Tierra de España, tierra de mitos

La imagen de la guerra civil española en el cine de Joris Ivens

Sonia García López

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/4132>

DOI: 10.4000/agedor.4132

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Sonia García López, « *Tierra de España, tierra de mitos* », *L'Âge d'or* [En línea], 1 | 2008, Publicado el 10 junio 2008, consultado el 19 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.4132>

Este documento fue generado automáticamente el 19 junio 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Tierra de España, tierra de mitos

La imagen de la guerra civil española en el cine de Joris Ivens

Sonia García López

Introducción

- 1 Podemos decir sin temor a equivocarnos que la guerra civil española fue uno de los grandes referentes de la izquierda norteamericana en la década de 1930. Uno de los síntomas más palpables de esta constatación, cuyas razones desarrollaré a lo largo de este estudio, es el hecho de que se realizaran una decena de películas, entre documentales y ficción, expresamente dedicadas al conflicto español. Aquí hablaré sobre una de las más emblemáticas: *The Spanish Earth*, de Joris Ivens¹. Esta película, producida en 1937, es uno de los más vivos ejemplos de la cultura del Popular Front y de un momento en la historia del cine estadounidense en que la imagen de España dejó de asociarse (parcialmente) a toreros y gitanas para tener como protagonistas a campesinos y milicianos.
- 2 Al igual que otras películas como *Heart of Spain* o *Return to life*, *The Spanish Earth* establece un fuerte compromiso con la causa republicana que va unido a una vocación realista, documental, muy en consonancia con el espíritu de los tiempos y bastante alejada de los estereotipos sobre España al uso en la cultura masiva estadounidense. La Historia, con mayúscula, parece irrumpir en la nueva mirada sobre el país que se construye en la película de Joris Ivens y, sin embargo, algo del orden de lo intemporal la atraviesa, pues *Tierra de España* es también, como veremos, un terreno abonado para el mito.
- 3 Desde este punto de vista, me propongo considerar ¿cómo se construye esa mirada sobre España en *The Spanish Earth*? ¿qué queda en ella de la vieja tradición romántica, para la que este país era una tierra de sensualidad y misterio, ajena a las transformaciones del progreso, y qué elementos nuevos, íntimamente conectados con la dramática actualidad de España, pero también con la de Estados Unidos, despuntan revelándonos algunas claves que nos permitirán entender el lugar de esta película en el contexto estadounidense de los años treinta? De la misma manera, trataré de ahondar

en las razones históricas que permitieron que películas como *The Spanish Earth* tuvieran un calado suficiente en la sociedad como para contribuir a la construcción del mito de la guerra civil española, haciendo de ella un referente privilegiado de los discursos de izquierdas estadounidenses.

- 4 *The Spanish Earth* es una película en la que la necesidad de hacer que la tierra sea fértil para producir alimentos está conectada de forma palmaria a la defensa de la población ante el ataque enemigo. Desde el mismo título, los protagonistas de esta película parecen ser el agua, la tierra y las patatas, más que el Ejército Popular o las tropas fascistas. Para entender el calado que pudo tener en el espectador estadounidense este discurso sobre la guerra de España, fuertemente anclado en una poética de la tierra, es preciso que nos detengamos sobre algunas coordenadas históricas a partir de las que se establecen las condiciones de posibilidad de una película como *The Spanish Earth*.
- 5 La guerra civil española irrumpió en la sociedad norteamericana en un momento de enorme convulsión social, cultural y política. El país estaba sumido en pleno proceso de recuperación de la crisis económica originada por el crack del 29, cuando un nuevo problema vino a sumarse a los sufrimientos de la ya pauperizada población: el *Dust Bowl*, la bola de polvo. Enormes tormentas de polvo asolaron las tierras estadounidenses de norte a sur, si bien fueron los estados sureños los que más se resintieron debido a la pobreza casi congénita en la que sus granjeros habían vivido desde hacía décadas. Las precarias técnicas empleadas en la agricultura y las sequías continuadas contribuyeron a producir este fenómeno cuyas consecuencias se extendieron durante más de diez años, ralentizando la recuperación económica del país.
- 6 El gobierno de Franklin Roosevelt puso entonces en marcha una segunda fase del *New Deal*, un programa de recuperación nacional que sintonizaba con toda una serie de políticas económicas que serían emprendidas por diversos países tras la crisis de 1929. Estas políticas tenían como premisa fundamental la idea de que el progreso económico no podía dejarse por más tiempo en manos del mercado autorregulado y la intervención del estado se hacía imprescindible para ello. En 1935, el congreso aprobó el programa de la *Work Progress Administration* (WPA), una agencia destinada a ofrecer puestos de trabajo y ayuda social a las personas afectadas por la crisis. Con un presupuesto de 11.000 millones de dólares, se crearon 8 millones de puestos de trabajo en ocho años, llegando a convertirse ésta en una de las agencias de contratación más importantes del país durante aquél período. Por otra parte, el Ministerio de Agricultura (*Agriculture Department*) creó la *Resettlement Administration* y la *Farm Security Administration* en 1935 y 1937, respectivamente, organismos destinados a ayudar a los granjeros empobrecidos a causa de la *Dust Bowl* y de la crisis del 29.
- 7 Tanto la WPA como las secciones del *Agriculture Department* establecieron una intensa colaboración con artistas e intelectuales de todas las esferas creativas. De esa colaboración surgieron dos de los proyectos más influyentes de la cultura estadounidense de los años treinta: el *Federal Theater Project*, en el que participaron artistas y escritores como Marc Blitzstein, Orson Welles o Archibald MacLeish, y la sección fotográfica de la RA y la FSA que, bajo la dirección de Roy Emerson Stryker, impulsó de manera definitiva lo que dio en llamarse movimiento documentalista norteamericano². Una serie de escritores, fotógrafos y cineastas entre los que se encontraban Walker Evans, Dorothea Lange, Erksine Caldwell, James Agee o Pare Lorentz fueron contratados para documentar gráficamente los proyectos de rehabilitación de las zonas agrícolas emprendidos en todos los estados de la América

