

El cine del *Cultural Front* y la guerra civil española: Las películas de Frontier Films

Sonia García López
(Universitat de València)¹

Comenzaré por recordar un episodio conocido por todos: 7 de noviembre de 1936, fecha del aniversario de la Revolución Soviética. Las tropas franquistas se encuentran a las puertas de Madrid y la caída de la capital de la España republicana parece inminente, hasta el punto de que el gobierno es evacuado y la capital se traslada a Valencia. Sin embargo, ese mismo día las Brigadas Internacionales se suman a la defensa de Madrid y el avance del ejército de Franco es detenido.

El mismo 7 de noviembre, el diario *Pravda* de Moscú publicaba un artículo firmado por Georgi Dimitroff titulado “España y el Frente Popular”², en el que el secretario general del KOMINTERN retomaba y actualizaba las ideas sobre el frentepopulismo que había expuesto un año antes en el VII congreso de la III Internacional (1935). Trazando una línea invisible entre aquel discurso 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).

Las estrategias que aquí se apuntaban, eran de doble índole: una de ellas suponía un llamamiento internacional que pedía solidaridad con los países en que, como sucedía en España, la oposición al fascismo había abocado a la población a una guerra civil, mientras que la otra 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.

¹ Esta comunicación es parte de una investigación más amplia para la realización de una tesis doctoral sobre *La imagen de la guerra civil española en el cine estadounidense: 1936-1939*. Dicha tesis se inscribe en el proyecto del Plan Nacional de I + D *Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española*, HUM2005-02010 / ARTE.

² 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.

El artículo de Dimitroff fue traducido y difundido en numerosos países, entre ellos 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. 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 España, Etiopía y China y los refugiados de Hitler y las luchas políticas por parte del ala izquierdista del New Deal. Nacido de las agitaciones políticas de 1934 y coincidiendo con el periodo de mayor influencia del Partido Comunista en Estados Unidos, el *Popular Front* se convirtió en un 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 general³.

En este clima de extraordinaria efervescencia, lo político y lo cultural se imbricaron hasta el punto de quedar en muchos casos indiferenciados. Así, el *Cultural Front* es una metáfora, común en los años 30, 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 Popular⁴.

En ese contexto, la lucha contra el fascismo en España se convirtió, más allá de las diferencias ideológicas entre los diversos sectores de la izquierda, en uno de los referentes privilegiados por el progresismo norteamericano para la defensa de unos valores democráticos que bebían directamente del populismo jeffersoniano⁵. Asimismo, la guerra civil española fue objeto de discurso y de representación constante en diversos ámbitos del arte y la cultura estadounidense de la década del 30, entre ellos el cine, cuya potencial capacidad para llegar a las masas no pasó en ningún caso desapercibida a la intelligentsia norteamericana. El objeto de esta ponencia es ahondar en la forma en que uno de los exponentes más emblemáticos de la cultura del *Popular Front*, la productora de cine independiente Frontier Films, entró en el debate abierto sobre la guerra civil española y participó de la solidaridad internacional para con la República reclamada, entre otros, por el enérgico camarada Dimitroff. Para ello nos detendremos sobre dos de las películas producidas bajo su sello: *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937) y *Return to life* (Henri Cartier, 1938).

Frontier Films⁶ fue una compañía independiente de producción cinematográfica fundada en Estados Unidos en 1937 por Paul Strand, Leo Hurwitz y Joris Ivens, entre otros. Por el momento de su creación, por la orientación ideológica de sus miembros y

³ Michael Denning: *Cultural Front*, 1998:4.

⁴ Michael Denning: *Op.cit.*, xix.

⁵ Si bien el Partido Demócrata, en ese momento en el gobierno, era el impulsor directo del New Deal y formaba parte de las fuerzas alineadas en el Popular Front, la Administración Roosevelt no emprendió ninguna acción oficial a favor de la República Española, sino que se acogió al pacto de no intervención y a las actas de neutralidad (1935-1937) siguiendo la política aislacionista que el país mantenía desde el final de la 1ª. G. M.

