

Mitjans de comunicació i memòria històrica

Franklin D. Roosevelt i Frank Capra: missatges
per a un país en crisi

per Ramon Girona i Duran

Professor del grau en publicitat i relacions públiques
de la Universitat de Girona

Resum

En el context de la crisi econòmica i social que vivien els Estats Units a començament dels anys trenta, diversos actors polítics i socials van elaborar missatges que provaven d'acarar els ciutadans amb la realitat, però sobretot de restituir-los la confiança en ells mateixos i en el país. Aquest article analitza els discursos i les aportacions ideològiques de dues de les personalitats més destacades que participaren en aquest procés de reconstrucció emocional: el president Franklin D. Roosevelt i el cineasta Frank Capra. El text cerca d'establir les connexions entre aquests dos discursos, descobrir-ne les coincidències i, també, les diferències, i plantejar una aproximació al cinema com un mitjà de comunicació que va més enllà del simple entreteniment, per a convertir-se, en diverses ocasions, en un eficaç document amb el qual apropar-se a una època, desxifrar-ne els aspectes més significatius.

Paraules clau: cinema i història, documental, cinema i propaganda, Segona Guerra Mundial

Franklin D. Roosevelt and Frank Capra: Messages for a country in crisis

Abstract

During the socio-economic crisis of the early 1930s in the United States, certain political and social figures prepared messages to help citizens face the situation and, above all, restore their confidence in themselves and in the country. The present article analyzes the discourse and ideological contributions of two of the most outstanding people participating in that process of emotional reconstruction: President Franklin D. Roosevelt and Frank Capra, film director. The article describes the connections between these two discourses, their likenesses and differences, and offers a perspective of film as a medium of communication that goes beyond simple entertainment, frequently becoming an efficacious art form for providing the observer with an understanding of an era by decoding its most characteristic facets.

Key words: film and history, documentary, film and propaganda, Second World War

Introducció

El demòcrata Franklin D. Roosevelt va ser un president en temps de crisi. Roosevelt va succeir el republicà Herbert Hoover, a principis de 1933, quan el país nord-americà encara estava submergit en la crisi econòmica i social que havia provocat el crac de la borsa, el 1929.

Roosevelt va encapçalar, en tant que president del país, un programa de reformes que cercava de superar aquella crisi; el programa va rebre el nom de *New Deal* i, amb ell, l'administració demòcrata volia plantejar unes noves regles del joc i una nova relació —'un nou contracte'— entre el poder i la ciutadania per a evitar de reproduir els errors del passat.

El *New Deal* va suposar la substitució de l'incontrolat liberalisme econòmic de les anteriors administracions per un sistema de tipus mixt, que volia congregar el respecte de les lleis del mercat amb la intervenció estatal.

El govern també va prendre altres iniciatives: el control sobre els bancs; la reforma agrària (AAA, Agriculture Adjustment Act); l'inici de grans projectes de construcció pública, a través de la Tennessee Valley Authority, que va suposar la planificació regional a gran escala, amb la construcció de centrals hidroelèctriques, la creació de nous complexos industrials, la regulació dels cursos dels rius; la reconstrucció de la indústria (NIRA, National Industrial Recovery Act), garantint els interessos dels empresaris, però també assegurant la fixació dels horaris màxims i els salaris mínims per als treballadors; el suport a les arts, a través d'un seguit de programes: el Writers Project, el Federal Theater, el Federal Art Project; l'abolició de la Llei seca.

Però aquesta voluntat de regeneració no només es va traduir en un seguit de mesures politicoindustrials i de reformes socioeconòmiques. El *New Deal* també va suposar una història de mediació cultural, un ambició pla de recomposició ideològica de l'ordre social malmès pels efectes de la crisi (Muscio, 1996).

Roosevelt afirmava, en un dels seus primers discursos emesos a través de la ràdio, que la crisi que patia el país «no només implicava la pèrdua de les llars, de les granges, dels estalvis i dels sous sinó també la pèrdua dels valors espirituals» (Roosevelt, 7/5/1933).

Per aconseguir fer realitat el seu ambició pla de reactivació ideològica, Roosevelt va elaborar un discurs que passava per recuperar i actualitzar aquells referents que, en l'imaginari nord-americà, havien fet possible la nació; un discurs que cercava d'entroncar el present amb el passat fundacional del país. I aquest discurs el va expandir utilitzant a fons els mitjans de comunicació de masses i viatjant arreu del país; fent-se proper als ciutadans com no ho havia fet mai abans cap altre president.

El contingut dels seus missatges i les estratègies comunicatives utilitzades per fer-los arribar a la població nord-americana van trobar el seu equivalent en el cinema que es feia, aleshores, a Hollywood i, més concretament, en la filmografia d'un dels principals directors de la colònia cinematogràfica: Frank Capra.

Capra es va forjar una sòlida carrera lligat a la productora Columbia, des de 1928 i durant la primera meitat de la dècada dels trenta. I a partir

de 1936, va realitzar un seguit de pel·lícules que s'apropaven a l'ideari del New Deal, o a alguns aspectes d'aquest ideari, als més populars, als més populistes, aquells que, eixint dels discursos de Roosevelt, esdevenien en una exaltació dels valors del país nord-americà. Això va ser especialment notable en tres pel·lícules: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939) i *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941).¹

El present article busca, doncs, establir les connexions entre aquests dos discursos, descobrir-ne les seves coincidències i, també, les seves diferències. I, amb això, plantejar una aproximació al cinema com un mitjà de comunicació que va més enllà del simple entreteniment, per a convertir-se, en diverses ocasions, en un eficaç document amb el qual apropar-se a una època, desxifrar-ne els seus aspectes més significatius.

