

# CINE ESTADOUNIDENSE-POSGUERRA-FRENTE POPULAR

Víctor Junco Ezquerra  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, el cine estadounidense reprodujo en gran parte de sus producciones el espíritu de colaboración entre las fuerzas progresistas del llamado *Popular Front*. Dentro y fuera de la industria, muchos confiaban en que el final de la guerra permitiese desarrollar un cine más comprometido con la sociedad, que explorase y ayudase a denunciar los problemas (sociales, económicos, raciales...) de la nación. Sin embargo, si el final de los años cuarenta trajo consigo el inicio de una etapa de bonanza económica que iba a borrar de un plumazo la tan temida depresión de posguerra, también iba a significar el fin del discurso progresista en Hollywood.

Este artículo busca demostrar, a través del análisis de algunos de los más representativos títulos del cine social de los primeros años de posguerra, cómo la retórica conservadora de los pioneros de la Guerra Fría que alertaron sobre la difusión de supuesta propaganda comunista en la industria cinematográfica pretendía, en realidad, anular cualquier vestigio de pensamiento liberal en Hollywood. En verdad, los filmes generalmente tildados de subversivos y antinorteamericanos no abogaban más que por la corrección de los aspectos más censurables del sistema capitalista, ante la dificultad de plantear en una industria como la cinematográfica objetivos más ambiciosos desde un punto de vista sociopolítico.

PALABRAS CLAVE: Cine estadounidense, posguerra, Frente Popular.

## ABSTRACT

During World War II, American films largely echoed the spirit of collaboration between the progressive forces of the Popular Front. Many within and without Hollywood wishfully hoped for the end of the conflict to bring a cinema more committed to society, a cinema which could explore and help to expose the problems of the nation. However, not only did the late forties wipe the fears of a new economic depression away, but buried the progressive discourse in Hollywood as well.

This paper aims at showing, by analysing some of the most representative social-problem films of the first postwar years, how the conservative rhetoric of those Cold War pioneers who warned of the presumed spreading of Communist propaganda in the film industry really sought to conceal any hint of liberal thinking in Hollywood. In fact, most of the titles usually referred to as subversive and un-American just longed for the correction of the most reprehensible aspects of the capitalist system, as the film industry allowed for little more from a social and political point of view.

KEY WORDS: American film, Postwar, Popular Front.



## «¡QUÉ BELLO ERA VIVIR!: EL FINAL DEL FRENTE POPULAR EN HOLLYWOOD»

En 1945, sólo unas pocas semanas antes de la finalización de la guerra, Dorothy B. Jones, responsable en la Oficina de Información de la Guerra (*Office of War Information*) de la sección de reseñas y análisis de películas, afirmaba que Hollywood podía liderar entonces el movimiento progresista en Estados Unidos<sup>1</sup>. El tiempo no tardó en restar validez a la apuesta de Jones, toda vez que Hollywood, lejos de liderar el progresismo norteamericano, se plegó muy pronto a la ola conservadora que iba literalmente a fulminar el pacto entre liberales y radicales de los años de guerra.

El espíritu del *Popular Front* apenas pudo sobrevivir en la sociedad estadounidense a la victoria de los aliados, y Hollywood fue un reflejo más del divorcio entre los distintos sectores liberales e izquierdistas del país que iba a culminar con la creación del Partido Progresista de Henry Wallace. De esta forma, las palabras de Eric Johnston, presidente de la *Motion Picture Association of America* (MPAA), en marzo de 1947, resumirían de forma mucho más ajustada el nuevo clima de posguerra en Hollywood: «No tendremos más *Uvas de la ira*, no tendremos más *Rutas del tabaco*. No tendremos más películas que muestren el lado sórdido de América»<sup>2</sup>.

La ruptura de la coalición de fuerzas en torno al presidente Roosevelt en la segunda mitad de la década de los cuarenta tuvo su correlato inmediato en Hollywood. La presión de organizaciones como la *Motion Picture Association for the Preservation of American Ideals* (MPAPAI) y la amenaza política del Comité de Actividades Antinorteamericanas (HUAC, en sus siglas en inglés) crearon un clima de acoso y derribo de las ideas defendidas durante la guerra por el Frente Popular. Dicho clima iba a desembocar en la célebre decisión de los grandes estudios de claudicar a la campaña anticomunista en el país eliminando de sus nóminas a aquellos trabajadores que no se desvinculasen del comunismo y legitimando, de esta forma, el funcionamiento de unas listas negras que no iban a desaparecer hasta bien entrados los años sesenta. Sin embargo, un grupo de cineastas norteamericanos consiguió, a finales de los cuarenta, realizar algunas producciones que de alguna manera cerraron el ciclo del Frente Popular.

*The Best Years of Our Lives* (1946), *Body and Soul* (1947), *Force of Evil* (1948) o *All the King's Men* (1949) son algunos de los títulos que en los albores de la Guerra Fría fueron citados directa o indirectamente por el Comité de Actividades Antinorteamericanas como ejemplos de la influencia o infiltración de las ideas comunistas en la comunidad cinematográfica de Estados Unidos. Los miembros del Comité trataron de utilizar cualquier atisbo de ideología liberal o progresista para

---

<sup>1</sup> Dorothy B. JONES, «Is Hollywood Growing Up?». (*The Nation*, 3 de febrero de 1945), reeditado en Gerald Mast (ed.), *The Movies In Our Midst* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 470-76.

<sup>2</sup> Citado en Brian NEVE, *Film and Politics in America: A Social Tradition* (London: Routledge, 1992), p. 90.

asegurarse el éxito de sus vistas, a la vez que cuestionaban la permanencia —o, para ser más precisos, la posible resurrección— del espíritu de FDR y el *New Deal*.

