



ESTADOS UNIDOS Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA¹

Sonia García López

Universitat de València

La producción cinematográfica estadounidense sobre la guerra civil española está atravesada, de manera indefectible, por la distancia geográfica y cultural respecto a España de un país cuya política oficial respecto a la contienda fue de estricta neutralidad y cuya población poco sabía del nuestro hasta que estalló el conflicto. Quienes se decidieron a tomar partido e intervenir mediante la producción de películas se vieron obligados, en este sentido, a realizar un doble movimiento destinado, por un lado, a evitar la censura y, por otro, a hacer comprender a los estadounidenses cuál era el objeto de la lucha en aquél país remoto que se recordaba vagamente como una tierra de ensueño poblada por gitanas y toreros.

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

¹ El presente trabajo forma parte de la investigación que he llevado a cabo en la tesis doctoral que lleva por título *Spain is US. La guerra civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939* y que será defendida próximamente en la Universitat de València. El trabajo es parte, asimismo, del proyecto de investigación *Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (HUM2005-02010/ARTE).

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) 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, como afirma Alan Trachtenberg², 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, todos esos sectores se agruparon bajo la consigna política del frentepopulismo. El Frente Popular estadounidense o Popular Front, como lo denominaremos a partir de ahora, 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. Nacido de las agitaciones políticas de 1934 y coincidiendo con el periodo de mayor influencia del Partido Comunista (CPUSA) en Estados Unidos, el Popular

² "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.

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.

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.

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 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. 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 rural, lo que obtuvo 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 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

³ Véase Michael Denning, *Cultural Front*, Nueva York, Verso, 1998, pág. 4.

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 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 Unidos⁴.

El Film Front (metáfora utilizada en la época para designar a los partidarios del Popular Front en el ámbito cinematográfico) produjo una serie de películas sobre la guerra civil española que abordaban 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 familiar a quienes padecían los efectos de la Gran Depresión, la del conflicto por la posesión de las tierras que enfrentaba a los campesinos (identificados como "el pueblo") y los terratenientes (asociados al bando franquista o, en términos más imprecisos, al "enemigo"); por otra, adoptando la perspectiva del

⁴ 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 (cords.), *Facing fascism. New York & the Spanish Civil War*, Nueva York, New York University Press.

internacionalismo antifascista y reproduciendo los mensajes de la propaganda republicana a las democracias occidentales, centrados sobre todo en la barbarie de los bombardeos y 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 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 (MB&NACASD), 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 España⁵. En septiembre de aquel año, el Motion Picture Artists Committee (departamento cinematográfico del MB&NACASD) organizó una travesía de costa a 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*

⁵ 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.

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"⁶.

⁶ Román Gubern, *1936-1939. La Guerra de España en la pantalla: 1936-1939*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 46.