

Recibido el 06_08_2017 | Aceptado el 02_09_2017

LA CONDENA INAUGURAL DE HOLLYWOOD DE LOS TRABAJOS FORZADOS EN EL SUR ESTADOUNIDENSE: ‘LA CARRETERA DEL INFIERNO’ (‘HELL’S HIGHWAY’, ROWLAND BROWN, 1932)

HOLLYWOOD’S FIRST CONDEMNATION OF FORCED LABOUR IN THE AMERICAN SOUTH: ‘HELL’S HIGHWAY’ (ROWLAND BROWN, 1932)

Carmen Guiralt Gomar
| carmenguiralt@yahoo.es |
Universidad de Valencia

Resumen: El presente artículo tiene por objeto el estudio de *La carretera del infierno* (*Hell’s Highway*, Rowland Brown, RKO, 1932), la primera película norteamericana que denunció en la pantalla la brutalidad ejercida sobre las cuadrillas de prisioneros encadenados condenados a trabajos forzados en los campamentos del Sur de Estados Unidos. Se trata de un largometraje desconocido y muy poco estudiado por los analistas, debido a que fue eclipsado por el sensacional estreno posterior de *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn Le Roy, 1932), de Warner Bros. Como resultado, tampoco se conoce que, al igual que este último, ilustra también un caso real, el de Arthur Maillefert, un joven recluso asesinado en el campo Sunbeam de Florida, en junio de 1932, dentro de una “caja de sudor” (*sweat box*). La investigación prestará especial atención a la representación filmica de estos hechos reales y demostrará el alto grado de veracidad de las imágenes de la cinta a través de la consulta de numerosos textos del periodo y fotografías de la época. Lamentablemente, también se constatará que su influencia en promover una reforma de las penitenciarias del Sur fue inexistente. **Palabras clave:** *La carretera del infierno* (*Hell’s Highway*, Rowland Brown, 1932); Arthur Maillefert; cuadrillas de presos encadenados; trabajos forzados; “caja de sudor”; sistema penal del Sur estadounidense.

Abstract: The aim of this paper is to study *Hell's Highway* (*La carretera del infierno*, Rowland Brown, RKO, 1932), the first American film to make an on-screen denouncement of the brutality exercised against prisoners sentenced to forced labour on chain gangs in the prison camps of the South of the United States. This is an obscure film that has received very little attention from scholars due to the fact that it was overshadowed by the sensational release of a later film, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn Le Roy, 1932), produced by Warner Bros. As a result, it is not appreciated that, like the latter film, the film also portrays a true story: the case of Arthur Maillfert, a young inmate who died inside a “sweat box” in June 1932, at the Sunbeam prison camp in Florida. This study will pay particular attention to the filmic representation of these real events and demonstrate the high degree of veracity of the images in the film through a great number of sources and photographs from the era. Unfortunately, it will also confirm that its influence on instigating a reform of the penitentiaries in the South was non-existent. **Keywords:** *Hell's Highway* (*La carretera del infierno*, Rowland Brown, 1932); Arthur Maillfert; Chain gangs; Forced labour; “Sweat box”; Penal system in the American South.

1. Introducción

En 1931-32 la barbarie y la brutalidad de las cárceles de los Estados Unidos ocupaban los titulares de los periódicos y centraban el debate entre los ciudadanos, sobre todo por causa de los campamentos sureños, único lugar del país donde continuaban vigentes los trabajos forzados y los convictos subsistían y laboraban hacinados en cuadrillas de prisioneros unidas por largas cadenas. Tales reivindicaciones sobrevinieron por varios acontecimientos de gran impacto, entre ellos el caso real del ex presidiario Robert E. Burns, quien, tras fugarse en dos ocasiones de un campamento de prisioneros de Georgia, en enero de 1932 acababa de relatar su historia en un libro: *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* Desde ese momento, la oleada de protestas fue en aumento y la cuestión de los trabajos forzados y el maltrato a los reclusos adquirió dimensión nacional.

Entretanto, el nuevo Hollywood sonoro atravesaba una etapa de inusitada libertad, la denominada era Pre-Code (1930-34), anterior a la estricta autocensura de la Oficina Hays, y estaba realizando *films* realistas y de contenido social que ponían de manifiesto la crueldad de las cárceles norteamericanas¹. Como resultado, la historia de Burns no tardó en ser llevada a la pantalla bajo

[01] Aunque el Motion Picture Production Code se redactó en 1930, no fue hasta julio de 1934 cuando se aplicó de forma rigurosa. En cuanto a la Oficina Hays, su verdadera denominación era Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Tanto este organismo como el Código adquirieron las designaciones populares de Oficina Hays y Código Hays por causa de Will Hays, que ocupó la presidencia de la MPPDA desde su creación en 1922 y hasta 1945.

el título de *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn Le Roy, 1932), producida por Warner Bros. y con el reputado actor Paul Muni como protagonista. Recibió una espectacular acogida comercial y terminó erigiéndose como la película de actualidad más lucrativa de toda la década (Maltby, 2016: 184).

Hasta tal punto fue exitosa que suele pasarse por alto que hubo un *film* anterior, realizado el mismo año y estrenado unos dos meses antes, que fue el primero en tratar el tema de los prisioneros encadenados en las cárceles sureñas: *La carretera del infierno* (*Hell's Highway*, 1932), producido por David O'Selznick en RKO y dirigido por el polémico cineasta-guionista Rowland Brown, que, asimismo, lo co-escribió. Ahora bien, a diferencia de la cinta de Le Roy, *La carretera del infierno* conoció el rechazo de la crítica y del público por el horror y la violencia que describía (Chic, 1932: 21; Hall, 1932: 18; 'Hell's', 1932a: 7; 'Hell's', 1932f: 58; 'Miniature', 1932: 17).

Por ello, hoy está prácticamente olvidada y ha recibido muy poca atención de los analistas. Basta con señalar que se editó por primera vez en formato doméstico en 2014, en DVD, y nunca antes se había distribuido de manera comercial (Guiralt Gomar, 2015: 161-164)². No obstante, se alza como un testimonio histórico excepcional tanto de las condiciones infrahumanas y vejatorias en que sobrevivían los prisioneros encadenados en los campamentos del Sur a comienzos de la década de 1930 como de la denuncia de esos hechos por parte de la industria cinematográfica de Hollywood. También de los reclamos que en 1932 demandaba la sociedad norteamericana sobre una reforma del sistema penitenciario sureño.

Es más, tan poco explorado está el largometraje que menos aún se conoce que, como el *film* de Warner Bros., *La carretera del infierno* ilustra también un caso real que supuso un gran escándalo y recibió amplia cobertura periodística en su día, el de Arthur Maillefert, un joven asesinado en junio de 1932 en un campamento de prisioneros de Florida, dentro de una "caja de sudor" (*sweat box*).

2. Estado de la cuestión, objetivos e hipótesis

Como ya se ha expuesto, *La carretera del infierno* no ha sido objeto de análisis extensos o detallados y ni tan siquiera aparece en trabajos como *American Cinema and the Southern Imaginary*, consagrado en exclusiva a la configuración de la imagen del Sur a través del cine norteamericano, que además contiene un capítulo sobre las películas de prisioneros encadenados (Duck, 2011: 79-103).

[02] Curiosamente, se editó primero en España, en marzo de 2014, por Vértice. Con posterioridad, en octubre del mismo año, se distribuyó en DVD en Norteamérica dentro del *pack TCM Archives. Forbidden Hollywood Collection*, Vol. 9, de Warner Archive Collection.

Tan solo existen breves aproximaciones al *film*, en su mayoría vinculadas con la autocensura durante el periodo Pre-Code (Black, 1998: 149-150; Doherty, 2013: 162-163; Kehrwald, 2017: 23, 37-41; Scott, 2015: 13-14).

Otros apuntes se hallan en textos –algunos de muy de difícil acceso– relacionados con la figura de su enigmático director-guionista, Rowland Brown, que únicamente realizó tres controvertidas y rompedoras películas de *gangsters* y no volvió a dirigir (Guiralt Gomar, 2015: 161-164; Guiralt Gomar, 2016: 146-148; Miller, 1971: 47-48; Tibbets, 1985: 167-169)³.

Mención aparte merece Martin Scorsese por ser uno de los que más ha intentado revalorizar *La carretera del infierno*, primero incluyéndola en su documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies)*, Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 1995) y después en el libro de igual título que se derivó del mismo (Scorsese y Wilson, 2001: 140, 142).

Sin embargo, apenas existen fuentes bibliográficas actuales que identifiquen el sustrato real de la película y establezcan su conexión con el asesinato de Arthur Maillefert en Florida en junio de 1932. De hecho, esto último solo es señalado por un número muy reducido de autores (cfr. Giovacchini, 2001: 54-55; Guiralt Gomar, 2015: 163; Guiralt Gomar, 2016: 146; Maltby, 2016: 182; Scorsese, 2015).