Las películas antes mencionadas y algunas otras que podríamos englobar en esa poco diáfana categoría de largometrajes de contenido social (*social-problem films*) comparten, en su mayoría, una serie de características que nos permiten un examen global de ellas. Son títulos que, si bien en su mayoría participan de una ideología liberal-progresista, están más cerca de Jefferson que de Marx, en el sentido de que la figura del primero ha sido moldeada de tal forma que puede ser utilizada como referencia ideológica por la derecha y la izquierda políticas. Muchos de quienes participaron en estos filmes estaban vinculados —o lo habían estado en alguna ocasión— al partido Comunista. La referencia a Jefferson, por tanto, no debe entenderse como una afirmación en detrimento de un posible mensaje político de los textos referidos. En estos primeros años de Guerra Fría, el anti-comunismo creciente y las dificultades propias de una industria como la de Hollywood, marcada por el filtro de la producción, obligaron a esos artistas comprometidos con la izquierda a rebajar las pretensiones políticas de sus trabajos. Por eso muchos guionistas recubrieron las críticas al capitalismo con un manto que se acercaba al pensamiento tradicional sugerido por Thomas Jefferson o Abraham Lincoln. De ahí que, como trataré de señalar en estas páginas, el resultado final no pueda catalogarse, por lo general, de propaganda comunista, como argumentaban los miembros del HUAC.

Dalton Trumbo, Clifford Odets, John Howard Lawson o Abraham Polonsky son algunos de los guionistas que participaron en la escritura de la mayoría de largometrajes de contenido progresista de la década de los cuarenta. Todo ellos pertenecían al partido Comunista —o lo habían hecho en algún momento, especialmente durante los años de la Depresión—. Sin embargo, como apuntan Larry Ceplair y Steven Englund, nunca creyeron seriamente poder influir en el contenido de las películas en las que colaboraban hasta convertirlas en exponentes de su ideología. En una industria en la que el poder de las productoras reducía drásticamente la capacidad de maniobra de los escritores, la esperanza de cualquier escritor de izquierdas era la de poder aspirar a un mínimo que incluiría moderadas aportaciones a la causa de las minorías<sup>3</sup>.

Sería éste un primer rasgo distintivo del ciclo de películas que abordamos en este artículo. Y si algo de marxismo hay en sus postulados —que puede haberlo, aunque de forma bien esporádica, como señalaré—, tendríamos que situarlo dentro del espíritu del Frente Popular que llevó al secretario general del partido Comunista norteamericano (CPUSA, en sus siglas en inglés), en los años treinta, a afirmar: «el comunismo es el americanismo del siglo XX». Como advertiremos, no sólo están los títulos señalados más cerca de Jefferson o Lincoln sino que, además, su mensaje o su crítica es más deudora, en el plano ideológico-económico, de Keynes que de Marx.

---

<sup>3</sup> Larry CEPLAIR y Steven ENGLUND, *The inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960* (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 306.

Pero, más que profundizar en la relación entre las ideas del economista británico o las del *progressive capitalism* de Wallace y las películas de contenido social referidas, veamos la vinculación de éstas con el pensamiento tradicional norteamericano.

### LAS MISERIAS DE SCROOGE: EL IDEAL JEFFERSONIANO EN ¡QUÉ BELLO ES VIVIR!

No parece forzado hablar del cine de Frank Capra como un equivalente contemporáneo del sueño pastoral de Thomas Jefferson. Más bien al contrario, sus películas, especialmente aquéllas que componen el ciclo de la Depresión (*Mr. Deeds Goes to Town* [1936], *Mr. Smith Goes to Washington* [1939], *Meet John Doe* [1941]), entroncan, de alguna manera, con la «ideal Virginia» esbozada por quien sería tercer presidente de Estados Unidos. De la misma forma que hacía éste en sus *Notes on the State of Virginia*, Capra alerta en sus filmes sobre el peligro que se cierne sobre unos valores norteamericanos en vías de extinción. El sueño agrario de Jefferson, o, mejor, sueño pastoral, renace en Capra a través de unos personajes cuyos «small-town values» se ponen a prueba, generalmente, enfrentados a la corrupción moral de la urbe. Así, los Mr. Deed, Mr. Smith y John Doe de su cine de la Depresión toman el testigo del *husbandman* virginiano en su denodada lucha por preservar la inocencia moral de su condición rural.

El Capra *jeffersoniano* de la Depresión reaparece, tras la guerra, aún con el ideal pastoral en su cine, aunque el tono sea ahora, con toda lógica, más sombrío e incierto. Recordando entonces al Jefferson que, tras la Guerra de 1812, reconocía la imposibilidad práctica de su sueño y el inevitable advenimiento de la industrialización a su país, Capra, en 1946, parece entender también que la Norteamérica de posguerra tendrá que conformarse con «soñar» el ideal pastoral, toda vez que empieza una etapa radicalmente distinta de su historia. Así, George Bailey (James Stewart), el (anti)héroe de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*), no necesita una Metrópolis para conocer los peligros del «progreso». Esta vez Capra no saca a sus personajes de su pueblo para mostrarnos las dos caras de Estados Unidos, la rural virtuosa y la urbana corrupta; ambas se encuentran en el pequeño enclave de Bedford Falls. Es aquí, en el interior de *small-town America*, donde el director ítalo-norteamericano, por última vez en su dilatada carrera, rendirá tributo al *shepherd* pastoral, al *common man* de la democracia jacksoniana. El propio Capra lo resumió así: «quise glorificar al hombre medio, no al tipo que está arriba, ni al político, ni al banquero, sino al hombre sencillo cuya fuerza admiro, cuya capacidad de supervivencia admiro». Son afirmaciones como ésta las que sitúan a Capra como el director populista por excelencia. Insiste Capra en su autobiografía, dirigiéndose a los marginados de la sociedad: «ustedes son la sal de la tierra. ¡Y *¡Qué bello es vivir!* es mi homenaje a ustedes!»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Frank CAPRA, *The Name Above the Title: An Autobiography* (New York: Vintage Books, 1985), pp. 376-382 (la traducción es mía).

