

UN ARCHIVO VAGABUNDO: HERBERT KLINE Y LOS ITINERARIOS TRANSNACIONALES DEL ANTIFASCISMO CINEMATOGRAFICO*

DAVID WOOD

SONIA GARCÍA LÓPEZ

INTRODUCCIÓN

En 1952, el cineasta estadounidense Herbert Kline dirigió el largometraje de ficción *El luchador* (*The Fighter*), una adaptación de la novela de Jack London *El mexicano* (*The Mexican*, 1911). La película cuenta la historia de Felipe Rivera, un revolucionario de Pátzcuaro (Michoacán) que se instala en El Paso (Texas), con la esperanza de unirse a un grupo de compatriotas que tratan de derrocar al régimen dictatorial de Porfirio Díaz desde el exilio (American Film Institute, 2019b). A lo largo del metraje, descubrimos que el pueblo de Felipe fue arrasado, y su familia, sus amigos y su amada torturados y asesinados por las tropas federales de Díaz, ante su negativa a revelar el paradero de un guerrillero revolucionario. Podríamos considerar *El luchador* como un ejemplo más de la exotización de la Revolución mexicana llevada a cabo por el cine estadounidense en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial; así sucede en *El tesoro de Sierra madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948) o *¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*,

Elia Kazan, 1952), películas que tienden a convertir la guerra mexicana en un trasfondo épico más o menos vaciado de su sentido revolucionario¹. Sin embargo, al considerar *El luchador* con mayor detenimiento, la película aparece como un proyecto político y personal en el que el personaje de Felipe podría pensarse como un trasunto del propio Kline. Al igual que el revolucionario patzcuareño de su película, durante aquellos años, Kline transitaba entre Estados Unidos y México en busca de justicia social mientras huía de la represión *mccarthista* en su país natal.

Como veremos en este artículo, las férreas convicciones antifascistas de Kline le llevaron a desarrollar, a lo largo de cincuenta años —y casi siempre con sus propios recursos—, una carrera cinematográfica heterogénea e itinerante. Realizó películas en España durante la Guerra Civil; en Checoslovaquia, justo antes de la Crisis de los Sudetes; en Polonia, en el momento de la invasión nazi; en Gran Bretaña, al comienzo de la Segunda Guerra Mundial; en México, durante la institucionalización de la Revolución; en el Hollywood de

los años cuarenta; en Palestina, en vísperas de la fundación del estado de Israel; y otra vez en México, en los años del *echeverrismo*. Asimismo, transitó entre el cine de ficción, el documental político, el documental dramatizado y el documental de arte. *El luchador* —la primera producción independiente del antiguo productor de la Warner Bros., Alex Gottlieb— fue el último trabajo que Kline firmó como director en Hollywood antes de caer en desgracia durante el *mccarthismo*. Cuando le llegó el turno de declarar ante el House Un-American Affairs Committee (HUAC), a principios de la década de 1950, se negó a dar nombres y a abandonar sus convicciones antifascistas. Como consecuencia, tras *El luchador*, pasaron más de veinte años hasta que Kline pudo estrenar en Estados Unidos su siguiente película, el documental *Walls of Fire* [Muros de fuego] (1973), dedicado a «los tres grandes» muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

La itinerancia y la versatilidad que caracterizan el quehacer de Kline lo llevaron a autodefinirse coloquialmente como *film gypsy*, término que literalmente se traduce como «gitano del cine», pero que podríamos traducir libremente como «cineasta vagabundo»². En el borrador de su autobiografía —una especie de álbum de recortes que combina textos autobiográficos con manuscritos originales, proyectos de películas, correspondencia y recortes de prensa recopilados a lo largo de sesenta años—, Kline se refiere en más de una ocasión a la errancia —sus «vagabundeos de gitano del cine» (Kline, s. f.: 51)— como parte constitutiva de su práctica como cineasta. Esa condición itinerante o nómada de la trayectoria profesional y vital de Kline determina la difícil inscripción de sus películas en los circuitos comerciales y artísticos del cine, pues no se da entre ellas ni la unidad estilística o geográfica ni la continuidad temporal que suele caracterizar las filmografías de los directores que forman parte del canon cinematográfico. Por otro lado, este objeto de estudio demanda una particular manera de enfocar la investigación y

ESA CONDICIÓN ITINERANTE O NÓMADA DE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL Y VITAL DE KLINE (...) DEMANDA UNA PARTICULAR MANERA DE ENFOCAR LA INVESTIGACIÓN Y ACERCARSE AL ARCHIVO, TAMBIÉN ITINERANTE, QUE IMPLICA DESPLAZARSE NO SOLO GEOGRÁFICAMENTE, SINO TAMBIÉN CON RESPECTO A DETERMINADAS IDEAS DEL CINE EN TANTO QUE OBJETO DE ESTUDIO

acercarse al archivo, también itinerante, que implica desplazarse no solo geográficamente, sino también con respecto a determinadas ideas del cine en tanto que objeto epistemológico.

En cierto sentido, esta autodesignación de Kline como cineasta vagabundo parece encontrar un eco en los conceptos de «cine intercultural» y «cine acentuado», que Laura Marks (2000) y Hamid Naficy (2001), respectivamente, acuñaron en sus trabajos sobre el cine realizado en condiciones de exilio, diáspora y migración. Sin embargo, estos marcos analíticos solamente tienen una utilidad limitada a la hora de abordar la obra de Kline. Tanto Naficy como Marks analizan el trabajo de cineastas procedentes, sobre todo, de países del «tercer mundo» que migran o se ven desplazados hacia «los centros cosmopolitas del norte», por lo cual sus películas reflejan la situación (post)colonial bajo la que se establecen sus condiciones de producción. Naficy se refiere, además, a cineastas procedentes de los países del «primer mundo» que, como Chris Marker o Joris Ivens, se trasladan a países del sur movidos por inquietudes políticas y creativas. A nuestro modo de ver, la figura de Kline como «cineasta vagabundo» ocupa un lugar intersticial entre estas dos categorías de cineastas.

Por un lado, la carrera de Kline presenta ciertos parecidos con la del cineasta holandés Joris Ivens, considerado por Naficy como un «gran ci-

neasta errante» con una obra «acentuada», quien (al igual que Kline) «viajó como un nómada por los puntos calientes del planeta para documentar lo que veía» (2001: 216). A diferencia de la mayor parte de los cineastas abordados por Naficy, Ivens, como Kline, no es un cineasta del sur que migra hacia el norte, sino un realizador del norte cuya inquietud política y creativa le lleva a trasladarse a diferentes países del sur. Naficy describe a Ivens —pero también a Luis Buñuel—, como un «sujeto occidental peripatético y nómada [que] tuvo la libertad —a pesar de los muchos obstáculos con que se encontró— de deambular por el mundo y hacer películas, volando como el viento». Esto lo distingue de aquellos cineastas que emprenden el movimiento contrario, del «tercer mundo» hacia el «primero»: creadoras y creadores exiliados o poscoloniales que se enfrentan al racismo y a una sensación de extrañamiento (*outsiderism*), que carecen de la libertad de un Ivens al estar sujetos a una «desterritorialización no elegida y a una reterritorialización que engendran pesimismo y paranoia» (2001: 219). Ciertamente, Kline ocupó una posición privilegiada al ser un varón blanco del «norte global» con vínculos en Hollywood y en las altas esferas del mundo artístico y cultural, tanto en el ámbito estadounidense como en el contexto internacional; y, al igual que ocurrió con Ivens, o con cinefotógrafos del momento como Henri Cartier-Bresson o Robert Capa, su itinerancia surgió a raíz de sus inquietudes artísticas e ideológicas. Pero, en su caso, fue finalmente la persecución política que sufrió en su propio país por defender aquellas convicciones la que lo llevó, durante buena parte de su carrera, a trabajar en un país adscrito en la actualidad al «sur global» como es México³. Por otro lado, las películas de Kline difieren de los casos analizados por Marks y Naficy en un sentido, quizá, más profundo pero, a nuestro modo de ver, enormemente significativo. Para estos autores, las condiciones de producción que caracterizan al cine de la diáspora, la migración y el exilio dan lugar a cierta experimentación for-

