

TESIS DOCTORAL

**LA CINEMATOGRAFÍA ANARQUISTA EN
BARCELONA DURANTE LA GUERRA CIVIL
(1936-1939)**

Director: Alejandro Montiel Mues (Universitat Politècnica de València)

Tutor: Xavier Pérez Torío (Universitat Pompeu Fabra)

Departament de Periodisme i de Comunicació Audiovisual

Universitat Pompeu Fabra

Autora: Pau Martínez Muñoz

Barcelona 2008

Dipòsit legal: B.54972-2008
ISBN: 978-84-692-0963-9

a Álvaro
a Mila
in memoriam

agradecimientos por orden de aparición

Alejandro Montiel Mues (Universitat Politècnica de València)
Xavier Pérez Torío (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Abel Paz (Historiador y militante de la CNT, Barcelona)
Julio Pérez Perucha (Presidente Asociación Española Historiadores de Cine)
Juan Ignacio Lahoz (Director Filmoteca de Valencia)
Francesc Massip (Universitat Rovira i Virgili)
Carlos Sanz (Ateneu Enciclopèdic Popular, Barcelona)
Jonatan (Sindicato de Transportes CNT, Barcelona)
Joan Minguet Batllori (Universitat Autònoma)
Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Rosa Cardona (Jefa de Restauración Archivo Filmoteca de Cataluña)
Mariona Bruzzo (Directora Archivo Filmoteca de Cataluña)
Alfonso del Amo (Director Sección Guerra Civil, Filmoteca Española)
Joaquim Romaguera (Historiador de cine)
Anna María Bragulat (Biblioteca Gas Natural, Barcelona)
Antonia Fontanillas (Escritora y militante anarquista, Dreux, París)
Joan Mariné (Director y restaurador de fotografía, Madrid)
Paula Martínez Martínez (Traductora, Subtitula'm, Berlín)
José Juan Martínez Galiana (Traductor, Subtitula'm, Valencia)
Lorenzo Cavanillas (Propaganda CNT, Sevilla)
María Camí (University of North Carolina at Wilmington, Depart. of Foreign Languages and Literatures, Wilmington, EEUU)
Amalia Martínez (Universitat Politècnica de València)
Merixell Esquirol (Drac Màgic, UOAC, Barcelona)
David (Biblioteca Pública Arús, Barcelona)
Joaquina Dorado (miembro del Comité del Sindicato de la Madera CNT de Barcelona entre 1936-1939, Barcelona)
Ana Vicente Navarro (Jefe de Servicio de Salas Generales, Biblioteca Nacional)
Petri Serrano Rubio (Departamento de Cooperación, Filmoteca Española)
María García (Departamento de Depósitos, Filmoteca Española)
Elaine Barrett (Traductora)
Chus Martínez (Escola d' Art Superior i Diseny, EASDC, Castellò)

ÍNDICE

SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	V
I. INTRODUCCIÓN.....	1
1. DELIMITACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS.....	1
2. ESTUDIOS SOBRE LA CINEMATOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	3
3. LOS MATERIALES FÍLMICOS.....	8
3.1. Corpus total de películas.....	9
3.2. Películas conservadas.....	17
3.3. Películas no conservadas.....	22
4. LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS.....	25
5. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	28
II. PRECEDENTES DE LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA: LOS PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS EN LOS AÑOS PREVIOS A LA GUERRA CIVIL.....	31
1. EL NUEVO CONTEXTO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA.....	31
2. LA ACE Y LOS ATENEOS LIBERTARIOS.....	36
III. EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA.....	47
1. HACIA UNA NUEVA ORGANIZACIÓN DEL APARATO CINEMATOGRAFICO.....	47
2. TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA EN BARCELONA.....	51
2.1. Incautación de salas y creación del Comité Económico de Cines.....	51
2.2. El nuevo sistema de producción cinematográfica: la socialización de Espectáculos.....	58
2.3. El Comité de Producción: un nuevo sistema organizativo.....	61
2.4. Enfrentamientos políticos, cambios organizativos de los Espectáculos Públicos.....	67
2.5. El nuevo Comité de Producción.....	70
2.6. Balance del Comité Económico de Cines.....	75
2.7. Distribución y exhibición de películas.....	77
3. EL DECLIVE DE LA HEGEMONÍA ANARCOSINDICALISTA: LA INTERVENCIÓN DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA.....	81
IV. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS. UNA CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA Y TEMÁTICA.....	85
1. REPORTAJES DE RETAGUARDIA Y GUERRA: DE JULIO A DICIEMBRE DE 1936	
1.1. Dos reportajes de Mateo Santos, un anarquista intelectual.....	85
Apunte Biográfico	
<i>Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona.....</i>	90
<i>Barcelona trabaja para el frente.....</i>	109
1.2. Serie Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón.....	121
<i>Reportaje nº 1, Estampas de la revolución antifascista.....</i>	126
<i>Reportaje nº 2.....</i>	139
<i>Reportaje nº 3, La toma de Siétamo.....</i>	143

<i>Reportaje nº 4, La batalla de Farlete</i>	151
1.3. Tres documentales de síntesis: nuevas aportaciones a la cinematografía de la Guerra Civil.....	157
<i>Ruinas y sangre de España</i>	144
<i>Milicias en el frente de Aragón</i>	162
<i>Milicias antifascistas en Aragón</i>	164
1.4. Un documental de propaganda de Ángel Lescarbourea.....	169
<i>Bajo el signo libertario</i>	171
1.5. Dos documentales de propaganda.....	179
<i>El último minuto</i>	179
<i>Aragón trabaja y lucha</i>	184
2. PELÍCULAS SOBRE MADRID (1936-1937).....	193
Serie Madrid tumba del fascio.....	195
<i>Madrid tumba del fascio, documental nº 5</i>	198
<i>Madrid tumba del fascio, documental nº 6</i>	202
<i>Madrid tumba del fascio, documental nº 8</i>	205
<i>Madrid tumba del fascio, documental nº 9</i>	209
2.1. Dos documentales de apoyo a Madrid.....	215
<i>Ayuda a Madrid</i>	215
<i>Solidaridad del pueblo hacia las víctimas del fascismo</i>	220
2.2. Otros reportajes sobre Madrid.....	227
3. FILMOGRAFÍA SOBRE DURRUTI (1936-1937).....	229
Las aportaciones cinematográficas en la construcción del mito Durruti.....	229
La muerte de Durruti.....	192
<i>El entierro de Durruti</i>	233
Otra versión sobre el entierro de Durruti.....	234
<i>Veinte de noviembre</i>	240
<i>Veinte de noviembre ¿Te acuerdas de esta fecha compañero?</i>	244
4. EL FRENTE DE ARAGÓN: HUESCA (1937).....	249
<i>La conquista del Carrascal de Chimillas</i>	251
<i>Cerco de Huesca</i>	256
<i>División heroica</i>	259
4.1. Dos películas sobre la reestructuración del Ejército en Aragón.....	264
<i>El general Pozas visita el frente de Aragón</i>	264
<i>El ejército de la victoria. Un episodio: casa Ambrosio</i>	269
5. EL FRENTE DE ARAGÓN: TERUEL (1937-1938).....	273
<i>La columna de Hierro hacia Teruel</i>	274
<i>La toma de Teruel</i>	280
<i>Teruel ha caído</i>	285
<i>Tres fechas gloriosas</i>	289
6. BOMBARDEOS SOBRE BARCELONA Y LÉRIDA (1937).....	295
<i>¡Criminales! (bombardeo de Barcelona)</i>	295
<i>Alas negras (bombardeos sobre Aragón y Cataluña)</i>	302
7. DEJANDO PASO A LA FICCIÓN: UN REPORTAJE DE GUERRA Y TRES PELÍCULAS DE PROPAGANDA (1937).....	307
<i>La silla vacía</i>	309
<i>En la brecha</i>	321
<i>El frente y la retaguardia</i>	328