⁶ Dos obras de referencia ineludible para todo el que desee profundizar en el estudio del cine radical estadounidense durante la década de 1930 lo constituye Russell Campbell: *Cinema strikes back: Radical filmmaking in the United States, 1930-1942*, Michigan, UMI Research Press, 1982 y William Alexander: *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*. New Jersey, Princeton University Press, 1981.

su programa de actividades y por la temática de las películas producidas bajo su sello, Frontier Films constituye un claro exponente del Popular Front. En consonancia con los postulados de este último, la pequeña productora abrió un doble frente de acción, interno y externo:

-Por una parte se orientó a la producción documentales que abordaban problemas acuciantes de la realidad estadounidense, como el Dust Bowl (Gran Bola de Polvo) o los efectos del Crack del 29⁷, tomando parte en los debates sobre la reconstrucción nacional que estaban teniendo lugar en el país en ese momento.

-Por otra parte, abordó en sus producciones conflictos internacionales como la invasión japonesa de Manchuria, posicionándose así de manera decisiva en el mapa de fuerzas que pugnan por contener al fascismo, emergente o consolidado, en diversos puntos del planeta⁸.

Es en este segundo bloque de películas en el que cabe encuadrar la producción de documentales de FF sobre la guerra civil que se filmaron en España entre 1937 y 1938, a saber: la archiconocida *The Spanish Earth*, dirigida por Joris Ivens (1937), y las ya citadas *Heart of Spain* (1937), y *Return to Life* (1938), financiadas por el Medical Bureau and American Committee to Aid Spanish Democracy. El dato no es baladí, ya que ésta y otras organizaciones similares destinaron una parte importante de sus fondos a la producción cinematográfica y ello determinó en gran medida las temáticas y las perspectivas desde las que estos documentales abordaban el conflicto. Al fin y al cabo, el objeto de estos documentales no era otro que el de dar a conocer el apoyo humanitario que recibía la España republicana y promover así nuevas formas de solidaridad internacional, de acuerdo con las directrices establecidas por la política frentepopulista.

Documentales de este tipo fueron realizados también en Francia y en Inglaterra por directores como Luis Buñuel, Jean Lordier o Ivor Montagu. Asimismo, el gobierno de la República y la Generalitat de Catalunya llevaron a cabo proyectos que estaban en sintonía con los realizados en el exterior y que además estaban orientados a un público extranjero. En la mayor parte de los casos, estos documentales gozaban de distribución internacional a través de dinámicos circuitos de cine independiente y actos promovidos por organizaciones benéficas y políticas que, en virtud de la fluidez de circulación que otorgaron a las películas, contribuyeron a crear un archivo de imágenes y de temas asociados a la resistencia antifascista perfectamente reconocibles por el espectador medio⁹. La enorme fluidez de circulación que adquirieron determinadas imágenes facilitaba la asimilación, por parte de los espectadores, de determinados mensajes propagandísticos a ellas vinculados, pero al mismo tiempo las desvinculaba del contexto original de su aparición, vaciándolas de significado y convirtiéndolas en potenciales recipientes para la producción de discursos que podían responder a orientaciones ideológicas diversas, cuando no contrapuestas¹⁰. Esto, hizo de esas imágenes un terreno

⁷ *People of the Cumberland* (Sidney Meyers ("Robert Stebbins") y Jay Leyda ("Eugene Hill"), 1937), *The City* (Ralph Steiner and Willard Van Dyke, 1939), *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940), *Valley Town* (Willard Van Dyke, 1941) y *Native Land* (Paul Strand, 1942).

⁸ *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937), *China Strikes Back* (Harry Dunham, 1937) y *Return to Life* (Henri Cartier (Bresson), 1938).

⁹ Un riguroso estudio de la producción y difusión de películas de apoyo a la República en Francia lo constituye el artículo de Inmaculada Sánchez Alarcón: "La elaboración propagandística de la guerra de España a través de la producción independiente francesa: la labor de las organizaciones del Frente Popular", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* n° 20, segundo semestre de 2004, Madrid, Ocho y medio / UAM.

¹⁰ Véase el artículo de Luisa Cicognetti y Pierre Sorlin, "Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939)", en *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni. 1936-1939*, Bolonia, Editrice Compositori, 1999, págs. 14-26 (de próxima publicación en versión española en la revista Archivos de la filmoteca). Véase también el estudio de Jordana

abonado para el mito: desprovistas de su referente original y de las coordenadas espaciotemporales en que se habían producido, pequeña era la distancia que las separaba de lo universal.

