

INTRODUCCIÓN

Mirar hoy esas imágenes desde su fenomenología –aunque solo pueda ser restituida de forma fragmentaria–, es pedir al historiador un trabajo de crítica visual al cual, creo, no suele estar acostumbrado. Ese trabajo exige un doble ritmo, una doble dimensión. Partiendo de las imágenes, hay que ajustar el punto de vista, no omitir nada de toda la sustancia imaginante, con el fin de poderse interrogar sobre la función formal de una zona en la que «no vemos nada», como se ha dicho equivocadamente ante algo que parece desprovisto de valor informativo, un espacio de sobra, por ejemplo. Simétricamente, hay que amplificar el punto de vista, restituirles a las imágenes el elemento antropológico que las pone en juego.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*

EL CINE COMO FUENTE DOCUMENTAL DE LA HISTORIA

En un estudio sobre cuatro fotografías realizadas desde el interior de las cámaras de gas por miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz en agosto de 1944, Georges Didi-Huberman aborda la conflictiva relación de los historiadores con el análisis de la imagen fotográfica. En la mayoría de los casos, afirma, o bien se les pide demasiado a las imágenes y se termina por relegarlas a la esfera del simulacro (aunque ello es algo difícil en el presente), o se las excluye del campo histórico como tal. Cuando se las relega a la esfera del documento (lo que es más común) se las desprovee de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma. En todos esos casos, el resultado será idéntico: por una parte, el historiador se retira con el sentimiento de que «las imágenes, independientemente de cuál sea su naturaleza, no pueden dar cuenta de lo sucedido»; por otra, llega a la conclusión de «que no existe una verdad de la imagen, ya sea fotográfica, fílmica,

pintada o esculpida». Es así, concluye Didi-Huberman, cómo el historicismo fabrica lo inimaginable.¹

Refiriéndose a este discurso de lo inimaginable, el autor identifica dos regímenes diferentes y rigurosamente simétricos: uno, que procede del esteticismo y tiende a ignorar la historia en sus singularidades concretas y otro que procede de un historicismo que tiende a ignorar la imagen en sus especificidades formales.² El inmanentismo textual, hegemónico en los discursos académicos sobre la imagen durante décadas, y el factualismo histórico, que reduce la imagen a una simple ilustración del acontecimiento, constituyen buenos ejemplos de las dos corrientes señaladas por Didi-Huberman. Uno y otro son, por lo demás, extremos que deseáramos evitar en este libro, que aborda, desde una perspectiva histórica y analítica, el valor documental de las representaciones cinematográficas sobre la guerra civil española realizadas en un marco sociohistórico específico: el del Frente Popular estadounidense, entre 1936 y 1939. Por ello, el primer problema que nos plantaremos es el que apunta a la potencial capacidad del cine para constituirse como fuente documental de la Historia. El trabajo de Didi-Huberman nos sugiere que, para que ello sea posible, no solo es necesario analizar las propiedades formales de la imagen, sino también las circunstancias en que fueron producidas y sus posteriores destinos.

Algo que nos obliga a considerar, de manera insoslayable, no solo el lugar que el cine ocupa entre las diversas categorías de documentos de los que se sirve la disciplina histórica, sino la relación entre Cine e Historia en sí misma. Relación que goza de una tradición asentada en el ámbito académico desde que Marc Ferro comenzara a investigar, durante la década de 1960, la utilidad de la imagen cinematográfica en «la elaboración de una contrahistoria no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que una memoria conservada de nuestras instituciones».³ La conclusión más importante y trascendente de Marc Ferro en su consideración del film como documento histórico tal vez sea, desde este punto de vista, la que plantea que tan importante es analizar en el film la intriga, el decorado o la planificación como «las relaciones del film con lo que no es film: la producción, el público, la crítica, el sistema político».⁴

¹ Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout*, París, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 49. Versión en castellano de Mariana Miracle Díez, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004.

² *Op. cit.*, p. 40.

³ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 17.

⁴ *Ibid.*

En el caso del cine estadounidense de la guerra civil española, producido en un contexto, muy específico, que trascendía el ámbito cinematográfico para inscribirse en el marco más amplio de las estrategias políticas, la observación de Ferro adquiere una importancia meridiana. Desde esta perspectiva, es de vital importancia para nuestros propósitos tener en cuenta los discursos públicos sobre la guerra civil española en Estados Unidos con los que conviven las películas, pues la mirada y el posicionamiento ideológico que estas producen tienen lugar en el marco preciso de ese espacio discursivo.

Si aceptamos todo lo dicho hasta aquí, la importancia del cine para la historiografía va más allá de su funcionamiento como mera ilustración de un acontecimiento histórico. La ilusión de transparencia del relato cinematográfico respecto a los hechos solo puede llevarnos a engaño. Las películas que representan un acontecimiento, ya sea desde el presente, ya en retrospectiva, son realizadas por un colectivo de individuos que proyectan su mirada (atravesada, naturalmente, por prejuicios culturales, sociales, ideológicos, etc.) sobre los acontecimientos, de manera que el producto cinematográfico refracta, más que refleja, el referente histórico que ha tomado como objeto de la representación. Y esto no solo afecta a la fase de producción, pues cuando esas películas se insertan en sus respectivos circuitos de distribución y entran en contacto con el público, comienzan a interactuar con otros discursos (cinematográficos o no) que las comentan, interpelan, legitiman o cuestionan, multiplicando las lecturas que pueden realizarse sobre el acontecimiento a partir de ellas.

Esto, que parece algo evidente en el caso de las películas de ficción, incluso si se trata de ficciones históricas, debe ser también tenido en cuenta cuando abordamos el cine documental, una forma fílmica que, por su valor indicial, propicia una ambigüedad mayor entre la realidad (o el objeto de la representación) y su plasmación en la pantalla (el enunciado fílmico).

El cine documental supone un grado más de “realidad” respecto a la imagen cinematográfica, cuya naturaleza mecánica, objetiva, permitió a Bazin formular su ontología partiendo de la idea de que la fotografía embalsama el tiempo sustrayéndolo a su propia corrupción.⁵ Por su parte, Ángel Quintana ha condensado admirablemente las diferentes posibilidades de entender el realismo inherente a la imagen cinematográfica al afirmar que:

⁵ André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.