En consecuencia, el presente trabajo propone el análisis de este desconocido largometraje y pretende alcanzar específicamente los siguientes objetivos:

→ O1: Demostrar su valor como documento histórico y testimonio fílmico de diversos episodios de la historia del siglo xx de los Estados Unidos: de las condiciones infrahumanas de los campamentos sureños, del caso real de tortura y muerte ocurrido a Arthur Maillefert y del reclamo de la ciudadanía de una reforma del sistema penal en el Sur.

→ O2: Reconstruir su proceso de producción íntegro con el fin de conocer las presiones que la Oficina Hays ejerció sobre la película y cómo era en su estado original, antes de que se le efectuasen todo tipo de alteraciones y cortes.

[03] Brown dirigió y co-escribió *Quick Millions* (1931), *La carretera del infierno* y *Blood Money* (1933). Fue uno de los primeros escritores (si no el primero) que dio el salto a la dirección, convirtiéndose en realizador-guionista, mucho antes que los más famosos, y por lo general acreditados por haber dado ese paso, Preston Sturges, John Huston, Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz. Tras rodar esas tres películas, altamente críticas hacia la sociedad norteamericana, se le expulsó del sistema de estudios de Hollywood y no se le permitió continuar su carrera como cineasta.

→ O3: Determinar su influencia en las posteriores reformas del sistema penitenciario sureño.

Conforme a los objetivos formulados, se plantean las siguientes hipótesis:

→ H1: El largometraje posee un elevado nivel de fidelidad en su representación de los hechos históricos reales que incorpora.

→ H2: El *film* era mucho más realista y veraz antes de la intervención de la censura.

→ H3: Su influencia en promover una reforma de los campamentos del Sur fue inexistente.

3. Metodología

Para lograr los objetivos enunciados, se ha empleado una metodología de tipo histórico y documental, a partir de una estructura organizada en dos grandes bloques de contenido.

El primer bloque establece el contexto histórico del largometraje, tanto referido a las protestas de la sociedad norteamericana de 1931 y 1932 contra los trabajos forzados como dentro del escenario de los *films* de realismo social realizados por Hollywood durante el periodo Pre-Code y las diferentes medidas de la autocensura sobre ellos.

La segunda parte se refiere específicamente a *La carretera del infierno*, cuyo estudio se ha articulado en torno a dos ejes. El primero documenta el arranque del proyecto, así como el posterior rodaje y el asesinato de Arthur Maillefert en Florida, que aconteció casi simultáneamente a la filmación. A continuación, se analizan, desde una perspectiva documental, los pasajes de la cinta más estrechamente vinculados con el caso Maillefert y el reflejo de las condiciones de los reclusos en los campamentos sureños a comienzos de la década de 1930; se atiende a su recepción crítica y comercial; y a su incidencia en el sistema penal del Sur estadounidense.

En contraposición con el primer bloque, que descansa en abundantes materiales bibliográficos, el segundo se fundamenta principalmente en la consulta y revisión exhaustiva de periódicos y revistas de 1931 y 1932, tanto especializados en cinematografía como generalistas. Estos últimos han servido para documentar al detalle las circunstancias del asesinato de Maillefert y precisar el alto grado de veracidad de la película. Asimismo, para determinar esta última y decisiva cuestión se ha realizado una comparativa visual de las

imágenes de la cinta con las fotografías tomadas de incógnito por el periodista John L. Spivak, que figuran en su novela de denuncia social *Georgia Nigger*; publicada en septiembre de 1932, el mismo mes del estreno de *La carretera del infierno*, el autor la basó en sus investigaciones sobre las condiciones de los campamentos de prisioneros del Sur durante los dos años anteriores y, como evidencia gráfica de su relato, incluyó en ella un apéndice con fotografías de prisioneros torturados y encadenados, así como copias de los informes internos de los campamentos que demostraban las palizas y latigazos.

Por otro lado, al tratarse de una cinta muy poco estudiada, únicamente a través de las fuentes cinematográficas de la época se han podido conocer aspectos esenciales, tales como que la película no se inspiró desde el inicio en el caso Maillefert, pues estaba a punto de comenzar a rodarse cuando ocurrió la tragedia, y fue la enorme repercusión periodística del suceso la que motivó la decisión de devolverla a la fase de producción para filmar ese episodio. Solo así se explica su extraño y desarticulado montaje. De igual modo, gracias a las reseñas críticas contemporáneas se ha podido averiguar cómo era el verdadero largometraje, antes de que fuera cortado y manipulado. En consecuencia, todo ello ha permitido determinar qué fragmentos del *film* fueron añadidos *a posteriori* y por qué, quiénes fueron los responsables y artífices de los insertos y mutilaciones y los propósitos de dichas alteraciones.

4. Resultados

4.1 Contexto

4.1.1 Estados Unidos (1931-32): el impacto de la historia real de Robert E. Burns

Como ya se ha avanzado, el origen del proyecto de *La carretera del infierno* no fue el caso Maillefert, sino la conmoción que causó la historia real de Robert E. Burns. Este era un veterano de la Primera Guerra Mundial que, finalizada la contienda, se vio abocado a la pobreza, al desempleo y al hambre y erró por todo el país en busca de trabajo. En 1922, hallándose en Atlanta, se vio envuelto en un robo de 5,80 dólares por el que fue condenado a entre seis y diez años de trabajos forzados en una cuadrilla de prisioneros encadenados de una penitenciaría de Georgia (Black, 1998: 148). A los pocos meses, consiguió escapar y se estableció en Chicago, donde, bajo una identidad falsa, prosperó como un respetable ciudadano y llegó a ser director de la revista *Greater Chicago Magazine*⁴ (Maltby, 2016: 182).

[04] El *film* de Warner, aunque muy fiel en líneas generales a la historia de Burns, por imposición de la censura tuvo que cambiar tanto este detalle como muchos otros específicos. Sin ir más lejos, el protagonista pasó a llamarse Robert Allen y en Chicago ascendía en el mundo de la construcción.

En 1929 cuando intentó divorciarse de su esposa –con la que se había casado bajo presión al descubrir esta que era un reo fugado–, ella le delató a la policía. Aunque las autoridades de Chicago le aconsejaron que no abandonara el estado de Illinois, Georgia le aseguró que le concedería el perdón si cumplía una pena reducida. Él accedió y volvió al mismo correccional, pero después los mandatarios de Georgia incumplieron su palabra y le negaron el indulto prometido (Black, 1998: 148).

Sorprendentemente, en 1930 volvió a protagonizar una segunda y sensacional fuga, que acaparó todos los titulares de los periódicos. En esta ocasión, se trasladó a New Jersey, donde vivió oculto y de nuevo con un nombre ficticio. Publicó por primera vez sus vivencias en el penal en forma de serial en *True Detective Mysteries*, de enero a junio de 1931. Más tarde, cuando su relato autobiográfico apareció como un libro –el ya citado *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!*– causó auténtico revuelo y consternación entre la opinión pública por el tratamiento brutal y la violación de los derechos humanos del campamento sureño donde había permanecido encadenado.

Numerosas publicaciones como *Harper's Monthly Magazine*, *New Republic*, *Outlook* y *The Nation* iniciaron una campaña de condena de los trabajos forzados, clamaron por su abolición y reivindicaron una reforma del sistema penal (Davis, 2010: 410; Giovacchini, 2001: 54-55; Maltby, 2016: 182; Wilson, 1933a: 532-543).

4.1.2 Hollywood Pre-Code: los *films* de *gangsters* y carcelarios y la Oficina Hays

En medio de este contexto de estupefacción y horror por las condiciones de los campamentos del Sur, tres estudios de Hollywood comenzaron a preparar varios largometrajes sobre los trabajos forzados. En febrero, Warner adquirió los derechos de la novela de Burns (Black, 1998: 148; Maltby, 2016: 182). Un mes más tarde, Universal hizo lo propio con la de Jim Tully *Laughter in Hell* (1932) (Maltby, 2016: 182). Y a finales del mismo mes, David O'Selznick, entonces jefe de producción de RKO, puso en funcionamiento a toda velocidad *La carretera del infierno* con la intención de adelantarse en el estreno a los otros dos, algo que consiguió, dado que inscribió la cinta en la serie B ('Dad Says', 1932a: 9).

Todo parecía augurar una avalancha de *films* semejantes, pero durante el periodo Pre-Code no se realizaron más. Esta ausencia de continuidad se explica a la luz de dos factores. De un lado, porque solo *Soy un fugitivo* se alzó como un gran éxito. De otro, por las numerosas interferencias y coacciones de la censura sobre los tres proyectos.

