

Premio George Watt de Ensayo Guerra Civil Española, 2008

Categoría: Estudiantes de Doctorado

Autora: Sonia García López

Dirección: C/ Del Marqués de Caro, 14-1º-1ª

46003-València (ESPAÑA)

E-Mail: Sonia.Garcia@uv.es

Teléfono: [0034] 963 235 025

Nota Bene: El texto que aquí se presenta constituye una selección de dos capítulos de la tesis doctoral que lleva por título *SPAIN IS US. La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*. Se trata de los capítulos introductorios a la primera y a la segunda parte de la misma. El texto completo consta de 269 páginas e incluye abundante documentación e imágenes, lo que dificulta enormemente su envío por correo electrónico. No obstante, puedo hacerles llegar la versión íntegra en DVD, si así lo desean, para su consulta. Se ha adjuntado el índice de la tesis para que el lector pueda hacerse una idea de los contenidos que se abordan en este estudio. Esta tesis doctoral será defendida en la Universitat de València el próximo día 9 de junio.

TESIS DOCTORAL

SPAIN IS US

La guerra civil española en el cine del

Popular Front: 1936-1939

Director: Vicente Sánchez-Biosca

Doctoranda: Sonia García López

Universitat de València

Departament de Teoria dels Llenguatges i CC. De la

Comunicació

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universitat de València el apoyo económico e institucional que me brindó para la realización de esta tesis al concederme la beca de investigación del Programa Propi V Segles, gracias al cual pude realizar también las estancias de investigación en París y en Nueva York que tan vitales han resultado para el logro de mis objetivos de trabajo.

La tesis doctoral que aquí se presenta se ha gestado, en gran medida, a través de los viajes. En ellos no sólo ha madurado mi objeto de estudio, sino que también he vivido cambios vitales que, de alguna manera, se encuentran dispersos entre estas páginas.

La primera parada de mi viaje fue en Barcelona. En una fase liminar de la tesis tuve la suerte de contar con los valiosos consejos de Román Gubern y Paul Hammond, quienes además pusieron a mi disposición sus respectivas bibliotecas. Ese mismo verano de 2003 viajé a Nijmegen, en Holanda, donde pude consultar los materiales sobre *The Spanish Earth* disponibles en la European Foundation Joris Ivens. Agradezco a Bram Below el tiempo y la dedicación que me prestó en aquella visita.

En mi primer viaje a Nueva York me zambullí de pleno en las historias, los lugares y las gentes que pueblan esta tesis. El profesor Robert Stam me brindó su apoyo para estudiar en la Universidad de Nueva York y pasé muchos días en la biblioteca de la Abraham Lincoln Brigade Archives consultando documentos relativos a los voluntarios estadounidenses que lucharon en España. Vicente Rodríguez-Ortega no sólo me acogió en la ciudad y me ofreció una amistad que espero que dure para siempre, sino que me dio maravillosos consejos y me presentó a personas que me ayudaron a proseguir con mi labor investigadora. El profesor Art Simon (Montclair University) fue el primero en escuchar una versión algo más elaborada de mi investigación, me dio unas claves bibliográficas y me descubrió unos conocimientos sobre la cultura estadounidense del radicalismo que han sido decisivos para la forma posterior que ha adoptado el trabajo. A Charles Silver debo agradecer su cariñosa y eficiente colaboración desde el Film Study Center del MOMA, por entonces aún radicado en Queens. Allí pude ver por primera vez, emocionadamente, las imágenes de las calles de Valencia y de Madrid en guerra que aparecen en las películas que componen el corpus de esta tesis.

Si aquélla primera estancia en Nueva York fue productiva, no lo fue menos la segunda, que tuvo lugar el verano siguiente. Entonces tuve la suerte de ser invitada por

James Fernandez, del Spanish and Portuguese Languages and Literatures de la Universidad de Nueva York en calidad de Visiting Scholar, cosa que me permitió tener un acceso a bibliotecas y fuentes de documentación sin el que los resultados de esta tesis se hubieran visto empobrecidos considerablemente. En esta segunda estancia pude participar en las actividades del King Juan Carlos I of Spain Center, cuya intensa programación en torno a los veteranos del Batallón Lincoln y todo lo relativo a la participación de los estadounidenses en la guerra civil española ha llegado a convertirse en referente de la vida cultural neoyorquina. Otro de los centros de la ciudad al que me condujo la investigación es Internacional Center of Photography, donde se encuentran los archivos de Robert Capa. Allí tuve acceso a materiales inéditos de sumo interés gracias al apoyo entusiasta del director del centro, Richard Whelan, tristemente fallecido en 2007.

El último de los viajes relacionados con esta tesis fue con destino a París, ciudad en la que llevé a cabo gran parte del trabajo de escritura. La profesora Nancy Berthier (Université de Marne la Vallée-Paris Est) me invitó a participar en el Séminaire sur l'Image des Mondes Iberiques Contemporains que se celebra desde hace años en el Colegio de España de París. Allí no sólo tuve oportunidad de exponer parte de mi investigación, entonces en curso, ante colegas con los que compartía intereses de trabajo, sino de conocer a los suyos propios y enriquecerme con ellos. Damián Fernández me acompañó en ese viaje. Fue lector implacable de los primeros borradores y no olvidó los consejos, el apoyo y el cariño que supo ofrecerme durante aquellos meses.

Estas fueron las tres calas en las que los avances cualitativos de mi trabajo de investigación se hacían palpables, tal vez gracias a la perspectiva que otorga la distancia. Sin embargo, entre viaje y viaje, siempre estaba mi ciudad, Valencia, y las personas que aquí me han dado cariño y apoyo, haciendo que el regreso siempre fuera una perspectiva deseable. Vicente Sánchez-Biosca sigue siendo para mí el referente intelectual que ha guiado mi carrera no sólo en el doctorado, sino desde el comienzo de mis estudios universitarios. Con los años se ha convertido, además, en un amigo y compañero de trabajo cuyo conocimiento me enorgullece. Gloria Fernández Vilches y Rocío Alcalá del Olmo han sido y siguen siendo, además de amigas queridas, las mejores compañeras que hubiera podido soñar. Las tres nos hemos compenetrado de tal forma a lo largo de los años que resultaría difícil distinguir, incluso en el curso de nuestras conversaciones, dónde terminaban los consejos y el apoyo profesional y dónde

comenzaba lo personal, dónde las lecturas, las películas, los viajes que estudiamos y dónde los que amamos. En cuanto al resto de mis amigos... bueno, ellos (vosotros) saben lo que la amistad significa para mí. Algunos me acompañan casi desde que era una adolescente, a otros los he ido encontrando a lo largo de los años, aquí y allá. A todos y cada uno de ellos les debo algo.

And last, but not least, está mi familia, todo un universo femenino. Cuatro mujeres a las que les tengo que agradecer todo el amor que han sido capaces de darme. Entre ellas, Chelo, que es mi madre, amiga y compañera en el aprendizaje de la vida. A ella se lo debo todo.

ÍNDICE

Siglas utilizadas	7
La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939. Introducción	8
PARTE I	32
1. <u>La guerra civil española y el Popular Front</u>	32
1.1. El contexto del segundo New Deal y el Popular Front	32
1.2. La guerra civil española en el contexto político del Popular Front y el New Deal	35
1.3. El Cultural Front y el Film Front	44
2. <u>Temas y mitos de la guerra civil española en el <i>compilation film</i></u>	52
2.1. <i>Spain in Flames</i> : los temas de la guerra civil española y su inscripción en el contexto estadounidense	53
2.1.1. El tema de la tierra	63
2.1.2. Los bombardeos y la denuncia de la intervención extranjera en el bando franquista	72
2.2. La contribución del anarquismo: <i>Fury over Spain</i> y <i>The Will of a People</i>	78
3. <u>Frontier Films y la política del compromiso: <i>Heart of Spain</i> y <i>Return to Life</i></u>	84
3.1. <i>Heart of Spain</i>	88
3.1.1. Producción, distribución, exhibición y recepción	89
3.1.2. El tema de la ayuda médica y el discurso humanitario	97
3.2. <i>Return to Life</i>	108
3.2.1. Producción, distribución, exhibición y recepción	108
3.2.2. La metáfora de la vida	112
4. <u><i>The Spanish Earth</i></u>	118
4.1. Producción, distribución, exhibición y recepción	120

4.2. Una perspectiva ambivalente: la lucha por los alimentos y la <i>people's war</i> en el discurso ideológico de <i>The Spanish Earth</i>	145
4.2.1. “Hombres y mujeres que luchan y trabajan por tomates, melones y cebollas”	148
4.2.2. “Los hombres que nunca habían luchado, que no estaban entrenados, que sólo querían trabajo y comida, continúan la lucha”	160
PARTE II	168
5. <u>Hollywood, el Popular Front y la guerra civil española</u>	168
5.1. Hollywood durante la Gran Depresión: el Popular Front en la colonia cinematográfica	168
5.1.1. El sistema de estudios y el nacimiento de las organizaciones frentepopulistas en Hollywood	171
5.1.2. La censura cinematográfica en la era del Popular Front	179
5.1.3. Un debate estético y político: la cuestión del realismo	183
5.2. Hollywood y la guerra civil española	189
6. <u>Blockade</u>	198
6.1. Producción, distribución, exhibición y recepción	201
6.2. Análisis temático e ideológico	223
6.2.1. La cuestión del campo	223
6.2.2. Los temas de la guerra civil española	234
CONCLUSIÓN	246
APÉNDICES	254
Bibliografía	258

SIGLAS UTILIZADAS

AG: Actors Guild
CIO: Congress of Industrial Organizations
CNT: Central Nacional de Trabajadores
COMPIC: Communist Infiltration-Motion Picture Industry
CPUSA: Communist Party of United States
CSI: Centrale Sanitaire Internationale
EPIC: End Poverty In California
FF: Frontier Films
FSA: Farm Security Administration
FSD: Friends of Spanish Democracy
FTP: Federal Theater Project
HANL: Hollywood Anti-Nazi League
HCASD: Hollywood Committee to Aid Spanish Democracy
HUAC: House Un-American Activities Committee
IA: Internationale Arbeiterhilfe
IATSE: International Alliance of Theatrical Stage Employees
IWR: International Workers Relief (IA)
JAFRC: Joint Anti-Fascist Refugee Committee
KPD: Kommunistische Partei Deutschlands
MBASD: Medical Bureau to Aid Spanish Democracy
MB & NACASD: Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy
MPAC: Motion Picture Artists Committee
MPACLS: Motion Picture Artists Committee for Loyalist Spain
MPDC: Motion Picture Democratic Committee
MPPDA: Motion Picture Producers and Distributors of America
NACASD: North America Committee to Aid Spanish Democracy
NLRB: National Labor Relations Board
PCA: Production Code Administration
RA: Resettlement Administration
SDG: Screen Directors Guild
SIA: Solidaridad Internacional Antifascista
SWG: Screen Writers Guild
ULO: United Libertarian Organizations
UGT: Unión General de Trabajadores
VALB: Veterans of the Abraham Lincoln Brigade
WF & PL: Workers Film and Photo League
WPA: Work Progress Administration

PARTE I

1. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL *POPULAR FRONT*

1.1. El contexto del Segundo New Deal y el *Popular Front* estadounidense

La guerra civil española irrumpió en la sociedad norteamericana en un momento de enorme convulsión social, cultural y política. En 1936 los Estados Unidos se hallaban inmersos en pleno proceso de recuperación de la Gran Depresión, originada por el crack del 29 y por el posterior azote de la Bola de Polvo sobre las grandes regiones del país con economía de base agraria¹. Tan sólo un año antes (1935), la administración Roosevelt había implementado una segunda fase del New Deal en virtud de la cual las diferencias de clase pasaban a formar parte de los criterios establecidos para adjudicar ayudas a la recuperación económica del país.

El New Deal seguía un triple lema animado por la denominada consigna de “las tres R”: *Relief, Recovery and Reform*. *Relief* (Auxilio) se refería a los esfuerzos dedicados a ayudar a recuperarse a un tercio de la población que había sido duramente golpeado por la crisis. Bajo la idea de *Recovery* (Recuperación) se agrupaban los proyectos destinados a restablecer la salud económica del país. Y, estrechamente ligada a ésta, la idea de *Reform*(a) se asentaba sobre la asunción de que la crisis había sido causada por la inestabilidad del mercado y, por tanto, la intervención del gobierno resultaba necesaria para racionalizar y estabilizar la economía y para equilibrar los intereses de granjeros, empresarios y trabajadores².

¹ Bola de Polvo (Dust Bowl) es la expresión que se utiliza para denominar las grandes tormentas de polvo que asolaron las tierras estadounidenses de norte a sur. Los estados sureños quedaron especialmente afectados debido a la pobreza en la que los aparceros vivían desde hacía décadas y a las sequías continuadas y las pobres técnicas empleadas en la agricultura que agravaron los efectos de la Bola de Polvo, cuyas consecuencias se extendieron durante más de diez años ralentizando la recuperación económica de la Gran Depresión.

² Los estudios dedicados al New Deal son numerosos, aunque a menudo parciales. Un trabajo bastante exhaustivo sobre los años de la depresión puede encontrarse en Anthony J. Badger: *The New Deal: The Depression Years, 1933-1940*, New York, Hill and Wang, 1989. Por otra parte, resultan de especial interés para el objeto de esta investigación los trabajos de Michael Szalay: *New Deal Modernism: American Literature and the invention of the Welfare State*, Duke University Press, 2000 y Stuart S. Kidd.: *Farm*

Dos agencias del gobierno jugaron, en este sentido, un papel fundamental: la Work Progress Administration (WPA), creada en 1935, y la Resettlement Administration (RA, creada en 1935 y reconvertida en la Farm Security Administration en 1937).

La WPA era la agencia más importante del New Deal y estaba destinada a la creación de puestos de trabajo para la ingente masa de desempleados que vivían en condiciones precarias, abarcando todos los sectores de la producción, desde la agricultura hasta las artes. La WPA no sólo fue durante muchos años la mayor agencia de empleo del país sino que imprimió un sello particular en la cultura estadounidense de toda la década. Desde esta institución la Administración Roosevelt puso en marcha cinco programas³ destinados a revitalizar el arte y la cultura del país al frente de los cuales se situaron algunas de las figuras más sobresalientes del campo cultural estadounidense.