El paso del realismo naturalista hacia una forma primitiva del realismo documental puso en evidencia un fuerte debate entre una forma de realismo cinematográfico, basada en la búsqueda de un efecto de transparencia en la representación, y otra forma de realismo basada en el respeto hacia lo representado. Mientras que en el primer sistema de realismo el mundo que vemos en la pantalla ha sido construido mediante la representación, en el segundo sistema la huella del mundo físico se desplaza desde la realidad hasta quedar impresa en el celuloide, convirtiendo a la ficción en su comparsa.⁶

Así, más allá de la creencia en la existencia del objeto representado (pongamos por caso, el cuerpo del actor) que propicia la imagen cinematográfica, determinados enunciados fílmicos dejan traslucir un deseo de fijar la realidad a través de la captación de aquello que la revela de manera indiscutible: el azar. La posibilidad de atrapar a la realidad desprevenida que proporciona el instante preciso en el que se aprieta el disparador de la cámara fotográfica o se filma un acontecimiento vivió un momento candente durante la década de 1930. Por esos años comenzó a extenderse el uso de la pequeña y rapidísima cámara fotográfica Leica con película de 35 mm. (la utilizada por Cartier-Bresson) que permitía realizar 36 exposiciones antes de tener que cambiar el carrete y proporcionaba al fotógrafo unos preciosos instantes entre toma y toma que antes perdía cuando tenía que recargar la cámara o preparar el flash. Las cualidades de la Leica no solo otorgaban al fotógrafo una mayor agilidad en la captación de instantáneas, sino que introducían la posibilidad de reconstruir diversos momentos de una acción (y por tanto de introducir una dimensión temporal, narrativa) a partir de las series de fotografías tomadas de un mismo acontecimiento.

Por su parte, la técnica cinematográfica había sacado a la luz, en 1928, la cámara ligera Bell & Howell Eyemo, cuya versión sin manivela y con motor fue ampliamente utilizada en los años treinta por el reportero soviético Roman Karmen, entre otros; en 1937 la casa Arri patentó en Alemania la ultraligera Arriflex, que permitía al camarógrafo una gran amplitud de movimientos y desplazamientos.⁷ La libertad de movimiento

⁶ Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003, p. 73.

⁷ Véase Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Punto de Lectura, 2004, pp. 29-32. Véanse también los textos de Rafael R. Tranche, «Fotografía y documental: dos territorios con la realidad por frontera», en Rafael R. Tranche (ed.), *De la foto al fotograma. Fotografía y documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y Medio, 2006, p. 17 y «Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la guerra civil española», en el *dossier Guerras: cine, imagen e imaginarios* (Vicente Sánchez-Biosca ed.) de la revista *Historia Social* nº 63, 2009 (I).

que permitían estas cámaras y el uso del sonido postsincronizado en los noticiarios y reportajes documentales propiciaron la aparición de un nuevo tipo de mirada sobre los acontecimientos y, muy especialmente, sobre la guerra. Lo filmado se volvía, de repente, mucho más fresco y espontáneo, al tiempo que la destreza de los fotógrafos y su cercanía respecto al sujeto u objeto fotografiado proporcionaba una perspectiva humanizadora de los acontecimientos, algo patente, pongamos por caso, en las fotografías de Robert Capa o en los reportajes cinematográficos de Karmen y Makaseiev.

La contrapartida fue, sin duda alguna, la espectacularización del sufrimiento. Como precisa Sontag, «las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico (...). Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de ese conflicto».⁸ Esto, que adquirió pleno desarrollo con la llegada de la televisión y, después, con el directo, empezó en realidad con la guerra civil española, «la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la primera línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero».⁹

Lo que parece indiscutible es que, no por tratarse de cine documental, nos hallamos ante una forma fílmica menos expuesta a un punto de vista (el de la enunciación) y al diálogo o al conflicto con el espacio sociodiscursivo en el que emerge. Desde esta perspectiva, los documentales estadounidenses de la guerra civil española merecen, al igual que las películas de ficción, una reflexión no solo sobre los acontecimientos que relatan, sino también, fundamentalmente, sobre los mecanismos de producción de sentido que ponen en juego. Pues no solo la utilización del cine como fuente documental de la Historia es posible únicamente desde el conocimiento de esos dispositivos sino que, en gran medida, son ellos mismos los que, desde su propia naturaleza histórica, nos informan de la mirada que una época vierte sobre la Historia.

⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 30.

⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 30.

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA COMO MATERIAL MITOGRAFICO. ¿UNA PARADOJA?

Estrechamente vinculado al valor documental de la imagen cinematográfica (ficcional o no ficcional), y dado el carácter legendario que, prácticamente desde el comienzo del conflicto, adquirió la guerra civil española, el análisis histórico de las imágenes debe tener en cuenta un segundo factor: el que atañe al potencial de aquellas para constituirse como vehículo de los mitos, a su capacidad para quedar fijadas en la memoria en virtud de su plasticidad e, incluso, su capacidad para condensar el relato de los hechos mismos en la memoria colectiva.

Vicente Sánchez-Biosca conceptualiza esta idea partiendo de dos cuestiones fundamentales desde las que analiza las tramas narrativas que componen los relatos cinematográficos de la guerra civil: la noción aristotélica de mito y el lugar primordial de la imagen en las representaciones memorísticas de la sociedad contemporánea.¹⁰ La idea aristotélica de mito es definida allí como una forma narrativa de pensamiento, expresión y comunicación que se opone al *logos*, es decir, al modo racional de explicación. De ahí, prosigue Sánchez-Biosca, «la doble acepción del *mythos* aristotélico: por una parte, se refiere al universo de los orígenes, indiscriminados, magmáticos e *irreductibles a la razón*; por otra, a la expresión, gracias a un *relato*, de unos valores nacionales, sociales, ideológicos que parecen naturales (tal es el poder de la naturalización del mito) y no precisan de justificación».¹¹ El mito entendido, pues, como un relato que se caracteriza por su impenetrabilidad respecto a la argumentación y por la resistencia al paso del tiempo. Desde ese punto de vista, el autor plantea que «la forma de estos mitos, no es en absoluto gratuita ni accidental, ya que si su contenido lograra traducirse al discurso racional se extraviaría por el camino el efecto de cohesión comunitaria o social que poseen. Dicho de otro modo, el contenido de los mitos es su forma. Desempeñan así los mitos un papel de reconocimiento gregario, un reforzamiento de los lazos de identidad grupal, social, política, de cualquier colectividad».¹²

¹⁰ Vicente Sánchez-Biosca: *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006. El autor había reflexionado ya sobre la función de las imágenes en las representaciones memorísticas en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca: *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2000.

