

## El cine de izquierda estadounidense y la resistencia al fascismo nativo en los primeros años de la Guerra Fría. Un análisis de *Strange Victory*, de Leo Hurwitz


Matías Leonardo Rivas

Universidad de Buenos Aires, Argentina

matiasrivas@gmail.com

Fecha de recepción: 13/02/2024

Fecha de publicación: 31/08/2024

Ver citas audiovisuales 

### Resumen

La acotada literatura académica sobre el cine de izquierda estadounidense en la inmediata posguerra y los primeros años de la Guerra Fría (1946-1953) ha sido objeto, recientemente, de un cambio de enfoque debido a la aparición de nuevas investigaciones que trascendieron el tradicional abordaje de las listas negras en Hollywood. Siguiendo esta dirección y la propuesta metodológica de Ferro, Sorlin y Rollins para explorar la relación entre cine e historia, nos centraremos en el examen de un documental injustamente olvidado: *Strange Victory*—dirigido por Leo Hurwitz y producido por Barney Rosset—, que será analizado como una fuente histórica de su contexto de producción. Estrenado sin éxito en 1948, sostenemos que la causa de su fracaso comercial no se debió únicamente a las dificultades que debía enfrentar una producción de izquierda en un clima creciente de anticomunismo y represión, sino a que su denuncia del fascismo nativo fue más allá del discurso aceptable en la época, incluso para sus potenciales aliados. Finalmente, nos proponemos realizar una modesta contribución al estudio y difusión de la obra de Leo Hurwitz, en gran medida desconocida en América Latina.

**Palabras clave:** cine de izquierda, Hurwitz, Estados Unidos, Guerra Fría, comunismo.

### Left-wing American Cinema and Resistance to Native Fascism in the Early Years of the Cold War. An Analysis of *Strange Victory* by Leo Hurwitz

#### Abstract

The limited academic literature on left-wing American cinema in the immediate post-war period and the early years of the Cold War (1946-1953) has recently undergone a shift in focus due to the emergence of new research that transcended the traditional

approach to Hollywood blacklisting. Following this direction and the methodological proposal of Ferro, Sorlin, and Rollins to explore the relationship between film and history, we will focus on the examination of an unjustly forgotten documentary: *Strange Victory*—directed by Leo Hurwitz and produced by Barney Rosset—, which will be analyzed as a historical source within its production context. Released without success in 1948, we argue that the cause of its commercial failure was not solely due to the challenges faced by a left-wing production in a growing atmosphere of anti-communism and repression, but also because its denunciation of native fascism went beyond the acceptable discourse of the time, even for its potential allies. Finally, we aim to make a modest contribution to the study and dissemination of Leo Hurwitz's work, which is largely unknown in Latin America.

**Keywords:** left-wing cinema, Hurwitz, United States, Cold War, communism.

A principios de la década del ochenta aparecieron los primeros estudios académicos sobre el cine de izquierda estadounidense<sup>1</sup>. En todos los casos, se enfocaron en la etapa que se extiende desde la crisis de 1929 hasta la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, o más precisamente, desde la formación de la *Workers Film and Photo League* (WFPL) en 1930 hasta el estreno de *Native Land* en 1942, considerado como el fin de una era que recién volverá a emerger en los sesenta o setenta. Por su parte, a finales de los años ochenta y durante la década del noventa varios autores abarcaron el periodo de cine silente y dieron cuenta de la participación de una amplia gama de colectivos –sindicalistas, socialistas, comunistas y activistas en general– en la realización de proyectos cinematográficos<sup>2</sup>. En cambio, el cine de izquierda realizado durante la inmediata posguerra y los primeros años de la Guerra Fría (1946-1953) ha recibido menor atención: en general, el interés se concentró en los efectos del segundo temor rojo y las listas negras en Hollywood<sup>3</sup>. No obstante, nuevas investigaciones, como el estudio de Charles Musser sobre Carl Marzani y la productora Union Films, han comenzado a desafiar esa tendencia<sup>4</sup>.

En el presente trabajo, que pretende continuar por la misma dirección, nos detendremos en el análisis de un documental injustamente olvidado: *Strange Victory*, dirigido por Leo Hurwitz, producido por Barney Rosset, etiquetado como “la voz de Stalin en América” por la prensa conservadora y estrenado sin éxito en 1948. Nos proponemos

<sup>1</sup> Alexander, *Film on the Left*; Campbell, *Cinema Strikes Back*; Davidson, “Depression America”.

<sup>2</sup> Sloan, *The Loud Silents*; Brownlow, *Behind the Mask*; Ross, *Working-Class Hollywood*; Shull, *Radicalism in American*.

<sup>3</sup> Straw, “Documentary Realism”; Gubern, *La caza de brujas*; Radosh y Radosh, *Red Star over Hollywood*.

<sup>4</sup> Musser, “Carl Marzani” y “Discovering Union Films”. La productora Union Films, liderada por Carl Marzani, produjo más de dos docenas de documentales y películas de campaña entre 1946 y 1953.

demostrar que el motivo de su fracaso comercial no se debió únicamente a las dificultades que debía enfrentar una producción de izquierda en un clima creciente de anticomunismo y represión, sino a que su denuncia del fascismo nativo rompió con las convenciones del documental y fue más allá de aquello que era decible en la época, incluso para sus potenciales aliados (comunistas y liberales). Finalmente, buscamos realizar una modesta contribución al estudio y difusión de la obra de Leo Hurwitz, en gran medida desconocida en América Latina.

Para el análisis del documental seleccionado seguimos la línea de trabajo desarrollada por autores pioneros en el estudio de la relación entre el cine y la historia, como Marc Ferro, Pierre Sorlin y Peter Rollins, quienes entienden al cine como fuente histórica y exploran el vínculo entre las películas y la sociedad en la que son producidas, las concepciones políticas e ideológicas y las luchas presentes en ellas<sup>5</sup>. Nos inclinamos por esta metodología, principalmente, porque el documental es una reflexión sobre un momento histórico que se corresponde con el contexto de filmación.

### Las ideas del perdedor en la tierra del vencedor

*Strange Victory* fue el segundo largometraje dirigido por Leo Hurwitz (New York, 23 de junio de 1909 - 18 de enero de 1991); el primero en solitario, pues anteriormente había codirigido *Native Land* junto a Paul Strand. Hijo de una familia obrera de inmigrantes rusos, en su juventud Hurwitz obtuvo una beca para estudiar en la Universidad de Harvard. Allí se graduó en 1930 con los máximos honores, méritos que le permitieron calificar para una beca internacional que, sin embargo, le fue negada (Hurwitz atribuye esa decisión a una discriminación por sus raíces judías)<sup>6</sup>. De todas formas, para ese entonces su verdadero interés estaba en el mundo del cine. Su carrera cinematográfica comenzó a principios de la década del treinta con la participación en la WFPL de New York (1930-1936)<sup>7</sup> y continuó con la formación de Nykino (1934-1937) y Frontier Films (1937-1942). La mayoría de los cineastas con los que compartió su trabajo en esos espacios, como Leo Seltzer, Irving Lerner, Sam Brody, Tom Brandon, Lester Balog, Sidney Meyers, Jay Leyda, Elia Kazan y Ben Maddow, también habían nacido en la primera década del siglo XX e ingresado al mundo del cine luego de la crisis de 1929<sup>8</sup>. Más allá de las diferencias, todos ellos formaron parte de un movimiento

<sup>5</sup> Ferro, *Historia contemporánea y cine*; Sorlin, *Sociología del cine*; Rollins, *Hollywood: cine como fuente*.

<sup>6</sup> Hurwitz, "Last Interview", reel 4.

<sup>7</sup> Formada en 1930, la WFPL fue una agrupación de cineastas y fotógrafos de izquierda, independiente del Estado y de Hollywood y afiliada a la Workers International Relief (WIR), la sucursal estadounidense de la Internationale Arbeiterhilfe. Su objetivo era contrarrestar el silencio de los medios de comunicación sobre los conflictos sociales y enfrentar la hegemonía de los estudios hollywoodenses. Para ello crearon un noticiario obrero caracterizado por tres aspectos: filmaciones propias de huelgas, movilizaciones y luchas de los trabajadores, ausencia de guion y ficción y una utilización precaria del montaje.