mal o búsqueda estilística, en virtud de la cual las películas encarnan, de algún modo, la violencia y los conflictos vinculados a ese tipo de experiencias: una «visualidad háptica o táctil», en el caso de Marks (2000: 2), o un cine de la «dislocación», «informado por las tensiones y la ambivalencia de la liminalidad del exilio», en el caso de Naficy (2001: 22, 275). Sin embargo, al estudiar la filmografía de Kline en su conjunto, no observamos estos rasgos sino, más bien una heterogeneidad de técnicas, géneros y estilos que nos llevan a observar que, más allá de ciertos tropos recurrentes, no hay en su trabajo ningún sello estilístico autoral que exprese abiertamente la experiencia migratoria. A nuestro modo de ver, esta heterogeneidad de técnicas y estilos no resulta tan ajena a la obra de reconocidos *auteurs* como Ivens. Aun así, podríamos pensar que el carácter disparejo y discontinuo de la obra de Kline dificulta la lectura de su trabajo cinematográfico bajo la óptica del «cine acentuado» del que habla Naficy.

Aunque estas categorías de «cine acentuado» o «cine intercultural» nos ayudan a pensar la trayectoria de Herbert Kline desde la óptica de la itinerancia y el nomadismo, los rasgos que en su obra cifran las circunstancias de precariedad, riesgo vital y persecución política bajo las que realizó sus películas son, precisamente, los que apuntan a los vacíos, las inconsistencias, las discontinuidades y las intermitencias presentes en su producción. Por ello, pese al indudable valor técnico, estético y narrativo de muchas de las películas que Kline hizo fuera y dentro del circuito comercial, no buscamos poner en valor esos elementos para reivindicar su figura como cineasta o para integrar su filmografía en una especie de contracanon. Más bien, nos proponemos comprender lo que la condición nómada de Kline, de sus películas y de su archivo nos puede enseñar sobre el valor del cine para articular una reflexión histórica sobre lo que supone hacer «cine útil». Este concepto, acuñado por Haidee Wasson y Charles Acland (2011: 3) para referirse a «películas y tecnologías que ponen

en juego tareas y funcionan como instrumentos de una disputa permanente por el capital estético, social y político»⁴, nos sirve para ubicar el proceso creativo de Kline en un contexto marcado por la precariedad económica, la guerra y la represión política. El hecho de estudiar el conjunto de su filmografía no responde, por tanto, al intento de detectar unos rasgos de estilo que permitan homogeneizar sus películas en torno a criterios autorales que contribuyan a «canonizar» su figura. Por el contrario, se trata de poner de relieve esos desplazamientos, interrupciones, discontinuidades y vacíos que hablan, casi con tanta elocuencia como las propias películas, de la experiencia de hacer cine bajo las condiciones citadas.

La primera pregunta que surge al emprender la investigación sobre una filmografía irregular, discontinua e itinerante como la de Herbert Kline, es dónde buscar; dónde buscar las películas, los documentos que nos hablan sobre su producción, sobre su circulación, sobre su relación con los públicos; dónde buscar las huellas de la represión, de los proyectos no realizados, de los motivos por los que no llegaron a ver la luz. La evidencia nos dice que, en estos casos, la mayor parte de las películas y los materiales que documentan sus avatares no se encuentran en archivos fílmicos y, si se ubican en ellos, siempre es de manera puntual y aislada. Hemos conseguido localizar copias de las películas de Kline en Filmoteca Española, el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), en la Jerusalem Cinematheque, en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (Filmoteca UNAM) y en la Cinémathèque Française. A excepción del MoMA, en ninguno de estos lugares se conservan más de cuatro títulos del cineasta. Por otro lado, la documentación relacionada con las películas se encuentra en otros fondos, no especializados en cine, que corresponden a campañas de solidaridad y organizaciones humanitarias, centros de investigación sobre la memoria, archivos de organizaciones políticas y militantes, archivos generales y legados personales. Podríamos plantear, de hecho,

que, del mismo modo que Kline se definió a sí mismo como un cineasta vagabundo, la investigación sobre sus películas nos lleva a rastrear y a reconstruir una suerte de archivo vagabundo, amparado en un amplio rango de instituciones geográficamente dispersas que operan en función de lógicas y agendas institucionales diversas. El presente artículo constituye un primer intento de mapear este archivo vagabundo, así como de establecer ciertos paralelismos entre dicho archivo y la trayectoria nómada de Herbert Kline.

UN ARCHIVO VAGABUNDO PARA UN CINEASTA ERRANTE

La práctica cinematográfica de Herbert Kline está atravesada por vacíos y silencios que arrojan una imagen irregular —y, en ocasiones, incoherente— de su trayectoria y dificultan su periodización. Sin embargo, al excavar en su archivo, esos vacíos cobran sentido en forma de proyectos que nunca llegaron a concretarse. Catherine Benamou adopta el concepto de *longue durée* o larga duración, acuñado por Fernand Braudel, para el estudio de la película inconclusa de Orson Welles, *It's All True* [Todo es verdad] (1941) (Benamou, 2007: 3). La consideración de proyectos como este, nunca realizados, en un marco temporal dilatado, supone ampliar «la lente geohistórica» y trascender las circunstancias más inmediatas de un determinado proyecto. Este enfoque, que permite documentar no solo un proceso creativo, sino también los procesos históricos o culturales que lo atraviesan, nos parece especialmente enriquecedor para evaluar el modo en que la itinerancia y la represión dieron forma a la trayectoria de Kline. Ciertamente, no podemos considerar a Kline como un cineasta personalísimo —caso de Orson Welles—, un artista de la gran pantalla que luchó contra viento y marea para consolidarse como autor cinematográfico. Pero también sería muy reductor considerarlo como un simple director de películas de encargo. No debemos desestimar su importancia como trabajador creativo

que jugó un papel clave en la construcción de un conjunto de creaciones cinematográficas surgidas de la colaboración y la negociación con todo un espectro de actores y factores del campo cultural y político en el cual se desempeñaba. Más bien, necesitamos una categoría distinta para caracterizar su trayectoria: la de un cineasta vagabundo que utilizó la realización cinematográfica para forjar una visión política tan ideológicamente consistente como estilísticamente voluble.

Lo dicho hasta aquí nos lleva a una reflexión sobre las implicaciones metodológicas de nuestro estudio. Como hemos visto, para apreciar en toda su complejidad el modo en que la errancia de Kline en el campo cinematográfico se inserta en y entra en tensión con el conjunto de factores sociales, políticos y creativos con los cuales estuvo conectado, el estudio de su obra también necesita trazar una ruta investigadora equivalente. Pero, más allá de contribuir al estudio de este cineasta en particular, nos hemos propuesto, a través de él, reflexionar sobre el modo en que se construye la historia del cine y sobre el papel que juegan en ello los archivos y las instituciones que resguardan, preservan y garantizan el acceso a las copias y los documentos relativos a las películas. Es decir, la investigación sobre una figura como Kline se presta, particularmente, a un método de investigación complejo y múltiple que rompa, por un lado, con la lógica autoral, que concentra la responsabilidad creativa en la figura del director, del guionista o el actor principal y desatiende el papel que juegan otros factores en la forma final de la película —algo también presente en las ideas de Naficy sobre el cine acentuado—; y, por otro, con la lógica mitificadora de la historia del cine asociada a la cinefilia —en ocasiones imperante en cinematecas y archivos fílmicos, como muestra el documental *Le fantôme d'Henri Langlois* [El fantasma de Henri Langlois] (Jacques Richard, 2004) y como también ponen de manifiesto los trabajos de Hagener (2014: 299) y Frick (2011: 3-26)—. La categoría en ciernes del archivo vagabundo de Kline —deudora

de la arqueología de los medios, tal y como la conceptúa Thomas Elsaesser (2004: 103)— podría ser el primer paso de este camino.

