

«Las fotografías son un medio que dota de *realidad* (o de *mayor realidad*) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.»

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*.

Rebeca Romero Escrivá

MIGRACIONES: *LAS UVAS DE LA IRA* Y LOS OBJETIVOS DE LA FARM SECURITY ADMINISTRATION

«La causa perdida del cine»

Muchas son las relaciones que pueden establecerse entre la fotografía y el cine. En primer lugar, y como descendiente directo que el cine es de la fotografía, comparten los principios formativos: el soporte, la naturaleza fotoquímica, los elementos ópticos, la cámara e incluso un mismo lenguaje visual para la composición e iluminación de las escenas. Hasta la dimensión espacio-temporal que nos aporta el cine, como diferencia principal con respecto a la fotografía, necesita de veinticuatro fotogramas por segundo para generar en el espectador la ilusión de movimiento. Dicho de otro modo: la experiencia cinematográfica sería inexistente sin las técnicas de proyección (sucesión de cada imagen) y la psicodinámica de la visión (calidad del ojo humano de retenerlas en la mente lo suficiente como para que la siguiente imagen funda la separación

entre ambas). De este principio tan básico y archiconocido se desprende que nunca podremos ver suficientemente en la pantalla la deuda real del medio fílmico con la fotografía sin detener el *continuum* de imágenes —alterando, por tanto, la naturaleza cinematográfica—. Al espectador de cine le resulta difícil retener en la memoria una imagen por cuanto que la siguiente borra la anterior. Con esta perspectiva, podemos afirmar que la fotografía, al contrario que el cine, *corta* una historia en vez de contarla. Cortar es más que captar un instante; en sentido figurado, es destrozarse un relato real para generar otro distinto que, según las elecciones formales tomadas por el fotógrafo a la hora de representar el acontecimiento, será más o menos verosímil o creíble. El corte de la historia no es objetivo dado que está seleccionado por el fotógrafo. De hecho, por la violencia del corte y

la aparente neutralidad de la misma, la fotografía es susceptible de absorber significados que pueden alterar la intención original del fotógrafo. Aunque la permeabilidad de la imagen sea una cualidad compartida con el cine, la naturaleza estática de la imagen fotográfica contribuye a la retención de la escena que representa en el espectador, dado que este puede recrearse pacientemente en ella, como si se tratara de una pintura. Paradójicamente, el cine animará, insuflará vida a la imagen fotográfica, aunque ésta, en tanto que fotograma, pase a ser, como decimos, rápidamente sustituido. Garrett Stewart se referiría a esta cualidad al señalar que «la fotografía es la causa perdida del cine, ida en la proyección y muy pronto olvidada» (STEWART, 1999). Para Edward Said, una causa perdida se asocia a una causa sin esperanza, «algo en lo que uno se apoya o en lo que cree, pero en lo que ya no se puede creer salvo como algo que no tiene esperanza de conseguirse» (SAID, 2005: 481). El espectador se apoya en la imagen que le resulta verosímil, que mejor imita la realidad que cree conocer o haber conocido, aunque el cineasta le haya sobrepuesto un discurso, una historia que puede diferir de la original. John Berger decía que los materiales de una fotografía son la luz y el tiempo; la luz por su capacidad de construir un espacio; el tiempo porque congela el momento (BERGER, 1982: 85). Sin embargo, aunque la fotografía sea considerada un testimonio del momento, aporta solo un fragmento, una visión *cortada*, por tanto, incompleta (o selectiva) de la realidad misma. Para Berger, el significado de una fotografía es la conexión entre la imagen y la historia que muestra.

En este ensayo trataremos de analizar la deuda fotográfica del cine en películas ambientadas en la depresión de los años treinta, donde salta a la vista la



Figura 1. America's Own Refugees: The Story Behind *The Grapes of Wrath*, aparecido en *Look* el 29 de agosto de 1939. ©Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [LC-USZ62-129101/ LC-USZ62-129102]

evidencia de una imitación deliberada de la composición y estética de las fotografías de la Farm Security Administration (FSA) para dotar de verosimilitud el contexto histórico que representan. Partiremos de una conocida película coetánea, *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), de John Ford, en la que la cualidad de la imitación es fenomenológica y discursiva, pues ha empleado la fotografía por su condición descriptiva y valorativa; y acabaremos con un film actual, *O Brother!* (*O Brother, Where Art Thou?*, Joel y Ethan Coen, 2000), en el que el uso fotográfico responde a un criterio iconográfico que desprende las fotografías de la FSA del significado original por el que fueron captadas. Arrancamos de la idea de Alan Trachtenberg de que las fotografías creadas con objetivos públicos deben ser estudiadas en términos del *diálogo externo* que han mantenido con su tiempo, en el contexto en el que circulan y/o circularon (TRACHTENBERG: 1990), sea éste la

cultura impresa o —podríamos añadir— el cine. De hecho, el panorama mediático al que se circunscriben las fotografías de la FSA no se limita a la circulación por las revistas *Fortune*, *Look* o *Life*, enmarcadas en el género del reportaje gráfico, sino que alcanza también obras híbridas de fotógrafos y periodistas: *You Have Seen Their Faces* (1936), de Margaret Bourke-White y textos de Erskine Caldwell, sobre la pobreza de la América sureña; *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939), de Dorothea Lange y textos de Paul S. Taylor; o *Let Us Now Praise Famous Men*, de Walker Evans, con texto de James Agee (1941). El círculo de influencias o concomitancias entre fotógrafos y escritores sería todavía mayor desde el momento en que una novela como la de John Steinbeck, *Las uvas de la ira* —publicada el 14 de abril de 1939, aunque originalmente conce-

bida durante un viaje realizado con el fotógrafo Horace Bristol en 1937 para documentar los campos de inmigrantes de California según un encargo de *Life*— influye en los temas inmediatamente posteriores fotografiados por la FSA¹: apenas unos meses después de la aparición de *Las uvas de la ira*, *Look* compuso un reportaje de ocho páginas, titulado *America's Own Refugees: The Story Behind The Grapes of Wrath*, en el que se combinaban fotografías de la FSA con citas extraídas de la novela de Steinbeck (véase la figura 1). La idea era mostrar el trasfondo real del libro que tanto fervor estaba causando entre el público americano². Un año después, el 15 de marzo de 1940, año en que Steinbeck recibiría el Pulitzer por su aclamada obra, se estrenaba en las pantallas de Estados Unidos *Las uvas de la ira*, de Ford. La película llevaría más allá que *Look* el trasvase entre realidad y ficción al adaptar la novela de Steinbeck y la estética fotográfica de la FSA.