La restauració de les antigues veritats

En el seu primer discurs, després d'ésser nomenat president, Roosevelt va afirmar que la seva principal tasca era posar la gent a treballar, però, tot seguit, va parlar de la restauració dels vells valors morals, i va afirmar: «Hem de restaurar ara el temple de les antigues veritats» (Roosevelt, 4/3/1933).

Vells valors morals, antigues «veritats» que Roosevelt situava en els temps, ja aleshores mitificats, en què els primers immigrants anglosaxons van arribar a les costes del continent americà i van començar a bastir un país que, políticament, s'havia d'oposar a les nacions europees, regides pel dret diví i amb una consolidada societat de classes.

Les antigues «veritats» rememorades en el discurs inaugural eren, malgrat que no les citacions explícitament, aquelles que encapçalaven la Declaració d'Independència, aquelles veritats que reconeixien la igualtat de tots els homes en el moment de la seva creació i els seus drets inalienables a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat.

Roosevelt va prendre, com a objectiu del seu projecte regenerador, el ciutadà mitjà dels Estats Units, l'home comú —*the common man*— (Roosevelt, 12/3/1933 i 30/9/1934); la majoria d'habitants del país, aquells que havien patit i estaven patint les conseqüències de la depressió econòmica. Aleshores, Roosevelt va desplegar un discurs, de trets inevitablement populistes, que provava de recuperar, per a aquest ciutadà i amb aquest ciutadà, el valor primigeni que, en la tradició nord-americana,

1. A partir d'aquí se citaran les pel·lícules pel seu nom nord-americà, pel fet que reflecteixen molt millor la intencionalitat de Capra i els seus guionistes a l'hora de realitzar aquestes pel·lícules.

haurien tingut aquelles frases fundacionals de la Declaració d'Independència.

Roosevelt es dirigí, gairebé sistemàticament, als seus interlocutors individualitzant-los, en tant que membres del poble, del poble dels Estats Units, de la nació. I, en fer-ho, el president va seguir, justament, aquella línia cabdal del pensament nord-americà que havia presentat l'individualisme com una peça bàsica de la idiosincràsia nord-americana (Marienstras, 1977).

L'individualisme havia marcat, doncs, l'experiència de l'emigració —encara que aquesta fos feta amb la família— i havia esdevingut, alhora, causa i efecte d'aquell país nou —de la seva creació—, d'aquella «terra de llibertat» que havia de permetre que tothom que tingués iniciativa pogués provar de fer realitat la tercera d'aquelles «veritats evidents» de la Declaració d'Independència: la recerca de la felicitat.

Aquesta era una altra qüestió cabdal: el continent americà, una terra d'una extensió i una riquesa, aparentment, il·limitades, era un lloc, en els primers moments dels Estats Units, on tot estava per fer i on semblava possible que tothom pogués cercar aquella felicitat en igualtat de condicions. Es tractava, doncs, d'igualtat d'oportunitats a l'hora de provar de fer realitat un futur millor, però només això (Fichou, 1987).

L'individualisme, però, portat a l'extrem i, per tant, mal interpretat, es podia acabar girant en contra de la nació, de la seva cohesió.

Per Roosevelt, això és el que havia passat als Estats Units durant la dècada dels vint. Els anys vint havien permès, gràcies al liberalisme controlat de les administracions republicanes, que uns quants haguessin fet realitat la premissa «jeffersoniana»: havien assolit la felicitat —una felicitat que en l'ideari nord-americà s'havia acabat mesurant en termes de possessió, de riquesa. El fonament econòmic d'aquella societat era ja aleshores, no cal oblidar-ho, el capitalisme. Però aquella felicitat —aquella riquesa— d'uns quants s'havia aconseguit a costa de la resta i el país en pagava les conseqüències.

Aquests pocs privilegiats —*the privileged few*—, Roosevelt els va comparar, seguint el símil del Temple amb què havia iniciat el seu discurs, amb els canviadors de moneda que, segons relaten les Sagrades Escripures, Jesús va foragitar.

Els canviadors de moneda han abandonat els seus alts sitials en el temple de la nostra civilització. (Roosevelt, 4/3/1933)

El que plantejava Roosevelt es trobava en el centre del pensament nord-americà: la relació entre l'individu i la comunitat; l'aparent incompatibilitat entre la llibertat individual i la necessària col·laboració en la

construcció de la societat. En l'imaginari nord-americà existia, com ja s'ha avançat, un període en què aquesta col·laboració hauria estat possible: l'època dels pioners, els moments previs a la industrialització, en què els Estats Units eren un país que encara s'estava formant.

En aquest sentit, un altre president, i principal redactor de la Declaració d'Independència, Thomas Jefferson, havia formulat, en plena guerra per la independència, una teoria que va rebre el nom d'*agrarisme*. L'*agrarisme* jeffersonià va ser una proposta politicosocial, de gran contingut moral, que establia com a model ideal de nació una societat basada en una democràcia que es fonamentaria sobre la virtut dels colons que, circumscrits aleshores als territoris de la costa atlàntica del continent, havien construït la seva llar amb les forces de les seves mans i havien llaurat la terra. Aquells petits agricultors independents, mitjançant el seu treball i la seva vida austera, segons Jefferson, havien de convertir-se en la base de la nació (Jefferson, 1972; Inge, 1969).

