

HOLLYWOOD Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: ANÁLISIS DE SUS TRES ÚNICAS CINTAS DE FICCIÓN COETÁNEAS (1937-1938)

HOLLYWOOD AND THE SPANISH CIVIL WAR: ANALYSIS OF ITS ONLY THREE FICTION FILMS MADE SIMULTANEOUSLY (1937-1938)

CARMEN GUIRALT GOMAR¹

Universidad de Valencia

Resumen

El presente artículo propone un análisis comparativo de las tres únicas películas realizadas en Hollywood sobre la Guerra Civil española mientras esta se desarrollaba: *The Last Train From Madrid* (James Hogan, 1937), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) y *Blockade* (William Dieterle, 1938). A la postre, se demostrará que, en contra de lo afirmado por buena parte de la historiografía, las tres –y no únicamente *Blockade*– efectúan una denuncia de la intervención de las potencias del Eje en la Guerra Civil española.

Palabras clave: Hollywood, Guerra Civil española, *The Last Train From Madrid* (1937), *Love Under Fire* (1937), *Blockade* (1938)

Abstract

The purpose of this article is to provide a comparative analysis of the only three films that were made in Hollywood relating to the Spanish Civil War during the period in which it was being waged: *The Last Train From Madrid* (James Hogan, 1937), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) and *Blockade* (William Dieterle, 1938). Lastly, it will be demonstrated that, contrary to what has been asserted by a large number of historians, all three – not only *Blockade* – express criticism against the Axis powers' intervention in the Spanish Civil War.

Key words: Hollywood, Spanish Civil War, *The Last Train From Madrid* (1937), *Love Under Fire* (1937), *Blockade* (1938)

1. INTRODUCCIÓN

Desde el mismo momento de su comienzo, los días 17 y 18 de julio de 1936, la Guerra Civil española (1936-1939) obtuvo una enorme cobertura mediática y centró la atención internacional de las potencias democráticas occidentales, que vieron en ella la antesala de una inevitable beligerancia que se aproximaba: la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tal y como afirma Pastor Petit (1998: 200), “Hollywood, atento

¹ Universidad de Valencia. Correo-e: carmenguiralt@yahoo.es Recibido: 05-07-2017. Aceptado: 14-11-2017.

siempre a las apetencias del público, creó innumerables guiones, pero solamente tres de ellos llegaron [a las pantallas] en 1937-38". En efecto, pues aunque se calcula que Hollywood, a lo largo de su historia, ha producido unas cincuenta películas vinculadas con la contienda (Gubern, citado en Porta, 2008)², de forma simultánea a su actividad solo filmó tres únicas cintas de ficción relacionadas con el conflicto: *The Last Train From Madrid* (*El último tren de Madrid*, James Hogan, 1937, Paramount Pictures), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937, Twentieth Century-Fox) y *Blockade* (*Bloqueo*, William Dieterle, 1938, Walter Wanger/United Artists).

Desde luego, las razones de tal escasa atención no se debieron al simple "olvido", sino que existió una norma (no escrita) en el Hollywood regido por la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) que "prohibió" (impidió) la realización de films sobre la Guerra Civil española. Con sede en Nueva York, esta organización había sido fundada por los propios estudios en 1922 para autorregularse y controlar la moralidad en el cine –para autocensurarse, en definitiva. Dirigida desde entonces por Will Hays, a quien debió su denominación popular de Oficina Hays, y desde 1934, a su vez y con la máxima severidad, por Joseph I. Breen, a través de su oficina subsidiaria en Hollywood, la Production Code Administration (PCA), se hallaba integrada por ultraderechistas católicos que, nada más se inició la Guerra Civil, se posicionaron en contra de la República española y a favor de las tropas sublevadas de Franco, e hicieron todo lo posible para que la guerra de España no se llevase a la pantalla.

Aunque conforme al Código que regía la industria –Motion Picture Production Code (1930), conocido como Código Hays– los censores no podían prohibir estas cintas, presionaron a los estudios para que desistieran de realizarlas basándose sobre todo en cuatro argumentos: 1) Apelaron a la Cláusula X del Código, que indicaba que todas las naciones debían ser representadas sin posibilidad de ofensa (Coma, 2002: 28-29, 89, 97; Cabeza, 2009: 44-45); 2) Hicieron hincapié en la política oficial de neutralidad adoptada por el gobierno estadounidense de la administración Roosevelt (Sala Noguera, 1993: 400; Coma, 2002: 29, 89; Crusells, 2006: 138-139); 3) Más importante aún, advirtieron sobre las graves pérdidas económicas que tales largometrajes supondrían, dado que, si manifestaban cualquier sesgo ideológico –cuestión difícil de soslayar–, tendrían problemas de distribución y podrían no estrenarse en Alemania, Italia y gran parte de Latinoamérica (Coma, 2002: 30; Porta, 2008; Cabeza, 2009: 43; Doherty, 2013: 138); 4) Finalmente, la Guerra Civil era un conflicto en curso, la lucha aún no había terminado y a ninguna productora le convenía enemistarse con cualquiera de los dos bandos, ya que se desconocía cuál podía resultar el vencedor (Smith, 1996: 18). En consecuencia, las *majors* hollywoodienses acataron la "prohibición" y no rodaron films sobre la guerra de España, salvo los tres únicos mencionados.

The Last Train From Madrid y *Love Under Fire* fueron meros productos comerciales con los que Hollywood pretendía sacar partido de la contienda a través de un tema de

² En *La Brigada Hollywood*, Javier Coma (2002: 207-220) enumera un total de cincuenta y nueve films consumados por Hollywood con referencias a la Guerra Civil.

actualidad. Por “recomendación” (imposición) de la Oficina Hays, partieron con un posicionamiento ideológico neutral. Eran películas menores, de serie B y adscritas al melodrama romántico (si bien incorporan otras subtramas, tales como el suspense, en el caso del primer largometraje, y la comedia y la intriga, en el segundo).

Blockade, en cambio, fue una excepción y algo completamente distinto. Con un argumento convencional –combinación de historia de amor, aventuras y espionaje–, se instaura, sin embargo, como la única película de envergadura y con grandes estrellas –Madeleine Carroll y Henry Fonda– que Hollywood filmó en apoyo a la causa republicana (Gubern, 1986: 54-55; Porta, 2008). Ello se debió a que fue una producción independiente de Walter Wanger, con distribución de United Artists. Ahora bien, a pesar de haber sido realizada al margen de los grandes estudios, no se vio libre del escrutinio de la Oficina Hays, más bien todo lo contrario.

En realidad, las tres fueron sometidas a amplias presiones por parte de la autocensura, razón por la que comparten rasgos comunes de ambigüedad, desorden histórico, confusión y ausencia de identificación y especificidad.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En la actualidad *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire* son producciones harto desconocidas, apenas estudiadas ni abordadas por la historiografía. Así, mientras que los análisis de considerable extensión y profundidad consagrados a *The Last Train From Madrid* son realmente escasos (cfr. Borde, 1977; Valleau, 1982; Oms, 1986; Doherty, 2013; Guiralt Gomar, 2017), los relativos a *Love Under Fire* son del todo inexistentes y, como se demostrará, las breves sinopsis que se han publicado sobre la película son además incorrectas. No cabe duda de que las razones de esta notable omisión se relacionan con el difícil acceso a ambas cintas durante décadas. De hecho, *The Last Train From Madrid* se editó de manera comercial por primera vez en junio de 2016 –en DVD, por Universal, dentro de su colección Universal Vault Series– y *Love Under Fire* continúa sin estar disponible en ningún tipo de formato doméstico, VHS, DVD o Blu-Ray. Por el contrario, *Blockade* ha sido objeto de numerosos análisis, tanto en nuestro país como en el extranjero (cfr., por ejemplo, Valleau, 1982; Gubern, 1986; Oms, 1986; Sala Noguer, 1993; Smith, 1996; Black, 1998; Pastor Petit, 1998; Coma, 2002; Crusells, 2003; Crusells, 2006; Cabeza, 2009; Porta, 2008; Robé, 2010; García López, 2013) y, de las tres, es la única que verdaderamente ha sido examinada.

