

Estados Unidos y la Guerra Civil Española

Sonia García López

Las películas que acabamos de ver constituyen un buen exponente de la corriente de apoyo a la República española que el cine estadounidense del Popular Front emprendió en la década de 1930. La cantidad de películas norteamericanas que abordan el tema de la guerra entre 1936 y 1939 no deja de ser sorprendente: al menos tres películas de ficción y unos diez documentales, sin contar los proyectos que quedaron en el tintero y que, en algunos casos, fueron retomados a principios de los cuarenta, con la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo.

Los debates que suscitó la guerra civil española en la opinión pública de aquel país se vieron reflejados en el mundo del cine, desde donde se emprendieron proyectos que abogaban por uno de los dos bandos. Desde el punto de la vista de la industria cinematográfica, los posicionamientos estaban muy claros: los magnates del cine y el sector católico (salvo excepciones como John Ford) apoyaron a Franco, mientras que actores, guionistas, directores y productores independientes se inclinaron por el bando republicano.

Casi toda la producción cinematográfica sobre España en tiempos de guerra se produjo en 1937, el momento más caliente del debate sobre los acontecimientos en nuestro país. Durante ese periodo quedaron prácticamente desterrados del cine de Hollywood las gitanas y los toreros que impregnaban el imaginario popular sobre España desde hacía décadas y que siguieron haciéndolo tras la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, fueron más numerosas las manifestaciones a favor de la República y además la mayor parte de ellas se dio en el terreno del cine documental. Esto puede parecer extraño hoy en día. Tras la segunda guerra mundial y con el estatu quo que se creó con la aparición del telón de acero se institucionalizó la persecución comunista, y los autores y editores de izquierdas quedaron relegados y estigmatizados por las teorías conspirativas que negaban el papel decisivo que habían jugado en desarrollo de la cultura y los procesos sociales durante la década de 1930. Pero antes de que esto sucediera, los discursos políticos y culturales dominantes habían sido muy distintos.

Para empezar, la guerra civil española irrumpió mediáticamente en la sociedad norteamericana en un momento de enorme convulsión social, cultural y política. En 1936 los Estados Unidos se hallaban en pleno proceso de recuperación de la Gran Depresión, originada por el crack del 29 y por la sequía que asolaba desde hacía décadas las grandes extensiones rurales con economía de base agraria. Tan sólo un año antes (en 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. La consigna de las “tres R” (Relief, Recovery and Reform, socorro, recuperación y reforma) que designaba a la política rooseveltiana se refería a los esfuerzos dedicados a incentivar la recuperación del tercio de la población que había sido más duramente golpeado por la crisis.

Para muchos estadounidenses, la Gran Depresión abocó al descrédito de los viejos lemas políticos y las ilusiones de un futuro mejor y puso en crisis, en definitiva, la confianza en los discursos sobre el progreso de los felices veinte. Sin embargo, 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 de recuperación económica del New Deal cimentaron, sin duda alguna, la apertura de esos nuevos horizontes. Pero tan importante como la labor desplegada 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 país.

Desde 1935, fecha en que se celebró el congreso de la Internacional Comunista con la pretensión de diseñar estrategias contra el auge del fascismo, todos esos sectores se agruparon bajo la consigna política del frentepopulismo. La política de Frente Popular propugnaba el abandono de las consignas revolucionarias y anticapitalistas en beneficio de una alianza con todos los sectores progresistas de las democracias liberales para derrotar al fascismo. En cada país estas estrategias se aplicaron de acuerdo con problemáticas internas específicas, al tiempo que se buscaba una línea común con otros países en materia de política internacional. En este sentido es interesante traer a colación la cita de un artículo que Giorgy Dimitrov, arquitecto de la política frentepopulista, publicó en Pravda en 1936. El artículo se titulaba “España y el Frente Popular” y decía así:

“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”.

En el caso concreto de Estados Unidos, donde el Partido Comunista jamás se planteó una línea revolucionaria que acabara con el capitalismo, el Popular Front fue un movimiento social insurgente que se forjó en la militancia sindical del naciente CIO (Congress of Industrial Organizations, la federación de sindicatos más importante del país), la solidaridad antifascista con Etiopía, China y, lo que nos interesa especialmente, con España, con los refugiados de Hitler y con las luchas políticas emprendidas por del ala izquierdista del New Deal.

El Popular Front había nacido con las agitaciones políticas de 1934 y coincidió con el periodo de mayor influencia del Partido Comunista en Estados Unidos. En estas circunstancias, el Frente Popular estadounidense 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 general.