Las películas de prisiones eran una derivación de las de *gangsters*, que tantos problemas habían ocasionado a la Oficina Hays en 1930 y 1931. A

pesar de que en todas se seguía la estipulación de que el *gangster* debía morir al final, para los censores constituían una glorificación de la vida criminal, convertían a sus protagonistas-forajidos en héroes e incitaban a los jóvenes a la delincuencia. Así, en septiembre de 1931 Will Hays emitió una directriz que prohibía los *films* de *gangsters*⁵ (Giovacchini, 2001: 55; Maltby, 2016: 181).

Hollywood volvió sus miras entonces hacia las cintas de ambiente carcelario, que también se habían demostrado como rentables. En ese momento ya se habían estrenado con éxito *Shadow of the Law* (Louis Gasnier, 1930), *Numbered Men* (Mervyn Le Roy, 1930), *El presidio* (*The Big House*, George Hill, 1930), *The Convict's Code* (Harry Revier, 1930), *Río arriba* (*Up the River*, John Ford, 1930), *El código penal* (*The Criminal Code*, Howard Hawks, 1931) y *Damas del presidio* (*Ladies of the Big House*, Marion Gering, 1931)⁶. Para Hays, estas eran tanto o más peligrosas que las de *gangsters*, puesto que incluían una dura crítica hacia el sistema, denunciaban los malos tratos de las cárceles y el gran número de víctimas inocentes que se hallaban encerradas tras sus muros. De igual forma, la brutalidad y la violencia de los guardianes rara vez no figuraban. Por todo ello, Hays y sus subordinados en Hollywood, Jason S. Joy y su ayudante Lamar Trotti, a cargo del Studio Relations Committee (SRC)⁷, consideraban que infringían el Código, cuyas disposiciones señalaban que ni las leyes ni el sistema debían ser motivo de crítica o puestos en tela de juicio.

El nuevo ciclo sobre los campamentos sureños que ahora pretendían iniciar las productoras se presuponía aún más embarazoso que el de *gangsters* porque desplegaba tres complicaciones añadidas: a) Una crítica directa hacia los Estados del Sur y sus prácticas jurídicas, donde los trabajos forzados eran completamente legales, lo que podía herir la sensibilidad de sus gobernantes y ciudadanos (Black, 1998: 148-149; Maltby, 2016: 182); b) Estas cintas, sin duda, se recrearían en el horror de las torturas y castigos aplicados a los reclusos (Maltby, 2016: 182); y c) A fin de provocar la identificación del público con sus protagonistas, estos serían caracterizados de manera compresiva como víctimas del sistema, mientras que el Estado, con toda probabilidad, aparecería como vengativo y cruel (Maltby, 2016: 182-183).

[05] Las películas de *gangsters*, desde luego, no desaparecieron, aunque sí disminuyeron considerablemente.

[06] Poco después se realizarían dos de las más emblemáticas: *Veinte mil años en Sing Sing* (*20,000 Years in Sing-Sing*, Michael Curtiz, 1932) y *Ana Vickers* (*Ann Vickers*, John Cromwell, 1933).

[07] El SRC era la división hollywoodiense de la MPPDA. En el verano de 1934 se transformó en la Production Code Administration (PCA).

Además, aunque tanto Hays como Joy coincidían en que los trabajos forzados “estaban mal”, no creían que fuera competencia de Hollywood, como industria del entretenimiento, denunciarlos (Black, 1998: 149). Por ello, lo primero que hizo Joy fue intentar convencer a las tres compañías cinematográficas de que abandonasen los proyectos (Black, 1998: 149; Maltby, 2016: 182). No tuvo ningún éxito y, en consecuencia, en adelante se centró en que no ofendiesen al Sur (Scott, 2015: 13-14), para lo cual exigió que las películas estuviesen ausentes de especificidad y fuesen imprecisas acerca de la ubicación exacta de los campamentos (Maltby, 2016: 183)⁸.

En *La carretera del infierno* no hay ninguna referencia dialogada o escrita que señale que la historia se establece en el Sur, aunque, como se verá, numerosos mecanismos lo sugieren sin cesar. Con relación a la autobiografía de Burns, además de evitar todas las referencias directas, una de las primeras medidas que se adoptó fue suprimir el nombre de Georgia del título del *film*. En cuanto a *Infierno en vida* (*Laughter in Hell*, Edward L. Cahn, 1933), se consintió que se desarrollase en Tennessee, pero solo porque la productora accedió a desplazar la historia a 1880, eliminando así cualquier indicio de que la brutalidad del sistema de prisioneros encadenados fuese un problema actual (Maltby, 2016: 182). Aparte de lo expuesto, cada película estuvo sometida a todo tipo de presiones individuales.

4.2 La carretera del infierno (*Hell's Highway*, Rowland Brown, 1932)

4.2.1 Proyecto, rodaje y el asesinato de Arthur Mailefert en Florida

A finales de abril de 1932, Selznick asignó el largometraje a Rowland Brown (‘Dad Says’, 1932b: 6). Sin embargo, para el cineasta no se trató de un encargo, pues llevaba tiempo planeando un *film* sobre la injusticia del sistema penitenciario. En concreto, en el verano de 1931, cuando trabajaba en Universal, había escrito una historia de prisiones denominada *Gallows* (o *The Gallows*) (Wilk, 1931: 5), en cuyo guion colaboraron Robert Tasker y Richard Schayer (‘Lew Ayres’, 1931: 4). La película no llegó a realizarse; se canceló por presiones de la Oficina Hays (‘Brown Is Defying’, 1931: 70). Brown intentó recomprar su relato a Universal, pero todo parece indicar que no lo consiguió. Así se explica que la cinta de RKO fuese anunciada en inicio como una adaptación de la historia original *Freedom*, de Agnes Christine Johnson, una escritora en la nómina del estudio (‘Dad Says’, 1932a: 9).

El director volvió a requerir a Tasker para el guion, que finalmente fue escrito también junto a Samuel Ornitz. Sus ayudantes estaban plenamente

[08] Este empeño preeminente en que los largometrajes no ofendiesen al Sur pudo estar relacionado también con que Lamar Trotti era sureño, nacido en Atlanta.

cualificados, pues Tasker era un ex convicto y Samuel Ornitz, que más tarde sería uno de los “Diez de Hollywood”, había sido trabajador social y colaborado con la Asociación de prisiones de Nueva York (Miller, 1971: 47).

Durante el rodaje se denominó *Freedom, Chain Gang y Liberty Road*. A pesar de las prisas de Selznick, la filmación se vio repetidamente interrumpida, en parte por los cambios exigidos por la Oficina Hays. Joy demandó que el protagonista dejara de ser un inocente encarcelado por un consejo de prisiones corrupto y fuera convertido en ladrón de bancos (Black, 1998: 149-150). De esta forma, la cinta ya no expondría la degeneración del sistema y, al ser culpable, se le restarían las simpatías del público. Asimismo, para suavizar las condiciones del campamento, el censor sugirió que se mostrase que los presos que tenían un buen comportamiento recibían un trato adecuado (Black, 1998: 150). Otras reclamaciones se centraron en el tema de la segregación racial, indicándose que convendría no mostrar a negros y a blancos encadenados juntos o cooperando entre sí (Scott, 2015: 13).

Con todo, Brown consiguió finalizar la filmación en el tiempo récord de menos de un mes, pues la inició en torno al 20 de junio (‘Hollywood’, 1932: 23) y antes del 18 de julio ya la había concluido (‘Revamp’, 1932: 34).

No obstante, a comienzos de junio tuvo lugar el asesinato de Arthur Maillfert en el campamento de prisioneros Sunbeam, cerca de Jacksonville, Florida (imágenes 1 y 2). El joven, de 19 ó 22 años⁹, fue hallado muerto el día 3 de junio por la mañana dentro de una “caja de sudor”, estrangulado por una cadena alrededor del cuello y con los pies sujetos por un cepo de madera (‘America’s’, 1932: 19; ‘Prison Camp’, 1932: 4; Wilson, 1933a: 533). El caso provocó el escándalo en toda la nación y estaba conociendo una asombrosa y cada vez más intensa cobertura mediática.

El detallado testimonio del año siguiente de Walter Wilson (1933a: 533) en *Harper’s Monthly Magazine*, a partir de una compilación de noticias de 1932, revela repetidas torturas sobre el recluso:

Arthur Maillfert, a boy in his teens from New Jersey, was beaten, steamed, and strangled to death in a “sweat box” at the Sunbeam, Florida, prison camp. Prior to his death this young man was stripped naked and encased in a forty-five-pound white oak barrel with only his head and lower legs protruding. Leather straps and heavy cleats of wood locked him in his portable prison. Driven to desperation –he could neither sit nor lie down– by the stings of myriad insects in the mosquito-infested swamps surrounding the prison, he gnawed his way out of the barrel and escaped

[09] La edad de Maillfert varía según las fuentes consultadas.

naked into the everglades. Bloodhounds soon picked up his trail and he was recaptured, brought back and punished¹⁰.