Dicho lo cual, la presente investigación plantea un análisis comparativo de estas tres únicas películas realizadas en Hollywood sobre la Guerra Civil durante su transcurso. Y se propone como objetivos específicos, de un lado, discernir, dentro de su gran confusión, su posicionamiento ideológico global y con respecto a la defensa de la democracia en España; de otro, establecer la postura de denuncia de cada largometraje con relación a la intervención de las potencias del Eje en la Guerra Civil española.

Para ello, comenzamos con un primer apartado destinado al contexto histórico de Hollywood y al modo en que la industria cinematográfica norteamericana recibió,

pretendió filmar y terminó filmando la Guerra Civil española. A continuación, en los tres siguientes epígrafes nos aproximamos de manera individualizada a las películas.

El estudio de los films ha otorgado la misma importancia a las circunstancias históricas de producción –proyecto, preproducción y rodaje– que al análisis de las imágenes que se relacionan con los objetivos señalados. En lo que atañe a la parte de documentación histórica, se ha realizado especial énfasis en las restricciones que la Oficina Hays y la PCA impusieron a las productoras sobre la historia, el guion y la posterior filmación, puesto que tales imposiciones y coacciones determinaron el contenido ideológico, estético y general de los largometrajes.

Para documentar *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, dada la escasez de materiales bibliográficos existentes, la investigación ha descansado en gran medida en fuentes de información coetáneas procedentes de periódicos y semanarios, en su gran mayoría especializados: *Film Daily*, *Motion Picture Daily*, *Motion Picture Herald*, *Motion Picture Reviews*, *New Masses* y *Variety*. En lo que respecta a *The Last Train From Madrid*, además, se han consultado los archivos originales de la censura, localizados en el expediente de la película en la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS Library), Margaret Herrick Library Digital Collections, MPAA/PCA Records, Los Ángeles, Estados Unidos³, que consisten tanto en correspondencia de la PCA con la compañía Paramount Pictures como en comunicados internos entre los diferentes organismos de la MPPDA/PCA. Asimismo, en todos los casos, se han examinado las fichas de las películas en AFI Catalog of Feature Films (2017)⁴, procediendo a indicar y subsanar determinados errores detectados en las mismas.

A la postre, los resultados obtenidos de la investigación demostrarán que, en contra de lo afirmado por buena parte de la historiografía, los tres largometrajes –y no solo *Blockade*– efectúan una condena de la intervención de la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini en la contienda, si bien es cierto que llevan a cabo esta denuncia de forma completamente distinta.

3. CONTEXTO: HOLLYWOOD Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

El interés de Hollywood por rentabilizar la contienda fue increíblemente temprano, situándose en agosto de 1936 (“Milestone to Direct”, 1936: 3; “Autobiog for Pix”, 1936: 31), y los primeros guiones sobre el conflicto comenzaron a circular por los estudios a comienzos de octubre de ese año (“Spanish War”, 1936: 6).

Aunque, como ya se ha dicho, la mayoría de las historias no llegaron a rodarse, uno de los proyectos más importantes y consistentes fue el film pro franquista planeado por Twentieth Century-Fox, e impulsado personalmente por el productor ejecutivo de la compañía Darryl F. Zanuck, *The Siege of the Alcazar*, cuyo eje argumental versaba sobre

³ En adelante citada como AMPAS Library.

⁴ AFI Catalog of Feature Films (2017). The American Film Institute Catalog Database 1893-1970. <http://www.afi.com/members/catalog/> (Consultado en enero de 2017). A partir de aquí citado como AFI Catalog.

la liberación del Alcázar de Toledo por las fuerzas rebeldes de Franco (W. R., 1936: 21). La inminente puesta en marcha del largometraje provocó la indignación de la prensa norteamericana de izquierdas, así como toda una oleada de protestas masivas por parte de numerosos grupos democráticos y progresistas, entre los que se contaban American Friends of the Spanish Democracy, American League Against War and Fascism, North American Committee to Aid Spanish Democracy, Friends of the Spanish Republic, New Film Alliance, League of American Writers, Spanish Anti-Fascist Committee, League for Industrial Democracy y Church League and the Federated Churches of Christ ("Anti-Nazi Raps", 1936: 7-25). La presión sobre Twentieth Century-Fox fue tal que en enero de 1937 Zanuck decidió cancelarlo definitivamente (Boone, 1937: 21).

Ahora bien, para la Oficina Hays y la PCA la polémica experiencia de *The Siege of the Alcazar* sentó las bases de cómo deberían ser las películas de Hollywood sobre la Guerra Civil española. Ante todo, se trataba de que no se filmaran. Pero, si los estudios persistían en su empeño, tenían que ser totalmente neutrales desde el punto de vista ideológico, sin mostrar simpatías ni decantarse por un bando o por otro; asimismo, el término "guerra civil" no podía mencionarse; tampoco las alusiones a "leales" y "rebeldes"; menos aún se permitía la aparición de nombres de personajes reales implicados en el conflicto; y, para lograr la imparcialidad, los films se ajustarían al proceso de no identificación y ausencia de especificidad, tanto en los uniformes de los militares, que debían ser inventados, diferentes de los auténticos que se usaban en España, como en los nombres de ciudades y lugares, para no permitir la asociación con ninguna de las facciones enfrentadas.

Sin excepción, las tres películas que Hollywood llegó a filmar sobre la Guerra Civil española se vieron obligadas a seguir al pie de la letra esas directrices. De ahí la enorme abstracción que impera en ellas y el hecho de que sean en gran medida ininteligibles.

4. *THE LAST TRAIN FROM MADRID* (JAMES HOGAN, 1937)

Tras lo sucedido con *The Siege of the Alcazar*, *The Last Train From Madrid* estuvo en el punto de mira desde su mismo arranque, a finales de noviembre de 1936, como una película de inclinaciones franquistas. Así, mientras que en esas fechas el semanario especializado *Variety* confiaba en que la película sería neutral ("Anti-Fascist", 1936: 3), el 19 de enero de 1937, meses antes de que se hubiera rodado una sola toma, la revista marxista *New Masses* la tildaba ya de fascista:

Se planean otras películas fascistas. A los estudios Columbia de Hollywood (el Sr. Harry Cohn, por si le interesa escribirle) también les gustaría presentar una película del Alcázar. Probablemente sobre el mismo tema: la "valentía personal", sin "ninguna toma de partido". Paramount, igualmente inmune a la valentía del pueblo español, anuncia una película llamada *The Last Train to Madrid* [sic], sin duda un drama más "imparcial" de la invasión. Obviamente, se hace necesaria una vigilancia atenta. La defensa del derecho del público a ser protegido

contra las ideas viciosas antidemocráticas del celuloide solo puede llevarse a cabo de manera organizativa (Boone, 1937: 21)⁵.