Esta estrategia política fue indefectiblemente seguida por una estrategia cultural y el vanguardismo militante y proletario fue sustituido por una búsqueda de nuevos modos de expresión en las corrientes dominantes de la cultura de masas estadounidense llevada a cabo por los trabajadores de la izquierda cultural.

La primera de las líneas de actuación era interna y apuntaba a buscar soluciones para los acuciantes problemas internos de Estados Unidos durante la crisis. Los partidarios del Popular Front comenzaron a participar activamente en la recuperación de la crisis a través de agencias y proyectos gubernamentales como el Federal Theatre

Project y la sección fotográfica de la Farm Security Administration (FSA), agencia que impulsó de manera definitiva lo que ha dado en llamarse movimiento documentalista norteamericano. En él participaron una serie de escritores, fotógrafos y cineastas, entre los que se encontraban Pare Lorentz, Walker Evans, Dorothea Lange o Arthur Rothstein. Todos ellos fueron contratados por la agencia estatal para documentar gráficamente los proyectos de rehabilitación de las zonas agrícolas, emprendidos en todos los estados de la América rural. Esto tuvo una repercusión social sin precedentes y sentó las bases para una nueva estética fotográfica y cinematográfica.

La segunda de las líneas de acción del Popular Front era externa, estaba animada por el espíritu del internacionalismo y tenía como objetivo primordial 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 Unidos, jugaron un lugar crucial en la articulación de estrategias políticas del frentepopulismo en aquél 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.

Básicamente, los estadounidenses que 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 en 1935 y por la absolución de los anarquistas Sacco y Vanzetti condenados a muerte en Chicago en 1927, 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 antifascista. 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 explicar su participación en el conflicto: 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 opuestos y para otros simplemente era un deber ciudadano evitar que el fascismo, que ahora se propagaba por Europa, llegara también un día a Estados Unidos.

En aquella época la palabra “frente” funcionó para la izquierda como metáfora que designaba a un tiempo el terreno de la lucha contra el fascismo y la agrupación de diversos sectores de la sociedad bajo una alianza que llevara a cabo esa lucha. Así, se hablaba de Cultural Front y, en el terreno más específico del cine, de Film Front. Precisamente desde el Film Front se produjeron las películas sobre la guerra civil española que, de una manera o de otra, abogaban por la causa republicana.

Todas aquellas películas coincidían en abordar el conflicto desde dos líneas argumentativas que guardaban una estrecha relación con la política frentepopulista a la que nos hemos referido. Por una parte, focalizando la guerra de España desde una perspectiva interna, familiar a quienes padecían los efectos de la Gran Depresión. En ese sentido, todas las películas dedicaron una parte importante de metraje a contar el conflicto por la posesión de las tierras que enfrentaba en España a los campesinos y los terratenientes absentistas, similar en cierto modo al que en Estados Unidos enfrentaba a los aparceros que Walker Evans retrató en sus viajes por el sur del país con los propietarios de las tierras. Por otra, adoptaron la perspectiva del internacionalismo antifascista y se hicieron eco de los mensajes de la propaganda republicana a las democracias occidentales, centrados sobre todo en la barbarie de los bombardeos y los ataques aéreos sobre la población civil.

Desde Hollywood a los círculos de cineastas independientes de Nueva York artistas como Joris Ivens, Paul Strand, William Dieterle o Henri Cartier-Bresson realizaron películas documentales y de ficción para instruir a los estadounidenses sobre el conflicto español y lograr su adhesión al bando republicano. Estos artistas se sirvieron en sus producciones de fondos tanto privados como institucionales. En el caso de *Spain in Flames* (Helene Van Dongen, 1936-37) y *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), un grupo de intelectuales aportó de fondos de sus propios bolsillos para la realización de aquellos documentales y, en lo que respecta a *Blockade* (William Dieterle, 1938), la única película de ficción seria sobre la guerra de España producida en Hollywood en aquella época, fue Walter Wanger, uno de los productores independientes más renombrados del momento, quien aportó el capital necesario llevar el film a cabo.

Sin embargo, es la pequeña productora independiente Frontier Films, fundada en Estados Unidos en 1937 por Paul Strand, Leo Hurwitz y Joris Ivens, entre otros, la que, por el momento de su fundación, por la orientación ideológica de sus miembros y su programa de actividades y por la temática de las películas producidas bajo su sello, mejor representa el espíritu del Popular Front y su discurso sobre la guerra civil española. La política de producción cinematográfica de Frontier Films ilustra, además, el tipo de alianzas sociales que creó el Popular Front, ya que las dos películas de la guerra civil producidas por esta compañía, *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpáthi, 1937) y *Return to Life* (Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, 1938) fueron encargadas y sufragadas por las arcas del Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy, la organización de ayuda a la España republicana más importante de Estados Unidos.