La RA fue la agencia del US Department of Agriculture destinada a realojar a familias de desempleados, procedentes tanto de las ciudades como del campo, y darles tierras en las que poder trabajar con el objetivo de revitalizar la agricultura en las zonas rurales sacudidas por la Bola de Polvo. En este sentido, uno de los programas de mayor envergadura fue el proyecto fotográfico de la FSA dirigido por Roy Emerson Stryker. Este proyecto tenía por objeto documentar, por una parte, el estado de las tierras y la vida de los aparceros en la América rural y, por otra, los proyectos de rehabilitación de las zonas agrarias emprendidos por la RA. Al igual que los programas Federales de la WPA anteriormente citados, el proyecto dirigido por Stryker habría de marcar una época en la que, como veremos, la fotografía pasó a constituirse como el medio

Security Administration photography, the rural South, and the dynamics of image-making, 1935-1943, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2004.

³ Los cinco programas se incluían en el proyecto denominado “The Federal One” y se dirigían al ámbito del arte (Federal Art Project), el teatro (Federal Theatre Project), la música (Federal Music Project), la literatura (Federal Writers Project) y la historia (Historical Records Survey).

documental más importante del momento y, como tal, influyó de manera decisiva en los discursos públicos oficiales y no oficiales.

Lo cierto es que para muchos estadounidenses, la Gran Depresión había quebrado la confianza en los viejos lemas políticos, en las viejas ilusiones de un futuro mejor y había abocado, en definitiva, a un descrédito de los discursos sobre el progreso. Sin embargo, como afirma Alan Trachtenberg⁴, esa pérdida de confianza funcionó para algunos como punto de partida para la búsqueda de otros ideales sobre los que se asentaba una nueva esperanza. Los programas del New Deal a los que nos hemos referido cimentaron, sin duda alguna, la apertura de esos nuevos horizontes. Pero tan importante como la labor desplegada, en este sentido, por las instituciones fue la de las organizaciones y partidos de izquierdas, los movimientos sociales y, sobre todo, los movimientos obreros, que durante la década de 1930 adquirieron una proyección sin precedentes en la historia del país⁵.

Desde 1935, todos esos sectores se agruparon bajo la consigna política del frentepopulismo. En su importante estudio sobre la cultura proletaria en los Estados Unidos de los treinta, *Cultural Front*, Michael Denning afirma que el Frente Popular estadounidense fue un movimiento social insurgente que se forjó en la militancia sindical del naciente CIO (Congress of Industrial Organizations), la solidaridad antifascista con Etiopía, China y, como veremos, España, con los refugiados de Hitler y con las luchas políticas emprendidas por del ala izquierdista del New Deal. Nacido de las agitaciones políticas de 1934, y coincidiendo con el periodo de mayor influencia del Partido Comunista (CPUSA) en Estados Unidos, el *Popular Front* se convirtió en un

⁴ “Signifying the Real: Documentary Photography in 1930’s” en A. Anreus, D. L. Linden y J. Weinberg: *The Social and the Real: Political Art of the 1930’s in the Western Hemisphere*, The Pennsylvania State University Press, 2006.

⁵ Cabe señalar que, en ese contexto marcado por la polarización ideológica, el fascismo también dejó oír su voz en Estados Unidos de una forma no por minoritaria menos virulenta. Véase, por ejemplo, Patrick J. McNamara, “Pro-Franco sentiment and activity in New York City”, en Peter N. Carroll y James D. Fernandez, *Facing Fascism. New York and the Spanish Civil War*, New York University Press, 2007.

bloque histórico radical que agrupaba a sindicalistas industriales, comunistas, socialistas independientes, activistas sociales y emigrados antifascistas en torno a la democracia social obrera, el antifascismo y el anti-lynching, es decir, los actos de violencia organizada contra negros y trabajadores en general⁶.

La definición de Denning del *Popular Front* como “bloque histórico” debe ser retenida, pues esta noción gramsciana permite calibrar en su justa medida la repercusión social, política y cultural que tuvieron este discurso y sus representaciones (entre ellas, las representaciones de la guerra civil española), incluso si el frente popular estadounidense nunca lideró políticamente el país⁷. Según Denning⁸, la noción de *bloque histórico* puede ser entendida en dos sentidos: por una parte connota una alianza de fuerzas sociales y por otra una formación social específica. La conexión entre ambas reside en el concepto de hegemonía: un momento de hegemonía se da cuando un bloque histórico (en el sentido de una particular alianza de sectores de clase y fuerzas sociales) es capaz de liderar una sociedad durante un periodo de tiempo, ganando consenso a través de una forma de representación, estableciendo de ese modo un bloque histórico (en el sentido de formación social). En esos casos, el periodo histórico toma el nombre de esa alianza social, como sucede con el New Deal, que puede considerarse un bloque histórico puesto que dio lugar a una particular alianza de actores políticos al tiempo que se constituía como fuerza predominante en la sociedad.

Partiendo de este concepto de bloque histórico, que analiza los movimientos sociales y las alianzas como microcosmos del orden social en su conjunto, Denning trasciende las aproximaciones historiográficas que se basan en la dicotomía centro-

⁶ Michael Denning: *Cultural Front*, Nueva York, Verso, 1998, pág. 4.

⁷ En este sentido, es significativa la escasez de bibliografía existente sobre el frente popular estadounidense, especialmente si la comparamos con el volumen de publicaciones existentes sobre los casos español y francés, donde los frentes populares lideraron ambos países, aunque fuera por un breve periodo de tiempo.

⁸ *Op. cit.*, pág. 6.

periferia a la hora de analizar las repercusiones políticas de los movimientos sociales. De esta manera es posible entender el hecho de que, aunque la alianza social representada por el bloque histórico del Popular Front nunca logró poder nacional y permaneció como la parte rebelde de la alianza del New Deal de Roosevelt, su autoridad política, económica y cultural entre los grupos étnicos y clases trabajadoras de las grandes metrópolis y los pueblos industriales de Norteamérica tuvo un amplísimo alcance.

1.2. La guerra civil española en el contexto político del Popular Front y el New Deal

El New Deal y el Popular Front constituyeron, por tanto, los dos campos magnéticos bajo cuya fuerza gravitatoria se definieron los discursos públicos, los proyectos sociales a ellos asociados y, en definitiva, la cultura estadounidense de toda la década. Ahora bien, ¿cómo se inscribe el debate sobre la guerra civil española en ese contexto? ¿Sobre qué presupuestos ideológicos se asentaba ese debate y cuáles eran sus núcleos de interés? Y, sobre todo, ¿a qué discursos era funcional?

El 7 de noviembre de 1936, el diario *Pravda* de Moscú publicó un artículo firmado por Georgi Dimitroff titulado “España y el Frente Popular”. Trazando una línea invisible entre la nueva estrategia política de la Internacional Comunista y los acontecimientos que se desencadenaban en España, Dimitroff afirmaba:

“Si resumimos brevemente la tarea más importante e inmediata que la situación actual impone a los proletarios del mundo, queda reducida a lo siguiente:

Realizar el mayor esfuerzo posible para ayudar al pueblo español a aplastar a los rebeldes fascistas; No permitir que el Frente Popular sea

perturbado o desacreditado en Francia; acelerar por todos los medios el establecimiento de un Frente Popular mundial para la lucha contra la guerra y el fascismo.

La acción emprendida por los fascistas en España nos ha enseñado una vez más que el fascismo no es sólo el más acérrimo de los enemigos del proletariado y el enemigo de la República Socialista Soviética, sino que es también el enemigo de la libertad bajo cualquiera de sus formas, el enemigo de todos los países democráticos, incluso si su régimen político y económico no va más allá de la sociedad burguesa” (págs. 12-13) ⁹.

En este artículo el secretario general de la KOMINTERN retomaba y actualizaba las ideas sobre el frentepopulismo que había expuesto en 1935 en el VII congreso de la III Internacional, en un discurso que fue traducido y publicado en Estados Unidos ese mismo año ¹⁰. Las estrategias que aquí se apuntaban, eran de doble índole: la primera consistía en lanzar un llamamiento internacional de solidaridad con los países en que, como sucedía en España, la oposición al fascismo había abocado a una guerra civil, mientras que la segunda estrategia apelaba a la agrupación de las fuerzas progresistas en el interior de cada país mediante la creación de frentes populares inspirados en los ejemplos de Francia y de la misma España.

Las ideas de Dimitroff pronto alcanzaron difusión en los sectores izquierdistas de Estados Unidos, donde el Partido Comunista había abandonado desde 1935 su política de oposición al New Deal para favorecer la agrupación de socialistas, liberales y radicales de izquierdas en un frente común contra el fascismo. En consonancia con esas ideas, el Popular Front estableció dos líneas de actuación, una interna, dirigida a los problemas ocasionados por la Gran Depresión y otra de corte internacionalista a través

⁹ Cito a través de la versión inglesa publicada como panfleto en EEUU: Georgi Dimitroff: “Spain and the People’s Front”, New York, Workers’ Library Publishers, 1937.

¹⁰Georgi Dimitroff: *The United Front Against Fascism: Speeches delivered at the Seveth World Congress of the Communist Internacional, July 25-August 20, 1935*, New York, New Century Publishers, 1935.

de la que el izquierdismo estadounidense se alineaba a la lucha contra el fascismo¹¹. Como afirma, Thomas Waugh¹², la estrategia política frentepopulista fue inevitablemente seguida por una estrategia cultural y el vanguardismo militante y proletario fue sustituido por un esfuerzo de los trabajadores de la izquierda cultural por buscar modos de expresión en las corrientes dominantes de la cultura estadounidense.

Por una parte, los partidarios del Popular Front comenzaron a participar activamente en la recuperación de la crisis a través de agencias y proyectos gubernamentales como los ya citados Federal Theatre Project, para el que trabajaron, entre otros, el músico Marc Blitzstein y el poeta Archibald MacLeish¹³, y la sección fotográfica de la RA y la FSA que, como apuntaba más arriba, impulsó de manera definitiva lo que ha dado en llamarse movimiento documentalista norteamericano. Una serie de escritores, fotógrafos y cineastas, entre los que se encontraban Pare Lorentz, Walker Evans, Dorothea Lange o Arthur Rothstein, fueron contratados para documentar gráficamente los proyectos de rehabilitación de las zonas agrícolas, emprendidos en todos los estados de la América rural¹⁴. Los proyectos federales de la RA y de la FSA tuvieron una repercusión social tal que los medios privados no sólo se hicieron eco de esa realidad sino que, adoptando una estética y punto de vista similares, comenzaron a publicar reportajes en los que predominaba la fotografía documental de temática agraria. La agencia Time Inc., que dirigía Henry Luce y de la que dependían las revistas de tirada masiva *Life*, *Look* y *Fortune* (dirigida esta última por el mismo Archibald

¹¹ El giro político del PCUSA a partir de 1935 quedó reflejado en sus estrategias retóricas, que diluían la asociación entre capitalismo y fascismo y suprimían las referencias al socialismo y la revolución, ideas que habían primado desde 1930. Véase Patricia Hills, "Arts and Politics in the Popular Front: The Union Work and Social Realism of Philip Evergood", en A. Anreus, D. L. Linden y J. Weinberg, *Op. cit.* Véase también el artículo de Thomas Waugh: "Men cannot act in front of the camera in the presence of death". *Cinéaste*, VOL XII, 2-3, Nueva York, 1982.

¹² Art. cit, pág. 32.

¹³ Al igual que Orson Welles, MacLeish y Blitzstein estuvieron también implicados, de una forma o de otra, en la producción de *The Spanish Earth* y otras películas del Popular Front.

¹⁴ Los archivos fotográficos de la FSA han sido digitalizados por la Library of Congress de Washington y pueden consultarse en: <http://memory.loc.gov/ammem/fsowhome.html>, visitada por última vez el 19 de diciembre de 2007.

MacLeish), encargó numerosos reportajes sobre las zonas agrarias más deprimidas de Estados Unidos a escritores y fotógrafos de reconocido prestigio¹⁵. Producto de todo ello fue un inusitado renacimiento de las artes que se materializó en una serie de propuestas literarias y artísticas reconocibles bajo el nombre de *New Deal Modernism*¹⁶. Los resultados fueron numerosos y algunos de ellos se han convertido en hitos de la historia del cine, la fotografía y la literatura¹⁷.



Portadas de la Revista *Fortune* correspondientes a los números de enero y octubre de 1935.

La segunda de las líneas de acción del Popular Front estaba animada, como hemos apuntado, por el espíritu del internacionalismo y tenía como objetivo primordial

¹⁵ Véase Erksine Caldwell y Margaret Burke-White: *You have seen their faces*, The University of Georgia Press, 1995, publicado por vez primera en 1937, o James Agee y Walter Evans: *Let's praise now famous men* (1936-1941), citado por la edición española *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

¹⁶ Véase: Michael Szalay, *Op. Cit.*

¹⁷ Las películas de Pare Lorentz *The River* (1937) y *The Plow that Broke the Plains* (¿1938?), los libros *Let's Now Praise Famous Men* y *You have seen their faces*, que combinaban de manera novedosa fotografía y escritura, y las novelas de John Steinbeck *Of mice and men* (1937) y *The grapes of wrath* (1939) son algunos ejemplos ilustrativos de esta idea.

derrotar al fascismo. Es aquí donde las representaciones de la guerra civil española, que abarcaron todas las esferas del arte y la cultura en Estados Unidos¹⁸, jugaron un papel crucial en la articulación de estrategias políticas por parte del frentepopulismo en aquel país. Sin embargo, éstas no pueden ser entendidas de manera aislada respecto a otros referentes del Popular Front que formaban parte del mismo programa en la lucha contra el fascismo ya que, en términos generales, la guerra civil española fue leída por los estadounidenses en solución de continuidad respecto a esos conflictos.