Posteriorment, aquests agricultors o els seus descendents —realment o simbòlicament— haurien protagonitzat l'expansió del país cap a l'oest. En les grans extensions de terra on s'assentaven aquelles microsocietats, sense cap sistema social prou consolidat, encara, la col·laboració entre aquells grangers, aquells colons, hauria esdevingut essencial. Aquest suport mutu hauria donat forma a un altre concepte important de la tradició americana: el *bon veïnatge*.

En aquelles societats s'hauria acomplert, doncs, l'aspiració d'unir l'interès individual i el col·lectiu, l'individu i la societat. Però l'*agrarisme*, com a model global de construcció de la nació no es va arribar a aplicar mai, des del moment en què el país va ser empès a dotar-se d'una economia i d'una indústria capaces de rivalitzar amb les d'Europa, els principis de l'*agrarisme* van ser descartats, malgrat que conservessin el valor d'un ideal (Fichou, 1987).

Convertits en ideals, els principis de l'*agrarisme*, i, com s'ha vist, mitificada aquella època primigènia, els Estats Units van enfilear, després de la Guerra de Secessió —1861-1865—, una nova etapa batejada amb el sobrenom de *The Gilded Age* —l'edat daurada. Fou aquesta l'època de la construcció i consolidació moderna del país. L'època de la industrialització i dels grans monopolis, en què havia de triomfar, definitivament, el model capitalista.

The Gilded Age fou un període d'expansió del país en què l'Estat va, pràcticament, desaparèixer, confiant-ho tot al poder autoregulator del mercat.

La crisi de 1929 i la posterior depressió van posar en evidència aquesta etapa i el seu model econòmic.

Per tant, Roosevelt, en arribar al poder, se situa davant aquesta seqüència històrica, política, econòmica i social —de la qual els anys vint en serien la seva culminació—, i adopta l'estratègia de denunciar aquells grans empresaris, banquers, homes de negocis, directors de diaris, i tots aquells —els pocs privilegiats— que havien prosperat a través de l'especulació i havien oblidat, pel camí, *l'altre*.

Aquesta personificació dels problemes del país —que explicava només parcialment la situació en què es trobava la nació— permetia a Roosevelt salvaguardar les institucions, facilitava el control dels conflictes i en feia, *a priori*, més factible la seva resolució. Hi havia, també, un altre motiu: des del primer moment, Roosevelt, en posar en funcionament les seves polítiques intervencionistes, va entrar en conflicte directe amb aquests grans homes de negocis que havien prosperat per la seva pròpia iniciativa i mercès a la tolerància d'uns governs que no van saber o no van voler aturar aquesta dinàmica que menava al capitalisme ferotge.

Roosevelt, doncs, afrontava aquell *oblit* —l'egoisme dels privilegiats— i intentava reconciliar l'individu amb el grup: volia que l'individu, des de la seva especificitat, treballés, també, per al bé comú, per a la nació. Des d'aquesta perspectiva, la recuperació de tota la simbologia que emanava de l'agrariisme jeffersonià —amb la figura del *bon veïnatge* com a eix central— esdevenia, pràcticament, ineludible. Però Roosevelt i el seu equip no plantejaven un retorn al model de nació proposat per Jefferson —un model definitivament impossible ja aleshores—, sinó que en reclamaven els seus valors morals, per a aplicar-los a aquella societat en crisi. Els *newdealers* no qüestionaven el fet en si de la industrialització del país, no la qüestionaven ni en l'àmbit rural —es mostraven convençuts que la tècnica era necessària per al progrés agrícola—, però sí que en qüestionaven els mètodes i els resultats. El que pretenia el New Deal era una nova síntesi entre el camp i la ciutat, entre l'agrariisme i el capitalisme, entre els valors morals dels orígens del país —aquell paradís perdut, aquella edat d'or que va sucumbir a l'edat daurada— i la moderna realitat industrial dels Estats Units.

Aquest pelegrinatge de Roosevelt i del New Deal pels llocs comuns de l'ideari nord-americà, implicava, també, la recuperació d'algunes figures que amb el temps havien esdevingut de referència, i la reivindicació de les institucions que havien fonamentat la nació. En aquest *Nou Món*, un seguit de personatges van esdevenir, amb les seves accions i la seva actitud, constructors i referents a seguir. Entre aquests hi havia noms propers, pel seu color polític, al president Roosevelt: els presidents demòcrates Thomas Jefferson i Woodrod Wilson. Però també calia tenir en compte els republicans George Washington i, sobretot, Abraham Lincoln.

Abraham Lincoln es va convertir en el president-màrtir de la causa unionista, després del seu assassinat, el 14 d'abril de 1865. Lincoln fou

vist com la figura en la qual es projectaven bona part dels ideals nord-americans: els seus inicis en un petit poble agrícola, en contacte amb la natura, treballant al camp abans d'esdevenir advocat; home de conviccions fermes i no gens sofisticat que va menar els afers polítics basant-se en el sentit comú i la saviesa popular; i que va combinar aquest sentit comú amb l'idealisme. Un idealisme que, en temps de crisi, el va dur a apostar per la unitat de la nació per damunt de tot.

I al costat d'aquests noms, d'aquestes personalitats, Roosevelt evocava, també, els textos bàsics: la Declaració d'Independència, la Constitució i les institucions: el Senat, el Congrés dels Estats Units; els textos i els escenaris on s'havia de desenvolupar el sistema democràtic de govern de què s'havien dotat els mateixos nord-americans.