profunda³. Esta es una constante en todas las narrativas del *New Deal* que abordaron la cuestión de la América agraria. Se trata de un imaginario que impregnó la cultura norteamericana y con el que, como veremos, conviven estrechamente películas cuyo foco de interés está desplazado a otros lugares, como es el caso de *Tierra de España*.

- 8 Los resultados literarios, artísticos e incluso periodísticos de esa épica del suelo americano que afloró en Estados Unidos durante la depresión fueron numerosos y hoy se consideran grandes clásicos: *The River* (Pare Lorentz, 1937) y *The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1938?), en el ámbito cinematográfico, *Lets Now Praise Famous Men* o *You have seen their faces*, como proyectos de fotografía y escritura, o *The grapes of wrath*, en la narrativa, son sólo algunos de los ejemplos más destacados.
- 9 Por lo demás, la coyuntura política y social en el resto del mundo, muy especialmente en Europa y en la Unión Soviética, contribuyó a la polarización de los movimientos políticos y el ascenso de los fascismos tuvo como réplica la creación de amplias redes de solidaridad internacional. En 1933, Hitler se convirtió en Canciller de Alemania y, casi un año y medio después, en agosto de 1935, tenía lugar el VII congreso de la Internacional Comunista (*KOMINTERN*), que reunió en Moscú a delegados de más de sesenta y cinco partidos comunistas. El objetivo prioritario era idear una estrategia para frenar el ascenso del fascismo y el nacionalsocialismo y, como conclusión, el *KOMINTERN* inauguró una nueva línea política: el frentepopulismo, según el cual los partidos comunistas debían buscar la alianza con los partidos socialdemócratas y liberales (a los que anteriormente se habían opuesto) para formar un frente común contra el fascismo.
- 10 En Estados Unidos, el gobierno de Roosevelt se vio beneficiado por la aparición del frentepopulismo, ya que la sección estadounidense del Partido Comunista (*PCUSA*), que hasta ese momento había formado parte de la oposición, comenzó a apoyar las recién inauguradas políticas del *New Deal*.

El campo intelectual estadounidense y la politización del arte

«*Fiat ars, pereat mundus*», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «*art pour l'art*». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. Walter Benjamin.

- 11 En el campo intelectual, la necesidad sentida por artistas e intelectuales de dar una proyección social a las artes se había manifestado ya a principios de los años treinta, cuando muchos de los integrantes de la vanguardia (o *modernism*, en la cultura anglosajona) decidieron abandonar los preceptos más puristas para poner en marcha nuevas propuestas estéticas orientadas a acercar el arte a las masas con el objetivo de politizarlas⁴. Joris Ivens se había formado en el seno de la vanguardia europea y soviética y a principios de los años treinta, precisamente después de su experiencia en la URSS, imprimió un giro político a su obra cinematográfica con películas como *Zuiderzee* (1930) o *Borinage* (1933). Prácticamente, desde su llegada a Estados Unidos en

1936, Ivens participó activamente en los debates que estaban tomando lugar en la esfera cultural y, más concretamente, en el campo del cine. Su primer contacto en el país se produjo con la organización *Film and Photo League*, cuyo ideario aunaba las prácticas de vanguardia con el activismo político.