<i>Y tú ¿qué haces?</i>	335
8. PELÍCULAS DE FICCIÓN. EL SUEÑO DE UN CINE SOCIAL (1937-1938).....	345
1. Largometrajes conservados.....	349
<i>Aurora de esperanza</i>	350
<i>Barrios Bajos</i>	355
2. Largometrajes no conservados.....	366
<i>Liberación</i>	366
<i>¡No quiero, no quiero!</i>	367
3. Mediometrajes conservados y no conservados.....	370
3.1. Ficciones de pedagogía moral: alcoholismo, prostitución, educación...370	
Alcoholismo.....	370
<i>La última</i>	371
Prostitución.....	374
Educación.....	378
<i>¡Nosotros somos así!</i>	379
3.2. Otros mediometrajes singulares no conservados.....	385
<i>Paquete el fotógrafo número uno</i>	387
<i>Venciste Monarkof</i>	386
9. DOS DOCUMENTALES DE SÍNTESIS DE LOUIS FRANK (1937-1938)...391	
<i>Fury over Spain</i> (1937).....	393
<i>Amanecer sobre España</i> (1938).....	397
V. CONCLUSIONES: UNA CARACTERIZACIÓN DE LOS DOCUMENTALES ANARQUISTAS.....	407
1. LOS TEMAS Y SUS FORMULACIONES TÓPICAS	
1.1. La revolución.....	407
1.2. La guerra.....	408
1.3. La atención sanitaria.....	412
1.4. Los mitos históricos.....	412
1.5. Educación y cultura.....	413
1.6. La representación de la mujer.....	415
1.7. El maquinismo industrial.....	416
1.8. Celebración del trabajo y el esfuerzo.....	416
1.10. El campo, los campesinos.....	415
2. CONSTRUCCIÓN FORMAL Y RETÓRICA EN EL DOCUMENTAL ANARQUISTA.....	417
2.1. Imágenes documentales.....	417
2.2. Asimilación heterogénea de estilos.....	419
2.3. Los comentarios de las películas.....	421
2.4. La banda sonora.....	422
2.5. La evolución del discurso sobre la guerra.....	421
VI. APÉNDICE: TRANSCRIPCIÓN DE LOS COMENTARIOS.....	423
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	491

SIGLAS Y ABREVIATURAS

- AACCE:** Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.
AA.VV: Autores Varios.
ACE: Asociación Cinematográfica Española.
ACI: Agrupación Cinematográfica Ibérica.
AEHC: Asociación Española de Historiadores de Cine.
AEP-CDHS: Ateneu Enciclopèdic Popular, Centre de Documentació Històric i Social, Barcelona.
AFSC: American Friends Service Committee.
AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
AIT: Asociación Internacional de Trabajadores.
BPA: Biblioteca Pública Arús, Barcelona.
CA: Cuadernos de la Academia, Madrid.
CEHI: Centre d'Estudis Històrics Internacionals / Biblioteca del Pavelló de la República, Barcelona.
CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas.
CEEP: Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos.
CNT: Confederación Nacional del Trabajo.
coord./s: coordinador/s.
dir./s: director/s.
DOG: Diari Oficial Generalitat de Catalunya.
ed.: editor/edición.
FAI: Federación Anarquista Ibérica.
FNIEPE: Federación Nacional de la Industria del Espectáculo Público de España.
FRIEP: Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos de Madrid.
IUHJVJ: Instituto Universitario de Historia Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
p./pp.: página/s.
PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya.
SAC: Sveriges Arbetare Centralorganisation (Organización Central de trabajadores de Suecia).
SIE: Sindicato de la Industria del Espectáculo.
SUEP: Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona.
SUICEP: Sindicato Único de la Industria de la Cinematografía y Espectáculos Públicos de Madrid.
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

I. INTRODUCCIÓN

1. DELIMITACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS

La presente tesis doctoral trata sobre la producción cinematográfica realizada por el movimiento anarcosindicalista en Barcelona durante la Guerra Civil española (1936-1939), que en la actualidad cuenta con un corpus de cuarenta y cuatro cintas conservadas, aunque no todas están completas.

Tal y como demuestra el conjunto de películas que han pervivido, se trata de una producción compleja y diversificada conforme a los propósitos ideológicos libertarios. Uno de sus rasgos distintivos es la creación de filmes de argumento así como la heterogeneidad de reportajes y documentales sobre la Guerra Civil.

En esta investigación se ha dado prioridad a las cintas documentales por tratarse de la producción más desconocida y numerosa, si bien resulta ineludible hacer un breve recorrido por las películas de ficción con el fin de caracterizar lo más ampliamente posible toda la cinematografía que se realizó vinculada al organismo libertario. Se han planteado cuatro grandes objetivos con el siguiente itinerario:

1. Recopilación y catalogación exhaustiva de toda la filmografía existente, que se presenta como la más completa de cuantas se han hecho hasta el momento. Se han incorporado materiales inéditos procedentes de México que se consideraban desaparecidos y no se han visto todavía en nuestro país: *Ruinas y sangre de España* (1936) y *Aragón trabaja y lucha* (1936).¹ También se han incluido dos fragmentos inéditos, *Milicias en el frente de Aragón* (1936) y *Madrid, tumba del fascio número seis* (1936), hallados por el Archivo de la Filmoteca de Cataluña recientemente. Asimismo se han realizado las gestiones oficiales para obtener copias de algunas cintas que se encuentran depositadas en el extranjero (Biblioteca del Congreso, Washington, EEUU) y no existen en ninguna de las filmotecas del Estado Español. Unos filmes que se han incluido en el inventario para completar la lista exhaustiva de películas o fragmentos conservados hasta ahora: *Madrid, tumba del fascio número seis* (1936), y *Manifestación magna pro-Ejército Popular en Barcelona* (1937), pero que no han llegado a tiempo para proceder a su análisis e integrarlas en la investigación.

¹ En el capítulo cuarto dedicado al análisis de las películas, se explica con detalle la situación actual de estos dos filmes.

2. Análisis formal de cada una de las películas.
3. Elaboración de unos parámetros que caractericen la filmografía anarquista en sus aspectos temáticos y estilísticos.
4. Valoración del interés y singularidad de la filmografía anarquista en relación con la cinematografía completa de la Guerra Civil.

El trabajo se ha organizado siguiendo una línea cronológica estructurada en cuatro grandes apartados que atienden a los contenidos:

Primero. Los precedentes de la producción anarquista: Las actividades cinematográficas libertarias durante la Segunda República son prácticamente desconocidas por la historiografía cinematográfica a excepción del período bélico. La heterogeneidad del anarquismo como movimiento social lo hizo permeable a la recepción del cine y entendió su potencialidad como fenómeno de masas integrado en actividades sindicales, en ateneos y en centros culturales. Unas actividades que crearon un caldo de cultivo propicio para que la cinematografía ocupara un lugar destacado en consonancia con la efervescencia social y cultural que se vivió durante los años inmediatamente anteriores al estallido de la Guerra Civil. Se ha tratado de poner de relieve estas actuaciones integradas en el entramado cultural republicano.