Desde ese punto de vista, quienes lucharon a favor de la República, en España o desde Estados Unidos, fueron los mismos que se habían manifestado contra la invasión de Etiopía por las tropas fascistas italianas y por la absolución de los anarquistas Sacco y Vanzetti condenados a muerte en Chicago, y fueron también quienes se desplazaron de España a China a finales de 1937, cuando la causa empezaba a considerarse perdida y la invasión japonesa proporcionaba nuevos argumentos para la lucha antifascista¹⁹. En este sentido, no es sorprendente que los voluntarios estadounidenses que fueron a España para luchar con las Brigadas Internacionales esgrimieran las razones más diversas: para los afroamericanos, el enfrentamiento contra Franco era una respuesta a la invasión de Etiopía por parte de Mussolini, para judíos y germano-americanos suponía la primera oportunidad de enfrentarse con las armas a Hitler, para los de ascendencia irlandesa significaba demostrar que el catolicismo y la democracia no eran valores

¹⁸ Las representaciones de la guerra civil española en Estados Unidos sólo han sido estudiadas de manera parcial y suelen inscribirse, de manera dispersa, en estudios más amplios sobre la cultura estadounidense de los años treinta o en volúmenes generales dedicados a la historia general de la guerra civil. Una bibliografía exhaustiva, aunque ya desfasada, puede consultarse en Monteath, Peter: *The spanish civil war in literature, film and art. An instrumental bibliography on secondary literature*, Londres, Greenwood Press, 1990. Véase también Kathleen M. Vernon (comp.): *The Spanish Civil War and the visual arts*. Center of International Studies, Cornwell University, 1990.

¹⁹ Significativamente, fue también a mediados de 1937 cuando la URSS desplazó a China la ayuda militar y que había destinado a España al comienzo de la guerra.

opuestos y para otros simplemente era un deber ciudadano para evitar que el fascismo, que ahora se propagaba por Europa, llegara también un día a Estados Unidos²⁰.

La mayor escisión entre las políticas del New Deal y el Popular Front se dio precisamente en la actitud que, desde los discursos públicos de uno y otro bloque, se adoptó ante los conflictos internacionales. El gobierno de Franklin D. Roosevelt no sólo se mantuvo dentro de la tradición aislacionista, hegemónica en Estados Unidos desde el final de la Primera Guerra Mundial, sino que sancionó la no intervención en conflictos extranjeros a través de la denominada “Acta de Neutralidad” (Neutrality Act), que fue promulgada en 1935 como respuesta a la invasión de Etiopía por la Italia fascista. En 1937, por iniciativa del senador aislacionista Arthur H. Vandenberg, se produjo una enmienda que respondía de manera directa a las movilizaciones que siguieron al estallido de la guerra civil española y que regulaba la no intervención en guerras civiles restringiendo más aún los negocios y la ayuda a las partes beligerantes procedente de los ciudadanos estadounidenses²¹.

El desarrollo de la política exterior de la Administración Roosevelt no estuvo exento de fricciones. El ala izquierdista del Partido Demócrata, a la que pertenecía el presidente, era más proclive al intervencionismo o, como mínimo, al levantamiento del embargo, mientras que el ala más conservadora, que dominaba el senado, se opuso a ello hasta el final de la década. De hecho, a comienzos de su carrera, Roosevelt había predicado el internacionalismo (al que habría de volver cuando se avecinaba la Segunda Guerra Mundial) pero en 1932, temiendo perder la postulación demócrata, había

²⁰ Véase Cary Nelson (Ed.): *Madrid 1937; Letters of the Abraham Lincoln Brigade From the Spanish Civil War*, Nueva York, Hardcover, 1996. Véase también Mike Wallace, “New York and the World: The Global context”, en Peter N. Carroll y James D. Fernandez (eds.): *Facing fascism. New York & the Spanish Civil War*, Nueva York, New York University Press.

²¹ La primera de ellas (1935) prohibía a los estadounidenses vender armas a los países beligerantes en un conflicto internacional; la enmienda de 1936 trataba de suplir las carencias de la anterior y prohibía el comercio con material bélico, así como conceder préstamos o créditos a las partes beligerantes. Posteriormente, con la invasión de Polonia por la Alemania nazi en septiembre de 1939 el gobierno realizó una nueva enmienda que suavizaba las restricciones anteriores ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial.

repudiado la Sociedad de Naciones e insistido en que las deudas de la primera guerra mundial debían pagarse por completo. Una vez elegido presidente, no estaba dispuesto a poner en peligro su programa legislativo interno alejándose de la poderosa ala aislacionista de su propio partido²², por lo que perseveró en la política de no intervención, cuya consecuencia más inmediata fue la aprobación de la ya citada Acta de Neutralidad.

En muchos sentidos, el debate político sobre la guerra de España en Estados Unidos giró en torno a la pertinencia o no pertinencia del Acta de Neutralidad y del embargo de armas que el gobierno estadounidense mantenía contra España. Como afirma Marta Rey García, la apelación a los tribunales por parte de asociaciones pro republicanas con el fin de que se revisara el acta de neutralidad y se levantara el embargo fue una de las estrategias utilizadas por las organizaciones de izquierdas para llamar la atención de la opinión pública sobre la guerra civil española²³. Las preguntas que, hacia el final de la guerra lanzó la naciente agencia de estadística Gallup a los ciudadanos funcionan como indicio del interés que esta cuestión llegó a despertar en la esfera pública estadounidense: “¿Cree que debería suspenderse el Acta de Neutralidad que impide a nuestro país vender armas a los leales en España?” (16 de diciembre de 1938) “¿Debería el congreso cambiar el Acta de Neutralidad para permitir el envío de víveres a los leales en España?” “¿Y el de armas?” (7 de enero de 1939)²⁴.

Pero mucho antes, prácticamente desde el estallido de la guerra, había comenzado a organizarse el batallón Lincoln, cuyos voluntarios, procedentes de todos los sectores del progresismo estadounidense, fueron de manera clandestina a España

²² Jones, Maldwyn A.: *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*, Madrid, Cátedra, 1996. Para un relato detallado de la evolución política del gobierno de Roosevelt respecto a la guerra civil española véase Marta Rey García: *Stars for Spain. La guerra civil española en los Estados Unidos*, A Coruña, Edicions do Castro, 1997, págs. 25-34.

²³ Rey García define asimismo la dialéctica “Neutralidad / Embargo” como uno de los temas recurrentes de la propaganda sobre la guerra civil española en Estados Unidos, sobre el que se publicaron numerosos panfletos. Véase: Marta Rey García: *Op. cit.*, capítulos 1 y 12.

²⁴ G. H. Gallup: *The Gallup Poll; public opinion, 1935-1971*, Nueva York, Random House, 1972.

para luchar con las Brigadas Internacionales²⁵. Al mismo tiempo, el movimiento de lucha por los derechos civiles, que había empezado a cobrar fuerza a principios de la década, incluyó entre sus preocupaciones la creación de instituciones, sociedades benéficas y organizaciones de ayuda a la república española para la recaudación de fondos y el envío de alimentos y ayuda médica para los civiles. La organización más activa en este sentido fue el Medical Bureau and American Committee to Aid Spanish Democracy (MB & NACASD), cuyo presidente era el arzobispo metodista Francis J. McConnell. Como veremos más adelante, esta asociación consiguió crear en Nueva York un dinámico circuito de conferencias, producción y exhibición de películas, galas y espectáculos benéficos que le permitió recaudar 569.053 dólares para la España republicana. Y esto era sólo la punta del iceberg: el 25 de octubre de 1938 *The New York Times* publicaba un informe del gobierno según el cual, entre mayo de 1937 y septiembre de 1938, se habían creado en todo el país 30 nuevas asociaciones solidarias con la República Española y habían recaudado 1.653.048 dólares, una cantidad bastante notable para la época. Para poder registrarse oficialmente como tales y estar autorizadas a solicitar ayuda humanitaria para las víctimas de la guerra en España, estas organizaciones debían satisfacer un requisito indispensable: acogerse al Acta de Neutralidad, que exigía que estas organizaciones no mantuvieran contacto o relación alguna con el gobierno español o las facciones involucradas en la guerra²⁶.

²⁵ Los voluntarios del Batallón Lincoln fueron reclutados, al igual que los brigadistas de otros países, por el Partido Comunista a través de las asociaciones American Society for Technical Aid to Spanish Democracy y la Friends of the Abraham Lincoln Brigade. Aunque no todos los voluntarios militaban en el partido, fueron tácitamente aceptados por este, que manifestó un abierto interés por reclutar en el exterior con el objetivo de “ocultar el protagonismo del partido y presentar al batallón como una empresa antifascista, por encima de sus credos políticos” (Marta Rey García, *Op. Cit.*, pág. 81). Sobre la historia del batallón Lincoln véase Robert Rosenstone: *Crusade on the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*, Nueva York, Pegasus, 1969 y Peter Carroll: *The Odyssey of the Abraham Lincoln Brigade: Americans in the Spanish Civil War*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

²⁶ *The New York Times*, 25 de octubre de 1938: “\$1.653.048 Collected for Spanish Relief, with \$ 396.679 spent for Administration”. Marta Rey García, (*Op. Cit.*) realiza un recuento pormenorizado de las organizaciones que, en un amplio espectro ideológico, fueron creadas con el objetivo de intervenir, de una manera o de otra, en el conflicto español.

Estas y otras muchas asociaciones que se posicionaron respecto a la guerra civil española y obraron en consecuencia, aunque de manera extraoficial, encontraron numerosas alianzas en el campo cultural y, concretamente, como veremos, en el campo cinematográfico.

1.3. El Cultural Front y el Film Front

Dentro del extraordinario clima de efervescencia que vivió Estados Unidos durante la época del Popular Front (cuya influencia se extiende, según Denning, a lo largo de tres décadas y hasta su desaparición forzada por el maccarthismo) lo político y lo cultural se imbricaron hasta el punto de quedar en muchos casos indiferenciados. Síntoma de ello es la metáfora, común en los años 30, de *Cultural Front*, que combina dos acepciones de la palabra “frente”: por una parte, la metáfora militar que designa un lugar o un espacio para la lucha o un campo de batalla; y por otra, la metáfora política que designa un grupo o una coalición de distintos grupos con unos objetivos comunes. En ese sentido, el *Cultural Front* se refería al mismo tiempo a las industrias y los aparatos culturales (un frente o terreno de lucha cultural) y a la alianza de artistas e intelectuales que convirtieron lo “cultural” en parte del Frente Popular²⁷.

La metáfora del Cultural Front pronto se trasladó al campo del cine para designar al circuito independiente de producción, distribución, exhibición y crítica cinematográfica cuyo objetivo prioritario era ofrecer un modelo alternativo al de la industria hollywoodiense, sustentada por el sistema de estudios²⁸. Desde este punto de vista, el proyecto más exitoso fue la creación en 1937 de la productora Frontier Films (FF), bajo cuyos auspicios se realizaron *Heart of Spain* y *Return to Life*, entre otras.

²⁷ Michael Denning: *Op.cit.*, xix.

²⁸ Los trabajos más rigurosos sobre el cine radical de izquierdas en Estados Unidos durante la década de 1930 siguen siendo: Russell Campell: *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in The United States 1930-1942*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1978 y William Alexander: *Film on the Left: American documentary film from 1931 to 1942*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Frontier Films encarnó mejor que ninguna otra productora en Estados Unidos el espíritu antifascista, a la vez que profundamente comprometido con la realidad estadounidense, del Popular Front. Paul Strand, Joris Ivens y Leo Hurwitz fueron algunos de sus rostros más visibles, pero lo cierto es que la organización estaba sustentada por un nutrido grupo de escritores, cineastas e intelectuales con un largo historial de trabajo por un cine proletario, anticapitalista y antifascista a sus espaldas.

La actividad del cine de izquierdas estadounidense se había organizado a principios de la década de 1930 en torno a la International Workers Relief (IWR)²⁹, cuando surgió la idea de que los camarógrafos afiliados a este grupo formasen una organización cinematográfica. De esta manera, Robert Del Duca, Lester Balog, Sam Brody y el joven crítico cinematográfico Harry Alan Potamkin fundaron, a finales de 1930 la Workers Camera League, que pronto habría de transformarse en la más duradera Workers Film and Photo League (WF & PL) de la International Workers Relief.

La producción cinematográfica, tal como se concebía desde la WF & PL, estaba íntimamente ligada al cambio político. Como afirman Buhle y Wagner³⁰, la organización aspiraba a seguir el ejemplo de los proletarios alemanes, cuyas fotografías y películas documentales sobre las huelgas y las manifestaciones de 1920 habían impresionado a Bertoldt Brecht y Kurt Weill. Desde este punto de vista, el aparato

²⁹ Sección estadounidense de la *Internationale Arbeiterhilfe* o Internacional de Ayuda a los Trabajadores fundada en Berlín en 1921 por la KOMINTERN. Con el objetivo inicial organizar el auxilio internacional al pueblo ruso tras la revolución de 1917, la IA tenía una sección dedicada a la producción de cine proletario y, para ese propósito, había creado delegaciones cinematográficas en la URSS, Alemania (en cuya capital estaba la sede central), Italia, Noruega, Estados Unidos, Francia, Suiza y otros países. Véase: William Alexander, *Op. Cit.*, pág. 4. y también Russell Campbell: "Film and Photo League Radical Cinema in the 30s", en *Jump Cut*, n.º. 14, 1977, pp. 23-25. Versión electrónica: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FilmPhotoIntro.html>, visitada por última vez el 19 de diciembre de 2007. Véase también Bert Hogenkamp: "Worker's Film in Europe, *Jump-Cut* n.º 19, 1978. Versión electrónica: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/WorkersFilmDialog.html>, visitada por última vez el 19 de diciembre de 2007.

³⁰ Paul Buhle y Dave Wagner: *Radical Hollywood: the untold story behind America's favourite movies*, New York, The New Press, 2002, pág. 74.

teórico y crítico desarrollado por los miembros de WF & PL, con una fuerte impronta eisensteniana, adquirió un carácter casi programático e influyó de manera determinante en las temáticas, el montaje y la estética de las películas y los noticiarios proletarios que pronto comenzaron a producirse desde la organización³¹. *The Daily Worker* y *New Masses*, el diario y la revista semanal del CPUSA respectivamente, funcionaron en un primer momento como plataforma para los artículos sobre cine publicados por Sam Brody, Leo Hurwitz, Irving Lerner y, muy especialmente, Harry Alan Potamkin. Más tarde aparecerían otras revistas proletarias especializadas en cine y teatro que, como *Workers Theatre*, *New Theatre and Film*, *Experimental Cinema*, *National Board of Review Magazine* y *Film Front*, ponían de manifiesto la efervescencia que estaba viviendo el cine radical independiente en aquellos años.