¹¹ *Op. cit.*, p. 23. La cursiva es nuestra.

¹² *Op. cit.*, p. 24.

Partiendo de esta concepción de los mitos entendidos como relatos «contrarios a los hechos» pero basados en esquemas narrativos de probada eficacia, Sánchez-Biosca plantea (y coincidimos con él) que el análisis de su forma retórica y el entramado de su formulación es el mejor instrumento para desmontarlos. La importancia que el autor le confiere al estudio de las formas narrativas reside en la convicción de que «es a través del mito (y de sus formas menos poderosas y enérgicas, los relatos) como se expresan las representaciones sociales y concepciones irreductibles al enunciado lógico e irracional, pero infinitamente más eficaces, ya porque entrañan elementos impronunciables o inefables (controvertidos éticamente, por ejemplo), ya porque su formulación raya en la paradoja y entrañaría contradicciones insolubles en un discurso expositivo».

En este sentido, la contradicción o paradoja entre el valor documental que proponemos atribuir al relato cinematográfico y su función mitificadora es solo aparente, pues de lo que este nos informa es, precisamente, de determinados mecanismos de producción de sentido (de producción de relatos míticos, si se quiere) propios de una época. Y lo que reconstruimos al analizar esos relatos no es, por tanto, el hecho, sino una mirada de la época sobre el mismo. Román Gubern expresó esta idea con precisión al referirse al valor sintomático que poseen las películas:

(...) Todos los textos cinematográficos tienen, sin exclusión, por lo menos un valor sintomático, revelador directo o indirecto de un contexto, lo que no significa que tengan necesariamente un valor «especular», de testimonio tradicional, como obviamente no lo tiene el llamado justamente «cine de evasión», que intenta alejar al espectador de los problemas de la realidad social y por ello los oculta cuidadosamente en la pantalla, como ocurría en las comedias euforizantes del cine de la Depresión, del cine nazi o del cine paleofranquista. Pero aún así, los vaivenes contextuales acaban por aparecer en la escritura de los textos, incluso más allá de la voluntad o de la conciencia de sus cineastas. Creemos que las turbulencias históricas por las que ha atravesado el cine español proporcionan óptimos ejemplos de esta inscripción textual. Y por eso las cinematecas deberían conservar la totalidad de los films producidos en su país, pues en este campo no hay obra insignificante, pues todo film posee, por lo menos, un valor sintomático.¹³

En consonancia con estas ideas, Nancy Berthier, que también ha vislumbrado la importancia del cine para el discurso historiográfico, ofrece un nuevo matiz a la relación entre Cine e Historia en su desarrollo de la noción de

¹³ Román Gubern: «Tendencias, autores, textos», en *Archivos de la Filmoteca* nº 28, Valencia, IVAC, febrero de 1998, pp. 7 y 8.

las «películas-acontecimiento», films cuyo estatuto histórico no tiene tanto que ver con sus cualidades fílmicas intrínsecas (lo que les concedería un lugar en la historia del cine) como con las circunstancias de su elaboración, producción y recepción (relevantes desde una perspectiva histórica). Las películas-acontecimiento son, en definitiva «aquellos films que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. (...) Constituyen en sí unos acontecimientos históricos cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorística».¹⁴

Del mismo modo, más allá de su valor artístico y del lugar que ocupan en la historia del cine, el interés de las películas que abordaremos en estas páginas reside en cuestiones ajenas a la materialidad fílmica, y vinculadas, en cambio, a la coyuntura histórica en que fueron producidas, de la que se constituyen como documento. A tenor de lo expuesto, abordar un tema como el que nos ocupa requiere poner en juego un enfoque transdisciplinar que nos permita proporcionar claves de comprensión de las películas estudiadas; claves, entiéndase, que trasciendan lo intrínsecamente cinematográfico. Con todo, la perspectiva histórica debe ser complementada por el análisis fílmico, indispensable para desentrañar las estrategias discursivas a través de las que se articulan los mensajes. Si, como hemos apuntado, la plasticidad de las películas y su capacidad para condensar los hechos en un relato, y quedar fijadas así en el imaginario colectivo, les confiere un potencial para convertirse en vehículo de los mitos o de mensajes propagandísticos, el análisis de su forma retórica nos permitirá en este caso comprender justamente su inscripción en el seno de los discursos públicos sobre la guerra civil española durante la Gran Depresión en Estados Unidos. Una vez planteados los fundamentos teóricos desde los cuales abordaremos el estudio del cine del *Popular Front* sobre la guerra civil española, resta definir los ejes de sentido que guiarán nuestro recorrido.

CINE, VANGUARDIA Y POLÍTICA EN LOS TURBULENTOS AÑOS TREINTA

Durante la década de 1930 confluyeron de manera singular los destinos de la vanguardia y el documental. Por entonces, la propaganda alcan-

¹⁴ Nancy Berthier: «*Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, una película-acontecimiento», en Vicente Sánchez-Biosca (ed.): *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, Quaderns del MuVIM, Diputació de Valencia, 2007, p. 53.

zaba altas cotas de influencia sobre las masas, al tiempo que se alzaban, cada vez más, voces críticas con aquella forma de seducción política. La imagen fotográfica y cinematográfica, en cuya naturaleza indicial se escudaban los discursos propagandísticos para disimular su indudable ambivalencia, se convirtió entonces en un arma tan potente como agresiva en la batalla de discursos que enfrentó a las democracias occidentales contra los fascismos.