Imágenes 1 y 2. Arthur Maillefert y el campamento de prisioneros Sunbeam de Florida.



Después se le metió en la “caja de sudor”. La revista *Time* informó: “A sweatbox is a windowless outdoor solitary confinement cell little bigger than a coffin. According to Florida law it should be 3 ft. broad. There should be ventilation”¹¹ (‘Crime: Florida’, 1932). Las “cajas de sudor” no contenían instalaciones sanitarias y los prisioneros se veían obligados a hacer sus necesidades fisiológicas de pie y encima de sus ropas, en ocasiones durante muchos días (Newton, 1961: 152).

Los responsables del campamento declararon que Maillefert se había suicidado (‘America’s’, 1932: 19; ‘Trial of Former’, 1932: 4). Inmediatamente se inició una investigación que desembocó en la detención del capitán George W. Courson y el guardia Solomon Higginbotham, arrestados bajo los cargos de homicidio en primer grado (‘Detective Tells’, 1932: 1, 5; ‘Prison Camp’,

[10] Arthur Maillefert, un muchacho adolescente de New Jersey, fue golpeado, cocido al vapor y estrangulado dentro de una “caja de sudor” en el campamento de prisioneros Sunbeam, Florida. Antes de su muerte, a este joven se le desnudó y se le encerró dentro de un barril de roble blanco de más de veinte kilos del que solo sobresalían su cabeza y sus piernas. Correas de cuero y tacos de madera pesada le bloqueaban en esta prisión portátil. Llevado por la desesperación —no podía sentarse ni tumbarse— por causa de las picaduras de miles de insectos de los pantanos infestados de mosquitos de los alrededores de la prisión, cargó el barril hasta que consiguió salir y escapó desnudo a las tierras pantanosas. Los sabuesos pronto hallaron su rastro y fue capturado de nuevo, llevado de regreso y castigado.

[11] Una caja de sudor es una celda de aislamiento sin ventanas al exterior poco más grande que un ataúd. Según la ley de Florida, debe tener casi un metro de ancho. Debería tener ventilación.

1932: 4; ‘Probe Prison’, 1932: 2; Sellin, 2016: 169; Wilson, 1933b: 80-81). Pronto se supo que las brutalidades y los abusos eran algo habitual tanto en Sunbeam como en el resto de campamentos de Florida (‘America’s’, 1932: 19; ‘Prison Camp’, 1932: 4; Sellin, 2016: 169; Wilson, 1933b: 80-81). Los azotes con correas o látigos eran legales en el Sur antes de la Segunda Guerra Mundial, excepto en los estados de Florida, Georgia y Carolina del Norte (Sellin, 2016: 168). Supuestamente, Florida los había prohibido en 1923, pero continuaban practicándose con total impunidad, al igual que muchas otras torturas, como la crucifixión o las duchas con mangueras de agua, en teoría abolidas en 1891 (Sellin, 2016: 153; Wilson, 1933b: 69, 81). Con relación a la “caja de sudor”, este método era legal y completamente frecuente en los campamentos de trabajos forzados de Florida y numerosos presos habían sido sometidos al mismo castigo inhumano (Newton, 1961: 151-161; Sellin, 2016: 169; Wilson, 1933b: 69, 73-75, 81).

La investigación reveló que todo comenzó porque Maillefert se sentía enfermo e incapaz de continuar trabajando en la carretera que los prisioneros estaban construyendo (Sellin, 2016: 169). Por ello, se le sometió a inanición durante dos días y se le obligó a desfilarse desnudo dentro del barril por el campamento. Tras su fuga, fue repetidamente azotado (su cuerpo estaba lleno de marcas de latigazos), duchado a presión con una manguera y confinado en la “caja de sudor” (‘Prison Camp’, 1932: 4). Murió por estrangulamiento, dado que la cadena que rodeaba su cuello estaba enganchada al techo del habitáculo y, al tener sus pies sujetos con el cepo, no pudo sostenerse por mucho tiempo (‘America’s’, 1932: 19). Todo ello, sumado a la falta de comida y al agotamiento, acabó con su vida.

En julio, setenta convictos de Sunbeam iniciaron una huelga contra las brutales condiciones de la prisión y consiguieron ser transferidos (Wilson, 1933b: 65). En agosto, el campamento sería desalojado por las autoridades (‘America’s’, 1932: 19).

Ante la notoriedad del caso, que todavía estaba pendiente de ser juzgado¹², el 18 de julio Selznick decidió devolver la película a la fase de producción para incluir el incidente (‘Revamp’, 1932: 34). De este modo, le confería la máxima actualidad y, al mismo tiempo, la distanciaba de la historia de Burns, que estaba a punto de comenzar a rodarse en Warner, pues los responsables de

[12] El juicio se desarrolló durante las dos primeras semanas de octubre, poco después del estreno del *film*, el 23 de septiembre. El 15 de octubre Higginbotham fue absuelto y Courson declarado culpable de homicidio involuntario y condenado a entre uno y veinte años de cárcel (‘Jury Lightens’, 1932: 2A).

RKO estaban preocupados ante una posible demanda por plagio¹³. La introducción del suceso sirvió también para acatar otras imposiciones de la Oficina Hays, que había solicitado pasajes donde se expusiera que el estado ignoraba lo que sucedía en el campamento y había promulgado leyes contra los malos tratos (Black, 1998: 150). En este sentido, los censores quedaron más que satisfechos, ya que la responsabilidad de la colocación de la “caja de sudor” se atribuyó finalmente a un contratista particular. No obstante, para entonces Brown ya no estaba en RKO y John Cromwell se encargó de la filmación (AFI Catalog; ‘Revamp’, 1932: 34; Wilk, 1932: 7). Por lo tanto, todas las partes de la cinta relacionadas con la “caja de sudor” –torpe y extrañamente intercaladas, como se verá– no fueron obra de Brown.

4.2.2 Análisis, recepción e incidencia social

A pesar de la exigida no especificidad geográfica, los títulos de crédito se despliegan mientras se escucha una canción melancólica entonada por prisioneros negros, que no deja lugar al equívoco respecto de la ubicación sureña del campamento. Además, la prisión está poblada de reclusos negros, que puntean toda la película con canciones, y no se excluyen los comentarios racistas de los guardias, que se dirigen a ellos llamándoles monos.

Tras los créditos, una secuencia de montaje constituida por una sucesión de rotativos auténticos del caso Maillefert da cuenta de sus pormenores. Sobre el último titular, el largometraje expone por sobreimpresión su declaración de intenciones: “Dedicated to an early end of the conditions portrayed here – which, though a throw-back to the Middle Ages, actually exist today”¹⁴.

Ahora bien, este comienzo introducido *a posteriori* convierte a la narración en sumamente confusa, ya que, inevitablemente, conduce a deducir que el acontecimiento de la “caja de sudor” ya ha tenido lugar. Después, a los 7 minutos aproximados, en la secuencia tres, ocurre la tragedia y se desprende entonces la impresión (errónea) de que es la segunda vez que se produce un asesinato de tales características, cuando se trata del mismo. Por lo tanto, la secuencia, por cómo está ensamblada, funciona a modo de *flashforward* y, habida cuenta de la prohibición de este recurso por parte de la narración clásica de Hollywood (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 46), resulta harto desorientadora.

[13] AFI Catalog of Feature Films (2017): ‘The American Film Institute Catalog Database 1893-1970’. Consultado el 19 de julio de 2017, desde <http://www.afi.com/members/catalog/> A partir de aquí citado como AFI Catalog.

[14] Dedicada al pronto fin de las condiciones aquí representadas –que, aunque nos devuelven a la Edad Media, en realidad existen hoy.

Aun con las manipulaciones y la intervención de John Cromwell, el estilo cinematográfico cínico y sagaz de Rowland Brown permanece en multitud de detalles y, sin ir más lejos, surge en la primera imagen del *film* en tiempo real, en la secuencia dos: un plano de detalle de un enorme cartel de la carretera que están construyendo los presos, llamada de forma irónica Liberty Road. En su estado original, el largometraje tenía una estructura por completo circular, pues, como se verá, se cerraba con un plano equivalente, igual de irónico, de la carretera finalizada. Al año siguiente del estreno, Wilson (1933b: 69-70) escribió:

Chain gang prisoners are usually worked on the repair and construction of roads or similar public works for the state or for private contractors who profit richly from this super-exploitation of labor. It is reported that the state of Georgia alone made a profit of \$3,270,000 on the operation of chain gangs in four years¹⁵.