<sup>8</sup> Varios de ellos, al igual que Hurwitz, eran hijos de inmigrantes y de origen judío. Balog y Brody ya contaban con experiencia previa, pues habían participado de películas de izquierda producidas por la WIR en la segunda mitad de los años veinte.

## ARTÍCULO

cinematográfico de izquierda, de alcance internacional, que durante los años veinte y treinta se propuso utilizar al cine como un arma de clase; el propio Hurwitz se afilió al Partido Comunista de los Estados Unidos (CPUSA) en 1933<sup>9</sup>.

En 1935 también participó como director de fotografía de *The Plow That Broke the Plains* (1936), dirigido por Pare Lorentz y financiado por el gobierno de Roosevelt, aunque abandonó el proyecto junto a Paul Strand y Ralph Steiner por diferencias políticas y artísticas con el director<sup>10</sup>. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en películas para la Oficina de Información de Guerra, el Servicio de Información Británico y otras agencias gubernamentales. En 1944 regresó a New York y se desempeñó como productor, director y jefe de noticias para la televisión (CBS) hasta que Barney Rosset le propuso dirigir *Strange Victory* para Target Films, su recién fundada productora independiente. En la década del cincuenta fue incluido en la lista negra, pero continuó su obra con cortometrajes como *The Young Fighter* (1953) y *Dancing James Berry* (1955), que anticipan la corriente de *cinéma vérité*, y documentales como *The Museum and the Fury* (1956)<sup>11</sup>.



Afiche contemporáneo de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

Barney Rosset (Chicago, 28 de mayo de 1922 -- New York, 21 de febrero de 2012) suele ser recordado por haber sido dueño de Grove Press y editor en jefe de *Evergreen Review*, pero también tuvo una corta carrera como productor de cine a fines de los

<sup>9</sup> Hurwitz, "Last Interview", reel 9.

<sup>10</sup> Steiner acompañó a Hurwitz en la ruptura de la WFPL, la formación de Nykino y de Frontier Films (al que se sumó Strand), pero en 1938 se alejó para formar American Documentary Films.

<sup>11</sup> Entre sus obras más destacadas del periodo posterior se encuentran *Verdict for Tomorrow* (1961) y *Dialogue with a Woman Departed* (1980). Además, durante 1969 y 1974 fue profesor de cine y presidente del Instituto de Posgrado de Cine y Televisión de la Universidad de New York.

## ARTÍCULO

años cuarenta y como distribuidor en los sesenta (fundó Grove Press Film Division). Hijo de un padre judío ruso y de una madre católica irlandesa, Rosset fue educado en una escuela liberal de Chicago, una ciudad segregada y con una importante agitación social. En su juventud, participó de un piquete contra la película *Gone with the Wind* (1939) para repudiar la visión estereotipada de los afroestadounidenses. Luego de cursar un trimestre en la Universidad de Chicago se trasladó a la Universidad de California para estudiar cine, pero unos meses después se enroló en el ejército. Durante la Segunda Guerra dirigió una unidad de camarógrafos de combate en China; en el ámbito militar, tuvo que enfrentar obstáculos por su ideología liberal y sus raíces judías. Después de la Guerra, Rosset regresó a los Estados Unidos y se propuso producir una película sobre los prejuicios que enfrentaban los veteranos afroestadounidenses a la hora de reintegrarse a la vida civil, para lo cual usó fondos de la fortuna de su familia (gastó 80 mil dólares)<sup>12</sup>. Rápidamente confió en Hurwitz para la dirección y edición del documental, pues admiraba su trayectoria en Nykino y Frontier Films y coincidía con sus posiciones políticas.

Rosset sintió una fuerte conexión política con Hurwitz. Los dos eran inmigrantes judíos, los dos se sentían un poco outsiders en la cultura americana. Apoyaban la república española, la revolución comunista en China. Rosset incluso se unió al Partido Comunista durante este periodo bajo el aprendizaje de Hurwitz, de abril del 46 a agosto del 48, durante el tiempo que *Strange Victory* fue hecha<sup>13</sup>.

*Strange Victory* parte de una pregunta-problema, que se reitera al final: “si ganamos, ¿por qué nos vemos como si hubiéramos perdido?”<sup>14</sup>. La respuesta es contundente: la victoria no fue suficiente para alterar las relaciones internas. El antisemitismo y la segregación racial persisten en la vida cotidiana estadounidense; las ideas abiertamente racistas del perdedor siguen activas en la tierra del vencedor. De esta manera, desafiaron abiertamente el sentimiento patriótico y triunfalista de posguerra, siempre con el objetivo de interpelar al espectador y llamarlo a la acción: “la batalla continúa. Sin armas ahora. La misma batalla de siempre. Si queremos la victoria, todavía debemos conseguirla”<sup>15</sup>.

Por ello, en *Strange Victory* lo que se dice es tan importante como la forma en que se lo dice. En este sentido, el documental destaca por el enorme trabajo realizado sobre el material de archivo; de hecho, la mayor parte del tiempo de producción fue empleado en la recolección de las imágenes (muchas veces inéditas) de la Segunda Guerra. Pero al igual que en *Native Land*, Hurwitz y su equipo sumaron una gran cantidad de material nuevo, que incluye desde imágenes tomadas con una cámara

<sup>12</sup> Gontarski, “Barney Rosset’s ‘Strange Victory’”, 63.

<sup>13</sup> Ibid., 63-64. Traducción nuestra.

<sup>14</sup> Hurwitz, *Strange Victory*, min 9 y 62.

<sup>15</sup> Ibid., min. 63.

colocada en un puesto de diarios o en la entrada de un subterráneo hasta la recreación ficcional de la historia de un piloto militar afroestadounidense (interpretado por Virgil Richardson, un ex piloto de Tuskegee)<sup>16</sup>, que regresa a los Estados Unidos luego de la guerra e intenta conseguir empleo en la aviación comercial, pero es rechazado por motivos racistas<sup>17</sup>.

*Strange Victory* tuvo su pre-estreno el 27 de abril de 1948 en New York, donde fue exhibida durante una semana (acoplada con *The Challenge*, de Alexander Korda). Su estreno definitivo fue el 25 de septiembre del mismo año en el Ambassador Theatre, también en New York<sup>18</sup> (figuras 1 y 2). Desde luego, los medios de comunicación conservadores asociaron a *Strange Victory* con el comunismo, como fue el caso del *New York Daily News*, para quien la voz de Stalin estaba detrás de cada fotograma de la película, o el *New York Journal American*, del grupo Hearst<sup>19</sup>. Este tipo de acusaciones contribuyeron a que en 1950 el nombre de Hurwitz apareciera en la publicación anticomunista *Red Channels* y se incluya en la lista negra de cineastas durante más de una década. Sin embargo, la mayoría de los críticos elogiaron la película por obligar a las audiencias a reconocer la hipocresía de la sociedad estadounidense de posguerra<sup>20</sup>. A pesar de ello, *Strange Victory* no volvió a ser exhibido en salas comerciales. Con excepción de la presentación organizada por la familia de Rosset en una institución católica de Chicago, ningún otro sector social y político mostró interés alguno en el documental.

<sup>16</sup> Los aviadores de Tuskegee fueron un grupo de pilotos militares afroestadounidenses –formados a partir de 1941 en el Instituto Tuskegee de Alabama– que combatieron en la Segunda Guerra Mundial. Ello resultaba una novedad, pues el ejército permanecía segregado y los afroestadounidenses vedados de la aviación (de acuerdo a teorías racistas, se consideraba que no eran aptos para ese tipo de actividad). Para los pilotos que participaron no solo estaba en juego la lucha contra el fascismo en el extranjero, sino contra el racismo y la segregación en su propio país. Hunter, “We Made History”, 267.

<sup>17</sup> Luego del estreno de *Strange Victory*, Virgil Richardson emigró a México para escapar del racismo estadounidense. En 1940 había participado de la fundación del American Negro Theatre en Harlem.

<sup>18</sup> Gonstarki, “Barney Rosset’s ‘Strange Victory’”, 70-71.

<sup>19</sup> Milestone Films, “Strange Victory”, 24.

<sup>20</sup> Ibid. Podemos encontrar reseñas positivas, por ejemplo, en *The Film Daily* (“Strange Victory”), *The Exhibitor* (“Strange Victory”), *Daily Worker* (Tank, “‘Strange Victory’: Best Documentary”) y *National Board of Review Magazine* (“Strange Victory”). El *New York Times* resaltó la temática del documental, pero lo calificó de superficial y dogmático (“The Screen: Discrimination”).