Basada en una historia original de Paul Hervey Fox y Elsie Fox, matrimonio de guionistas, los trámites de Paramount con la PCA para lograr la aprobación del material fueron largos y minuciosos, hasta el punto de que la fecha fijada para el inicio de rodaje –15 de marzo de 1937, publicada por la prensa de la época (“2 Spanish Pix”, 1937: 2) y que, por ello, consta equivocada en AFI Catalog– tuvo que postergarse. El 9 de marzo de 1937 la productora remitía una sinopsis argumental a la PCA, donde aseguraba que “La guerra civil se presenta solo como un contexto en el que se esbozan estas narraciones personales”⁶. E insistía en que “Solo los [personajes] que poseen derechos legales y morales para salir de Madrid están en el tren cuando se produce el último fundido en negro”⁷. Pero dos días más tarde Joseph I. Breen contestaba al estudio una larga misiva con la siguiente advertencia:

El material presentado hasta ahora sugiere la posibilidad de dificultades en conexión con vuestros estrenos extranjeros, y nos urge que consultéis con vuestro Departamento de Exteriores con respecto a esta historia. Especialmente, recomendaríamos tener mucho cuidado de no incluir material en la película que pudiera ser ofensivo para cualquiera de los bandos que están luchando ahora en España. Esto es importante no solo desde el punto de vista del estreno en este país, sino también en otros países de Europa y en toda Latinoamérica en general⁸.

La respuesta incluía también toda una serie de escenas objetables que debían modificarse y/o eliminarse. Entre ellas figuraba específicamente: “Secuencia F: La indicación para esta secuencia de ejecución en masa de prisioneros que hacen los Leales podría ser peligrosa, ya que caracteriza a este bando bajo una luz desfavorable”⁹. Sin embargo, como se verá, la aludida secuencia se mantuvo en la película definitiva.

Tras realizar algunos cambios, y a pesar de que la PCA aún no había dado su consentimiento al guion definitivo, Paramount inició el rodaje entre el 7 y el 9 de abril (“Production Holds”, 1937: 1; “Advance Production”, 1937a: 24), con James Hogan como director y toda una serie de astros en declive –Lew Ayres, Gilbert Roland, Karen Morley–, conocidos secundarios –Lionel Atwill– y jóvenes actores emergentes de la compañía –Dorothy Lamour, Robert Cummings, Anthony Quinn y Olympe Bradna– en los papeles principales.

El 24 de mayo Breen comunicaba al estudio que acababa de visionar el largometraje finalizado, se ajustaba a los requerimientos del Código y, por tanto, le

⁵ Las traducciones al castellano de todas las citas de textos publicados originalmente en inglés y francés que figuran en este trabajo son obra de la autora.

⁶ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de John Hammell a Joseph I. Breen. 09/03/1937. “The Last Train From Madrid – Outline Synopsis”, p. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 11/03/1937, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

otorgaba el certificado de la PCA nº 3359¹⁰. El día 31 del mismo mes escribía a Will Hays y justificaba su concesión del “sello de pureza” de la PCA al indicar que “El estudio ha ejercido numerosas medidas para evitar cualquier toma de partido por alguno de los bandos”¹¹. Así fue y, además, la PCA instó a la productora a que incluyera el siguiente alegato de neutralidad en el *pressbook* de la película, destinado principalmente a los exhibidores:

Durante la producción de *The Last Train from Madrid*, Paramount puso mucho empeño en evitar la toma de partido por cualquiera de los bandos de este país desgarrado por la guerra, de modo que sería una buena política a seguir, evitando así cualquier posible ofensa a los espectadores. *The Last Train from Madrid* es estrictamente neutral en las cuestiones que se relacionan con el actual conflicto español. Si ustedes llevan a cabo una campaña en español, asegúrense de que la copia es simple y directa y “no toma partido en el actual conflicto del país” (Valleau, 1982: 12-13).

Esta posición oficial de imparcialidad se extendió al largometraje, que se inicia con tres rótulos superpuestos sobre las ruinas de una ciudad española devastada por la guerra¹², donde se dice:

De la guerra han surgido los dramas más grandes del mundo –dramas que desafían a la imaginación porque su base es real.

Esta es una historia de este tipo –una representación de personajes de ficción atrapados en el Madrid asediado, con un único deseo común – Escapar.

Ni defendemos ni condenamos ninguna de las facciones del conflicto español. Esta es una historia de personas –no de causas.

Con el protagonismo dividido entre nueve personajes, *The Last Train From Madrid* es una película coral, cuya acción tiene lugar en menos de 24 h. en el Madrid sitiado por los nacionales. A las doce de la noche saldrá un último tren con destino a Valencia, tras lo cual la metrópoli quedará totalmente incomunicada. Se deduce, pues, que los hechos se desarrollan el 6 de noviembre de 1936, con el inicio de la Batalla de Madrid y la partida del gobierno republicano hacia esa ciudad del Levante español¹³. Este momento histórico preciso, aunque notablemente falseado y distorsionado, permite dotar al film de abundantes dosis de aventura, emoción y suspense (junto con varias tramas románticas), con el consiguiente pánico de la población ante la inminente caída de la ciudad a manos de los insurrectos¹⁴.

Así, todos los implicados pretenden huir del terror y la amenaza que se avecina –las tropas franquistas– y conseguir pases especiales para el convoy que se

¹⁰ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 24/05/1937, p. 1.

¹¹ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a Will H. Hays. 31/05/1937, p. 2

¹² Estas imágenes pasan por ser Madrid, pero en realidad pertenecen a Palencia (Valleau, 1982: 11).

¹³ La Batalla de Madrid, con los rebeldes en las inmediaciones y avanzando hacia la capital, se libró hasta el 23 de noviembre de 1936.

¹⁴ Aunque Madrid resistió durante toda la Guerra Civil, hasta el 28 de marzo de 1939, tres días antes del fin de la contienda, sin duda en noviembre de 1936 la República creía que Madrid caería, razón por la que decidió trasladar el ejecutivo a Valencia.

dirige a la Valencia republicana, que queda asimilada, por tanto, con la libertad. Si a este respecto el film se decanta ideológicamente por el bando republicano, presenta muchos otros elementos que lo inclinan hacia los golpistas. Sin ir más lejos, varios de los protagonistas son desertores de la República y/o se niegan a luchar por ella; es el caso del capitán republicano Ricardo Alvarez (Quinn), que libera a su amigo Eduardo de Soto (Roland) de las tropas leales que se dirigen a una muerte segura en el frente (ficticio) de Cardozo¹⁵ y con ello se convierte en traidor, así como ambos en fugitivos del gobierno democrático; la miliciana Maria Ronda (Bradna) abandona a sus camaradas femeninas en medio de la batalla y escapa; Juan Ramos (Cummings) es un soldado republicano que rehúsa disparar a los presos nacionales y después deserta del ejército; y Alvarez es abatido al final por un miliciano. La cinta es completamente ininteligible desde el punto de vista histórico, pues no solo no se sabe ni se explica de qué guerra se trata, ni qué la ha provocado, ni quién combate, sino que además, entre numerosos aspectos incongruentes, no se entiende ni tiene ningún sentido que todos los desertores del bando republicano deseen huir a Valencia o que Maria se haya enrolado en la milicia cuando su padre es un prisionero de los republicanos al que van a fusilar¹⁶.

The Last Train From Madrid se estrenó el 18 de junio de 1937 en el Criterion Theatre de Nueva York¹⁷ y fue duramente atacada y tachada de fascista por la prensa norteamericana de izquierdas (Dexter, 1937: 10; Ellis, 1937: 29). De las tres películas rodadas en Hollywood sobre la Guerra Civil, fue la única que se distribuyó en la España republicana –como *El último tren de Madrid*– para gran indignación de los críticos, que llegaron a exigir la quema del negativo (Sala Noguer, 1993: 401-402; Crusells, 2006: 140). Estas apreciaciones se han transmitido a la historiografía posterior y, por ello, buena parte de las fuentes bibliográficas actuales consideran que el film es de tendencia nacional (Borde, 1977: 69-70; Gubern, 1986: 59; Oms, 1986: 113-117; Sala Noguer, 1993: 401-403; Doherty, 2013: 143-144).