Partiendo de estas asunciones, hemos establecido tres periodos de duración irregular que nos permiten comprender la relación entre el carácter itinerante de la praxis cinematográfica de Kline y su identidad política como cineasta antifascista. Nuestro propósito al establecer esta periodización no responde tanto a una voluntad de reconstruir una progresión lineal con una orientación teleológica que le diera un sentido homogéneo, desde el punto de vista estilístico o narrativo, al conjunto de la obra de Kline; más bien, se trata de hacer funcionar estos periodos como categorías analíticas que enmarcan y dotan de una narrativa común a los desplazamientos (físicos y simbólicos), la dispersión y las discontinuidades que caracterizan la trayectoria del cineasta. Y cabe subrayar aquí que tampoco se trata de borrar o difuminar esa naturaleza discontinua, interrumpida, itinerante de su praxis, sino de inscribirla en el contexto, más amplio, del internacionalismo antifascista y de los avatares a los que se vieron abocados quienes adoptaron esa forma de identidad política. Un primer periodo, que reúne la producción de Kline entre 1937 y 1940, corresponde a las películas que él y sus colaboradores y colaboradoras realizaron bajo la consigna del «frente popular» en el continente europeo; un segundo periodo, que abarca la década de 1941 y llega hasta 1952, queda definido por la continuidad del proyecto antifascista tras la cancelación de la

NECESITAMOS UNA CATEGORÍA DISTINTA PARA CARACTERIZAR SU TRAYECTORIA: LA DE UN CINEASTA VAGABUNDO QUE UTILIZÓ LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA PARA FORJAR UNA VISIÓN POLÍTICA TAN IDEOLÓGICAMENTE CONSISTENTE COMO ESTILÍSTICAMENTE VOLUBLE

consigna del «frente popular»; y el tercer periodo, que implica casi tres décadas, entre 1953 y 1981, se refiere a los años en que Kline no pudo producir ninguna película al estar en las listas negras del *mccarthismo*, así como los años en que Kline volvió a dirigir y realizó sus tres últimos films.

LOS AÑOS DEL CULTURAL FRONT (1937-1940)

Durante la década de 1930, Herbert Kline forjó su identidad política en el contexto del antifascismo y, más concretamente, en el marco de lo que se ha dado en llamar *Cultural Front* (Denning, 2011). Ambos conceptos, antifascismo y *Cultural Front*, tienen su nexo de unión en la consigna de «frente popular» que lanzó la III Internacional Comunista (Komintern) en su VII Congreso, celebrado en 1935. En aquel momento, la Komintern abandonó la tesis del «socialfascismo» —en virtud de la cual se consideraba a los partidos socialdemócratas como enemigos de clase— y comenzó a promover alianzas entre la socialdemocracia y los partidos revolucionarios de izquierdas con el fin de detener el avance del nazismo y del fascismo a escala global. El *Cultural Front* fue una manera de nombrar, durante la década de 1930, la interrelación entre lo político y lo cultural en el campo de las industrias y los aparatos culturales estadounidenses, así como en el plano de las alianzas tejidas por «artistas e intelectuales que convirtieron lo “cultural” en parte del Frente Popular» (García López, 2013: 51). Entre 1937 y 1940, Kline produjo sus primeras películas en un contexto internacional fundamentalmente determinado por los frentes en los que se libraba la guerra contra el fascismo y el nazismo. Todas ellas fueron realizadas en régimen de codirección y en colaboración con un nutrido grupo de cineastas procedentes de diversos países a quienes unía el compromiso antifascista.

Kline había comenzado su andadura profesional a principios de la década de 1930 como editor de la revista *Left Front* en Chicago, desde donde se desplazó a Nueva York para convertirse en editor

de la revista *New Theatre*, cuya cobertura pronto se amplió para cubrir la danza y el cine (Vallance, 1999), pasando a llamarse *New Theatre and Film*. A finales de 1936 dejó su bien pagado puesto como director de esta revista y, con sus ahorros y el dinero recolectado entre su familia y amistades, viajó clandestinamente a España para ponerse al servicio de la República española durante la Guerra Civil (Kline, 1937a). Poco después, auspiciado por el Medical Bureau to Aid Spanish Democracy (MBASD), dirigió su primer documental, *Corazón de España* (*Heart of Spain*, 1937), en colaboración con el fotógrafo húngaro Geza Karpáthi. La película fue producida por el sello independiente Frontier Films, del que formaban parte Paul Strand y Leo Hurwitz, entre otros cineastas del *Cultural Front*. Al año siguiente continuó su colaboración con el MBASD y con Frontier Films, esta vez codirigiendo con Henri Cartier-Bresson *Victoria de la vida* (*Return to Life*, 1938) y su versión francesa, *Victoire de la vie* (1938). En paralelo a la realización de estas películas, Kline y Cartier-Bresson también filmaron el film silente, pero enormemente popular en aquel momento, *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* [Con la brigada Abraham Lincoln en España] (1938).

Durante aquellos meses, Kline se reencontró con la que se convertiría en su compañera de vida, además de productora de sus películas durante los años cruciales de su carrera: Rose Harvan, estadounidense nacida en Checoslovaquia que había ido a España con el MBASD para trabajar como enfermera. Poco después, durante la primavera de 1938, Kline y Harvan se desplazaron, precisamente a Checoslovaquia, para dar continuidad a su compromiso con el antifascismo a través del cine. Un contacto de Kline en Alemania les había informado de que el siguiente escenario de operaciones de Hitler sería el país eslavo, y con ese destino se embarcaron, sumando a su equipo a Hans Burger y a Alexander Hackenschmied, quien más tarde adoptaría en Estados Unidos el nombre de Alexander Hammid (*The New Yorker*,

1939). Como resultado de su colaboración surgió el documental *Crisis*, que el crítico de *The New York Times*, Frank S. Nugent saludó como «uno de los mejores documentales políticos de todos los tiempos» (Nugent, 1939).

La consigna del antifascismo que había alimentado la doctrina del «frente popular» se vio debilitada cuando Hitler y Stalin suscribieron el pacto de no agresión Molotov-Ribbentrop en agosto de 1939. Sin embargo, muchos de los intelectuales y artistas que integraban el *Cultural Front* siguieron exigiendo —como lo habían hecho hasta entonces— la intervención del gobierno de Estados Unidos en la lucha contra el fascismo. Aquel año, Kline volvió su mirada hacia América Latina y estuvo trabajando intensamente en un proyecto sobre los avances del nazismo en la región que, en gran medida, anticipa los planteamientos del panamericanismo cinematográfico de principios de la década de 1940. Sin embargo, el proyecto no prosperó o fue desplazado por la cuestión, más urgente, de la invasión nazi de Polonia y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, ya que el equipo compuesto por Kline, Harvan y Hackenschmied produjo y realizó *Lights Out in Europe* [Apagón en Europa] (1940), documental sobre el avance del nazismo en Polonia y la defensa de Inglaterra.