Segundo. El proceso de transformación revolucionaria en Barcelona: La situación absolutamente excepcional de la Guerra Civil afectó los cimientos en los que se sustentaba la cinematografía, con especial relevancia en Cataluña a consecuencia de la inicial hegemonía anarcosindicalista. En el nuevo marco de acciones revolucionarias los libertarios canalizaron la producción de películas durante un corto período de tiempo no exento de contradicciones internas y conflictos políticos. Afloraron algunos de los proyectos que se habían ensayado con anterioridad y habían fracasado, pero sobre todo se puso a prueba la capacidad de gestión del sistema colectivizador anarquista que permitió la creación de una filmografía insólita en el conjunto de la cinematografía española e internacional.

Tercero. Análisis de los documentales, una clasificación cronológica y temática: La exploración concreta de toda la producción anarquista película a película permite detectar los principales mecanismos retóricos, las nuevas formas narrativas que se gestaron durante los convulsos días de la guerra, así como evaluar las contribuciones

plásticas que aportan las películas anarquistas al corpus cinematográfico de la Guerra Civil.

Cuarto. Caracterización de la cinematografía anarquista durante la Guerra Civil: Tras el análisis pormenorizado de las películas se puede perfilar una síntesis de los temas y formas que dieron contenido a las narraciones anarquistas sobre los acontecimientos de la Guerra Civil española. Se ha trazado una somera taxonomía de los elementos más representativos para formular unas conclusiones generales.

2. ESTUDIOS SOBRE LA CINEMATOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Un breve recorrido por los estudios sobre la cinematografía de la Guerra Civil durante la etapa franquista permite afirmar con verdadero asombro que la dictadura negó sistemáticamente que tal filmografía existiera, o por lo menos así lo manifiestan toda una pléyade de autores e historiadores, todos ellos afines al Régimen, para quienes el cine del período republicano finaliza bruscamente con la irrupción de los insurrectos [o del Alzamiento]. La revisión de la bibliografía más significativa de todo el período permite constatar estas afirmaciones.

Ángel Zúñiga, en *Una historia del cine* (1948), sencillamente, se olvida de que tal etapa existió y fue una de las más productivas de toda la Historia del Cine Español. Otros autores como Juan Antonio Cabero, en *Historia de la cinematografía española, 1896-1948* (1949), traza un panorama del cine republicano un tanto embrollado en el que se diluye, por inexistente, la producción durante la guerra, pues sólo se citan tres películas de ficción, *Aurora de esperanza*, *Barrios Bajos* y *Nuestro culpable*, mientras se ignoran documentales y reportajes.

En la década de los años cincuenta, García Escudero, que fue Director de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo en dos ocasiones (1951-1952 y 1962-1967), afirmaba de forma contundente:

Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. (...) hasta allí, el cine español no existe. Fijémonos bien: no es que sea peor; es que "no es".

(García Escudero 1954: 11)

Más tarde, el estudio monográfico sobre cine documental de José Luís Clemente, *Cine documental español* (1960), hace un salto cronológico para escamotear la etapa de la Guerra Civil que justifica de la siguiente forma:

La guerra de liberación, iniciada el 18 de julio de 1936 suspende prácticamente nuestras actividades cinematográficas, que se limitan durante los años de la lucha a la filmación de noticias procedentes de los frentes de batalla. No conocíamos entonces, ni España estaba preparada para ello, las enormes posibilidades que el cine ha desarrollado en la IIª Guerra Mundial como medio de instruir y preparar a las fuerzas armadas sobre los problemas bélicos, sanitarios, morales, económicos y de todo orden que plantean las guerras. Por eso el cine no jugó en la Cruzada española el papel que hoy día podría asumir en caso de lucha como poderoso medio de propaganda y formación.

(...) La guerra tocaba a su fin y se iba a iniciar una etapa nueva para el documental español, aunque no exenta de dificultades y limitaciones

(Clemente1960: 128-130).

Posteriormente, Fernando Méndez Leite en *Historia del cine español* (1965) menciona el cine de guerra como “la labor creadora de unos valientes” en alusión a las películas producidas en la zona nacional, que según su criterio fueron la únicas dignas de mención. Así, abre el capítulo dedicado al período 1936-1939 con el epígrafe “El cine español vuelve a nacer”:

La terminación de la Guerra Civil española supuso, como es consiguiente, una auténtica liberación de nuestra cinematografía, estrangulada desde hace tiempo por toda clase de oprobios y arbitrariedades. Mejor dicho: el cine español volvía a nacer, pues de 1936 al final del conflicto bélico no tuvo vida digna de tal nombre. En 1939 se inicia su Tercera Época, que denominamos “Pantalla Nacional” dada su importancia.

(Méndez Leite 1965: I, 387)

La historiografía negacionista se mantuvo hasta el final de la dictadura cuando Carlos Fernández Cuenca, que había sido el primer director de la Filmoteca Nacional (entre 1953 y 1970), publicó el primer estudio exhaustivo sobre el cine de la Guerra Civil, titulado *La Guerra de España y el cine* (1972), un compendio de la producción de los dos bandos que se ha convertido en una obra de referencia imprescindible, génesis de posteriores investigaciones.²

² Jesús García de Dueñas sitúa a Fernández Cuenca como “el gran patriarca de la historiografía española” (Borau 1995: 351), por su amplia obra y ser el primer historiador que reconoció en toda su extensión la cinematografía de la Guerra Civil. No obstante, hay que constatar que aunque fue uno de los fundadores de la Filmoteca Nacional en 1953, y por lo tanto custodio del patrimonio fílmico, negó su existencia hasta que salió publicado su libro, casi veinte años después. Su investigación adolece de una perspectiva muy condicionada por su filiación falangista pues descalifica sistemáticamente películas que tienen un valor histórico incuestionable. Entre ellas la producción anarquista; así, por ejemplo, adjetiva de “estupefaciente” el *Reportaje para el movimiento revolucionario* (1936) de Mateo Santos, o de la serie

Recién inaugurada la etapa de la Transición Democrática, se mantuvieron las inercias historiográficas anteriores, así el trabajo de Fernando Vizcaíno Casas, *Historia y anécdota del cine español* (1976), ignora la investigación de Carlos Fernández Cuenca y asevera:

El período republicano, referido al cine, no aporta ningún elemento positivo digno de consideración, según se desprende de su estudio al cabo de los años.

(Vizcaíno Casas 1976: 39)

Habrá que esperar hasta finales de los años setenta para que se pongan en marcha estudios de mayor calado sobre los materiales cinematográficos de la Guerra Civil. En ellos se planteará la necesidad urgente de rescatar del olvido y la manipulación las películas republicanas desde una perspectiva analítica nueva, aunque sin excluir la revisión de las películas de la zona nacional. Esto será el resultado del proceso de apertura democrática tras el largo silencio impuesto por la dictadura y de la incorporación de nuevas generaciones de críticos e historiadores al estudio del vilipendiado cine español republicano. Así es como se abren camino las investigaciones pioneras de Julio Pérez Perucha, Ramón Sala y Rosa Álvarez, que se publicaron con ocasión de los certámenes Internacionales de Cine Documental de Bilbao, en sus respectivas ediciones XXI, XXII y XXIII que obtuvieron la colaboración de Filmoteca Nacional y RTVE (Centro de Documentación), cuyos títulos son: *Revisión histórica del cine documental español. El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939* (1979); *El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 (I): la CNT.* (1980); por último *El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 (II): las organizaciones marxistas. El cinema de la empresa privada* (1981). En la presentación de los textos que acompañaron las proyecciones, Julio Pérez Perucha reconsideraba:

Éste es un cine amnistiado. Hasta hace bien poco tiempo su existencia era pertinaz y sistemáticamente negada. Constituyen legión las historias que sostienen con asombrosa desfachatez que durante la Guerra Civil no existió cine. Y cuando, hace pocos años, el franquista Fernández Cuenca tuvo a bien indicar que sí existía, las películas eran, sin embargo, inaccesibles. No existían. Pues bien, hoy ya existen. Aquí están.