Ahora bien, lo que no señalaron ni los críticos coetáneos ni estos historiadores es que el largometraje –tal y como notificó Breen a Hays– compensa en todo momento los actos censurables de un bando y de otro. De esta forma, primero muestra un fusilamiento de soldados nacionales llevado a cabo por los republicanos –se trata de la aludida con anterioridad Secuencia F del guion, donde Juan Ramos se niega a apretar el gatillo de su fusil– y poco después inserta tomas de los bombardeos de la aviación nazi sobre la población civil de Madrid, en los que se ve a mujeres, niños y ancianos corriendo por las calles hacia los refugios, intentando huir. Estas son imágenes reales de un noticiario

¹⁵ Nombre inventado, con el que la productora se atuvo al proceso de no identificación de la PCA, si bien Cardozo no puede ser otra cosa que el propio frente de Madrid; para mayor información sobre este tema, ver Guiralt Gomar, 2017: 25.

¹⁶ Para un análisis detallado de todas las inconsistencias y falseamientos históricos de la cinta, así como de otros acontecimientos que se atienen a los hechos reales y la aproximan a la Guerra Civil española, véase Guiralt Gomar, 2017: 31-33.

¹⁷ AFI Catalog yerra al emplazar su estreno el 25 de junio. La fecha y teatro correctos son los consignados sobre estas líneas, dado que figuran en numerosas publicaciones del ramo de la época (cfr., por ejemplo, “The Broadway”, 1937: 2; “Motion Picture”, 1937: 4).

cinematográfico. Varios autores han indicado su presencia en el film, aunque sin apuntar su origen o procedencia (Borde, 1977: 70; Valleau, 1982: 15; Gubern, 1986: 58; Oms, 1986: 115; Coma, 2002: 92). Mientras que otros las han atribuido erróneamente a material filmado por el estudio Paramount para sus noticiarios (Pastor Petit, 1998: 201; Doherty, 2013: 145). Lo cierto es que se identifican por primera vez a través de la presente investigación. Pertenecen al noticiario soviético *K Sobitiyam v Ispanii* (*Sobre los sucesos de España*), de la productora Soiuzkinochronica, filmado por los operadores rusos Roman Karmen y Boris Makasséiev, y concretamente se corresponden con el nº 10 del noticiario, rodado en noviembre de 1936 en Madrid, es decir, en el momento exacto que representa el largometraje¹⁸.

Sin duda, este fragmento de noticiario cinematográfico soviético motivó que *The Last Train From Madrid* fuera tajantemente prohibida en España durante la dictadura franquista (Pastor Petit, 1998: 200; Requena Gallego, 1998: 92; Crusells, 2003: 104; Crusells, 2006: 140). Al mismo tiempo, estas imágenes corroboran la neutralidad de la cinta y refutan por completo las consideraciones de que la película es favorable al bando nacional.

5. LOVE UNDER FIRE (GEORGE MARSHALL, 1937)

Love Under Fire, la segunda cinta rodada en Hollywood sobre la Guerra Civil, bien pudo haber sido la primera, ya que su puesta en marcha tuvo lugar a la vez que el film de Paramount, a finales de noviembre de 1936, momento en que Zanuck obtuvo los derechos de la obra teatral del británico Walter Hackett *The Fugitives* (1936), en la que se basó la película (Wilk, 1936: 8; "Out Hollywood", 1936: 9).

Las negociaciones de Twentieth Century-Fox con la PCA fueron incluso más complejas que las de Paramount, entre otras razones porque, aunque Zanuck no suspendió de manera oficial *The Siege of the Alcazar* hasta enero de 1937, a la hora de la práctica *Love Under Fire* se convirtió en su reemplazo, es decir, en la única película que terminó realizando el estudio sobre la Guerra Civil española. Dado que Zanuck había sido acusado de pro fascista con el primer proyecto, decidió efectuar justo la operación contraria en el segundo, que, como se verá, se erigió como una auténtica burla del ejército franquista y sus aliados nazis. En paralelo, ello confirma la tesis de que las *majors* hollywoodienses carecían de una postura ideológica concreta o definida al respecto de la lucha en España y les daba exactamente igual filmar una producción que glorificase las hazañas de los sublevados que otra que los ridiculizase; como de costumbre, el único objetivo de Hollywood era el beneficio económico.

A finales de febrero 1937, Zanuck presentó un guion a Joseph I. Breen, que este juzgó del todo inaceptable. Según AFI Catalog, en esta fase se denominaba *Fandango* y poco después *Spanish Fandango*, y era una completa farsa de la Guerra Civil española.

En su respuesta a Fox, dirigida a Jason S. Joy y fechada el 3 de marzo, Breen objetó específicamente el retrato que se hacía de los oficiales españoles como

¹⁸ Para más información a este respecto, véase Guiralt Gomar, 2017: 20, 29-31.

insurgentes, bufones y villanos, y recordó a la productora la Cláusula X del Código con la siguiente anotación: “Se representarán de forma justa la historia, las instituciones, las personalidades y los ciudadanos de otras naciones” (Cabeza, 2009: 45; AFI Catalog). Reclamó que se cambiase la concepción de los altos cargos del ejército “para que fuesen interpretados como oficiales militares rectos, cumpliendo con su deber, sin ningún intento de burlarse de ellos o de mostrarles como asesinos despiadados” (AFI Catalog). Asimismo, Zanuck había ignorado las restricciones de la PCA, y el guion presentaba todo tipo de referencias a los dos bandos combatientes, por lo que el censor estipuló que términos como “leales, rebeldes o cualquier cosa que diese a la película un sabor partidista” también debían desaparecer (AFI Catalog). Finalmente, se instaba al estudio a la eliminación de toda una serie de escenas concretas, tales como “el aterrador asesinato de ciudadanos inofensivos, de un locutor de radio y de un alcalde por los soldados” (AFI Catalog). Se incluían, a su vez, las siguientes indicaciones:

... suprimir las escenas en las que los soldados rompen las ventanas (pág. 1)... omitir las escenas en las que el general ordena matar al mayor (pág. 7) o asesina al teniente *Chávez*; cambiar la escena en la que el general ordena a sangre fría que ejecuten a uno de sus propios oficiales (pág. 9), y eliminar cualquier rasgo “sádico” o negativo del personaje del *Capitán Delmar* (pág. 44) (Cabeza, 2009: 45).

Zanuck desatendió la gran mayoría de los cambios. Eliminó, en efecto, las alusiones a “leales” y “rebeldes” y los asesinatos cometidos de forma visible en la acción, pero estos últimos son continuamente mencionados como ocurridos. Más determinante todavía, la película finalizada no difirió en su concepción burlesca de la contienda ni en su representación de los militares, que constan caricaturizados sin descanso como brutales asesinos sanguinarios.

El rodaje comenzó a mediados de marzo (“Advance”, 1937b: 19; AFI Catalog) con George Marshall como director y la pareja formada por Loretta Young y Don Ameche como protagonistas¹⁹. El resto del reparto estuvo integrado por Sig Rumann, Harold Huber, John Carradine y Frances Drake. Aparecían también interpretándose a sí mismos el grupo musical de Borrah Minevitch y su banda, que, en plena beligerancia, llevan a cabo una serie de números musicales de armónica y mímica con abundantes empujones y payasadas.

