *Fotografía como documento social*; Gustavo Gili; Barcelona:1983.p.127-140
- ^{xix} MUSCIO, G; «El New Deal» a *Historia general del cine: Estados Unidos 1932-1955* Vol VIII; Ediciones Catedra, Madrid: 1996. p.25
- ^{xx} FINLER, J; *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*, Ediciones Robinbook; Barcelona:2003. p.42
- ^{xxi} MAINER, C; «El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)» a *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga:2013, nº6 (abril, 2013), p.178
- ^{xxii} COMA, J; *El esplendor y el éxtasis*; Editorial Lartes; Barcelona: 1993. p.18
- ^{xxiii} *Espectadores por meses (1 de enero a 31 de diciembre de 2011)* [recurs online], Ministerio de Educación, cultura y deporte: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CineEspectadoresMeses.html> [consulta 07/06/2013]
- ^{xxiv} FINLER, J; *op. cit.* p.33
- ^{xxv} GUBERN, R; *Historia del cine*; Editorial Lumen; Barcelona:2003. p.208
- ^{xxvi} FINLER, J; *op. cit.* p.128-430
- ^{xxvii} MUSCIO, G; *op. cit.* 1996. p.15
- ^{xxviii} MUSCIO, G; *op. cit.* p.21
- ^{xxix} SUSMAN, W; «Culture and History»; Pantheon; New York:1984, p.159 citat a MUSCIO, G; «El New Deal» a *Historia general del cine: Estados Unidos 1932-1955* Vol VIII; Ediciones Catedra, Madrid: 1996. p.24
- ^{xxx} MUSCIO, G; *op. cit.* p.33

- xxxⁱ MAINER, C; *op. cit.* p.183
- xxxⁱⁱ MUSCIO, G; *op. cit.* p.27
- xxxⁱⁱⁱ CAPRA, F; *The name above the title: an autobiography*; The Macmillan Company; New York:1971. p.19
- xxx^{iv} *Variety*, 2 de febrer de 1932 citat a SCHINDLER, C; *Hollywood in crisis: Cinema and American society 1929-1939*; Routledge; Nova York: 1996. p.88
- xxx^v «*I had always been a rebel against conformity; for the individual, against mass conformity (...) I'd rather see some individuals. That was the common man idea. I didn't think he was common, I thought he was a hell of guy. I thought he was the hope of the world.. I think that individual is the way we have leaped forward, the way we have progressed*». SILKE, J; *Frank Capra: One man – One film*; American Film Institute, Washington: 1971. p.18
- xxx^{vi} TORRES, A; *El cine norteamericano en 120 películas*; Madrid; Alianza:1922. p.147
- xxx^{vii} El rostre de Gary Cooper va ser tot un encert alhora de personificar l'heroi nacional que predicava Capra, fins el punt que el Gary Cooper's Fans Club San Antonio va iniciar una campanya per a què l'actor fos elegit present d'Estats Units en les eleccions de 1936. GUBERN, R; *Historia del cine*; Editorial Lumen; Barcelona:2003. p. 210
- xxx^{viii} CAPRA, F; *op. cit.* p.240
- xxx^{ix} MAINER, C; *op. cit.* p.194
- xl SCHINDLER, C; *Hollywood in crisis: Cinema and American society 1929-1939*; Routledge; Nova York: 1996. p.91
- xli McBRIDE, J; *Frank Capra: The catastrophe Success*; University Press of Mississipi; Mississipi:2011. p.253
- xlii SCHINDLER, C; *op. cit.* p.94
- xliiii SCHINDLER, C; *op. cit.* p.72
- xliv Veure: GUBERN, R; *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*; Anagrama; Barcelona: 1974
- xl^v Molts d'ells foren investigats i condemnats a presó per la House UnAmerican Activities Committee a 1947. A partir de la invenció del cinema sonor, els escriptors trobaren un mitjà important per donar veu a la consciència política del proletariat. SCHINDLER, C; *Hollywood in crisis: Cinema and American society 1929-1939*; Routledge; Nova York: 1996. p.55
- xl^{vi} SCHINDLER, C; *op. cit.* p.67
- xl^{vii} VIDOR, K; *Un árbol es un árbol: una autobiografía*; Paidós; Barcelona, 2003(1953). p.210
- xl^{viii} MAINER, C; *op. cit.* p.189
- xl^{ix} VIDOR, K; *op. cit.* p.209
- ¹ «*A travesty of the kind of collectivist film that the USSR produced several years ago. Once again King Vidor reveals the sort of fundamental confusion which has prevented him from becoming a truly fine director. The confusion here, of course, consists in the familiar enough attempt of the liberal mind to reconcile the hope of a small collectivist unit with an acceptance of the liberal mind to reconcile the hope of a small collectivist unit with an acceptance of the larger pattern of capitalist society... The film is nothing If not propaganda and as propaganda it has not even the virtue of being clear headed as to its object*». SCHINDLER, C; *op. cit.* p.67; p. 70
- li *The grapes of wrath*, 1940 de John Ford va patir unes crítiques similars: no era suficientment crítica i dura com si ho havia estat la novel·la en què s'havia basat.
- lii GUBERN; R; *op. cit.* p.181
- liiii «*Standing in the first rank of American film directors, Mr. Vidor has brought the full power of a fine technique and imagination to his theme. "Our Daily Bread" dips into profound and basic problems of our everyday life for its drama, and it emerges as a social document of amazing vitality and emotional impact*» SENNWALD, A.; «Our daily bread, movie review» [recurs online], *The New York Times*, 3 d'octubre de 1934: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C02EFDB123FE53ABC4B53DFB667838F629EDE> [consulta 01/06/2013]
- liv GALLAGHER, T; 'Directores de Hollywood' a *Historia General del cine: Estados Unidos (1932-1955)* Vol VIII; Ediciones Catedra, Madrid: 1996. p.315
- lv La seqüència en què tota la comunitat col·labora per dur a terme aquesta tasca, mitjançant una perfecta sincronització de moviments, ens recorda a la movilitat de càmera de l'Expressionisme alemany. Les

imatges són acompanyades per una banda sonora triomfal i esperançadora.

