

S IDEOLOGÍA Y DOCUMENTAL EN EL NEW DEAL: POWER AND THE LAND (1)

RONALD R. KLINE

En la primavera de 1939 la United States Rural Electrification Administration (REA), una de las agencias del New Deal recientemente establecidas, decidió producir un *fact film* —término a menudo empleado en la época para denominar los documentales— (2), para promocionar su nuevo programa de electrificación

de la América rural. Impresionados por el poder persuasivo y la belleza visual de las aclamadas obras del director Pare Lorentz, patrocinadas por el gobierno, *The Plow that Broke the Plains* [El arado que roturó las praderas] (1936) y *The River* [El río] (1937), los funcionarios de la REA entablaron negociaciones con Lorentz con la esperanza de realizar un filme *didáctico* igualmente exitoso (o un filme de *propaganda*, según los críticos del New Deal). La REA pensaba que dicha película animaría a los granjeros, normalmente reacios, a participar en programas de préstamo del gobierno, además de conseguir el apoyo de los también escépticos vendedores de electrodomésticos y de los políticos que pensaban que los granjeros no podían permitirse el lujo de disponer de electricidad.

Como suele suceder, el filme que resultó, *Power and the Land* [La electricidad y la tierra], nos dice tanto o más sobre los agentes históricos que lo realizaron que sobre su tema (la electrificación de áreas rurales) o su público (la América rural) (3). Dirigido por Joris Ivens, el director holandés aclamado internacionalmente y conocido por sus tendencias izquierdistas, *Power and the Land* plasmaba la compleja ideología de progreso tecnológico que compartían los realizadores de documentales, la REA y los comentaristas sociales: el aspecto social del determinismo tecnológico (el hecho de que la tecnología es la fuente primaria del cambio social); una ideología progresista respecto a la electricidad (la electricidad concebida como fuerza de progreso social) y el papel modernizador del gobierno (el gobierno debería

(1) Una primera versión de este trabajo fue preparada para el simposio *La science à l'écran*, Centre de Recherche en Histoire des Science et des Techniques, Cité des Sciences et de l'Industrie, París, noviembre de 1995. La investigación ha sido financiada por una beca de la National Science Foundation, SBR-9321180. Los archivos citados son Rural Administration Archives, National Archives, Washington D.C., número de registro 221 (REAA) y Franklin Delano Roosevelt Archives, FDR Library, Hyde Park, N.Y. (FDRA).

(2) Ver, por ejemplo, *New York Times*, 17 septiembre 1939, p. X: 4 y «REA Movie *Power and the Land* Has Home Town Premiere» (*Rural Electrification News*, nº 6, octubre de 1940, p. 8).

(3) Sobre el papel de otros filmes semejantes, las biografías de científicos e inventores, a la hora de conformar y reflejar las actitudes públicas ante la ciencia y la tecnología, véase A. Elena, «Exemplary lives: Biographies of Scientists on the Screen» (*Public Understanding of Science*, vol. 2, 1993), pp. 205-223.

promover la electrificación de granjas con objeto de reducir las diferencias culturales entre la ciudad y el campo) (4). Para estos reformadores las líneas tradicionales que diferencian *hecho* y *propaganda*, educación y promoción, información al consumidor y venta de electricidad, eran borrosas. También eran focos de tensión. Pero en éste y en anteriores esfuerzos en el área de los documentales sociales y de campañas promocionales —en una época en la que el crecimiento del fascismo convertía la acusación de propaganda en un asunto explosivo— tanto Ivens como la REA pensaban que el valor moral de su misión compensaba cualquier otra preocupación (5).

Exploraré estos temas centrándome en las tensiones entre Ivens, el United States Film Service y los funcionarios de la REA durante la realización de *Power and the Land*. Mientras que su propósito públicamente declarado debía ser el de difundir entre sus diversos públicos información *fáctica* acerca de la electrificación rural, mi interpretación del material de archivo y de la documentación publicada sostiene que ellos construyeron los *hechos* de forma que pudieran promover su objetivo de electrificación rural patrocinada por el gobierno. Por consiguiente, este ensayo corrobora recientes trabajos que critican el viejo modelo de comunicación de la ciencia y la tecnología como la difusión mediada del conocimiento por parte de los científicos e ingenieros hacia el público (en este caso, el conocimiento sobre los aspectos sociales y económicos de la electrificación rural). También analizaré un rasgo del modelo que lo sustituye —el carácter interactivo de la comunicación científica—, mostrando que la percepción por parte de los cineastas del modo como el público rural podría reaccionar ante la película contribuyó a dar forma a ésta (6). En la última sección del artículo compararé *Power and the Land* con otros documentales más conocidos realizados por Lorentz durante el New Deal.

LA REALIZACIÓN DE *POWER AND THE LAND*

Cuando la REA encargó la realización de un filme documental no estaba pisando un terreno enteramente nuevo. Fundada como agencia del New Deal en 1935, la REA estaba dirigida por reformadores progresistas que pensaban que la mejor manera de electrificar las granjas del país era a través de acciones gubernamentales. (Sólo el 10% de las granjas estadounidenses tenían electricidad en 1935, frente a más del 80% en Holanda y Alemania) (7). Dado que las compañías privadas habían abandonado el mercado rural, poco denso y no rentable, la REA

(4) J.W. Carey, J.I. Quirk, «The Mythos of the Electronic Revolution» (*American Quarterly*, vol. 39, 1970), pp. 395-424; T.P. Hughes, «The Industrial Revolution that Never Came» (*American Heritage of Invention and Technology*, vol. 3, invierno de 1988), pp. 58-64; R.R. Kline, *Steinmetz: Engineer and Socialist* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1992), pp. 252-261, y M.R. Smith y L. Marx (eds.), *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism* (Cambridge, MIT Press, 1994). Empleo el término *ideología* en su sentido cultural, no peyorativo, a la manera de C. Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nueva York, Basic Books, 1973), cap. 8 [hay traducción española,

La interpretación de las culturas; Barcelona, Gedisa, 1988].