Por lo que respecta a *Heart of Spain* y *Return to life*, nos hayamos ante dos casos en que los que los procedimientos técnicos, estéticos y temáticos constituyen toda una declaración de principios y toma de posición respecto a la guerra de España. Para empezar, dos motivos fundamentales, que analizaremos por separado, recorren ambas películas: el de los ataques aéreos contra la población civil y el de la solidaridad internacional con las víctimas de la guerra. *Heart of Spain* y *Return to life* comienzan con imágenes del asedio de Madrid siguiendo una estructura muy parecida que resumimos brevemente a continuación:

<i>Heart of Spain</i>	<i>Return to Life</i>
1. Imágenes de la vida cotidiana en un Madrid sitiado. <u>Barricadas, edificios derruidos por efecto de los bombardeos, civiles defendiendo la ciudad y haciendo cola para comprar el pan.</u>	1. Imágenes de la vida cotidiana en un Madrid sitiado. <u>Barricadas, edificios derruidos por efecto de los bombardeos, civiles defendiendo la ciudad y haciendo cola para comprar el pan.</u>
2. Imágenes de bombardeos: personas heridas y muertas. Sonido: el comentario del narrador es interrumpido por gritos desgarrados. <u>Imágenes de Karmén y Makaseiev.</u>	2. Imágenes de un edificio derruido. Iglesias en ruinas, imágenes religiosas destruidas.
3. Respuesta de la República: atención médica, organización de la evacuación de civiles. Milicias de voluntarios.	3. Ambulancias, hospitales. Cuidado de recién nacidos y mujeres embarazadas. Evacuación de éstos a hospitales de Valencia.

Nos hallamos ante una estructura dialéctica que presenta un antagonista (el enemigo, agente de los bombardeos) en oposición a la República española, que ostenta la posición de legitimidad dedicando sus esfuerzos a defender a la población para reconstruir lo que el enemigo destruye. Esta concomitancia no se reduce únicamente al comienzo y al interior de una secuencia, sino que se repite en la estructura global de ambas películas, de manera que esa perspectiva dialéctica se da también entre secuencia y secuencia. Como afirmaba Harry Alan Potamkin¹¹ refiriéndose al cine soviético, este esquema de tesis (el statu quo de la guerra provocado por el enemigo) / antítesis (el pueblo que se defiende) / síntesis (el nuevo orden al que debe conducir esa lucha) es la base de una concepción del cine entendido como instrumento de movilización de las masas. Así, la apuesta ética en estos filmes no se reduce a la selección de temas, tan afines al discurso propagandístico que el gobierno republicano se esforzó por exportar, sino que tiene también su correlato en una forma fílmica cuya filiación con el cine revolucionario es insoslayable.

Mendelson sobre la migración de las fotografías que José Val del Omar tomó con el objeto de documentar el trabajo de las Misiones Pedagógicas en la España republicana: Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation, 1929-1939*. Pennsylvania State University Press, 2005, págs: 93-125.

¹¹ Harry Alan Potamkin: "Populism and dialectics", en *Experimental Cinema* 1, 1930, pág. 4. Citado por William Alexander: *Film on the left. American Documentary Film from 1931 to 1942*. New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Es posible que los paralelismos entre *Heart of Spain* y *Return to life* se debiesen a una voluntad explícita, por parte de los realizadores, de utilizar imágenes familiares para el espectador con el fin de que éste identificara fácilmente un discurso determinado, reduciendo la posibilidad de lecturas no deseadas, aunque no debemos descartar que la recurrencia a ciertas imágenes obedeciera simplemente a una escasez de material filmado. Lo que sí podemos constatar sin temor a equivocarnos, es que las producciones de Frontier Films sobre la GCE (incluida *Tierra de España*) no sólo recurrieron de forma consciente a la cita de imágenes y temáticas de su propio archivo, sino que reprodujeron tópicos sobre la guerra civil, concretamente sobre los bombardeos, que, ya para 1937, circulaban abundantemente.