En efecto, en *La carretera del infierno* los prisioneros trabajan para un contratista particular, de nombre William Billings (Oscar Apfel), una indicación que figura ya en el cartel. A este nada le importan las vidas de los convictos y solo quiere ver terminada su carretera, razón por la que ha sobornado al director del campamento, Skinner (C. Henry Gordon), para que haga trabajar a los prisioneros hasta la extenuación. La película se demuestra, pues, en extremo fiel a la situación de los campamentos sureños en 1932, continúa haciéndolo durante todo su transcurso y con especial énfasis en la secuencia dos, que supone una intensa y cruda descripción del penal.

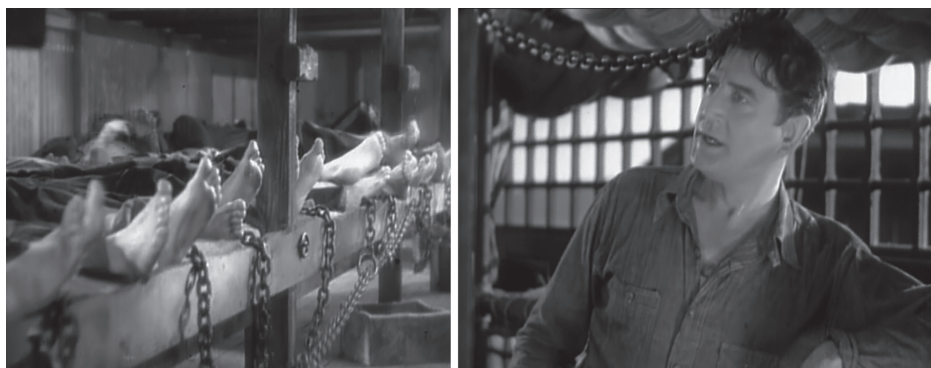
De nuevo, explicó Wilson (1933b: 70): “The convict-slaves are usually hobbled with chains which they must wear at all times even while at work or asleep”¹⁶. Y la primera imagen que se ofrece de los prisioneros es justo esa: sus pies encadenados mientras duermen (imagen 3). La cinta es igual de expresiva en su descripción del caminar de los reclusos en hilera e incluye numerosos planos fijos y *travellings* –algunos muy artísticos, con la cámara situada a ras de suelo– que inciden en su andar pesado, mecánico y sonoro por causa de las largas cadenas y grilletes. Es más, ya en los créditos, en un segundo nivel

[15] Los presos encadenados en cuadrillas generalmente trabajaban en la reparación y la construcción de carreteras u obras públicas similares para el estado o para contratistas privados que se benefician enormemente de esta sobreexplotación del trabajo. Los datos apuntan a que solo el estado de Georgia obtuvo unas ganancias de 3.270.000 millones de dólares en cuatro años de las operaciones de cuadrillas de prisioneros encadenados.

[16] Los convictos-esclavos de normal caminan renqueando con cadenas que deben usar en todo momento, incluso mientras están en el trabajo o durmiendo.

sonoro, se escuchaban los grilletes de los presos en su avance dificultoso. Todos estos planos, asimismo, remarcan su deshumanización, ya que, privados de su identidad, los reos han quedado reducidos a una simple condición numérica, que además se refleja cada día por la mañana en una pizarra. Sobresalen también sus uniformes con un gran ojo de buey en la espalda, a modo de blanco perfecto para dispararles en caso de que intenten escapar.

Imágenes 3 y 4. *La carretera del infierno*.



Enseguida se presenta al protagonista, Frank Ellis (Richard Dix), alias Duke, (imagen 4), que, conforme a los diseños de la Oficina Hays, ha sido transformado en un ladrón de bancos reincidente que no muestra ningún arrepentimiento por sus atracos. Más hacia delante, un preso que proviene del exterior le describe como “una buena pieza” y dice que han hecho bastantes trabajos juntos. Así, como pretendían los censores, y a diferencia del Robert Allen de *Soy un fugitivo*, se dificulta la empatía del público con el personaje. Duke, además, es extremadamente rudo, brusco y también misógino, como se revela en la única y breve escena de la película donde aparecen mujeres, cuando recibe la visita de su madre (Louise Carter¹⁷) y la novia de su hermano (Rochelle Hudson), a la que conoce en ese instante y ataca de inmediato por el simple hecho de ser mujer. Como puede deducirse de lo expuesto, el *film* carece de historia de amor, siendo este un rasgo común a las tres películas de su director-guionista, que proporciona otra de las claves de su ausencia de éxito comercial y supone una significativa divergencia con *Soy un fugitivo*.

En el interior del barracón, junto a Duke, se halla Romeo Schultz (Jed Kiley), que colecciona postales de estrellas de Hollywood y roba las fotografías de sus novias al resto. La cámara encuadra entonces en plano de deta-

[17] De manera coincidente, esta es la misma actriz que interpretó a la madre de Allen en *Soy un fugitivo*.

lle los rostros de las actrices Constance Bennett y Gwili Andre y el mundo *glamourizado* y de ensueño de Hollywood actúa en brusco contraste con las condiciones inhumanas del campamento¹⁸. Sin embargo, la fotografía presenta un rasgo de realismo incorporado, ya que en el brazo de Bennett se posa un mosquito; otro detalle sutil que vuelve a denotar que la acción se desarrolla en Florida. Diálogos posteriores remarcarán la profusión de mosquitos procedentes de los pantanos cercanos.

El realismo del *film* vuelve a quedar absolutamente patente cuando los presos salen al exterior y se descubre que los barracones asfixiantes donde duermen hacinados son idénticos a los existentes en la época en los campos de trabajo del Sur, de acuerdo con las fotografías tomadas por John L. Spivak e incluidas en *Georgia Nigger*. Y son exactos tanto por dentro, con sus estrechas literas, como por fuera, con su enrejado y escasa ventilación (imágenes 5, 6, 7 y 8).

Imágenes 5 y 6. La carretera del infierno.



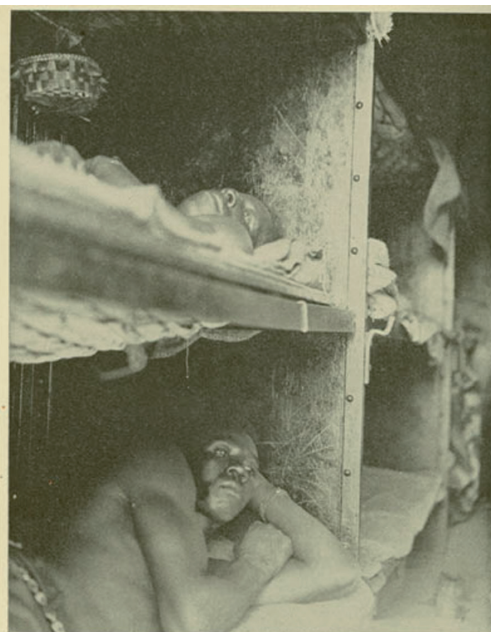
[18] Por supuesto, ambas eran actrices de RKO. En realidad, la pared de Romeo está decorada por toda una galería de estrellas de la productora; de izquierda a derecha figuran Dolores Del Rio, Bennett, Andre, Irene Dunne, una actriz no identificada y Helen Twelvetrees. Ahora bien, el plano de detalle es también un homenaje de Brown a su película anterior como guionista, *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood?*, George Cukor, 1932), protagonizada por Constance Bennett. Las referencias cinéfilas y homenajes al mundo del cine y a Hollywood son una constante en su obra (Guiralt Gomar, 2016: 146).

Imágenes 7 y 8. Fotografías incluidas en *Georgia Nigger* (1932), de John L. Spivak.



THE CAGE

where convicts are herded like beasts of the jungle. The pan under it is the toilet receptacle. The stench from it hangs like a pall over the whole area. Flies and mosquitoes feed on the pan's contents and then enter the cage through the holes in the screen



SICK CONVICTS IN CAGE

Stripped to the waist because of the intense heat.

Poco después, mediante un montaje visual Brown contrapone planos de detalle de una sopa aguada con otras de un succulento desayuno a base de huevos con bacón. No se incluye ningún diálogo; no hace falta. La mera cercanía de un cartel que dice “Officers Mess”¹⁹ deja claro cuál es el almuerzo de los reos y el de los centinelas.