(5) Sobre las distintas formas de *propaganda* desplegadas en los documentales, véase W. Stott, *Documentary Expression in Thirties America* (Chicago, University of Chicago Press, 1973), especialmente cap. 2.

(6) Sobre estos modelos, véase B.W. Lewenstein, «Science and the Media», en S. Jasanoff, G. Markle, J. Petersen y T. Pinch (eds.), *Handbook of Science and Technology Studies* (London, Sage, 1995), pp. 343-360.

(7) D.C. Brown, *Electricity for Rural America: The Fight for the REA* (Westport, Greenwood Press, 1980), cap. 1.



Power and the Land,
Joris Ivens, 1939,
foto de rodaje

promovió un acercamiento casi público, en el que la agencia concedía préstamos gubernamentales a bajo interés a las cooperativas de distribución eléctrica que se organizaran, pertenecieran y fueran gestionadas por propietarios rurales (todo lo cual era supervisado hasta el más mínimo detalle por la REA). Al advertir que las cooperativas no serían capaces de saldar sus préstamos a tiempo porque gran parte de sus miembros empleaban únicamente *lámparas* y que muchos de los vecinos no firmaban por falta de dinero, por miedo a la electricidad, por temor a perder sus granjas si la cooperativa salía mal parada, etc., la REA emprendió una gran campaña ofensiva en 1937. La agencia contrató a un grupo de ingenieros agrícolas, representantes e instaladores y economistas para convencer a los agricultores de que se sumaran a las cooperativas y, una vez hecho, emplearan más electricidad. Estos *agentes de la modernidad* empleaban las técnicas y los métodos tradicionales de los reformadores rurales para vender la electricidad y su ideología progresista: historias en los periódicos, tiras cómicas, exposiciones, sátiras y películas. Muchas de estas ventas y de estos métodos promocionales surgieron durante el Farm Tour, un espectáculo ambulante que promovía el ideal de la vida electrificada mostrando, bajo la carpa del circo, su aplicación en granjas y en el hogar (por lo que acabaría rebautizándose como el Circo de la REA) (8).

Para promocionar estas actividades, en abril de 1939 la REA encargó a Pare Lorentz y a su recién creado U.S. Film Service la realización

(8) R.R. Kline, «Agents of Modernity: Home Economists and Rural Electrification in the United States, 1925-1950», en S. Stage y V. Vicenti (eds.),

Rethinking Women and Home Economics in the 20th Century (Ithaca, Cornell University Press, en prensa).

de un documental en la línea de *The Plow that Broke the Plains* y *The River*, con el propósito de exhibirlos principalmente en el Farm Tour (9). Dado que el Farm Tour era visto con buenos ojos por los miembros del Congreso de los distritos que recorría y que estaba diseñado para convencer a fabricantes y comerciantes de que los agricultores eran potenciales consumidores, una película exhibida en el Farm Tour podría llegar a buena parte del público al que estaba dirigido el programa de la REA: agricultores, políticos y la industria de electrodomésticos. Los anteriores filmes de Lorentz habían sido exhibidos comercialmente y la REA indudablemente esperaba que una película sobre la electrificación rural podría lograr una amplia audiencia y así obtener un mayor apoyo para su programa.

La incertidumbre sobre si los estatutos de la REA permitían realizar un filme promocional suponía un obstáculo. Esta cuestión amenazaba con hundir el proyecto hasta que el departamento legal de la REA concluyera, buscándole tres pies al gato, que la agencia tenía permiso para mostrar «las múltiples ventajas que *ha proporcionado y proporciona el uso de aparatos eléctricos*», pero no las ventajas que «*podría proporcionar esta tecnología*» (10). En otras palabras, la REA podía educar a su público empleando *hechos* bien establecidos (lo que la electricidad *había* hecho y *estaba* haciendo por la vida rural) pero no podía comprometerse en su promoción (lo que la electricidad *podría* hacer). Respaldada por la autoridad de una decisión legal que habría llenado de orgullo a un escolástico medieval, la REA comenzó sus negociaciones con Lorentz para producir un «documental que retratará las condiciones y el progreso» de la electrificación rural. Durante el proceso, la construcción de los hechos y la propaganda confluían en una línea de tensión con los objetivos de educación y ventas, situación que venía siendo experimentada por los economistas desde los inicios del programa de la REA (11).