Figura 1. Fuente: O'Connor y Ortenberg, "Obscene".

Dado el fracaso en EE.UU., Rosset se fue a Europa en diciembre de 1948; en Praga, vendió *Strange Victory* a Ceskoslovensky Stanti Film por 3000 dólares<sup>21</sup>. Precisamente, el documental ganó un premio en el festival de cine de Karlovy Vary (Checoslovaquia) y fue nominado a mejor película en el festival de Venecia. De todos modos, Rosset no tuvo éxito en conseguir un mercado en la URSS, Polonia y Hungría. Finalmente, se dio por vencido y *Strange Victory* cayó en el olvido. En 1964, Hurwitz agregó un breve epílogo sobre el movimiento de lucha por los derechos civiles, aunque luego el propio director decidió que la adición no mejoraba el documental y pidió que no se incluyera en las versiones futuras<sup>22</sup>. *Strange Victory* continuó en el olvido, al menos hasta que Milestone Films lo restauró y puso a la venta en 2015<sup>23</sup>. Los comentarios elogiosos de grandes críticos y estudiosos del cine como David Bordwell o Richard Brody contribuyeron a aumentar el interés por el documental<sup>24</sup>, pero aún son pocos los trabajos históricos que van más allá de una reseña o breve mención secundaria<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Gonstarki, "Barney Rosset's 'Strange Victory'", 74.

<sup>22</sup> Milestone Films, "Strange Victory", 18.

<sup>23</sup> Hemos utilizado esta edición para realizar nuestro trabajo. Todas las citas de la película son traducciones propias.

<sup>24</sup> Brody, "The Best Documentaries"; Bordwell, "Our daily barbarisms".

<sup>25</sup> Encontramos una breve mención en Barsam, *Nonfiction Film*, 292. De los pocos artículos específicos sobre el documental podemos mencionar a Gonstarki, "Barney Rosset's 'Strange Victory'" y Goldman, "Strange Live". En su investigación sobre Union Films, Musser brinda información sobre Hurwitz en la inmediata posguerra. *Strange Victory* solo cuenta con tres reseñas en IMDB y ninguna en FilmAffinity.



Figura 2. Fuente: The Worker.

## Nuestra barbarie cotidiana

En *Strange Victory*, Hurwitz hace un uso magistral del montaje, que deja ver la influencia del cine soviético de vanguardia de los años veinte. Dos ejemplos así lo demuestran. En un principio, el director nos muestra imágenes de edificios nazis derrumbados por las bombas aliadas. Más adelante volvemos a ver algunas de esas imágenes pero ahora en sentido inverso, lo que genera la apariencia de una recomposición de las estructuras edilicias y los símbolos nazis (figuras 3 y 4); algo similar ocurre con las imágenes de los cadáveres de los jefes nazis, que con el movimiento de cámara parecen ponerse de pie y revivir. Todo ello nos recuerda a la escena de *Octubre* (1927), de Serguéi Eisenstein, en la cual la estatua del zar se recompone sola durante el golpe de Kornílov. A través del montaje, entonces, Hurwitz nos transmite un profundo mensaje sobre la fragilidad de la victoria.



Figuras 3 y 4. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)



El segundo ejemplo nos lleva al efecto Kuleshov. En una sala de un hospital materno, dos mujeres, una blanca y otra afroestadounidense, se encuentran acostadas en sus camas; afuera, un hombre blanco observa por la ventana de la puerta y ambas mujeres parecen devolverle la mirada (figuras 5, 6 y 7). A continuación, una enfermera aparece de espaldas cargando en sus brazos a un bebé recién nacido, completamente cubierto por una manta; la vemos acercarse hasta la puerta donde se encuentra el hombre, visiblemente emocionado por la situación. Por último, volvemos a ver a las mujeres en sus camas: una enfermera, de la cual solo vemos sus brazos, le entrega a cada una su bebé (como ahora aparecen descubiertos, podemos apreciar que se corresponden con el fenotipo materno). El efecto del montaje induce a pensar tanto en una pareja blanca como en una interracial que, indistintamente de la que el espectador elija formar, resulta en un padre feliz. De esta manera, como señala Bordwell, el orgullo paterno se vuelve ciego al color de piel<sup>26</sup>.

En cuanto al aspecto narrativo, la carrera de Hurwitz se vio influenciada por la evolución del cine soviético en los años treinta, pero también por los movimientos teatrales estadounidenses e incluso los estudios de Hollywood. En este punto, el guion de Eisenstein para *An American Tragedy* (producida por Paramount Pictures y estrenada en 1931 con otro guion) tuvo un fuerte impacto en directores como Hurwitz, en tanto expresaba el gradual interés del cineasta soviético en la relación del individuo con las masas e implicaba un enorme esfuerzo por unir lo político y experimental dentro de las restricciones impuestas por Hollywood<sup>27</sup>. En 1934, el nuevo rumbo que tomarán algunos cineastas de izquierda quedó reflejado en el debate entre Sam Brody y Leo Hurwitz en la revista *New Theatre*<sup>28</sup>; mientras el primero continuó defendiendo el estilo documental como el medio más convincente y eficaz<sup>29</sup> el segundo sostuvo que debía darse el paso hacia una forma mixta, que implicaba agregar eventos recreados pero resistentes al ojo de la cámara documental<sup>30</sup>. Un año después, en un informe presentado al final de un curso de Lee Strasberg (director del Group Theatre), Hurwitz y Steiner reforzaron ese rumbo al destacar que la vinculación con el teatro les permitió tomar conciencia de que cada paso en la realización cinematográfica debía estar relacionado con la audiencia; el apego a las enseñanzas de Kuleshov y Pudovkin (el significado de una secuencia depende del montaje), en cambio, había

<sup>26</sup> Bordwell, "Our daily barbarisms".

<sup>27</sup> Robé, *Left of Hollywood*, 84.

<sup>28</sup> Órgano de la New Theatre League, la WFPL y la Workers Dance League. Cherne, *Techniques for changing*.

<sup>29</sup> Brody, "The Revolutionary Film", 247-248.

<sup>30</sup> Hurwitz, "Revolutionary Film. Next Step", 249-251. No debe olvidarse que la izquierda estadounidense contaba con un ejemplo temprano de empleo de formas mixtas: *The Passaic Textile Strike* (1926). Dentro de la WFPL podemos mencionar a *Taxi* (1935), que combinó imágenes de la huelga de taxis de New York en 1934 con recreaciones dramatizadas y una cobertura que anticipó el estilo improvisado del Free Cinema inglés. Koszarski, *Hollywood on the Hudson*, 357.

## ARTÍCULO

impedido que pensarán en el principal problema de la realización cinematográfica: la puesta en escena<sup>31</sup>.

Asimismo, los cineastas y críticos de cine de izquierda estuvieron atentos a los cambios en la industria de cine soviética, en particular a la utilización de convenciones dramáticas para lograr un “cine para millones”. En 1935, por ejemplo, *New Theatre* publicó “El nuevo cine soviético”, un artículo donde Eisenstein afirmaba que el realismo socialista fusionaba estilos comerciales con los descubrimientos radicales del montaje y que el filme soviético *Chapáev* (1934) representaba el ideal del nuevo periodo<sup>32</sup> –su estreno en EE.UU. en 1935 resultó un éxito popular y de crítica–<sup>33</sup>. Ello se daba en el marco de la adopción de la estrategia frentepopulista en el VII Congreso de la Internacional Comunista<sup>34</sup>, que contribuyó a apaciguar el escepticismo de los cineastas de izquierda de Estados Unidos respecto de las convenciones formales de Hollywood<sup>35</sup> y a suavizar las posturas antigubernamentales<sup>36</sup>. Fueron estos debates, influencias y cambios, finalmente, los que condujeron al alejamiento de Hurwitz de la WFPL para crear Nykino y luego Frontier Films.



Figuras 5 y 6. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

<sup>31</sup> Steiner y Hurwitz, “A New Approach”, 252-255.

<sup>32</sup> Robé, *Left of Hollywood*, 128-129

<sup>33</sup> Los intelectuales de izquierda británicos, en cambio, se sintieron decepcionados con *Chapáev*, pues apreciaban la vanguardia soviética y esperaban ver una alternativa a Hollywood. Hicks, “The International Reception”, 281-282. Otra película soviética que influyó en Hurwitz fue *Aerograd* (1935), de Dovzhenko, estrenada en 1935 en EE.UU. como *Frontier* (su título dará nombre a Frontier Films) y celebrada por Nykino como un filme poético de gran intensidad. Alexander, “Frontier Films”, 19-20.