Las películas que Kline y sus colaboradoras y colaboradores realizaron en Europa durante la década de 1930 contribuyeron a la causa antifascista en varios sentidos. Por un lado, las películas realizadas en España se exhibieron en circuitos no comerciales, pero fuertemente politizados, y sirvieron para recaudar fondos destinados a la compra de ambulancias y equipamiento médico y para el retorno de los voluntarios que habían combatido con las Brigadas Internacionales en el Batallón Lincoln. Por otro lado, las películas realizadas en Checoslovaquia, en Polonia y en Gran Bretaña alcanzaron el circuito de los cines comerciales, contribuyendo a introducir en el debate público, y en una mayor escala, la agenda antifascista. Además, todas estas películas recibieron una acogida entu-

siasta por parte de la crítica, de modo que, parafraseando a Joris Ivens, no solo se consiguió una «acción directa —política e ideológica— [y] una acción inmediata y material», sino también, a través de los valores estéticos, «una acción histórica de testimonio para el futuro» (Segal, 1981: 5).

En cualquier caso, y al margen de sus inquietudes artísticas, Kline siempre tuvo como prioridad que sus películas sirvieran para contribuir a una causa. Por ello, una investigación archivística sobre su trayectoria necesariamente implica desplazar la mirada de los archivos fílmicos (sin que ello suponga obviarlos) a otro tipo de archivos y colecciones —en este caso, los relacionados con campañas de solidaridad e historia de los movimientos políticos y obreros— en los que el cine solamente ocupa un lugar parcial o, incluso, marginal. Así, gran parte de los documentos relacionados con la producción de las películas que Herbert Kline hizo en España para el MBASD y para Friends of the Abraham Lincoln Brigade (FALB)⁵, se encuentran en el archivo de la Spanish Refugee Relief Association (SRRA) (Spanish Refugee Relief Association Records, 2021). Esta colección, que contiene documentación relativa a las organizaciones que estuvieron activas durante la guerra de España, se encuentra albergada en la Rare Book & Manuscript Library de Columbia University y cuenta con más de 340 cajas de documentos datados entre 1935 y 1957 (Columbia University Library, 2007). En su mayoría, se trata de materiales de carácter administrativo, que incluyen informes oficiales, correspondencia, panfletos, fotografías y material publicitario de la SRRA, el MBASD y el North American Committee to Aid Spanish Democracy (NACASD).

El archivo se constituyó gracias a una donación de Herman Reissig, secretario ejecutivo de la Spanish Relief Campaign (1942), y de Veterans of the Abraham Lincoln Brigade (VALB), poco después de la constitución de los Abraham Lincoln Brigade Archives (ALBA, 1979). Sin embargo, una parte de la colección de los ALBA fue depositada en Brandeis University y, desde el año 2000, se encuentra

albergada en la biblioteca Tamiment de New York University. En consecuencia, parte de los documentos relacionados con las películas que Kline hizo en España, pero también en Checoslovaquia y en Gran Bretaña⁶, se encuentran también en este centro que recoge documentación en todo tipo de formatos relativa a la historia del trabajo, de la izquierda, el radicalismo político y los movimientos sociales en los Estados Unidos, con especial énfasis en el comunismo, el anarquismo y el socialismo (New York University Libraries, 2021a; 2021b).

Aunque tanto el archivo de la SRRA como los ALBA tienen secciones organizadas por nombres propios, los documentos relacionados con las producciones cinematográficas casi siempre trascienden la adscripción a sus artífices y, en muchos casos, se encuentran dispersos en distintas carpetas, ya correspondan estas a los títulos de las películas o a las campañas de solidaridad en las que se inscribieron. Sin embargo, a pesar de su problemática categorización como «autor» cinematográfico, el legado de Herbert Kline también se ha organizado con un criterio más estrictamente individualizado en las colecciones del United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) y de Syracuse University. Nos interesa ahora, especialmente, el primero, pues la misión social y cultural del USHMM lo emparenta, en cierto modo, con los archivos de la SRRA y de ALBA. Además, desde un punto de vista histórico, es posible establecer una cierta continuidad entre el proyecto antifascista con el que se vinculan las colecciones de la SRRA y ALBA y la condena del nazismo que preside la filosofía del USHMM. No en vano, esta institución se presenta al público como un «memorial viviente del Holocausto que inspira a la ciudadanía y a líderes de todo el mundo para la confrontación del odio, la prevención del genocidio y la defensa de la dignidad humana» (USHMM, 2021a). Los «Herbert Kline Papers» se albergan en el Jack, Joseph and Morton Mandel Center for Advanced Holocaust Studies. Como «generador de conocimiento nuevo para la comprensión del Holocausto», este centro

trabaja en colaboración con instituciones asociadas y produce publicaciones y programas para contribuir a crear una nueva generación de docentes, autores e investigadoras con el fin de asegurar el crecimiento continuo y perdurable de los estudios sobre el Holocausto (USHMM, 2021b). La colección de documentos de Kline contiene, entre otros materiales, correspondencia, documentos y fotografías relativos a los trabajos de Kline que documentan los conflictos relacionados con el fascismo y el nazismo en Europa durante la década de 1930 y principios de 1940, así como documentos relativos a la producción de *The Forgotten Village* [El pueblo olvidado], película que Kline y su equipo realizaron en México en 1941.

CONTINUIDAD DEL PROYECTO ANTIFASCISTA (1941-1952)

Durante la década de 1940, con Europa en guerra y, después, ante la persecución anticomunista en Estados Unidos, América Latina se convirtió, para Kline, en un espacio de posibilidad para continuar el proyecto antifascista. Después de aquel primer intento en 1939 de realizar un documental dramatizado sobre el avance del nazismo en América Latina, Kline desestimó la posibilidad de trabajar en Hollywood para la Warner (Kline, s. f.: 34) y volvió a formar equipo con Harvan y Hackenschmied en *The Forgotten Village*, además de contar con John Steinbeck para el guion y con Hans Eisler en la composición musical. Se trata de un documental dramatizado, ambientado en el mundo rural mexicano, que trata sobre el intento, por parte de un niño y un joven maestro, de convencer a sus habitantes indígenas de los beneficios de la medicina moderna para combatir la colitis. Fue esta la primera producción que llevó a Kline a México, país en el que, años más tarde, terminaría reconociendo su segunda patria (Kline, 1983).

En esta película Kline se vio obligado a conciliar su agenda antifascista con la ideología modernizadora y desarrollista que aportó Steinbeck a la

producción (Pineda Franco, 2019; Geidel, 2019). Pineda Franco considera que, si bien la película busca validar los logros del gobierno radical saliente de Lázaro Cárdenas (1934-1940) frente a la amenaza profascista del candidato presidencial Juan Andreu Almazán, el guion de Steinbeck propone «no tanto [...] una lucha contra el fascismo [...] sino [...] contra los hábitos culturales del México rural [...] que] debía ser sacrificado para que pudiera nacer una sociedad moderna y liberal» (2019: 20). Aun así, en sus propios escritos sobre el rodaje de *The Forgotten Village*, Kline destaca las continuidades entre el proyecto mexicano y sus anteriores experiencias europeas. En julio de 1940, mientras filmaba los disturbios entre los partidarios de Almazán y los del futuro presidente Manuel Ávila Camacho —metraje que no llegaría a integrar la película—, el cineasta mostró su deseo de enmarcar el film en un presente atravesado por la urgencia del momento político: «Las dispersas escenas de violencia nos recordaban a los muertos y a los heridos que habíamos conocido en Europa —los españoles, los checos, los polacos que cayeron mucho ante el fuego de los soldados y los “quintacolumnistas” de Hitler y Mussolini» (Kline, 1940). Al ubicar el proceso creativo de la película (si bien no, quizás, el producto final) en el marco temporal, más amplio, del conjunto de la trayectoria de Kline, podemos considerar *The Forgotten Village* como un eslabón en una cadena de antifascismo cinematográfico internacional que se afianza en sus siguientes proyectos.