Aquestes eren, a grans trets, algunes de les constants del discurs *americanista* de Roosevelt. La seva utilització, en aquells moments de crisi i desconcert, cercava la recuperació de la confiança, la cohesió del país i, per aconseguir-ho, Roosevelt i el seu equip havien de ser capaços, primer de tot, de fer arribar el missatge, aquell missatge, als ciutadans del país. És en aquest sentit, doncs, que els mitjans de comunicació van prendre una importància cabdal en l'estratègia *newdealista*.

Governar *amb* el poble, a través dels mitjans de comunicació

El primer pas d'aquella estratègia de captació dels ciutadans —a través dels mitjans de comunicació i, particularment, a través de la ràdio— fou reclamar la necessitat d'afrontar la realitat del país sense distorsions, la necessitat de fer-ne una descripció veritable. Roosevelt va invocar *la veritat*.

En el seu discurs de presa de possessió, el president Roosevelt va afirmar que era el moment de dir la veritat, tota la veritat, de manera franca i valenta (Roosevelt, 4/3/1933). I a aquesta invocació a la realitat, a la veritat, Roosevelt va correspondre amb els seus viatges arreu del país. Aquells viatges permetien Roosevelt conèixer de primera mà els patiments de la població, establir un contacte directe amb un gran nombre d'habitants de la zona i, finalment, incorporar aquesta experiència a les seves intervencions radiofòniques, als seus discursos públics. Aquesta acció testimonial del president, a través de la ràdio, cercava, certament, d'acabar els ciutadans amb la realitat, i ho cercava amb una voluntat manifestament didàctica.

Per Roosevelt, una de les més grans tasques d'un home d'estat era la de convertir-se en un educador (Winfield, 1994).

És d'aquesta manera que el segon pas de l'estratègia de Roosevelt i el seu equip, en el seu intent de captar els ciutadans del país per a les seves iniciatives governamentals, es concretava, a través dels mitjans de comunicació, en aquesta voluntat didàctica, educativa.

En una xerrada radiofònica del 12 d'octubre de 1937, el president afirmava: «Cinc anys de dura discussió i debat —cinc anys d'informació a través de la ràdio i el cinema— han permès a tota la població aprendre sobre els afers de la nació. Fins i tot aquells que més han atacat els nostres objectius, han encoratjat, amb les seves crítiques, la massa dels nostres ciutadans a pensar sobre aquests afers i a provar-los d'entendre i, entenent-los, els han empès a aprovar-los» (Roosevelt, 12/10/1937).

Gràcies, en bona mesura, als mitjans de comunicació, «tota la nació havia anat a escola»; tota la nació s'havia informat —o havia estat informada— sobre els afers nacionals, sobre els problemes que afectaven el país i, també, sobre les solucions que proposava el govern.

El mètode d'aprenentatge que suposava aquest procés implicava, però, tant els ciutadans com el govern; els ciutadans *aprenien*, però també ho feia el govern.

Així, doncs, volgudament allunyat de la imatge del líder omnipotent que havia cristal·litzat, aleshores, a diversos països occidentals, especialment en aquells d'ideologia feixista, Roosevelt pretenia aparèixer, a través dels mitjans de comunicació —i especialment a través de la ràdio—, davant l'opinió pública nord-americana, com un dirigent que cercava situar-se a l'alçada d'aquells a qui havia de liderar en els difícils moments que els havia tocat viure, com un *educador* compromès amb els seus *alumnes*, als quals, pel seu bé, no estalviava els continguts més durs de les seves lliçons.

Integrant-se en la tradició democràtica a partir de la qual s'havia construït el país, Roosevelt volia retornar el protagonisme de la recuperació dels Estats Units als ciutadans, implicar-los en la seva recuperació econòmica, cultural, social i moral.

Roosevelt, amb aquest mètode educatiu, privilegiava la raó per damunt de l'emoció: els ciutadans, com assenyalava ell mateix, havien de conèixer, sense falsedats, les qüestions que afectaven el país, n'havien de conèixer els problemes, havien de prendre consciència d'aquests problemes, i conèixer, també, les propostes del govern per a superar-los. Només després d'aquest procés, els ciutadans estarien en disposició de donar suport al govern i d'implicar-se activament en la tasca de recuperació del país.

Frank Capra

A aquesta operació de recuperació moral i ideològica, tal com assenyala Giuliana Muscio, també s'hi va apuntar el Hollywood clàssic dels anys trenta (Muscio, 1996) i Frank Capra va ser un dels seus més actius seguidors.

El director, en un moment decisiu de la seva carrera cinematogràfica, després de l'èxit de *Sucedió una noche* (*It happened one night*, 1934),² va reorientar la seva producció cinematogràfica a remolc dels guions que li servia el seu guionista d'aquells anys: Robert Riskin.³ Fent-ho, Capra es va apropar a l'ideari del New Deal, o a alguns aspectes d'aquest ideari, als més populars, als més populistes, aquells que, eixint dels discursos de Roosevelt, prenién com a protagonista el ciutadà mitjà dels Estats Units i esdevenien una exaltació dels valors nord-americans.