Con ecos del John Ford de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath* [1940]), Capra convierte su primera película de posguerra en un canto a la dignidad del «pueblo» en su supervivencia cotidiana en una sociedad cada vez más industrializada y, desde esa concepción, más asfixiante. Este populismo que, como en el caso de Ford, algunos han calificado de humanismo cristiano, es probablemente lo que llevó a sectores reaccionarios de Estados Unidos a tildar la película de «comunista». Una lectura honesta de *¡Qué bello es vivir!* no puede llevar a tales conclusiones. Al contrario; como afirma Michael A. Genovese, de sus películas se desprende un Capra anti-marxista, que descargaría en la bondad humana toda la responsabilidad de una posible mejora social<sup>5</sup>. Sin embargo, muchos marxistas alabaron —y alaban— su cine. Quizás todo se explique si atendemos a la reflexión de Gerald Mast sobre la ideología de Capra: «Para Capra, la política era una cuestión del Corazón, del cerebro, de la moralidad, no de ideología. Los temas y las ideas eran políticamente irrelevantes[,] sólo el crecimiento del alma tenía importancia»<sup>6</sup>.

Dejando a un lado la ideología difícilmente clasificable de Capra, la lucha de George Bailey no busca transformar el sistema —sistema del que él es partícipe a través de la compañía de préstamos heredada de su padre—, sino evitar verse afectado por sus rasgos más dañinos. Tampoco le aparta del capitalismo, pero sí de la versión deshumanizada encarnada por el banquero Potter, un Scrooge demasiado corrupto en su moralidad para que los guionistas se plantearan siquiera una postrema conversión. Y es aquí donde *¡Qué bello es vivir!* y, por tanto, Capra, se acercan, acaso sin saberlo, no al ideario comunista, sino al espíritu del *New Deal* de Franklin Roosevelt. Y es también aquí donde mejor podemos establecer la conexión entre el filme de Capra y el resto de películas de contenido social antes mencionadas. Todas, en mayor o menor grado, parten de una misma retórica: la de un *New Deal* que, al menos en su formulación teórica, parecía desafiar el poder de las grandes corporaciones en favor de los sectores más marginales y desfavorecidos. Resulta evidente que la praxis del ambicioso programa del presidente Roosevelt, como bien señala Barton J. Bernstein, «no resolvió los problemas de la depresión, no mejoró la condición de los pobres, no redistribuyó los ingresos, no aumentó la igualdad, y, en general, fomentó la segregación y la discriminación racial». Y añade: «las reformas liberales del New Deal no transformaron el sistema norteamericano; lo que hicieron fue conservar y proteger el capitalismo corporativo norteamericano»<sup>7</sup>. Aun compartiendo esta afirmación, también es cierto que algunas de las políticas sociales del presidente Roosevelt en esos años, como por ejemplo la *Works Progress Administration*

---

<sup>5</sup> Michael A. GENOVESE, *Politics and the Cinema: An Introduction to Political Films* (Ginn Press), p. 71.

<sup>6</sup> Gerald MAST, «Wintergreen for President», *New Republic*, p. 19, citado por Genovese, (Ginn Press), p. 71 (la traducción es mía).

<sup>7</sup> Barton J. BERNSTEIN, «El New Deal: los resultados conservadores de la reforma liberal», en Barton J. BERNSTEIN *et al.*, *Ensayos inconformistas sobre los Estados Unidos* (Barcelona: Ediciones Península, 1976), p. 273.





(WPA), influyeron de forma notoria a la hora de encontrar apoyos para la administración demócrata. Además, muchos *new dealistas* mantuvieron durante más o menos tiempo una dialéctica muy hostil hacia las grandes corporaciones, dialéctica que atrajo hacia el programa a muchos defensores y antagonizó a muchos que se sintieron aludidos y atacados. Observa Alan Brinkley en sus análisis del *New Deal* que, a finales de los años treinta, la mayoría de jóvenes liberales que apoyaban las políticas del presidente Roosevelt abogaban por el endurecimiento de la retórica anti-monopolista<sup>8</sup>. Que esa retórica radical funcionó, al menos en parte, lo demuestra el acercamiento a y defensa del *New Deal* de comunistas y otros sectores de la izquierda norteamericana. La alianza de radicales y liberales del Frente Popular acompañó a Roosevelt durante la Depresión y trató de sobrevivir al final de la guerra y la muerte del presidente. La posibilidad de una reedición del *New Deal* fue, en cierto sentido, lo que desencadenó la fiebre anticomunista de finales de los cuarenta y los cincuenta. De ahí que películas como *¡Qué bello es vivir!*, que lejos de abogar por la desaparición del sistema capitalista lo terminan justificando, fueran citadas como «propaganda comunista» en testimonios ante el HUAC a todas luces muy poco rigurosos.

Esta retórica radical del *New Deal* favoreció que tras la muerte de FDR, y a pesar del nuevo cambio de rumbo que se atisbaba en los comunistas estadounidenses a raíz de la «carta Duclos», muchos se esforzaran, en los primeros años de posguerra, en continuar la alianza política<sup>9</sup>. El deseo de pervivencia del espíritu del Frente Popular tuvo eco, dentro de Hollywood, en comunistas y liberales que deseaban, como Dorothy B. Jones, que el cine norteamericano liderara el pensamiento progresista en la nueva etapa de posguerra. No era sino la expresión de una colaboración que durante la guerra había permitido la realización de películas de claro contenido antifascista. A pesar de que en muchos casos fueron censurados con el inicio de la Guerra Fría, estos títulos no encerraban ninguna apología del comunismo. Eran, en el mejor de los casos, representaciones afables de los aliados soviéticos, y, por lo general, testimonios en defensa de los valores democráticos de Estados Unidos. En cualquier caso, remitían no al triunfo bolchevique sino a la Revolución norteamericana y el período constitucional.