Crónicas de la depresión

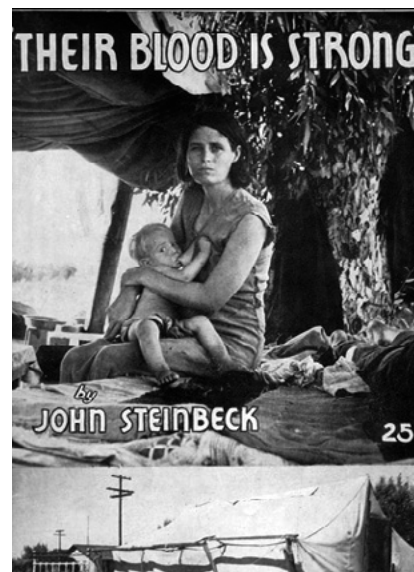
El 4 de marzo de 1933 Franklin D. Roosevelt tomó posesión de su cargo como presidente ante un panorama social y económico aterrador: «Los valores han disminuido hasta alcanzar niveles extraordinarios; los impuestos han aumentado; nuestra capacidad de pago se ha menoscabado; la administración de toda clase enfrenta una seria reducción de los ingresos; los medios de cambio se hallan congelados en los flujos de mercado; las hojas caducas de la industria yacen por todas partes; los granjeros no encuentran mercado para sus productos; los ahorros que miles de familias acumularon durante años se han esfumado. Y lo que es peor aún, una multitud de ciudadanos desempleados enfrenta el severo problema de la existencia, y un número igualmente enorme trabaja por una mínima retribución [...]. Nuestra principal tarea es poner al pueblo a trabajar»³. Frente al Capitolio, tras admitir en su discurso inaugural los males que azotaban la nación, Roosevelt destacó la necesidad de hacerles frente. Sugirió que el problema del desempleo podía solventarse «si nosotros lo *encaramos* sabiamente y con coraje». En su discurso, el lenguaje

visual del futuro presidente «se hacía eco de un cambio cultural mayor en los modos de conocimiento y representación de la era de la depresión. Fíjense en que Roosevelt no solo pide a los americanos *confrontar* los problemas de la depresión, sino *encararlos*, lo que implica un compromiso visual, tanto literal como metafórico. [...] La retórica visual de Roosevelt prefigura el interés de la década en la relación entre *ver* y *conocer*» (FINNEGAN, 2003: 10)⁴. Curiosamente, eso mismo fue

lo que hicieron los fotógrafos de la FSA (inicialmente conocida como Resettlement Administration, RA) entre 1935 y 1943 con los sujetos que fotografiaron: encararlos, afrontarlos o enfrentarlos estáticamente al objetivo de la cámara, mostrar al desnudo la pobreza y dignidad humana, sin tapujos ni adornos, sin expresión aparente en los rostros de los individuos fotografiados que posaban ante el objetivo estoicamente. Financiado por el gobierno americano, en el marco de la política del New Deal del presidente, el proyecto pretendía remodelar el sector rural y, para ello, los fotógrafos contratados —entre ellos Arthur Rothstein, Carl Mydans, Walker Evans, Ben Shahn, y Dorothea Lange, y más tarde Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon y John Collier—, bajo la dirección del sociólogo Roy Stryker, debían registrar la mísera existencia a la que se veían abocados los campesinos, documentando la vida de una familia concreta a lo largo de un tiempo, con el fin de ver los efectos del programa de recuperación económica promovido por Roosevelt: «el realismo era deliberado, calculado y altamente estilizado. [...] Stryker y

su equipo crearon un retrato poderoso que comunicó el sufrimiento rural en términos que un ciudadano urbano de clase media pudiera entender» (CURTIS, 1989:6)⁵. El 18 de abril de 1938, en el Grand Central Palace de Nueva York, paralelamente a la inauguración de la Primera Exposición Internacional de Fotografía, tenía lugar otra, mucho más sencilla y sin tanta afluencia de público, *How American People Live*, cuyo título evoca la obra de Jacob Riis *Cómo vive la otra mitad*. Esta vez lo que se mostraba y denunciaba no eran las pésimas condiciones de vida de los inmigrantes en las casas de vecindad de los barrios bajos neoyorquinos, sino la migración de la población rural: gente conduciendo por las carreteras en tartanas en busca de comida, alojamiento y empleo, tras haber abandonado sus tierras⁶. En 1938 todavía faltaba un año para que se editara *Las uvas de la ira*. Sin embargo, la prensa hacía tiempo que documentaba la problemática social de los agricultores y granjeros. De hecho, en el verano de 1936, un año antes de que realizara su viaje con el fotógrafo Horace Bristol, Steinbeck cubrió las distintas facetas del conflicto como periodista para *The*

Figura 2. A la izquierda, fotografía de Dorothea Lange tomada en agosto de 1936 y empleada en 1938 para ilustrar la portada del panfleto de John Steinbeck *Their Blood is Strong* [derecha]: *Drought refugees from Oklahoma camping by the roadside. They hope to work in the cotton fields. The official at the border (California-Arizona) inspection service said that on this day, August 17, 1936, twenty-three car loads and truck loads of migrant families out of the drought counties of Oklahoma and Arkansas had passed through that station entering California up to 3 o'clock in the afternoon* / Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-DIG-fsa-8b38480]



San Francisco News, según un encargo que recibió del redactor jefe George West para escribir una serie de siete reportajes —publicados entre el 5 y el 12 de octubre— que contara el drama de los aparceros que, desde los territorios del Medio Oeste arrasados por la sequía y las ventiscas de polvo, llegaban con sus familias a California para recoger las cosechas estacionales. La fotógrafa contratada para ilustrar las crónicas de Steinbeck fue Dorothea Lange. Ambos recorrieron por separado —aunque debieron de encontrarse más de una vez— los campos de cultivo californianos y conocieron de primera mano la consunción de las familias de desposeídos que viajaban en sus maltrechos vehículos desde Nebraska, Oklahoma, Kansas y Texas, para acabar explotados por un mísero salario de veinticinco centavos la hora: «En esta época del año, cuando llega el tiempo de la cosecha a los inmensos campos de California —las uvas hinchadas, las ciruelas, las manzanas, las lechugas y ese algodón que tan rápido madura—, nuestras carreteras se convierten en un hervidero de temporeros itinerantes, esa masa informe de braceros nómadas golpeados por la pobreza a los que el hambre y el miedo al hambre empujan de campo en campo, de cosecha en cosecha, de un extremo a otro de California, hasta Oregón y algunas regiones del estado de Washington. Pero es California el estado que recibe