Pese a las circunstancias que se describen, el cineasta no renuncia al humor. Los presos del campamento componen una galería de pintorescos personajes. Sin estar caracterizados en ningún momento como tipos simpáticos o inofensivos, de la mayoría se desconocen sus delitos y ninguno posee rasgos verdaderamente negativos. Una de las escenas más agudas y humorísticas figura en esta misma secuencia dos. En uno de los pocos planos que permaneció de colaboración conjunta entre blancos y negros, un prisionero blanco le comenta a otro negro que le hubiera gustado ser cirujano y cortar a la gente; por cómo rebana el pan a rodajas con el cuchillo se apunta claramente a que su confinamiento en el correccional se debe a que mutiló a alguien sin piedad.

[19] Comedor de oficiales.

En el segmento tres, los presos se desplazan a Liberty Road y acontece el episodio de la “caja de sudor”, que se plasma de modo muy fiel y con escasos cambios con respecto a la tragedia de Arthur Maillfert. Se trata de una secuencia filmada en exteriores reales, como las restantes que se desarrollan en la carretera, donde los distintos elementos que conforman la puesta en escena, en especial la iluminación y el sonido, transmiten que el lugar es sofocante, el calor más que intenso y el ambiente está lleno de polvo y ruido por las enormes máquinas excavadoras y los trenes de mercancías que recogen montones de tierra. Allí, los convictos blancos cavan a pleno sol y sin descanso, al compás de las canciones de los reclusos negros, que hacen lo propio más alejados, según los requerimientos de la censura.

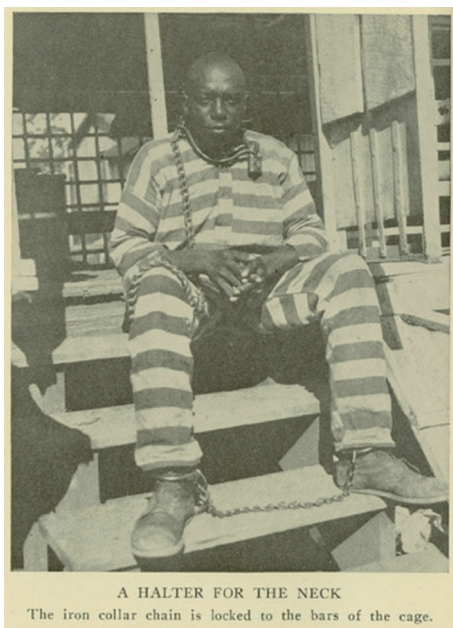
Tal y como sucedieron los hechos auténticos, un joven preso llamado Joe Carter (John Arledge) se siente al límite de sus fuerzas e incapaz de seguir. Un plano de detalle de sus manos destrozadas y llenas de llagas lo resalta visualmente. Se lo comunica al centinela y, a cambio, recibe un fuerte latigazo en el torso. Después, cae desplomado por el agotamiento. Con malvado cinismo, Skinner indica que necesita un buen tónico y deben llevarle al hospital. Desde luego, es un eufemismo, ya que el campamento carece de instalaciones médicas y ese lugar de recuperación no es otro que la “caja de sudor”. Se excluye el trágico castigo del barril y Carter es introducido en el féretro que le conducirá a la muerte. Deliberadamente expuesto al sol, este es un receptáculo vertical estrecho, similar a un ataúd y que sin duda lo anticipa. En el *film* no es de madera, sino de metal, adrede, para absorber el calor.

Una vez dentro, como le hicieron al joven de New Jersey, le inmovilizan; le sujetan los pies con correas (no con un cepo) y de forma idéntica al caso de Florida le atan una cadena alrededor del cuello y hasta el techo. Las fotografías de Spivak publicadas en *Georgia Nigger* demuestran que esto era algo habitual (imagen 9). Como si fueran animales salvajes, a los presos se les colocaba una cadena de hierro en el cuello, que a menudo era un cabestro, y esta, a su vez, se enganchaba en lo alto de los barracones o en la parte superior de la “caja de sudor” para que no pudieran moverse en absoluto.

A través del montaje alternado, la narración se desplaza a otras áreas del campamento y se establece, así, una elipsis que sirve para omitir la gran cantidad de horas que Carter pasa dentro de la “caja de sudor”. En la historia real Maillfert estuvo encerrado en ella una noche completa y en la película Carter lo está toda una mañana. Se regresa al habitáculo mediante un plano de detalle de sus pies bloqueados por las correas donde caen gotas de sudor, y una panorámica ascendente revela su rostro extenuado y empapado. De este modo, queda claro que son sus últimos momentos agonizantes (imagen 10). El monta-

je alternado vuelve a crear otra elipsis; aquí, para enfatizar las condiciones del lugar, se incluyen imágenes de la carretera con el sol cayendo a plomo y la maquinaria pesada y sus engranajes ruidosos funcionando a pleno rendimiento.

Imagen 9. Fotografía incluida en *Georgia Nigger* (1932), de John L. Spivak.



Imágenes 10 y 11. *La carretera del infierno*.



Sobre un plano individual del exterior de la “caja de sudor”, donde se evidencia que esta solo dispone de pequeñísimos agujeros en su parte frontal,

se anuncia su muerte de forma sonora por el aullido de los perros. Al igual que en la realidad, fenece por estrangulamiento (imagen 11) y los responsables del penal se dedican a propagar la noticia de que se ha suicidado.

Mientras que este pasaje de la “caja de sudor”, que se rodó y se agregó en el segmento tres a última hora, está relativamente bien incorporado, más tarde hay otras secuencias que vuelven a ser discordantes. En este sentido, sobresale la seis, compuesta por un único plano de un titular de periódico donde se lee: “Chain Gang Prisoner Dies In ‘Sweat Box’”²⁰, lo que refuerza la equívoca sensación de que se trata de un segundo asesinato. A continuación, en el siguiente segmento, obedeciendo las directrices de la Oficina Hays, un mandatario del estado encarga a un funcionario que se dirija a Liberty Road para iniciar una investigación sobre las circunstancias de la muerte de Carter. Sin embargo, a lo largo de toda la película este delegado, F. E. Whiteside (Stanley Fields), nunca investiga y tan solo realiza tareas administrativas. Es más, en la secuencia 14 –igualmente añadida después e integrada, por ello, otra vez, por un único plano– Whiteside encuentra con la mayor facilidad y sin hacer ningún esfuerzo una carta que demuestra que la “caja de sudor” fue idea del contratista Billings, pero no hace nada al respecto. Así, este importante descubrimiento carece de consecuencias, hasta la secuencia de clausura final, que también se intercaló con posterioridad. Por tanto, se nota mucho que todos estos fragmentos son añadidos, algunos determinados por la introducción del episodio de la “caja de sudor” y otros impuestos por la censura.

Asimismo, conviene apuntar que todas las escenas de Johnny (Tom Brown), el hermano menor de Duke, ejecutando tareas administrativas junto a Whiteside en las oficinas, adonde es transferido por la traición de Duke a sus compañeros, sirvieron para acatar el requerimiento de la Oficina Hays de que se mostrase que los presos obedientes recibían un trato correcto. En cuanto a Duke, el hecho de que se venda a sus captores impide aún más que el público llegue a identificarse con él, aunque lo haga para proteger a su hermano.

Como ya se ha avanzado, Brown presta una atención pormenorizada a los pequeños detalles. Skinner, por ejemplo, se dedica a maltratar a los presos durante el día mientras por las noches toca el violín. De estas escenas se podría deducir que, en contra de las apariencias, este tiene sensibilidad e inquietudes artísticas, pero es del todo inepto con el instrumento y con esto el director viene a realzar que este individuo solo sirve para torturar. El suministro de información gradual acerca del pasado de los personajes es otra característica propia del estilo del cineasta. Así, avanzada la trama, en la secuencia 12, Duke va a recibir una paliza a base de latigazos y un plano de detalle de su espalda tatuada

[20] Prisionero de cadena de presos muere en “caja de sudor”.

revela de manera sorpresiva, tanto para el espectador como para su verdugo, que es un ex combatiente de la Primera Guerra Mundial, otro hombre olvidado de la Depresión norteamericana, como el protagonista de *Soy un fugitivo*. Sin embargo, a diferencia de este *film*, *La carretera del infierno* no enfatiza esta condición heroica del personaje, que se limita al plano señalado.

En *Soy un fugitivo* la acción se desplaza a multitud de escenarios y lugares, pero *La carretera del infierno* –salvo por los breves insertos ya indicados– se desarrolla al completo en el campamento y sus inmediaciones, por lo que se convierte en asfixiante. Allí, continúan los golpes y las injusticias, hay más torturas rutinarias en la “caja de sudor” (imágenes 12 y 13), los prisioneros son sometidos a inanición y se producen hasta tres asesinatos más por parte de los vigilantes. De este modo, al denunciar sin tregua las condiciones y los abusos del correccional, la película justifica el motín y la insurrección que sobrevienen después, incluyendo la muerte de Skinner y su capataz.