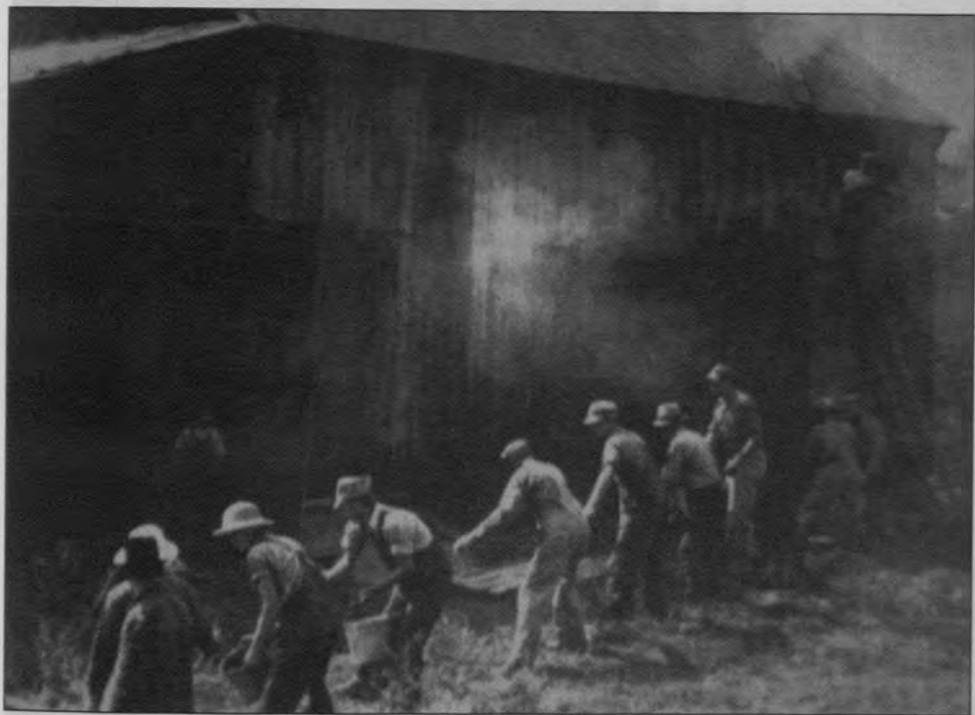
Estas tensiones quedan plasmadas en un guión preparado por el Film Service tras consultar a los miembros de la Information Section de la REA, así como en los comentarios a dicho guión por parte de otros funcionarios de la REA en agosto de 1939. Con el propósito de orientar al director en el rodaje de la película, el guión exponía algunos principios generales y sugería tres secuencias. Una familia de agricultores de *clase media* y otra familia de agricultores de Ohio «*inteligentes y de aspecto agradable*» se prefirieron a tipos más pintorescos de otras regiones montañosas o del sur. Para obtener la combinación adecuada de género y edad, el Film Service consideró incluso la posibilidad de crear una *familia* ideal mezclando personas de diferentes familias biológicas. La primera de las tres secuencias mostraría la cansada vida

(9) R. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film* (Norman, University of Oklahoma Press, 1968), p. 121; véase la carta de Robert Craig a Harry Lamberton de 15 de abril de 1939 (REAA, Entry 16, Box 7). El Film Service se estableció en 1938 para proporcionar a Lorentz una base más firme en el marco del New Deal. Dos agencias del Departamento de Agricultura de los Estados Unidos habían financiado los dos primeros filmes de Lorentz: la Resettlement Administration (*The Plow that Broke the Plains*) y su sucesora, la Farm Security Administration (*The River*). Estos filmes fueron exhibidos en el Farm Tour antes de la realización

de *Power and the Land*. Véase la carta de Robert Craig a Paul Appleby de 29 de julio de 1939 (REAA, Entry 13, Box 12).

(10) Carta de Edith Hertz a Harry Lamberton de 20 de abril de 1939 (REAA, Entry 16, Box 17).

(11) Carta de John Carmody a Lowell Mellett de 26 de abril de 1939. Véanse también las cartas de Mellett a Carmody de 27 de abril de 1939 y de Carmody a Mellett de 28 de abril de 1939 (REAA, Entry 16, Box 17), así como R.R. Kline, «Agents of Modernity: Home Economists and Rural Electrification in the United States, 1925-1950», en prensa.



Power and the Land,
Joris Ivens, 1939

de una granja atrasada tecnológicamente y aislada antes de la llegada de la electricidad; la segunda, un período de transición marcado por la toma de decisiones comunitarias para organizar una cooperativa REA; finalmente, con la electricidad, se presentaría una brillante y resuelta utopía consumista, utopía en la que quedaría tiempo suficiente para el ocio. El contraste entre el antes y el después se acentuaría con las comparaciones entre las brillantes luces de la ciudad y de las fábricas urbanas al final de la primera escena; la música de una radio en la iluminada granja y su corral sellarán el fin del aislamiento rural en la última escena. El guión se alejaba ligeramente de una visión tecnológicamente determinista al incluir la resistencia de agricultores y compañías privadas a la REA en los debates mostrados en la escena intermedia (12).

El guión gustó a los dirigentes de la REA pero, no obstante, criticaron su exactitud en la medida en que deseaban que fuera más promocional en algunos aspectos. El principal problema era que Ohio era un estado cuya situación agrícola estaba por encima de la media y la familia de agricultores que aparecía, con diez o veinte vacas, era demasiado acomodada. Harlow Person, economista jefe de la REA, señaló que los agricultores de Ohio no recibirían demasiado bien la primera escena que reflejaba las condiciones primitivas de trabajo. Incluso sin disponer de electricidad muchas granjas de Ohio disfruta-

(12) El guión está anexo a la carta de Arch Mercey a Marion Ramsay de 7 agosto de 1939 (REEA, Entry 16, Box 7).

ban de diversas comodidades: motores de combustión interna para moler el grano y bombear agua; molinos de viento para bombear el agua del ganado; agua corriente en casas y establos; calentadores de queroseno en el verano en lugar de los calurosos calentadores de madera y radios alimentadas por baterías que se cargaban en los pequeños molinos de viento de los tejados. Algunos agricultores hasta producían su propia electricidad con instalaciones eléctricas domésticas (generadores de motor de gasolina conectados con acumuladores) (13). Udo Rall, experto de la REA en cooperativas y vida rural, sugirió, por su parte, equilibrar la descripción mostrando la larga jornada de trabajo de las mujeres en la casa, el establo y la huerta. Tanto Person como Rall argumentaban que las injustas comparaciones entre la vida rural y la urbana podían hacer más mal que bien al aumentar el resentimiento rural hacia la ciudad.