En ese estado de cosas, los artistas de vanguardia, que en su propósito de *épater le bourgeois* se habían visto obligados, en los comienzos del siglo XX, a profesionalizarse o a recurrir a un obsoleto sistema de mecenazgo para sustentar el ejercicio de sus prácticas artísticas, encontraron un nuevo aliado en las instituciones gubernamentales.¹⁵ En Alemania, artistas como Leni Riefenstahl o Walter Ruttmann pusieron sus capacidades artísticas e intelectuales al servicio del estado nacionalsocialista, mientras que en países como España o Estados Unidos la cooperación entre las instituciones y los artistas de vanguardia dio lugar a proyectos de amplio alcance social y cultural como las Misiones Pedagógicas, encabezadas por José Val del Omar, María Moliner o María Zambrano, o los proyectos fotográficos de la Farm Security Administration, con Walker Evans, Dorothea Lange y Arthur Rothstein entre sus exponentes más destacados.¹⁶

En esos años de efervescencia artística y convulsión política, las masas cobran centralidad como objeto de representación y como destinatarias de las obras de arte. El muralismo, cuya función didáctica es indiscernible de la propagandística, vive momentos de esplendor en México, en Estados Unidos y, en menor medida, en países como Argentina. El realismo social se erige como credo indiscutible de los artistas de vanguardia, y es importante aquí matizar la distancia que todavía mantenían aquellos con respecto al realismo socialista. En este sentido, compartimos el parecer de Anreus, Linden y Weinberg,¹⁷ quienes consideran el muralismo como un vanguardismo, a pesar de que los artistas mexicanos que

¹⁵ Véanse los trabajos de Malte Hagener: *Moving forward, looking back. The European Avant-Garde and the invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006 y «Melodías a través del océano. La intersección del documental y la vanguardia», en Sonia García López (coord.): *De la Vanguardia al Realismo. Poéticas de pasaje, Archivos de la Filmoteca n° 56*, Valencia, IVAC, junio de 2007.

¹⁶ A este respecto pueden consultarse: Jordana Mendelson, *Documenting Spain: artists, exhibition culture and the modern nation, 1929-1939*, University Park, Pennsylvania University Press, 2006 y Anreus, Linden y Weinberg, *The Social and the real. Political art of the 1930's in the Western Hemisphere*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.

¹⁷ *Op. cit.*, p. XIV.

iniciaron el movimiento habían rechazado la abstracción en aras de un arte cercano a las masas desde un punto de vista formal y temático, así como en lo referente a sus soportes. Según los autores, las expresiones visuales más auténticas y cohesivas del realismo social sintetizaban la experimentación formal con la interpretación crítica de la realidad y se enfrentaban con igual empeño al formalismo expresivo de la vanguardia en estado puro y al naturalismo academicista, que perpetuaba valores conservadores.¹⁸

En el seno de ese diálogo entre las vanguardias y las instituciones en su batalla discursiva por la conquista de las masas, el documental ocupa un lugar preponderante. Concretamente en Estados Unidos, impregna lo social más allá de los conocidos proyectos de documentación fotográfica y cinematográfica de la Farm Security Administration y la Resettlement Administration. Es ilustrativo el caso del *Living Newspaper*, un género teatral concebido y creado por el Federal Theater Project (FTP) durante la década de 1930 con el fin de acercar la historia y la actualidad a todos los estratos de la población, especialmente a los sectores iletrados. Hallie Flanagan, directora del FTP, se propuso generar un «tratamiento dramático autorizado» de la actualidad. Para ello, organizó al equipo del *Living Newspaper* como si de un gran periódico urbano se tratara: con editor jefe, editor ejecutivo, redactor local, reporteros y correctores. El proceso constaba de tres fases. Primero, los investigadores recababan información relativa al evento, cuyas fuentes irían siempre citadas en notas al pie del guión. En segundo lugar, el equipo de investigación y los dramaturgos discutirían las implicaciones del material y propondrían nuevas líneas de investigación. Tras refinar el material bruto, los dramaturgos «destilarían la esencia» de la información y desarrollarían el guión. Los *Living Newspapers* eran, en última instancia, afiladas alegorías sociales. El primero que escapó a la censura, *Triple-A Plowed*,¹⁹ contaba la historia de la Ley de la Reforma Agraria (Agricultural Adjustment Act)²⁰ y hablaba de la situación de los granjeros combinando drama y representación factual o recreación de acontecimientos. La recreación fue, de hecho, el modo en

¹⁸ Piénsese, por ejemplo, en la obra documental de Willard Van Dyke y en las fotografías de Tina Modotti de finales de los años veinte, tan atentas a las problemáticas sociales y al mismo tiempo tan deudoras de la *straight photography*, abanderada por fotógrafos *modernistas* como Edward Weston, Ansel Adams o Imogen Cunningham.

¹⁹ Primera representación por el Federal Theatre Project para la radio se realizó el 14 de marzo de 1936.

²⁰ La información procede, en su totalidad, del proyecto sobre la cultura estadounidense de la década de 1930 en Estados Unidos llevado a cabo por la Universidad de Virginia. En su página web puede escucharse una recreación actual de *Triple-A Plowed*: <http://xroads.virginia.edu/%7EMA04/mccain/play/intro.htm>, última consulta del 14 de enero de 2013.

que se popularizó el documental, no solo en el teatro, sino también en noticiarios radiofónicos y cinematográficos como *The March of Time*, en los que las noticias solían reconstruirse en estudio con efectos especiales.²¹

El documental, cuya consolidación o institucionalización como forma fílmica se produce justo en esos años,²² jugó un papel central en el pasaje de la vanguardia al realismo, pues fueron precisamente algunos de los representantes más destacados de aquella los que comenzaron a llamar la atención sobre la potencialidad crítica de la imagen documental y su poder transformador en los procesos de cambio social. Vertov, Gan y Shub promovieron el «hecho», el cine «no interpretado», el «documento» desde la Unión Soviética, mientras que Richter, Ivens, Cavalcanti, Vigo y Storck, siguiendo las modalidades que les eran propias, se orientaron también en esta dirección, al igual que los cineastas fotógrafos estadounidenses de Film & Photo League o Frontier Films.²³