*¡Qué bello es vivir!* contó, antes de su redacción final, con las aportaciones de guionistas de izquierdas como Dalton Trumbo y Clifford Odets. El también escritor comunista Michael Wilson manifestó en alguna ocasión haber colaborado asimismo en el proyecto. Aunque el director Frank Capra reconoció haber utilizado algo del material escrito por Odets, los únicos guionistas reconocidos en los crédi-

---

<sup>8</sup> Alan BRINKLEY, «The New Deal and the Idea of the State» en Steve FRASER y Gary GERSTLE, *The Rise and Fall of the New Deal Order, 1930-1980* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), p. 88.

<sup>9</sup> La publicación en el número de abril de 1945 de *Cahiers du Communisme*, órgano de expresión del partido Comunista francés, de un artículo de Jacques Duclos en el que se criticaba la alianza del partido Comunista norteamericano con la izquierda moderada fue interpretada como una consigna de Moscú para volver al estatus prebélico.

tos son Frances Goodrich y Albert Hackett, aparte del propio Capra. Fueran los guionistas o el mismo director, lo cierto es que el resultado final incorpora parte de ese mínimo al que aspiraban los escritores liberales o progresistas de la época. Hay en la película, entremezclado en el mensaje de un jeffersonismo nostálgico, reiteradas muestras del conflicto entre el hombre y el sistema. Dicho conflicto no exige, en ningún caso, una resolución que se decante hacia uno de los contendientes. Bien al contrario, del conflicto surge un intento de reconciliación. George Bailey combate la crudeza de un capitalismo deshumanizador con la única arma de su honradez. Frente a la falta de escrúpulos morales del banquero Potter, George es un fiel representante de la dignidad e inocencia de la gente sencilla. Con esas herramientas se define un personaje que, abortado en última instancia su intento de suicidio al no poder hacer frente a sus deudas, recibe la ayuda de sus convecinos no por lástima, sino en generosa y solidaria reciprocidad para con un hombre que había hablado de ellos en los siguientes términos: «ellos hacen la mayor parte del trabajo y del gasto y de la vida y de la muerte en esta comunidad. Bien, ¿acaso es mucho pedir que trabajen y gasten y vivan y mueran en un par de habitaciones decentes y un baño?». No son éstas las palabras de un líder sindical o revolucionario abogando por un cambio de sistema. No es el capitalismo como tal el enemigo de los habitantes humildes de Bedford Falls; ni siquiera el viejo Potter. Al fin y al cabo, no es sino un hombre enfermo de espíritu, afirma el padre de George en algún momento. El enemigo habrá que buscarlo, pues, en la corrupción moral que un exceso de avaricia provoca en gente como Potter. Son, después de todo, víctimas (¿acaso no es más rica la gente que tiene amigos?, termina por decirnos la película). No pueden desprenderse de estas aisladas críticas consignas marxistas, ejemplos punzantes de la lucha de clases en la *middle America* que es Bedford Falls. En realidad, ahí estriba el mensaje anti-marxista que identificaba Genovese: la decencia de la gente sencilla, no la lucha de clases, «resolverá» las injusticias del sistema. Al fin y al cabo, «un par de habitaciones dignas y un cuarto de baño» no son más que una tímida ofrenda al Sueño Americano. Y es en esa ofrenda donde encontramos otra de las conexiones del filme con el pensamiento tradicional estadounidense. George Bailey corrige las prácticas usureras de Potter cuando concede préstamos poniendo el dinero de su propio bolsillo, porque es la integridad de ese sueño y la solidaridad de la gente sencilla lo que está en juego.

Sin ser, como he dicho, una llamada al cambio social, *¡Qué bello es vivir!* sí deja al espectador algunas dudas de difícil resolución, a pesar del tono optimista del final. Después de todo, George Bailey y sus vecinos han necesitado de la ayuda de un ángel para resolver sus problemas. Y una acción puntual —el despistado tío Billy (Thomas Mitchell) pierde por accidente 8.000 dólares— ha estado a punto de precipitar una cadena de nefastos cambios en el pueblo. La película no se conforma con sugerir esos cambios, sino que los muestra con rotundidad en una secuencia que brinda algunos de los mejores y más inquietantes momentos del film. Clarence, el ángel que baja a la Tierra para evitar el suicidio de George (un «ángel de segunda» en busca de sus alas: ¿habrá lucha de clases en el cielo?), le muestra cómo sería la vida en Bedford Falls si él no hubiese nacido: Pottersville, una deshumanizada Babilonia con luces de neón.



Pero incluso reconociendo la decisiva participación divina en la resolución del conflicto de George, *¡Qué bello es vivir!* termina glorificando no a la Biblia o al Manifiesto Comunista, sino a los principios básicos de la democracia estadounidense. Al final del filme, los vecinos acuden en masa a casa de los Bailey, ajenos a la participación del ángel novato, movidos por principios solidarios que entroncan con la propia mitología de la nación. En cualquier caso, el cine estadounidense también contempló escenarios menos ingenuos, donde no siempre había ángeles ni buenos vecinos para erradicar la pesadilla del capital.