La relació del director amb el discurs del New Deal i amb la figura del president, a través de les seves pel·lícules, demana, però, una petita explicació. Com s'assenyala a bona part de la bibliografia referida a Capra, el director, sicilià d'origen, era catòlic i de tendències conservadores. Però més enllà de les distincions entre progressistes i conservadors, que es poden plantejar des d'un punt de vista europeu, Capra era, com molts altres ciutadans dels Estats Units, un fervorós defensor d'un sistema polític i social, el nord-americà, que li havia ofert la possibilitat de prosperar, des d'uns més o menys precaris inicis lligats a la seva família immigrant, fins a esdevenir una de les figures més destacades del Hollywood d'aquells anys. La seva història vital era, o així ho narraria ell, posteriorment, en la seva autobiografia (Capra, 1999), una de les prototípiques *success history* que permetien certificar, amb fets, la vigència del *somni americà*.

A aquest fet caldria afegir la pròpia lògica de Hollywood, on la voluntat homogeneïtzadora dels seus dirigents, que obeïa a objectius essencialment mercantils, empenyia, generalment, guionistes, directors i productors vers un espai ideològic on les diferències polítiques s'atenuaven i cedien pas a aquells valors més abstractes, menys compromesos, que tenien a veure amb el que la majoria dels nord-americans consideraven les essències del país. Fou, sens dubte, en aquest àmbit —el dels valors com la llibertat, la democràcia, la iniciativa individual i, al mateix temps, el sentiment de pertinença al grup i la solidaritat—, on van coincidir Capra —i els seus guionistes, amb Riskin al capdavant— amb Roosevelt i el seu discurs institucional.

2. Amb la qual havia aconseguit els quatre Oscar més importants: millor pel·lícula, director, actor principal i actriu principal.

3. Robert Riskin fou el col·laborador més estret de Capra, amb qui va treballar, en més de set pel·lícules. Riskin era un públic seguidor de Roosevelt i de les polítiques plantejades pel seu govern.

En les produccions que va emprendre Capra, a partir de la segona meitat de la dècada dels trenta, s'hi barrejava, doncs, un veritable compromís amb la realitat del país i un cert oportunisme comercial, que devia ser estimulat, de ben segur, pels mateixos dirigents de la productora Columbia, amb qui treballava des de 1928. Els èxits gairebé continuats que va assolir durant aquells anys demostraven que el públic era sensible als temes que plantejaven ell i els seus guionistes en aquelles pel·lícules.

Aquest canvi, aquesta voluntat de reflectir, des de la pantalla cinematogràfica, els conflictes i les tensions del país i de proposar solucions, sobretot en un àmbit emocional, va trobar la seva formulació més encertada en tres pel·lícules del període: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939) i *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941).

Mr. Deeds, Mr. Smith i John Doe, la trilogia americana

Mr. Deeds goes to town narra la història de Longfellow Deeds (Gary Cooper), un habitant d'un petit poble de províncies que reparteix el seu temps escrivint poemes per a felicitacions de Nadal i tocant el trombó. Deeds hereta, inesperadament, la fortuna d'un oncle seu i ha de viatjar a Nova York per fer-se'n càrrec. A la ciutat s'enfrontarà amb la cobdícia de diverses persones —especialment d'uns parents del seu oncle que aspiren a quedar-se la fortuna—, i finalment la seva fortuna servirà com ajut per a un gran nombre de pagesos que, víctimes de la crisi, han perdut la feina i la llar.

Mr. Smith goes to Washington narra la història de Jefferson Smith (James Stewart), un tranquil habitant d'un poble de províncies que és agent forestal i cap d'una agrupació de *boy scouts*. Aleshores, un dels senadors del seu estat es mor i cal trobar-ne un substitut. El poderós magnat Jim Taylor (Edward Arnold), que és qui controla la política de l'Estat, està interessat que el senador escollit sigui algú que li continuï deixant les mans lliures per tirar endavant els seus negocis il·legals. Smith és escollit —per la seva aparent innocència i popularitat entre els nens— i es trasllada a Washington. Un cop allí, combatrà la corrupció política que hi ha al Senat nord-americà.

Meet John Doe s'inicia amb la compra d'un vell diari per part d'un magnat, D. B. Norton (Edward Arnold), que inicia una renovació dràstica de la plantilla. Entre les persones que han d'anar al carrer hi ha una periodista, Ann Mitchell (Barbara Stanwick) que, abans de plegar, escriu una última columna en què un personatge anònim —John Doe— denuncia la situació de corrupció que viu el país i anuncia que, com a protesta per això, es llançarà des del terrat de l'ajuntament de la ciutat la nit de Na-

dal. El text provoca reaccions immediates i diverses persones i organitzacions demanen que es faci alguna cosa per a evitar-ho. Des dels diaris de la competència es denuncia la falsedat del text, però el cert és que el diari de Norton augmenta espectacularment les vendes. Davant d'això, Norton decideix seguir comptant amb la periodista. A partir d'aquest moment, ella comença a escriure un seguit de columnes, sempre signades per John Doe, en què denuncia diverses qüestions. Finalment, cal trobar algú que encarni John Doe. El diari publica una nota demanant candidats per a una feina i, entre una llarga corrua de desesperats que es presenten, trien John Willoughby (Gary Cooper), un exjugador de beisbol, que és un rodamón i que accepta la proposta —amb un fals suïcidi final— de convertir-se en John Doe, a canvi dels diners que li han de permetre operar-se el colze que l'havia apartat del beisbol. Progressivament, John Willoughby anirà fent-se seves les proclames idealistes de John Doe i acabarà lluitant contra D. B. Norton, que intentava arribar a la presidència del país per a instaurar una dictadura.