<sup>34</sup> En 1935, tras el auge del fascismo y el nazismo, el Partido Comunista de la Unión Soviética reorientó su estrategia de clase contra clase hacia el frente popular. Ello implicó el abandono de los discursos clasistas y la reformulación de los aliados (reformistas, liberales y sectores medios) y los enemigos (el fascismo). En consecuencia, el CPUSA pasó a considerar progresivamente a Roosevelt como el líder del frente popular y a desarrollar un discurso cada vez más nacionalista cuyas referencias eran Lincoln, Washington y Jefferson, más que Lenin, Marx y Stalin. Para un análisis del significado e impacto del frente popular en el ámbito cultural en EE.UU. ver Denning, *The Cultural Front*.

<sup>35</sup> Robé, *Left of Hollywood*, 129-130.

<sup>36</sup> Rodríguez Granell, “No art without propaganda”, 58.



Figura 7. Fotograma de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

No es casual, entonces, que en *Strange Victory* se incorpore una historia dramatizada de un ex piloto de guerra afroestadounidense, víctima de la discriminación racial (figuras 8 y 9). A través de una historia particular, con la cual el espectador pueda empatizar, el documental pretende representar la situación general de la población afroestadounidense en el mercado laboral de posguerra. En este punto, uno de los narradores nos ofrece cifras precisas: solo 100 de 20 mil arquitectos, menos de 100 de 80 mil ingenieros civiles, el 2 % de 200 mil doctores y dentistas y solo 4 mil de las millones de dactilógrafas y taquígrafas, pero el 35 % de la mano de obra en los trabajos peor remunerados. De todos modos, lo más destacable es la forma en que Hurwitz refuerza ese contraste mediante el montaje, llevando directamente al espectador “de una habitación llena de secretarias blancas a un campo de algodón: el único trabajo disponible para personas que participaron tan plenamente en el esfuerzo de guerra como cualquiera”<sup>37</sup> (figuras 10 y 11). Ahora bien, en *Strange Victory* la historia del piloto ocupa un lugar menor, incluso en comparación con las historias dramatizadas en *Native Land*. Además, el documental no sigue un orden cronológico. Por el contrario, Hurwitz va y viene en el tiempo y no avanza a partir de una secuencia conflicto-resolución sino mediante giros, contrastes e imágenes que se repiten con diferentes sentidos, para ser resignificadas.

<sup>37</sup> Bordwell, “Our daily barbarisms”.

Figuras 8 y 9. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)Figuras 10 y 11. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

Todos los elementos del documental están en función de entender al filme como poesía, lo cual alude al trabajo de Aleksandr Dovzhenko. Tanto la música de David Diamond, que crea un ambiente de fuerte carga emocional, como el guion de Hurwitz y Saul Levitt y la narración<sup>38</sup>, de carácter poético, pero por momentos brutal y desafiante, logran que lo político y social cobren una dimensión humana que afecta nuestras emociones más profundas. Veamos un ejemplo. Una narradora femenina tranquiliza a los bebés recién nacidos, a quienes les da la bienvenida al mundo y les revela que tienen un conjunto infinito de posibilidades; en este momento, el documental nos comparte la esperanza en la posibilidad de un uso creativo de las herramientas, el arte o la ciencia. Pero de repente, la ternura y la esperanza son interrumpidas por el contraste con un narrador masculino, que nos advierte que existe “otra voz americana”<sup>39</sup>: ahora, junto a las imágenes de los recién nacidos escuchamos un coro de prejuicios y referencias despectivas como *nigger*, *kike*, *wop* y *greaser*<sup>40</sup>. En consecuencia, las tomas de niños adquieren un aura terrible, pues no tienen idea de

<sup>38</sup> Incluye cuatro narradores: Alfred Drake, Muriel Smith, Gary Merrill y Saul Levitt.

<sup>39</sup> Hurwitz, *Strange Victory*, min 33.

<sup>40</sup> Formas despectivas para referirse al afroestadounidense, al judío, al italiano y al mexicano, respectivamente. Carter, “Nicknames and Minority Groups”, 241-245.

lo que van a enfrentar. Por eso mismo, el narrador continúa extrayendo los hechos de “nuestra barbarie cotidiana”<sup>41</sup>, para luego advertir a los bebés: serán etiquetados, cada uno tendrá un lugar en la sociedad de acuerdo al color de su piel, la inclinación de sus ojos, la amplitud de sus fosas nasales o la forma de su nariz. El racismo es un hecho que no puede ocultarse; de ahí que finalmente quiera transmitir una sola idea a todos ellos: “siempre enfrenten los hechos”<sup>42</sup> (figuras 12 y 13).



Figuras 12 y 13. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

## Los motivos del fracaso comercial

Ninguno de los elementos cinematográficos destacados logró evitar que *Strange Victory* pasara desapercibida por tanto tiempo. ¿Cuáles fueron las razones, entonces, de su fracaso comercial? En principio, Hurwitz fue un cineasta comunista a des-tiempo con la política del CPUSA. En el caso de *Native Land* el rodaje se extendió a lo largo de cuatro años, durante los cuales cambió el contexto y la política del Partido<sup>43</sup> Con *Strange Victory* ocurrió algo similar: comenzó a filmarse en 1946, en un clima de optimismo y continuidad del frente popular, y se estrenó en septiembre de 1948, cuando el avance de los sectores más conservadores y el desarrollo de la Guerra Fría quebraron el consenso de la época de Roosevelt y alejaron a los liberales y a otros sectores de las organizaciones comunistas<sup>44</sup>. Igualmente, el documental no terminaba de encajar del todo en la estrategia frentepopulista y no podía convencer a ningún sector político y social, ni en 1946 ni en 1948.

<sup>41</sup> Hurwitz, *Strange Victory*, min 33.

<sup>42</sup> *Ibid.*, min 39.

<sup>43</sup> Entre el comienzo de su producción y filmación en 1938 y su estreno en 1942 pasamos del antifascismo al pacto con el nazismo (que hacía difícil apoyar una película que identifica algunas corporaciones con el fascismo) y luego a la defensa del ingreso en la guerra (que implicaba la oposición a un mensaje focalizado en las luchas sociales internas y que podía potenciar conflictos locales).

<sup>44</sup> Crespo JUSDADO, *El cine y Hollywood*, 113.



El propio CPUSA no utilizó su estructura organizativa para darle difusión (más allá de los anuncios y las reseñas en la prensa), repitiendo la actitud tomada frente a la producción y estreno de *Native Land*<sup>45</sup>. Ello puede parecer contradictorio con la tradición de lucha del comunismo por los derechos de los afroamericanos<sup>46</sup> y con la fuerte denuncia del CPUSA al gobierno de Truman, a quien acusaban de apoyar la represión sindical, el antisemitismo y el racismo<sup>47</sup>. Ahora bien, el Partido tenía cierta preferencia por el cine de Hollywood, que permitía llegar a un público mucho más amplio y diverso. De hecho, el ciclo de películas de mensaje de Hollywood, entre 1945 y 1948, fue impulsado en general por cineastas liberales y comunistas. Varias películas de este ciclo, como *Pride of the Marines* (1945), *Till the End of Time* (1946), *The Best Years of Our Lives* (1946) y *Crossfire* (1947), expusieron las dificultades que enfrentaban los soldados (blancos) a la hora de reintegrarse a la vida civil y reconocieron que Estados Unidos tenía problemas sociales internos. Si bien podemos destacar aspectos como la forma en que nos muestran las dificultades para conseguir trabajo, la representación de los capitalistas y el tratamiento sobre las mutilaciones de guerra, el optimismo en la resolución de los problemas y el final feliz característico del cine clásico terminaron ocultando o minimizando la gravedad de los conflictos sociales, que en gran medida quedaron reducidos al antisemitismo<sup>48</sup>. Sin embargo, esas mismas limitaciones garantizaron que las películas de mensaje de Hollywood fueran muy bien recibidas por amplios sectores y que varias de ellas obtuvieran diversos premios<sup>49</sup>. Al lado de estos filmes, siempre optimistas y patrióticos, un documental como *Strange Victory* parecía demasiado fuerte, negativo y abiertamente confrontativo.