### EL OLOR DEL DINERO: LA DEGENERACIÓN MORAL DEL CAPITALISMO EN EL CINE DE ABRAHAM POLONSKY

Abraham Polonsky escribió, entre 1947 y 1948, el guión de dos de las películas más alabadas del primer cine de posguerra, *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, 1947) y *El poder del mal* (*Force of Evil*, 1948)<sup>10</sup>. No hay en ambas rastro de la intervención divina que encontrábamos en *¡Qué bello es vivir!* Pero sin el optimismo algo ingenuo y populista de Capra, sí reaparece la milagrosa receta de la regeneración moral del individuo como fórmula para los males de la sociedad. En las dos películas, Polonsky dibuja los personajes protagonistas como corruptos morales que finalmente se «regeneran» y encuentran así la salvación. Hay, sin embargo, en ambas, un análisis mucho más certero de la sociedad y el capitalismo norteamericanos que el que hallábamos en *¡Qué bello es vivir!*, dejando entrever, aunque de forma atenuada, la ideología marxista de Polonsky.

Charlie Davis (John Garfield) es, al comienzo de *Cuerpo y alma*, un boxeador de éxito a punto de dejarse derrotar en un último combate cuyo amaño puede procurarle una retirada económicamente provechosa. Este punto de arranque permite a Polonsky y al director, el también miembro del partido Comunista de Estados Unidos Robert Rossen, abordar una disección de los entresijos de un ambiente pugilístico que actúa como metáfora del sistema capitalista. En ese microcosmos del boxeo, el largometraje no deja lugar a dudas acerca del poder del dinero y de su fuerza corruptora. Todo gira en torno a motivaciones económicas, desde la decisión de Charlie de dedicarse a boxear para sacar a su familia de la miseria, a la intervención de un todopoderoso promotor, Roberts (Lloyd Gough), encargado de seleccionar al candidato «ideal» para ostentar el título de campeón del mundo de los pesos medios. No hay azar ni libre albedrío, porque el combate del boxeador —la lucha del individuo por su supervivencia social y económica— está escrito por agentes que operan desde fuera del ring. Charlie terminará jugándose, en ese último combate, no sólo el título de campeón, sino su salvación moral.

---

<sup>10</sup> Aparte de la escritura, Polonsky también se encargó de la dirección en *El poder del mal*.

Paralela a la ascensión pugilística de Davis, la película ofrece, a la vez, su ascensión económica y la degradación moral del héroe. Polonsky identifica acumulación de capital con pérdida de honestidad. A través del *flashback* que nos cuenta la meteórica carrera de Davis, el espectador asiste a su progresiva conversión, desde un proscrito de las calles marginales del East End neoyorquino hasta convertirse en «una máquina de hacer dinero». En el proceso, Charlie desarrollará una impulsiva obsesión consumista que le acercará, al menos en apariencia y vestimenta, al estatus del corrupto Roberts, a la vez que le irá distanciando más y más de su familia. Es el mismo proceso de transformación que caracterizaba la ascensión de los gánsters en las películas de principios de los treinta.

Cuando un año después Polonsky rueda *El poder del mal*, Joe Morse —nuevamente Garfield— será presentado ya como un exitoso y corrupto abogado al principio del filme. El camino hasta la «cima» ya recorrido, Joe Morse iniciará entonces su particular descenso a los infiernos en busca de su hermano, asesinado por los hombres de Tucker, el mafioso para el que trabaja Joe. Ese descenso, paradójicamente, será también su camino de salvación: «Sentía una extraña sensación mientras descendía; seguí descendiendo y descendiendo. Era como llegar al extremo del mundo...para encontrar a mi hermano [...] Sentía como si lo hubiese matado yo...y decidí colaborar». Si antes era el boxeo, ahora será el mundo de las apuestas ilegales el escenario que permita a Abraham Polonsky retratar el lado oscuro de Estados Unidos, el «lado sórdido» que Eric Johnston quería, a toda costa, fuera de *sus* películas.

*Cuerpo y alma* y *El poder del mal* se acercan mucho, en cuanto a su resolución, al Capra de *¡Qué bello es vivir!* En realidad, deberíamos decir a su «no resolución», por cuanto los problemas que Polonsky ha identificado y señalado como inherentes al sistema no se resuelven. A lo sumo, se resuelve el conflicto particular de Davis y de Morse a partir de su «regeneración» moral. Se trata, en ambos casos, de un acto de salvación y de ruptura (con Roberts, con Tucker), pero también de reconciliación: con sus parejas, sus familias, y, finalmente, con la sociedad. Pueden entenderse dichos finales como guiños a los planteamientos de la izquierda norteamericana, una izquierda que, atendiendo a la idiosincrasia de la industria cinematográfica, recibió con agrado unos trabajos considerados por muchos como valientes. Quienes no vieron con tan buenos ojos el mensaje de los títulos firmados por Rossen y Polonsky fueron los sectores más conservadores de Hollywood. Especialmente beligerantes se mostraron los miembros de la MPAPAI. Dirigida inicialmente por el director Sam Wood, la asociación se definía, fundamentalmente, por su anticomunismo. En respuesta a las preguntas del Comité de Actividades Antinorteamericanas, en 1947, acerca de los motivos que habían llevado a la formación de MPAPAI, Wood respondía que la organización se había creado en «defensa propia» para evitar el intento comunista de controlar los sindicatos y el contenido de las producciones en Hollywood<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> «Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion-Picture Industry Activities in the United States» (1947), U.S. House of Representatives, Committee on Un-American



Que el HUAC no demostró esta sugerida influencia comunista en el contenido de las películas lo prueba la lectura de sus sesiones, tanto las de 1947 como las de 1951. Lo que no se refleja en la declaración de Sam Wood y en la de otros muchos miembros de la MPAPAI es el objetivo último de la organización: la eliminación de cualquier influencia liberal en Hollywood. Por ello las películas de Rossen y Polonsky despertaron tanta animadversión entre sus miembros. En realidad, toda película que incluyera alguna reflexión sobre los problemas de Estados Unidos tras la guerra era susceptible de ser tildada de «comunista» y «antinorteamericana».