- 12 Desde 1934, un pequeño grupo de jóvenes cineastas habían empezado a desmarcarse de las líneas generales de su programa, que consideraban alejado de los intereses de las masas por estar orientado a una *élite* de directores y críticos de cine. En 1935, Leo Urwitz y Ralph Steiner denunciaron la deshumanización del cine experimental, en el que las personas eran consideradas como objetos más que como seres humanos, y proponían un nuevo tipo de cine más preocupado con cuestiones políticas y sociales, un cine que pudiera abarcar un mayor espectro de público y actuar como agente del cambio social⁵. De esa escisión de la *Film and Photo League* surgió el grupo NYKINO y, justo en ese momento, Joris Ivens que por entonces ya gozaba de reconocimiento internacional, vino a participar en el debate y a corroborar sus ideas⁶. Sólo un año más tarde, Joris Ivens se unió a estos jóvenes cineastas para fundar *Frontier*
- 13 *Films*. Lo que se proponían estos directores era poner en marcha un nuevo tipo de cine “concienciado sobre las fuerzas y las causas del cambio social, que tratara a los seres humanos de forma realista y digna, utilizando todos los recursos fílmicos al alcance de la mano; un cine en el que la atracción igualara a la calidad técnica, que promoviera la participación activa del espectador, con una postura social, económica y políticamente comprometida y una visión del mundo sabia y madura”⁷.
- 14 Así, *Frontier Films* se convirtió en emblema del cine independiente americano y, más allá de este, de la cultura del *Popular Front*, cuya dimensión política era tan impetuosa que durante la década de los treinta adquirió nombre propio, el *Cultural Front*⁸. En contrapartida al apoyo que el *Popular Front* brindó a las políticas de recuperación económica implementadas por el gobierno de Roosevelt, sus partidarios se beneficiaron de las generosas políticas culturales del *New Deal*. Aunque más que de beneficio, debería mos hablar de enriquecimiento mutuo. Bajo la égida de la WPA, los cineastas del *Popular Front* encontraron la oportunidad de llevar a cabo sus proyectos y junto con numerosos escritores, artistas e intelectuales, llevaron a cabo una verdadera campaña de educación popular en cuyas manifestaciones concretas se hallaba, implícito, un discurso de redefinición de la identidad nacional, asentado en ciertos valores progresistas cuya fuente de referencia más directa era el populismo norteamericano y las ideas jeffersonianas sobre la democracia⁹.
- 15 El cine del *Frente Popular* creó en Estados Unidos una estética concreta que proporcionó al movimiento documentalista americano de finales de los treinta sus señas de identidad. Pero ¿qué papel jugaron las representaciones sobre la guerra civil española y, concretamente, *The Spanish Earth*, en este contexto específico?
- 16 Cuando la guerra civil estalló en España, el gobierno de EE. UU se mantuvo en la posición aislacionista que había adoptado después de la primera guerra mundial y que duraría hasta el bombardeo de Pear Harbour, en 1941. Pero una parte importante de la ciudadanía estadounidense tomó partido en la cuestión prácticamente desde que estalló el conflicto, en 1936. Unos 2800 estadounidenses procedentes de diversos sectores profesionales y clases sociales fueron a luchar voluntariamente con el ejército de la República. Algunos se hallaban en las Olimpiadas populares que se habían celebrado en Barcelona, para protestar contra los Juegos Olímpicos de la Alemania de Hitler, y se unieron a las milicias de voluntarios cuando Franco dio el golpe militar, mientras que

otros muchos se fueron sumando a las Brigadas Internacionales con el Batallón Lincoln y con otros que fueron creados después. Los estadounidenses que fueron a España para luchar con las Brigadas Internacionales esgrimieron las razones muy 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 para evitar que el fascismo, que ahora se propagaba por Europa, llegara también un día a Estados Unidos¹⁰.

- 17 Al fin y al cabo, se trataba de los mismos que se habían manifestado contra la invasión de Etiopía por las tropas fascistas italianas y por la absolución de los anarquistas Sacco y Vanzetti, condenados a muerte en Chicago; fueron también quienes habrían de desplazarse de España a China, a finales de 1937, cuando la causa empezaba a considerarse perdida y cuando la invasión japonesa proporcionaba nuevos argumentos para la lucha antifascista.
- 18 El *New York Times* envió a varios corresponsales a distintos frentes de la dividida España y publicó más de 5 000 artículos sobre la guerra, durante los 3 años que ésta duró, y muchos de ellos aparecieron en primera página, mientras que las cadenas de noticiarios *Fox Movietone* y *Hearst Metrotone News* (favorables al bando de Franco, a pesar de designarse neutrales) llevaron a las pantallas estadounidenses noticias constantes del frente. En California, especialmente en Hollywood, organizaciones como la *Hollywood Anti-Nazi League* se movilizaron a favor de la República española al tiempo que nacían comités de ayuda especialmente orientados a la causa de España¹¹ y en Nueva York, donde diarios radicales como el *Daily Worker*, el *New Masses* o el *Partisan Review* tenían un nutrido grupo de lectores sucedía otro tanto.
- 19 En el contexto de la maquinaria narrativa que la guerra civil española desencadenó en diversos ámbitos de la cultura estadounidense, *The Spanish Earth*, funcionó en muchos sentidos como máquina mitográfica.
- 20 La cuestión del mito recorre *The Spanish Earth* desde los aspectos más superficiales, ligados a la producción de la película, hasta los aspectos más ideológicos a cuyo descubrimiento nos aboca una reflexión más profunda sobre los mecanismos de producción de sentido propios de esta película. La película fue producida por *Contemporary Historians*, una sociedad que se creó específicamente con ese objeto y que estaba compuesta por grandes figuras de la escena literaria como Dashiell Hammet, Lilian Hellman, John Dos Passos, Archibald MacLeish y Dorothy Parker. Consiguieron reunir 3 000 dólares y enviaron a España, a Joris Ivens y a John Ferno, con un guión escrito por Hellman y Dos Passos. Esa primera versión del guión contemplaba la reconstrucción histórica y el empleo de actores con el fin de remontarse a la historia reciente de España y explicar las causas de la guerra, pero cuando el director y el operador de cámara llegaron al país y constataron las dificultades que ese proyecto iba a entrañar en un estado de guerra, se desentendieron del guión y salieron a rodar los acontecimientos inmediatos.
- 21 Ernest Hemingway escribió el comentario de la versión que hoy conocemos. En esos años ya gozaba de una fama extraordinaria como escritor, guionista y periodista y, en ese sentido, desempeñó un papel central en la impresionante campaña promocional de la película. Él supo vender como nadie la imagen del escritor romántico que extrae el material de escritura de la propia experiencia, a riesgo de perder la vida en el intento.