El aparato crítico orquestado por Potamkin y secundado por Hurwitz, Steiner y Brody apuntaba visiblemente a acercar los postulados del cine soviético al contexto americano, al tiempo que buscaba establecer un modelo de práctica fílmica de corte proletario. En la base de esos objetivos se vislumbraba un nuevo tipo de espectador que difería sensiblemente del consumidor de los productos cinematográficos de la industria hollywoodiense, razón por la cual, la crítica al sistema de estudios fue consustancial a los escritos programáticos de los miembros de la WF & PL.

El sistema de estudios consistía en un oligopolio que establecía un férreo control sobre la producción, distribución y exhibición de películas. Los tres sectores de la industria del cine estaban, en su práctica totalidad, en manos de las denominadas *majors*: Paramount Pictures, Loew's Inc. (sociedad matriz de Metro-Goldwyn-Mayer o

³¹ Puede consultarse una filmografía de Film and Photo League en Russell Campbell y William Alexander: "Film and Photo League filmography", en *Jump Cut*, no. 14, 1977, p. 33. Versión electrónica: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FPhotoFilogy.html>, visitada por última vez el 19 de diciembre de 2007.

MGM), 20th Century Fox, Warner Bros. y Radio Keith Orpheum (RKO)³². La principal fuente de poder de las grandes compañías no era, según Gomery³³, la producción, sino las redes de distribución que poseían por todo el mundo, que les proporcionaba enormes ventajas en cuanto a costes, y en los circuitos de exhibición, a través de los cuales tenían acceso directo a las taquillas. En Estados Unidos, las cinco grandes compañías eran propietarias de las salas que generaban las tres cuartas partes de los ingresos, por lo que las posibilidades de circulación de películas que no hubieran sido producidas dentro de ese sistema y que no gozaran del favor de las *majors* quedaba reducida, en la mayor parte de los casos, a circuitos marginales de distribución y exhibición como las salas dedicadas al cine político, documental o experimental y a espacios de proyección alternativos como salas de conferencias, sindicatos, iglesias, etc.

Consecuentemente, WF & PL trató de buscar una salida al problema de la distribución cinematográfica dominada por el sistema de estudios y, en 1932, Tom Brandon (uno de los miembros fundadores de WF & PL) creó Garrison Films. Esta compañía fue a la distribución de cine radical independiente lo que Frontier Films habría de ser a la producción de cine del Popular Front. Garrison, que distribuyó la mayor parte de películas que aquí estudiaremos, compartía con Prometheus Pictures y Amkino Corporation la distribución de películas soviéticas que se exhibían en cines de arte y ensayo y en los John Reed Clubs,³⁴ presentes en numerosos estados. Además de

³² De las llamadas “tres pequeñas”, Columbia y Universal se dedicaron mayormente a la producción y distribución, mientras que United Artists distribuía únicamente películas de productores independientes.

³³ Douglas Gomery, *Hollywood: El sistema de estudios*. Madrid, Verdoux, 1991, págs. 12-13.

³⁴ Los John Reed Clubs eran organizaciones proletarias vinculadas al CPUSA que tenían por objeto la animación y difusión cultural de obras producidas por jóvenes talentos proletarios. Como afirma Michael Denning (*Op. Cit.*, pág. 205), la revista *New Masses* había establecido un John Reed Club de artistas y escritores en Nueva York en 1929, aunque sólo en 1932 esta organización se extendió por todo el país. La convención nacional que tuvo lugar en Nueva York en mayo de ese año reunió a escritores y artistas de Boston, Newark, Nueva York, Seattle, Chicago, Portland, Detroit, Hollywood, Philadelphia y San Francisco. Cuando la segunda convención tuvo lugar en 1934 había 30 clubs con 1200 miembros en el país. Los John Reed Clubs difundieron la cultura proletaria desde sus asociaciones y desde las revistas que publicaban en diversos estados. Entre ellas podemos citar: *Red Boston*, *Hammer* (de Hartford), *Revolt* (Paterson), *Red Pen* y *Left Review* (Washington), *Red Spark* (Cleveland), *Midland Left* (Indianápolis), *New Force* (Detroit), *War* (una publicación pacifista de Milwaukee), *Caudron* (Grand Rapids), *Proletcult*

entrar en contacto con organizaciones de izquierdas y ayudarles a establecer sus programas cinematográficos, Brandon les prestó apoyo a la hora de lidiar con los problemas de censura que muchas de aquellas películas comportaban.

Como afirma William Alexander, Garrison Films estimaba que su audiencia en 1933 estaba en torno a los 400.000 espectadores y, en 1934, comenzó a trabajar para establecer gremios y circuitos cinematográficos en el Medio Oeste. Como botón de muestra, Alexander cita el estreno de una versión sonorizada de *La Madre* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926) el 27 de octubre de 1934. La película salió a la pantalla en Detroit y después partió hacia Flint, Grand Rapids, Ann Arbor, Kalamazoo y Berkeley, las ciudades del circuito de Garrison en el estado de Michigan. Desde allí, Brandon le escribió a Mike Gold, que había escrito la versión americana del guión, que la película había seguido un circuito de unas noventa ciudades y aldeas de granjeros en las Dakotas, donde se habían exhibido con anterioridad los noticiarios de la WF & PL (*America Today*) y las películas *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, S. M. Eisenstein, 1925) y *La caída de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin, 1927)³⁵.

Cual David contra Goliat, WF & PL se enfrentó a Hollywood con actitud desafiante desde todos los frentes posibles: producción, distribución y exhibición cinematográfica, y esta maniobra fue respaldada por un aparato crítico de notable solidez y repercusión en el campo intelectual estadounidense. Además, a iniciativa de Harry Alan Potamkin, la WP & PL creó una escuela de cine en noviembre de 1933³⁶. Una de las asignaturas cubría aspectos tecnológicos, económicos y sociohistóricos del

(Seattle y Portland) y *The Partisan* (de Hollywood). Sólo dos de estas revistas sobrevivieron más allá de 1933: *Partisan Review* (Nueva York) y *Left Front* (Chicago).

³⁵ William Alexander, *Op. Cit*, págs. 38-39.

³⁶ La creación de la escuela fue póstuma. Potamkin había muerto justo ese año, a la edad de 33 años, por una hemorragia estomacal.

cine. La materia dedicada a la historia del cine soviético concentraba las teorías de Eisenstein, Dovjenko, Vertov, Barnet y Kaufman. Sam Brody e Irving Lerner impartían crítica cinematográfica y en otra materia, de carácter práctico, en la que se enseñaban los fundamentos de la cámara, la iluminación, técnicas de laboratorio y proyección, concluía con la realización de un documental realizado de forma cooperativa³⁷.

De esta escuela, en la que algunos de los miembros de WF & PL enseñaban al tiempo que se formaban, surgieron las primeras voces disidentes con respecto a la liga. El carácter excesivamente pragmático de WF & PL terminó por coartar las inquietudes creativas de directores que, como Paul Strand y Leo Hurwitz, buscaban realizar películas con fines artísticos, además de ideológicos. Hurwitz y Steiner escribieron una serie de artículos en 1934 en los que expresaban su consternación por la baja y pobre calidad de las películas que la liga había producido hasta el momento. Estas películas no sólo se hallaban lejos de los logros que se habían producido en el ámbito de la literatura, el teatro y la danza, sino que también habían fallado a la hora de hacer crecer el movimiento revolucionario: la fotografía y el montaje no eran suficientemente profesionales, la tendencia a pensar que el público estaba de su lado había reducido el perfil del espectador modelo y las estrategias de propaganda persuasiva y la manera general de enfocar el cine desde la liga era mecánica, esquemática y convencional³⁸. En 1934 Hurwitz, Steiner y Lerner se separaron de WF & PL para fundar NYKINO.

La aparición de NYKINO fue, desde otro punto de vista, un efecto más del viraje que desde muchos sectores de la izquierda se produjo a lo largo de los años treinta desde los iniciales proyectos revolucionarios hacia la política progresista y social del Frente Popular. Así, NYKINO pasó de abogar por un cine revolucionario (que había

³⁷ William Alexander, *Op. Cit.*, pág 51. Para un estudio detallado de la labor pedagógica y política de Harry Alan Potamkin véase Dana Polan, *Scenes of Instruction. The Beginnings of the US Study of Film*, University of California Press, 2007, capítulo 5.

³⁸ William Alexander, *Op. Cit.*, pág 53.

defendido hasta mediados de 1935) a dedicarse a la producción de películas progresistas en 1936: Paul Strand dirigió *Redes (The Wave)* ese mismo año y, con la llegada de Pare Lorentz al equipo, se inauguró la colaboración con la Unidad de Cine de la Farm Security Administration, que dio su fruto con *The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936) y *The River* (Pare Lorentz, 1937-38)³⁹. Los motivos de este cambio no fueron otros que los que movieron a los partidos y asociaciones políticas de izquierdas a adoptar la política del Popular Front: el éxito del New Deal, que había despejado muchos de los miedos causados por la Gran Depresión ganando gran favor popular, y la preocupación por el ascenso de los fascismos en diversos países de Europa, que creció y cobró protagonismo en el curso de la década.

En 1937 NYKINO creó la infraestructura necesaria para organizar una productora cinematográfica de mayor alcance, Frontier Films, que habría de convertirse en emblema del cine del Popular Front. Al igual que NYKINO (cuya demonimación combinaba las iniciales de Nueva York con KINO, la forma rusa para “cine”), la nueva compañía rendía homenaje al cine soviético tomando su nombre del título que recibió en Estados Unidos la película de Dovzhenko *Aerograd* (1937). Con Frontier Films, los miembros de NYKINO dejaron atrás proyectos cinematográficos sobre la Gran Depresión y sus programas de recuperación económica para centrarse de lleno en la militancia antifascista, para la que, en Frontier Films, la guerra civil española ocupó, como veremos, un lugar central.

En cualquier caso, Frontier Films no fue el único frente desde el que se llevaron a cabo producciones cinematográficas militantes del antifascismo que defendían la causa de la República española. Como veremos en los próximos capítulos, en el caso de *Spain in Flames*, la iniciativa surgió de un grupo de intelectuales que más tarde

³⁹ A este respecto véase Robert L. Snyder, *Pare Lorente and the Documentary Film*, University of Nevada Press, 1994.

conformarían Contemporary Historians Inc., la sociedad que financió *The Spanish Earth* y *Blockade*, la película de William Dieterle protagonizada por Henry Fonda fue concebida por Walter Wanger, un independiente de Hollywood, mientras que películas menores como *Fury Over Spain* y *The Will of a People* fueron realizadas desde organizaciones anarquistas españolas con ramificaciones en Estados Unidos. El panorama era, pues, casi tan variado como las opciones ideológicas que conformaban el perfil político del frentepopulismo.

PARTE II

5. HOLLYWOOD, EL POPULAR FRONT Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

5.1. Hollywood durante la Gran Depresión: el Popular Front en la colonia cinematográfica

El aire de los tiempos, marcados por la depresión y el radicalismo, que se respiraba en Nueva York llegó también a la meca del cine durante la década de 1930. Desde este punto de vista, y en lo que respecta a la guerra civil española, se produjo al menos una película destacable durante el periodo del conflicto (*Blockade*, de William Dieterle, a la que dedicaremos el próximo capítulo) y varias más con posterioridad a la derrota republicana⁴⁰. Sin embargo, el contexto específico de la colonia cinematográfica, sujeta a un férreo sistema de estudios y a un no menos férreo código de censura cinematográfica, conlleva problemáticas específicas que deben ser matizadas y diferenciadas de aquellas que hemos comentado en nuestro estudio del cine independiente cuyo centro neurálgico se encontraba en Nueva York.

Como hemos podido comprobar anteriormente, la crítica incisiva que Joris Ivens lanzó a Hollywood desde las páginas de *New Theatre and Film*⁴¹ poco después de aterrizar en Estados Unidos, guardaba una profunda sintonía con las ideas sobre los

⁴⁰ Quedaron en el tintero un segundo proyecto de Walter Wanger (*Personal History*, inspirado en las memorias del corresponsal en Alemania y en España, Vincent Sheean), *The Siege of the Alcazar* de Darryl F. Zanuck para la Twentieth Century Fox y *Cargo of Innocents*, un proyecto de la Metro Goldwyn Mayer sobre la evacuación de los niños de Bilbao producida por Frank Davis y con guión aparentemente supervisado por Buñuel. Ésta última, según Hervé Dumont, habría sido abortada por la MPPDA y la Casa Blanca. Sintomáticamente, la visibilidad de la guerra civil española condujo también a la realización de una serie de proyectos en los que el conflicto español era utilizado como telón de fondo de banales historias de amor y aventuras: *The Last train from Madrid* (James Hogan, Paramount Pictures, 1937) y *Love under fire* (George Marshall, Twentieth Century-Fox, 1937). Véase Hervé Dumont: *William Dieterle. Un humaniste au pays du cinéma*, Paris, Cinémathèque Française / CNRS, 2002 y Veronique Elefteriou-Perrin : « « The Motion Picture is potentially one of the greatest weapons for the safeguarding of democracy » : activisme et censure dans le monde hollywoodien des années 1930 », *Revue Française d'études Américaines*, n° 102, diciembre de 2004, págs. 62-81.

⁴¹ Joris Ivens: "Notes on Hollywood", *New Theatre and Film*, Vol III, n° 10, octubre de 1936. Recogido en Herbert Kline: *New Theatre and Film: 1934-1937. An Anthology from the Leading Left-Wing Arts Magazine of its Era*, San Diego, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985.

caminos que debía adoptar el cine comprometido que la nueva generación de documentalistas estadounidenses, con Paul Strand y Leo Hurwitz a la cabeza, postulaba desde organizaciones como NYKINO. Dos años antes, en 1934, Hurwitz había apuntado en un importante artículo⁴² la dirección que habría de tomar el cine independiente en Estados Unidos: en primer lugar, debía garantizarse el acceso masivo del público al cine radical a través de una penetración del mismo en los circuitos comerciales de distribución; en segundo lugar, habría de producir nuevas formas fílmicas híbridas y sofisticadas que conciliaran los objetivos estéticos e ideológicos de la vanguardia con formas sintéticas que recuperaran elementos del cine comercial como la puesta en escena o la reconstrucción de acontecimientos; por último, habría de dotar de mayor protagonismo al análisis político, buscar la forma de explicar al público no sólo el qué, el dónde y el cuándo (como mandaban los códigos del noticiario), sino también el porqué de las cosas⁴³.