De todas formas, para 1948 la estructura del CPUSA y sus organizaciones del frente popular se encontraban muy debilitadas; ello se reflejó también en Hollywood, que había sido elegido como blanco para la actividad de la House Un-American Activities Committee (HUAC)<sup>50</sup>. Además, la irrupción de películas anticomunistas a partir de

<sup>45</sup> Hurwitz, "Last Interview", reel 14 y 15.

<sup>46</sup> Ya en el IV Congreso de la Internacional Comunista, en noviembre de 1922, se redactó una "tesis sobre la cuestión negra".

<sup>47</sup> En la posguerra, el CPUSA tenía esperanza en el desarrollo de un nuevo movimiento progresista capaz de retomar la herencia de Roosevelt. En este contexto, reorientó su política hacia una línea más radical caracterizada por el respaldo al Partido Progresista, la crítica al gobierno de Truman y la denuncia del impulso hacia la guerra contra la URSS, a quien consideraba garante de la paz mundial. Para conocer la evolución de la línea política del CPUSA pueden verse los artículos de William Z. Foster (máximo dirigente del periodo, junto a Eugene Dennis) escritos en la posguerra, como "Organized Labor", "World Democracy's Struggle" y "The 1948 Elections".

<sup>48</sup> Solo en *Till the End of Time* se incorpora una breve escena para denunciar directamente al fascismo nativo y el racismo.

<sup>49</sup> En 1947 también se estrenó *Gentleman's Agreement* (dirigida por Elia Kazan), que denunciaba el antisemitismo en la sociedad estadounidense y que recibió el Oscar a mejor película y mejor director.

<sup>50</sup> El Comité de Actividades Antiestadounidense (1938-1975) fue un comité investigador de la Cámara de Representantes del Congreso, convertido en permanente en 1945, cuyo objetivo era investigar actividades sospechosas de subversión o propaganda. En 1947 orientó su trabajo a denunciar la supuesta influencia comunista en la industria cinematográfica de Hollywood y a perseguir y condenar a quienes se negaran a colaborar, todo lo cual dio lugar a la elaboración de listas negras en los estudios. Para un análisis del tema ver Radosh y Radosh, *Red Star*



*The Iron Curtain* (1948)<sup>51</sup> condujo a críticos de cine del *Daily Worker* (periódico editado en New York por el CPUSA), como Herb Tank, a señalar que la izquierda presenciaba la traición y distorsión del género documental –que había impulsado en los años treinta y luego “prestado” a las instituciones del gobierno en tiempos de guerra–, convertido ahora en propaganda de la Guerra Fría<sup>52</sup>. En este sentido, Tank consideraba que *Strange Victory* continuaba la tradición del cine militante de los treinta, ya casi inexistente; y que si bien se trataba del “mejor documental desde la guerra”, no profundizaba en las raíces socioeconómicas del fascismo y no presentaba respuestas sobre cómo combatir los males sociales que exponía<sup>53</sup>.

Precisamente, *Strange Victory* tampoco encajaba demasiado en el tipo de documental independiente impulsado por comunistas (en alianza con sindicatos o cineastas liberales), que tenían un carácter más militante y debían adaptarse a un bajo presupuesto y a la necesidad de acelerar los tiempos de producción para responder a la inmediatez de la coyuntura, siempre con un mensaje simple, didáctico y directo orientado a un público limitado pero más activo. Carl Marzani y la productora Union Films respondían bien a este modelo y en 1948 se abocaron por la positiva a sostener los esfuerzos de la campaña electoral del Partido Progresista para las elecciones presidenciales del 2 de noviembre de 1948, prácticamente un mes después del estreno de *Strange Victory*. Como ejemplo de ese cine de campaña podemos mencionar a *Time to Act* y *Freedom Rally*, dos documentales rodados en el lugar, sin actores y centrados en las figuras de los principales protagonistas políticos, como Henry Wallace, Paul Robeson (que había participado como narrador en *Native Land*) y Vito Marcantonio.

De todos modos, la primera obra de Union Films, titulada *Deadline for Action* (1946) y producida en asociación con la United Electrical, Radio and Machine Workers, nos permite apreciar la existencia de cierto diálogo con la obra de Hurwitz y del cine de izquierda del periodo anterior. El filme, mezcla de animaciones, entrevistas, imágenes de archivo y ficción, rescata la herencia de Roosevelt y busca orientar al trabajador sobre el voto en las próximas elecciones. Pero lo más relevante es que asocia directamente a las grandes corporaciones capitalistas (como General Electric y Westinghouse, a cuyos trabajadores había organizado la United Electrical) con el plan del nazismo para conquistar el mundo y que realiza una denuncia temprana del imperialismo y el anticomunismo estadounidense. La idea de una conspiración de las grandes corporaciones (asociadas a los planes del fascismo) nos recuerda al discurso de *Native Land*, que había sido interrumpido por la guerra y que ahora podía retomarse. Asimismo, las imágenes de archivo de las luchas obreras y la historia de un personaje sindical

---

over Hollywood y Gubern, *La caza de brujas*.

<sup>51</sup> Hasta entonces el villano en Hollywood continuaba siendo el fascismo, como podemos apreciar en *The House on 92nd Street* (1945), *Cornered* (1945), *The Stranger* (1946), *Notorius* (1946), *Cloak and Dagger* (1946) *13 Rue Madeleine* (1946), *Key Largo* (1948) y *Rogue's Regiment* (1948), entre otras.

<sup>52</sup> Straw, “Documentary Realism”, 135.

<sup>53</sup> Tank, “‘Strange Victory’: Best Documentary”, 12.

representativo nos dejan ver la influencia de la WFPL y de documentales como *Valley Town* (1940) y *Native Land*. De hecho, Leo Hurwitz vio *Deadline for Action* y comentó que le resultó interesante<sup>54</sup>; posiblemente no se le haya escapado que comienza con imágenes de la Segunda Guerra y la victoria sobre el nazismo (aunque muy breves), para luego relacionar aspectos de la sociedad estadounidense con las ideas de los derrotados<sup>55</sup>.

Asimismo, para 1948 la relación de los comunistas estadounidenses con las asociaciones de derechos civiles afroestadounidenses estaba en franco retroceso. Es el caso del National Negro Congress (NNC)<sup>56</sup>, impulsada por los comunistas: si bien el pacto con el nazismo a fines de los años treinta ya había generado malestar, la Guerra Fría debilitó aún más el apoyo al CPUSA en las comunidades afroestadounidenses y paralizó a la organización<sup>57</sup>. Sin embargo, en 1946 los comunistas, el NNC y otras organizaciones apoyaron el cortometraje animado de la United Auto Workers (UAW), *The Brotherhood of Man*. La historia del corto, escrita por el guionista Ring Lardner Jr., nos propone entender a la humanidad como una hermandad, cuyas diferencias de comportamiento se explican por la influencia del entorno y no por rasgos biológicos heredados. *The Brotherhood of Man* resultó un éxito y se proyectó en sindicatos, iglesias, asociaciones afroestadounidenses y aulas escolares<sup>58</sup>.

Ahora bien, el año 1949 será testigo de la aparición de al menos cuatro filmes de Hollywood cuya temática giraba en torno al racismo: *Pinky*, *Lost Boundaries*, *Home of the Brave*<sup>59</sup> e *Intruder in the Dust*, a las que debe sumarse *No Way Out*, estrenada un año después y que se mantiene dentro de la misma lógica. Como sostiene Fernández Mickel<sup>60</sup>, este nuevo ciclo de películas de mensaje fue producto de la alianza entre organizaciones moderadas por los derechos civiles, lideradas por la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), el gobierno federal y Hollywood, lo cual responde a la necesidad de anunciar una nueva época, donde por fin se podrían avizorar las dos victorias<sup>61</sup>. Dicha alianza, aunque podía contar con la

<sup>54</sup> Musser, "Carl Marzani", 114.

<sup>55</sup> Corporaciones como General Electric y la prensa conservadora reaccionaron acusando al documental de propaganda comunista; por ejemplo, el World-Telegram de New York condenó la película bajo el título "Deadline Wins Oscar in Moscow". Musser, "Carl Marzani", 115.