Una anàlisi comparada de les tres pel·lícules mostra un seguit de coincidències.

Les tres prenen com a protagonista un personatge molt normal —Longfellow Deeds, Jefferson Smith i John Willoughby— que, per circumstàncies excepcionals, es veurà abocat a haver de passar a un primer pla, a convertir-se en líder. Els tres encarnen l'home del carrer, aquest ésser anònim —el *common man*— que s'havia convertit en l'objectiu dels discursos de Roosevelt.

L'origen dels tres se situa a les petites ciutats rurals de l'Oest Mitjà, a l'antiga *Frontera*. Deeds, a Mandrake Falls; Smith, a Jackson City, i Willoughby/Doe no té residència fixa, és un rodamón, però com s'apunta en un moment de la pel·lícula «sembla un granger» i, certament, no és, tampoc, un home avesat a la metròpoli.

Aquestes petites ciutats, entrevistes al començament de les pel·lícules, on viuen Deeds i Smith, podrien evocar St. Petersburg, el poblet literari que serveix de marc a les gestes de Tom Sawyer: poblets amb tanques de jardí per a emblanquinar, amb cues de nois que van a buscar aigua a la bomba municipal, de tietes que sermonegen sobre les virtuts del treball i la bona conducta, de nens i nenes que han de dir les oracions abans de dormir i anar a l'escola dominical. Mandrake Falls i Jackson City són localitats on sobreviuen les essències de l'agrarisme jeffersonià.

I, per tant, formant part d'aquestes comunitats —Deeds i Smith— o sorgint d'elles —Doe—, les virtuts dels tres protagonistes són aquelles virtuts que s'atribuïen als pioners, als constructors de la nova societat, en assentar-se en el Nou Món. Són virtuts d'abans del Pecat Original, d'abans del triomf del capitalisme deshumanitzat: honradesa, idealisme, innocència. Com apunta Conrad Eugen Ostwalt, Jr.: «L'Amèrica com el

paradís perdut de la infantesa, de la innocència, de la terra verge i del jardí devastat per la màquina» (Ostwalt, 1990: 13).

I una de les característiques dels herois de Capra serà, justament, el seu infantilisme, entès en tant que primigeni, encara no corromput, innocent.

Deeds, Smith i Doe no són sofisticats, no tenen doble fons, i per tant són transparents, són francs com un nen, innocents, però no són estúpids. Quan arribi el moment demostraran la seva capacitat per a prendre decisions, es mostraran valents, decidits, pràctics —combinaran idealisme i pragmatisme. Deeds, Smith i Doe posseeixen les virtuts que s'atribueixen als pioners i als grans homes de la nació americana. Lincoln és el seu model.

La imatge de Lincoln apareixerà explícitament a *Mr. Smith*, quan Smith visita —dues vegades— el Lincoln Memorial i a *Meet John Doe*, Capra ens proposa un primer pla de John Doe entre els retrats de Lincoln i Washington, que són penjats a la paret del darrere. És el moment en què Willoughby assumeix, definitivament, el missatge idealista del personatge que ha estat interpretant sota el nom de John Doe; és el moment en què accepta el seu destí.

I no només Lincoln i Washington són els referents. A *Mr. Smith* la identificació entre el protagonista i Thomas Jefferson i la Declaració d'Independència apareix nítidament plantejada. Quan Smith arriba a Washington es dedica a visitar els llocs més emblemàtics de la capital, i Capra reserva una descriptiva seqüència de la seva visita al Thomas Jefferson Memorial, lloc on s'estableix un diàleg mut, però emotiu, entre el protagonista i l'estàtua del president, fent especial èmfasi en què Jefferson va ser el principal redactor de la Declaració d'Independència.

Aquestes qualitats, que comparteixen amb els Pares de la Nació, fan que Deeds i Smith siguin persones populars als seus respectius pobles. «Tinc molts amics» —s'exclamarà Deeds quan, des de dalt del tren, vegi la multitud que l'ha anat a acomiadar a l'estació, quan marxa a Nova York a gestionar l'herència del seu oncle. La seva riquesa, justament, no són els diners, davant dels quals es mostra indiferent, sinó els amics. En aquests pobles tothom es coneix, s'ajuda desinteressadament, practica el *bon veïnatge*.

Els discursos de Doe propiciaran, per altra banda, la manifestació més explícita d'aquest bon veïnatge. A la pel·lícula, una de les agrupacions de ciutadans, que sota el nom de Club John Doe, s'han creat espontàniament arreu del país, seguint els missatges idealistes del protagonista, es presenta davant Doe. Els components de l'agrupació li expliquen com, guiats pel seu missatge, han aconseguit superar les tanques dels respectius jardins —els reals, però també els simbòlics— i descobrir que, rere la

imatge inhòspita del veí s'hi amaga, potser, un home sord o una parella de vellets amb dificultats econòmiques, o un misantrop pobre però ple de dignitat.

Presentats els personatges, Capra els enfronta a un seguit de conflictes.

Els tres personatges es mouen sota l'advocació de la seqüència de la tomba del president Grant, que es desenvolupa a *Mr. Deeds*. Davant l'immens monument, de dubtosa bellesa, pregunten a Deeds què n'opina, i la resposta del protagonista transcendeix la construcció física i es fixa en el suposat idealisme que hauria guiat Grant durant la seva vida, fins a convertir-lo en el vencedor de la Guerra de Successió.