Rall, más que sus colegas, sugería que los realizadores del filme tuvieran siempre en cuenta al público de agricultores. «Esto no significa rebajarse a inteligencias inferiores» —señalaba Rall— «sino reconocer las peculiaridades de los agricultores debido a su educación menos formal, su relativo aislamiento geográfico, su dependencia y aceptación de la tradición, y su actitud generalmente conservadora que parece aumentar con la proximidad al suelo». Además Rall advertía que «se debía tener cuidado para evitar cualquier aspecto que pudiera ofender o humillar a los agricultores o que los expusiera al ridículo. Si en alguna escena debía representarse despreocupación, estupidez, ignorancia o mezquindad, debía quedar bien claro que no se trata de actitudes típicas entre los agricultores». En la escena de un incendio, que había sido propuesta por el novelista John Steinbeck —quien, sin embargo, no se había comprometido a escribir el comentario de la película—, Rall recomendaba que el fuego no se atribuyera a un error de la familia de agricultores.

Aunque Rall estaba profundamente preocupado por la exactitud y por lograr un retrato comprensivo de la vida rural, también quería fomentar su parte favorita del programa: las cooperativas de la REA. Con esta idea Rall sugirió escenas idealizadas que retrataran los aspectos democráticos y de construcción comunitaria de las cooperativas. De hecho, un poco más tarde Rall escribió un feroz informe sobre la naturaleza poco democrática de las cooperativas de la REA, mostrando su dominación por un pequeño consejo de directores, el nepotismo, la malversación financiera, etc., acusándolos de no ser auténticos cooperativistas. La mayor parte de las primeras cooperativas habían sido formadas desde arriba, bien por personal de la REA, agencias agrícolas estatales o por líderes locales poco sensibles al control democrático. La principal tarea de Rall en la REA era combatir estos problemas, generar un mayor espíritu de cooperación entre las cooperativas ya existentes y alentar la formación de otras nuevas sobre bases más democráticas. Esta ideología estuvo en la base de la sugerencia de Rall de sustituir el descarado consumismo de la última secuencia —en la que la familia de agricultores orgullosamente hacía alarde de sus nuevos aparatos ante una pareja vecina— por escenas de la mejora de la

(13) Harlow Person, «Suggestive Comments on Script for REA Film», 21 de agosto de 1939 (REA, Entry 16, Box 7), y C.A. Lee, *Wired Help for the*

Farm: Individual Electric Generating Sets for Farms, 1880-1930 (Tesis doctoral inédita, Pennsylvania State University, 1989).



Joris Ivens en el montaje de *Zuyderzee*, 1930

vida de la comunidad como fruto del trabajo conjunto para construir, desde abajo, la cooperativa (14).

POWER AND THE LAND

¿Qué tipo de película se produjo finalmente? M.L. Ramsay, jefe de la Information Section de la REA admitía que «el tipo de filme que obtendremos depende infinitamente más de los señores Lorentz, Ivens y Steinbeck que de ese esquemático bosquejo» (15). Ramsay tenía razón en buena parte: el resultado dependía mucho de Ivens, al que Lorentz —entonces ocupado produciendo *The Fight for Life* [La lucha por la vida], una

(14) El informe de cinco páginas está anexo a la carta de Udo Rall al Administrador [Robert Craig, Acting Administrator] de 24 de agosto de 1939 (REAA, Entry 76, Box 1). Acerca de la sugerencia de Steinbeck en la escena del incendio, véase la carta de Marion Ramsay a Arch Mercey de 9 de agosto de 1939 (REAA, Entry 16, Box 7). Steinbeck

es mencionado como posible narrador en el guión del 7 agosto. Para las críticas de Rall a las cooperativas, véase la carta de Dora Haines y Udo Rall al Administrador [Harry Slattery] de 4 de octubre de 1939 (REAA, Entry 76, Box 1).

(15) Carta de Marion Ramsay a Arch Mercey de 9 de agosto de 1939 (REAA, Entry 16, Box 7).

película sobre el alto nivel de mortalidad en las madres y en las barriadas urbanas— había sugerido como posible director del filme. Pionero realizador de documentales y primer director invitado a trabajar en la Unión Soviética, donde realizó la producción épica *Pesn o Gerojach* [El canto de los héroes] en 1932, Ivens vivía en Nueva York y acababa de terminar dos documentales antifascistas, *The Spanish Earth / Tierra de España* (1936) sobre la guerra civil española y *The Four Hundred Million* [Cuatrocientos millones] (1938) sobre la guerra de China con Japón. Ivens, que en Estados Unidos ejercía también una poderosa influencia en los cineastas de izquierdas, comenzó a trabajar en *Power and the Land* en septiembre de 1939, empleando el guión y los comentarios antes expuestos. El proyecto interesó a Ivens porque ilustraba los beneficios sociales de los programas gubernamentales. A buen seguro confiaba en la ideología progresista de la electricidad, que V.I. Lenin ya había expresado en su aforismo «el comunismo es el poder socialista más la electrificación total del país (Rusia)». La película de la REA además le daba a Ivens la oportunidad de explorar más a fondo el uso de las reconstrucciones dentro del documental, que antes había empleado en *Pesn o Gerojach*. Al contrario que otros realizadores Ivens no se disculpaba por emplear estas reconstrucciones: mantenía que dado que los documentales no eran estrictamente *objetivos*, sino que expresaban el punto de vista del realizador, las reconstrucciones le permitían filmar la *verdad* tal y como él la veía, conformar «la realidad bajo la estructura dramática del trabajo en curso» (16).