Mientras que en *Return to Life* la narración se abre con unas impresionantes imágenes de las barricadas, Kline recurre, en *Heart of Spain*, a algo muy habitual en los primeros documentales de la guerra civil: el uso de material de archivo. Concretamente, imágenes tomadas pocos meses antes por los reporteros soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev¹². En los noticiarios por ellos filmados y montados encontramos el germen de lo que llegaría a ser una escena fuertemente codificada y recurrente en los documentales extranjeros de la guerra tendencia republicana: los ataques aéreos y sus efectos sobre la población civil. Los noticiarios de Karmén y Makaseiev, además de constituir uno de los primeros testimonios cinematográficos de la guerra, estaban excelentemente filmados. Ello, unido al interés del gobierno de la República y de la URSS por dar difusión a cualquier documento que obrara a favor de la causa contra el fascismo, hizo de aquéllas imágenes un material privilegiado al que recurrieron muchos directores a la hora de suplir las carencias visuales provocadas por la falta de material en sus películas. Normalmente, la escena del bombardeo tenía una estructura narrativa de carácter lineal en la que se sucedían imágenes de: la vida cotidiana de la población civil durante la guerra; la presencia amenazante de aviones surcando el cielo; bombardeo de la ciudad y personas angustiadas tratando de encontrar refugio; efectos del bombardeo: muerte, llanto, destrucción.

En *Heart of Spain* la escena del bombardeo funciona a través de un montaje climático en el que abundan las elipsis y en el que la carencia de información se complementa por la banda de sonido de manera curiosa ya que, más que añadir, redundante en las imágenes. Por ejemplo, no aparece la vista de los aviones en contrapicado que normalmente anuncia los bombardeos y que sí podemos ver en los títulos de crédito (Figura 1), pero esta información se nos ofrece, bajo la forma de una intuición, a través de un montaje que mucho le debe a la escuela soviética¹³. Si al principio el ritmo de las imágenes es pausado, en consonancia con la sobriedad del comentario del narrador, hay un momento en que una imagen intrusa viene a colarse en medio de la escena y, al plano de un muchacho montado en burro que pasa por delante de un tranvía en la Gran Vía de Madrid, y preludiados por el silencio del narrador, le suceden insertos fugaces de cañones en el momento de ser disparados; inmediatamente después, vemos la continuación de la escena anterior, apenas dos planos. Y lo que se nos arroja a la vista en el momento siguiente es la constatación de una fatalidad: el cuerpo sin vida de un adolescente, víctima de los bombardeos, al que se superponen el sonido del llanto y de unos gritos desgarrados (figuras 2 a 7). El objetivo que persiguen, sin duda alguna, escenas como ésta, es provocar en el espectador un efecto de *shock*.

¹² El material original, presente en los noticiarios *K Sobitiyam v Spanii* (Sobre los sucesos de España) realizados para Soiuzkinokronika por estos dos camarógrafos puede consultarse en Filmoteca Española.

¹³ Sobre la influencia de la escuela soviética en el teatro y el cine de Herbert Kline y sobre la importancia de la exhibición de películas soviéticas de la etapa muda para la emergencia de una conciencia internacional en los cineastas independientes en EEUU véase William Alexander: *Film on the Left: American documentary film from 1931 to 1942*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Eisenstein había enunciado algunos años atrás su teoría del montaje de atracciones, en la que esta estrategia de producir un *shock* en el espectador, aplicada al montaje cinematográfico, jugaba un papel central. Sus ideas no pasaron desapercibidas a los futuros miembros de Frontier Films y prueba de ello es que, en 1935, Leo Urwitz e Irving Lerner habían escrito que “comentario, ángulo, música, ritmo y montaje debían dirigirse a convencer a los espectadores de los principios básicos [que promovía el documental] e incitarlos a la acción. Tal convicción y acción se conseguiría mediante la empatía emocional”¹⁴. Coherentemente con esas ideas, el mismo Urwitz, en colaboración con Paul Strand, montó para *Heart of Spain* el material disperso que unos inexpertos pero tremendamente intuitivos Herbert Kline y Geza Karpáthi les trajeron desde España en la primavera de 1937.