y necesita a más de estos nuevos vagabundos. El propósito de esta serie de artículos es el de presentar un breve estudio de estos vagabundos. Por el estado vagan al menos ciento cincuenta mil emigrantes sin hogar, un ejército lo suficientemente numeroso como para que todos los habitantes de California se interesen por él» (STEINBECK, 2007: 3). El documento periodístico al que dio resultado el trabajo de Steinbeck y Lange, *The Harvest Gypsies*, traducido en la edición española como *Los vagabundos de las cosechas* —a cuyo comienzo pertenece la cita anterior—, puede considerarse como una novela preliminar a *Las uvas de la ira*, dado que durante el viaje a California Steinbeck no solo conoció en persona a los inmigrantes que más tarde se convertirían en la familia Joad, sino que también fue testigo del programa de reforma del presidente Roosevelt al visitar Weedpatch, entonces el único campamento de acogida que había en California para trabajadores emigrantes del condado de Kern, ubicado en Arvin (después se construiría otro en Marysville)⁷. Weedpatch estaba dirigido por Tom Collins (véase la figura 3), una de las dos personas a las que Steinbeck dedicaría *Las uvas de la ira* —«A Carol [su esposa], que deseó este libro; a Tom, que lo vivió»— y en la que se inspiraría para crear el personaje de Jim Rawley del campamento Wheatpatch (casi un calco del nombre real), adonde

arriban los Joad huyendo de sus acreedores. Collins, que dedicó su vida al trabajo social, ayudó a Steinbeck en su investigación periodística, y más tarde ejercería de asesor técnico en la versión de *Las uvas de la ira* de John Ford. De hecho, algunas escenas se rodaron en el campamento de Arvin de la FSA y en sus alrededores, aunque es cierto que se construyó una réplica —también de los asentamientos de chozas maltrechas— en los estudios Pico Boulevard de la Fox.

La trasposición a la pantalla

James Agee escribió en *The Nation* el 26 de diciembre de 1942 que, a pesar del respeto que sentía hacia John Ford «como técnico y hombre cabal», lamentaba «el noventa y nueve por ciento del metraje de *Las uvas de la ira*» (AGEE, 2001: 27). Sin duda, su opinión se debe a la mitigación de la intensidad del original literario. El guión de Nunnally Johnson eliminó las reflexiones de la novela de Steinbeck sobre la necesidad de una revuelta organizada y atenuó la amarga imagen que presentaba del panorama socioeconómico norteamericano. La película de Ford es dura, pero la novela de Steinbeck muestra una visión mucho más descarnada y violenta de la Gran Depresión y su estructura desemboca en un final sin futuro aparente para los personajes. La adaptación de Johnson introdujo cambios para sortear la censura y aliviar al espectador con un final menos convulso. El más importante de estos cambios es la inversión del orden cronológico del relato. En el original literario, Steinbeck presenta primero a los Joad viviendo en un campamento gubernamental bien acondicionado para la vida de los trabajadores y asistimos al proceso de empobrecimiento y desmembramiento de la familia Joad, que, tras emigrar a California y ser allí explotados como recolectores, acaban malviviendo —sin perspectiva alguna de poder refundar su hogar— como vagabundos hambrientos en busca de un cobijo donde guarecerse de la lluvia. Por el camino perecen los abuelos, los nacimientos se truncan y Tom y su hermano Al toman rumbos distintos. Por otro lado, el final de la película no alcanza el dramatismo de la novela⁸. En el libro, después de que Tom se haya marchado para evitar que su familia se convierta en encubridora del delito que ha cometido, el lector presencia el proceso de deterioro de la familia. El capítulo en que Rosasharn da a luz un niño muerto mientras los hombres intentan inútilmente evitar una riada bajo la intensa lluvia y salvar así sus furgones es sobrecogedor. Hambrientos y calados hasta los huesos, re-

Figura 3. Tom Collins, manager of Kern migrant camp, California, with migrant mother and child, fotografía de Dorothea Lange. / Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF34-009879-C].





Figura 4. A la izquierda, fotografía de rodaje de *Las uvas de la ira*. A la derecha, fotografía de Dorothea Lange (mayo de 1937): *Former Texas tenant farmers displaced by power farming*. Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF34-To1-017265-C]

sisten en el camión inundado durante dos días, hasta que Ma decide abandonar lo poco que les queda en busca de un sitio seco para evitar que enferme la convaleciente Rosasharn. Caminando por la carretera a marchas forzadas, se refugian de la lluvia en un cobertizo abandonado en el que encuentran a un niño pequeño que les presta un edredón seco para que Rosasharn entre en calor. Junto a él, yace inmóvil su padre, que no ha comido desde hace seis días (STEINBECK, 2002: 651):

—Dice que no tiene hambre o que acaba de comer y me da la comida. Ahora está demasiado débil. Apenas se puede mover [...] Yo no lo sabía. Decía que había comido o que no tenía hambre. Anoche fui y rompí una ventana y robé un poco de pan. Le hice tragárselo. Pero lo vomitó todo y se quedó más débil todavía. Tiene que comer sopa o leche. ¿Tienen ustedes dinero para comprar leche?

Madre dijo:

—Calla. No te preocupes. Ya pensaremos en algo.

De pronto el niño gritó:

—¡Se está muriendo, se lo digo yo! Se está muriendo de hambre, se lo digo yo.

—Calla —dijo Madre. Miró a Padre y al tío John que miraban al hombre enfermo sin saber qué hacer. Miró a Rose of Sharon envuelta en el edredón. Los ojos de Madre fueron más allá de los de Rose of Sharon y luego volvieron a ellos. Y las dos mujeres se miraron profundamente la

una a la otra. La respiración de la muchacha era entrecortada.

Ella dijo:

—¡Sí!

Madre sonrió. [...]

Rose of Sharon susurró:

—¿Podéis... podéis salir todos? —la lluvia caía lentamente en el tejado. [...]

Durante un minuto Rose of Sharon se quedó sentada inmóvil en el granero susurrante. Luego levantó su cuerpo y se ciñó el edredón. Caminó despacio hacia el rincón y contempló el rostro gastado y los ojos, abiertos y asustados. Entonces, lentamente se acostó a su lado. Él meneó la cabeza con lentitud a un lado y a otro. Rose of Sharon aflojó un lado de la manta y descubrió el pecho.