Trabajando bajo las directrices negociadas con la REA y el Film Service y compartiendo gran parte de sus planteamientos ideológicos, Ivens empezó a rodar en octubre de 1939, bajo la supervisión de Lorentz, terminando algo después de lo previsto, a finales de noviembre. De regreso a Nueva York, Ivens y su mujer, Helen van Donge, comenzaron el montaje preliminar mientras Lorentz y su equipo montaban y pulían el filme, empezando a trabajar en el comentario a primeros de año. Había alguna urgencia porque el Film Service estaba siendo atacado por sus actividades de *propaganda* por parte de congresistas y senadores contrarios al New Deal. Poco después de que el Congreso eliminara la financiación del Film Service en la primavera de 1940, Lorentz comunicó a la REA que no podría terminar el filme. Bajo la sugerencia de Lorentz, la REA contrató a Ivens para completar el montaje, lo que hizo a finales del mes de mayo. Entonces la REA contrató, en lugar de a Steinbeck, al ganador del premio Pulitzer, el poeta Stephen Vincent Benet para escribir el texto y a Douglas Moore, jefe del departamento de música en la Universidad de Columbia, para componer la banda sonora. El veterano actor de radio William Adams sería el narrador. La película, al igual que los anteriores films de Lorentz, se presentó en primer lugar al presidente Franklin Roosevelt

(16) J. Ivens, *The Camera and I* (Nueva York, International Publishers, 1969), citas en pp. 137 y 209 [hay traducción española, *La cámara y yo*; México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, sin fecha]; W. Alexander, *Films on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, Princeton University Press, 1981), pp. 113-125. Declaraciones contemporáneas de

Ivens sobre las reconstrucciones pueden hallarse en J. Ivens, «Collaboration on Documentary» (*Films*, vol. 2, primavera de 1940), pp. 30-42. Sobre el aforismo de Lenin, véase J. Coopersmith, *The Electrification of Russia, 1880 to 1925* (Tesis doctoral inédita, Oxford University), pp. 144 y 168-169.



Joris Ivens junto a King Vidor en Hollywood, 1936

en agosto de 1940. El estreno tuvo lugar en Ohio a finales de agosto, con un año de retraso respecto a lo previsto. A mediados de noviembre se empezaron a recibir pedidos por parte de las salas de la RKO. La primera semana de diciembre se exhibiría en Washington y, posteriormente, en un teatro de Broadway en la ciudad de New York (17).

El resultado de estas colaboraciones fue una película visualmente atractiva y discretamente decorosa sobre la vida de una familia de agricultores de Ohio —los Parkinson— antes y después de la llegada

(17) R. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film* (Norman, University of Oklahoma Press, 1968), pp. 126-130; W. Alexander, *Films on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, Princeton University Press, 1981), pp. 278-287. Carta de Marion Ramsay a [William] Phillips de 29 de enero de 1940, y de Harry Slattery a Pare Lorentz, sin fecha. [respondiendo a una carta del 3 de mayo de 1940] (REAA, Entry 16, Box 7); carta de Harry Slattery a Marguerite Le-

Hand de 19 de agosto de 1940, y de Franklin Delano Roosevelt a Missy [LeHand] de 24 de agosto de 1940 (FDRA, OF 1570, Box 2); «REA Movie Power and the Land Has Home Town Premiere» (*Rural Electrification News*, vol. 6, octubre de 1940), pp. 8-9); «Power and the Land Receives Wide Showing» (*Rural Electrification News*, vol. 6, diciembre de 1940), p. 19; y «REA Movie of Interest to All Americans» (*Rural Electrification News*, vol. 7, enero-febrero de 1941), p. 21.

de la electricidad. El *corto*, de una duración de 36 minutos, se abre con un amanecer en el que se ve a los hombres de la familia Parkinson (el padre y sus dos hijos) emprendiendo sus tareas matinales bajo la luz de lámparas de queroseno en los establos. Sin un momento de tregua, el trabajo duro ocupa la primera parte de la película. Los hombres ordeñan las vacas, bombean el agua fría a un tanque para refrescar las lecheras, las cargan en los camiones, cortan y sierran manualmente la madera, siegan el heno con caballos y cortan el maíz, también a mano, para ensilarlo. Incluso Bip, el niño más pequeño, de tan sólo ocho años, tiene que cargar la madera para la cocina antes de poder ir a jugar. Las mujeres (la madre y su hija de trece años) cocinan, lavan la ropa a mano, tienden la colada, planchan, rellenan las lámparas de queroseno. El día finaliza con una familia demasiao agotada incluso para comer la cena laboriosamente preparada, indiferentes a los deberes de la escuela y todavía con trabajo por hacer —todo ello bajo la tenue luz de las lámparas de queroseno—.

El ritmo se acelera dramáticamente en el segmento siguiente, cuando los hombres de las granjas vecinas ayudan a cortar el maíz de los Parkinson. Esta tradicional cooperación —acompañada de una narración y una música animada— lleva a los agricultores «de forma natural» a reunirse en la escuela para discutir la constitución de una cooperativa REA con vistas a electrificar sus granjas. Un agente del condado responde a sus preguntas y explica el programa de la REA. Inmediatamente —tras una breve escena con una planta eléctrica en la ciudad— se instalan los postes («los árboles de la libertad de los agricultores»), se tienden las líneas por el país, se alzan transformadores y se conecta la casa de los Parkinson. Cuando la luz es encendida, Hazel hace sonar la campana de la cena para avisar a Bill, que está conduciendo un tractor en un campo cercano a la casa. (Si uno se fija atentamente, verá que el tractor ya estaba presente en una de las escenas que retrataba la situación antes de disponer de electricidad, concretamente en aquélla en la que los hombres sacaban a los caballos fuera del establo). Orgullosamente el narrador dice que Bill, ahora un moderno agricultor, se ha unido a la cooperativa local de la REA.

La última parte de la película describe la utopía de una granja electrificada. Los hombres se acercan sonrientes a una cocina bien iluminada para tomar su desayuno, trabajan felices en un establo con luz (en el que gracias a la electricidad se ordeñan las vacas y se bombea el agua para enfriar la leche), sierran la madera y hacen otros trabajos usando motores eléctricos. Las mujeres disponen de suficiente agua corriente caliente y cocinan, lavan y planchan empleando la electricidad. Un moderno cuarto de baño acerca las comodidades de la ciudad a todos. El día termina con una familia agradecida disfrutando de una suntuosa comida cocinada en una cocina eléctrica.