En los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y los primeros de la posguerra, Kline se desplazó entre México y los Estados Unidos para trabajar en las industrias cinematográficas de ambos países sin llegar a formar parte integral de ninguna de ellas. Tras solicitar permiso a la Metro Goldwyn Mayer, para la que se encontraba trabajando a principios de la década de 1940⁷, realizó su segunda película mexicana, el largometraje de ficción *Cinco fueron escogidos* (1943) que, a diferencia de *The Forgotten Village*, se hizo dentro del marco de la industria de cine nacional. Ambientado en un pueblo yugoslavo

invadido por los nazis, el film constituyó una «actualización del filme francés *Les otages*» [Los rehenes] (Raymond Bernard, 1939) (Ramírez, 1992: 69) y fue considerado en su momento como la primera película antinazi producida en México⁸. En esta ocasión, Kline retomó su colaboración con el cineasta mexicano Agustín Delgado, que había trabajado como operador de cámara en *The Forgotten Village* y con quien codirigió el film, y contó con Xavier Villaurrutia en la escritura del guion. A continuación, también en México, Kline rodó la versión en inglés de la película, *Five Were Chosen* [Cinco fueron escogidos] (1944), con guion de Budd Schulberg y con la participación de Rose Harvan en uno de los papeles principales. Un año después Kline y Delgado emprendieron la realización de *El mexicano* (1944), basada en la adaptación del cuento homónimo de Jack London que el propio Delgado escribió junto al escritor mexicano José Revueltas. Si bien Kline abandonó la producción de la película⁹, emplearía este mismo cuento para *El luchador* —mencionada al comienzo de este artículo—, que dirigió unos años después en Estados Unidos. Tras estos cuatro años de trabajo en México, Kline no volvería a trabajar para ninguno de los grandes estudios¹⁰: las tres películas que realizó en esos años —*A Boy, a Girl, and a Dog* [Un niño, una niña y un perro] (1946), *The Kid from Cleveland* [El chico de Cleveland] (1949) y *El luchador*— fueron producciones independientes y, a partir de 1952, se le cerraron todas las puertas en un Hollywood blindado por el *mccarthismo*.

En la mayor parte de estas películas, el compromiso antifascista de Kline queda plasmado en la elección de temas antinazis (*A Journey for Margaret*, *Cinco fueron escogidos* / *Five Were Chosen*) o cercanos a lo que había sido la estética del *Cultural Front*, ya fuera en lo que respecta a la temática social (*The Forgotten Village*, *The Kid from Cleveland*) o a la cuestión de la resistencia frente a un tirano opresor (*El luchador*). En prácticamente todas ellas hay un énfasis en la importancia de la colectividad y la solidaridad entre diferentes grupos sociales. Aparece, además, en ocasiones, el motivo narrati-

vo de un personaje que se resiste a delatar a compañeros de lucha ante el enemigo, que podemos leer en clave de alegoría sobre la propia posición de Kline en este momento de su carrera, marcado por la persecución política.

Mención aparte merece *Beit Avi / My Father's House* [La casa de mi padre] (1947), una película de ficción con aspectos documentales sobre los refugiados de los campos de exterminio nazis llegados al mandato británico de Palestina tras la Segunda Guerra Mundial y antes de la creación del estado de Israel. Kline se desplazó en esta ocasión a Palestina con el fin de realizar la que se considera como una de las primeras películas realizadas en este país, un encargo del Jewish National Fund que el director produjo junto al escritor Meyer Levin, quien también escribió el guion. A pesar de que el trabajo de Kline en Palestina quedó acotado a esta producción, algo extemporánea con respecto a sus experiencias en México y en Hollywood de aquellos años, no deja de resultar indicativa de la itinerancia de Kline en busca de los lugares y los temas relacionados con el nazismo y sus consecuencias¹¹.

Durante estos años, Kline produjo de manera independiente la mayor parte de sus películas, buscando apoyo financiero en los acuerdos con distribuidores como Mayer & Burstyn (que en la segunda mitad de la década se especializaron en la distribución de películas neorrealistas) o United Artists. Al no estar ya vinculadas a campañas de solidaridad como las que determinaron la producción de *Corazón de España* o *Victoria de la vida*, los materiales que documentan esta época se hallan dispersos en multitud de archivos y colecciones entre las que se encuentran las ya mencionadas, pero también otras localizadas en Estados Unidos, México e Israel. En este sentido, los materiales de este periodo que quizá resulta menos complicado localizar son los relativos a las producciones que Kline realizó en el entorno hollywoodiense pues, pese a tratarse, en la mayoría de los casos, de films independientes, se insertan en un entramado que, como demuestran Frick (2011) y Slide (1992),

se caracteriza por poseer una potente capacidad archivística. Así, los materiales relativos a la producción de *Journey for Margaret* y *The Kid from Cleveland* (que incluyen manuscritos, guiones, fotografías y documentos de producción) se encuentran en el Academy Film Archive / Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Picture Arts & Sciences (EEUU)¹². De especial interés para el estudio de *The Forgotten Village* resulta el material albergado en la biblioteca del CREFAL (Centro Regional de Cooperación para la Educación de Adultos en América Latina), donde asimismo se encuentra la única copia que hemos conseguido localizar de la versión en español de la película (en 16 mm): *El pueblo olvidado*. Por lo demás, la documentación que se encuentra en el archivo de la institución permite estudiar la inclusión del documental en programas educativos orientados a las comunidades indígenas en el contexto geopolítico de la Guerra Fría y de la consolidación de México como una pieza clave en el nuevo orden mundial (Geidel, 2019; Wood, 2020).

Cabe añadir que la colaboración recurrente de Kline con figuras destacadas del campo del arte y la cultura —circunstancia a la que viene a sumarse el hecho de que Kline no se ha construido como autor cinematográfico— hace que buena parte de los documentos relacionados con las producciones que acabamos de comentar se encuentren en los archivos de sus colaboradores. Así, las documentadas investigaciones de Molly Geidel (2019) y Adela Pineda Franco (2019) sobre *The Forgotten Village*¹³ beben en buena medida del legado de John Steinbeck, y se refieren entre otras fuentes a los John Steinbeck Personal Papers en los Stanford University Archives y a los documentos de Steinbeck en los archivos de Annie Laurie Williams en la Universidad de Columbia. Asimismo, una parte de la documentación relativa a *Beit Avi* se encuentra en la colección de Meyer Levin albergada en la Rare Books and Manuscripts Library de Boston University¹⁴.

PERSEVERANCIA (1953-1981)

El 18 de septiembre de 1951 Herbert Kline fue llamado a declarar ante la HUAC. En la Hearst Newsreel Collection, que alberga la UCLA, se conserva metraje sin montar de un noticiario en el que se recogen registros de la audiencia, cuya descripción de contenido define a Kline como «rojo que se negó a responder» (*commie who would not answer questions*). Como señalamos en páginas previas, la negativa de Kline a declarar y denunciar a sus compañeros de profesión —al igual que la de tantos otros cineastas represaliados durante el *mccarthismo*— supuso el comienzo de un largo periodo, de cerca de veinte años, durante los que Kline no pudo trabajar en Hollywood ni sacar adelante ninguno de sus proyectos cinematográficos. Sin embargo, este periodo resulta de especial interés para los propósitos de este artículo, pues son precisamente los vestigios de los proyectos que Kline ideó, escribió y trató de materializar —pero nunca vieron la luz— los que nos permiten comprender hasta qué punto su compromiso con la democracia radical le mantuvo fuera de circulación durante los tiempos sombríos de la *caza de brujas* en los Estados Unidos. Solo en la década de 1950 podemos citar proyectos en diversos estados de desarrollo (sinopsis, tratamiento o guion): *The Yankee* (1952), *Sparks Fly Upward* (1953), las adaptaciones de las novelas de Jack London *El peregrino de las estrellas* (*Star Rover*) (1953) y de Daniel Dafoe *Moll Flanders* (1955) y el proyecto sobre Barrabás *The Thief and the Cross* (1959)¹⁵.