<sup>56</sup> El NNC fue una organización formada en 1935 y ligada al CPUSA. Enmarcada dentro de la lógica frentepopulista, su objetivo era agrupar a los sectores progresistas en la lucha por los derechos de los afroestadounidenses. En 1946 se fusionó con otras organizaciones para formar el Civil Rights Congress. Para un estudio detallado del NCC ver Gellman, *Death Blow*.

<sup>57</sup> "National Negro Congress".

<sup>58</sup> Fue catalogado como comunista por los sectores más conservadores de la sociedad, pero incluso generó debates y divisiones dentro de la UAW y anticipó lo que sucedería unos años después: algunos miembros sostuvieron que el sindicato estaba infiltrado por comunistas y que el corto había sido producido para crear insatisfacción entre los afroestadounidenses. Sin embargo, en este momento la UAW cerró filas en defensa de la animación.

<sup>59</sup> En la obra original el protagonista era judío, en lugar de afroestadounidense.

<sup>60</sup> Fernández Mickel, "Tensiones sociales", 191.

<sup>61</sup> En *The Negro Soldier* (1944), por ejemplo, lo importante era poner todos los esfuerzos para derrotar primero al

presencia de cineastas, guionistas y productores de orientación progresista, se basaba en la exclusión de los comunistas mediante las listas negras; en todo caso, se los aceptaba siempre y cuando hubieran renegado de su pasado izquierdista y delatado a sus ex compañeros. No por nada, si bien ahora el afroestadounidense cobraba un papel fundamental (en varios casos aún interpretados por blancos, ya que el Código Hays<sup>62</sup> no permitía la pareja interracial), el tratamiento del racismo resultaba sumamente simplista: centrado, mayoritariamente, en los factores psicológicos como impedimentos para el progreso, se limitaba a transmitir como mensaje que todos somos iguales sin importar el color de piel y como salida, una solución individual que negaba todo componente de clase. De todas formas, este nuevo ciclo de películas de mensaje guardaba más similitudes que diferencias con el anterior, pues compartían el lenguaje fílmico clásico, el tono ideológico (liberal, patriótico y optimista) y la ausencia de un planteo que entienda los problemas sociales como estructurales<sup>63</sup>.

En el ámbito del documental patrocinado por instituciones públicas también podemos apreciar ejemplos de este mensaje simplista, que esconde las razones y los efectos reales del racismo. Es el caso de *An Equal Chance*, promocionado por la New York State Commission Against Discrimination, y proyectado en 1949 en todos los cines de la ciudad. Producido para promover los servicios de la comisión, relata la historia de un trabajador blanco que amenaza con retirarse después de que su capataz contrata a un afroestadounidense. Finalmente, termina aceptando la situación, pero solo luego de observar las habilidades laborales del nuevo empleado y concluir que “es una buena persona y un buen trabajador, solo es diferente”<sup>64</sup>. Con la ayuda del Estado y de organizaciones sociales, la sociedad vuelve a funcionar armónicamente; por eso el mensaje final es que “la democracia funciona mejor cuando todos trabajamos juntos”<sup>65</sup>.

Una imagen más creativa y políticamente compleja puede verse en otra de las grandes películas independientes del periodo: *The Quiet One* (1948), dirigida por el cineasta de izquierda Sidney Meyers, quien había participado en la WFPL, Nykino y

---

fascismo afuera. Desde luego, ello implicaba que la segunda victoria (contra el racismo en el campo interno) quedaba relegada a un futuro incierto, mientras que en el presente se omitía cualquier mención a la segregación racial –en particular la del propio ejército– y se mostraban los hechos solo desde una óptica positiva, incluyendo a los afroestadounidenses dentro del relato histórico hegemónico y destacando sus logros actuales en todos los ámbitos de la sociedad.

<sup>62</sup> Denominación popular para la Motion Picture Producers and Distributors of America, cuyo nombre deriva del de su presidente, Will Hays. Fue creada en 1922 para evitar la censura gubernamental y favorecer la autorregulación. Para ello, en 1930 adoptó el Motion Picture Production Code (o Código Hays) como sistema de regulación del contenido cinematográfico, que se volvió obligatorio desde 1934 y estuvo vigente hasta 1967.

<sup>63</sup> Existieron algunas excepciones en Hollywood: el intento más logrado de asociar la discriminación (en este caso, ejercida contra trabajadores de origen mexicano) con la realidad socioeconómica de EE.UU. fue *The Lawless* (1950), realizado por una productora clase B de Paramount Pictures y dirigido por Joseph Losey, que en 1946 se había unido al CPUSA y que a principios de los cincuenta pasará a formar parte de la lista negra.

<sup>64</sup> *An Equal Chance*, min. 9.

<sup>65</sup> *Ibid.*, min. 10.

## ARTÍCULO

Frontier Films y que a fines de 1946 se había reunido con Leo Hurwitz, Paul Strand e Irving Lerner en New York para capacitar a futuros cineastas<sup>66</sup>. La historia, que retrata la vida de un niño afroestadounidense en Harlem a fines de los cuarenta, fue escrita por Janice Loeb (también productora), James Agee, la fotógrafa Helen Levitt y el propio Meyers. A pesar de evitar los mensajes estereotipados y plantear un final con más incertidumbres que certezas, *The Quiet One* continuaba expresando la confianza en la intervención de un liberalismo institucional, encarnado en la Wiltwyck School for Boys. En buena medida, ello explica que el documental fuese muy bien recibido por amplios sectores: comunistas, liberales, críticos de cine, periodistas, asociaciones afroestadounidenses, personalidades como Eleanor Roosevelt y organizaciones católicas. En este contexto, *Strange Victory* no podía esperar encontrar la misma recepción: muestra la violencia que el resto prefiere ocultar (figuras 14 y 15), denuncia el fascismo nativo, expone el funcionamiento estructural del racismo y, si bien recupera la figura de Roosevelt, llama a la acción sin depositar confianza alguna en las instituciones del Estado.



Figuras 14 y 15. Fotogramas de *Strange victory*, de Leo Hurwitz (1948)

Por último, *Strange Victory* tampoco logró distribución en la URSS y los países del campo socialista, con la única excepción de Checoslovaquia; allí se vio en el festival de Karlovy Vary, que solía reunir a la prensa y a los mejores cineastas soviéticos. De hecho, un artículo de la revista soviética *Ogoniok*, que se refiere a Hurwitz como el famoso director americano de cine progresivo, menciona la buena recepción que generó el documental en el festival y señala que estuvo entre las ganadoras<sup>67</sup>. Es poco probable que *Strange Victory*, por su género, calidad y temática no haya llamado la atención de los cineastas soviéticos allí presentes. Podemos suponer, entonces, que el documental no fue distribuido por su fuerte condena al antisemitismo, pues a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta el estalinismo había desatado una intensa campaña “anticosmopolita” (antisemita) que culminó con el “complot de

<sup>66</sup> Musser, “Carl Marzani”, 149.

<sup>67</sup> Medov, “¡Por la paz!”, 8.

los médicos”<sup>68</sup>. La experiencia de Hurwitz en Polonia con *The Museum and the Fury* (1956) parece confirmarlo. Contratado por Film Polski para producir una película sobre los efectos de la Segunda Guerra en el país, Hurwitz realizó un ensayo sobre la memoria centrado en el Museo Auschwitz-Birkenau. La importancia otorgada al genocidio judío y a los campos de concentración y exterminio en Polonia, sumado a la visión poética del filme (la narración fue escrita por Thomas McGrath, un poeta de izquierda), fue demasiado para el estudio polaco, que se negó a distribuirla, aunque permitió al director comprar sus derechos<sup>69</sup>.

En resumen, Hurwitz examina el pasado reciente estadounidense para ofrecernos una visión histórica profundamente crítica que expone la contradicción entre la supuesta defensa de valores democráticos y la continuidad de una estructura de segregación racial y religiosa. Para ello, se aleja de las convenciones de representación cinematográfica propia de los documentales tradicionales y rechaza entender la historia: a) como una narración lineal (principio, desarrollo y final), generalmente acompañada de un mensaje moral optimista (confianza en el progreso) y nacionalista (excepcionalidad de la patria); b) mediante el énfasis en personajes y soluciones individuales; c) como un relato de un pasado cerrado y simple; d) como una ventana que nos muestra el pasado de forma objetiva<sup>70</sup>. En su lugar, nos ofrece un relato complejo, pesimista (solo matizado por la imagen de los niños y la creencia en la posibilidad de educarlos bajo otros ideales), con un sujeto de enunciación más explícito que invita al espectador a reflexionar sobre los hechos que se presentan, con un desarrollo no lineal de la trama y una problemática central cuya resolución –que solo puede ser colectiva– parece lejana.