En consonancia con aquellas manifestaciones, el documental, junto con las actualidades cinematográficas, pasó a ocupar un lugar destacado en la programación de los primeros festivales internacionales de cine independiente, celebrados en La Sarraz (Suiza) y Bruselas (Bélgica) en 1929 y 1930, respectivamente. Incluso en un país como España, marginal respecto a los centros neurálgicos de la vanguardia europea, artistas como Buñuel, Dalí, Val del Omar, De Lekuona o Renau utilizaron la forma documental o materiales a ella asociados para conectar sus representaciones de determinados aspectos de la realidad española con la tendencia dominante en el ámbito internacional de las artes visuales.²⁴

El auge del cine documental se produce, por otra parte, en un momento de importantes innovaciones tecnológicas en el campo del noticiario cinematográfico, forma fílmica que a menudo comparte motivos y temas de interés con el documental, si bien el imperativo de la inmediatez que la preside reduce la distancia necesaria para la reflexión y la argumentación propia de este último. Desde este punto de vista, fueron determinantes la

²¹ Pueden consultarse sorprendentes ejemplos que escenifican bombardeos en España durante la guerra en <http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/mot/html/spain.htm>, última consulta del 14 de enero de 2013.

²² Véase la introducción del libro de Bill Nichols: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997 y el citado *dossier De la vanguardia al realismo. Poéticas de pasaje, Archivos de la Filmoteca*, op. cit.

²³ Véase François Albera : *L'Avant-garde au cinéma*, París, Armand Colin, 2005, p. 101.

²⁴ Cfr. Jordana Mendelson, op. cit. Véase también Joan Fontcuberta (ed.), *Idas & Chaos. Trends in Spanish Photography, 1920-1945*, Nueva York, International Center of Photography, 1985.

aparición de cámaras ligeras que, como afirmábamos anteriormente, permitían mayor amplitud de movimientos y rapidez en los desplazamientos y la introducción del sonido postsincronizado, que abría enormes posibilidades en el ámbito de la banda sonora. En su libro ya clásico *The American Newsreel*,²⁵ Raymond Fielding pone de relieve la toma de conciencia sobre el medio que supuso la llegada del sonido. Hasta ese momento, el noticiario había permanecido lastrado por el estilo de la prensa escrita debido a que los periodistas y operadores de cámara contratados por las compañías de noticiarios procedían de ese medio. Los noticiarios anteriores al sonoro se componían de una sucesión fragmentada de historias inconexas cuyos títulos seguían el esquema de la pirámide informativa propio de la prensa, comenzando con la noticia más importante y siguiendo un curso de interés decreciente. La introducción del sonido, que coincidió con la sindicación y profesionalización de los realizadores de noticiarios, volvió considerablemente más compleja la realización y los productores comenzaron a buscar reconocidos profesionales del cine y no veteranos de la prensa para encargarles el trabajo. Introducido en la década de 1930 por el gobierno de Adolf Hitler, el noticiario sonorizado resultaba mucho más dramático y cinematográfico en su estilo y estructura. Inspirándose claramente en aquellos, aunque con un discurso democrático, el noticiario estadounidense *The March of Time*, de la cadena Time Inc. dirigida por Henry Luce, utilizaba técnicas propias de la ficción como la escenificación o la reconstrucción de acontecimientos dotando al discurso informativo de esa dimensión inequívocamente espectacular con la que hoy estamos tan familiarizados.

Como resultado de la manipulación ostensible de imágenes, no tardaron en surgir las críticas contra la forma del noticiario, cuyo estatus de verdad había sido muy superior al de la prensa hasta la introducción del sonoro. Y es que, con la aparición del sonido postsincronizado afloraron nuevas formas de manipulación que se regularizarían a lo largo de la década de 1930, tales como la puesta en escena de acontecimientos, cuyo ejemplo más notable es el congreso del partido nacionalsocialista en Nuremberg filmado por Leni Riefenstahl y Walter Ruttmann.²⁶ Refiriéndose precisamente a *El triunfo de la voluntad*, película en la que «los operadores construyen una experiencia objetiva, basada en la multiplicidad

²⁵ Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967*, Norman, University of Oklahoma Press, 1972. Puede consultarse también una introducción a la forma del noticiario en castellano en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2000.

²⁶ *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad, 1935)*.

de miradas y en la linealidad del montaje», Àngel Quintana llega a afirmar que «la película inaugura el debate sobre el poder de la cámara como constructora de la realidad».²⁷ Del mismo modo, durante aquellos años se generalizó la recreación del acontecimiento después de que hubiera tenido lugar, con las mismas personas que habían tomado parte en el original. Louis de Rochemont, creador de *The March of Time* e inspirador de esta técnica, la defendía argumentando que sus camarógrafos recreaban la realidad de la misma manera que los periodistas lo hacían en la prensa, precisando que la recreación era siempre mucho más cruda y detallada que el acontecimiento real.²⁸

Así pues, con el sonoro, la estructura de los noticiarios comenzó a cambiar vertiginosamente. Para lograr transiciones más inteligentes en los cambios de secuencia comenzó a utilizarse la narración y la música, al tiempo que los montadores comenzaban a mezclar los sonidos registrados durante la filmación con otros producidos en el estudio de grabación. Por ello, el equipo de noticiarios aumentó con dos especialistas en sonido que trabajaban codo con codo con el proyccionista y el mezclador. Como resultado, se logró una presentación más inteligente de las noticias, pero también una mayor teatralidad en su tratamiento. Todo ello parecía conducir, a ojos de los críticos, a una deficiencia de autenticidad, inmediatez y credibilidad periodística. Como señala Rafael R. Tranche, esto se debía, principalmente, a la «ausencia de ambientes sonoros originales obtenidos en el lugar de los hechos. En sustitución, las bandas sonoras de esos años recrearán artificialmente los elementos más destacados con un reducido abanico de efectos: ruidos de avión, coches, sirenas, explosiones, voces, vítores...».²⁹

Problemas, todos ellos, a los que debió enfrentarse también, en mayor o menor medida, el documental. Y es que los equipos de registro

²⁷ Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible*, *op. cit.*, p. 23. La película contaba con un dispositivo técnico integrado por ciento veinte personas, entre las que había dieciséis operadores especialistas en la filmación de noticiarios. El objetivo era contar con la mayor cantidad posible de puntos de vista para poder crear, en virtud de la ubicuidad de la instancia narrativa, la ilusión de un falso directo. Algo que le ha permitido afirmar a Quintana que «la puesta en escena diseñada por el Reich no estaba pensada para ser vista por un público presencial, sino por un público “pretelevisivo”» (p. 19).