Durante estos años, Kline buscó incansablemente alianzas y medios para financiar y realizar sus proyectos entre antiguos y nuevos colaboradores «a quienes no les importara [su] bagaje izquierdista» (Kline, s. f.: 2). Así, a principios de 1960, Kline escribió el guion para una película sobre Simón Bolívar con el que consiguió despertar el interés de Hy Marten, gerente de la Universal en la Costa Este, quien puso como condición que la película estuviera protagonizada por una estrella de Hollywood. Anthony Quinn se mostró interesado en interpre-

tar a Bolívar ante el requerimiento de Kline, pero lo exorbitante de su caché impidió concretar la colaboración y el proyecto quedó abortado. Poco después, Kline aceptó una oferta de trabajo de Bart Lytton, un guionista que también había caído en desgracia durante el *mccarthismo*, pero que, tras hacer fortuna en el mundo de la banca, fundó el Lytton Center of Visual Arts con fondos de la colección del productor y director danés Mogens Skot-Hansen. Lytton le ofreció a Kline un alivio económico a él y su familia, de modo que su esposa, la curadora Josine Ianco-Starrels terminó dirigiendo el centro, mientras que Kline supervisó la colección permanente, dedicada al precine, y una instalación mural sobre la historia del cine a lo largo del siglo XX (Kline, s. f.: 61; *The Architectural Digest*, 1963: 136-137). Finalmente, Kline terminó regresando a México y allí encontró a quien apoyara su nuevo proyecto, *Walls of Fire*, con el que Kline volvió a la dirección documental tras 20 años vetado en Hollywood.

En *Walls of Fire*, el bagaje adquirido por Kline en el ámbito museístico vino a sumarse a su inquebrantable compromiso con el antifascismo. Como resultado, este documental de homenaje a Siqueiros, Orozco y Rivera pone de manifiesto el potencial del arte público para la crítica y la transformación de la sociedad. Para la producción de *Walls of Fire*, Kline contó con el apoyo de Gertrud Ross Marks y Edmond Penney, aunque el respaldo más importante vino, sin duda alguna, del propio Siqueiros y de Angélica Arenal. El documental fue estrenado en México en 1971, y en 1973, tras conseguir un Globo de Oro al Mejor Documental, fue estrenado en Estados Unidos y consiguió una nominación a los premios Oscar. Gracias al éxito de la película, Kline consiguió el apoyo del Ministerio de Cultura francés y la Cinémathèque Française, entre otras muchas instituciones del mundo del arte en Francia y en Europa (American Film Institute, 2019a) para su siguiente documental, titulado *The Challenge... A Tribute to Modern Art* [El desafío... Un tributo al arte moderno] (1975), que también fue nominado a los premios Oscar en la categoría

de Mejor Documental. Con la presencia de Orson Welles como narrador, que otorgaba prestancia a la película, *The Challenge...* se proponía ofrecer claves sobre los orígenes del arte moderno, al tiempo que se constituía como archivo viviente de grandes figuras como Pablo Picasso, Alexander Calder o Peggy Guggenheim. Por otro lado, al margen de ese deseo de acercar el arte al gran público, no podemos dejar de recordar que muchos de los artistas que aparecen en *The Challenge...* se habían posicionado en décadas anteriores como destacados antifascistas. El propio concepto de arte moderno, vinculado a las vanguardias históricas, fue considerado por el nazismo como «arte degenerado», como recuerda un artículo —incluido en el álbum de recortes de Kline—, sobre la exposición «“Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany», organizada por el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en 1991 (Kline, s. f.: 23).

Con su último documental, titulado *Acting: Lee Strasberg and the Actors Studio* [Actuar: Lee Strasberg y el Actors Studio] (1981), Herbert Kline no solo se propuso retratar al ideador de «El método» e inspirador y director de una de las escuelas de interpretación más influyentes del siglo XX, sino que también quiso recuperar la figura del amigo y colaborador que, junto con Harold Clurman, había impulsado el Theatre Group, vinculado al *Cultural Front* durante la década de 1930. Junto con Clifford Odets, Kline, Clurman y Strasberg habían protagonizado uno de los episodios más memorables del *Cultural Front* de Estados Unidos cuando, en diciembre de 1934, Odets envió su obra inédita *Waiting for Lefty* a la revista *New Theatre and Film*, que Kline dirigió durante varios años. Gracias al éxito que esta obra adquirió pocos meses después, la revista había pasado de tener un puñado de lectores y autofinanciarse con el trabajo de sus colaboradores a convertirse en una de las publicaciones de referencia del *Cultural Front*. Aunque esta y otras historias de aquella época quedaron entre los bastidores del rodaje de su último documental (Kline, 1985: 8-10), podemos pensar que es ese le-

gado el que, al igual que ocurrió con tantos otros proyectos de Kline, impulsó su última película.

Este largo periodo de la trayectoria de Kline se encuentra ampliamente documentado en la colección que alberga su legado más personal, donada en 2009 por su hija Elissa Kline a la Universidad de Siracusa (Special Collections Research Center). Al igual que otras colecciones, contiene materiales relativos a su compromiso antifascista durante las décadas de 1930 y 1940, pero también correspondencia familiar y notas para su autobiografía —previamente citada—, así como guiones y correspondencia relativa a los proyectos nunca llevados a la pantalla durante el periodo en que Herbert Kline permaneció vetado en Hollywood. Por otro lado, al igual que ocurre con otros proyectos en los que el cineasta colaboró con figuras destacadas del arte y la cultura, la Sala de Arte Público Siqueiros en la Ciudad de México —que alberga el Centro de Documentación e Investigación Siqueiros— conserva numerosos materiales relacionados con la producción de *Walls of Fire*, película de la que prácticamente no se encuentran referencias en las colecciones anteriormente citadas¹⁶. Para esta investigación nos ha resultado de especial utilidad el archivo documental, donde encontramos abundante correspondencia entre Kline, Angélica Arenal (compañera de vida de Siqueiros y administradora de sus bienes) y David Alfaro Siqueiros, así como entre estos dos últimos y los productores Gertrud Ross y Edmond Penney. Esta correspondencia está datada entre 1967 y 1983, por lo que comprende el periodo de producción de la película, prácticamente desde su gestación, y los avatares posteriores a su estreno en México (1971) y en Estados Unidos (1973). Asimismo, el acervo documental del Archivo Siqueiros contiene el guion de la película, un nutrido dossier de prensa y material promocional¹⁷. Tanto el archivo de Kline en la Universidad de Siracusa como el Archivo Siqueiros permiten asomarse, también, a los dos últimos documentales que dirigió Kline¹⁸, aunque esta es una parte de su filmografía que todavía tenemos pendiente explorar.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto en las páginas anteriores, el acto de acercarnos al conjunto de la carrera de Kline, en toda su extensión, desde la óptica de la errancia, arroja ciertas luces sobre una trayectoria creativa que, a primera vista, pareciera irregular, sumamente heterogénea y llena de contradicciones y ausencias. En concreto, la consideración de Kline bajo la óptica de la *longue durée* revela una búsqueda de modos y formas de llevar a cabo un proyecto cinematográfico antifascista a lo largo de diversos momentos históricos y en una gran diversidad de contextos culturales y políticos. Ello permite establecer vínculos entre, por ejemplo, un conjunto de documentales políticos sobre la Guerra Civil española, un documental dramatizado que promueve la modernización sanitaria en el México rural, un drama sionista realizado en los albores de la fundación del estado de Israel, una película sobre el béisbol hecha en Hollywood, y una serie de documentales sobre el arte moderno.