Como puede verse a partir de esta breve descripción, los realizadores tuvieron en cuenta muchas de las sugerencias propuestas por el personal de la REA. Se tuvo cuidado en retratar a agricultores inteligentes y trabajadores (un punto de vista que, en cualquier caso, Ivens compartía). Las escenas de la vida en la ciudad fueron recortadas, prestando más atención al trabajo de las mujeres. También se subrayaron, sutilmente, los beneficios de la cooperación. Pero otros temas quedaron sin tratar. Probablemente en su deseo de recalcar los contrastes entre el antes y el después, Ivens eliminó de la primera parte las referencias a tecnologías tan comunes como el teléfono, las radios de baterías, los automóviles, los motores portátiles de gasolina o los mo-

linos de viento. Como Person señalara, una familia tan próspera podía permitirse esas tecnologías y usarlas sin necesidad de tener electricidad. Otros problemas fueron escamoteados, como la gran oposición a la REA por parte de compañías privadas y la resistencia a la electrificación de muchos agricultores, que constituía de hecho una de las razones para realizar la película. (Ivens quería centrarse en la batalla entre el interés público y el privado, pero no pudo hacerlo por razones políticas). El alarde de los nuevos electrodomésticos ante los vecinos se eliminó de la escena final, tal y como Rall recomendaba, pero aun así la felicidad continuaba definida en términos de modernidad, de posesión de una cocina eléctrica más que por la construcción de una cooperativa. (Más tarde Ivens diría que las referencias a las cooperativas no eran suficientes) (18).

Al realizar un filme promocional más que un documental, Ivens se tomó algunas libertades al rodar lo que él consideraba que era una recreación con actores no profesionales. Trató de construir una «familia sintética de agricultores», como él la denominó, mezclando y combinando elementos en la línea de las sugerencias del Film Service, pero finalmente no se llevó a la práctica. Entonces volvió a los Parkinson, a los que antes había pasado por alto porque Bill, el marido, parecía hostil al proyecto, y apreció la serena dignidad de Hazel Parkinson, una mujer bien educada que había vivido en la ciudad (19). En todo caso no retrató a los Parkinson como él se los encontró, por entonces ya miembros de la cooperativa local de la REA. Según Robert Snyder, buen conocedor de Lorentz y del Film Service, el equipo alquiló caballos para sustituir las mulas de la familia, a las que la REA consideraba pasadas de moda. El equipo tuvo que quitar los cables dentro de la granja, que había sido electrificada dos años antes, y la REA proporcionó a la familia muchos de los electrodomésticos mostrados en la película, incluidos la bomba de agua y el cuarto de baño, ya que hasta entonces los Parkinson no se los habían podido permitir. Una vez finalizado el rodaje del filme, la REA retiró las máquinas de ordeñar y la cocina eléctrica (20).

En numerosos aspectos no precisados en las negociaciones sobre el guión, la película resultó inexacta. No señala, por ejemplo, el tiempo que llevaba organizar una cooperativa, obtener el préstamo de la REA e instalar los cables y la corriente eléctrica (habitualmente dos años). Desde el punto de vista de la historiografía de la tecnología, la película refuerza la creencia errónea de que las tecnologías domésticas eliminan la carga de los trabajos de la casa y ahorran tiempo, cuando de hecho sólo se da el primer caso. Así lo demostraban los estudios sobre el empleo del tiempo de las mujeres de zonas rurales llevados a cabo en esas fechas y de los que más tarde tan buen provecho sacarían la socióloga Joann Vanek y la historiadora Ruth Cowan. Tanto la REA como el Bureau of Home Economics del Departamento de Agricultura, que llevaron a cabo los estudios, ignoraron o minimizaron los datos que mostraban que el tiempo empleado en labores domésticas aumen-

(18) J. Ivens, *The Camera and I* (Nueva York, International Publishers, 1969), p. 195.

(19) J. Ivens, *The Camera and I* (Nueva York, International Publishers, 1969), p. 189.

(20) R. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film* (Norman, University of Oklahoma Press,

1968), pp. 123-124. Snyder dice que era deseable una granja electrificada con el fin de suministrar electrodomésticos como aliciente del filme. Imagino también que sería más sencillo rodar la secuencia del «después de la electricidad» con una granja ya electrificada.

taba o permanecía constante con el uso de la electricidad u otras tecnologías. Aunque el filme contenía muchas inexactitudes, Ivens recuerda que estuvo mucho tiempo tratando a los Parkinson con la idea de que al rodar quedarán reflejados correctamente muchos pequeños detalles, consciente de que esto sería importante para los espectadores rurales (21).

CONCLUSIÓN

Este proceso de construcción de hechos en favor de la REA sustenta el punto de vista de que la popularización de la ciencia y la tecnología es algo mucho más complejo que la mera simplificación de la última investigación científica (22). O bien la REA desconocía la investigación del Bureau of Home Economics sobre la cantidad de tiempo empleado en labores domésticas en las granjas, o bien lo ignoró (23). Mientras que más de un crítico de *Power and the Land* parece haber compartido este modelo simplificado de popularización de la ciencia (luego lo examinaremos en detalle), la correspondencia de los archivos de la REA proporciona evidencias de un modelo más interactivo, tal y como hemos visto. Ni la REA, ni Lorentz, ni Ivens realizaron exactamente el filme que deseaban por gran variedad de razones, una de las cuales era la insistencia de Udo Rall en tomar en cuenta al público rural. Lamentablemente no han quedado documentadas otras discusiones sobre este asunto a propósito de *Power and the Land*, pero las críticas del personal de la REA ante la tosca apariencia de un agricultor en unas fotos publicitarias de la REA en 1937 motivaron el cambio de política de la agencia en esta área (24).