Aquesta recerca continuada de l'ideal, que travessa les tres pel·lícules, troba el seu contrapunt en una seqüència que es desenvolupa a *Meet John Doe*. La seqüència ocorre a la mansió del magnat D. B. Norton, durant la nit de Nadal. El magnat, completament sol, és davant un immens arbre de Nadal, desmesuradament carregat de boles i garlandes —la màxima expressió del poder material. En aquesta seqüència, un grup de nens canta nades a l'exterior de la mansió de Norton i ell és incapaç de sortir a lliurar-los la petita quantitat de diners que se sol donar en aquestes ocasions. Norton hi envia el seu criat, mentre ell resta dins la casa, mirant l'escena a través de la finestra. La seqüència es clou amb un primer pla de Norton, captat des de l'exterior. Des de darrere el vidre, allunyat de tot contacte humà, el rostre de Norton és enquadrat pel marc de la finestra talment com si estigués tancat dins una presó.

En la recerca de la felicitat que es reclamava a l'inici de la Declaració d'Independència, Deeds i Smith —els idealistes— han triomfat, l'han assolit, aquesta felicitat, ja abans de sortir de Mandrake Falls i Jackson City. Doe és portador, amb el seu missatge, de les claus per a fer-la possible. Però els magnats Taylor i Norton i els oponents de Deeds —els materialistes— han fracassat.

El paral·lelisme amb el missatge de Roosevelt s'imposa. Els ecos del materialisme, del liberalisme incontrolat de la dècada dels vint que Roosevelt denunciava, i que personalitzava en els grans empresaris, banquers, homes de negocis i especuladors, troben el seu equivalent en els personatges dels magnats interpretats per Edward Arnold i en els familiars de l'oncle de Deeds.

Davant d'això, constatat el fracàs, d'àmbit nacional, de l'enriquiment sense fre, Roosevelt i Capra es fixen en l'home del carrer i l'esperonen a recuperar les virtuts de què són dipositaris, des dels temps fundacionals. Estableixen aquestes virtuts, aquest idealisme, com la més preuada recompensa, la que ha d'obrir les portes a la veritable felicitat jeffersoniana.

Abans d'acabar aquesta anàlisi, però, i com ja s'havia apuntat a l'inici del text, és interessant d'assenyalar, encara que sigui breument, les diferències entre les propostes de Capra, a través de les seves pel·lícules, i les del govern demòcrata.

D'entrada, les pel·lícules de Capra també volen ser, encara que en format de ficció, una descripció, gens afalagadora, de la situació del país, i ho són, o ho volen ser, talment com ho volien ser els discursos de Roosevelt, o una part dels seus discursos, aquella en la qual el president plantejava als nord-americans els problemes del país, després d'haver reclamat, com a primer pas per a la seva estratègia regeneradora, l'acarament amb la realitat sense subterfugis.

Capra també coincidia, amb el president, a provar de transmetre, finalment i malgrat la precarietat descrita, un missatge optimista, de confiança en la recuperació del país. Però, a diferència dels discursos del president, en les pel·lícules de Capra, la solució dels conflictes plantejats no es personalitzava mai en l'acció de govern; les pel·lícules de Capra no es feien ressò de les polítiques del New Deal, com sí que ho va fer, d'una manera molt clara, per exemple, *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*), la pel·lícula dirigida per John Ford, el 1940, i que era una adaptació de la novel·la homònima de John Steinbeck.

Fidels a la consigna —no escrita— de Hollywood, als seus esquemes narratius en què el pes de l'acció es feia —i es fa— recaure sobre el protagonista —l'estrella—, les pel·lícules de Capra canalitzaven tots els conflictes, i la seva corresponent resolució, a través dels personatges interpretats per James Stewart o Gary Cooper.

A *Mr. Deeds*, el conflicte es resolva amb la decisió de Deeds de repartir la seva fortuna entre aquells que més ho necessitaven: els agricultors. A *Mr. Smith*, la trama argumental es construïa al voltant d'un home —Smith— que lluitava, gairebé sol, contra una poderosa corporació que s'havia infiltrat en el cor del sistema polític nord-americà. A *Mr. Smith*, l'espectador assistia a la glorificació d'aquest sistema, justament, perquè era un sistema que permetia que els dèbils, aquells que, en principi i per la seva humilitat, no tenien gaires oportunitats d'expressar-se, aconseguissin fer sentir la seva veu, i ho feia a través de la simbòlica figura de Jefferson Smith.

Finalment, a *Meet John Doe*, l'apoliticisme de les associacions que es formaven al voltant del personatge interpretat per Gary Cooper —en tant que John Doe— es podia interpretar com un evident cansament enfront de l'*statu quo* polític del moment, un plantejament, de tonalitats populistes, que, rebutjant d'identificar-se amb el present polític, acabava cercant els seus referents en el passat, en figures ja intocables com Lincoln o Washington.

Les pel·lícules de Capra no eren, doncs, obres que podrien ser qualificades de *proneudealistes*, en el sentit d'alinejar-se, de manera inequívoca, al costat de les polítiques econòmiques i socials que havia emprès el partit demòcrata en arribar al poder. Era en l'àmbit dels referents, en l'esfera de les emocions, com ja s'ha assenyalat, que calia establir les equivalències. I, també, significativament, en els mecanismes proposats per a aconseguir l'aflorament d'aquelles emocions, d'aquells sentiments.