- 22 Sus novelas sobre España, construidas sobre una visión del país que combinaba sensualidad y atavismo, eran de sobra conocidas por el público americano cuando Hemingway se marchó a Madrid para trabajar como corresponsal de la *North American Newspapers Alliance*, en 1937, y en los comentarios que sobre él aparecían en la prensa se lo describía a menudo, más que como intelectual, como un hombre de acción tan capacitado para escribir novelas como para conducir ambulancias al servicio de la República. Dada su popularidad, no es de extrañar que cuando *The Spanish Earth* fue promocionada en EE. UU los periódicos se refirieran a ella en muchas ocasiones como “la película de Hemingway”, sin más mención al director o al equipo de producción. Sin duda alguna, eso es algo a lo que Joris Ivens contribuyó, ya que su interés principal era realizar una intensa campaña de promoción de la película con el fin de recaudar fondos para el gobierno de la República española.
- 23 El objetivo fue logrado y gracias a las donaciones que recaudó la película, sólo en su primera proyección (durante la mítica velada en casa del actor Frederic March), se compraron dieciséis ambulancias que fueron enviadas a España, y a éstas les siguieron varias más. Sin embargo, ello no se debió tanto a un éxito comercial que nunca llegó, debido a los problemas de distribución que sufrió la película, cuanto a las donaciones procedentes de la acaudalada colonia hollywoodiense que, compuesta en gran parte por refugiados huidos de la Alemania de Hitler y por intelectuales progresistas de Nueva York, percibía la guerra de España como el primer campo de batalla de la lucha contra el fascismo¹².

El mito de la tierra

Au cours de ces études j'avais constaté une chose qui me semblait si simple que je n'avais pas cru devoir beaucoup insister : les hommes qui participent aux grands mouvements sociaux se représentent leur action prochaine sous forme d'images de batailles assurant le triomphe de leur cause. Je proposais de nommer *mythes* ces constructions dont la connaissance offre tant d'importance pour l'historien. (Georges Sorel)

- 24 La producción de *Tierra de España* participó, por tanto, de esa atmósfera de solidaridad internacional que impulsaron los movimientos de izquierdas norteamericanos y que logró una repercusión nunca antes soñada en amplias capas de la sociedad estadounidense. Evidentemente, y a pesar de que las estrategias publicitarias de la película desmentían su carácter propagandístico y eludían la noción de documental, Joris Ivens y su equipo de producción se proponían contribuir con la realización de este filme a la causa de la República española. En este sentido, Ivens pudo decir respecto a su película que poseía una triple acción: “directa, política e ideológica, una acción inmediata y material para la compra de ambulancias y una acción histórica de testimonio para el futuro”¹³.
- 25 Desde este punto de vista, resulta interesante considerar desde la óptica del mito la mirada sobre España y sobre la guerra civil española que se perfila en *The Spanish Earth*, desde el punto de vista ideológico. No me refiero tanto a los mitos clásicos, si bien hay algunos elementos en la narración que apuntan a la estructura atemporal y circular de éstos, sino a una moderna noción del mito que tiene que ver con el lugar de las fantasías colectivas en los procesos de cambio social. En 1908, Georges Sorel, en un escrito que tuvo una enorme influencia en la teoría política de todo el primer tercio del siglo XX¹⁴, había señalado la importancia de los mitos como instrumentos de

intervención sobre el presente por su capacidad para movilizar a las masas. Retengamos esta idea, pues nos será de gran utilidad para entender el discurso ideológico de la película que vamos a analizar a continuación.