—Tienes que hacerlo —dijo—. Se acercó más a él y atrajo la cabeza hacia sí. —Toma —dijo—. Así —su mano le sujetó la cabeza por detrás...

En la novela los personajes consiguen sobrevivir gracias a la unión de la familia y la solidaridad ajena. El *quid pro quo* final es espeluznante: el niño le salva la vida a Rosasharn entregándole el edredón y ella le corresponde amamantando a su padre. En el film, en cambio, las situaciones que viven los personajes no llegan a este límite. La película estaría «marcada por la nostalgia de una promesa perdida más que por la anticipación de un paraíso por alcanzar. Por eso enfatizaba inevitablemente solo uno de los elementos de la novela de Steinbeck:

la añoranza de la vida sencilla de los granjeros que se había perdido en las complejidades mecánicas del mundo moderno» (MILLICHAP, 1983: 33). La presencia del campamento federal en la parte final de la película, de hecho, pretende dar a entender que las políticas del presidente Roosevelt son la solución a los problemas del pueblo (no es casual que eligieran a Grant Mitchell para interpretar al jefe por su parecido físico con el presidente). Como explica Scott Eyman, la intención de Ford nunca fue llevar a cabo un relato de denuncia: «La película carece de la agudeza sociológica de la novela, pero la compensa creando una sensación de universalidad que hace que los Joad sean arquetipos del desposeimiento» (EYMAN, 2001: 218).

La música del prolífico Alfred Newman también contribuiría a la neutra-

Figura 5. Cartel que circuló de la película en el que se destaca sus dos recursos documentales más llamativos: la estética de las fotografías de la FSA y el libro de Steinbeck.



lización de los elementos de protesta social del argumento al aportar un colorido local y asociar a los Joad con el modelo familiar que Ford presentaría a lo largo de su filmografía, como los Morgan de *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, 1941), película que dirigiría un año después de *Las uvas de la ira*. Así lo demostró el compositor alemán exiliado en Nueva York Hanns Eisler al componer —en el marco del Film Music Project de la New School for Social Research— una banda sonora alternativa para algunas secuencias de *Las uvas de la ira*. Su objetivo era contrarrestar el sentimentalismo de la música de Newman —propio de las películas de Hollywood— y contribuir con ella a que la inmigración de la familia Joad se asociara con el proceso doloroso del exilio¹⁰.

Con todo, aunque la adaptación de Johnson o la música de Newman no enfatizaran el contenido social de la novela de Steinbeck, sí lo hicieron la fotografía de Gregg Toland y la dirección artística de Richard Day y Mark Lee Kirk, quienes imitaron la estética progresista del arte del New Deal. La Fox les aportó una selección de las fotografías de la Sección Histórica de la FSA dirigida por Stryker (incluida la obra de Dorothea Lange) y las películas de Pare Lorentz realizadas para la RA *The Plow that Broke the Plains* (1936) y *The River* (1938) —que también habían influido a Steinbeck en la escritura de su novela—, además de un amplio surtido de documentos relacionados con la erosión del suelo, las tormentas de polvo, los campamentos federales del gobierno y los asentamientos ilegales. El propio Steinbeck declararía públicamente su satisfacción cuando el productor Darryl F. Zanuck le proyectó el film en un pase previo al estreno: «Zanuck ha hecho algo más que cumplir su palabra [escribiría Steinbeck a su agente]. Tiene una película dura y directa en la que los actores están tan absortos en su papel que parece un documental y, sin duda, tiene ese aspecto duro y sincero» (EYMAN, 2001: 219)¹¹.

Retratos de la pobreza: la Farm Security Administration

Resulta evidente que Ford optó, como destacó Steinbeck, por una fotografía dura y sincera, que se asemejara el máximo posible a la estética fría y descarnada de la FSA¹². Es sabido que para lograr una textura más ruda, Toland prescindió de filtros difusores en la cámara y los actores no emplearon maquillaje¹³. Se estableció que durante la mañana y la última hora de la tarde se rodaran los planos medios y largos con el fin de captar la luz sesgada, mientras que los primeros planos se reservaron para el mediodía. Eymann cuenta que Eddie Quillan, el actor que interpretaba al marido de Rosasharn, recordaba la precisión de las instrucciones de Ford: «En determinado momento, Ford le dijo “Pon tu voz un poco hacia el Sur”. Luego, tras otro ensayo: “Hazla más fuerte”. En una toma de un grupo de hombres, Ford les dijo: “Quiero que todos los ojos miren hacia delante”. Pero Quillan había bajado los ojos porque se le ocurrió que la frase ante la que estaba reaccionando turbaría a su personaje. “Corten —dijo Ford—. Dije que los ojos de todo el mundo mirasen hacia delante”» (EYMAN, 2001: 212). En efecto, la mirada al frente y la posición frontal de los sujetos ante la cámara sería uno de los rasgos distintivos de las fotografías de la FSA (véase la figura 4), que habría adoptado de fotógrafos anteriores que ejercieron igualmente la denuncia social, como Lewis Hine o Jacob Riis (ROMERO, 2013: 356-365). No casualmente, en el cartel que circuló de la película destacan dos elementos de máquetin, dos «estrategias de corte mimético» o «potenciadores icónicos de veracidad» (ZUNZUNEGUI Y ZUMALDE: 2014), que apelaban directamente al conocimiento del espectador de los años cuarenta: por un lado, la estética de las fotografías de la FSA, de nuevo, con la reconstrucción escenificada de la posición frontal y mirada a cámara de los sujetos (registros propios de las formas del discurso documental); y, por otro, el libro de Steinbeck (otra «marca veridictoria»), que tanta



Figura 6. Secuencia del *flashback* narrado por Muley a Tom y Casy en *Las uvas de la ira*. Los personajes del fondo, ubicados frente a la cámara, responden al modo de representación propio de la FSA



sensación causó (véase la figura 5). Por otra parte, el uso de la profundidad de campo por la que se decantó Toland otorga a las imágenes, como señalaría Joseph McBride, una sensación de *realismo tridimensional* que, junto con el empleo directo de la luz, crearían en la película un efecto «audaz, pero nunca artístico» (McBRIDE, 2004: 349).