El interés por abarcar un mayor espectro de público, así como la idea de adoptar técnicas propias del cine de ficción para hacer más accesibles a ese nuevo público los contenidos estéticos e ideológicos de las películas respondían a una doble motivación: por una parte, el espíritu de combate respecto a la industria cinematográfica, basada en el modelo de producción capitalista; y por otra, el ejemplo de la izquierda hollywoodiense, que estaba demostrando con sobrada solvencia su capacidad para transmitir contenidos de interés social y político a través de formas comerciales codificadas por la industria.

A su vez, Hollywood acusó el auge del cine documental durante la década de 1930 y la creciente preocupación en el campo intelectual por las problemáticas sociales

⁴² “The Revolutionary Film: Next Step”, en *New Theatre and Film*, Vol III, nº 6, mayo de 1934.

⁴³ Véase Thomas Waugh : “Joris Ivens’ *The Spanish Earth*: Committed Documentary and the Popular Front”, en Thomas Waugh: “*Show us Life*”: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen, N.J. y Londres, The Scarecrow Press, Inc., 1984.

relacionadas con la crisis económica y el ascenso de los fascismos. Películas que van desde el musical hasta las películas de gánsters, pasando por el biopic, dan cuenta de ello, como es el caso de el musical de Mervyn LeRoy *Gold Diggers of 1933* (1933), *Fury*, de Fritz Lang (1936), *The Life of Emile Zola* (William Dieterle, 1937) o *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939) por poner sólo algunos ejemplos. En 1939, ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, Ernst Lubitsch (un director famoso por sus sofisticadas comedias) resumía el espíritu de la década que concluía declarando:

“no podemos seguir rodando películas en espacios vacíos. Debemos mostrar a la gente que vive en el mundo real. Antes, los espectadores no tenían necesidad de preguntarse qué vida llevaban los personajes de una película, si esta era mínimamente distraída. Ahora, reflexionan. Quieren historias relacionadas con sus propias vidas”.⁴⁴

Blockade no sólo es el producto más representativo de Hollywood en lo que respecta a la guerra civil española, sino que constituye también un ejemplo paradigmático de la oposición de diversas fuerzas e intereses en la industria cinematográfica en un momento atravesado por la depresión económica y el radicalismo político, con una cada vez más tensa situación internacional como telón de fondo. Como veremos más adelante, se trata de una película extraña que algunos coetáneos saludaron como brillante y valerosa mientras que otros (en muchos casos sin dejar de simpatizar con las intenciones de su productor) la declaraban fallida, por no mencionar a los detractores que la denostaron sin piedad. Para poder llevar a cabo su proyecto, Walter

⁴⁴ Citado por Hans Helmut Prizler: “Éléments pour une biographie”, en Bernard Eisenschitz y Jean Narboni : *Ernst Lubitsch*, París, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française, 1985. La cita de Lubitsch puede ser entendida como un ejemplo sintomático del arraigo de la consigna del realismo (y, por tanto, de la influencia que en este sentido ejerció el cine documental) en el cine de Hollywood. Como afirma Saverio Giovacchini “realismo fue una palabra usada en muchos sentidos. En 1939, Mordecai Gorelik, Pare Lorentz, Fritz Lang y Ernst Lubitsch abogaron por un cine realista, si bien hay que tener en cuenta que con diferentes grados de convicción y un amplio espectro de significados”. *Op. cit.*, pág. 2.

Wanger se vio obligado a sostener un difícil equilibrio con el objeto de satisfacer, por una parte, los criterios comerciales de los grandes estudios (sin cuyo beneplácito la película perdía la posibilidad de ser distribuida y exhibida), por otra a la oficina de Will Hays y, por último, a los mercados internacionales situados en un mapa atravesado por el ascenso de los fascismos.

Partiendo de estas ideas, y antes de entrar en el estudio y análisis de *Blockade*, dedicaremos las próximas páginas a considerar una serie de interrogantes cuya comprensión es de vital importancia para la comprensión de esta película en el contexto del cine estadounidense del Popular Front sobre la guerra civil española: ¿cuáles fueron las circunstancias de la politización de la colonia cinematográfica? ¿Cuáles los retos técnicos, económicos y estéticos que los cineastas de izquierdas debieron asumir en un momento de crisis económica y efervescencia política? ¿Cuál fue, en ese contexto estético y político, el lugar que ocupó la representación de la guerra civil española en Hollywood?

5.1.1. El sistema de estudios y el nacimiento de las organizaciones frentepopulistas en Hollywood

Al igual que otros sectores de la industria estadounidense, el sistema de estudios de Hollywood se vio afectado por la crisis económica que asoló el país durante la década de 1930⁴⁵. La aparición del cine sonoro había obligado a los estudios a realizar una serie de inversiones en equipamiento técnico y material, así como a una reorganización del *star system* y la consiguiente redefinición de géneros a que obligaba un sistema que definía muchos de sus códigos, precisamente, alrededor de la persona que encarnaban las estrellas cinematográficas.

⁴⁵ Para los pormenores estrictamente económicos del impacto de la crisis de 1929 en los estudios de Hollywood véase Douglas Gomery, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991, pag. 16 y sigs.

Con la crisis de 1929, los productores se vieron obligados a buscar una rentabilidad aún mayor a esas inversiones, lo que abocó a la industria hollywoodiense a lo que Buhle y Wagner, tal vez abusando del paradigma organicista, han llamado “una madurez forzada” durante los primeros años del segundo New Deal. Según estos autores:

“Los dirigentes de la industria cinematográfica rápidamente reconocieron que los estudios necesitaban mantener los cines llenos mediante la racionalización de la producción. Al principio de la depresión, sólo la radio prosperó entre los grandes medios de comunicación, con la caída de los precios de los transistores que proporcionaría el alivio de los stocks y un mayor rendimiento a las grandes compañías. En contraste, la mayor parte de los grandes estudios perdieron dinero y, aplastados por el golpe de los primeros años de la depresión, la RKO, la Paramount y la Fox quedaron en bancarrota hacia 1933, una tendencia que aceleró la consolidación y el control por parte de Wall Street, que ya estaba fomentando las inversiones en equipos para las nuevas películas sonoras. Los banqueros eran buenos para despedir a los trabajadores de los estudios (algunas veces, incluso a los ejecutivos) pero no sabían hacer películas”⁴⁶.

Desde este punto de vista, no es casual que los sindicatos de la industria cinematográfica (tardíos con respecto a los de otros sectores de la producción) se organizaran precisamente por aquellos años: la Screen Writers Guild (SWG) y la Screen Directors Guild (SDG), que tan importante papel jugaron en la politización de Hollywood hasta el comienzo de la caza de brujas a finales de los años 40, fueron

⁴⁶ Paul Buhle y Dave Wagner: *Radical Hollywood. The Untold Story Behind America's favourite movies*, Nueva York, The New Press, 2002, pág. 10.

fundadas con algunos meses de diferencia en 1933⁴⁷. Sin embargo, el argumento económico, que sostienen autores como Douglas Gomery⁴⁸, no basta para explicar el tardío pero asombrosamente rápido proceso de politización de Hollywood durante la década de 1930⁴⁹.

La historia de la represión sindical en la industria hollywoodiense se remonta a la década de 1920, cuando los *red squads* de la policía local y el FBI, que se habían entrenado aplastando a los socialistas organizados y a los agitadores políticos durante la primera guerra mundial y después de ésta, durante la *red hunt* o caza de rojos de 1920-21, ampliaron su radio de acción y empezaron a colaborar con los magnates del cine protegiéndolos del sindicalismo y de la supuesta amenaza de los radicales⁵⁰. Por su parte, algunos organismos de prensa como *Los Angeles Times*, propiedad de William Randolph Hearst o el *Motion Picture Herald*, el periódico de los propietarios de salas (cuyo director, Martin Quigley, era uno de los autores del código Hays y una figura mayor de la liga de la Legion of Decency) contribuían desde sus tribunas a criminalizar la politización de la colonia cinematográfica. Sin embargo, hasta principios de la década de 1930, el movimiento sindical en Hollywood era prácticamente inexistente.

La primera manifestación importante en este sentido llegó desde los trabajadores de la International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE) radicados en

⁴⁷ Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 44.

⁴⁸ Véase: *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991.

⁴⁹ Afirma Giovacchini: “A comienzos de la década no existía en la comunidad hollywoodiense la cultura de los cafés y ni siquiera había una buena librería a parte de la honrosa excepción de la de Stanley Rose (...), los neoyorquinos y los europeos de Hollywood vivían vidas separadas e, incluso entre estos últimos, existían comunidades fuertemente cerradas (...) y además existía una división social en función de los ingresos y los círculos de amistades. *Op. cit.*, págs. 42-43.

⁵⁰ Cfr Buhle y Wagner, *Op. cit.*, pág. 43. Según estos autores, la represión del sindicalismo y el radicalismo político y el borrado de las huellas de esa represión había sido práctica habitual en California mucho antes de la Gran Depresión y había producido la figura jurídica del “criminalismo sindical” y el dictamen arbitrario de largas sentencias de prisión para los sindicalistas. En este sentido, uno de los legados más importantes de la fallida campaña electoral de Upton Sinclair como gobernador de California fue la Democratic Federation for Political Unity que se formó para apoyar a la, esta vez sí, exitosa campaña gubernamental del *new dealer* de izquierdas Culbert Olsen quien, en un importante gesto simbólico, liberó durante su mandato (1938-42) a los sindicalistas radicales Tom Money y Warren Billings, que habían sido encarcelados en 1916 por un atentado con bomba en San Francisco. Cfr. Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 18.

Hollywood, los primeros que quedaron directamente afectados por la recesión económica. Hacia la primavera de aquel año, la mayor parte de los estudios no podía pagar sus nóminas y sus jefes adoptaron una estrategia usual entre los pequeños y medianos empleadores de todo el país: recortes masivos, en ocasiones de hasta un 50%. Los empleados de los estudios se quejaron. Pero los sindicalistas de la IATSE fueron más lejos y pararon el primer golpe, contra el consejo de sus dirigentes, negándose a trabajar durante un día y consiguiendo que el recorte fuera, en ocasiones, sólo del 20%. El impulso sindical fue entonces implantado en la mente de los trabajadores explotados. Durante el verano, los eléctricos de la IATSE abandonaron sus puestos y varios estudios tuvieron que cerrar por un corto periodo, pero después respondieron con esquiroles y consiguieron aplastar la huelga. Sin embargo, a lo largo de los cuatro años siguientes, la IATSE creció de unos cuantos cientos de miembros a cinco mil, en parte porque el nuevo National Labor Relation Board de Roosevelt insistió en la legitimación del sindicalismo organizado⁵¹.

Pero lo que resulta especialmente significativo para los intereses de nuestra investigación es el hecho de que los escritores y guionistas empezaron también a reunirse en secreto el mismo año, aliándose los famosos como Samson Raphaelson, guionista de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) y los menos famosos como John Brighth, Samuel Ornitz, Lester Cole y John Howard Lawson (los tres últimos, miembros de los *Hollywood Ten* que habrían de ser condenados por negarse a testificar durante la caza de brujas liderada por el senador MacCarthy). Se trataba, en su mayoría, de jóvenes escritores urbanos procedentes, salvo raras excepciones, de Nueva York, algo que confirma la tesis de Giovacchini de que no existieron en Hollywood

⁵¹ Véase a este respecto Buhle y Wagner, *Op. cit.*, pág. 44 y sigs.

verdaderos intentos de sindicarse por parte de los profesionales del cine hasta que los *newyorkers* llegaron a la colonia cinematográfica⁵².

La razón principal para organizarse era, siguiendo a Buhle y Wagner, que más de la mitad ganaban menos de 4000 dólares al año, el 30 por ciento de ellos menos de 2000 y sólo una elite del 10 por ciento ganaba más de 10000. A los bajos sueldos se sumaba el control de movilidad absoluto (y rigurosamente estipulado en los contratos) que los estudios ejercían sobre ellos. Los escritores y guionistas del cine vivían, por tanto, en una precariedad laboral que los convertía en lo que durante la época se denominó intelectuales proletarios y los hacía compartir reivindicaciones laborales (y no sólo políticas e ideológicas) con los trabajadores de otros sectores.

No obstante, a diferencia de los sindicalistas de la IATSE, los guionistas querían algo más que mejoras salariales y laborales. Pedían control sobre los créditos de las películas. En la medida en que éstos condicionaban el salario, la conexión se hacía inevitable. Pero el control sobre los créditos implicaba también influencia creativa, algo que no les quedaba lejos a los escritores. Para fortalecer esta posición y crear un frente común en la protección de los intereses de los escritores creativos, la SWG firmó durante el verano de 1935 un acuerdo con la Authors League of America, radicada en Nueva York⁵³. Sin embargo, la SWG no solo no consiguió sus objetivos, sino que despertó la inquietud de los magnates de los estudios y desencadenó represalias contra los guionistas que hacían presagiar los peores momentos de la represión política que habría de desatar el maccarthismo⁵⁴. Uno de los primeros afectados fue John Howard

⁵² Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 74. El autor señala la creación, a principios de los veinte, del Los Angeles Writer's Club, compuesto por los guionistas mejor pagados de Hollywood y establecido en una mansión de Sunset Boulevard, pero esta agrupación funcionaba más como un aristocrático club social que como un sindicato propiamente dicho.

⁵³ Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 75.

⁵⁴ Como precisa Giovacchini, el SWG fue desmantelado y reemplazado por la Screen Playwrights Inc. (compuesto por guionistas bien pagados y fieles a los productores) en mayo de 1936, readmitido en 1937 gracias a la mediación de la National Labor Relations Board (NLRB) y finalmente reconocido como el

Lawson, a la sazón presidente de la organización. Como afirma Elefteriou-Perrin, Lawson fue víctima del ostracismo por parte de los productores a causa de su pertenencia a la SWG y en 1933 se vio obligado a abandonar Hollywood, donde sólo regresaría cuatro años más tarde para trabajar en el guión de *Blockade* con Walter Wanger, un productor independiente y ajeno a la política de los grandes estudios⁵⁵.