²⁸ Raymond Fielding, *op. cit.*, p. 150. En cualquier caso, la técnica de recreación de acontecimientos (*reenactment*, en inglés) era aceptada en los años treinta como parte del lenguaje documental, sin que esto supusiera una pérdida de credibilidad por parte del espectador. Véase a este respecto: Brian Winston, «Honest, Straight Forward Reenactment. The Staging of Reality», en Kees Baker, *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999 y la defensa de la recreación que hace el propio Joris Ivens en sus memorias, Joris Ivens, *The camera and I*, New York, International Publishers, 1969, pp. 75-77.

²⁹ Rafael R. Tranche, «Una nueva mirada», *art. cit.*, p. 95.

de sonido eran por entonces demasiado pesados y complicados de manejar en exteriores, sobre todo a la hora de trabajar ante situaciones imprevistas.³⁰ Por ello, la banda sonora de los documentales siguió llevándose a cabo, principalmente, en el estudio de sonido, tras el rodaje, mientras que las escenas con sonido sincronizado –cuyo registro, por lo demás, no siempre producía los resultados más óptimos– quedaban circunscritas a los acontecimientos que se desarrollaban en interiores y permitían el uso del trípode (conferencias, discursos, declaraciones, etc.). Tales escenas quedaban lastradas por el estilo del noticiario, pero tenían como contrapartida la introducción en el documental de una técnica novedosa de captación del sonido que otorgaba mayor inmediatez al discurso fílmico.

Sin embargo, y a pesar de que determinados discursos públicos tendían a asociar noticiario, reportaje y documental, el intenso diálogo del cine documental con el noticiario, que se dio igualmente en el plano formal y en el teórico, se produjo desde la posición antagónica desde la que los documentalistas concebían ambas formas fílmicas. En esta perspectiva se enmarca, por ejemplo, el cuidado trabajo de dicción que Ernest Hemingway realizó en la narración de *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937) para establecer una distancia enunciativa respecto a la fórmula ampulosa, omnisciente, demiúrgica –y tremendamente popular– de *The March of Time*.³¹ Téngase en cuenta que, como afirman Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca,³² en los años treinta y principios de los cuarenta «la información vive presa de una constelación de nociones de las que resulta imposible extraerla sin amputar su comprensión, pero de las cuales debe pese a todo ser discernida. Son estas las de propaganda, instrucción y distracción». Esta última imperó con carta de ciudadanía en Hollywood, donde los grandes estudios controlaban la práctica totalidad de los noticiarios de todo el país y sus filiales en el extranjero. Martin Quigley, editor de *Motion Picture Herald*, periódico de los propietarios de salas, lo expresó meridianamente:

Los noticiarios no tienen más obligaciones que las de la industria del espectáculo y las de las otras salas a las que abastecen. Para suministrar entretenimiento a los cines, los noticiarios tienen la obligación de ser entretenidos. No tienen la obligación de ser importantes e infor-

³⁰ *Ibid.*, p. 83.

³¹ Véase Sonia García López, «Robert Capa y Henri Cartier-Bresson: A la captura del azar en el instante decisivo», en Rafael R. Tranche (coord.), *De la foto al fotograma. Fotografía y documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid, Ocho y Medio, 2006, pp. 97-98.

³² *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2000, p. 248.

mativos. Pueden no presentar a ninguna parte, a ambas partes o la vía de en medio de cualquier condición o cuestión social.³³

El tratamiento que hicieron los noticiarios estadounidenses de la guerra de España no escapó a estas premisas y, como afirma Geoff Pingree al referirse a los noticiarios Hearst Metrotone (líder en producción de noticias junto a Fox y Paramount), la guerra civil española se contó de manera incongruente, ambigua y pasiva.³⁴ Evidentemente, este tratamiento de las noticias no era inocente, sino que servía a los propósitos ideológicos de los estudios (cuyos directivos apoyaban a Franco) de no poner en peligro sus beneficios en taquilla por el hecho de tomar partido por uno u otro bando.³⁵

Los cruces entre vanguardia, realismo y documental, así como el auge de la propaganda y el lugar central de las masas en la década de 1930 (atravesada por dicotomías tan radicales como democracia *vs.* totalitarismo o fascismo *vs.* comunismo) son los ejes en los que cabe inscribir la producción del *Popular Front* sobre la guerra civil española. No en vano Albera³⁶ propone pensar el tránsito de la vanguardia al realismo que se produce en estos años (y que va desde la experimentación de laboratorio hasta el documental *engagé*) como un proceso de integración de la vanguardia en la corriente más amplia del frente cultural antifascista que habría coincidido con un viraje hacia el documental. Como resultado de ese movimiento de integración, el cine del *Popular Front* presenta como señas de identidad inequívocos rasgos que lo vinculan al documental de vanguardia que se desarrolló en Europa, y también en Estados Unidos, durante la década de 1920 y principios de la de 1930, antes de la institucionalización del documental como forma fílmica;³⁷ al mismo tiempo, resulta evidente la vocación de las películas adscritas a ese movimiento

³³ Martin Quigley, «The exhibitor's screen. How shall it be used», *Motion Picture Herald*, 5 de febrero de 1938, citado por Geoff Pingree: «La política en voz pasiva: los noticiarios de Hearst Metrotone de la guerra civil española», en Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez: *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996, p. 111.

³⁴ Art. cit., p. 109.

³⁵ En este sentido, resulta sintomático que el primer relato cinematográfico de la contienda que llegó a Estados Unidos (con imágenes exclusivas filmadas por Pierre Luck para *Fox Movietone News*) lo hiciera en el barco alemán SS Bremen, ante el que los izquierdistas de Nueva York organizaron numerosas manifestaciones en contra de las relaciones comerciales entre Estados Unidos y la Alemania nazi.