Hemos argumentado que lo que caracteriza la obra de Kline es más bien la *ausencia* de un sello autoral ya que esta ausencia constituye justamente una marca de la precariedad, la dispersión y la persecución que fueron condicionantes de su modo de producción como creador. A la luz de lo expuesto, podemos plantear, incluso, que Kline, no solo fue un vagabundo en el espacio geográfico, sino que también lo fue en el terreno del estilo, pues concebía la realización cinematográfica desde una óptica instrumental o relacionada con la «utilidad». Pese a no estar ausente *per se*, en las películas de Kline el estilo acostumbraba a estar sujeto, en buena medida, a la naturaleza y las necesidades del tema, los enfoques de sus colaboradores, las posibilidades financieras y las infraestructuras de los entornos de producción. Más que esgrimir un credo indisoluble sobre el cine documental o el realismo, Kline saqueó una y otra vez los códigos genéricos y los paradigmas estéticos para concretar una agenda social o política que mutó a lo largo de los años y del

espacio geográfico sin renunciar nunca a su identidad antifascista. En última instancia, la investigación sobre el archivo vagabundo de Kline nos enseña que para dar cuenta de las zonas de sombra de la historia del cine es preciso abandonar los credos sobre los que esta se fundamenta, atendiendo a sus irregularidades, sus desvíos y sus disonancias. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER.
- 1 Con respecto a la mirada del cine de Hollywood sobre la Revolución mexicana, véase Miranda López (2010).
- 2 Consideramos que no cabe leer la expresión *film gypsy* en términos étnicos, sino como alusión a la condición nómada de la práctica de Kline, y que también ha caracterizado históricamente al pueblo gitano. Por ello, proponemos para ese término la traducción «cineasta vagabundo».
- 3 A este respecto, es reveladora la afirmación de Kenneth H. Marcus, quien rescata una confidencia de Bertolt Brecht a Hans Eisler, en la que reconoce que «entre la gente del mundo del cine, conozco a [William] Dieterle, [Fritz] Lang, [Henry] Koster y [Herbert] Kline». Marcus llama la atención sobre el hecho de que, como Brecht, todos ellos, excepto Kline, eran exiliados (Marcus, 2015: 214). La mayor parte de ellos, afirma Marcus, quedaron fuera del circuito comercial del cine a causa de sus convicciones de izquierdas.
- 4 Wasson y Acland se refieren, sobre todo, a películas realizadas en un marco institucional. No obstante, como precisan en la introducción a su libro, este concepto es lo suficientemente multidimensional y flexible para incluir «películas experimentales y numerosas películas didácticas de ficción y de no ficción, así como narrativas y no narrativas» (Wasson y Acland, 2011: 4).
- 5 Se conservan copias de *Corazón de España*, en 35 mm, y de *Victoria de la vida*, en 16 mm, en el MoMA y en Filmoteca Española. En Tamiment Library & Wagner

- Labor Archives se conserva una copia en 16 mm de *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* (Tamiment Library & Wagner Labor Archives, 2021).
- 6 El MoMA conserva copias restauradas de *Crisis* y de *Lights Out in Europe*. Ambas fueron incluidas en la sección «Documenti e documentari» del festival Il Cinema Ritrovato, a cargo de Gian Luca Farinelli (2019 y 2018, respectivamente).
 - 7 La película que estaba dirigiendo era *Journey for Margaret* [Un viaje para Margaret] (1942), drama sobre una niña huérfana en un Londres asediado por las bombas nazis que, a causa de las desavenencias entre Kline y los gerentes de la Metro, terminó completando y firmando en exclusiva W. S. Van Dyke.
 - 8 *Jueves de Excélsior*, 29 de octubre de 1942, p. 38.
 - 9 La prensa de la época señala a Kline como el encargado del proyecto, con Budd Schulberg como guionista (*Motion Picture Daily*, 9 de julio de 1943, p. 6).
 - 10 Sí que trabajó, como guionista, para la RKO —*Juventud salvaje* (*Youth Runs Wild*, Mark Robson, 1944)— y para Universal Pictures —*Illegal Entry* [Entrada ilegal] (Frederick De Cordova, 1949)—. En esta última ocasión, Kline escribió el guion para una película ambientada en Estados Unidos y México sobre un refugiado polaco que, tras pasar por el campo de exterminio nazi de Dachau, cae víctima de una mafia de tráfico de inmigrantes.
 - 11 A pesar de que los títulos iniciales presentan la película como una simple «historia del pueblo de Palestina, y no de su política», el film expresa claras simpatías hacia la causa sionista.
 - 12 La University of California Los Angeles (UCLA) conserva copias en nitrato de estas películas en 16 y 35 mm, respectivamente.
 - 13 Existen copias de *The Forgotten Village* en diversas instituciones: por citar solo algunas, UCLA, la Stanford Theatre Foundation, el MoMA y la Filmoteca de la UNAM conservan copia de nitrato en 35 mm.
 - 14 Agradecemos a Mikael Levin que nos haya puesto sobre la pista de estos documentos, así como de la copia de la película, que se conserva en la Jerusalem Cinematheque.
 - 15 El guion de este proyecto se conserva en la University of Delaware («Herbert Kline collection related to the film *Barabbas. The Thief and the Cross*»). Agradecemos a Julia Dudley, bibliotecaria de la University of Syracuse, que nos haya llamado la atención sobre esta colección.
 - 16 Agradecemos a Mónica Montes Flores, responsable del Centro de Investigación y Documentación Siqueiros el habernos facilitado el acceso a los materiales relacionados con la producción de *Walls of Fire* en la Sala de Arte Público Siqueiros.
 - 17 La Filmoteca UNAM conserva copia en 16 mm de esta película. Agradecemos a Ángel Martínez, responsable de catalogación de la Filmoteca UNAM, su ayuda en el proceso de localización de esta copia.
 - 18 UCLA conserva una copia en 35 mm de *The Challenge... A Tribute to Modern Art* (1975) y la Cinémathèque Française alberga en su colección una copia de *Acting: Lee Strasberg and the Actors Studio* (1981).

REFERENCIAS

- American Film Institute (2019a). *The Challenge... A Tribute to Modern Art. The AFI Catalog of Feature Films*. Recuperado de <https://aficatalog.afi.com/>
- American Film Institute (2019b). *The Fighter. The AFI Catalog of Feature Films*. Recuperado de <https://aficatalog.afi.com/>
- Benamou, C. L. (2007). *It's All True: Orson Welles' Pan-American Odyssey*. Berkeley: University of California Press.
- Cook, C., Maloney, R. (1939, 14 April). *Kline's Coup*. *The New Yorker*, p. 11.
- Denning, M. (2011). *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Londres: Verso.
- Elsaesser, T. (2004). *The New Film History as Media Archaeology*. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 14(2-3), 75-117. <https://doi.org/10.7202/026005ar>
- Frick, C. (2011). *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press.
- García López, S. (2013). *Spain is US. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)*. Valencia: Universitat de València.
- Geidel, M. (2019). *Cinema and Spectators of International Development*. *European Journal of American Studies*, 14(4), 1-20. <https://doi.org/10.4000/ejas.15440>