- 26 *The Spanish Earth* es un filme sobre la guerra civil española construido desde la perspectiva de la comunidad de campesinos de Fuentidueña¹⁵, una localidad situada a la orilla del Tajo, a unos kilómetros de Madrid, en la carretera que lleva a Valencia. Como explica el narrador al comienzo, las tierras habían estado durante siglos en manos de los terratenientes y éstos las habían mantenido yermas, con la única finalidad, añadiría Ivens en sus memorias, de proporcionar pasto a los toros de lidia y de disponer de una zona de recreo.
- 27 Con el estallido de la guerra los campesinos socializan las tierras y comienzan a diseñar proyectos de irrigación para hacerlas cultivables con el objetivo de cosechar alimentos para los que luchan en el frente de Madrid. De hecho, el “protagonista” de la *The Spanish Earth* es un joven campesino al que las circunstancias han convertido en miliciano y, en el transcurso de la película, lo acompañamos alternativamente en su vida en Fuentidueña y cuando tiene que partir al frente. Julián (así se llama el joven campesino) es el personaje que hace manifiesta la línea invisible que une a los que trabajan la tierra y a los que la defienden en esta película.
- 28 *The Spanish Earth* se caracteriza por cierta dispersión formal, y en ocasiones también narrativa, que arrastra al espectador en un viaje que lo lleva a asistir sucesivamente a cotidianidad relativamente tranquila de Fuentidueña, a unos pocos kilómetros del frente, al horror de los bombardeos en Madrid y a la vida en las trincheras, y de ahí a las tribunas de los políticos en Valencia¹⁶. Sin embargo, un motivo recorre toda la narración y, lo que es más importante, la clausura, haciendo confluir esa dispersión formal en torno a una imagen condensadora: la tierra. En los primeros diez minutos de la película, prácticamente carentes de acción, se elabora poética y narrativamente esa idea de la tierra. En comparación con la acelerada y heteróclita sucesión de imágenes y acontecimientos a los que el espectador se ve abocado a medida que se desarrolla la narración, las primeras secuencias de la película presentan un estado quasi-idílico de fusión del hombre con la tierra en el que la temporalidad parece estar ausente y la circunstancia inmediata de la guerra sólo está sugerida por los escuetos comentarios de la voz del narrador. Sin embargo, encontramos aquí los temas y el discurso de la película perfectamente delineados. Veámoslo con detenimiento.
- 29 Una hermosa vista de la desierta Meseta castellana, como aplastada por el cielo, abre la narración. A pesar de tratarse de imágenes en blanco y negro, se aprecia un intenso contraste de tonalidades y las modulaciones del paisaje producidas por las irregularidades del terreno hacen aparecer la llanura en todo su esplendor. Esta perspectiva, que se diría pictórica, es puntuada musicalmente por “Negra sombra”, el poema de Rosalía de Castro musicalizado por Xan Montes. En un plano más cercano, como si de un elemento más del paisaje se tratara, vemos a lo lejos una figura humana que atraviesa el encuadre: un campesino con su mula. Sin producir ningún tipo de identificación, la cámara registra este movimiento para después descender y terminar enfocando la tierra. Aquí encontramos un primer rasgo de subjetivación, un mecanismo de producción de sentido que va a jugar un papel determinante en el discurso ideológico de la película. La voz del narrador hace su aparición en este mismo momento y, como reforzando ese gesto subjetivo de la cámara, inicia una particular alocución referida a los hombres que trabajan la tierra. En ella, la primera y la tercera persona del

plural se alternan sin justificación aparente y la voz narrativa fluctúa entre la diferenciación y la identificación con esos hombres. Oímos decir:

Esta tierra española es seca y dura y los rostros de los hombres que trabajan esa tierra están secos y duros por el sol. Esta tierra inservible con agua rendiría mucho. Durante 50 años hemos querido regarla pero ellos nos lo impedían. Ahora traeremos agua para cultivar alimentos para los defensores de Madrid”.

- 30 Las imágenes que siguen a continuación nos acercan a Fuentidueña, donde asistimos a un oficio casi tan antiguo como el cultivo de la tierra, la fabricación del pan, y al transcurrir de la vida cotidiana en el pueblo desde una óptica particular: el trabajo¹⁷. Los hombres preparan sus aperos de labranza para ir al campo mientras las mujeres lavan la ropa y barren las puertas de sus casas y cada uno contribuye de esta forma al funcionamiento de la comunidad.
- 31 Volvemos al lugar donde se está fabricando el pan y la cámara se detiene en un curioso primer plano que muestra una hogaza de pan con las siglas UGT (Unión General de Trabajadores, sindicato socialista). El narrador añade su comentario explicativo aportando nuevas claves de comprensión:
- 32 Este es buen pan, estampado con las siglas del sindicato. Pero solamente alcanza para la villa. Siendo irrigada, la tierra baldía de este pueblo producirá diez veces más grano, y también patatas y vino para Madrid.
- 33 Las siguientes escenas nos conducen a la faena en el campo y allí comprobamos a qué se refiere el narrador: los campesinos están diseñando un proyecto de irrigación para llevar el agua a las áridas tierras que circundan Fuentidueña:

El pueblo está junto al río Tajo y en la carretera principal que une Madrid con Valencia. Para ganar la guerra, los rebeldes deben cortarla.
- 34 De manera sutil, la narración nos ha conducido de la observación de la tierra, que se nos presenta como un elemento natural en estado virgen, a la presentación de una técnica de trabajo sobre ella desarrollada por los hombres: la agricultura. La irrigación de la tierra, su cultivo y la producción de alimentos se prefigura desde este punto de vista como una cuestión básica de supervivencia.
- 35 Todas las actividades que nos han sido presentadas forman parte de la *lucha* inmemorial del hombre contra los elementos para la perpetuación de la vida. La coyuntura de la guerra aparece como el último eslabón en esa cadena vital: los enemigos no han sido nombrados sino como aquellos que durante años mantuvieron la tierra baldía, los que “nos impidieron cultivar la tierra” y, más adelante, los que “para ganar la guerra necesitan cortar la carretera a través de la que se transportan los alimentos”. Si cabe destacar estos primeros diez minutos de metraje en Tierra de España, es porque es aquí donde la enunciación juega de manera decisiva su baza ideológica: una vez naturalizado el vínculo indisoluble entre el hombre y la tierra queda naturalizada también la perspectiva ideológica que subyace a ese discurso: no se habla aquí de un enfrentamiento político entre dos bandos, sino de trabajadores y campesinos entregados a una legítima lucha por la subsistencia¹⁸.
- 36 Estas primeras escenas que hemos comentado dan paso a las imágenes del frente y de los bombardeos sobre Madrid, entre los momentos dramáticos que se alternan con estampas de la vida cotidiana en las que los soldados leen la prensa, aprenden a escribir o se hacen cargo de las obras de arte abandonadas a su suerte por los aristócratas en su huida de la ciudad. Más adelante, otras imágenes en la línea de los noticiarios cinematográficos ofrecen los discursos de los políticos al frente de la República en su

nueva capital, la ciudad de Valencia. Sin embargo, en los momentos finales de la película volvemos a Fuentidueña, donde los campesinos han llevado a cabo exitosamente su proyecto de irrigación. El agua llega a la zanja bañando la tierra, al tiempo que el narrador nos informa de que la carretera, vital para el transporte de los alimentos que brindará esa tierra, ahora fértil, ha sido salvada:

La carretera está salvada. El agua llega para traer más alimentos. La carretera permitirá transportarlos. Los hombres que nunca habían luchado, que no estaban entrenados, que sólo querían trabajo y comida, continúan la lucha.

- 37 La narración vuelve así sobre el *leitmotiv* principal de la película proporcionándole a la historia su cierre simbólico. Leída en solución de continuidad con las primeras escenas de la película, anteriormente comentadas, esa clausura, en la que el trabajo de la tierra y la lucha en el frente vuelven a quedar íntimamente unidos, nos proporciona algunas claves para entender la articulación del discurso ideológico de la película en torno a la idea del mito.
- 38 En primer lugar, porque introduce una circularidad, propia de los mitos, en el tiempo de la narración, pero también en la reflexión sobre la guerra, las últimas palabras del narrador, anteriormente citadas parecen decirnos: si la tierra es productiva, los que luchan en el frente podrán alimentarse y defender la carretera por la que a su vez llegan los alimentos; si los que luchan por los alimentos ganan la guerra, la tierra continuará siendo productiva y será posible para el hombre seguir cultivándola y perpetuar el ciclo de la vida.
- 39 En segundo lugar, el poderoso potencial simbólico que la imagen de la tierra posee en muchas tradiciones la convierte en un vehículo privilegiado para la construcción del mito. La tierra, considerada como uno de los cuatro elementos de la naturaleza por la Grecia clásica, es desde el principio de los tiempos un referente que ha sido llenado de valores simbólicos por culturas de todo el mundo. En los mitos clásicos se la vincula con las deidades de la creación y la fertilidad y en narrativas posteriores aparece como un elemento a través del cual el hombre somete a la naturaleza y la hace productiva con la ayuda de la máquina, entendida como instrumento de progreso.
- 40 En el contexto específico de *The Spanish Earth*, debemos recordar que tanto la escuela soviética, y concretamente el cine de Dovjenko, como la cultura del *New Deal* produjeron poéticas en las que el hombre, unido a la máquina como moderno centauro, articulaba el mito de la dominación de la naturaleza en la lucha por la vida.
- 41 Formalmente, la película de Joris Ivens dialoga abiertamente con *Tierra* (Zemlya, Alexander Dovzhenko, 1930), por la temática de la colectivización de las tierras, por el acento en lo humano y por el tratamiento visual de los personajes, dirigido a la dignificación e idealización de la vida campesina. Pero hay otra película con la que *Tierra de España* guarda una estrecha relación y quiero llamar la atención sobre la importancia de este vínculo, por lo que tiene de revelador respecto al funcionamiento del pensamiento mítico en el caso concreto que nos ocupa. Esa película es *Our daily bread* (King Vidor, 1934), constituye un temprano ejemplo de una serie de films en torno a la Gran Depresión en las zonas rurales de Estados Unidos entre las que destaca *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, John Ford, 1940), basada en la exitosa novela de John Steinbeck¹⁹.
- 42 La película de King Vidor trata sobre un joven matrimonio de Nueva York que, tras perder el empleo el marido, decide trasladarse al campo a trabajar las tierras asoladas por la sequía y hacerlas productivas. Una vez llegados a destino, forman una

cooperativa junto con otros desempleados que han llegado de diversas ciudades y con los aparceros empobrecidos del lugar. Al igual que en *The Spanish Earth*, sus retos son dos: reclamar la propiedad de esas tierras abandonadas a su suerte por terratenientes absentistas y hacerlas productivas construyendo canales de riego.