## Conclusiones

La unión creativa de Hurwitz y Rosset puede entenderse, en cierto modo, como la expresión de un frente popular que para el momento del estreno de *Strange Victory* estaba en un grado avanzado de desintegración. Ante el crecimiento de los sectores más conservadores y el desarrollo de la Guerra Fría, los liberales comenzaron a despegarse de los comunistas, a los que ahora acusaban de ser títeres de Moscú y “antiamericanos”; también cineastas con pasado en la izquierda siguieron el mismo camino y varios de ellos, como Elia Kazan y Ben Maddow, terminaron delatando a sus viejos compañeros ante la HUAC. Sin embargo, no se trató solamente de llegar a destiempo. En verdad, *Strange Victory* sobrepasó los límites de aquello que era decible

<sup>68</sup> Nombre dado en la URSS a una conspiración fabricada por las autoridades soviéticas, a principios de 1953, cuando un grupo de médicos, en su mayoría de origen judío, fueron acusados de intentar asesinar a importantes líderes políticos mediante los tratamientos que les brindaban. “Vicious Spies and Killers”.

<sup>69</sup> Cohen, “The Museum”.

<sup>70</sup> En este punto nos hemos guiado por el análisis de Rosenstone sobre la forma en que los filmes experimentales reconstruyen la historia e innovan frente a los patrones de Hollywood. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, 53-55.



en la inmediata posguerra. De esta manera, mientras que los discursos del resto de las producciones del periodo estaban provistos de algún grado de aceptabilidad, no había destinatario capaz de recibir *Strange Victory* –ni siquiera sus potenciales aliados se sintieron identificados con su mensaje–. Sin una buena campaña publicitaria, sin circuitos de proyección alternativos y sin un mercado exterior, su destino estaba marcado.

Evidentemente, *Strange Victory* no fue la voz de Stalin o de un comisario cultural del CPUSA, como sostuvo la prensa conservadora. Fueron las voces de Hurwitz y de Rosset, quienes odiaban el racismo y el antisemitismo y creían en un sistema ideológico de izquierda o progresista. La carrera cinematográfica de Hurwitz estuvo mediada –pero no determinada– por el contexto político y social y los cambios en la estrategia del comunismo; de todas las influencias posibles a su alcance, procesó las que mejor servían a sus objetivos y aportó su individualidad para hacer una contribución significativa a la historia política y cinematográfica, que no necesariamente coincidía con los objetivos del comunismo. A diferencia de otros cineastas de izquierda de su generación, *Strange Victory* nos permite apreciar que Hurwitz no solo reforzó sus convicciones ideológicas en la inmediata posguerra sino que abandonó la confianza en las instituciones estatales, lo que otorgó a su obra mayor profundidad política y artística.

Cuando Strand proyectó su película *Redes* (1936) en el verano de 1947, para sus colegas de la Liga de Fotografía de New York, señaló que hacer una película así sería más difícil porque el clima de reacción dificultaba “que el artista trabaje creativa y libremente”<sup>71</sup>. Más allá de sus fundamentados temores, pues la Liga fue puesta en la lista negra cuatro meses después, *Strange Victory* demuestra que no era una tarea imposible (de todas formas, ni *Redes* ni *Native Land* fueron “fáciles” de realizar). Como recuerda Musser, inmediatamente después de la Segunda Guerra los cineastas de izquierda generaron cantidades significativas de trabajo documental y no se rindieron “en silencio ante la oscuridad de la era McCarthy”<sup>72</sup>. De hecho, luego de *Strange Victory* Hurwitz tuvo una participación, aunque fallida, en *Salt of the Earth* (1954), un filme de izquierda que supo conjugar la lucha de clases con el feminismo y el internacionalismo<sup>73</sup>, y en 1956 proyectó en New York su potente recordatorio de los peligros del fascismo, *The Museum and the Fury*, que a pesar de sus intentos no logró distribución. Finalmente, el temor rojo “puso fin, limitó o redirigió los esfuerzos más decididos de los cineastas documentalistas de izquierda”<sup>74</sup>, pero el legado de la obra de Leo Hurwitz continúa vigente e invita a posicionarnos frente a “nuestra barbarie

<sup>71</sup> Tucker, *Modernism and the Left*, 330-331.

<sup>72</sup> Musser, “Carl Marzani”, 150.

<sup>73</sup> Biberman (director) y Jarrico (productor) eran comunistas y estaban en la lista negra en el momento en que hicieron la película. Hurwitz fue invitado a ser director consultor, pero por discrepancias con Biberman se retiró del proyecto y regresó a New York. Más adelante volvió a sumarse y ayudó con la edición, pero otros desacuerdos llevaron a que se aleje nuevamente.

<sup>74</sup> Musser, “Carl Marzani”, 150.



cotidiana”. En este sentido, *Strange Victory* merece ser debidamente recordada no solo por su sensibilidad artística, sino también por su contribución a la comprensión de las problemáticas sociales, políticas y culturales de ayer y de hoy.

## Bibliografía

- Alexander, William. *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Alexander, William. “Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of Impact”. *Cinema Journal* 15, núm. 1 (1975): 16-28. <https://doi.org/10.2307/1225101>.
- Andersen, Thom, y Noël Burch. *Red Hollywood*. Estados Unidos: Thom Andersen, 1995.
- Barsam, Richard. *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Booker, M. Keith. *Film and the American Left: A Research Guide*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Bordwell, David. “Our daily barbarisms: Leo Hurwitz’s *Strange Victory* (1948)”. *Observations on film art*. Consultado el 25 de enero de 2024. <http://www.davidbordwell.net/blog/2016/03/22/our-daily-barbarisms-leo-hurwitzs-strange-victory-1948/>.
- Brody, Richard. “The Best Documentaries of All Time”. *New Yorker* (New York, N.Y.: 1925), 14 de abril de 2014. Consultado el 25 de enero de 2024. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-best-documentaries-of-all-time>.
- Brody, Samuel. The Revolutionary Film. Problem of Form. En *The Documentary Film Reader*, editado por Jonathan Katana, 247-249. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence*. Alfred A. Knopf, 1990.
- Campbell, Russell. *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942*. UMI Research Press, 1982.
- Carter, Wilmoth. “Nicknames and Minority Groups”. *Phylon* (1940-1965), 12 (3): 241-245, (1944). <https://doi.org/10.2307/271306>.
- Cherne, Margaret Beth. *Techniques for changing the world: the League of Workers Theatres / New Theatre League*. Wisconsin: University of Wisconsin-La Crosse, 2014.
- Cohen, Sandra E. “*Strange Victory* 1948 Hate: Its Tenacity and Its Purpose”. *Characters On The Couch*, 13 de noviembre de 2017. Consultado el 25 de enero de 2024. <https://characteronthecouch.com/film/leo-hurwitz-strange-victory-1948-hate/>.
- Cohen, Sandra E. “The Museum and the Fury 1956. Remember the Dangers of Fascism”. *Characters On The Couch*, 27 de noviembre de 2017. Consultado el 25 de enero de 2024. <https://characteronthecouch.com/film/leo-hurwitz-museum-fury-1956-remembering/>.

Crespo Jurdado, Alejandro. "El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2009. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2672/21927\\_crespo\\_jurdado\\_alejandro.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2672/21927_crespo_jurdado_alejandro.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Davidson, David. "Depression America and the Rise of the Social Documentary Film". *Chicago Review* 34, núm. 1 (1983): 69–88. <https://doi.org/10.2307/25305230>.

Denning, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York: Verso Books, 2011.

Erickson, Glenn. "Strange Victory". *CineSavant*, 17 de julio de 2018. Consultado el 25 de enero de 2024. <https://trailersfromhell.com/strange-victory/>.