El 10 de abril el film se hallaba en la sala de montaje (“Productions”, 1937: 80). De forma inconcebible, el 16 de julio Breen dio su conformidad y le concedió el sello de la PCA nº 3309. Se estrenó el 27 de agosto en el Roxy Theatre de Nueva York (“Opens at Roxy”, 1937: 2; “‘Love’ at Roxy”, 1937: 2). A diferencia de *The Last Train From Madrid*, que Paramount había presentado dos meses antes como “¡La primera película de la Guerra Civil española!” (“The Last Train”, 1937: 18-19) o “The Last Train From Madrid’ -la última palabra en cine tomado ‘de los periódicos’ ” (“That’s Out!”, 1937: 3), el término “guerra civil” se obvió en *Love Under Fire*, tanto en el largometraje como en

¹⁹ El dúo ya había protagonizado *Ramona* (*Ramona*, Henry King, 1936), *Ladies in Love* (Edward H. Griffith, 1936) y la recién estrenada *Love Is News* (*Amor y periodismo*, Tay Garnett, 1937). Con posterioridad a *Love Under Fire*, volverían a formar equipo en *The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, Irving Cummings, 1939).

la publicidad, que se anunció con eslóganes como el siguiente: “¡Emociones de sobra para Loretta y Don incluso en la España turbulenta de tiempos de guerra!” (“Love Under”, 1937a: 12-13). También al contrario de lo que sucedió con el film de Paramount, la prensa norteamericana de izquierdas ignoró la película, lo que demuestra la escasa consideración de que fue objeto como algo digno de ser tomado en serio.

Como se ha expuesto al inicio de este trabajo, de las tres producciones comerciales de ficción realizadas por Hollywood sobre la Guerra Civil *Love Under Fire* es, con gran diferencia, la menos estudiada y conocida. Hasta tal punto es así que todas las sinopsis divulgadas de la película –con una única excepción (Coma, 2002: 94)– son incorrectas (Borde, 1977: 71; Gubern, 1986: 59; Oms, 1986: 117; Sala Noguer, 1993: 403; Shull y Wilt, 1996: 90; Pastor Petit, 1998: 201; Crusells, 2003: 103; Crusells, 2006: 141; García López, 2013: 181-182), todo lo cual demuestra que dichos autores no la han visionado y se nutren los unos de los otros, repitiendo los mismos errores sin cesar. Repárese, por ejemplo, en el siguiente resumen del argumento de Carlos Fernández Cuenca, que incluyó Raymond Borde (1977: 71) en su muy citado artículo “La guerre d’Espagne vue par Hollywood”, publicado por la revista francesa *Les Cahiers de la Cinémathèque*:

Un inspector de Scotland Yard ha seguido los pasos de una joven sospechosa de haber cometido un robo, de una importancia considerable. Llega tras ella a Madrid, donde la guerra civil acaba de empezar. Teme que la seguridad de la joven esté amenazada por la agitación revolucionaria y efectúa los pasos necesarios para que deje España. Busca protegerla por todos los medios, porque se ha enamorado. En el último momento, descubre que es inocente y los dos salen felices del infierno rojo.

Se trata de un argumento totalmente inventado y falseado. En realidad, el inspector Tracy Egan (Ameche) se marcha de vacaciones a España y toma un tren de París a Madrid en el que conoce a una joven inglesa llamada Myra Cooper (Young). Al llegar a la capital española, se hospedan en el mismo hotel, cenan juntos y flirtean. Después, él recibe una llamada de sus superiores de Scotland Yard en Londres, quienes le piden que, ya que está en España, arreste a una joven británica huida, secretaria de Lady Cumber y sospechosa de haber robado su collar de perlas, que, desde luego, no es otra que Myra. Este es el primer collar de los dos –semejantes, falsos y cada uno con su correspondiente réplica verdadera– que se dan cita en el film. El otro es el valiosísimo collar Peralta, de diamantes y también de origen británico, que el ejército de la película buscará desesperadamente para sufragar su causa.

De pronto, comienza la Guerra Civil, a la que se alude como una revolución, y se presenta a estos militares en su cuartel. Como ya se ha dicho, Zanuck hizo caso omiso de las advertencias de la PCA y no modificó ni un ápice el modo en que se les representaba. De hecho, *Love Under Fire* no es apolítica, ni imparcial, precisamente por cómo se les parodia.

Lo primero que hace la autoridad al mando, el general Montero (Rumann), es ordenar una ejecución con total tranquilidad: “Dispárenle”. Después, el teniente Chavez (Huber) le entrega un estuche que ha sustraído del Banco de San Vicente, para lo cual asesinó al director del banco y donde se supone que está el collar Peralta. Pero al abrirlo, está vacío. Encolerizado, Montero ordena entonces que fusilen a

Chavez: “Llévenle al paredón y dispárenle”. Así transcurre toda la película, con esta facción del ejército –la única que se incorpora– ordenando continuas ejecuciones por cualquier insignificancia e incluso disparando a civiles entre risas, concretamente a los protagonistas cuando escapan en un avión hacia la imaginaria localidad de Corona, supuestamente emplazada en la costa cantábrica. Sin embargo, todo está tratado en tono de hilarante comedia, a través de la mofa y la ridiculización grotesca. Por ejemplo, Montero manda liquidar hasta en tres ocasiones a Chavez, quien, una y otra vez, de forma hartamente inverosímil consigue huir (excepto en la última ocasión).

Ahora bien, ¿quiénes son estos militares?, ¿a qué facción están adscritos? De acuerdo con la lógica real, histórica y política, deberían formar parte del ejército republicano, ya que la acción se sitúa en Madrid. Sin embargo, todo en su apariencia – aspecto, porte, uniformes – apunta de modo inequívoco a su pertenencia al bando insurrecto. Más importante aún, el general Montero está caracterizado al completo como un fascista y, en la secuencia comentada, tras ordenar el primer fusilamiento de Chavez, se exalta, eleva el tono, gesticula y vocifera en lo que es una descarada imitación burlesca de Adolph Hitler. El personaje lleva, además, un distintivo bigote y hace gala de un pronunciadísimo acento teutónico. En consecuencia, la crítica cinematográfica norteamericana de la época los identificó sin dudarlos con los franquistas (“Love Under”, 1937b: 7; “Love Under”, 1937c: 7), al igual que Javier Coma (2002: 94), que escribió: “Lo que indignó a Breen fue que, pese a la regla de no identificación, militares envueltos en la acción... diesen la sensación de pertenecer a los facciosos y pareciesen tan grotescos como brutales”.

Por supuesto, *Love Under Fire* fue totalmente prohibida en la España de Franco (Pastor Petit, 1998: 201; Requena Gallego, 1998: 92; Crusells, 2003: 103; Crusells, 2006: 143).

6. **BLOCKADE (WILLIAM DIETERLE, 1938)**

Por lo general, se asume que *Blockade* fue realizada por varias personalidades de Hollywood comprometidas ideológicamente en contra del fascismo: Walter Wanger, productor; William Dieterle, director; y John Howard Lawson, guionista (Gubern, 1986: 54; Black, 1998: 316; McGilligan, citado en Porta, 2008; García López, 2013: 188).