Imágenes 12 y 13. *La carretera del infierno*.



A partir de ese momento, se inicia una auténtica cacería humana en la que los respetables habitantes de la zona, acompañados por sabuesos, se ofrecen como voluntarios para capturar convictos huidos, ya sea vivos o muertos. En esto, *La carretera del infierno* vuelve a mostrarse extremadamente fiel a la realidad de la época, donde las persecuciones de reos fugados con perros, tal y como le ocurrió a Maillefert, eran algo frecuente. Así lo confirman, además, las fotografías de John L. Spivak (imagen 14) y el testimonio coetáneo de Wilson (1933b: 73), quien relató:

Man hunting has always been a favorite sport of the southern ruling class. Formerly the sport was in chasing escaped slaves; now it is in

hunting escaped convicts –hunting “niggers” with bloodhounds. “Why, it’s just like fox hunting,” a guard declared, “and it gives the young dogs such valuable training, too.”²¹

Imágen 14. Fotografía de John L. Spivak.



[21] La caza del hombre ha sido siempre un deporte favorito de la clase dominante sureña. Anteriormente el deporte consistía en perseguir esclavos fugados; ahora la caza consiste en cazar convictos fugados –cazar “niggers” con sabuesos. “Por qué, es exactamente como la caza del zorro”, declaró un guardia, “y también proporciona un entrenamiento muy valioso a los perros jóvenes”.

Por otro lado, eso era precisamente lo que temía Jason S. Joy desde el SRC, que se retratara a los sureños como crueles y malvados por naturaleza. Además, en el *film* se dice que los sádicos guardias del campamento no son funcionarios, sino ciudadanos del pueblo –sureños–, que han sido contratados por Billings y Skinner con las indicaciones precisas de ejercer la máxima brutalidad²².

Como enseguida se ampliará, muchas de las escenas de la cacería humana se eliminaron en un segundo montaje por causa de su excesiva violencia. Con todo, permanecen imágenes de gran impacto, como las de niños y adolescentes disparando a matar e hiriendo a presos.

En su estado actual, la cinta finaliza con Duke llevando a Johnny malherido de vuelta a la prisión. A continuación, en un final ridículo y claramente impuesto, el gobernador detiene a Billings por la instalación de la “caja de sudor”. De esta forma, como demandó la Oficina Hays, la cuestión del maltrato a los prisioneros recae sobre el contratista y no sobre el sistema. No obstante, con esta conclusión *La carretera del infierno* miente al espectador, puesto que da a entender que la “caja de sudor” era ilegal y además exclusiva del campamento de la película, cuando se trataba de un método de tortura generalizado en el estado de Florida.

Las reseñas del periodo nos informan de que el largometraje original se clausuraba con la muerte de Duke; dejaba a su hermano en el penal, intentaba escapar y era barrido a tiros por la ametralladora de un guardia (Blaisdell, 1932: 33; Chic, 1932: 21; ‘Hell’s’, 1932b: 6; McCarthy, 1932: 35). Después había otra secuencia, que *Motion Picture* describió como sigue: “The final scene is a masterpiece of irony, as the self-satisfied citizens pass along the highway built at the cost of so much brutality and sweat and sin, and blandly admire the view”²³ (‘Hell’s’, 1932e: 68).

Tras un preestreno desastroso en Los Ángeles, los responsables de RKO ordenaron que ambas secciones se suprimieran y el protagonista viviera. Igualmente, la cacería de los prisioneros incluía escenas del odio racial de la población blanca sureña hacia los negros, linchándoles al prenderles. Durante el rodaje, Joy protestó en repetidas ocasiones contra esas imágenes y Selznick le ignoró. Pero, ante la mala acogida de la película en Los Ángeles, el

[22] Este breve fragmento se incluyó en la secuencia 11 para, a través del personaje de Whiteside, acatar la directriz de la Oficina Hays de que el estado desaprobaba el maltrato a los reclusos. Resulta curioso, pues, que los artífices del *film* mientras obedecían una imposición de la censura transgredieran otra al mismo tiempo.

[23] La escena final es una obra maestra de ironía, ya que ciudadanos arrogantes pasan por la autopista, construida al coste de tanta brutalidad, sudor e indecencia, y de manera insípida admiran las vistas.

ejecutivo B. B. Kahane las eliminó (AFI Catalog; Scott, 2015: 14). En total, la cinta se recortó de 78-80 minutos a los 62 actuales. Por tanto, no todas las mutilaciones fueron el resultado de la acción de la censura, sino que algunas se realizaron a fin de minimizar su violencia y para intentar mejorar su rendimiento comercial.

No sirvió de nada. Se inauguró el 23 de septiembre en el Mayfair Theatre de Nueva York y constituyó un sonado fracaso de taquilla. Además, la crítica repitió sin cesar que era demasiado dura, amarga, deprimente y brutal, que de ningún modo podía ser calificada como entretenimiento y que no era apta para menores (Chic, 1932: 21; Hall, 1932: 18; McCarthy, 1932: 35; Meehan, 1932: 16; ‘Hell’s’, 1932c: 10; ‘Hell’s’, 1932d: 48; ‘Hell’s’, 1932f: 58). Con posterioridad, el cercano y sensacional estreno de *Soy un fugitivo*, el 19 de noviembre, eclipsó por completo el largometraje.

Existe una creencia muy divulgada en todo tipo de textos, no solo cinematográficos, que sostiene que el impacto social de *Soy un fugitivo* fue tal que provocó una reforma del sistema penitenciario sureño (Duck, 2011: 98; Scorsese y Wilson, 2001: 140; Thompson, 2010: 80). Sin embargo, no fue hasta 1943 cuando el estado de Georgia inició una reforma que condujo a la abolición de los trabajos forzados (Davis, 2010: 400; ‘Georgia Prisons’, 1943; Kehrwald, 2017: 40; Wilson, 1945). De tal modo que difícilmente puede afirmarse que la cinta tuviera una incidencia real en su supresión.

En cuanto a *La carretera del infierno*, puesto que no tuvo éxito y pronto cayó en el olvido, en forma alguna influyó en la eliminación de las “cajas de sudor”. Los reclamos por su abolición se iniciaron con fuerza a partir de 1945, pero continuaron utilizándose de continuo en los campamentos de prisioneros de Florida hasta la asombrosa fecha de 1958 (Newton, 1961: 151).

5. Conclusiones

Con el estudio aquí presentado, esta investigación cree haber arrojado luz sobre *La carretera del infierno*, un largometraje que hasta la fecha había sido pasado por alto por la historiografía cinematográfica, incluyendo la anglosajona y la estadounidense.

Se confirma la primera hipótesis planteada, dado que, como se ha demostrado, la película se alza como un testimonio histórico altamente fidedigno de un fragmento de la historia del siglo xx de los Estados Unidos. Por desgracia, esta es la historia de la barbarie, los abusos y la corrupción de sus penitenciarías y, en concreto, la del tratamiento inhumano y vejatorio de los campamentos del Sur, donde a comienzos de la década de 1930 los presos no solo trabajaban todavía obligados y encadenados, sino que a la menor ocasión eran torturados.

A este respecto, el *film* expone la violación de la dignidad humana en esos correccionales, pero además documenta un caso verídico y lo hace de forma en extremo próxima a cómo sucedió en la realidad, basándose en noticias periodísticas publicadas con motivo de dicho asesinato. Así, da cuenta al mismo tiempo de un método de tortura –la “caja de sudor”– que, si bien es poco conocido, estaba muy extendido en el estado de Florida.

La producción también es claro reflejo de las protestas y la amplia repulsa de la sociedad norteamericana de comienzos de los años treinta hacia tales prácticas crueles y atroces y su propio sistema penitenciario, sobre el que la ciudadanía reivindicaba una reforma.

Por descontado, buena parte de su importancia reside en haber sido la película pionera que puso de relieve la brutalidad del sistema de prisioneros encadenados en el Sur. Con relación a esta cuestión, se ha de incidir en la enorme valentía de sus impulsores, David O'Selznick, productor, y Rowland Brown, director y co-guionista. Aunque el trágico incidente de Florida ni siquiera estaba incluido en el proyecto inicial y ambos pretendían sacar el máximo rendimiento comercial de la publicidad del caso Burns, a su vez eran conscientes del riesgo económico que suponía realizar un *film* de tales características y, con todo, decidieron continuar adelante con el largometraje, que, en efecto, no produjo dividendos.