Fernández Mickel, Nicolás. "Tensiones sociales en el frente de batalla. Los afroestadounidenses y la Segunda Guerra Mundial en el cine estadounidense de la década de los 40". En *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*, editado por Fabio Nigra, 171–192. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

Foster, William. "Organized Labor and the Fascist Danger", *Marxist Internet Archive*. Consultado el 23 de Julio de 2024, <https://www.marxists.org/archive/foster/1947/labor-fascist-danger.pdf>

Foster, William. "World Democracy's Struggle Against American Imperialism", *Marxist Internet Archive*. Consultado el 23 de Julio de 2024, <https://www.marxists.org/archive/foster/1948/world-democracy.pdf>

Foster, William. "The 1948 Elections and the Struggle for Peace", *Marxist Internet Archive*. Consultado el 23 de Julio de 2024, <https://www.marxists.org/archive/foster/1948/struggle-for-peace.pdf>

Gellman, Erik S. *Death Blow to Jim Crow. The National Negro Congress and the Rise of Militant Civil Rights*. EE. UU.: University of North Carolina Press, 2012.

Goldman, Tanya. "The Strange Lives of Leo Hurwitz's *Strange Victory*". *Cinéaste* 44, núm. 1 (2018): 37–40. <https://www.jstor.org/stable/26563059>.

Gontarski, Stanley. "Barney Rosset's '*Strange Victory*': Race Relations and Political Resistance in Postwar America". *Irish Journal of American Studies* 8 (1999): 61–77. <http://www.jstor.org/stable/30002674>.

Gubern, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1987.

Hicks, Jeremy. "The International Reception of Early Soviet Sound Cinema: Chapaev in Britain and America." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 25 (2): 273–89 (2005) <https://doi:10.1080/01439680500138100>.

Hunter, Andrea y Rollins Alethea. "We Made History: Collective Memory and the Legacy of the Tuskegee Airmen". *Journal of Social Issues*, 71 (2), 264-278, (2015). <https://doi.org/10.1111/josi.12109>

Hurwitz, Leo. "Hurwitz's Last Interview", el 7 de noviembre de 2019. <https://leo-hurwitz.com/interview/hurwitzs-last-interview/>

Hurwitz, Leo. "The Revolutionary Film. Next Step". En *The Documentary Film Reader*, editado por Jonathan Katana, 249-252. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Klein, Michael, Jill Klein, y Leo Hurwitz. "Native Land: An Interview with Leo Hurwitz". *Cineaste* 6, núm. 3 (1974): 2-7. <http://www.jstor.org/stable/42683409>.

Koszarski, Richard. *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press, 2008.

Internacional Comunista. Tesis sobre la cuestión negra. En *Tesis, manifiestos y resoluciones de los primeros cuatro congresos (1919-1922)*, 379-382. Madrid: Fundación Federico Engels, 2010.

Maestro Bäcksbäck, Francisco Javier, y Antonia Sagredo Santos. "El diario comunista 'Daily Worker' de Nueva York: un estudio hemerográfico de su evolución durante el segundo pánico rojo de Estados Unidos". *Historia y comunicación social* 21, núm. 2 (2016): 343-362. <https://doi.org/10.5209/hics.54367>.

Medov, V. "¡Por la paz, por la democracia!". *Ogoniok*, núm. 34 (1950): 8.

Milestone Films. "Strange Victory". Consultado el 25 de enero de 2024. <https://milestonefilms.com/products/strange-victory-2>.

Musser, Charles. "Carl Marzani and Union Films: Making Left-Wing Documentaries during the Cold War, 1946-53". *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 9, núm. 1 (2009): 104-160. <https://doi.org/10.1353/mov.0.0040>.

Musser, Charles. "Discovering Union Films and Its Archives". *Cinémas* 24, núm. 2-3 (2014): 125-160. <https://doi.org/10.7202/1025151ar>.

"National Negro Congress (1935-1940s)." *Welcome to Blackpast*, 18 de noviembre de 2019. Consultado el 23 de julio de 2024, <https://www.blackpast.org/african-american-history/national-negro-congress/>.

O'Connor, Daniel, y Neil Ortenberg. *Obscene*. Estados Unidos: Double O Film Productions, 2007.

Paul, Andrew. "The Roots of Post-Racial Neoliberalism in Blacklist Era Hollywood". University of Minnesota, 2014.

Prelinger, Rick. *The Field Guide to Sponsored Films*. California: National Film Preservation Foundation, 2006.

Radosh, Ronald, y Allis Radosh. *Red Star over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*. California: Encounter Books, 2005.

Robé, Chris. *Left of Hollywood: Cinema, Modernism, and the Emergence of U.S. Radical Film Culture*. Austin: University of Texas Press, 2010.

Rodríguez Granell, Ana. "No art without propaganda: la constitución de NYKino contra la institución documental". *Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas* 12, núm. 1 (2017). <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-1.nawp>.

Rollins, Peter C. *Hollywood, el cine como fuente histórica: la cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraternal, 1987.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

Ross, Steven J. *Working-class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton: Princeton University Press, 1998 <https://doi.org/10.2307/j.ctv10vm23h>.

Schwarz, Alexander. "A Selection of Documents: Workers' International Relief and the Origins of Left-Wing Independent Film and Social Documentary in the U.S.A". *Studies in Russian and Soviet Cinema* 12, núm. 2 (2018): 153-174. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1455801>.

Shull, Michael Slade. *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929: A Filmography and History*. Jefferson: McFarland, 2000.

Sloan, Kay. *The Loud Silents: Origins of the Social Problem Film*. Baltimore: University of Illinois Press, 1988.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Steiner, Ralph & Hurwitz, Leo. A New Approach to Film Making. En *The Documentary Film Reader*, editado por Jonathan Katana, 252-256. Oxford: Oxford University Press, 2016.

"*Strange Victory*", *New Movies: The National Board of Review Magazine*, octubre de 1948, 21. <https://ia803001.us.archive.org/16/items/newmoviesnationa23nati/new-moviesnationa23nati.pdf>

"*Strange Victory*", *The Exhibitor*, 4 de agosto de 1948, <https://archive.org/details/exhibitor-may-aug-14-0-jaye/page/4/mode/2up?view=theater>

"*Strange Victory*", *The Film Daily*, 20 de Julio de 1948, [https://lantern.mediahist.org/catalog/filmdaily94wids\\_0118?fbclid=IwAR3mNCONTsPzpZ0Yif0iT7DgzEPOq0SVrZbAgyaC5j\\_5tWOyzBqBn5Z07XQ](https://lantern.mediahist.org/catalog/filmdaily94wids_0118?fbclid=IwAR3mNCONTsPzpZ0Yif0iT7DgzEPOq0SVrZbAgyaC5j_5tWOyzBqBn5Z07XQ)

Straw, Will. "Documentary Realism and the Postwar Left". En "Un-American" Hollywood, editado por Krutnik Frank, Neale Steve, Neve Brian, y Stanfield Peter, 130-141. Rutgers University Press, 2007.

Tank, Herb. "'*Strange Victory*': Best Documentary Since the War", *Daily Worker*, 27 de septiembre de 1948, 12, [https://archive.org/details/per\\_daily-worker\\_daily-worker\\_1948-09-27\\_25\\_193/page/12/mode/2up](https://archive.org/details/per_daily-worker_daily-worker_1948-09-27_25_193/page/12/mode/2up)

"The Screen: Discrimination at Home", *The New York Times*, 27 de septiembre de 1948, <https://www.nytimes.com/1948/09/27/archives/the-screen-discrimination-at-home.html>

*The Worker*, 26 de septiembre de 1948, 13, [https://archive.org/details/per\\_daily-worker\\_the-worker\\_1948-09-26\\_13\\_38/page/n75/mode/2up](https://archive.org/details/per_daily-worker_the-worker_1948-09-26_13_38/page/n75/mode/2up)

Tucker, Anne. "Modernism and the Left: Paul Strand and the Workers Film and Photo Movement". En *The Worker Photography Movement [1926-1939]: Essays and Documents*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

"Vicious Spies and Killers under the Mask of Academic Physicians." *Cyberussr*. Consultado el 23 de julio de 2024, <http://www.cyberussr.com/rus/vrach-ubijca-e.html>

## Filmografía

*An Equal Chance*. Estados Unidos: New York State Commission Against Discrimination, March of Time, 1949.

Cannon, Robert. *Brotherhood of Man*. Estados Unidos: United Auto Workers, United Productions of America, 1945.

Marzani, Carl. *Deadline for Action*. Estados Unidos: United Electrical, Radio and Machine Workers of America, 1946.

Hurwitz, Leo. *Strange Victory*. Estados Unidos: Target Films, 1948.

Hurwitz, Leo. *The Museum and the Fury*. Estados Unidos: Film Frontiers, 1956.

Meyers, Sidney. *The Quiet One*. Estados Unidos: Film Documents, 1948.