Heart of Spain y *Return to Life* introdujeron el tema de la ayuda humanitaria en el discurso del Popular Front sobre la guerra civil. Ambas películas documentan las labores de voluntariado médico realizadas por cirujanos y enfermeras norteamericanos en la guerra de España al tiempo que se relata el sufrimiento de las víctimas de los bombardeos fascistas. *Heart of Spain* constituye una hermosa red de metáforas sobre la sangre humana entendida como fuente esencial de la vida: el documental se centra sobre el trabajo de las unidades móviles de transfusión de sangre del doctor canadiense Norman Bethune, que ideó este sistema y lo aplicó por primera vez en la guerra de España y a partir de la ilustración de los procesos de donación y transfusión de sangre la película ilustra la lucha contra la muerte y la destrucción a la que se entrega el pueblo español. *Return to Life* está dedicada, en cambio, a la observación, más dolorosa, de la dura convalecencia de los heridos de guerra que se recuperan en los hospitales de campaña americanos instalados en las playas de Castellón. En cualquier caso, ambas películas constituyen, ya desde el título, un canto a la vida lleno de optimismo y fervor por la victoria del bando republicano.

Por lo demás, la distribución un tanto atípica de ambas películas constituye un claro ejemplo de la estrategia de ayuda a la república española que cobró tremenda popularidad en Estados Unidos desde el exitoso estreno en Hollywood de *The Spanish Earth* en julio de 1937: la utilización del cine para recaudar donativos dirigidos a la compra de ambulancias destinadas a los hospitales de campaña americanos que operaban en España¹. En septiembre de aquel año, el Motion Picture Artists Committee (departamento cinematográfico del MB&NACASD) organizó una travesía de costa a

¹ Si exceptuamos a los voluntarios que fueron a combatir a España con las milicias o con las Brigadas Internacionales (burlando la ley de su país), la ayuda humanitaria canalizó todos los esfuerzos de apoyo a la República española por parte de los ciudadanos estadounidenses, pues constituía el único resquicio desde el que era posible actuar, dadas las leyes de embargo y el pacto de no intervención al que estaba suscrito el gobierno de Estados Unidos.

costa realizada con dos ambulancias que llevaban pintados en su carrocería los autógrafos de actores y actrices, directores y guionistas de Hollywood y el lema “Hollywood Caravan to Spain”.

Como evento central de la programación se anunciaba la proyección de la película *Heart of Spain*, que solía ser presentada por miembros del MPAC o del MBASD e iba acompañada por conferencias de personalidades como Jay Allen, corresponsal en España del *Chicago Tribune*, o el mismo Norman Bethune.

Desde este punto de vista, no es descabellado afirmar que las películas estadounidenses de la guerra civil española lograron, en la mayor parte de los casos, ejercer la triple acción que Joris Ivens quiso para su *Tierra de España*: “una acción directa, política e ideológica, una acción inmediata y material para la compra de ambulancias y una acción histórica de testimonio para el futuro”.

FILMOGRAFÍA

- Spain in flames* (Helene Van Dongen, 1936)
Defenders of the Faith (Russell Palmer, 1936-37)
The Spanish Earth (Joris Ivens, 1937)
Love under fire (George Marshall, 1937)
Heart of Spain (Herbert Kline, 1937)
Fury over Spain (Louis Frank y Juan Pallejá, 1937)
The Dead March (Bud Pollard, 1937)
Blockade (William Dieterle, 1938)
The Last train from Madrid (James Hogan, 1937)
Return to life (Henri Cartier-Bresson, 1938)
Spain fights on (*The will of a people*, Louis Frank, UK, 1939)
Heaven with a barbed wired fence (Ricardo Cortez, 1939)
Arise, my love (Mitchell Leisen, 1940)
Foreign Correspondent (Alfred Hitchcock, 1940), proyecto de Walter Wanger sobre la GCE (basado en las memorias de Vincent Sheean) y adaptado a la 2GM
The fallen sparrow (Richard Wallace, 1943)
For Whom the Bell tolls (Sam Woods, 1943)
Confidential Agent (Herman Shumlin, 1945)
The siege of the Alcazar (Cecil B. De Mille), proyecto no realizado.