Además del trabajo de montaje, el reciclaje y la repetición de imágenes fascinantes son recursos que contribuyen de forma palpable a suspender una elaboración racional de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla. Estas películas buscan, sin duda alguna, la reacción crítica del espectador, pero no tanto a partir de un razonamiento desapasionado a partir de los acontecimientos expuestos, sino de una empatía emocional respecto a lo que se presenta ante sus ojos. Así las imágenes, repetidas una y otra vez, de las caras angustiadas de los civiles escrutando el cielo en busca de aviones o huyendo de las bombas, de los cadáveres de niños semienterrados bajo los escombros y la angustia de sus madres llorando su muerte, pronto devinieron alegóricas en Estados Unidos, al igual que en Europa, del sufrimiento de todo un pueblo, cosa que aumentó su carácter ya de por sí ambivalente y permitió que pudieran ser utilizadas con un afán ilustrativo, más que verdaderamente informativo o documental.

Pero no olvidemos el tercero de los bloques de imágenes que hemos descrito al resumir los fragmentos proyectados, referido a la respuesta del bando Republicano: porque las películas de Frontier Films no sólo apuntaban a movilizar el espíritu combativo del espectador desde la empatía con las víctimas, sino también a través de la representación documental de la solidaridad internacional.

Georges Sorel¹⁵ propuso llamar mitos a ciertas elaboraciones narrativas en las que “los hombres que participan en grandes movimientos sociales se representan la acción próxima bajo la forma de imágenes de batallas que aseguran el triunfo de su causa”. Sorel señalaba asimismo la importancia de esos mitos como instrumentos de intervención sobre el presente por su capacidad para movilizar a las masas, introduciendo un elemento novedoso en la reflexión sobre los mitos que habría de ejercer una gran influencia en el desarrollo de las teorías sobre la propaganda durante el siglo XX: la proyección del mito sobre el futuro, y no sobre el pasado, y su capacidad de contribuir al cambio social. Si aceptamos estas ideas, me parece que no es descabellado entender estas películas desde esa moderna óptica del mito. Y, ciertamente, hay un espíritu de triunfo tanto en *Heart of Spain* como en *Return to Life*, desde los títulos, que remiten a la vida de manera directa, hasta la estructura narrativa de ambas películas, que presenta una victoria sobre la muerte gracias a una estrategia que no tiene tanto que ver con el combate en el campo de batalla y la destrucción del enemigo, como con otra forma de lucha, ciertamente más pacífica, que apunta a la preservación de la vida gracias a la solidaridad.

En el caso de *Heart of Spain*, se trata del pueblo, que ofrece su sangre a los combatientes heridos, y del personal sanitario que, bajo la dirección del Dr. Bethune,

¹⁴ Véase: William Alexander: “The March of Time and The World Today”, en *American Quarterly* XXIX, Verano de 1977, págs. 69-73.

¹⁵ Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*. París, Seuil, 1990. Edición en castellano de Alianza Editorial de 1976.

organiza un sistema efectivo de unidades móviles de transfusión capaces de llegar hasta primera línea del frente. Y nos hemos referido a esto como forma de lucha porque, no por tratarse de ayuda humanitaria niega el discurso de *Heart of Spain* su adscripción política. Muy al contrario, la instancia enunciativa del filme elabora una serie de metáforas asociadas a la sangre y destinadas a reforzar el mensaje ideológico. Así, al principio de la película “the blood is fascist”, la sangre es fascista, nos dice el narrador, porque está asociada a las imágenes de los cuerpos sin vida a causa de los bombardeos. Más tarde, la sangre aparece como fuente de la vida destinada a las venas exhaustas de los combatientes y deviene protagonista del documental, que se centra en la descripción del proceso que va desde la extracción practicada a los donantes hasta la transfusión a los heridos de guerra, pasando por el novedoso y revolucionario proceso de almacenamiento y transporte ideado por Norman Bethune. La sangre aquí no está derramada y seca, sino que fluye de cuerpo a cuerpo y, por lo tanto, lleva la vida. El narrador enfatiza esta idea de forma elocuente al decir: “Del corazón de España, sangre. Sangre para renovar la vida (...) Mientras en el frente el ejército español y los voluntarios internacionales derraman su sangre para salvar a la tierra y al pueblo, en la retaguardia, los que no luchan o no pueden luchar crean una gran reserva de sangre para dar la vida a aquellos que la han perdido en el campo de batalla.”