(Pérez Perucha 1979: 6)

Estampas Guerreras (1936) de Armand Guerra, apostilla: “Reducíanse a modestos reportajes de los frentes de la Sierra cercana a Madrid, sin interés bélico ni consecuencias aleccionadoras” (Fernández Cuenca 1972: I, 105-107).

Estas ediciones fueron un acontecimiento de gran trascendencia para la historiografía del cine español, por motivos muy señalados. Por primera vez se hace un estudio documentado de la producción realizada durante la República en el que se valora la imagen de las películas y sus enunciados como algo autónomo, es decir, por ellos mismos y sin estar sujetos a un montaje que no les pertenecía en su forma original.³ Estos estudios preliminares combinan la lectura textual con la contextualización histórica de las películas, buscando las causas que han dado lugar a determinadas configuraciones formales. Asimismo, fue la primera ocasión en que las películas se dieron a conocer para el gran público, proyectadas en un certamen cinematográfico. Un hecho que ha supuesto todo un acontecimiento inaugural -cuarenta años después del fin de la Guerra Civil- para la difusión de la cinematografía republicana, un patrimonio que, como se ha señalado, había permanecido doblemente oculto a los investigadores y al público.⁴

A los autores citados se sumaron las investigaciones de Román Gubern, que ha contribuido de forma significativa con *El cine sonoro en la Segunda República* (1977) y *La guerra de España en la pantalla. 1936-1939* (1986). Simultáneamente José María Caparrós añadía los títulos *El cine republicano español 1931-1939* (1977) y *Arte y política en el cine de la República, 1931-1939* (1986), en los que incorpora los testimonios de algunos directores de las películas y otras aportaciones que contribuyeron a inventariar el cine de la Guerra Civil.

La investigación de Ramón Sala *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (1993) es la visión panorámica más completa hasta la fecha y marca un

³ Santos Zunzunegui advertía que las películas de la Guerra Civil siempre se habían conocido insertadas en otros filmes afines o no a la República, es decir, reutilizados en discursos ajenos a su enunciado original (Zunzunegui 1990: 475-486). Entre los numerosos títulos se pueden citar: *España heroica* (1938), de Joaquim Reig Gosálvez; *La legión Cóndor* (1939), de Karl Ritter; *Espagne vivre* (1938), de Henri Cartier-Bresson; *Mourir à Madrid* (1962), de Frédéric Rossif.

La llegada de estas nuevas corrientes de historiadores supuso el reconocimiento del valor patrimonial de las películas republicanas realizadas durante la Guerra Civil e inauguró las líneas de investigación posteriores.

⁴ Con todo, al estudio sobre la filmografía de la Guerra Civil le queda un fructífero camino por recorrer pues todavía hay lagunas que requieren del trabajo sistemático de los investigadores. Incluso se puede afirmar que la historiografía cinematográfica de éste período acaba de nacer si tenemos en cuenta que se inicia en los años ochenta y tan sólo ha transcurrido una década desde que se estableciera una primera catalogación de las películas, recogida en el *Catálogo General del cine de la Guerra Civil* (1996). Por otra parte, tampoco los filmes han sido suficientemente difundidos en filmotecas y televisiones a pesar de los ciclos dedicados en el año 2006 para conmemorar setenta años desde el inicio de la Guerra Civil.

punto de inflexión en el itinerario historiográfico. Sala incrementa el catálogo filmográfico de Fernández Cuenca y ofrece un análisis global con el que interrelaciona las tres vertientes del cine -producción, distribución y exhibición-. A él se añade el complementario *El cine en la zona nacional 1936-1939* (2000), en coautoría con Rosa Álvarez.⁵

En 1996, Alfonso del Amo y M^a Luisa Ibáñez concluyeron, tras diez años de intensa recopilación para la Filmoteca Española, el imprescindible *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* (1996), verdadera guía de trabajo para cualquiera que deba aproximarse a esta cinematografía y punto de partida del presente estudio.

Más recientemente Vicente Sánchez Biosca en *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria* (2006), propone una síntesis de todas las indagaciones precedentes con un capítulo final en el que reflexiona sobre la actual efervescencia de documental histórico y la política de la memoria histórica.⁶

Con los autores citados se cierran las publicaciones que, hasta el presente, dan una visión general de la cinematografía en ambos bandos. A ellas hay que agregar los diferentes estudios parciales que dejan a un lado los análisis textuales para abordar el contexto histórico de las películas junto a particularidades de la producción, distribución y exhibición. Entre ellos, los dos trabajos de José M^a Claver, *El cine en Aragón durante la Guerra Civil* (1987), centrado en las películas de producción nacional y extranjera que tuvieron Aragón como protagonista histórico y *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil* (2000), donde se cartografía con abundante detalle la cinematografía en todo el territorio del sur peninsular dominado por los nacionales.

El cine bajo la revolución anarquista (2003), de Emeterio Díaz supone el primer estudio monográfico de envergadura dedicado a los filmes libertarios. El autor se adentra en la producción para perfilar una panorámica de conjunto y aportar una

⁵ Está pendiente una publicación que presente una visión global y actualizada con todo el cine realizado en la zona republicana, pues desde el mencionado trabajo de Ramón Sala en 1993, nada parecido ha visto la luz hasta el momento.

⁶ La reciente aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en el Parlamento español (noviembre 2007) avala políticas de recuperación y análisis del pasado y pone en el punto de mira todo el patrimonio documental en su rica complejidad (textos, películas, fotografías, etc.). No obstante, y como advierte Sánchez Biosca, frente a los trabajos de riguroso carácter histórico, proliferan los productos audiovisuales y/o periodísticos que alimentan la moda del tema de la Guerra Civil y reactivan algunos mitos que no colaboran a la comprensión histórica de este período.

documentación muy valiosa, si bien no penetra en la exploración de la imagen y el discurso fílmico.

Para finalizar, debe mencionarse otro título reciente de José Cabeza (2005), *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil*, analiza la estructura de la producción, la exhibición y la distribución cinematográfica y proporciona unas tablas estadísticas sobre los géneros más programados en la capital con el objetivo de establecer algunas conjeturas sobre las preferencias del público durante la guerra.

3. LOS MATERIALES FÍLMICOS

La producción documental libertaria es la más temprana, abundante y original de cuantas se hicieron durante la Guerra Civil. Comenzó nada más pararse el golpe militar en Barcelona por iniciativa de la Oficina de Información y Propaganda de la CNT con la producción de “reportajes de retaguardia y guerra”, que son narraciones sobre las operaciones militares en el frente y sus consecuencias sobre la población civil. En poco tiempo se ampliaron los tipos y se añadieron películas de ficción, largometrajes denominados “películas base”; cortometrajes o “películas de complemento”, además de otras “películas de propaganda” destinadas a difundir el ideario anarquista con mensajes de adoctrinamiento político.⁷ Con estos proyectos se pretendía regularizar la producción para entrar en competencia con el cine comercial, al mismo tiempo que se garantizaba la continuidad de los empleados que trabajaban en estudios y laboratorios cinematográficos.