Dos son las secuencias que más recuerdan por su estética y disposición de los personajes ante la cámara a las fotografías de la FSA. La primera de ellas tiene lugar al comienzo del film en el flashback que narra Muley (John Qualen) a Tom y Casy (John Carradine) sobre cómo el banco lo desahució de su granja y los nuevos propietarios derribaron su casa, condenando a su familia a emigrar. El contraste del policía que advierte en primer término del plano a Muley de que han de abandonar el lugar y al fondo la familia impávida escuchando erguida la conversación responde a la estética naturalista de la FSA. La segunda secuencia que más se asemeja en forma y fondo a los retratos fotográficos de la época es quizá la más elaborada de toda la película desde el punto de vista documental por la técnica empleada. En ella se muestra la llegada de los Joad al campamento de jornaleros desempleados de Hooverville, en un elaborado travelling subjetivo que nos descubre, a través de las miradas de los Joad desde el interior del vehículo, el lugar al que llegan mientras se abren paso, conduciendo lentamente, entre la multitud hambrienta, en busca de un lugar donde acampar (véase la figura 7). El drama de este plano secuencia sería doble al mostrar, por un lado, al pueblo hambriento y, por otro, al hacer conscientes a los Joad de que son parte de esa colectividad que les rodea y de la que difícilmente podrán escapar.

Además de estas dos secuencias, habría que añadir las escenas diurnas que muestran la peregrinación de los Joad en su vehículo cargado hasta los topes



(primero el viaje de Oklahoma a California, con sus sucesivas paradas para repostar, comprar comida o cambiar los neumáticos de la camioneta; después, sus idas y venidas de un campamento a otro buscando trabajo), cuyas imágenes recuerdan a las tomadas por Dorothea Lange en la *Highway 99*, nombre con el que el equipo de rodaje se refería a la película a nivel interno (véase la comparativa de la figura 8).

Sin embargo, hay que decir que no todas las escenas desde el punto de vista fotográfico están a la altura de las comentadas. El documentalista de la FSA Pare Lorentz, en un artículo publicado en *McCalls* en abril de 1940, reprochó a Johnson, Toland y Ford el arranque de la película: «Aquí [Nunnally Johnson] necesitaba pensar en términos de cielos y tierra parda y, sobre todo, viento. Solo necesitaba haber escrito *sequía* y dejar que el director recrease la sensación que producen esas llanuras polvorientas que se extienden desde Oklahoma hasta el Canadá, con sus miserables cabañas y sus molinos de viento reventados [tal y como Lo-

Figura 7. Fotogramas de la llegada de los Joad a Hooverville. Los personajes que entran en el campo de la cámara, según esta avanza, responden a la caligrafía o morfología visual de las fotografías de la FSA. Ford recurre aquí a una representación con marcas propias del dispositivo documental de la época.



Figura 8. Arriba, fotografías de Dorothea Lange (1935-37). Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF347- 002470-E / LC-DIG-fsa-8b38482 / LC-DIG-fsa-8b29930 / LC-DIG-fsa-8b29843]. Abajo, fotogramas de distintas secuencias de *Las uvas de la ira*

rentz mostraba en su documental *The Plow that Breaks the Plains*. De hecho, solo necesitaba haber ido al *mango de sartén* de Oklahoma y Texas y el oeste de Kansas y las Dakotas y al este de Colorado y haber dicho: "Fotografien esto: de aquí venían" [...]; al menos [Ford] podía haber empezado su película con las Grandes Llanuras en lugar de hacerlo con escenas que, aunque procedían del libro, no le daban a uno el sentimiento de la tierra. Las escenas en las que Granpa [Charley Grapewin] y Muley sollozan sobre puñados de polvo y hablan sobre la tierra son afectadas, prosaicas y sensibleras» (LORENTZ, 2001: 266). La crítica de Lorentz se centra en que «Toland no captó las dimensiones del Sudoeste, ni la sensación de cielo y tierra con su cámara... pese a la belleza de sus efectos nocturnos y los difíciles planos trucados que hizo». Son precisamente los estilizados contrastes y las sombras alargadas de las escenas nocturnas —el juego expresionista que llevó a cabo Toland en estudio— las que harían a Lorentz hablar de la falta de coherencia y unidad en el as-

pecto del film, dado que contrastarían con las naturalistas escenas diurnas al estilo de la FSA, que se anticipaban al neorrealismo italiano, y que Lorentz sí supo apreciar: «Pero no se vaya. Una vez que la familia Joad se pone en marcha hacia California, verá una película dura, brutal, sin concesiones... La parte final de la película produce la peculiar sensación de estar viendo un noticiario. Eso es hacer cine» (LORENTZ, 2001: 266).

Epílogo: de *Highway 99* a *O Brother, Where Art Thou?* La estética de la FSA

Más allá de *Las uvas de la ira*, desde el punto de vista visual, hay otras películas de ficción que le deben mucho al registro visual de la FSA, al que imitan a través de la fotografía como testimonio de la época. Un ejemplo de ello lo hallamos en el cine contemporáneo. *O Brother!*, de Joel y Ethan Coen, ambientada en Mississippi durante la época de la Gran Depresión, conjuga elementos que suponen la reescritura del Hollywood clásico¹⁴. Los Coen recurren a imágenes

que nos remiten a la estética de la FSA, aunque centren su atención en pasar revista a las miserias humanas de tres histriónicos fugitivos: «Las imágenes y la música nos traen a la mente el impulso documental tan dominante en los años treinta, y claramente sitúan la película inicialmente en la misma herencia de los fotógrafos de la FSA Dorothea Lange y Walker Evans, del trabajo de campo de Lomax¹⁵, y de los docudramas de conciencia social, como *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), y ficciones, como la sátira de Preston Sturges, *Los viajes de Sullivan* (1941)» (CLINE, 2005). Varias son las imágenes que remiten a fotografías de la FSA (véase la comparativa de la figura 9). De hecho, la película comienza con una metáfora fotográfica al arrancar en blanco y negro y poco a poco ir coloreándose, y termina del mismo modo, pero a la inversa, vi- rando del color al blanco y negro. La primera imitación que salta a la vista de la estética de la FSA la encontramos igualmente al comienzo, con el fondo de presos realizando trabajos forzados que recuerda a la imagen de Walker



Evans conocida como *Members of a Prison Work Gang* (1935). Poco después, cuando los tres delincuentes se dan a la fuga e intentan subir al vagón de un tren en marcha, la estampa de los jornaleros mirando a los fugitivos directamente a cámara, sin pronunciar palabra, juega con la misma frontalidad que Ford solicitara a sus actores. Igualmente, a lo largo del film de los Coen encontramos chozas, cobertizos, granjeros arando la tierra, gasolineras y otros lugares ambientados en la época que remiten a los retratados por la FSA. Por último, al final de la película, hay una referencia explícita a la conocida fotografía de Russell Lee *Hidalgo County, Texas* (1939), que muestra a un matrimonio escuchando la radio en sus sillones.