En esta segunda parte de la película volvemos a encontrar los recursos de repetición y aceleración del ritmo del montaje a los que nos hemos referido previamente y, en la escena de la extracción de sangre la cámara capta, con una misma angulación y composición del encuadre, los puños que se cierran para bombear sangre, guiño inequívoco que encuentra su réplica en los últimos minutos de metraje, cuando, también con la misma angulación, escala y composición, se suceden diversos planos que muestran los puños en alto haciendo el saludo comunista y dando pie a la *conclusión ideológica final* (figuras 8 a 14).

En el caso de *Return to life*, la metáfora de la victoria sobre la muerte (asociada, no es necesario recordarlo, al fascismo) se da de manera mucho más explícita, bajo la idea, citando literalmente el título, del *retorno a la vida*. Así, en la secuencia de los bombardeos de Madrid que abre la película y que hemos comparado anteriormente con la de *Heart of Spain*, una de las pocas diferencias respecto a la estructura narrativa de aquella es que en *Return to Life* no vemos imágenes de cadáveres y las muertes causadas por los bombardeos sólo aparecen aludidas por el comentario del narrador. En cambio, éste incide constantemente a lo largo de la película en el dolor y el sufrimiento que las heridas dejan a los que han sobrevivido y aquí si que se muestran, sin pudor alguno, imágenes de los heridos y mutilados de guerra convalecientes en los hospitales. Así, se dedica toda una secuencia a seguir la recuperación de un soldado que ha perdido las dos piernas en el combate. Mientras avanza por el pasillo de un hospital hasta su cama, donde un enfermero espera para ponerle unas prótesis oímos decir al narrador:

“Hitler, el Führer, Mussolini, el Duce, el Generalísimo Franco, el eje Roma-Berlín. Los médicos tratan de arreglar lo que le han hecho a este hombre. De forma lenta y dolorosa, la ciencia y la ternura le devuelven la vida”.

Y en otra secuencia en la que un lisiado camina por las playas de Benicassim: “Poco a poco, paso a paso, el retorno a la vida. La luz del sol y el viento, luz a raudales”.

Así, como hemos visto a través de este análisis, en ningún caso exhaustivo, tanto en *Return to Life* como en *Heart of Spain*. Se establece una dicotomía en la que el fascismo se vincula a la muerte a través de una forma de montaje en la que se combinan los comentarios del narrador aludiendo a los fascistas y escenas de destrucción o dolor. Se habla de Franco, de Hitler, de Mussolini. Pero en estas películas la España republicana es, sin embargo, anónima, ya que el verdadero protagonista de la lucha

contra la muerte y el fascismo es el pueblo. En este sentido, se produce un desplazamiento desde la idea del derecho a la vida, un valor universal, a la lucha contra el fascismo y de esta manera se naturaliza un mensaje cuya razón de ser es, de hecho, indiscutiblemente ideológica. Y aquí, una vez más, nos encontramos con una estructura mítica¹⁶ que vehicula un mensaje político.

Si se aceptan estas ideas, es posible comprender la forma en que, casi desde el comienzo de la guerra, y gracias a un registro de imágenes que circularon masivamente (no sólo en el cine, sino también en la prensa y las revistas y libros ilustrados) aparece una mitografía de la España republicana que parte de los dos tópicos básicos de los bombardeos aéreos sobre la población civil y la solidaridad internacional.

Sin embargo, el objetivo que aquí me he impuesto quedaría inconcluso si, para terminar, no intentara, al menos, dejar esbozadas algunas cuestiones: ¿hasta qué punto estas películas cumplieron una acción inmediata en la sociedad norteamericana? ¿Qué difusión alcanzaron entre el público estadounidense y qué papel jugaron en el debate sobre España que se desarrolló en Estados Unidos durante el conflicto?