Para contabilizar la producción se ha mantenido ésta clasificación tal y como la estableció el Sindicato del Espectáculo porque resulta más sencillo tenerla como referencia en el momento de establecer comparaciones entre los documentos. Ahora bien, lo cierto es que estas categorías no se pueden mantener de una forma rígida en el examen de las películas, pues las fronteras estilísticas se diluyen en una amalgama de propuestas discursivas muy diversas. Hay que considerar toda la producción por su carácter eminentemente propagandístico, y desde este presupuesto afloran los diferentes matices que caracterizan los reportajes de guerra o las películas de complemento según

⁷ Todas estas categorías fueron definidas por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona para clasificar la producción realizada durante del primer año de guerra y con esta nomenclatura aparecieron en la revista *Espectáculo* nº 1 (10 julio de 1937): 16.

se decanten más o menos hacia la difusión informativa o el proselitismo ideológico. En consecuencia, se ha tomado la nomenclatura original como un referente útil para ordenar el material, pero se reserva el análisis pormenorizado de cada una de las películas para perfilar su contenido y planteamiento estético. Además, hay que tener en cuenta que con el cine no sólo se pretende hacer propaganda, sino que se construye toda una mitografía a partir de la tradición libertaria y se elabora un relato parcial sobre los hechos históricos, unas confluencias que añaden riqueza al discurso fílmico y complejidad a la exploración de las cintas.

La expresión formal de estas películas es extremadamente heterogénea pues se experimentan combinaciones de todo tipo. Así, hay reportajes que sólo hablan de la guerra, otros en los que ésta se mezcla con pequeñas historias ficticias, documentales de mayor complejidad argumental o cintas de largometraje cómicas, melodramáticas y musicales. Se trata de un conjunto variopinto. Se puede afirmar que el corpus cinematográfico libertario es una “*vistosa ensalada fílmica*”, utilizando la expresión gastronómica de Pérez Perucha (1980: 5); que se ha tratado de ordenar y cuantificar siguiendo a la par criterios cronológicos y temáticos desmenuzados a lo largo de las páginas siguientes.

3.1. Corpus total de películas

Es totalmente imposible tener una cuantificación exacta de todas las películas que se hicieron bajo la iniciativa libertaria debido a las penosas circunstancias que debieron soportar los materiales desde el final de la Guerra Civil.⁸ Como se sabe, las películas de la zona republicana se incautaron en 1939 a instancias del Departamento Nacional de

⁸ La dificultad de conocer la cifra exacta de las películas -reportajes, noticiarios, documentales- se extiende a todas las producciones realizadas por el resto de organizaciones políticas y organismos estatales durante la Guerra Civil. No existen recuentos de la época a excepción de algunos artículos que resumen la actividad temporal en el mejor de los casos, pero nada que sea realmente sistemático y ofrezca un balance global clarificador. A la falta de fuentes hemerográficas se añade la existencia de fragmentos de películas que resulta imposible de identificar, y para acabar de completar el panorama con las principales dificultades, aún hay que añadir que existen contradicciones en las cabeceras de algunas cintas, lo que genera incertidumbres sobre la autoría de los materiales. Por todo ello Alfonso del Amo, máximo responsable de la catalogación del cine de la Guerra Civil, afirmó: “*El volumen total de la producción realizada en España durante la guerra no puede aún ser cuantificado*” (Del Amo-Ibáñez 1996: 18).

Ha pasado más de una década desde tan desazonadora constatación y en estos años el goteo de material que va apareciendo es constante, aunque hasta el momento no hay ninguna publicación que recoja los datos actualizados.

Cinematografía con la colaboración de algunas personas que trabajaron para el Sindicato de Espectáculos anarquista, entre ellos el montador Antonio Cánovas.⁹ Una vez que las películas quedaron depositadas en los laboratorios Cinematiraje Riera de Madrid, en 1945 un incendio destruyó la totalidad de los negativos de ambos bandos a excepción de una sola película, *El derrumbamiento rojo* (1938), de Antonio Calvache. Todo el resto de la filmografía se ha podido recuperar a través de copias, copiones o descartes de negativos procedentes del extranjero y del material recopilado en el Departamento de Cinematografía a lo largo de los años.¹⁰ Una tarea ingente que desde el año 1985 emprendió Fílmoteca Española con el propósito de recopilar toda la cinematografía producida durante la Guerra Civil. El resultado dio lugar al *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996). Actualmente, más de una década después, el inventario del *Catálogo* continúa siendo la referencia imprescindible para cualquier estudio sobre la cinematografía durante este período histórico, aunque todavía está pendiente una ampliación y puesta al día con los títulos hallados en estos últimos años.¹¹

Muchas de las reseñas que aparecen en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* provienen directamente del estudio de Carlos Fernández Cuenca, quien pudo ver el contenido de las películas antes de que sucumbieran en el incendio de los estudios cinema Riera; sin embargo hay títulos que el propio historiador afirma no haber visto

⁹ Carlos Fernández Cuenca verifica que Antonio Cánovas envió a Madrid “*varios millares de cajas, perfectamente ordenadas y clasificadas*” que, presuntamente, contenían absolutamente toda la producción realizada en Barcelona por las diferentes entidades y partidos políticos. En 1943, las cajas pasaron de los sótanos del Departamento Nacional de Cinematografía a los laboratorios Cinematiraje Riera, donde el día 16 de agosto de 1945 las películas sucumbieron al fuego (“Notas sobre las fuentes”, Fernández Cuenca 1972 Vol. I: XXX-XXXI).

¹⁰ La peripecia completa de la recuperación del material cinematográfico la explica con detalle Alfonso del Amo (Del Amo-Ibáñez 1996: 13-18).

¹¹ La producción total estimada en la zona republicana asciende a trescientas sesenta películas; de ellas, doscientos nueve títulos no están localizados en la actualidad. Incluso de muchos de ellos ni siquiera se tienen datos contrastados sobre su existencia, duración o contenido. La cifra de la producción en la zona nacional es de noventa y tres títulos, veintinueve de ellos no localizados (Del Amo-Ibáñez 1996: 14, 31).

La última actualización de datos procede de una conferencia pronunciada por Alfonso del Amo en la Universidad de La Coruña, “Guerra Civil y Cine” -6 julio 2006-, donde constató el aumento de títulos en la zona republicana aparecidos durante los últimos años que asciende a cuatrocientos cinco títulos. Desglosados por orden cronológico se distribuyen de la siguiente forma, 1936: sesenta y nueve títulos; 1937: doscientos veintiún títulos; 1938: noventa y dos títulos, 1939: veintitrés títulos. Del Amo insistió en que el trabajo de Carlos Fernández Cuenca es una fuente poco fiable para el análisis cuantitativo del cine de la Guerra Civil.

nunca pero cuyos datos han quedado incorporados en el *Catálogo*, unas referencias que en su día fueron recogidas a partir de diversas fuentes hemerográficas.¹²

La recuperación de los materiales anarquistas traza su propio itinerario en una secuencia cronológica que comprende tres etapas diferentes. El primer legado de material procede de NODO, unas películas relacionadas con la guerra Civil y otras imágenes de España que se empezaron a reunir desde el año 1942. El segundo lote proviene de Holanda, coincidiendo con las primeras disposiciones legales del primer gobierno socialista que reconocieron el material cinematográfico como patrimonio incautado por los vencedores de la Guerra Civil. El once de febrero de 1985 Filmoteca Española firmó por primera vez una Escritura Pública de reconocimiento de propiedad de los filmes a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) así como los derechos culturales, haciéndose depositaria y responsable de su conservación. Para ello se hicieron copias de todos los materiales en soporte cine.¹³ La tercera y última etapa coincide con la entrada de nuevos materiales procedentes de Inglaterra y diversos países de Latinoamérica, Uruguay entre ellos. El veinte de julio de 2006 Filmoteca Española firmó un segundo protocolo con el que se amplía la titularidad de la CNT sobre todas las cintas de la productora anarcosindicalista SIE Films con un acuerdo de difusión del patrimonio cinematográfico y la realización de copias en soporte magnético.¹⁴