¿Por qué los Coen recurren a las fotografías de la Farm Security Administration si lo que presentan es una comedia, si el espíritu y la intención que motivó a la FSA a tomar sus fotografías se ha desvanecido por completo? Carecemos de espacio en estas páginas para desarrollar la argumentación que el tema merece, pero podemos aventurarnos a afirmar que de este modo los Coen mues-

Figura 9. En la columna de la derecha, fotogramas de distintas secuencias de *O Brother!* de los hermanos Coen. En la columna de la izquierda (de arriba abajo), fotografías de la FSA: Walker Evans, *Members of a prison work gang* (1936), Walker Evans Collection, MOMA; Walker Evans: *Bud Fields and his family at home* (1935); *House, Hale County* (1935); Dorothea Lange: *Sharecropper cultivating cotton with team. Near Shreveport, Louisiana* (1937); Russell Lee: *Tenant purchase clients at home, Hidalgo County, Texas* (1939). Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-DIG-ppmsc-00234 /LC-USF34-017162-C /LC-DIG-fsa-8b37079]

tran al espectador un retrato fidedigno de la Depresión en el que ubicar a sus protagonistas. La habilidad de los Coen residiría en insertar los fotogramas que recuerdan a las fotografías de la FSA mencionadas sin adular el código de la comedia. El lenguaje del arte, por tanto, habría ido más allá de los propósitos de los fotógrafos de la FSA. Lo que pusieron en marcha trasciende los objetivos por los cuales se movían. Si su obra hubiese sido un documento sin interés artístico ni documental, hubiera quedado anclada en la época, pero somos testigos de que, tanto entonces como décadas después, las fotografías —como señalábamos al comienzo de estas páginas— son susceptibles de absorber significados distintos y siguen vivas en otro medio y con diversas y renovadas aspiraciones¹⁶. ■

Notas

- 1 En el verano de 1939, apenas unos meses después de la publicación de la novela de Steinbeck, un fotógrafo de la FSA, Russell Lee, pidió permiso a Roy Stryker para desviarse de su encargo inicial en Texas y tomar fotografías de una familia de *Joads reales*: «Acabo de terminar *Las uvas de la ira* y es uno de los mejores libros que he leído nunca... Voy a... intentar captar tantas tomas gráficamente expresivas como pueda». Lee retrató a la familia de Elmer Thomas (un matrimonio de okies con hijos), cerca de Muskogee, Oklahoma, mientras empaquetaban sus pertenencias y las cargaban en su vieja camioneta, se despedían de amigos y familiares y partían rumbo a California. Véase la carta de Russell Lee a Roy Stryker, de 11 de mayo de 1939, en Roy Emerson Stryker Papers, serie 1, rollo 2, Photographic Archive, University of Louisville, Louisville, Kentucky, Estados Unidos (cit. en FINNEGAN, 2003: 2).
- 2 El reportaje iba ilustrado con quince fotografías (la mayoría de la FSA, a excepción de algunas tomadas por Earl Thiessen, un fotógrafo de la plantilla de *Look*), y se dividía en dos partes. La primera, encabezada por el titular «Why John Steinbeck Wrote *The Grapes of Wrath*», mostraba imágenes de granjeros e inmigrantes, acompañadas por citas obtenidas directamente de la novela que se emplazaron como pies de foto; tanto el texto como la imagen trazaban el camino tomado por los Joads. La segunda parte, «California's Answer To *The Grapes of Wrath*», incluía fotografías de inmigrantes en campamentos y un texto escrito por el entonces gobernador de California, Culbert L. Olson, donde intentaba dar respuesta al problema: mayor intervención federal, mayor construcción de campamentos gubernamentales de la FSA para los trabajadores inmigrantes.
- 3 Véase Franklin D. Roosevelt: «Primer discurso de la toma de posesión (1933)» (BOORSTIN, 1997: 675-679).
- 4 Roosevelt recurrió en su discurso a la necesidad de encarar (*facing*) y reconocer (*recognizing*) los problemas, una inflexión, como apunta Cara A. Finnegan, visual. *To face* se convierte en un elemento recurrente en el discurso: «We face common difficulties»; «a host of unemployed citizens face the grim problem of existence»; «If we face it wisely and courageously»; «face the arduous days that lie before us». Véase Franklin D. Roosevelt, «First Inaugural Address, 1933» (ANDREWS; ZAREFSKY, 1989: 436).
- 5 Los fotógrafos fueron solo una más de las iniciativas de la FSA para publicitar la labor que la agencia realizaba. De hecho, la División Informativa de la FSA contaba con cinco secciones para divulgar su trabajo. Además de los fotógrafos dirigidos por Stryker en la llamada Sección Histórica, existían otras secciones de documentales —liderada por el aclamado director Pare Lorentz—, radio, publicaciones y una sección editorial, que imprimía boletines diarios. De este modo, el gobierno hacía frente a las controversias políticas derivadas del sentimiento de rechazo ante las medidas del New Deal, que fomentaba políticas sociales frente al característico individualismo de la tradición norteamericana.
- 6 Hay que decir, no obstante, que la FSA, antes de centrarse en financiar la adquisición de pequeñas granjas familiares para aquellos granjeros que habían tenido que dejar sus tierras a causa de desastres naturales —como las tormentas de arena y la sequía recurrente— o por necesidades económicas varias, llevó a cabo otra serie de políticas de mayor alcance (enmarcadas en la entonces Resettlement Administration), como los proyectos Greenbelt, que proveían de alojamientos económicos a ciudadanos pobres de los barrios bajos para combatir el hacinamiento y las condiciones insalubres de las ciudades. En el marco de la agricultura, los programas de la RA de rehabilitación y reasentamiento incluían: 1) ayudas para el pago de los *leasings*, la adquisición de instrumental agrícola y comida de los agricultores que querían permanecer en sus granjas; 2) el reasentamiento en otras tierras —sobre todo de jóvenes matrimonios de granjeros—, que eran más fértiles o propicias para el cultivo; 3) la creación de comunidades rurales, auspiciadas por el gobierno federal, pero administradas por cooperativas de granjeros. Éste último punto se refleja en la parte final de *Las uvas de la ira*, de John Ford, y ha sido objeto del argumento de varias películas coetáneas ambientadas en la depresión de los años treinta, como *El pan nuestro de cada día* (Our Daily Bread, King Vidor, 1934).
- 7 La asociación de la obra de Steinbeck a la de Lange todavía se dejaría ver en *Their Blood is Strong* (1938) un panfleto publicado por la Simon J. Lubin Society en 1938, que recogía los siete artículos de Steinbeck aparecidos en el *San Francisco News*, cuya portada se ilustró con uno de los retratos que la fotógrafa captó en agosto de 1938, *Oklahoma drought refugees, Blythe, California*, en el que una mujer sentada a la sombra de su tienda amamanta a su hijo (véase la figura 2).
- 8 Se dice que el último plano con el que Ford pretendía cerrar el film es aquél que tiene lugar justo tras la despedida clandestina de Tom (Henry Fonda), con la imagen de su silueta a lo lejos recortada por el cielo subiendo una colina al amanecer. El productor Darryl F. Zanuck añadió las siguientes escenas diurnas en que se muestra a la familia Joad recogiendo los bártulos del campamento federal en busca de trabajo en un campo de algodón y Ma Joad (Jane Darwell), desde el interior del vehículo, pronuncia su conocido discurso —extraído de un episodio del segundo tercio de la novela—, que cierra la versión definitiva de la película: «*Seguiremos adelante, Pa, porque somos el pueblo*».
- 9 Aunque la banda sonora fue compuesta por Alfred Newman —que había trabajado previamente con Ford en *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939)—, el tema principal de la película, *Red River Valley*, era una pieza de James Kerrigan, interpretada al acordeón por Dan Borzage (hermano del director Frank Borzage), miembro de la Stock Company de