¿Tuvo éxito *Power and the Land* en cumplir su objetivo didáctico o, desde otro punto de vista, como propaganda gubernamental? Tras estrenarse el 31 de agosto de 1940 en St. Clairsville, Ohio, en el cine más cercano a la granja de los Parkinson y su cooperativa REA, la película conoció una amplia difusión. Pagando las copias de la película, la REA firmó un contrato con RKO Radio Pictures para distribuirla sin cargo adicional por su red de salas de exhibición en todo el país. Más de mil cines contrataron la película durante el primer mes (25). En

(21) J. Ivens, *The Camera and I* (Nueva York, International Publishers, 1969), p. 197; J. Vanek, *Keeping Busy: Time Spent in Housework, United States, 1920-1970* (Tesis doctoral inédita, University of Michigan, 1973); J. Vanek, «Time Spent in Housework» (*Scientific American*, nº 231, noviembre de 1974), pp. 116-120; J. Vanek, «Household Technology and Social Status: Rising Living Standards and Status and Residence Differences in Housework» (*Technology and Culture*, vol. 19, 1978), pp. 361-375; y R.S. Cowan, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave* (Nueva York, Basic Books, 1983).

(22) S. Hilgartner, «The Dominant View of Popularization: Conceptual Problems, Political Uses» (*Social Studies of Science*, vol. 20, 1990), pp. 519-539.

(23) R.R. Kline, «American Farm Women, Home Economics, and the Ironies of 'Labor-Saving' House-

hold Technology» (*Technology and Culture*, en prensa).

(24) *Proceedings of REA General Staff Conference*, 1-5 de febrero de 1937, pp. 228 (REAA, Entry 96, Box 5).

(25) Carta de Harry Slattery a Staff de 9 de octubre de 1940, y «Contract Between REA and RKO on *Power and the Land*», sin fecha [1940] (REAA, Entry 16, Box 7); «REA Movie of Interest to All Americans» (*Rural Electrification News*, nº 7, enero-febrero de 1941), p. 21. La REA añadió una actualización al principio de la película y la repuso en los años 50. Véanse las cartas de C.A. Lindstrom a Kermit Overby de 18 de diciembre de 1950, y William T. Templeman a C.A. Lindstrom de 10 de enero de 1951 (REAA, Entry 87, Box 5). Conjuntamente con sus más famosos documentales —*The Plow that Broke the Plains* y *The River*— el USDA distribuyó una versión en video de *Power and the Land* en 1992.

general las críticas fueron positivas. *Variety* y *Time Magazine* elogiaron los comentarios «campechanos» de Benet (que Ivens pensaba eran demasiado farragosos); *Commonweal* creía que el filme era «especialmente brillante en los aspectos documentales de la primera mitad, con un toque nostálgico y de apego a la tierra». Los críticos alabaron la banda sonora, la bella fotografía y a Ivens por realizar un eficaz documental social. Algunos lamentaron que el contraste entre el antes y el después estaba excesivamente acentuado en parte debido al retrato del modo de vida innecesariamente «primitivo» de la familia Parkinson (*Variety*) y que la solución tecnológica de adquirir electrodomésticos era demasiado sencilla y fácilmente asequible (*New York Post* y *Commonweal*) (26).

Power and the Land tiene un formato semejante al de los dos primeros documentales de Lorentz y a *Spanish Earth / Tierra de España* de Ivens. Las cuatro películas fueron rodadas en los escenarios reales y protagonizadas por participantes locales antes que por actores. También las cuatro películas emplean de forma muy efectiva la música y la narración. Las películas defienden claramente una posición política (el ejército republicano en *Spanish Earth / Tierra de España* y los programas del New Deal en *The Plow that Broke the Plains*, *The River* y *Power and the Land*). *The Plow that Broke the Plains* y *The River* recomendaban soluciones tecnológicas a problemas sociales causados por el uso incorrecto de anteriores tecnologías. La conservación del suelo y el arado de contornos recuperarán una tierra que había sido barrida al arar llanuras desiertas. Los embalses y la reforestación promovidos por la Tennessee Valley Authority (TVA) restaurarían la cubierta de tierra que había desaparecido ante el empuje del río Mississippi porque generaciones anteriores habían talado los bosques, cultivado indiscriminadamente y construido grandes ciudades y fábricas.

Power and the Land es diferente. La tecnología es, una vez más, la respuesta pero en esta ocasión no lo es a un problema causado por un uso incorrecto. Más bien el problema es la ausencia de una tecnología moderna provocado por el impersonal cálculo económico de las compañías privadas de energía que concluyen que no es rentable electrificar granjas aisladas con bajos ingresos. (Aunque se silencia en la película, esta situación era bien conocida por los habitantes de la ciudad y del campo acostumbrados a las luchas de poder entre el interés público y el privado en los años treinta) (27). *Power and the Land*, más que los otros dos filmes, consideraba beneficiosa a la tecnología. La película ignoraba posibles implicaciones sociales desfavorables hacia la tecnología, a pesar de que esto estaba ya generando una gran inquietud pública en los debates sobre el desempleo durante la

(26) «Herb», 2 de octubre de 1940, reimpresso en *Variety Film Reviews, 1938-1942*, vol. 6 (Nueva York, Garland, 1983); *Time*, vol. 36, 14 de octubre de 1940, pp. 114-115; «Critics Acclaim REA Film *Power and the Land*» (*Rural Electrification News*, vol. 6, noviembre de 1940), pp. 13-14; «*Power and the Land* receives Wide Showing» (*Rural Electrification News*, vol. 6, noviembre de 1940), p. 19; M. Harris, «*Elsie* and a Competent Cast Enhance Little Men at Keith's» (*Washington Post*, 6 de diciembre de 1940), p. 26; P.T. Hartung, «I Remember, I Remember» (*Commonweal*, vol. 33, 20

de diciembre de 1940), pp. 232-233; *Magazine of Art*, vol. 34, enero de 1941, p. 43; «REA Movie of Interest to All Americans» (*Rural Electrification News*, vol. 7, enero-febrero de 1941), p. 21; R. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film* (Norman, University of Oklahoma Press, 1968), p. 192.