Además del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* hay otros estudios que resultan más imprecisos pues citan títulos sin aportar documentación fehaciente y lo mismo ocurre con las fuentes hemerográficas de la época donde se citan películas de las que tampoco hay documentación alguna. A la inversa, se da el caso de algunos títulos

¹² Hay que advertir de los errores que aparecen en el estudio de Carlos Fernández Cuenca y que muchas veces no han sido subsanados con posterioridad en las diversas bibliografías que se han ido publicando. Fernández Cuenca tomó los datos de las películas a lo largo de 1942 y con ellos elaboró un fichero manual, tras el incendio que destruyó las cintas, esas notas manuscritas se convirtieron en la única fuente documental conservada de la mayoría de las cintas. De ahí provienen algunos equívocos: en ocasiones se trata de fechas o atribuciones de autoría y en otros de tergiversaciones sobre el contenido de las películas. Otro tanto ocurre en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, como advierte Del Amo cuando informa sobre el grado de inexactitud que puede haber en la descripción de los filmes (*Ibíd.* 1996: 19).

¹³ Datos facilitados por María García (Departamento de Depósitos, Filmoteca Española, diciembre 2007). En este marco político también se firmaron en el año 1985 los acuerdos que reconocen toda la producción de Laya Films como propiedad compartida entre el Estado Español y la Generalitat de Cataluña.

¹⁴ Datos facilitados por Alfonso del Amo y María García (Filmoteca Española, Departamento de Depósitos, Madrid, octubre-diciembre 2007). No se ha podido precisar con mayor detalle fechas, países de procedencia de las copias o los títulos de las películas de cada lote: es toda la información que se ha obtenido hasta el momento.

producidos por el Comité de Abastos de Barcelona o el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) que no están citados en ninguna de las publicaciones del Sindicato del Espectáculo al no ser producciones directas, tal como ocurre con la paradigmática *Barcelona trabaja para el frente* (1936); *Ruinas y sangre de España* (1936) o *El entierro de Durruti* (1936). De ahí se deriva la extraordinaria complejidad para elaborar un inventario con cifras precisas, por no decir que tal pretensión es una tarea quimérica. En consecuencia y muy a pesar del empeño científico, no queda más remedio que conformarse en establecer una lista provisional de títulos.

Desde las primeras cuantificaciones realizadas por Julio Pérez Perucha en los años ochenta hasta la última del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, a finales de los noventa, se han añadido diez títulos a la filmografía anarquista, una cifra que representa un aumento del diez por ciento sobre la totalidad de la producción inventariada. Este incremento se debe a la recuperación de material que salió de España junto a la diáspora de personas que partieron hacia el exilio y hasta el momento se daba por desaparecido.¹⁵ Todavía queda pendiente un escrutinio minucioso en algunas instituciones internacionales para sacar a la luz materiales inéditos en nuestro país, entre las que pueden aportar mayor documentación se encuentran la Fundación Fernando Gamboa y la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se halla un legado de películas realizadas durante la Guerra Civil, algunas de ellas desconocidas en España; el Centro Internacional de Investigación sobre el anarquismo (CIRA) de Lausana, en Suiza; la Biblioteca del Congreso en Washington, en EEUU, y la Cinématèque de París.¹⁶

¹⁵ Generalmente se trata de copias en nitrato de celulosa que llevaron consigo militantes de las diferentes organizaciones obreras y que el azar puso en manos de coleccionistas, en el mejor de los casos; otras cintas se perdieron por el camino definitivamente.

Rosa Cardona, jefa de Restauración de Archivo de la Fimoteca de Cataluña, conoce los vericuetos de la recuperación de películas y explica tristes anécdotas sobre la pérdida del material de la Guerra Civil, entre ellas los casos en que las latas con películas de nitrato de celulosa se enterraron y en el momento que se procedió a su exhumación ya estaban irremediabilmente destruidas.

¹⁶ Algunas películas que no se encuentran en la Fimoteca Española permanecen dispersas entre estos archivos internacionales. Parece ser que la precariedad económica con la que subsisten las Fimotecas del Estado Español no permite desarrollar programas verdaderamente ambiciosos sobre recuperación de patrimonio fílmico debido a la infradotación de sus estructuras. Muchas veces los hallazgos se realizan de forma tan rocambolesca que incluso su relato parece inverosímil con aportaciones de particulares; en otros casos la tenacidad de algunos investigadores fija la atención sobre algunas películas y son sus esfuerzos los que permiten localizar nuevos materiales. En este sentido es destacable la labor de la Asociación “Cinemarescat” (Barcelona), formada por investigadores, aficionados y cineastas amateurs que persisten en la localización y recuperación de soportes cinematográficos.

La producción total del movimiento libertario a lo largo de la Guerra Civil entre Barcelona y Madrid sobrepasa el centenar de filmes, aunque sólo se pueden confirmar ciento cuatro títulos.¹⁷ Se han catalogado ciento dos películas y dos series de noticiarios, todas ellas realizadas entre el verano de 1936 y 1938. En Madrid se efectuaron veintitrés títulos, veinte reportajes de retaguardia y guerra, dos películas de ficción y el noticiario *Momentos de España*.¹⁸

La producción de Barcelona consta de ochenta y tres títulos, aunque en la actualidad se conservan cuarenta y cuatro. De ellos, hay que puntualizar los detalles pues varias cintas están incompletas: *Milicias Antifascistas en Aragón* (1936); *Milicias en el frente*

¹⁷ Las cifras varían de unos autores a otros (Perucha 1980; Sala 1993; Del Amo-Ibáñez 1996; Díez 2003), así que para evitar un excesivo baile de números nos limitamos a reflejar las cifras que hemos contabilizado directamente en el caso del material que se conserva en la actualidad con la inclusión inédita de los títulos de hallazgo reciente. Cabe el riesgo de errores o de la aparición de nuevas películas mientras redactamos este informe, por eso es muy importante considerar la cuantificación solamente como una referencia que no es, ni mucho menos, definitiva. Incluimos en esta cuantificación los títulos no localizados que están registrados en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*.

¹⁸ La producción madrileña, realizada por el Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUICEP), la Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (FRIEP), y la productora Espartacus, fue mucho menos copiosa que la de Barcelona. De toda ella en España (Filmoteca Española) sólo se conserva el episodio número cinco del noticiario *Momentos de España* y el film de argumento *Nuestro culpable* (1937), de Fernando Minogni.

Informaciones recientes notifican que el documental dramatizado *Evacuación* (1937), de Fernando Roldán, producido por FRIEP, se ha localizado en México en la Colección Gamboa, aunque no existe copia alguna en España y hasta el momento no se ha visionado ni ha sido investigada (información facilitada por la Filmoteca de la UNAM –México–, por mediación de Mariona Bruzzo, jefe de Archivo de la Filmoteca de Cataluña).

Alfonso del Amo nos ha confirmado que se establecerán acuerdos que permitan la obtención de copias del legado Gamboa con los filmes de la Guerra Civil. Se trata de unas negociaciones que se están llevando a cabo en estos últimos años y todavía hay que esperar al resultado definitivo de los acuerdos (Madrid, mayo 2006-noviembre 2007).