Ford, que, desde *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924), amenizó muchas de sus películas. Entre 1940 y 1942 Hanns Eisler llevó a cabo en Nueva York una investigación práctica y teórica de los diferentes usos y posibilidades de la música en el cine: «¿Es realmente necesario continuar la práctica hollywoodiense actual de volver a escribir bandas sonoras originales compuestas con las migas recogidas de las mesas de Tchaikovsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss y Stravinsky? ¿No es posible componer un material musical nuevo? ¿No sería incluso más útil y eficaz?» (VIEJO, 2004). Eisler contestó a estas preguntas con su banda sonora alternativa para *Las uvas de la ira*. El análisis que Breixo Viejo lleva a cabo de las insólitas composiciones de Eisler en *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project* (VIEJO, 2008), demuestra cómo un uso inteligente de la música intensificaría la estética y el significado ideológico de algunas secuencias de la película fordiana.

11 De entre la red de resonancias culturales que generó la novela más allá del cine, merece la pena destacar la influencia que *Las uvas de la ira* tuvo en músicos de la época, como Woody Guthrie, que en 1937 se subió con su guitarra al techo de un tren de mercancías y viajó junto con un grupo de vagabundos y jornaleros hacia el Oeste para aportar su particular visión musical. Cuando llegó a California, mientras trabajaba en un huerto de melocotones, compuso las canciones que en 1940 recopiló en el álbum *Dust Bowl Ballads*. Dos de esas canciones se inspiraron en *Las uvas de la ira*: «Blowin' Down the Road» y «Tom Joad», que resumía en pocos versos el argumento del libro de Steinbeck, según vemos en la estrofa que cierra la balada: «Tom run back where his mother was asleep; / He woke her up out of bed. / An' he kissed goodbye to the mother that he loved, / He said what Preacher Casey said. 'Ever'body might be just one big soul, / Well it looks that a-way to me. / Everywhere that you look, in the day or night, / That's where I'm a-gonna be, Ma, / Wherever little children are hungry and cry, / Wherever people ain't free. / Wherever men are fightin' for their rights, / That's where I'm a-gonna be, Ma». La «Tom Joad Ballad» puede escucharse en <http://www.youtube.com/watch?v=WKWGAGPy_kw1987>. Cuando Guthrie visionó la versión de

Ford de la novela, animó al público a ir a ver la película en su columna de prensa. Otros compositores y cantantes posteriores se inspiraron igualmente en la novela o su adaptación cinematográfica: Pink Floyd, incluyó la canción «Sorrow» en su álbum *A Momentary Lapse of Reason*, cuya primera oración, «Sweet smell of a great sorrow lies over the land», la toma prestada del comienzo del libro. En 1995, Bruce Springsteen se basó en la película de Ford para escribir la letra de «The Ghost of Tom Joad» (disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=1uJEoeql_sY>) en la que narra el mismo pasaje antes citado recogido en la balada de Guthrie: «Now Tom said 'Mom, wherever there's a cop beatin' a guy / Wherever a hungry newborn baby cries / Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air / Look for me Mom I'll be there / Wherever there's somebody fightin' for a place to stand / Or decent job or a helpin' hand / Wherever somebody's strugglin' to be free / Look in their eyes Mom you'll see me».

12 Otto Brower encabezó una segunda unidad de rodaje que filmó material de fondo. Aunque se conservó muy poco de este metraje en la versión final de la película, merece la pena destacar que Brower llevó a cabo la misma ruta que los 350.000 inmigrantes seguían cada año a través de Oklahoma, Texas, Nuevo México y Arizona, lo que significa que existía una intención explícita de realismo documental por parte de la producción del film.

13 *Las uvas de la ira* fue la primera colaboración entre John Ford y Gregg Toland, quien un año después dirigiría la fotografía de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941). Justo después de *Las uvas de la ira* colaborarían de nuevo juntos en *Hombres intrépidos* (The Long Voyage Home, 1940) y, más tarde, en el documental sobre la Segunda Guerra Mundial *December 7th* (1943).