Uno de los mayores problemas, y también uno de los mayores desafíos, que se plantean al estudiar un tema como el cine estadounidense de la guerra civil española surge cuando intentamos determinar hasta qué punto la producción discursiva sobre ese tema caló en la propia sociedad norteamericana. En mi opinión, no puede hacerse extensiva a la mayor parte de la población la preocupación sobre la guerra civil española y el grado de influencia que el debate sobre ella tuvo en otros aspectos de la política y la sociedad estadounidense pero, lo que resulta innegable, es que, además de constituir un referente en el ámbito del Popular Front, la guerra civil tuvo una presencia constante en los medios de información generales y por lo tanto resultaba familiar para cualquier ciudadano que se mantuviera medianamente informado.

Por otra parte, no sólo eran noticia los acontecimientos sobre la guerra que se desarrollaban en España, sino que también las actividades organizadas en estados Unidos, especialmente en Nueva York, encontraban publicidad y difusión en la prensa. Ahí fue donde *Heart of Spain* y, sobre todo, *Return to Life*, jugaron su baza más importante, ya que, si bien su distribución fue muy limitada, pudieron tener cierta resonancia, más allá de los círculos radicales, gracias a periódicos como el *New York Times*. Allí, además de preanunciar las películas a través de materiales procedentes de los dossiers de prensa, se publicaban reseñas y artículos de opinión y se anunciaban las conferencias que normalmente acompañaban a las proyecciones.

Al tratarse de producciones independientes con bajo presupuesto que, además, abordaban de manera frontal el tema de la lucha antifascista (lo que iba contra el Acta de Neutralidad y contra el código Hays), a estas películas les estaban vedados los canales habituales de distribución, por lo que entraron en una serie de circuitos alternativos de la mano de Garrison Films¹⁷. Ésta había comenzado a principios de los años treinta como una pequeña compañía que trabajaba dentro de circuitos independientes, especialmente los vinculados con asociaciones de granjeros y obreros y sindicatos. El tipo de cine que Garrison hacía llegar a estas asociaciones iba desde los noticiarios y documentales proletarios producidos por la Workers Film and Photo League hasta las películas más emblemáticas de los grandes maestros soviéticos. Con el tiempo, y hasta el comienzo de la caza de brujas, Garrison Films llegó a convertirse en una de las principales distribuidoras de cine independiente en Estados Unidos

¹⁶ Para un análisis de la estructura narrativa de los mitos producidos por los medios de masas, véase: Roland Barthes: *Mythologies*. Seuil, 1957.

¹⁷ William Alexander: *Op. cit.*, pág. 37

Aunque no he podido encontrar datos sobre la fecha y lugar de estreno, sabemos que *Heart of Spain* fue exhibida en 1937 en el teatro del sindicato de Arquitectos de Nueva York para más tarde entrar en otro circuito de distribución abierto por el Medical Bureau y American Committee to Aid Spanish Democracy, cuyo presidente era obispo de la iglesia episcopal y promovió la organización, en las iglesias, de proyecciones acompañadas de conferencias leídas por el popular doctor Norman Bethune.

En cambio *Return to Life*, tal vez por la fama que como fotógrafo empezaba a ganar Henri Cartier-Bresson, tuvo mayor publicidad y una exhibición mucho más relajada. Fue estrenada en el elegante salón de actos del Hotel Waldorf Astoria 20 de julio de 1938, con la presencia de Jay Allen, corresponsal de prensa en España, y el escritor y guionista John Howard Lawson, y más tarde pasó a la programación del Cameo Theatre de Nueva York.

Ambas películas se beneficiaron de la popularidad que había cosechado *Tierra de España*, película que se había estrenado en Hollywood en 1937 y ambas, aunque especialmente *Return to Life*, sufrieron críticas por parte de algunos periodistas para los que la guerra civil española era ya un tema demasiado manido para ser abordado por los documentalistas americanos en un momento en que todas las miras estaban ya puestas en China. Lo que parece indudable, es que una mirada atenta a éstas películas de Frontier Films no sólo nos permite entender qué miradas y qué discursos se vertían sobre España en aquél momento, sino entender de qué forma la guerra civil entró a formar parte del discurso más amplio del Frente Popular estadounidense y las formas en que éste organizó la lucha contra el fascismo durante la década de 1930.

IMÁGENES:



Figura 1: títulos de crédito de *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937).



Figuras 2 a 7: Secuencia de bombardeo



Figuras 8 a 14. La metáfora del puño cerrado.