Mientras que esto es incuestionable en el caso de Dieterle²⁰ y Lawson²¹, resulta bastante más difícil de creer en cuanto a Wanger, precisamente el impulsor de *Blockade* y al que de normal se ha atribuido una manifiesta voluntad antifascista (Lawson, 1967: 125). Lo cierto es que mientras preparaba *Blockade*, el productor se hallaba en

²⁰ Dieterle era un judío alemán que había emigrado a los Estados Unidos en 1930. Después, estuvo plenamente involucrado con la Hollywood Anti-Nazi League, en 1935 viajó a la Unión Soviética y fue co-fundador de la European Film Fund para ayudar a los refugiados alemanes que huían del nazismo.

²¹ Lawson ya había colaborado como libretista (no acreditado) en la película documental sobre la Guerra Civil española *Heart of Spain* (Herbert Kline, Charles Korvin, 1937). Más tarde, durante la época de la “caza de brujas” impulsada por el senador MacCarthy, se convirtió en uno de los “Diez de Hollywood”, encarcelado en 1950 por su pertenencia al Partido Comunista.

negociaciones con el mismo Benito Mussolini para instalarse en los estudios Cinecittà de Roma y no consideraba que ambas empresas fuesen incompatibles (“Duce’s Film”, 1936: 3; “Wanger’s Duce”, 1937: 3; Coma, 2002: 101-102; Doherty, 2013: 150). Javier Coma (2002: 101), por ejemplo, parece querer disculpar a Wanger cuando señala que sus posturas ideológicas eran entonces algo confusas. A juicio de esta investigación, Wanger no tenía ningún tipo de confusión, y su posición antifascista era tan sólida como la franquista de Zanuck. Es decir, que no lo era en absoluto. Estos ejecutivos solo buscaban la rentabilidad y el beneficio económico, al igual que el resto de entidades de Hollywood. El propio Lawson explicó que, como productor independiente, sin acceso a las ventajas de los grandes estudios:

El éxito de Wanger dependía de ofrecer películas excepcionales o polémicas. Así pues, tanto su conciencia social como sus objetivos económicos le llevaron a sentir que el tema de *Blockade* era lo suficientemente sensacional como para llevar resultados a la taquilla (Lawson, 1967: 125).

En efecto, la Guerra Civil española le sirvió como marco ideal para planificar no un film, sino dos, asentados en la controversia, que serían los únicos de Hollywood en posicionarse abiertamente a favor de la República española. Así se explica que desde la muy temprana fecha de agosto de 1936 concibiese un primer largometraje sobre la contienda, *Personal History*, para el que contrató al director izquierdista Lewis Milestone (“Milestone to Direct”, 1936: 3; “Autobiog for Pix”, 1936: 31). Sin embargo, a finales de 1936 se canceló²².

Wanger se concentró entonces en el segundo film, con Milestone como realizador y el dramaturgo Clifford Odets, miembro del Partido Comunista, a cargo del guion. El proyecto, tras un largo proceso de producción que duró más de un año –y a través del cual ostentó los títulos sucesivos de *The Loves of Jeanne Ney*, *Castles in Spain*, *The River Is Blue*, *The Adventuress* y *The Rising Tide*–, se convirtió en *Blockade*.

El 3 de febrero de 1937 Breen escribió a Wanger acerca de un primer guion de treinta páginas titulado *Castles in Spain*:

Cualquier material relacionado o que se represente en el contexto de la actual Guerra Civil en España, es, a nuestro juicio, extremadamente peligroso en el presente, desde un punto de vista práctico, así como [en lo que concierne a] la distribución en Europa (Doherty, 2013: 148).

Adviértase que, aunque el contenido de la misiva era idéntico al remitido a Paramount, el tono era mucho más severo. Asimismo, el censor remarcaba a Wanger: “Supongo que su plan es manejar un rumbo intermedio y no jugar a ‘favoritos’ en la actual Guerra Civil en España” (Doherty, 2013: 148). Breen, a su vez, señalaba que el mero hecho de incluir algún lugar o ciudad reconocible podría acarrear serios problemas para la película por los gobiernos que estaban “a favor” o “en contra” (Doherty, 2013: 148). Por ello, tal como había sucedido en *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, la futura *Blockade* terminó desarrollándose en las localidades ficticias italianizadas de Castelmare (que algunos han identificado con Castellón) y Montefiore, y el nombre del campesino protagonista, interpretado por Henry Fonda, también se

²² *Personal History*, de ideología antinazi, pero sin conexión con la Guerra Civil española, finalmente fue producida por Wanger en 1940 como *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, Alfred Hitchcock).

italianizó, llamándose Marco, en lugar de Marcos. A Fonda, además, no se le impuso ningún esfuerzo en su caracterización para que hablara con acento español. Con todo, en *Blockade* se nombrarían brevemente Tarragona y Granada, lo que, como auguró Breen, trajo problemas a United Artists (Crusells, 2003: 105-106; Crusells, 2006: 149).

El 3 de marzo Wanger cancelaba el proyecto, que estuvo paralizado hasta el verano, momento en que mandó llamar a John Howard Lawson, contratando poco después a Dieterle como director. Lawson desechó todo lo escrito hasta la fecha y elaboró una historia original:

Presenté una idea para una situación climática, no una historia completa: un puerto marítimo en manos de los Leales está rodeado por tierra por los ejércitos de Franco y bloqueado por mar por submarinos alemanes e italianos. La gente está muriendo de hambre; saben que un barco cargado de comida está intentando alcanzar la ciudad, y vemos sus rostros mientras se reúnen en una ladera para observar el mar. Hay rumores de que el barco ha sido hundido, pero logra romper el bloqueo y llega a salvo (Lawson, 1967: 125).

Asimismo, de acuerdo con el guionista:

El tema era explosivo y requería un manejo cuidadoso (...) Se acordó que las fuerzas del pueblo y sus enemigos fascistas no debían ser identificados por su nombre ni por sus uniformes o insignias. Era obvio que el barco de comida que salvaba a la gente de la inanición era enviado por la Unión Soviética, pero no había ningún indicio de su nacionalidad en la película (Lawson, 1967: 125-126).

Lo que no reveló Lawson es que la inspiración para su historia se la proporcionó un acontecimiento real relacionado, no con un barco soviético, sino británico: la llegada del mercante *Seven Seas Spray* el 20 de abril de 1937 al puerto de Bilbao, que logró romper el bloqueo de los franquistas y arribó a la capital vizcaína con más de 3.500 toneladas de víveres²³. Con posterioridad, en una carta fechada el 7 de febrero de 1938, Breen subrayaría de manera específica a Wanger: “Deberían asegurarse de que ninguno de los *incidentes*, o *ubicaciones*, de su historia se vinculan con hechos reales que han ocurrido o están ocurriendo en España” (Doherty, 2013: 149); una advertencia que, por supuesto, fue desoída y que el censor, obviamente, no reconoció en la película finalizada.

El 4 de enero de 1938 Breen escribía a Wanger estimando que el guion de Lawson estaba “razonablemente libre del peligro desde el punto de vista de la censura política” (Doherty, 2013: 148). Aun así, obligó a suprimir una línea en la que se exponía que uno de los bandos recibía la ayuda de extranjeros (Coma, 2002: 106). E insistía con contundencia en lo ya dicho con anterioridad: “Es imperativo que usted no identifique en ningún momento a ninguna de las facciones en guerra” (Doherty, 2013: 148), a lo que añadía:

Usted debe tener en cuenta que su película tropezará inevitablemente con importantes obstáculos en Europa y Sudamérica si en el desarrollo de su relato existe cualquier indicio de que está tomando partido en la actual, y desventurada, guerra civil española (Coma, 2002: 106-107).

²³ De ahí las diferentes interpretaciones acerca de si *Blockade* se desarrolla en la costa mediterránea –Castellmare (Castellón), Tarragona y Granada– o en el litoral vasco.