Pero la semilla ya estaba plantada y cuando en 1934 se declaró la huelga general convocada en San Francisco por el Congress of Industrial Organizations (CIO), los trabajadores del cine se solidarizaron con los *blue collar* (los trabajadores de los sectores primario y secundario)⁵⁶. En septiembre de ese mismo año, la huelga nacional del textil, secundada por más de 400.000 trabajadores en todo el país, se convirtió en la más larga sostenida por un único sector industrial en la historia de Estados Unidos y en los campos de California se produjeron a su vez las mayores huelgas de la historia del país⁵⁷. Desde este punto de vista, no resulta difícil imaginar que, como afirma Denning las huelgas colonizaran la imaginación de toda una generación de artistas y escritores “plebeyos” que habían crecido en los barrios de inmigrantes de clase obrera de las metrópolis modernas y que participaban en ese momento de un periodo de enorme efervescencia cultural en el país.

San Francisco y Los Angeles contaban, al igual que Nueva York, con una importante red de artistas y escritores proletarios pero Hollywood era, sin duda alguna,

único órgano legal representativo de los guionistas en junio de 1938 después de dos años de negociaciones y la supervisión de las elecciones por parte del NLRB. Giovacchini, *Op. cit.*, pág., 74.

⁵⁵ Elefteriou-Perrin, *Art. cit.*, pág. 68. Evidentemente, no fue el único: “Disidentes tempranos como John Bright [pagaron] el precio, en reveses profesionales, a mitad de los 30 y muchos más tuvieron que sacrificar oportunidades para ayudar a crear condiciones de trabajo decentes y un mínimo de control creativo (al menos en los créditos) en vistas de la inalcanzable meta de un cine artísticamente independiente”. Buhle y Wagner, *Op. cit.*, pág. 57.

⁵⁶ Todo había empezado como una larga huelga de estibadores que reivindicaban el derecho a sindicarse y que terminó de manera sangrienta el 5 de julio cuando, en el intento de los patrones de reabrir los muelles murieron dos trabajadores, treinta fueron heridos de bala y muchos otros fueron apaleados, gaseados y apedreados. Para Denning (*The Cultural Front. The laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York y Londres, Verso, 1996, pág. xiii), esa huelga marcó el comienzo del Popular Front “desde las profundidades de la Gran Depresión”.

⁵⁷ Denning, *Op. cit.*, pág. xiv.

el aparato cultural más importante de la costa oeste. Por ello no resulta sorprendente que la historia del frente cultural en California sea en gran parte la historia de las relaciones entre el movimiento de izquierdas del CIO y los artistas, escritores y artesanos de izquierdas de los estudios de Hollywood, en gran medida procedentes de los escenarios neoyorquinos *off Broadway* y del cine de izquierdas que se había gestado en Weimar y que había emigrado en masa a Estados Unidos tras el ascenso de Hitler al poder.

La alianza entre los *Hollywood newyorkers* y la comunidad de emigrados europeos afincados en la colonia cinematográfica fue⁵⁸, junto con el movimiento sindical, una de las fuerzas decisivas para la creación de las organizaciones izquierdistas que desde 1933 comenzaron a proliferar en Hollywood y que, en muchos casos, perduraron hasta los años de la Segunda Guerra Mundial: la Hollywood Anti-Nazi League, la Hollywood Writer's Mobilization, las revistas *Black and White* (más tarde *The Clipper*), *Equality* y *Hollywood Quarterly*, así como las escuelas sindicales de California⁵⁹.

Giovacchini⁶⁰ coincide justamente con Denning en su valoración de la importancia política y cultural de esta alianza: los *Hollywood newyorkers*, intelectuales urbanos, llevaron al sur de California sus ideas de radicalismo político y, a ellas aparejadas, el interés por la realidad estadounidense y por las técnicas documentales que podían dar cuenta de ella; por su parte, los emigrados europeos que llegaron a Estados Unidos huyendo de la Alemania nazi, implantaron en Hollywood la fuerte convicción del importantísimo papel que habría de jugar el cine en la lucha internacional contra el fascismo. Según Giovacchini, el diálogo entre los *hollywood newyorkers* y los europeos

⁵⁸ Sobre las sucesivas generaciones de europeos que pasaron por Hollywood y, en especial, sobre los que se permanecieron allí, véase Dominique Lebrun: *Trans Europe-Hollywood. Les européens dans le cinéma Américain*, Paris, Bordas, 1992 y John Russell Taylor: *Extraños en el paraíso. Los emigrados a Hollywood: 1930-1950*, Madrid, T & B Editores, 2004 (primera edición en inglés, 1983).

⁵⁹ Véase Denning, *Op. cit.*, pág. 18.

⁶⁰ Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 8 y sigs.

de Hollywood permitió vislumbrar la posibilidad de incorporar una visión más popular y orientada al público de la vanguardia, de la que procedían, en muchos casos, los miembros de ambos grupos.

En virtud de los efectos políticos y culturales que tuvo en la producción hollywoodiense, esta alianza entre los refugiados europeos y los neoyorquinos de Hollywood puede ser considerada como una de las expresiones más genuinas de la cultura del Popular Front a la que nos venimos refiriendo en este estudio, pues en ella se aunaron el espíritu de oposición al fascismo internacional y la búsqueda de soluciones políticas a la acuciante realidad estadounidense⁶¹.

Una expresión más que inmediata de lo que decimos la constituye la participación de algunos de aquellos neoyorquinos en la política californiana a principios de los años treinta: la candidatura de Upton Sinclair como Gobernador de California en 1934, bajo el lema “End Poverty In California” (EPIC), supuso la primera inmersión frentepopulista en la vida política de este estado⁶². Aunque no consiguió ganar las elecciones, la campaña EPIC sentó las bases para una política de Frente Popular en esa parte del país alejada de los centros neurálgicos de la política y los movimientos sociales⁶³. Las voces del Popular Front en la costa del Pacífico fueron el

⁶¹ Sintomáticamente, la investigación sobre la infiltración del comunismo en la comunidad hollywoodiense (Communist Infiltration-Motion Picture Industry, COMPIC) que abrió la House of Un-American Activities (HUAC) en 1947 comenzaba en lo que el propio informe definía como cuarta fase del Partido Comunista en Estados Unidos o era del Popular Front. Los investigadores del FBI agruparon a todas las organizaciones frentepopulistas (incluidas las de ayuda a la España republicana) bajo la denominación de *communist front organizations* y atribuyeron la radicalización de la colonia cinematográfica en exclusiva al comunismo organizado. Véase *Freedom of Information and Privacy Acts. Communist Infiltration-Motion Picture Industry(excerpts)*, File number 100-138754, part 1-B, archivos desclasificados del FBI, archivo digital: <http://foia.fbi.gov/foiaindex/compic.htm> visitado por última vez el 28 de junio de 2007.

⁶² Con la excepción de los hermanos Warner, los dirigentes de los grandes estudios boicotearon la campaña de Sinclair y apoyaron la candidatura del candidato republicano Frank Merriam, poniendo a su servicio noticieros especiales y obligando a sus trabajadores a ceder algunas de las primas de sus salarios para financiar la campaña. Por su parte, Francis Xavier Scully, un neoyorquino recién llegado de Niza agrupó a una serie de progresistas como Lilian Hellman, Dorothy Parker, Charlie Chaplin, Groucho Marx y Donald Ogden Stewart en la Liga de Autores por Upton Sinclair. Giovacchini, *Op. cit.*, pág. 44.

⁶³ El legado de la campaña EPIC fue la Democratic Federation for Political Unity que se formó para apoyar la exitosa campaña gubernamental de Culbert Olsen, véase nota 279.

Pacific Weekly, editado por Ella Winter y Lincoln Steffens a mediados de los treinta, el *People's World*, que publicaba las columnas humorísticas sobre política de Woody Guthrie y Mike Quin y la revista *Ken*, focalizada en política internacional.

5.1.2. La censura cinematográfica en la era del Popular Front

También en lo que respecta a la censura cinematográfica en Hollywood, el año 1934 constituyó un punto de inflexión marcado por el nombramiento de Joseph Breen como supervisor del Production Code Administration (PCA) o código Hays de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) con la determinación de sistematizar una regulación de los límites (anteriormente definidos por Will Hays) basada en la supuesta influencia de las películas sobre el público⁶⁴. Desde su creación a finales de la década de 1910 y hasta la llegada de Joseph Breen, la razón de ser de la MPPDA había sido, sobre todo, la de salvaguardar mediante la autocensura la reputación de la industria cinematográfica, atacada sistemáticamente por las ligas de decencia como un entretenimiento vulgar e inmoral, y la de legitimar el cine como forma artística, con la intención de atraer a las elites sociales que, al menos hasta 1915, habían permanecido alejadas de las salas cinematográficas⁶⁵. Pero a partir de 1931, y como reacción a una crisis de credibilidad de la MPPDA, se formalizó el código de producción o código Hays. Si bien durante los primeros años éste se aplicó con bastante laxitud, debido en parte a la necesidad de los estudios de mantener los ingresos de taquilla después del crack del 1929, las amenazas de boicot por parte de la Catholic

⁶⁴ Para un estudio detallado de la censura cinematográfica en Hollywood véase Gregory D. Black, *Hollywood censored. Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, 1996.

⁶⁵ Véase Dana Polan, *Scenes of Instruction: The beginnings of the U.S. study of Film*, University of California Press, 2007. Véase también Gloria Fernández Vilches, "Nuevos públicos, nuevos cines: la *Carmen* de De Mille y otras versiones de 1915" en revista *Archivos de la Filmoteca* n° 51, Valencia, IVAC, octubre de 2005.

Legion of Decency (auspiciadas desde dentro por el propio Joseph Breen y desde fuera por los arzobispos católicos y anglicanos)⁶⁶ condujeron al ascenso de Breen y al endurecimiento del código, no sólo en sus implicaciones morales, sino también en materia política.

Como señala Larry Clepair⁶⁷, la práctica cinematográfica de aquella época, sometida a enormes tensiones políticas y económicas, obedecía a un doble compromiso que necesariamente quedó reflejado en el Código Hays: producir películas que mantuvieran los ingresos de taquilla y que no despertaran la ira de grupos influyentes de presión o de agencias del gobierno. Y ello, según el autor, implicaba la confrontación diaria de cuatro contradicciones políticas inherentes al negocio del entretenimiento de masas en una sociedad plural. En primer lugar, obligaba a la industria del cine (en la que a menudo se oponían, como hemos visto, los intereses de los artistas y los de los jefes de los estudios que tomaban las decisiones) a desarrollar nuevos modos y géneros cinematográficos para un amplio espectro de público sin ofender a segmentos de fácil movilización como la iglesia católica, la American Legion o la Parent-Teachers Association. En segundo lugar, se intentaba con ahínco ganar las ayudas de varias ramas y departamentos del estado y del gobierno nacional para satisfacer necesidades materiales y técnicas, promover la distribución en el mercado extranjero, rebajar las tasas, las licencias anti-trust, etc., sin convertirse al mismo tiempo en portavoz del gobierno. En tercer lugar se buscaba explotar el talento de artistas creativos sin autorizar una forma artística nueva y subversiva, lo que desafiaba, aunque fuera discretamente, los mitos sociales y los valores que habían llevado a los *new dealers* a trabajar a

⁶⁶ El ascenso de Breen supuso también el comienzo de la hegemonía de los católicos en la MPPDA (quienes, como veremos, se opusieron denodadamente a la exhibición de *Blockade*) después de que Hays hubiera sido acusado por importantes órganos de opinión de tendencia protestante de defender los intereses de la comunidad judía de Hollywood. Cfr. Buhle y Wagner, *Op. cit.*, pág. 11.

⁶⁷ Larry Clepair, "The Politics of Compromise in Hollywood. A case study", *Cineaste* 8-4, verano, Nueva York, 1976.

Hollywood⁶⁸. Por último, debían aprovecharse del material pre-venido (best sellers, novelas de éxito y titulares impactantes) sin crear películas controvertidas que ofendieran a elementos domésticos o a los mercados extranjeros⁶⁹.

Como afirman Buhle y Wagner⁷⁰, la actuación de la censura en lo que respecta a las implicaciones políticas de las películas pronto se hizo visible. Breen consideraba el comunismo (o el socialismo) como algo inmoral y casi hasta criminal; los ataques de clase a los capitalistas fueron prohibidos, aunque esporádicamente se permitió representar a individuos capitalistas en el papel de los malvados. Se prohibió una representación de los sindicatos bajo una óptica favorable, incluso cuando el presidente Franklin Roosevelt dependía fuertemente del CIO para su reelección. Breen insistió en público en un tratamiento “equilibrado” más que crítico de Hitler y Mussolini, virtualmente hasta el comienzo de la guerra. Además, admiraba abiertamente a Franco.

La corriente del realismo social que, como veremos más adelante, imperó en Hollywood durante la década de 1930 propiciaba el tratamiento de temas sociales y políticos de actualidad. Las películas de gangsters de la Warner o las películas “con niño”⁷¹ sirvieron para poner sobre el tapete una serie de cuestiones candentes en la sociedad estadounidense como la violencia callejera y la delincuencia que desató la Ley Seca (1920-1933) o las crisis en las relaciones personales asociadas a los problemas

⁶⁸ En este sentido, Elefteriou-Perrin (art. cit, pág. 72) señala que los magnates de los estudios, deseosos de obtener el favor de un público especialmente sensible a los temas políticos y sociales en la época de la Gran Depresión, habían adquirido los derechos de determinadas obras antifascistas de gran éxito pero, debiendo asegurarse también la aprobación de otros segmentos de la cadena de producción y recepción, tuvieron que abandonar proyectos como *It can't happen here* (una novela de Upton Sinclair sobre los peligros del fascismo en Estados Unidos) y, concretamente referidos a la guerra civil española, *Man's hope*, la traducción americana de *Spoir* de Malraux, *Men in battle* (las memorias de Alvah Bessie en España) y *Not peace, but a sword*, de Vincent Sheean.

⁶⁹ Larry Clepair, art. cit., pág. 3.

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 12.

⁷¹ Protagonizadas por artistas como Shirley Temple o Jackie Cooper, estas películas solían incidir en los mensajes sociales que el público de la época comprendía tan bien. Por lo demás, éste era un dominio colonizado por las pocas mujeres que escribían guiones en los primeros años del sonoro como Marguerite Roberts, pero también por radicales como Francis Fargaoh, Sam Ornitz, Albert Maltz, John Howard Lawson, Ian McClellan Hunter, Carl Foreman y una serie de talentos menores trabajaron en otros proyectos de niños con problemas y con un final invariablemente triunfal. Véase Buhle y Wagner, *Op. cit.*, pág. 182.

económicos que acarreó la Gran Depresión⁷². Pero, si aceptamos la tesis de Clepair, estas películas formaban parte de la estrategia de los estudios en su intento de rentabilizar lo que, en términos generales, se había convertido en una tendencia dominante, no sólo en el cine sino también en otras esferas sociodiscursivas de la cultura estadounidense. Según el autor, hasta 1937 los radicales afincados en Hollywood no abordaron abiertamente la cuestión del antifascismo⁷³.