- lvi MAINER, C; *op. cit.* p.190
- lvii VIDOR, K; *op. cit.* p.216
- lviii SIMSOLO, N; *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*; Alianza Editorial; Madrid:2007. p.83
- lix Veure: McCARTHY, J; *Bullets over Hollywood*; Da Capo Press, Cambridge: 2004. p.26-46
- lx COMA J., LATORRE, J.M; *Luces y sombras del cine negro*; Dirigido por; Barcelona:1990. p.10
- lxi SCHINDLER, C; *op. cit.* p.118
- lxii SCHINDLER, C; *op. cit.* p.119
- lxiii SCHINDLER, C; *op. cit.* p.120
- lxiv SIMSOLO, N; *op. cit.* p.91
- lxv SIMSOLO, N; *op. cit.* p.83
- lxvi PÉREZ, MA; «Scarface: Hawks-De Palma» [recurs online], *Catálogo fama, Universidad de Sevilla*:
<http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.11.pdf> [consulta 10/06/2013]
- lxvii GALLAGHER, TAG; «Directores de Hollywood» a *Historia General del cine: Estados Unidos (1932-1955)* Vol VIII; Ediciones Catedra, Madrid: 1996. p.321
- lxviii SIMSOLO, N; *op. cit.* p.87
- lxix SIMSOLO, N; *op. cit.* p. 86
- lxx SCHINDLER, C; *op. cit.* p.126
- lxxi COMA, J, LATORRE, J.M; *op. cit.* p.27
- lxxii SADOUL, G; *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*; Siglo XXI; 1972 (1949). p.222
- lxxiii *op. cit.* p.182
- lxxiv VILLEGAS LÓPEZ, Manuel; *Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores*; JC Clementine; Yuncos (Toledo): 2005. p.206
- lxxv SCHINDLER, C; *op. cit.* p.138
- lxxvi AAVV; *Raoul Walsh*; Donostia Kultura; Donostia:2008. p.167
- lxxvii GALLAGHER, T; *op. cit.* p.336
- lxxviii GALLAGHER, T; *op. cit.* p.336
- lxxix MAINER, C; *op. cit.* p.178
- lxxx RODENBERG, H; «El cine de gánsters y la Depresión: *Scarface* (1930-1932)» a *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*, Vol. II: 1925-1944; Siglo XXI, Madrid:1995, p.185 citat a MAINER, C; 'El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)' a *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga:2013, nº6. p.79

7. BIBLIOGRAFIA

- AAVV; *Historia general del cine: Estados Unidos 1932-1955*, Vol VIII; Cátedra; Madrid: 1996
- AAVV; *Raoul Walsh*; Donostia Kultura; Donostia:2008
- AUGROS, J; *El dinero de Hollywood*, Paidós Comunicación, Barcelona: 2000
- BUQUET, G; *El poder de Hollywood: un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*, Fundación Autor, Madrid: 2005
- BURKE, P; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*; Crítica; Barcelona: 2005
- CAPARRÓS LERA, J.M.; *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid:1997
 - *Breve historia del cine americano: de Edison a Spielberg*; Littera Books, Barcelona: 2002
- CAPRA, F; *The name above the title: an autobiography*; The Macmillan Company; New York:1971
- COMA, J; *Diccionario del cine negro*; Plaza&Janes, Barcelona: 1990
 - *El esplendor y el éxtasis*; Laertes; Barcelona:1993
- COMA J., LATORRE J.M.; *Luces y sombras del cine negro*; Colección Dirigido Por, Barcelona: 1990
- FERRO, M; *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 1980
- FINLER, J.W.; *Historia de Hollywood, un viaje completo por la historia de la industria americana del cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2003
- GUBERN, R; *Historia del cine*; Editorial Lumen; Barcelona:2003
- HOBSBAWM, E; *Historia del siglo XX*; Crítica; Buenos Aires:1991
- KRACAUER S; *De Caligari a Hitler: una historia psicológica sobre cine alemán*; Paidós Comunicación, BCN: 1985
- MAINER, C; 'El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)' a *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga:2013, nº6
- McCARTHY, J; *Bullets over Hollywood*; Da Capo Press, Cambridge: 2004
- NIVEAU, M; *Historia de los hechos económicos contemporáneos*; Ariel, Barcelona:1979
- SADOUL, G; *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*; Siglo XXI; Madrid: 1972 (1949)
- SCHINDLER, C; *Hollywood in crisis: Cinema and American society 1929-1939*; Routledge; Nova York: 1996.

- SIMSOLO, N; *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas*, Alianza Editorial, Madrid: 2007
- VIDOR, K; *Un árbol es un árbol: una autobiografía*; Paidós; Barcelona:2003
- WALKER, A; *El estrellato: el fenómeno de Hollywood*; Editorial Anagrama; Barcelona: 1970