El guion definitivo se aprobó el 7 de febrero (García López, 2013: 197) y el largometraje se rodó desde el día 16 del mismo mes hasta el 31 de marzo (AFI Catalog). El 5 de mayo Breen le confirió el certificado de la PCA nº 4216.

Blockade se atuvo a todas las imposiciones de la PCA. Por ello, como sus dos predecesoras, se caracteriza por una enorme abstracción y confusión. A este respecto, el film se inicia con un rótulo donde se lee: "Spain, The Spring of 1936"²⁴. En lugar de, como es sabido, julio de 1936. Y esta es la única referencia que se proporciona acerca de la ubicación de la historia, ya que el país nunca se menciona y Marco se refiere durante toda la narración a "su país" o "su tierra", sin decir de cuál se trata.

Conforme a lo estipulado, no se nombra a las facciones combatientes, ni la Guerra Civil y la palabra República nunca se pronuncia. De tal forma que únicamente se distingue que hay una guerra, pero ni siquiera se sabe quién interviene en ella o qué la ha originado. Todo debe ser reconstruido y deducido por el espectador, aunque tan solo el público bien informado de 1938 sería capaz de interpretarlo.

Ahora bien, pese a la exigencia específica de la PCA de que se eliminase la línea de diálogo donde se expresaba que uno de los bandos recibía cooperación extranjera, la cinta logra transmitir en todo momento la presencia de un enemigo invasor que está intentando conquistar el país, actúa de forma despiadada contra el pueblo, es mucho más poderoso y está mejor equipado en armamento. Se trata de una alusión velada, pero muy nítida, a la colaboración de las potencias del Eje, nazis alemanes y fascistas italianos, en la Guerra Civil española. Como ha señalado Sala Noguer (1993: 404), el enemigo jamás se encarna simbólicamente en los militares sublevados, sino en los extranjeros, que son referidos como *ellos*. Por ejemplo, nada más comienzan a caer las primeras bombas Marco grita: "¡No pueden venir aquí! ¡Es mi tierra!". "Eso díselo a *ellos*", le responde un campesino que huye en medio del gentío aterrorizado.

El énfasis sobre la presencia enemiga extranjera está siempre presente; se ven repetidamente carteles que rezan: "¡Aviso! No habléis de asuntos militares con extranjeros. Cuidado con los espías". Y los espías de la película, cómo no, son extranjeros. Marco se enamora de Norma (Carroll), una rusa blanca apátrida, hija de un espía, que trabaja, a su vez, para un espía internacional, que es un agente doble.

El hecho de que la tripulación del submarino que intenta hundir el barco nunca hable y se mueva de forma silenciosa, mecánica y automatizada, así como la impecable vestimenta de sus oficiales, que solo articulan unas pocas palabras, también sugiere que se trata de un sumergible extranjero.

Asimismo, este adversario foráneo bombardea a la población, algo que se ve en la acción y se remarca en el diálogo: "Para debilitar la moral de nuestra población civil bombardean las ciudades, bloquean los suministros, quieren matarnos de hambre", dice un oficial republicano.

²⁴ Al parecer, existen otras dos versiones: una que sitúa la acción simplemente en "Spain, 1936"; y otra que lo hace en un país indeterminado (Coma, 2002: 106; Gubern, citado en Porta, 2008).

Por otro lado, que la Guerra Civil española es el preámbulo y campo de ensayos de una futura beligerancia mundial se indica claramente a través de la crónica de un periodista norteamericano, que mecanografía:

Castelmare, 8 de agosto. Escribo desde una ciudad condenada. Los víveres casi se han agotado. (...) Se cree que hay espías que conocen por adelantado cada esfuerzo para burlar el bloqueo. La moral de la gente es buena, a pesar del hambre y los frecuentes ataques aéreos. No dejo de preguntarme qué ventajas militares se obtienen con el sufrimiento de los que no combaten. Desde donde estoy sentado, imagino la visión fatídica de los bombardeos sobre las grandes ciudades... Londres... Nueva York... San Francisco.

Y esta amenaza sobre las urbes citadas solo la pueden perpetrar los países totalitarios, que están a punto de provocar una Segunda Guerra Mundial.

La defensa de la democracia y la condena del fascismo se concretan en un único fragmento, situado en la clausura. Marco ha salvado el barco de provisiones y su superior le dice que puede tomarse un descanso, a lo que él se niega. Un *travelling* avanza hacia su rostro hasta encuadrarlo en primer plano y él habla a la cámara –en una ruptura de las convenciones de la narrativa clásica–, dirigiéndose directamente al público en una conmovedora alocución donde apela a la intervención de los países democráticos en la guerra de España para ayudar a la República y frenar el auge del fascismo:

Esto no es una guerra; la guerra es cosa de soldados. ¡Es asesinato! ¡Asesinato de gente inocente! No tiene sentido. ¿No la puede parar el mundo? ¿Dónde está la conciencia del mundo?

Famosísimo discurso que se constituye como el único momento realmente político del film y a partir del cual todo lo que se ha visto con anterioridad adquiere su sentido²⁵.

El título de *Blockade* fue profético, dado que a la película se la bloqueó tanto en los Estados Unidos como en buena parte del resto del mundo. Su estreno, previsto para el 19 de mayo de 1938 en el lujoso Grauman's Chinese Theatre de Hollywood, fue boicoteado y tuvo que trasladarse al mucho más modesto Village Theatre de Westwood, donde finalmente se inauguró el 3 de junio. En Norteamérica grupos de exacerbados católicos actuaron como piquetes en la puerta de los teatros exigiendo su retirada, y en algunas ciudades se procedió a tal efecto. Al final, se prohibió en trece países: España, Alemania, Italia, Portugal, Perú, El Salvador, Guatemala, Singapur, Bulgaria, Yugoslavia, Lituania, Polonia y Checoslovaquia (Smith, 1996: 29). Fue un completo fracaso de taquilla.

7. CONCLUSIONES

A propósito de las tres películas comerciales rodadas en Hollywood sobre la Guerra Civil española mientras se desarrollaba, registró Pastor Petit (1998: 201-202): “Todas las películas que Hollywood filmaba sobre nuestro conflicto tenían un común denominador: carecían de mensaje ideológico y transcurrían en el marco republicano”.

²⁵ Parlamento que sin duda inspiró a Charles Chaplin para el correspondiente de la conclusión del largometraje, también antifascista, *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940).

Tras el trabajo aquí expuesto, se puede comprobar que la segunda afirmación es del todo cierta, pero la primera queda totalmente en entredicho.

Tal y como se ha evidenciado, aunque las tres partieron con la obligatoriedad de ser neutrales y no manifestar aristas ideológicas, tan solo *The Last Train From Madrid* logra mantenerse imparcial en general, al equilibrar las acciones reprochables perpetradas por ambos bandos.

Por el contrario, *Love Under Fire* no es apolítica ni neutral, ya que lleva a cabo una fuerte y clara denuncia de los fusilamientos continuos y sistemáticos cometidos por el ejército fascista durante la Guerra Civil. Sin embargo, lo pone en escena en clave de comedia burlesca, que llega a adquirir tintes surrealistas y absurdos. En consecuencia, los militares de la película provocan la risa, con lo que la censura pierde buena parte de su efectividad. Por otro lado, esto no implica que el film se incline hacia el gobierno democrático de España, puesto que la República como tal ni siquiera es mencionada.

En realidad, ambas producciones son aislacionistas y partidarias de la no injerencia en la guerra de España, y vaticinan lo que terminaría ocurriendo en la Historia: la no intervención de las potencias democráticas occidentales en la contienda.