Mr. Deeds, Mr. Smith i John Doe: la descoberta de la veritat

En la seva relació amb els ciutadans dels Estats Units, a través dels mitjans de comunicació, Roosevelt havia cercat la familiaritat, la proximitat, però ho havia volgut fer, en principi, sense estalviar, a aquests ciutadans, l'acarament amb la realitat del país. El president havia plantejat el suport a les seves propostes polítiques i socials com el pas final d'un procés d'aprenentatge compartit per ell, la seva administració i els ciutadans. Com ja s'ha apuntat, també en les seves pel·lícules, Capra plantejava —encara que de manera indirecta personalitzant-se en les vicissituds dels seus protagonistes— aquest acarament amb la realitat i, també, establí un procés d'aprenentatge que es concretava en el períple vital dels tres protagonistes al llarg de les seves aventures cinematogràfiques.

Deeds, Smith i Doe fan un procés de descoberta, un procés d'aprenentatge que els porta a créixer, a deixar la *infantesa*, però no pas els seus valors. Els tres, en algun moment de les seves respectives pel·lícules exclamen: «Començo a entendre-ho... Ara sé quina és la veritat». Deeds descobreix els tripijocs dels familiars del seu oncle per aconseguir l'herència; els tripijocs, també, de la periodista interpretada per Jean Arthur, per mantenir una situació de privilegi al diari; descobreix la realitat del país: mentre uns quants viuen a cos de rei, la resta del país —els pagesos, principalment— es moren de fam. Smith descobreix la realitat de la seva elecció com a senador, la voluntat del magnat Taylor d'utilitzar-lo com un peó per a fer realitat els seus negocis fraudulents. Finalment, Doe entén que els textos plens de bons sentiments que li ofereix, per als seus discursos, la periodista interpretada per Barbara Stanwick són a canvi de diners, d'abrics de pell, de collarets de diamants i que, rere la generositat del gest del magnat D. B. Norton de donar suport econòmicament als clubs John Doe, hi ha la voluntat d'arribar a la Casa Blanca i imposar una dictadura.

Abans que l'heroi no assumeixi el seu destí, es produeix una catarsi, com a culminació d'un procés d'aprenentatge, mitjançant el qual el protagonista acaba descobrint la veritat.

La idea, el concepte de veritat esdevé, aleshores, central en el plantejament d'aquestes tres pel·lícules. La veritat entesa en dos àmbits. En un primer, en tant que culminació d'aquell procés de descoberta d'una realitat no gens afalagadora, que en les pel·lícules es concretava en la descoberta progressiva per part del protagonista de les falsedats que havien bastit els seus oponents per provar d'aconseguir els seus objectius; objectius, sempre, no cal oblidar-ho, materialistes.

En segon lloc, i un cop descobertes —i denunciades— aquestes falsedats i els veritables objectius materialistes d'aquells que les generaven, es plantejava a les pel·lícules, a través dels seus protagonistes, la defensa d'una veritat —d'unes veritats— de tipus moral: la veritat, les veritats formulades a la Declaració d'Independència, a les seves línies inicials, en les quals els primers americans havien condensat, amalgamant pensament il·lustrat i cristianisme, l'essència del respecte envers l'ésser humà; unes línies que haurien obtingut la seva traducció pràctica en dotar-se, els habitants del país, d'un sistema polític —la democràcia— que les havia de fer possible i n'havia d'assegurar la seva supervivència.

Aquesta *veritat moral* era la que empenyia els protagonistes dels films de Capra a actuar. Deeds, Smith i Doe, en la seva formulació cinematogràfica, pretenien ser, a la fi, un transsumpte de cada un dels ciutadans anònims que s'havien convertit en l'objectiu dels discursos del president Roosevelt, i el seu heroisme havia de funcionar com una proposta exemplar, com una projecció amplificada, ideal, de tots els heroismes que haurien de realitzar els ciutadans, els *homes comuns*, en el seu quefer quotidià, si volien contribuir, efectivament, a l'anhelada recuperació del país.

Bibliografia

- CAPRA, Frank (1999). *El nombre delante del título*. Madrid: T&B.
- FICHO, J. P. (1987). *La civilisation américaine*. París: Presses Universitaires de France.
- INGE, M. Th. (1969). *Agrarianism in American Literature*. Nova York: Odyssey Press.
- JEFFERSON, Th. (1972). *Notes on the state of Virginia*. Nova York: W. W. Norton & Company.
- MARIENTRAS, E. (1977). *Les mythes fondateurs de la nation américaine*. París: François Maspero.
- MUSCIO, G. (1996). «El New Deal». A: *Historia general del cine*. Vol. VIII. Madrid: Càtedra.

- OSTWALT, C. E. (1990). *After Eden*. Londres: Associated University Press.
- WINFIELD, B. H. (1994). *FDR and the News Media*. Nova York: Columbia University Press.

Recursos electrònics

- ROOSEVELT, F. D. (4/3/1933). «First Inaugural Address»: <http://www.yale.edu/lawweb/avalon/presiden/inaug/froos1.htm>.
- (12/3/1933). «On the Bank Crisis»: <http://www.fdrlibrary.marist.edu/031233.html>.
- (7/5/1933). «Outlining the New Deal Program»: <http://www.fdrlibrary.marist.edu/050733.html>.
- (30/9/1934). «On Moving Forward to Greater Freedom and Greater Security»: <http://www.fdrlibrary.marist.edu/093034.html>.
- (12/10/1937). «On Legislation to be Recommended to the Extraordinary Session of the Congress»: <http://www.fdrlibrary.marist.edu/101237.html>.