- 43 En la secuencia final de la película se nos muestra, a través de un montaje climático, la actividad de los granjeros cavando una acequia que debe llevar el agua campo a través, desde el río hasta la plantación de maíz. A medida que los hombres van logrando su objetivo y el agua va bañando la tierra seca, los planos se acortan y el ritmo se acelera hasta el éxtasis final en que el agua llega a los campos y salva la cosecha que había estado a punto de perderse. Nueva y sorprendente similitud con *The Spanish Earth* que concluye también con las imágenes del éxito del proyecto de irrigación y el agua llegando a los campos. Lo vemos en las siguientes imágenes (la primera columna corresponde a *The Spanish Earth* y la segunda a *Our daily Bread*).
- 44 Sin embargo, más allá de las concomitancias formales con *The Spanish Earth*, *Our daily bread* es sólo un botón de muestra de todo ese discurso sobre la tierra que se desarrolló en Estados Unidos en los años treinta y al que nos hemos referido al principio de este artículo: baste recordar los proyectos de fotografía y escritura documental emprendidos por James Agee y Walker Evans (*Let's now prise famous men*, 1936-1941) y por Erksine Caldwell y Margaret Burke-White (*You have seen their faces*, 1937), para
- 45 *Fortune*, los abundantes reportajes sobre el sur estadounidense aparecidos en *Life*, los anales de la *Farm Security Administration* o las películas sobre el *Dust Bowl* y la electrificación de las grajas producidas por *Frontier Films*. Todos ellos tenían como tema principal la dignificación de los granjeros sin tierras y la reivindicación de su derecho a cultivarla para obtener alimentos necesarios para la supervivencia. Centrándose en el problema de la tierra, *The Spanish Earth* no sólo hablaba al público estadounidense del estado de la cuestión en España, sino que apelaba a unos valores que gran parte de la población había interiorizado en aquéllos años de penuria. El mito de la tierra iba, por tanto, más allá de las fronteras y la causa defendida no podía por menos devenir universal.

NOTAS

1. Este trabajo es parte de la investigación llevada a cabo para la realización de la tesis doctoral que lleva por título *Spain is us. La guerra civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939*. El presente artículo se inscribe asimismo en el proyecto de investigación *Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (Código del MEC: HUM2005-02010ARTE).
2. El archivo de fotografías de la FSA es ingente y documenta de manera precisa la evolución del Gran Sur agrario de Estados Unidos entre 1935 y 1942. Las fotografías se encuentran en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y pueden visualizarse a través de Internet en la página web del proyecto *American Memory* impulsado por dicha biblioteca.
3. Los estudios dedicados al *New Deal* son numerosos, aunque a menudo parciales. Un trabajo bastante exhaustivo sobre los años de la depresión puede encontrarse en Anthony J. Badger: *The New Deal: The Depression Years, 1933-1940*, New York, Hill and Wang, 1989. Por otra parte, resultan

de especial interés para el objeto de esta investigación los trabajos de: Michael Szalay (*New Deal Modernism: American Literature and the invention of the Welfare State*, Duke University Press, 2000) y Stuart S. Kidd (*Farm Security Administration photography, the rural South, and the dynamics of image-making, 1935-1943*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2004).

4. A este respecto, puede consultarse: 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). Para el contexto específicamente cinematográfico siguen siendo indispensables las referencias de William Alexander (*Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1981) y Russell Campbell (*Cinema Strickes Back: radical filmmaking in the United States, 1930-1942*, Ann Harbor, Mich, Michigan University Press, 1982).

5. Véase: William Alexander ("The March of Time and The World Today", en *American Quarterly* XXIX, Verano de 1977, p. 69-73).

6. En sus memorias Joris Ivens cuenta que fue consciente por primera vez de la necesidad de introducir el factor humano en sus películas después de visitar la Unión Soviética, donde los trabajadores que asistían a las proyecciones de sus películas le hicieron notar la autocomplacencia esteticista que subyacía a sus primeras películas, *Lluvia y El puente*. Véase Joris Ivens, *The camera and I*, Berlin, Seven Seas Publishers, 1969. Véase también la biografía de Hans Schoots, *Living dangerously. A biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.

7. William Alexander, "Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of impact", *Cinema Journal*, pág. 20.

8. Véase el excelente estudio de Michael Denning, *Cultural Front: the laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Nueva York, Verso, 1998.

9. Una de las claves del pensamiento jeffersoniano rescatada por los populistas de los años treinta era la idea de la propiedad de la tierra por parte de los campesinos como base de la democracia entendida en su sentido más literal: el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Como veremos más adelante, esta idea es clave en el cine del *New Deal* y resulta fundamental para entender el lugar que ocupa *The Spanish Earth* en la cultura estadounidense de los años 30.