Blockade, por supuesto, no es neutral, puesto que posee un posicionamiento ideológico firme a favor del gobierno del Frente Popular y, de hecho, reclama a los países democráticos su auxilio a la República española. Ahora bien, es igual de confusa que las otras dos y no es hasta que se llega al discurso final del protagonista, situado justo en la clausura, cuando su mensaje se clarifica. Este es el único momento en verdad político de la cinta, en tanto que resulta comprensible y otorga un sentido a todo el metraje precedente, de otro modo abstracto y nebuloso.

En cuanto a la denuncia de los largometrajes al respecto de la intervención de la Alemania nazi y la Italia fascista en la Guerra Civil española, como se ha verificado los tres efectúan dicha crítica y reprobación, aunque con gran disparidad. *The Last Train From Madrid* lo hace de manera directa, mediante la intertextualidad fílmica y la inserción de un fragmento de noticiario soviético, donde se ve a la aviación nazi bombardeando a la población civil de Madrid; *Love Under Fire*, a través de la mofa y la ridiculización grotesca, ya que los sanguinarios y brutales militares de la cinta están caracterizados como fascistas y su autoridad al mando es parodiado como Hitler; *Blockade*, de forma velada, pero eficaz, durante todo el transcurso de la acción, mediante el énfasis persistente en una invasión que procede del exterior, la asociación de los extranjeros con espías y, sobre todo, en la alocución final de Marco mirando a cámara y hablando al público.

Sin embargo, a pesar de esta condena del nazismo y el fascismo que las tres comparten, la defensa de la democracia es del todo inexistente en *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, y esta operación solo se da en *Blockade*, esclareciéndose por completo en la conclusión.

Finalmente, la presente investigación espera haber arrojado luz sobre estas producciones, harto desconocidas en lo que atañe a las dos primeras, así como haber

clarificado su mensaje ideológico, desmintiendo las afirmaciones de ausencia de contenido político que de normal se les han atribuido por igual.

BIBLIOGRAFÍA

- “Advance Production Chart” (14 de abril de 1937a): *Variety*, 126(5), 24.
- “Advance Production Chart” (24 de marzo de 1937b): *Variety*, 126(2), 19.
- AFI Catalog of Feature Films (2017). *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*. Recuperado de <http://www.afi.com/members/catalog/> (Consultado en enero de 2017).
- “Anti-Fascist and Anti-War Bodies In U.S. Keen on Supporting 2 New Pix” (25 de noviembre de 1936): *Variety*, 124(11), 3.
- “Autobiog for Pix” (26 de agosto de 1936): *Variety*, 123(11), 31.
- Black, G. D. (1998): *Hollywood Censurado*, Madrid, Cambridge University Press.
- Boone, P. (19 de enero de 1937): “Readers’ Forum: Fascism in Films”, *New Masses*, 22(4), 21.
- Borde, R. (enero, 1977): “La guerre d’Espagne vue par Hollywood. Sus trois films commerciaux”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 21, 68-71.
- Cabeza, J. (2009): *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española*, Madrid, Cátedra.
- Coma, J. (2002): *La Brigada Hollywood. Guerra española y cine americano*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones.
- Crusells, M. (2003): *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.
- Crusells, M. (2006): *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC.
- Dexter, C. E. (20 de junio de 1937): “Screen Stuff”, *Sunday Worker*, 10.
- Doherty, T. (2013): *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Nueva York, Columbia University Press.
- “Duce’s Film Head Eyes Hollywood Prod. Standards” (19 de agosto de 1936): *Variety*, 123(10), 3.
- Ellis, P. (22 de junio de 1937): “Sights and Sounds”, *New Masses*, 23(13), 29.
- García López, S. (2013): *Spain is Us. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Valencia, Universitat de València.
- Gubern, R. (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, Madrid, Filmoteca Española.
- Guiralt Gomar, C. (2017): “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil española: *The Last Train From Madrid (1937)*”, *Vivat Academia*, 20(138), 16-36.
- Lawson, J. H. ([1964] 1967): *The Creative Process*, Nueva York, Hill and Wang.
- “ ‘Love’ at Roxy Friday” (23 de agosto de 1937): *Motion Picture Daily*, 42(45), 2.

- "Love Under Fire" (5 de agosto de 1937a): *Film Daily*, 72(30), 12-13.
- "Love Under Fire" (16 de agosto de 1937b): *Film Daily*, 72(39), 7.
- "Love Under Fire" (9 de septiembre de 1937c): *Motion Picture Reviews*, 11(9), 7.
- "Milestone to Direct Carroll for Wanger" (26 de agosto de 1936): *Variety*, 123(11), 3.
- "Motion Picture Daily's Hollywood Preview" (17 de junio de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(141), 4.
- Oms, M. (1986): *La guerre d'Espagne au cinéma*, París, Les Éditions du Cerf.
- "Opens at Roxy Friday" (23 de agosto de 1937): *Film Daily*, 72(45), 2.
- "Out Hollywood Way" (24 de noviembre de 1936): *Motion Picture Daily*, 40(124), 9.
- Pastor Petit, D. (1998): *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Porta, O. (Productor y director) (2008): *Hollywood contra Franco*. [Película documental], España, Área de Televisión en asociación con Televisió de Catalunya y la participación de TVE, ICAA e ICIC.
- "Production Holds; 41 Features Going" (10 de abril de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(84), 1.
- "Productions in Work" (10 de abril de 1937): *Motion Picture Herald*, 127(2), 80.
- Requena Gallego, M. (Coord.). (1998): *La Guerra Civil española y las Brigadas Internacionales*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Robé, C. (primavera, 2010): "The Good Fight: The Spanish Civil War and U.S. Left Film Criticism", *Framework*, 51(1), 79-107.
- Sala Noguer, R. (1993): *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Shull, M. S. y Wilt, D. E. (1996): *Hollywood War Films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II*, Jefferson, McFarland & Company.
- Smith, G. M. (1996): "Blocking Blockade: Partisan Protest, Popular Debate, and Encapsulated Texts", *Cinema Journal*, 36(1), 18-38.
- "Spanish War Inspires Script" (6 de octubre de 1936): *Film Daily*, 70(82), 6.
- "That's Out!" (24 de mayo de 1937): *Film Daily*, 71(121), 3.
- "The Broadway Parade" (14 de junio de 1937): *Film Daily*, 71(138), 2.
- "The Last Train From Madrid" (14 de mayo de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(113), 18-19.
- Valleau, M. A. (1982): *The Spanish Civil War in American and European Films*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- W. R. (3 de noviembre de 1936): "To Glory Fascism?", *New Masses*, 21(6), 21.
- "Wanger's Duce Deal Still on" (14 de julio de 1937): *Variety*, 127(5), 3.
- Wilk, R. (24 de noviembre de 1936): "A 'Little' from 'Lots' ", *Film Daily*, 70(124), 8.

“2 Spanish Pix – 20th and Par’s Scripts Against Revolution Background” (10 de marzo de 1937): *Variety*, 125(13), 2.

Documentos originales en la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS Library), Margaret Herrick Library Digital Collections, MPAA/PCA Records, Los Ángeles, Estados Unidos, Expediente *The Last Train From Madrid*

Carta de John Hammell a Joseph I. Breen. 09/03/1937, 1 p. “The Last Train From Madrid – Outline Synopsis”, 2 pp.

Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 11/03/1937, 2 pp.

Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 24/05/1937, 1 p.

Carta de Joseph I. Breen a Will H. Hays. 31/05/1937, 2 pp.