³⁶ *Op. cit.*

³⁷ Por lo demás, en la mayoría de los casos, la presencia de integrantes de las vanguardias en las películas del *Popular Front* era habitual, cuando no eran ellos mismos sus artífices (es el caso de Joris Ivens, Paul Strand o Leo Hurwitz).

de llegar a las masas y de desafiar en esa empresa a su más fiero competidor: la industria hollywoodiense.

La década de 1930 marcó, en muchos sentidos, un momento de crisis. La caída de Wall Street en 1929, el ascenso de los fascismos y la proliferación de conflictos bélicos a ellos asociados, como la invasión de Abisinia, la guerra civil española y la guerra sino-japonesa, propiciaron el abandono progresivo de los planteamientos formalistas y, en cierto sentido, elitistas de la vanguardia a favor de un arte solidario con las políticas de Frente Popular, con un acento social mucho mayor y, por consiguiente, conscientemente dirigido a las masas. En ese contexto cultural, social y político se inscribe este estudio del cine del *Popular Front* sobre la guerra civil española.

Como se desprende de lo dicho hasta ahora, y tendremos ocasión de profundizar en ello, el cine del Frente Popular es un fenómeno artístico e histórico con unas señas de identidad propias que, siempre bajo la estela del internacionalismo, adquirió expresiones matizadas por la tradición, la historia y la realidad de cada uno de los países en los que su ideología incidió con mayor o menor calado. En el caso de Estados Unidos, la guerra civil española fue el conflicto internacional que centralizó decisivamente la producción cinematográfica del *Popular Front*, ya que la contienda abarcó prácticamente todo el periodo que duró la consigna del antifascismo establecida por la política de Frente Popular.³⁸ El núcleo de producción más activo del cine del *Popular Front* se desarrolló en Nueva York, aunque, como veremos, Hollywood no fue a la zaga de la movilización liderada por los intelectuales de la costa Este y los emigrados europeos. Desde este punto de vista, el documental *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), y el drama romántico *Blockade* (William Dieterle, 1938), en la constante de las producciones independientes del cine del *Popular Front*, representan, de manera indiscutible, el espíritu imperante en aquella época en los dos grandes centros de producción estadounidense: el de Joris Ivens es un documental autogestionado con el apoyo de un pequeño grupo de artistas e intelectuales radicados en Nueva York, mientras que el filme de William Dieterle presenta las contradicciones inherentes a la politización del cine en el entorno de la mayor industria cinematográfica del mundo, regida por las leyes del mercado. No obstante, la interacción de ambos núcleos de producción fue constante, razón por la que podemos considerar este periodo de la historia del cine estadounidense como aquel

³⁸ Las consignas del Frente Popular fueron lanzadas en el congreso de la Internacional Comunista celebrado en Moscú en 1935 y finalizó en 1939 con el ominoso pacto Molotov-Ribbentrop.

en el que existió un diálogo más fecundo entre el cine de Hollywood y el producido en Nueva York.

Ante la necesidad de identificar y diferenciar ambos contextos, sin perder de vista la dinámica de retroalimentación descrita, el libro se divide en dos partes. La primera de ellas, y la más amplia, corresponde a las películas realizadas por cineastas independientes radicados en Nueva York. La segunda está dedicada a *Blockade*, el único filme de ficción sobre la guerra de España que la izquierda realizó en Hollywood durante la década de 1930. La sistematización no obedece a criterios geográficos, dada la constante retroalimentación entre los profesionales del cine afincados en Hollywood y los procedentes de Nueva York a la que nos hemos referido; tiene que ver, más bien, con la diferencia histórica que separa la producción de la costa Este (dominio por excelencia del cine independiente y territorio de las elites intelectuales y la vanguardia política y artística) de la de la costa Oeste (donde es hegemónica la producción cinematográfica de orientación comercial propia del sistema de estudios).

Cada una de las partes consta de una introducción general en la que se establece, respectivamente, la coyuntura histórica de la aparición y evolución del Frente Popular en Nueva York y en Hollywood. Aunque el primer capítulo del libro («La guerra civil española y el *Popular Front*») constituye ya una introducción general al contexto del Frente Popular estadounidense, hemos juzgado necesario comenzar la segunda parte con una introducción específica al contexto hollywoodiense (capítulo 5, «Hollywood, el *Popular Front* y la guerra civil española»). El *Popular Front* fue un fenómeno que recorrió el país de costa a costa y de Norte a Sur pero las condiciones de posibilidad para su emergencia y las circunstancias bajo las que se produjo varían considerablemente a lo largo de su geografía, especialmente en el caso de Hollywood, donde aquella estrategia política adquirió, como se verá a lo largo del libro, señas de identidad propias.

Los capítulos 2, 3 y 4 corresponden al estudio específico de las películas realizadas por los cineastas radicados en Nueva York. Así, en «Temas y mitos de la guerra civil española en el *compilation film*» se aborda *Spain in Flames*, la primera y más importante película de montaje sobre la guerra de España realizada en Estados Unidos, y la producción anarquista sobre el conflicto, enteramente realizada a partir de material de archivo. El capítulo 3, «Frontier Films y la política del compromiso: *Heart of Spain* y *Return to Life*» aborda las dos películas realizadas por la productora radical e independiente en colaboración con el Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy (MB & NACASD), la mayor organización de ayuda a la España republicana con

sede en el país norteamericano. El capítulo 4 está dedicado a *The Spanish Earth*, película realizada por el mismo equipo de *Spain in Flames* y destinada a convertirse, en sí misma, en un auténtico mito de la solidaridad internacional con la República. Y si la película de Joris Ivens constituye el hito más importante de la producción documental estadounidense respecto a la guerra de España, *Blockade* es su imagen invertida en el espejo de la ficción hollywoodiense. A la película de William Dieterle está dedicado el capítulo 6. Quedará trazado, de este modo, el panorama de la producción cinematográfica estadounidense del *Popular Front* sobre la guerra civil española y, con él, el relato de la forma en que un importante sector de la sociedad norteamericana se miró en España entre 1936 y 1939.