Si siguiéramos las directrices de MPAPAI y otros sectores reaccionarios de la Norteamérica de posguerra, encontraríamos argumentos suficientes en los dos guiones de Polonsky para calificarlos de «comunistas» y «antinorteamericanos». No porque en ellos se plantee realmente una alternativa socialista afín a los principios del Partido, sino porque ambos encierran, desde posiciones progresistas, una aguda crítica y revisión de conceptos glorificados en el pensamiento conservador de Estados Unidos: el éxito entendido como sinónimo de enriquecimiento, el mito algeriano del *from rags to riches*; en definitiva, una versión muy concreta del *American Dream*. Todo eso queda cuestionado a partir de la experiencia vital de Charlie Davis y Joe Morse. El éxito de ambos irá acompañado de una creciente alienación de su entorno más cercano. En el caso de Davis, el deterioro de la relación materno-filial, con una madre que le espeta: «¡lucha por algo, no por dinero!» consciente del empobrecimiento moral de Charlie; distanciamiento de Shorty (Joseph Pevney), su mejor amigo, que, antes de morir, le advierte: «quien ansía tanto el dinero, apesta, y le hace apestar a uno», y de su novia, Peg (Lillie Palmer), que ante el «¡lo que yo quiero es triunfar!» de Charlie, replica con tristeza: «o sea, quieres que otros opinen que has triunfado».

El mismo proceso de separación familiar paralelo, sugiere Polonsky, a la acumulación de capital lo encontramos en Joe Morse. En su caso, será la relación con su hermano mayor, Leo (Thomas Gomez), la que se verá inevitablemente afectada por la diferencia de estatus y grado de ambición de ambos. Leo, que está dedicado a las apuestas ilegales como Tucker (Roy Roberts), aunque a una escala mucho menor, se verá empujado por su hermano a un mundo de corrupción que él desconoce. (Polonsky sugiere, sin embargo, que la ética viciosa del dinero termina afectando a todos, incluido Leo, aun en su pequeño centro de apuestas clandestinas). El intento de Joe por salvar a su hermano de un insaciable Tucker que pretende amañar el sorteo para forzar el cierre de todos los pequeños bancos de apuestas terminará costándole la vida a Leo. Paradójicamente, su muerte será también el punto de inflexión que posibilitará la «salvación» de Joe Morse. ¿Víctimas o culpables? La búsqueda obsesiva del éxito, auspiciada por una sociedad que aísla a los perdedores, provoca al mismo tiempo su destrucción personal. En cierto sentido, ambas pelícu-

---

Activities, en Gerald Mast (ed.), *The Movies in Our Midst* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), p. 500.



las funcionarían de forma complementaria: Polonsky presenta a un Charlie guiado al éxito por unas fuerzas económicas y sociales que escapan a su comprensión; Joe Morse, por el contrario, es consciente de las reglas que marcan el juego del éxito, y trata de demostrar que todos quieren jugar, aunque hipócritamente lo nieguen. Recordamos, entonces, las palabras del crítico Robert Warshow acerca del «intolerable dilema» del éxito en la cultura norteamericana: «el fracaso es una especie de muerte y el éxito es maligno y peligroso»<sup>12</sup>.

*Cuerpo y alma* y *El poder del mal* advierten, fundamentalmente, acerca de los peligros de un capitalismo frío e impersonal que trata a la gente como simples números. El carácter deshumanizado del sistema encuentra personificación en Roberts y Tucker. Ambos, con prácticas que no dejan al espectador otra lectura que no sea la de equiparlos con gánsters, buscan un objetivo común: monopolizar su negocio para monopolizar los beneficios. Sea a través del boxeo o de la lotería ilegal, el retrato de estas prácticas monopolistas ofrece el lado más siniestro de un sistema económico que, como dice uno de los personajes de *Cuerpo y alma* refiriéndose a Roberts, «no se preocupa por la gente». El peligro de los monopolios, de las grandes corporaciones, que asociábamos con la retórica más radical del *New Deal*, encuentra su mejor expresión a finales de los cuarenta en las dos películas escritas por Polonsky. Cuando en *Cuerpo y alma* Charlie conoce por primera vez al magnate del boxeo Roberts, la información que sobre él recibe no deja lugar a dudas: ningún combate importante puede disputarse sin que Roberts esté por medio. Es él quien mueve todos los hilos, quien controla el dinero, quien decide qué actores entran o salen de la escena. Es él, en resumen, quien *monopoliza* el negocio. Tucker, en *El poder del mal*, funciona con patrones muy similares. Amañando el resultado de la lotería como Roberts amaña los combates, está en situación de decidir el destino no sólo de sus trabajadores, sino de la competencia. La estrategia de Tucker es claramente monopolista, eliminando cualquier conato de rivalidad que pueda restarle beneficios.

Este recelo de las grandes concentraciones de capital, las advertencias anti-monopolistas que hemos apreciado en las películas referidas, nos ayudan a entender mejor los puntos de conexión entre los progresistas norteamericanos durante el *New Deal* y los años cuarenta. A pesar de que hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, como observa Alan Brinkley, muchos liberales estadounidenses se hubiesen reconciliado con el capitalismo con la excusa de que el *New Deal* había eliminado sus excesos y que el crecimiento económico podía garantizar las mejoras sociales buscadas<sup>13</sup>, existían aún suficientes coincidencias con la izquierda radical para tratar de mantener viva la alianza entre ambos grupos. Henry A. Wallace, que durante algunos años sirvió, con otros, de puente entre radicales y partidarios del *New Deal*, advertía ya en 1944 del peligro que representaban los monopolios para la propia democracia estadounidense. Y cuatro años después, en su discurso de aceptación de

---

<sup>12</sup> Robert WARSHOW, *The Immediate Experience* (New York: Atheneum, 1972), p. 133 (la traducción es mía).