10. Véase Cary Nelson, *Madrid 1937; Letters of the Abraham Lincoln Brigade from the Spanish Civil War*, New York, Hard Cover, 1996. Se trata de una selección de cartas de miembros de la Brigada Lincoln en las que estos explican con detalle en qué momento y por qué razones decidieron ir a luchar a España por la República. Véase también: Peter Carroll y James Fernandez (coords.), *New York and the Spanish Civil war*, Nueva York, New York University Press, 2007.

11. Cabe citar entre otros el North American Committee to Aid Spanish Democracy, el Medical Bureau to Aid Spanish Democracy o el Hollywood Committee to Aid Spanish Democracy, fundado por Dorothy Parker y Allan Campbell.

12. Un estudio ejemplar sobre el contexto político de Hollywood y su interacción con los discursos cinematográficos en la década de 1930: Saverio Giovacchini, *Hollywood Modernism: Film and politics in the age of the New Deal*. Philadelphia, Temple University Press, 2001.

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

14. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (1908), Paris, Marcel Rivière et Cie, 1978.

15. El narrador y los gráficos en la película se refieren a la población como Fuentidueña pero se trata, sin duda, de Fuentidueña del Tajo, una localidad situada al sureste de Madrid que tampoco debe confundirse con Fuentidueña, en la provincia de Segovia.

16. Thomas Waugh estableció tres modos de narración en *The Spanish Earth* a partir de esta dispersión formal: Puesta en escena (lo que nosotros analizaremos como "estilo etnográfico", modo espontáneo y noticiario. Thomas Waugh en "Joris Iven's *The Spanish Earth*: committed

documentary and the Popular Front”, in *Show us life*, Thomas Waugh Ed., The Scarecrow Press Inc, NJ y Londres, 1984.

17. La representación de la fuerza de trabajo es un motivo recurrente en el documentalismo de los años treinta, incluso en documentales etnográficos en los que los procesos de cambio social suelen estar ausentes: piénsese en las películas de Grierson y de su escuela: *Drifters* (John Grierson, 1929), *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934) o *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1935).

18. Idea que la propia campaña publicitaria confirmaba: el *pressbook* de *The Spanish Earth* contenía una sección titulada “Cómo vender la película”. En esta sección las estrategias de promoción se organizaban en torno a distintos tipos de público, desde trabajadores politizados, que acudirían a ver la película anunciada por los sindicatos, hasta miembros de organizaciones pacifistas o asociaciones políticas de corte liberal. Promocionada como una película sobre un pueblo que lucha por su supervivencia, como la lucha de hombres y mujeres dando sus vidas por la democracia o como una simple historia de trabajadores, las orientaciones publicitarias de *The Spanish Earth* ponían el acento en lo humano y, en ningún caso, en la cuestión ideológica. En este sentido se aconseja evitar el uso de una palabra peligrosa, la palabra “documental”, por cuanto que en esos años se asociaba fácilmente a la propaganda. En última instancia, *The Spanish Earth* se presentaba como una historia de hombres y mujeres que luchan por melones, tomates y cebollas, no por los abstractos principios de la ideología.

19. Tan sólo un año antes Lewis Milestone había adaptado otra novela ambientada en el sur de Estados Unidos durante la depresión: *Of Mice and Men* (*De ratones y hombres*, 1939).

RESÚMENES

Este trabajo es un estudio histórico y analítico de la película *The Spanish Earth*, dirigida por Joris Ivens, en 1937. Tomando como punto de partida la particular coyuntura histórica y política en la que se enmarca la realización de esta película (una producción norteamericana sobre la guerra civil española), en este artículo se analiza la imagen de España y de los combatientes leales a la República que tomaron parte en el conflicto desde el punto de vista de la política de frente popular que arraigó en Estados Unidos durante la década de 1930 y que impregnó la producción de *The Spanish Earth*. Desde un punto de vista analítico, este artículo estudia las estrategias discursivas a partir de las cuales el agua y la tierra se configuran en esta película bajo la óptica de los mitos y, en tanto que tales, funcionan como vehículo transmisor del mensaje ideológico que propone la instancia enunciativa.

Cet article est consacré à l'étude historique et analytique du film *The Spanish Earth* (Terre d'Espagne), mis en scène par Joris Ivens, en 1937. La conjoncture historique et politique particulière de cette époque est le cadre et le point d'ancrage de la réalisation du film (une production nord-américaine) sur la guerre civile espagnole. Le propos, ici, est d'analyser l'image de l'Espagne et des combattants fidèles à la République qui ont participé au conflit, à travers le point de vue de la politique du Front populaire qui a pris racine aux États-Unis durant les années trente, et dont les ont imprégné la production du film *The Spanish Earth*. D'un point de vue analytique, l'étude porte sur les stratégies discursives à partir desquelles l'eau et la terre sont représentées comme des mythes, dans le film, et, en tant que tels, ils fonctionnent comme un support de transmission du message idéologique que propose l'instance énonciative.

ÍNDICE

Mots-clés: Guerre civile espagnole, États-Unis, cinéma, Ivens (Joris), The Spanish Earth, Terre de España

AUTOR

SONIA GARCIA LÓPEZ

Universitat de València, España