(27) T. McGraw, *TVA and the Power Fight, 1933-1939* (Filadelfia, J.B. Lippincott, 1971); y D.C. Brown, *Electricity for Rural America: The Fight for the REA* (Westport, Greenwood Press, 1980).

Gran Depresión, y prefería centrarse en cómo hacer llegar la electricidad a un importantes grupo social. Aunque estuvieran tecnológicamente en desventaja, los agricultores tenían una considerable influencia política. También podían reclamar una superioridad moral sobre la sociedad urbana en virtud de la pervivencia de un mito agrario que sostenía la primacía económica de la agricultura y la superioridad cultural de la vida rural (28).

Estas diferencias ayudan a explicar por qué *Power and the Land* no sufrió los problemas políticos a los que se enfrentaron *The Plow that Broke the Plains* y *The River*. Los crudos retratos de la devastación (y de la pobreza y el retraso) de amplias regiones del país causadas por la ignorancia en el uso de la tecnología, así como el optimista apoyo a los planes estatales en acciones tan controvertidas como la TVA, proporcionarán a los oponentes políticos y a los conservadores magnates de Hollywood las razones que necesitaban para tachar estas películas de «propaganda del New Deal». La etiqueta les venía tan bien que la cuestión de la propaganda se convirtió en un elemento presente en muchas de las críticas de las películas de Lorentz y en los debates del Congreso sobre la financiación de sus filmes. Algunos críticos, como Frank Nugent en el *New York Times*, no pensaban que *The Plow that Broke the Plains* fuera propaganda (es decir, no la veía tendenciosa) y ridiculizó a Hollywood por negarse a incluir la película en su red de distribución (Lorentz evitó este sistema dirigiéndose directamente a los propietarios de las salas). Pero los críticos finalmente convencieron al Congreso para suprimir la financiación del U.S. Film Service de Lorentz (29). Ello sucedió precisamente durante el rodaje de *Power and the Land* que, irónicamente, no era considerada propaganda. El crítico Philip Hartung razonaba que «dado que los problemas de la electrificación rural no pueden ser simplificados tan eficazmente como los problemas de *The River* o *The Fight for Life* esta nueva película del gobierno no es tan contundente como las otras» (30). Aunque la simplificación era probablemente un asunto más complejo que lo que Hartung suponía, este punto nos recuerda que los críticos no interpretaron *Power and the Land* como «propaganda del New Deal» a pesar de que promocionara un organismo del New Deal más abiertamente que *The Plow that Broke the Plains* o *The River*.

Una de las razones para ello es que la REA, patrocinadora de la película, no permitió a Ivens filmar escenas excesivamente politizadas, que acentuaran, por ejemplo, el carácter público del programa de la REA frente a las compañías privadas (Lorentz pareció estar de acuerdo con esta política con el fin de intentar salvar el U.S. Film Service). El resultado, según el historiador William Alexander, fue «un curioso filme de uno de los grandes realizadores de documentales de los años treinta, aunque de clase media en su tratamiento de los temas, simple y directo en su estilo» (31). Pero, como también indica Alexander, la

(28) D. Danbom, «Romantic Agrarianism in Twentieth-Century America» (*Agricultural History*, vol. 65, 1991), pp. 1-12; y M. Neth, *Preserving the Family Farm: Women, Community, and the Foundations of Agribusiness in the Midwest, 1900-1940* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1995).

(29) R. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film* (Norman, University of Oklahoma Press, 1968), pp. 42-44, 66 y 149-173; y F.S. Nugent,

«Raw Deal for the New Deal» (*New York Times*, 24 de mayo de 1936), p. IX: 3.

(30) P.T. Hartung, «I Remember, I Remember» (*Commonweal*, 33, 20 december 1940), pp. 232-233.

(31) W. Alexander, *Films on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, Princeton University Press, 1981), pp. 283 y 287.

simpatía de Ivens por los agricultores y los planes del gobierno queda bien patente.

Una razón más convincente de por qué *Power and the Land* no fue vista como propaganda tiene que ver con otro tipo de ideologías. Tanto los críticos como los que apoyaban al New Deal compartían la idea del determinismo tecnológico arraigado en la ideología progresista del desarrollo de la electricidad, una ideología que se estaba por encima de clases y actitudes políticas. Cuando tantos grupos poderosos aceptaban sin reparos la eficiencia de la electrificación rural, resultaba difícil tildar a este bucólico filme de clase media como «propaganda del New Deal», incluso aunque su director fuera un conocido izquierdista que había realizado películas para la Unión Soviética. Era doblemente difícil hacerlo cuando un organismo del New Deal trabajaba para llevar la electricidad —un símbolo tecnológico urbano de la vida moderna— a un grupo social que encarnaba la no menos vigorosa ideología de la familia agraria. Detrás de las bucólicas escenas en las que la electricidad sirve tanto para ordeñar las vacas como para cocinar una suculenta comida laten dos ideologías que se sustentan recíprocamente: la realización y recepción de *Power and the Land* cobran precisamente sentido en ese contexto.

ABSTRACT

Joris Ivens' Power and the Land is part of the New Deal political program of producing documentary films, this time devoted to the promotion of rural electrification.

The author describes the making of the film and tries to explain why Power and the Land did not suffer the same political problems as the previous works by Ivens did.

■ RONALD R. KLINE es Profesor de Historia de la Tecnología en Cornell University. Autor, entre otros numerosos trabajos, de *Steinmetz: Engineer and Socialist* (1982), prepara en la actualidad un libro sobre la electrificación de las zonas rurales de los Estados Unidos.