La segunda hipótesis de la investigación también se ha verificado, pues la Oficina Hays intentó menoscabar sus dosis de realismo y, en última instancia, la productora se rindió en no pocos aspectos a sus designios y a la comercialidad. En este sentido, el mayor reproche que puede hacerse se sitúa en la conclusión, impuesta por la autocensura, ya que, como se ha explicado, se transmite la falsa sensación de que la “caja de sudor” era un método ilegal, prohibido y exclusivo de Liberty Road.

Sin embargo, en su conjunto, y a pesar de los cortes, concesiones y manipulaciones, el largometraje conserva intacto su valor original de firme alegato contra el maltrato a los convictos.

Se corrobora, igualmente, la tercera hipótesis, ya que la cinta no tuvo ninguna influencia en la supresión de las “cajas de sudor”, un método de tortura que se mantuvo vigente en el estado de Florida hasta casi la década de 1960.

Con todo, y pese a su inexistente repercusión en el sistema penal, la película constituye un magnífico y temprano exponente del cine como denuncia de la vulneración de los derechos humanos y herramienta de análisis de la injusticia social. Con posterioridad, esto se ha representado en infinidad de ocasiones en la pantalla, pero *La carretera del infierno* fue una de las primeras muestras y la inaugural en lo que concierne a la condena de los campamentos de prisioneros encadenados en el Sur.

6. Bibliografía

- AFI Catalog of Feature Films (2017): 'The American Film Institute Catalog Database 1893-1970'. Consultado el 19 de julio de 2017, desde <http://www.afi.com/members/catalog/>
- 'America's Devil's Island' (1932, 20 de agosto), en *The Evening Post*, 114(44), 19.
- BLACK, G. D. (1998): *Hollywood Censurado*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- BLAISDELL, G. (1932, septiembre): 'Hell's Highway', en *International Photographer*, 4(8), 33.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, España: Paidós.
- 'Brown Is Defying MPPDA, Universal' (1931, 17 de octubre), en *Motion Picture Herald*, 105(3), 70.
- CHIC (1932, 27 de septiembre): 'Hell's Highway', en *Variety*, 108(3), 21.
- 'Crime: Florida Sweat box' (1932, 24 de octubre), en *Time*, 20(17).
- 'Dad Says' (1932a, 26 de marzo), en *Hollywood Filmograph*, 12(10), 9.
- 'Dad Says' (1932b, 30 de abril), en *Hollywood Filmograph*, 12(15), 6.
- DAVIS, D. A. (2010, verano-otoño): 'I Am a Fugitive from a Chain Gang! and the Materiality of Southern Depravity', en *Mississippi Quarterly*, 63(3-4), 399-418.
- 'Detective Tells Of Investigation Into Jail Death' (1932, 8 de octubre), en *The Daily Illini*, 62(26), 1, 5.
- DOHERTY, T. (2013): *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York, NY: Columbia University Press.
- DUCK, L. A. (2011): 'Bodies and Expectations. Chain Gang Discipline', en D. E. BARKER Y K. MCKEE (2011) (Eds.): *American Cinema and the Southern Imaginary*, 79-103. Athens, GA: University of Georgia Press.
- 'Georgia Prisons. State Abolishes Old Abuses' (1943, 1 de noviembre), en *Life*, 15(18), 93-99.
- GIOVACCHINI, S. (2001): *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- GUIRALT GOMAR, C. (2015): 'La carretera del infierno (Hell's Highway, 1932)', en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 41, 161-164. doi: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>
- GUIRALT GOMAR, C. (2016, julio): 'El discurso transgresor del cine de Rowland Brown (1931-1933): una breve carrera en el Hollywood Pre-Code' / 'The Transgressive Discourse of Rowland Brown's Cinema (1931-1933): A Brief Career

- in pre-Code Hollywood', en *Revista de Comunicación de la SEECI*, 20(40), 136-156. doi: <https://doi.org/10.15198/seeci.2016.40.136-156>
- HALL, M. (1932, 26 de septiembre): 'Hell's Highway', en *New York Times*, 18.
- 'Hell's Highway' (1932a, 27 de agosto), en *Hollywood Filmograph*, 12(32), 7.
- 'Hell's Highway' (1932b, 27 de septiembre), en *Film Daily*, 60(74), 6.
- 'Hell's Highway' (1932c, noviembre), en *Modern Screen*, 4(6), 10.
- 'Hell's Highway' (1932d, noviembre), en *Modern Screen*, 4(6), 48.
- 'Hell's Highway' (1932e, noviembre), en *Motion Picture*, 44(4), 68.
- 'Hell's Highway' (1932f, noviembre), en *Photoplay*, 42(6), 58.
- 'Hollywood Production' (1932, 28 de junio), en *Variety*, 107(3), 23.
- 'Jury Lightens Crime Charges to Camp Guard' (1932, 16 de octubre), en *Chicago Sunday Tribune*, 91(42), 2A.
- KEHRWALD, K. (2017): *Prison Movies: Cinema Behind Bars*. New York, NY: Columbia University Press.
- 'Lew Ayres in "Gallows"' (1931, 26 de julio), en *Film Daily*, 56(22), 4.
- MALTBY, R. (2016): "As Close to Real Life as Hollywood Ever Gets": Headline Pictures, Topical Movies, Editorial Cinema, and Studio Realism in the 1930s', en C. LUCIA, R. GRUNDMANN y A. SIMON (Eds.): *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960*, 175-199. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- MCCARTHY (1932, 20 de agosto): 'Hell's Highway', en *Motion Picture Herald*, 108(8), 35.
- MEEHAN, L. (1932, 27 de agosto): 'Hot off the Griddle', en *Motion Picture Herald*, 108(9), 16.
- MILLER, D. (1971): 'He Socked A Supervisor!: Rowland Brown', en *Focus on Film*, 7, 43-52.
- 'Miniature Reviews: "Hell's Highway"' (1932, 27 de septiembre), en *Variety*, 108(3), 17.
- NEWTON JR., V. M. (1961): *Crusade for Democracy*. Ames, IA: The Iowa State University Press.
- 'Prison Camp Torture Told' (1932, 11 de julio), en *Madera Daily Tribune*, 60(59), 4.
- 'Probe Prison Camps Following "Sweat Box" Death' (1932, 12 de julio), en *The Urbana Daily Courier*, 54(165), 2.
- 'Revamp "Liberty Road" as Cash-in On Florida Case' (1932, 19 de julio), en *Variety*, 107(6), 34.
- SCORSESE, M. y WILSON, M. H. (2001): *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid, España: Akal.
- SCORSESE, M. (2015): 'Scorsese Screens'. Consultado el 19 de julio de 2017, desde <http://www.tcm.com/this-month/article/1054970/0/Scorsese-Screens-for-January.html>

- SCOTT, E. C. (2015): *Cinema Civil Rights: Regulation, Repression, and Race in the Classical Hollywood Era*. New Brunswick, Canadá: Rutgers University Press.
- SELLIN, J. T. (2016): *Slavery and the Penal System*. New Orleans, LA: Quid Pro, LLC.
- SPIVAK, J. L. (1932): *Georgia Nigger*. New York, NY: Brewer, Warren & Putnam.
- THOMPSON, H. A. (2010): 'Blinded by a 'Barbaric' South: Prison Horrors, Inmate Abuse, and the Ironic History of American Penal Reform', en M. D. LASSITER y J. CRESPIÑO (Eds.): *The Myth of Southern Exceptionalism*, 74-98. New York, NY: Oxford University Press.
- TIBBETS, J. C. (1985): 'Rowland Brown', en F. THOMPSON (Ed.): *Between Action and Cut: Five American Directors*, 163-182. Methuen, MA: Scarecrow Press.
- 'Trial of Former Prison Guards is in Hands of Jury' (1932, 15 de octubre), en *The Daily Illini*, 62(32), 4.
- WILK, R. (1931, 12 de julio): 'A Little from 'Lots'', en *Film Daily*, 56(10), 5.
- WILK, R. (1932, 27 de julio): 'A Little from 'Lots'', en *Film Daily*, 60(22), 7.
- WILSON, W. (1933a, abril): 'Chain Gangs and Profit', en *Harper's Monthly Magazine*, 166, 532-543.
- WILSON, W. (1933b): *Forced Labor in the United States*. New York, NY: International Publishers.
- WILSON, D. E. (1945): 'A Study of Georgia's New Penal Reform Movement'. Tesis doctoral no publicada. Atlanta University, Atlanta. Consultada el 19 de julio de 2017, desde <http://digitalcommons.auctr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2371&context=dissertations>

Para citar este artículo:

Guiralt Gomar, C. (2017): 'La condena inaugural de Hollywood de los trabajos forzados en el Sur estadounidense: *La carretera del infierno (Hell's Highway, Rowland Brown, 1932)*', en *index.comunicación*, 7(1), 191-218.