Una de las primeras producciones que ilustran este posicionamiento de la izquierda en la colonia cinematográfica es precisamente *Blockade*, que Clepair analiza como caso ilustrativo de las tensiones existentes entre las directrices del mercado, la censura y las instituciones en el cine comercial de la época. Y no parece casual que este proyecto fuera emprendido por un productor independiente si tenemos en cuenta que ninguno de los grandes estudios con distribución en el extranjero trató de desertar de los mercados fascistas (a excepción de la Warner que, como precisa Clepair, quedó fuera tras el asesinato de su representante en Berlín por parte de los camisas pardas).

A medida que fue creciendo la tensión en el panorama internacional y se cernió sobre Estados Unidos la sombra de una Segunda Guerra Mundial, directores de Hollywood como William Dieterle, Fritz Lang o Anatole Litvak comenzaron a realizar películas que, de manera más o menos explícita, abordaban los temas candentes del antifascismo. Como veremos en el próximo capítulo, la serie de biopics emprendida por William Dieterle para la Warner (*Pasteur*, 1936; *The Life of Emile Zola*, 1937 y *Juárez*, 1939) fue clave desde ese punto de vista, si bien el punto álgido del cine antinazi se dio

⁷² Un ejemplo significativo de esta tendencia (por cuanto aúna ambos géneros) es *Angels with dirty faces* (*Ángeles de caras sucias*, W. Bros., Michael Curtiz, 1938), una película de gánsters que examina el aprendizaje del crimen por parte de dos niños que habitan los bajos fondos de Nueva York.

⁷³ Para Giovacchini (*Op. cit.*, pág. 94), la puesta en marcha de proyectos cinematográficos antinazis (principalmente por parte de Warner Bros.) fue fruto, en gran medida, de la intensa campaña de *lobbying* por parte de la HANL. Desde este punto de vista, la película *Confessions of a Nazi spy* (Anatole Litvak, 1939), proyecto que data de 1938, aparece como aplicación casi programática de los postulados de esta organización, que colaboró estrechamente con la Warner en la producción.

entre 1939 y 1941 con títulos como *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, Warner Bros., 1939) o *Man Hunt* (Fritz Lang, 1941)⁷⁴.

5.1.3. Un debate estético y político: la cuestión del realismo

Lo vimos en los primeros capítulos de esta tesis: la forma documental fue un discurso dominante durante la década de 1930, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino también en amplias esferas de la vida cultural y social estadounidense. La presencia del documental en la fotografía, en la radio, en los noticiarios, en la pintura y hasta en la literatura y los géneros ensayísticos es un claro índice de la hegemonía de la forma documental en el espacio sociodiscursivo del país en aquella época.

También nos referíamos en páginas anteriores a la voluntad declarada de documentalistas como Paul Strand, Leo Hurwitz o Joris Ivens de depurar la forma documental de ciertos rasgos vanguardistas que la alejaban de los gustos y los intereses del gran público y así llegar a un mayor número de personas. Para ello, los documentalistas de Nueva York comenzaron a considerar la posibilidad de incorporar elementos discursivos procedentes del cine de entretenimiento, tales como la articulación de las historias en torno a individuos, la psicologización de los personajes o la lógica narrativa (frente a la lógica poética, más característica del cine documental promovido por las vanguardias).

Por lo demás, el traslado a la costa oeste de una serie de escritores y artistas de izquierdas de Nueva York era parte de esa voluntad de los intelectuales de participar e influir sobre el que constituía uno de los mayores y más populares entretenimientos de masas: el cine de Hollywood. Si bien podemos afirmar que durante la década de 1930 el

⁷⁴ La cuestión del cine antinazi ha sido ampliamente tratada por Saverio Giovacchini, *Op. cit.*

documental (cuyas incipientes manifestaciones en la década anterior habían producido ya en la vanguardia estadounidense obras maestras como *Manhatta* (*Manhattan*, Paul Strand y Charles Sheeler, 1921)) se democratiza poniendo de manifiesto el deseo de los artistas de llegar a las masas, también cabe admitir que en esos mismos años, Hollywood fue permeable a la influencia de la forma documental, así como a las temáticas y preocupaciones de índole social y política que a ella venían aparejadas.

Por lo demás, los frentepopulistas que trabajaban en la colonia cinematográfica hicieron efectiva la alianza de las izquierdas estadounidenses con las políticas del New Deal a través de un intenso trabajo de difusión de las consignas y las políticas institucionales en lo que dio en llamarse “cine del New Deal”, auspiciado sobre todo por una serie de productores independientes y por los hermanos Warner, siempre leales a F. D. Roosevelt.

Como afirman Buhle y Wagner⁷⁵, la reelección de Roosevelt en 1936 fue decisiva para las relaciones entre Hollywood y la Casa Blanca. Junto a la popularidad de los programas sociales del Segundo New Deal (Seguridad Social, el Acta Pro-sindical de Wagner y las medidas aprobadas justo antes de la campaña de 1936), la presencia de Roosevelt en la creciente publicidad de los media le ayudó a superar rápidamente la influencia de la prensa mayoritariamente republicana que predicaba deleitosamente su derrota. Hasta ese momento habían sido vitales las *fireside chats*, charlas radiofónicas a través de las cuales el presidente se dirigía familiarmente a los ciudadanos, pero tras las elecciones de 1936 Hollywood pasó a jugar un papel decisivo al respecto.

La promoción de la forma documental en las políticas institucionales de instrucción pública propulsadas por la administración Roosevelt (principalmente, pero no sólo, a través de los proyectos de la Farm Security Administration) se dejó sentir

⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 59.

también en una serie de géneros o subgéneros cinematográficos de temática social⁷⁶ que, desde el seno de la ficción, manifestaron cierta vocación realista o de inspiración documental⁷⁷. Desde este punto de vista, nos resulta muy útil la distinción que realiza Àngel Quintana entre realismo de la enunciación o realismo naturalista y realismo del enunciado o realismo documental.

El primero, basado en la búsqueda de un efecto de transparencia de la representación, “es un sistema en el que el mundo que vemos en la pantalla ha sido construido mediante la representación”. Esta forma de realismo, heredera de la perspectiva renacentista (cuyo fundamento es la creación de la ilusión óptica de tres dimensiones sobre una superficie bidimensional) y preside el lenguaje clásico o lo que, en el caso particular del cine, Noël Burch denominó modo de representación institucional (MRI)⁷⁸; en el segundo, basado en el respeto hacia lo representado y en el reconocimiento de la capacidad reproductora del medio cinematográfico, “la huella del mundo físico se desplaza desde la realidad hasta quedar impresa en el celuloide, convirtiendo la ficción en su comparsa”⁷⁹.

El realismo naturalista presidió desde siempre los productos más estereotipados de la industria hollywoodiense, mientras que el realismo documental floreció durante las primeras décadas del siglo veinte en el seno de algunas corrientes de la vanguardia. Durante la década de los años treinta, esas dos concepciones que, como si de líneas

⁷⁶ Sólo en 1936, Buhle y Wagner citan los siguientes dramas sociales en los que participaron escritores de izquierdas como Dorothy Parker, Alan Campbell o Dalton Trumbo: *Craig's wife* (Columbia, Dorothy Arzner), *The story of Louis Pasteur* (Warner Bros., William Dieterle), *The moon's our home* (Walter Wanger / Paramount, William A. Setter), *Suzy* (Metro Goldwyn Mayer, George Fitzmaurice), *Road Gang* (Warner Bros., Louis King), además de una serie de películas de misterio y comedias de serie B.

⁷⁷ Debemos aplicar aquí una generosa concepción de lo documental, pues el valor “documental” que se atribuía a estas películas en las críticas cinematográficas se refería principalmente a la elección de temas sociales y al criterio de actualidad (que, como veremos, fue decisivo tanto para la censura como para la valoración crítica de *Blockade*) y no tanto a la estética, al uso de decorados naturales, actores no profesionales, etc, que caracterizaría, por ejemplo, al cine neorrealista, mucho más cercano a la doxa de lo que se entiende por cine realista o de vocación documental. Para un estudio sobre el realismo en el cine véase: Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003.

⁷⁸ Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

⁷⁹ Àngel Quintana: *Op. cit.*, pág. 73.

asíntotas se tratara, habían corrido en paralelo sin llegar a encontrarse, ocuparon un lugar central en el diálogo que se estableció entre la vanguardia documental y el cine de Hollywood.

Como afirma Giovacchini⁸⁰, los *newyorkers* y los europeos de Hollywood compartían el entusiasmo por el potencial que ofrecía Hollywood y también la demanda de un cine más realista (enarbolada desde revistas como *New Theatre and Film* y *Hollywood Now*, la revista de la Hollywood Anti-Nazi League). Por lo demás, ir a Hollywood de ningún modo suponía una renuncia a la vanguardia. Los estadounidenses y los europeos trataron de llevar a cabo la típica fusión de lenguajes característica de las vanguardias introduciendo el vanguardismo en el más moderno de los medios de masas y de acuerdo a una dirección política derivada del clima de la Gran Depresión y la amenaza del fascismo. Hollywood ofrecía la posibilidad, a fin de cuentas, de combinar los ingredientes de la vanguardia y de la política democrática del antifascismo y ofrecérselos al mundo.

Desde este punto de vista, cuando hablamos de un impulso realista en el cine de Hollywood debemos entender que los resultados siempre fueron híbridos y que la vocación del realismo naturalista a la que nos hemos referido más arriba, nunca fue directamente cuestionada en el cine de ficción ni sustituida por un realismo documental, algo que solamente se produciría con la modernidad cinematográfica desde el Neorrealismo, la Nouvelle Vague y otras corrientes que se desarrollaron, sobre todo en Europa, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. Como veremos con mayor precisión en el estudio de *Blockade*, la forma en la que el cine de Hollywood introdujo el plus de realidad requerido por la izquierda cinematográfica no se concretó tanto en una mayor espontaneidad, en el uso de actores no profesionales o de decorados

⁸⁰ *Op. cit.*, pág. 39.

naturales, sino en un mayor interés por los temas sociales y por cuestiones de actualidad relacionadas con los acontecimientos políticos del momento.

Warner Bros. fue el estudio que más activamente apoyó al presidente Roosevelt y su política de recuperación económica a través del cine desde la perspectiva del realismo social. Robert Rossen fue un director prolífico en este sentido y, trabajando para Warner entre 1936 y 1941, realizó una serie de películas cuyas temáticas iban desde el “fallen woman” film, típico de principios de los treinta, con énfasis en la conciencia de género, hasta las películas de denuncia política como *They Won't Forget* (Mervyn LeRoy, 1937), basada en el caso del encargado de una fábrica injustamente acusado del asesinato de una joven en la planta industrial en la que trabajaba y cuyo juicio en 1915 había conmocionado al país.

Por lo demás la Warner encontró en el cine de gánsters y en la serie B un filón inagotable para la producción de películas “basadas en hechos reales” en las que la utilización de procedimientos propios de los documentales y los noticiarios, como el collage o el uso de un narrador extradiegético que historiza los hechos, estaba a la orden del día. El ejemplo más excepcional de esto que decimos es, claro está, *The Roaring Twenties*, dirigida por Raoul Walsh en 1939⁸¹.

Los aspectos tratados en los tres últimos epígrafes nos ayudan a comprender el complejo panorama histórico, político y social del Hollywood de los años treinta, así como las particularidades del Popular Front en la costa oeste y, concretamente, en la colonia cinematográfica. Recapitulando brevemente podemos decir que, desde el punto

⁸¹ Una tendencia que, como precisa Vicente J. Benet, encontramos ya en las primeras películas sonoras de la Warner dedicadas al mundo de la delincuencia y las bandas de gánsters como *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), *I am a fugitive from a chain gang* (Mervyn Le Roy, 1932) o las secuelas del éxito de ésta última *Heroes for sale* (William Wellman, 1933), sobre las pesadumbres de los veteranos de la Primera Guerra Mundial, y *Wild Boys of the Road* (William Wellman, 1933), que abordaba la vida de los vagabundos en los terribles años de la Depresión. Como afirma Benet, la Warner siguió haciendo filmes [caracterizados por la preocupación social] a lo largo de la década (...) y estas películas fueron transformando su trasfondo político hacia un mayor compromiso con las premisas rooseveltianas. Véase: Vicente J. Benet, *El tiempo de la narración clásica: Los films de gánsters de Warner Bros (1930-1932)*, València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, págs. 109-119.

de vista político, el cine del Popular Front en Hollywood adoptó una doble estrategia, similar a la mantenida por los cineastas militantes de Nueva York, que consistía en apoyar las políticas institucionales emprendidas por la administración Roosevelt en la segunda fase del New Deal, confirmando así la alianza frentepopulista de la izquierda radical con los demócratas y, desde una perspectiva internacional, promover un cine netamente antifascista, cuyas manifestaciones más notables vieron la luz hacia 1939.

En cierto modo, esta segunda línea de acción entraba en contradicción con la primera, puesto que iba en contra de la política aislacionista de Estados Unidos, y también desafiaba la política amistosa de los estudios (siempre deseosos de mantener las cuotas de mercado fuera de las fronteras estadounidenses) respecto a las potencias extranjeras, independientemente del signo ideológico de sus gobiernos. Por ello, durante la segunda mitad de los años treinta, la mirada vigilante de Joseph Breen sobre las producciones de Hollywood se desplazó levemente de los contenidos considerados inmorales u ofensivos por motivos de decencia o religión a los contenidos políticos.

Por último, el debate sobre el realismo que se produjo en Hollywood durante aquel período giraba precisamente en torno a la representación de los que eran los dos grandes temas del cine del Popular Front (el New Deal y el antifascismo) y fue protagonizado por las dos comunidades politizadas de Hollywood: los *newdealers* de izquierdas procedentes de Nueva York y los emigrados europeos disidentes del fascismo.