La producción cinematográfica anarquista de Madrid está formada por veintidós títulos: 1. *ESTAMPAS GUERRERAS, documental n° 1* (1936), de Armand Guerra. 2. *ESTAMPAS GUERRERAS documental n° 2* (1936) de Armand Guerra. 3. *CASTILLA LIBERTARIA* (1936) de Méndez Cuesta. 4. *INTELECTUALES* (1936). 5. *VALENCIA Y SUS NARANJOS* (1937) de Domingo Martín. 6. *CASTILLA SE LIBERTA* (1937) de Adolfo Aznar. 7. *FRENTE LIBERTARIO* (1937) de Méndez Cuesta. 8. *GANADERIA* (1937). 9. *HIJOS DEL PUEBLO* (1937) de Domingo Martín. 10. *HOMENAJE A LOS FORTIFICADORES DE MADRID* (1937) de Alfredo Polo. 11. *MADRID HEROICO* (1937) de Ramón Barreiro. 12. *MADRID SUFRIDO Y HEROICO* (1937), de Fernando Roldán. 13. *MANIFIESTO DE LA CNT-FAI* (1937). 14. *OLIVOS Y ACEITE* (1937) de Adolfo Aznar y Alfredo Polo. 15. *TERUEL POR LA REPÚBLICA* (1937) de Alfredo Polo. 16. *HECHOS* (1937) de Méndez Cuesta. 17. *EVACUACION* (1937) de Fernando Roldán. 18. *NUESTRO CULPABLE* (1937), de Fernando Minogni. 19. *ASÍ VENCEREMOS* (1937) de Fernando Roldán. 20. *SOLIDARIDAD VALENCIANA* (1937) de Fernando Roldán. 21. *HIJOS DEL PUEBLO* (1937) de Domingo Martín. 22. *CAÍN* (1937-1938) de Santiago Ontañón. 23. *MOMENTOS DE ESPAÑA* (1937-1938), noticiario dirigido por Alfredo Polo, del que se ha conservado el número cinco compuesto por cuatro episodios [Número 548 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 635. Duración: 10'49''. Madrid, diciembre 1937].

de Aragón (1936); los reportajes de la serie *Madrid, tumba del fascio números cinco, ocho y nueve* (1936-1937); *El entierro de Durruti* (1936); por último, del mediodiámetro *Paquete, el fotógrafo número uno*, tan sólo queda un fragmento de un minuto. Así que, con estricta rigurosidad, de todo el legado se confirman treinta y siete títulos completos y seis incompletos; las treinta y nueve películas restantes no están localizadas, incluida la serie del noticiario *España Gráfica*.¹⁹ Entre ellas se encuentran la práctica totalidad de las cintas que se filmaron a lo largo de 1938 a excepción de dos títulos: *Tres fechas gloriosas* y *Amanecer en España*.

En consecuencia, la realidad del material conservado hoy día nos sitúa en un volumen inferior al cincuenta por ciento de la producción total, un corpus incompleto pero lo suficientemente extenso como para que se puedan observar sus particularidades y se establezca una caracterización general.

Siguiendo las categorías establecidas por el Sindicato de Espectáculos de Barcelona, en cifras, la producción hasta mediados de 1937 se distribuye de la siguiente manera. A ella hay que añadir toda la producción de 1938, que se encuentra en el inventario que sigue.²⁰

Reportajes de retaguardia y guerra: sesenta y cinco; treinta y ocho conservados, veintiocho no localizados, además del noticiario *España Gráfica*, no localizado.

Treinta y ocho reportajes de guerra y retaguardia conservados: *Reportaje del movimiento revolucionario* (1936); *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 1* (1936); *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 2* (1936); *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 3*; *La batalla de Farlete* (1936); *La toma Siétamo* (1936); *Barcelona trabaja para el frente* (1936); *El último minuto* (1936); *Bajo el signo libertario* (1936); *Aragón trabaja y lucha* (1936); *Ruinas y sangre de España* (1936); *Milicias en Aragón* (1936); *Ayuda a Madrid* (1936); *El entierro de Durruti* (1936);

¹⁹ *España Gráfica* (1937-1938), constaba de treinta y seis números editados por el Comité Regional de Cataluña CNT-FAI. Según Fernández Cuenca (1976: II, 823), “fue un noticiario sin periodicidad rigurosa, para recoger aquellos aspectos de la lucha cuya difusión interesaba especialmente”. [Número 294 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo-Ibáñez, 1996: 421-422. Duración: 8 a 10 minutos cada capítulo].

²⁰ Son datos consultados del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996) y extraídos del análisis que se ha hecho de los documentos una vez visionados en la Filmoteca Española, en Madrid. Las listas emitidas por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos sólo corresponden al año 1937, con posterioridad no existe publicación alguna que refleje la producción del Sindicato, así que las referencias salen de otras hemerografías, normalmente noticias de los periódicos.

Madrid, tumba del fascio, documental nº 5 (1936); Solidaridad del pueblo hacia las víctimas del fascismo (1936); Madrid, tumba del fascio, documental nº 6 (1937); Madrid, tumba del fascio, documental nº 8 (1937); Madrid, tumba del fascio, documental nº 9 (1937); El entierro de Durruti (1937); ¡Criminales! (1937); La columna de Hierro hacia Teruel (1937); La conquista del Carrascal de Chimillas (1937); La silla vacía (1937); División heroica (1937); El cerco de Huesca (1937); El acero libertario (1937); Alas negras (1937); El general Pozas visita el frente de Aragón (1937); Manifestación magna pro-Ejército Popular (1937); Veinte de noviembre (1937); Veinte de noviembre ¿Te acuerdas de la fecha compañero? (1937); Fury over Spain (1937); La toma de Teruel (1937); Teruel ha caído (1937); El ejército de la victoria, un episodio: casa Ambrosio (1937); Tres fechas gloriosas (1938); Amanecer sobre España (1938).

Veintisiete reportajes de guerra y retaguardia no localizados: *Alerta (1936); El bombardeo de Apiés (1936); Castilla libertaria (1936); Madrid, tumba del fascio, documental nº 7 (1936); Siétamo (1936); Ayuda a Madrid. Homenaje a Durruti (1937); El acero libertario (1937); Cataluña (1937); Congreso de activistas internacionales (1937); El diecinueve de julio (1937); Forjando la victoria (1937); Frente de Teruel (1937); Las doce palabras de la victoria, homenaje a Pestaña (1937); Las negras (1937); Madera (1937); Marimba (1937); Manifiesto CNT-FAI (1937); Motores de aviación (1937); Nuestro vértice (1937); Salvaguarda del miliciano (1937); Tres puntos de lucha (1937); ¡Viva la libertad! (1937); Así nació una industria (1937); Así vive Cataluña. Vida y moral en retaguardia (1937); Bajo las bombas fascistas (1937); Bombas sobre el Ebro (1937); Imágenes de retaguardia (1937).*

Películas de propaganda: siete, tres conservadas: *En la brecha (1937); Y tú... ¿qué haces? (1937); El frente y la retaguardia (1937)* y cuatro sin localizar: *Mil novecientos treinta y seis (1936); Prostitución (1936); Francisca, mujer fatal (1936); Remember (1937).*

Películas base: cuatro, dos conservadas: *Barrios bajos (1937); Aurora de Esperanza (1937)* y dos no localizadas: *Liberación (1937); ¡No quiero....no quiero!*

(1938). Otros dos títulos: *Naturaleza y Resurgimiento* que estaban anunciadas en la revista del Sindicato no se llegaron a realizar (*Espectáculo* nº1, 10 julio 1937).²¹

Películas de complemento: cuatro, dos conservadas: *La última* (1937), *¡Nosotros somos así!* (1937); una incompleta: *Paquete, el fotógrafo público número uno* (1937); y una no localizada: *Como fieras* (1937).