<sup>13</sup> Alan BRINKLEY, *op. cit.*, p. 112.



la candidatura a la presidencia de los Estados Unidos por el entonces recién constituido Progressive Party, Wallace insistía: «Estoy comprometido con un programa por el capitalismo progresista —un programa que protegerá de los tentáculos del monopolio la iniciativa y creatividad de los poderes productivos de una empresa verdaderamente independiente—»<sup>14</sup>.

La experiencia de Wallace y el Progressive Party<sup>15</sup> resultan ilustrativos de hasta qué punto la izquierda más radical de Estados Unidos hubo de renunciar en estos años al objetivo último de un sistema socialista de producción. Se buscaba de esa forma salvaguardar la alianza con los liberales que no se habían sumado ya al anticomunismo. Del mismo modo, guionistas y directores comunistas en Hollywood habían de conformarse con un «mínimo», como señalaba Jarrico, tal y como se puede apreciar en el análisis de los filmes escritos por el marxista Abraham Polonsky<sup>16</sup>. El fracaso electoral de Wallace en el 48 fue el equivalente político de la desaparición del Frente Popular en el cine estadounidense a finales de la década.

### LAS DOS CARAS DEL SUEÑO AMERICANO: CRÍTICA Y RECONCILIACIÓN EN *LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA*

*El político* (*All the King's Men*), dirigida por Robert Rossen a partir de la novela de Robert Penn Warren, fue galardonada, en la ceremonia de 1950, con tres *oscars*, incluido el correspondiente a la mejor película. La industria cinematográfica de Hollywood resistía ya tímidamente en estos momentos la creciente ola conservadora que iba a generalizarse a partir de la célebre reunión de productores en el Waldorf-Astoria. Antes de la película de Rossen, la industria había premiado o nominado ya otras películas de corte progresista como *Cuerpo y alma*, *Encrucijada de odios* o *El poder del mal*. ¡*Qué bello es vivir!*!, nominada como mejor película de 1946, hubo de ceder ante otro de los títulos más comprometidos del cine de posguerra: *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*), que sería igualmente citada en las sesiones del HUAC como ejemplo de propaganda comunista y antipatriótica.

Escrita por Robert E. Sherwood y dirigida por William Wyler, *Los mejores años de nuestra vida* narra el proceso de readaptación de tres soldados al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Estrenada en 1946, cuando el final de la guerra había

---

<sup>14</sup> «I Shall Run in 1948». (Chicago, 29 de diciembre de 1947), en *New Deal Network*. (La traducción es mía).

<sup>15</sup> Wallace aceptó, en diciembre de 1947, la nominación como candidato a la presidencia de Estados Unidos para las elecciones de noviembre de 1948 por el *Progressive Party*, una vez que sus esperanzas de reconciliación con el partido Demócrata se habían desvanecido.

<sup>16</sup> Citado en I.F. STONE, *The Truman Era, 1945-1952* (Boston: Little, Brown and Company, 1953), p. 167. (La traducción es mía).

traído consigo también el final de la alianza entre patronal y sindicatos, y las huelgas y el miedo a una nueva depresión amenazaban la paz recién conseguida, la película afrontó, con las cautelas propias que marcaba la industria, muchas de las incertidumbres que iban a caracterizar el período de posguerra: depresión, desempleo, miedo nuclear, conflicto generacional; en definitiva, la readaptación de Al (Frederic March), Fred (Dana Andrews) y Homer (Harold Russell) como metáfora de las dificultades a las que se habría de enfrentar Estados Unidos tras la victoria militar de los aliados.

*Los mejores años de nuestra vida*, que recibió siete *oscar*s, se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla de 1946. El buen recibimiento por parte de los profesionales del cine y del público norteamericano en general no ha sido compartido por toda la crítica. Robert Warshow ha criticado la película por hacer pasar por morales problemas que tenían una raíz política. El crítico alemán Sigfried Kracauer incluye este título en el conjunto de películas sociales de finales de los cuarenta a las que reprocha su aparente falta de compromiso final y alternativas, lo que las caracterizaría como representativas de un «liberalismo a la defensiva»<sup>17</sup>. Charles Higham y Joel Greenberg, en su estudio sobre el cine norteamericano de la década de los cuarenta, califican la película como «un tributo banal al Sueño Americano»<sup>18</sup>. Es mi opinión, sin embargo, que, situada en el contexto de 1946, la película sí ofrece algunas tímidas pero inquietantes pinceladas del incierto futuro que aguardaba al país. Junto a los temas mencionados con anterioridad (depresión económica, desempleo, guerra nuclear, etc.), *Los mejores años...* anticipa algunos de los aspectos sobre los que insistirán otros títulos comprometidos durante esos primeros años de posguerra, antes de que el clima de la Guerra Fría prácticamente acabara con cualquier vestigio de liberalismo en Hollywood. Probablemente, aquello que más irritó a la HUAC fueran algunas escenas del banquero encarnado por March. En los primeros minutos de metraje ya encontramos una primera referencia, disfrazada de fina ironía, de este personaje. Tras ser cuestionado por Fred acerca de si se dedica al tráfico de licores, Al responde: «a algo mucho menos respetable: trabajo en un banco». En el *Screen Guide for Americans*, una de las biblias del pensamiento anticomunista de la Guerra Fría escrita por la novelista Ayn Rand para la MPAPAI, había una explícita defensa de los banqueros, y un ataque a éstos era considerado «propaganda roja» —como gustaba de decir la autora— para desestabilizar el sistema capitalista estadounidense. En realidad, los ataques en *Los mejores años...* no van dirigidos ni al capitalismo ni a los bancos, sino a la versión deshumanizada de ambos, tal y como veíamos en otras películas de contenido social. Uno podría cuestionarse si ambos —capitalismo y bancos— no llevan implícito en su definición ese carácter deshumanizado. Sin embargo, este tipo de textos, por lo general, elude ese axioma del sistema, matizando sus rasgos censurables y convirtiéndolos en

---

<sup>17</sup> Citados en NEVE, pp. 116-19.