Pero además de ofrecer un panorama del contexto hollywoodiense en la década de 1930, estos tres aspectos resultan claves para entender las actitudes hacia la guerra civil española y los proyectos cinematográficos en torno a la misma producidos en la colonia cinematográfica, aspectos sobre los que nos centraremos en las próximas páginas.

5.2. Hollywood y la guerra civil española

Las reacciones que se produjeron entre la comunidad hollywoodiense con motivo del estallido de la guerra civil expresaron la patente división ideológica entre los magnates de los estudios y los artistas de Hollywood. Como era de esperar, los primeros se mantuvieron neutrales (cuando no mostraron abiertamente sus simpatías franquistas) mientras que un gran número de actores, guionistas y directores lideraron las campañas de ayuda a la España republicana. La celebridad de éstos fue sin duda una de sus principales bazas propagandísticas y el glamour del que se vieron rodeadas las actividades en pro de la República española todavía fascina hoy a muchos estudiosos hasta el punto de sucumbir a la banalización más absoluta de ese episodio de la guerra civil española en el contexto estadounidense.

Sin embargo, como hemos visto en páginas anteriores, lejos de tratarse de una pose meramente inspirada por el diletantismo, la radicalización política en Hollywood, al igual que en otros grandes núcleos urbanos como Nueva York y Chicago, fue durante la década de 1930 un fenómeno estructural que abarcó todos los sectores de la producción y al campo intelectual estadounidense. En este sentido, las reacciones ante el estallido del conflicto bélico español que se produjeron en Hollywood se inscriben en el marco general de las actividades de los estadounidenses progresistas en torno al gran referente de la izquierda norteamericana que fue la guerra civil española.

Un ejemplo de lo que decimos lo constituye el espíritu organizativo que presidió, en su mayor parte, la ayuda a la España republicana. Si bien, como afirma Marta Rey García con acierto, “una parte de las actividades prorreplicanas no trascendió el ámbito de lo privado”⁸² (refiriéndose a las famosas *loyalist parties* organizadas por las

⁸² Rey García, *Op. cit.*, pág. 340.

celebridades), la cultura de salón que había imperado en la vida hollywoodiense durante los años veinte, sin llegar a desaparecer, dio paso en la década siguiente a tomas de posición y acción política más definidas en torno a los sindicatos de los oficios cinematográficos (Actors Guild, Screen Writers Guild, Directors Guild, etc.) y a organizaciones frentepopulistas como la Hollywood Anti-Nazi League. Desde este punto de vista, resulta sintomático que quienes desde Hollywood abogaron por la República española no lo hicieron en exclusiva, sino que participaron en numerosas iniciativas de talante frentepopulista como la Hollywood League for Democratic Action o la Hollywood Theatre Alliance⁸³.

Sin ir más lejos, una de las organizaciones más importantes al respecto, la Motion Picture Artists Committee for Loyalist Spain (MPAC, departamento de cine del Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy), presidida por Dashiell Hammett, estaba integrada, en parte, por algunos de quienes habían financiado *Spain in Flames* y *The Spanish Earth*. Desde Hollywood, el MPAC organizó, recordémoslo, la gira (en la que se incluía la proyección de *Heart of Spain* por cuarenta ciudades de todo el país) destinada a recaudar fondos para las víctimas de la guerra de España y patrocinó también otras actividades de ayuda a la República, como la exhibición del *Guernica* de Picasso en 1939⁸⁴. La Motion Picture Democratic

⁸³ El ominoso Comité para la Casa de Actividades Antiamericanas (House of Un-American Activities, HUAC) elaboró listas exhaustivas en las que se enumeraban las organizaciones frentepopulistas existentes en Hollywood entre 1935 y 1939 (año en que la política del partido comunista cambió debido al pacto germano-soviético), entre las que se encontraban las dedicadas a ayudar a la República española. Si aceptamos la información proporcionada por el comité de la HUA, personalidades como Dorothy Parker (presidenta de una organización de ayuda a los niños refugiados españoles, y muy activa en las actividades relacionadas con la guerra civil) Donald Ogden Stewart o John Howard Lawson militaban en múltiples causas abiertas por la política frentepopulista, además de la española. Véase *Freedom of Information and Privacy Acts, Communist Infiltration Motion Picture Industry-COMPIC (excerpts)*, file number: 100-138754, part 2 of 15, Federal Bureau of Investigation, 1947. Versión en pdf disponible en el archivo digital del FBI: <http://foia.fbi.gov/foiaindex/compic.htm> visitada por última vez el 25 de junio de 2007.

⁸⁴ Véase Margarita Nieto: "Mapping of a Decade: Los Angeles during the 1930's", en *Art Scene*, octubre de 1999, edición digital: <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1999/Articles1099/MNieto1099.html>, visitada por última vez el 19 de junio de 2007.

Committee (MPDC), aparecida solo un año más tarde, en 1938, y otras como la Spanish Refugee Relief Campaign, la Spanish Children Relief Fund o el Hollywood Committee for Writers in Exile fueron organizaciones también creadas específicamente con ese fin.

Más influyente resultó, sin embargo, la Hollywood Anti-Nazi League, cuyos miembros consideraban (de acuerdo con la línea frentepopulista) que la guerra de España era el frente activo en ese momento para la lucha contra el nazismo. Fundada en 1936 por el príncipe católico Hubertus zu Löwenstein y el agitador cultural del Partido Comunista Alemán (KPD) Otto Katz (ambos refugiados en Hollywood), la HANL pronto atrajo a prominentes antinazis de la colonia cinematográfica como Ernst Lubitsch, Fritz Lang y a otros europeos. Siempre que fue posible, la HANL se aseguró de que sus eventos tuvieran lugar en espacios públicos de Hollywood, como fue el caso de la proyección de *The Spanish Earth* que Donald Ogden Stewart (presidente de la Liga) organizó en 1937 en el Hotel Roosevelt de Hollywood Boulevard para que pudieran asistir los ciudadanos comunes, que no tenían acceso a salones como el de Salka Viertel.

La HANL tenía su propio órgano de prensa, *Hollywood Now*, que combinaba en sus reportajes la lucha antifascista y la adhesión a los rituales sociales de la colonia cinematográfica, y también un comité de proyectos cinematográficos que privilegió especialmente los documentales antinazis⁸⁵.

Por lo demás, hay que decir que prácticamente todas las organizaciones importantes de ayuda a la República española fundadas en Estados Unidos crearon una sede en Hollywood y, hacia 1942 se agruparon en el Joint Anti-Fascist Refugee

⁸⁵ Véase Saverio Giovacchini, *Op. cit.*, págs. 83-86.

Committee (JAFRC) en un intento de aunar fuerzas para ayudar a los refugiados republicanos en su exilio de la España de Franco⁸⁶.

Como hemos podido comprobar, la participación de la comunidad de Hollywood en la gestión de la ayuda estadounidense a la República española tuvo un carácter organizado y una importante repercusión social y económica que resultan indisociables de la producción de películas sobre la guerra civil española que fueron llevadas a cabo por los frentepopulistas de Hollywood. No hay que olvidar que *The Spanish Earth* y, más tarde, *Heart of Spain* (realizadas por los documentalistas de Nueva York) se estrenaron y, en muchos casos, se exhibieron en Hollywood, en el marco de actividades destinadas a la recaudación de fondos destinados a la compra de ambulancias o a la ayuda a los heridos y refugiados de la guerra. Y la repercusión de esos eventos incitó a los cineastas de la colonia cinematográfica a emprender proyectos centrados sobre el mismo tema, ya fuera dentro de la misma línea ideológica o como respuesta, desde el ámbito conservador de los productores de los grandes estudios.

La primera película producida en Hollywood con temática de la guerra civil española no llegó de mano de los independientes e izquierdistas afincados en la colonia cinematográfica sino de la Paramount. *The last train from Madrid* se estrenó el 25 de junio de 1937 y se publicitó, a bombo y platillo, como la primera película ambientada en la guerra civil española. Una mirada atenta al *pressbook*, al material publicitario y a las reseñas aparecidas en prensa permite vislumbrar que, si bien se trataba de un producto comercial sin pretensiones políticas, la producción de la película se había esmerado en cuidar el “toque de realidad”. La película contiene insertos de noticiarios

⁸⁶ La JAFRC fue fundada, entre otros, por el doctor Edward Barsky, director del equipo médico estadounidense que prestó servicios voluntarios a la República española. Cuestiones relativas a la fundación y gestión de esta organización pueden verse en los archivos de Edward K. Barsky (1936-1970), Tamiment Library / Robert F. Wagner Labor Archives (Universidad de Nueva York), caja 1, carpetas 9-32.

sobre los bombardeos de Madrid⁸⁷ y la sinopsis que se ofrece en el *pressbook* está salpicada de referencias a la actualidad del momento, como la alusión (ciertamente desvirtuada) a la evacuación de la capital española en noviembre del 36: “En la España dividida por la guerra Madrid está a punto de quedar aislada por una orden del Gobierno [sic]. Sólo saldrá de la ciudad un tren más y después las conexiones con Valencia y la costa serán destruidas. El capitán Ricardo Álvarez, escolta militar, expide salvoconductos durante el día para que los acreditados puedan abandonar la ciudad”. Asimismo, en las fotografías de estudio podemos ver que en varias escenas de la película aparecen milicianas empuñando el fusil, imagen cuando menos sorprendente en una película de estas características.



Unos meses más tarde y apenas mes y medio después del estreno de *The Spanish Earth* el Alexander Theatre de Los Angeles acogía una curiosa producción de Twentieth

⁸⁷ Cfr. Román Gubern, *Op. cit.*, pág. 58.

Century Fox: el melodrama romántico en clave musical *Love Under Fire*, protagonizado por Loretta Young y Don Ameche. En esta película dirigida por George Marshall las dos estrellas principales compartían cartel a partes iguales con Borrah Minevitch y su banda, un grupo de cómicos muy populares durante la transición del mudo al sonoro por combinar graciosamente sus recitales de armónica con una interpretación basada en la mímica. Los reclamos publicitarios sugeridos en los consejos de explotación de la película que la productora facilitaba a los exhibidores incluían frases como “Para ellos [Don Ameche y Loretta Young] la guerra de España es un lugar ideal para el romance”, “Racionan sus besos en función de la luz que desprenden las bombas cuando estallan” o “La guerra de España es muy excitante, incluso para Don Ameche y Loretta Young”.



Fotos promocionales de *Love under fire*, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts.

En *The last train from Madrid* y *Love under Fire* la guerra civil funciona como simple pretexto de tramas románticas convencionales plagadas de tópicos sobre España

o, como apunta Marcel Oms⁸⁸, como *deus ex machina* en virtud de la cual el Destino salva a los elegidos. Como afirma este autor, el resorte dramático que resuelve el conflicto amoroso es similar en ambos filmes: el último control de pasajeros no tendrá lugar y el ser amado podrá escapar a la amenaza que pesa sobre él / ella.

De acuerdo con las precauciones adoptadas por los estudios que mencionamos al principio de este capítulo, la guerra es definida en estas películas de manera tan abstracta y ambigua que resulta difícil identificar a qué bando pertenecen los adversarios⁸⁹. Algo por lo que, por otra parte, también se criticó ampliamente a *Blockade*, una película a la cuya intencionalidad política es menos discutible que la de los proyectos de la Paramount y la Twentieth Century Fox. En cualquier caso, y a diferencia de *Blockade*, *The last train from Madrid* y *Love under fire* fueron películas de coyuntura gracias a las cuales los productores se proponían aprovechar el tirón de la guerra civil española entre la opinión pública estadounidense⁹⁰. Su interés reside, desde nuestro punto de vista, precisamente en ese carácter coyuntural ya que, si bien no pueden incluirse entre las producciones animadas por el espíritu del Popular Front estadounidense, el hecho de que los productores consideraran que la guerra de España podía constituir un gancho publicitario nos informa del innegable protagonismo y presencia pública que en Estados Unidos tuvo la guerra civil durante aquel período⁹¹.

⁸⁸ Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Les Editions du Cerf, 1986, pág. 115.

⁸⁹ Esta fue también la estrategia adoptada por los noticiarios producidos por los grandes estudios, más orientados al entretenimiento que a la información propiamente dicha. Véase la introducción de esta tesis doctoral.

⁹⁰ Para este breve repaso sobre *The Last Train from Madrid* y *Love under fire*, y dado que no hemos tenido acceso a las películas, nos hemos basado en los competentes estudios de Román Gubern y Marcel Oms, así como en las reseñas publicadas por la prensa con motivo de los estrenos, el material promocional de las películas y las completas fichas comentadas del American Film Institute. Ambos filmes se conservan y pueden consultarse, sin embargo, en copias de 35 mm. en la Biblioteca de la Universidad de California, Los Angeles, The UCLA Film and Television Archive Collections.

⁹¹ Por lo demás, preciso es hacer mención a una película producida en 1939 por Twentieth Century Fox y dirigida por Ricardo Cortez: *Heaven with a barbed wire fence*. La alusión a la guerra de España es secundaria, pero muy interesante: la película trata de una huérfana superviviente de la guerra civil española que intenta establecerse en Estados Unidos y es perseguida por las autoridades por su condición

De la misma manera, el recurso a las imágenes procedentes de noticiarios, o el hecho mismo de elegir un tema de actualidad como trasfondo de la acción narrativa, nos hablan en cierto modo de la permeabilidad de aquél apetito de realidad, introducido por el cine documental y el auge de los noticiarios, en el cine comercial de ficción.

La tercera película con temática de la guerra civil española producida en Hollywood en esos años no es otra que *Blockade*, un film que, como hemos señalado anteriormente, establece un complejo equilibrio entre las exigencias del sistema de estudios y la censura y la voluntad del productor de llevar a las pantallas una película independiente sobre la guerra de España. *Blockade* es al sistema de estudios lo que *The Spanish Earth* al movimiento documentalista estadounidense: una producción netamente frentepopulista en el sentido de que, desde el punto de vista de las formas y de los presupuestos ideológicos, contruye una mirada, una posición subjetiva, representativa de esa alianza entre el radicalismo de izquierdas y la socialdemocracia postulada por los *newdealers* que en Estados Unidos hizo posible la existencia del Popular Front.

de inmigrante ilegal. El guión fue escrito, entre otros, por el izquierdista Dalton Trumbo y la película, por sus personajes y por sus temas, representa uno de los últimos exponentes del *new deal film*.