Como veremos, la representación de la guerra civil española en Estados Unidos no solo refleja las posturas ideológicas que diversos sectores de la sociedad adoptaron ante el conflicto, sino también la complejidad social, cultural y étnica que caracteriza al pueblo estadounidense, dramáticamente enfatizada durante la Gran Depresión. Los trabajos de autores como Patrick J. MacNamara,³⁹ Michael Wallace⁴⁰ o Cary Nelson⁴¹ evidencian que los voluntarios que combatieron en España y los que apoyaron a la República desde Estados Unidos respondían a motivaciones directamente vinculadas con su realidad más inmediata. Así, apoyaron al bando franquista los irlandeses católicos de Nueva York, una de las comunidades más empobrecidas por la Gran Depresión cuyos integrantes albergaban, por lo general, un resentimiento étnico contra los judíos comunistas, quienes apoyaron masivamente al bando republicano por considerar que era el enemigo de Hitler y Mussolini, aliados de Franco. A su vez, los afroamericanos, que combatieron por primera vez en igualdad de condiciones respecto a los blancos en España, sentían que allí se enfrentaban contra Mussolini, líder de la invasión de Etiopía (de la agresión, por tanto, contra los «hermanos africanos») en 1935. En cualquier caso, resulta evidente que la política del Frente Popular supo diseñar estrategias precisas que, por una parte, cohesionaban el sentimiento de pertenencia a grupos étnicos o comunidades sociales y políticas mientras que, por otra, promovían una actitud de solidaridad internacional que

³⁹ «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.

⁴⁰ «New York and the World: The global context», en Peter N. Carroll y James D. Fernandez, *op. cit.*

⁴¹ Cary Nelson (ed.), *Madrid 1937. Letters of the Abraham Lincoln Brigade from the Spanish Civil War*, New York, Hardcover, 1996.

trascendía las fronteras raciales, sociales y culturales. Desde este punto de vista, es revelador el texto introductorio a la presentación de la figura ejemplar de la enfermera afroamericana Salaria Kee⁴² en un folleto editado en 1938 por The Negro Committee to Aid Spain:⁴³

¿Qué tienen que ver los negros con España? ¿Qué puede aportarnos este país? ¿Por qué deberían los negros combatir en España? ¿Qué esperan con ello? Estas son preguntas que los negros formulan constantemente. Es su respuesta inmediata a cualquier llamamiento por España. A parte de la cuestión, evidente, del humanitarismo, las respuestas son bastante sencillas.

La Italia fascista invadió y dominó Etiopía. Esto supuso una conmoción tremenda para los negros del mundo. Etiopía representaba el último bastión de la autoridad negra, del autogobierno. Cientos de negros en este país intentaron unirse a las fuerzas etíopes. Pero Etiopía parecía por entonces muy remota y pocos lo lograron. Digo «por entonces» intencionadamente, pues la aceleración de los acontecimientos mundiales en los últimos tiempos ha acercado Europa y Oriente al pensamiento y conocimiento locales.

Incluso entonces fueron recolectados miles de dólares por los pueblos de todos los países del mundo que aman la libertad. Suecia y Dinamarca enviaron ambulancias y suministros médicos. Los negros de Nueva York enviaron un hospital de campaña con 75 camas y dos toneladas de suministros médicos. Enviaron dos delegaciones al emperador Haile Selassie. Trajeron dos delegaciones etíopes a este país para ganar apoyos para Etiopía. Un joven físico blanco de Evanston, Illinois, fue la primera baja extranjera. Fue asesinado en un bombardeo aéreo italiano-fascista sobre los hospitales de campaña etíopes. Significativamente, Italia, Alemania y Japón no enviaron nada, aparte de gas venenoso para masacrar a los etíopes.

Italia ha abandonado la invasión de Etiopía y ha desplazado sus tropas a España. Aquí tenemos otra nación pequeña, feudal y subdesarrollada. Todavía existe un pequeño resentimiento contra Italia. Los cientos de muchachos negros a los que se les ha advertido que no vayan a Etiopía entienden estas cuestiones más claramente ahora. Para ellos España es en este momento el campo de batalla en el que el fascismo italiano debe ser derrotado. Y tal vez si Italia es derrotada en España se verá obligada a retirarse de Etiopía. La única esperanza de

⁴² En abril de 1937, Salaria Kee dejó su trabajo en el hospital de Harlem, Nueva York, para ir a España como voluntaria en los servicios sanitarios del MB & NACASD. Pronto se hizo popular como «la primera enfermera negra que trabajó en España». Podemos verla cuidando de los heridos convalecientes en *Heart of Spain* y en *Return to Life*.

⁴³ *A negro nurse in Republican Spain*, New York, The Negro Committee to Aid Spain / Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy, 1938. Edición facsímil editada por Veterans of the Abraham Lincoln Brigade, Palo Alto, California, 1977.

salvación de Etiopía reside en la derrota de Italia. Y el lugar para derrotar a Italia ahora es España.⁴⁴

La cita resulta interesante por cuanto no solo expone las razones que podían llevar a los afroamericanos, una comunidad marginada en Estados Unidos, a combatir en España, sino que también nos informa del amplio alcance de la política frentepopulista de oposición al fascismo, que focaliza en este caso la cuestión racial de la represión que viven los negros en Estados Unidos y el ejemplo de autonomía que constituye Etiopía.

Más allá de la solidaridad internacional y las razones humanitarias, estas motivaciones inmediatas de los estadounidenses que lucharon por la República nos permiten hablar de una perspectiva *estadounidense* de la guerra civil española. De manera similar, las películas de la guerra civil española producidas en Estados Unidos parten de cuestiones relativas a la propia realidad norteamericana. La necesidad de invocar al público de aquel país esgrimiendo argumentos que le resultaran familiares no escapaba a quienes, desde ultramar, abrazaron la causa del antifascismo. Al mismo tiempo, la presencia de muchos de ellos (notablemente, Joris Ivens, Helen van Dongen y Henri Cartier-Bresson, procedentes de Europa) en Estados Unidos era coyuntural, de manera que en las películas en cuestión había de producirse necesariamente un encuentro entre la perspectiva local y los vientos que soplaban desde el viejo continente.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 3.