<sup>18</sup> Charles HIGHAM y Joel GREENBERG, *Hollywood in the Forties* (New York: A.S. Barnes & Co., 1983), p. 84.

episodios más o menos excepcionales. No pueden entenderse, por tanto, dichas críticas como una censura al *American Way of Life*; al contrario, tratan de recuperar los valores democráticos asociados al país desde la aprobación misma de la Declaración de Independencia. Cuando el director del banco le reprocha a Al la concesión de créditos a clientes sin garantías de devolución, éste se defiende no con un mensaje cercano al socialismo sino con palabras que lo sitúan en una vena humanista: «Su aval es su corazón, son sus manos... Es su derecho a ser un ciudadano». Es, si se quiere, el pensamiento lockeano de los líderes de la revolución, o la línea del capitalismo progresista de Wallace, o la versión más radical del *New Deal* de Roosevelt, con su ataque a la capacidad fagocitadora de las grandes corporaciones. La Norteamérica que Al, Fred y Homer se encuentran a su vuelta del frente no es ya la misma que dejaron al partir. Los pequeños negocios de antaño están desapareciendo, y las luces de neón presiden ahora, a modo de metáfora del cambio, el bar de Butch (Hoagy Carmichael), tío de Homer, lugar de encuentro de los tres soldados, «forasteros» en un país distinto.

*Los mejores años de nuestra vida* ofrece aún algunos otros guiños a la ideología progresista. En una escena que debió haber irritado especialmente a la MPAPAI, Fred y Homer escuchan en el bar los comentarios de un cliente que acusa al gobierno de Roosevelt de haber forzado la entrada de Estados Unidos en una guerra que no tenía nada que ver con ellos: «[los nazis y los japoneses] no tenían nada contra nosotros; ellos querían acabar con los liberales y los rojos. ¡Nos metieron en la guerra los izquierdistas de Washington!». Es éste unos de los momentos más comprometidos de la película, con una clara defensa no sólo de Roosevelt, sino de la alianza de liberales y radicales del Frente Popular durante la guerra. La escena continúa con el reaccionario cliente advirtiéndolo: «nos equivocamos de enemigo», mientras le muestra a Homer un periódico en el que un senador advierte del inicio de una nueva guerra (contra los soviéticos), presagiando las posiciones anticomunistas que estaban a punto de generalizarse.

Por otro lado, el largometraje anticipa tímidamente otro de los temas recurrentes en el cine de la posguerra: el miedo nuclear. Al regresar a su casa, Al se encuentra con un hijo ya crecido que parece más interesado en los efectos de la bomba en los supervivientes de Hiroshima que en los regalos de su padre (una espada samurai y una bandera «que llevaba un japonés muerto»): «dime, papá, estuviste en Hiroshima, ¿verdad?... Bueno, ¿notaste algún efecto de la radioactividad en la gente que sobrevivió a la explosión? [...] Nuestro profesor de física [...] dice que hemos llegado a un punto en el que la raza humana tiene que encontrar una manera de convivir o...». Poco después será Butch quien advierta de que si se produce una nueva guerra «volaremos en pedacitos desde el primer día».

De otro lado, el mito de una sociedad estadounidense sin clases queda hecho añicos muy al principio de la película. Cuando el piloto Fred Derry trata de conseguir un vuelo para volver a su localidad natal, Boone City, se encuentra con la dura realidad de la posguerra: mientras él tendrá que esperar varios días hasta conseguir plaza en algún vuelo, el adinerado cliente a su lado en el mostrador presenta un billete previamente reservado por su secretaria, y paga con aparente indiferencia el dinero correspondiente al exceso de equipaje, que porta, palos de golf incluidos,



un mozo negro. Bien es cierto que el resto de la película evita, por lo general, ahondar en este tipo de mensajes, para concentrarse en los problemas individuales de los tres personajes. Y los tres terminarán superando los obstáculos y las dudas hasta conseguir la ansiada readaptación. Al tiene el apoyo de su familia y no parece que vaya a encontrar problemas en adaptarse a la nueva política del banco; la novia de Homer lo acepta con su discapacidad —ha perdido las manos en la guerra—, y Fred va camino de conseguir su modesta parcela de Sueño Americano («lo único que quiero es un buen trabajo, una casita hermosa para mi mujer y para mí. Si me dan eso, ya estoy rehabilitado»). Al fin y al cabo, Samuel Goldwyn, productor del film, había expresado que la película no atacaría las instituciones estadounidenses, aunque sí contaría con un poco de crítica social.

Y eso es, en resumidas cuentas, todo lo que puede decirse de *Los mejores años de nuestra vida*: que contiene un poco de crítica social, fundamentalmente en lo que se refiere al excesivo valor del dinero («el año pasado tenía que matar japoneses y este año tengo que ganar dinero —afirma Al—). Más allá de eso, la película no deja de ser ese «tributo (¿banal?) al Sueño Americano» del que hablaban Higham y Greenberg. Porque el mensaje final del filme es el mismo que identificábamos en *¡Qué bello es vivir!*, *Cuerpo y alma* o *El poder del mal*: la honestidad de la gente sencilla es la mayor de las riquezas. Con amigos, honestidad y amor, George Bailey, Charlie Davis, Joe Morse o Fred Derry serán, a pesar de las dudas y los problemas, y como dirían del primero de ellos, los hombres más ricos del pueblo.