14 La reescritura del Hollywood clásico en los Coen podría dar lugar a un ensayo específico sobre el tema, del que Stanley Cavell nos ha adelantado magistralmente gran parte (CAVELL, 2010: 119-143). Donde más se hace evidente es en la decisión de llevar a la pantalla una película inexistente, es decir, en su homenaje al film de Preston Sturges *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, 1941). No se trata solo del hecho de que titulan su película como aquella que pretendía realizar Sullivan (Joel McCrea), el protago-

nista del film de Sturges, que interpreta a un director de Hollywood que se plantea adaptar al cine la novela de Sinclair Bernstein (un guiño precisamente al periodismo de investigación de Upton Sinclair y John Steinbeck), sino que son fieles a la voluntad de Sullivan de no traicionar el espíritu cómico, según la decisión final del protagonista de querer filmar una comedia que levante el ánimo de los espectadores y haga que momentáneamente olviden sus problemas, antes que pasar revista a las desgracias humanas de los parados de la Depresión — decisión que toma tras un accidentado viaje en el que se hace pasar por vagabundo para saber en qué consisten las verdaderas penurias de la gente pobre—: «No quiero rodar *O Brother, Where Art Thou?*... Quiero hacer una comedia... Hacer reír a la gente tiene mucho más mérito. ¿Sabíais que es lo único que tiene mucha gente? Es poca cosa, pero es mejor que nada en este mundo de locos». La referencia de *Los viajes de Sullivan* a *Las uvas de la ira* es clara, teniendo en cuenta que se realiza justo un año después del arrollador éxito del film de Ford y que el argumento de Sturges parodia a un director que dice querer hacer un film cuyo título es homónimo al de la novela que pretende adaptar, como en *Las uvas de la ira*, que versa además sobre los problemas de la gente pobre. Así lo expresa Sullivan en la discusión inicial que mantiene con los productores que han de financiar su proyecto, mucho antes de echarse atrás: «Quiero que sea un comentario realista sobre la vida de hoy. Quiero que sea un documento, el espejo de la vida. Quiero que plasme la dignidad y el sufrimiento de la humanidad... Quiero hacer algo sobresaliente que nos enorgullezca, algo que muestre las posibilidades del cine como el medio sociológico y artístico que es». La paradoja que plantean los Coen consiste en dar a luz *O Brother, Where Art Thou?*, de Sullivan, pero en clave de comedia homérica, ambientando el film en la Gran Depresión y haciendo uso del imaginario colectivo de las fotografías de la FSA que la sociedad americana conserva en su memoria (según vemos en la figura 9).

15 El etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax dedicó parte de su carrera a grabar temas populares cantados por los esclavos negros de Texas, Luisiana y Mississippi, que los

Coen ponen en boca de los presos con los que se abre *O Brother!* Lomax trabajó la relación entre la sociología y el corpus musical a través de la cantométrica, un sistema que ideó para analizar canciones, y dio a conocer a músicos como el mencionado Woody Guthrie.

- 16 Sobre la secularización del significado primigenio de la fotografía a partir de su circulación en distintos medios, véase «Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía» (ROMERO, 2009: 124-135). Para un análisis de mayor profundidad centrado en los modos de representación de la aflicción humana empleados en la novela y la película, puede verse «La imagen del dolor en el inmigrante: Las uvas de la ira, de Steinbeck a Ford» (ROMERO: 2011: 31-42).

Bibliografía

- AGEE, James (2001). *Escritos sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- AGEE, James; EVANS, Walter (1993). *Elogios ahora a hombres famosos*, trad. de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Seix Barral.
- ANDREWS, James; ZAREFSKY, David (eds.) (1989). *American Voices: Significant Speeches in American History, 1649-1945*. Nueva York: Longman.
- BERGER, John; MOHR, Jean (1982). *Another Way of Telling*. Nueva York: Vintage.
- BOGDANOVICH, Peter (1997). *John Ford*, trad. de Fernando Santos Fontela. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BOORSTIN, Daniel J. (comp.) (1997). *Compendio histórico de los Estados Unidos. Un recorrido por sus documentos fundamentales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOURKE-WHITE, Margaret; CALDWELL, Erskine. *You Have Seen Their Faces*. Nueva York: Arno Press/Derbibooks.
- CAVELL, Stanley (2010). *O Brother, Where Art Thou?* En A. LASTRA (ed.), *Stanley Cavell. Mundos vistos y ciudades de palabras* (pp. 119-143). Madrid: Plaza y Valdés.
- CLINE, John (2005). *American Myth Today: O Brother Where Art Thou? And the Language of Mythic Space*. En el website *Master's program in American Studies* de la University of Virginia <<http://xroads.virginia.edu/~ma05/cline/obrother/free6/obrother1.htm>> [Fecha de consulta: 16/03/2011]
- COHEN, Stuart (2009). *The Likes of Us: America in the Eyes of the Farm Security Administration*. Boston: David R. Godine Publisher.
- CURTIS, James (1989). *Mind's Eye, Mind's Truth. FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia: Temple University Press.
- ETTEDGUI, Peter (2001). *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Océano Grupo Editorial.
- EYMAN, Scott (2002). *Print the Legend. La vida y época de John Ford*. Barcelona: T&B Editores.
- FINNEGAN, Cara A. (2003). *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington: Smithsonian Books.
- LANGE, Dorothea; SCHUSTER TAYLOR, Paul. *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New Haven: Yale University Press.
- LLORCA, Pablo (2001). Gregg Toland y la FSA. Dos opciones para *Las uvas de la ira*. *Nickel Odeon. Revista cinematográfica*, 26, 190-197.
- LORENTZ, Pare (2001). *The Grapes of Wrath. Nickel Odeon. Revista cinematográfica*, 26, 265-266.
- MCBRIDE, Joseph (2004). *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B Editores.
- MILLICHAP, Joseph R. (1983). *Steinbeck and Film*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca (2009). Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 8, 124-135.
- (2011). «La imagen del dolor en el inmigrante: Las uvas de la ira, de Steinbeck a Ford». En Vicente Sánchez-Biosca (ed.), *Figuras de la aflicción humana* (páginas 31-42). Valencia: Col·lecció Quaderns del MuVIM (Sèrie Minor): <http://www.academia.edu/1163182/Figuras_de_la_afliccion_humana>.
- (2013). *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica*. La Laguna, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29: <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba28>> y <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba29>>.
- SAID, Edward W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.
- STANGE, Maren (1992). *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEICHEN, Edward (1962). *The Bitter Years: 1935-1941. Rural America as seen by the photographers of the Farm Security Administration*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- STEINBECK, John (2002). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Los vagabundos de la cosecha*. Barcelona: Libros Asteroide.
- STEWART, Garrett (1999). *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TRACHTENBERG, Alan (1990). *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Hill and Wang.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos; ZUMALDE AREGI, Imanol (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al 'efecto documental'. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17.
- VIEJO VIÑAS, Breixo (2004). Disonancias revolucionarias: la música alternativa de Hanns Eisler para *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 47, 128-141: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/>>.
- (2008). *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal.
- WYATT, David, ed. (1990). *New Essays on The Grapes of Wrath*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, Cinema & Cie. International Film Studies Journal* y *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2013], presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía norteamericanas. Entre las monografías que ha editado, figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Actualmente dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.