- Herbert Kline. 2019. Recuperado de <https://catalog.afi.com/Person/70034-Herbert-Kline?isMiscCredit=False>
- Hagener, M. (2014). Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. En M. Hagener (ed.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge, Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945* (pp. 283-305). Nueva York: Berghahn.
- Jueves de Excélsior (1942, 29 de octubre). *Lumiere dice... Jueves de Excélsior*, p. 38.
- Kline, H. (1937a). Carta sin destinatario identificado, 3 de enero. Spanish Refugee Relief Association Records, MS# 1181 Part B Box 16; Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library.
- Kline, H. (1939). *A Film of Brazil... and the Argentine*, Film Treatment, Latin American Project. Herbert Kline papers (2016.391.1), United States Holocaust Memorial Museum Archives, Washington, DC.
- Kline, H. (1940, 12 de julio). Down Mexico Way: Report from a Documentary Unit Now Filming Below the Border. *New York Times*, p. X4.
- Kline, H. (1941, mayo). «The Forgotten Village»: An Account of Film Making in Mexico. *Theatre Arts*, 25(5), 336-343.
- Kline, H. (1983). Carta a Angélica Arenal, 15 de febrero. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.
- Kline, H. (1985). *New Theatre and Film, 1934 to 1937: An Anthology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kline, H. (s. f.). *Misadventures of a Film Gypsy*, manuscrito. Herbert Kline Papers, Special Collections Research Center, Box 2, Syracuse University Libraries.
- Marcus, H. H. (2015). *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Miranda López, R. (2010). La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución mexicana. En P. Ortiz Monasterio (ed.), *Cine y revolución: La revolución mexicana vista a través del cine* (pp. 183-205). México DF: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional.
- Motion Picture Daily (1943, 9 de julio). Kline is in Mexico for 'The Mexican'. *Motion Picture Daily*, p. 6
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- New York University Libraries (2021a). *About Tamiment*. Recuperado de <https://guides.nyu.edu/tamimentlibrary/about-tamiment>
- New York University Libraries (2021b). *Abraham Lincoln Brigade Archives*. Recuperado de <https://guides.nyu.edu/tamimentlibrary/alba>
- Nugent, F. S. (1939, 13 de marzo). «Crisis», Herbert Kline's Brilliant Documentary of the Sudeten, Shown at 55th Street Playhouse. *The New York Times*, p. 17.
- Pineda Franco, A. (2019). *The Mexican Revolution on the World Stage: Intellectuals and Film in the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press.
- Ramírez, G. (1992). *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Segal, A. (1981). Entretien avec Joris Ivens. *L'Avant-Scène du Cinéma*, 259-260, 1-15.
- Slide, A. (1992). *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson: McFarland & Company.
- Spanish Refugee Relief Association Records, 1935-1957* (2021). Recuperado de http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4079355/
- The Architectural Digest (1963, marzo). The Lytton Center for Visual Arts, Hollywood, California. *The Architectural Digest*, 136-142.
- USHMM (2021a). *About the Museum. A Living Memorial of the Holocaust*. Recuperado de <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum>
- USHMM (2021b). *Academic Research*. 2021. Recuperado de <https://www.ushmm.org/research>
- Vallance, T. (1999, 18 de febrero). Herbert Kline. *Independent Review*, p. 6.
- Wasson, H., Acland, C. (2011). *Useful Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Wood, D. M. J. (2020). Docudrama for the Emerging Post-War Order: Documentary Film, Internationalism and Indigenous Subjects in 1950s Mexico. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17(2), 193-208. https://doi.org/10.1386/slac_00018_1

UN ARCHIVO VAGABUNDO: HERBERT KLINE Y LOS ITINERARIOS TRANSNACIONALES DEL ANTIFASCISMO CINEMATográfico

Resumen

Este artículo examina la itinerancia transnacional de Herbert Kline, cineasta estadounidense antifascista cuya carrera se extiende desde la década de 1930 hasta mediados de 1980. A lo largo de cinco décadas, Kline se desplazó por Europa, Estados Unidos, Palestina y América Latina, siguiendo el impulso de combatir el nazismo y el fascismo y promover la democracia radical a través de su práctica cinematográfica. Partiendo de las teorizaciones de Naficy y Marks sobre el cine de la diáspora y el exilio, pero eludiendo el enfoque autorial, tomamos la autodefinición de Kline como *cineasta vagabundo* para dar cuenta de una obra enormemente heterogénea y discontinua que comprende documentales y ficciones, películas finalizadas y otras incompletas, así como proyectos que nunca se desarrollaron. Por lo demás, el artículo propone que el estudio de un cineasta como Kline requiere de una investigación metodológica múltiple y compleja para poder dar cumplida cuenta de lo que denominamos el *archivo vagabundo* del cineasta.

Palabras clave

Herbert Kline; cine; antifascismo; internacionalismo; archivo.

Autores

David Wood (Poole, 1976) es doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres e Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Investiga sobre el cine mexicano y latinoamericano, con un interés particular en cine documental y experimental, y actualmente escribe un libro sobre archivos fílmicos y el cine de archivo en México. Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017) y coeditor de *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, 2022). Contacto: dwood@unam.mx

A WANDERING ARCHIVE: HERBERT KLINE AND THE TRANSNATIONAL ITINERARIES OF ANTI-FASCIST FILMMAKING

Abstract

This article analyses the transnational and itinerant work of the US anti-fascist filmmaker Herbert Kline, whose career spanned five decades from the 1930s to the 1980s. Kline's urge to combat Nazism and fascism and to promote radical democracy through film took him to Europe, the US, Palestine and Latin America. Taking as our starting-point the theories by Naficy and Marks on diasporic and exilic cinemas, but avoiding an authorial approach, we take up Kline's own self-definition as a *film-gypsy* to account for a highly heterogeneous and discontinuous oeuvre that comprises finished and uncompleted films as well as unmade film projects; and documentary, fiction and dramatised documentary films. Furthermore, the article proposes that the scholarly study of a filmmaker such as Kline calls for a multiple and complex research methodology in order to fully account for what we call the filmmaker's *gypsy archive*.

Key words

Herbert Kline; Cinema; Anti-fascism; Internationalism; Archive.

Authors

David Wood (Poole, 1976) has a PhD in Latin American Cultural Studies from the University of London and works as a Full Researcher at the Institute of Aesthetic Research, National Autonomous University of Mexico. He specialises in Mexican and Latin American film, with a particular interest in documentary experimental film, and is currently completing a monograph on film archives and archive-films in Mexico. He is the author of *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017) and co-editor of *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, 2022). Contact: dwood@unam.mx

Sonia García López (València, 1977) es doctora por la Universitat de València y profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo Tecmerin. Sus intereses de investigación giran en torno a las relaciones entre cine e historia, el documental y el cine de vanguardia y la teoría del archivo. Es autora de *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (Cuadernos Tecmerin, 2016) y *Spain is US. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* (UVEG, 2013), así como coeditora de *Contraculturas y subculturas del cine latinoamericano (1975-2015)* (Tirant lo Blanch, 2019) y *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (2009).

Contacto: sogarcia@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Wood, D., García López, S. (2022). Un archivo vagabundo: Herbert Kline y los itinerarios transnacionales del antifascismo cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 69-86.

Sonia García López (Valencia, 1977) has a PhD from the University of Valencia and works as a lecturer at the Carlos III University of Madrid, where she forms part of the Tecmerin research group. Her research interests include the relationships between film and history, documentary and avant-garde films, and archive theory. She is the author of *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* (UVEG, 2013), and co-editor of *Contraculturas y subculturas del cine latinoamericano (1975-2015)* (Tirant lo Blanch, 2019) and *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (2009). Contact: sogarcia@hum.uc3m.es

Article reference

Wood, D., García López, S. (2022). A Gypsy Archive: Herbert Kline and the Transnational Itineraries of Anti-Fascist Filmmaking. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 69-86.

recibido/received: 21.12.2021 | aceptado/accepted: 15.02.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