Película musical: *Cataluña* (1937).

Está todo por averiguar sobre algunos títulos que aparecen citados en diversas fuentes hemerográficas y de los que se conoce muy poca cosa. Algunos de ellos como *Sucesos revolucionarios en el frente de Zaragoza* (1936) [*Solidaridad Obrera*, 27 agosto 1936] debieron de formar parte del noticiario *España Gráfica* (1936-1938), del que no se conserva ningún capítulo pese a que tuvo una duración que cubrió toda la crónica de la guerra. Otros títulos que no constan en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* son *Francisca, mujer fatal* (1936) y *Sur-Ebro* (1937) [Sanz, 1986: 61]; el primero se ha incluido en el inventario numerado que se detalla a continuación porque su autoría está corroborada por Ramón Sala, Carlos Fernández Cuenca y Joaquín Romaguera, mientras que el segundo título se ha optado por no incluirlo, pues de momento se carece de documentación que amplíe los escasos datos que se tienen de él y puedan revalidar su existencia.

Naturalmente, las cifras en su frialdad numérica no indican nada más que el hecho constatable de que se trata de una cinematografía realmente voluminosa que representa casi un tercio del total de películas realizadas en la zona republicana. Seguidamente se enumera la lista de todas ellas por orden cronológico; se ha estimado conveniente separar los títulos entre los que están localizados y los que no lo están con el objetivo de diferenciar el corpus de ésta investigación que ha dado preferencia a las cintas conservadas.

Tal y como se ha advertido, para elaborar el inventario se ha tomado la referencia del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, que se apunta al lado de cada uno de los títulos y a ella se han añadido algunos datos nuevos o ligeras correcciones.

²¹ Ambos títulos constan en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, números 566 y 704, respectivamente. Sin embargo, el nuevo presidente del Comité de Producción, Joan Saña, confirmaba la suspensión de ambos proyectos en una entrevista a *Mi Revista* nº 21 (15 agosto 1938).

3.2. Películas conservadas

Producciones de 1936

1. REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO [Número 698 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 790-791. Duración: 22''] Barcelona 1936. Producción: Oficina de Información y Propaganda CNT-FAI. Dirección y comentario: Mateo Santos. Ayudante de dirección: Manuel Pérez de Somacarrera. Fotografía: Ricardo Alonso. Montaje: Antonio Cánovas. Estudios: La Voz de España. Sistema de Sonido: Fox-Movietone. Laboratorios: Cinefoto. Distribución: José Balart. Conservación: completa, Filmoteca Española.

2. AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje nº 1, ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN ANTIFASCISTA [Número 10 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 125-126. Duración: 19'02''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet y Pablo Willy. Comentarios: Jacinto Toryho. Locutor: José Soler. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila. Estudios de sonido: La voz de España. Orquesta de Sindicato Único de la Industria del Espectáculo. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

3. AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje nº 2 [Número 11 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 126. Duración: 7'16''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet, Pablo Wescheuk. Comentario: Jacinto Toryho. Redacción de títulos: Llor y Les. Locución: José Soler. Sonido: J. Bosch Ferràn. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila, Orquesta del SUEP. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

4. AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje nº 3, LA TOMA DE SIÉTAMO [Número 12 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 127 Duración: 25'02''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet y Pablo Wescheuk. Texto del comentario: Jacinto Toryho. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

5. AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje nº 4, LA BATALLA DE FARLETE [Número 79 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 158. Duración: 16'40''] Barcelona 1936. Producción: SUEP para CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet. Diálogos: Les. Montaje: Antonio Graciani. Estudios de sonido: Acoustic. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

6. BAJO EL SIGNO LIBERTARIO [Número 64 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 150. Duración: 15'35''] Barcelona 1936: Producción: SUEP para CNT-FAI. Dirección y Guión: Les. Ayudante de dirección: A. Martínez. Fotografía: D. García. Coordinación: Juan Pallejá. Títulos: Artel. Intérpretes: Grup Art Lliure. Conservación: completa, Filmoteca Española.

7. BARCELONA TRABAJA PARA EL FRENTE [Número 74 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Del Amo / Ibáñez, 1996: 115. Duración: 19'14''] Barcelona 1936. Producción: Comité Central de Abastos. Dirección y comentarios: Mateos Santos. Ayudante de

dirección: Clemente Plà. Director de fotografía: Robert Porchet. Ayudantes de fotografía: Joan Mariné y J. Castillo. Montaje: Antonio Cánovas. Ayudante de operador: J. Castillo. Laboratorio: Cine foto. Distribución: Nuevo Cinema. Conservación: completa, Filmoteca Española.

8. RUINAS Y SANGRE DE ESPAÑA [película inédita]. Barcelona 1936. Producción: SUEP-Frente Popular. Duración: 13''. Fotografía: Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinschenk, Antonio García Verchés. Coordinador del film: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: Colección Gamboa, Filmoteca de la UNAM, México. No hay copia en Filmoteca Española.

9. MILICIAS ANTIFASCISTAS EN ARAGÓN [Número 543 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 632. Duración: 4'56'' y 2'23''] Barcelona 1936. Producción: CNT-FAI. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta Filmoteca Española. Fragmento Archivo Filmoteca de Cataluña.

10. MILICIAS EN EL FRENTE DE ARAGÓN [fragmento inédito] Barcelona 1936. Producción: CNT-FAI. Duración: 4'10'' Idioma original: castellano. Conservación: incompleta, Archivo Filmoteca de Cataluña.

11. EL ÚLTIMO MINUTO [Número 833 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 858-859. Duración: 6'51''] Barcelona 1936. Producción: SUEP-CNT-FAI. Dirección y argumento: Ferrán Bosch. Fotografía y cámara: Pablo Willy. Música: C. Bernat. Laboratorio: C.I.S.A.E. Estudios de sonido: La Voz de España. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta en Filmoteca Española y Filmoteca Sueca.

12. ARAGÓN TRABAJA Y LUCHA [Número 40 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:139-140. Duración: 20 minutos] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Manuel P. De Somacarrera. Fotografía: Antonio García Verchés. Montaje: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres, Laboratorio: SIE nº 1. Conservación: Filmoteca Española.

13. MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Primera jornada, documental nº 5 [Número 506 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614. Duración: 4'1''] Barcelona 1936. Producción: SUEP CNT-FAI. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Les. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

14. MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Segunda jornada, documental nº 6 [fragmento inédito] [Número 507 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 613-614. Duración: desconocida] Barcelona 1936. Producción: SUEP. Conservación: fragmento de cuatro minutos Archivo de la Filmoteca de Cataluña. Completa en la Biblioteca del Congreso de Washington. No hay copia en Filmoteca Española.

15. EL ENTIERRO DE DURRUTI [Número 275 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 310-311. Duración: 5'22''] Barcelona 1936. Producción: SUEP. Dirección: Josep Gaspar. Fotografía: Joan Mariné, Sebastián Perera. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

16. AYUDA A MADRID [Número 61 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 149. Duración: 7'30''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films.

Fotografía: Félix Marquet. Juan Pallejá. Sonido: Francisco Gómez. Laboratorio: SIE nº 1. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

17. SOLIDARIDAD DEL PUEBLO HACIA LAS VÍCTIMAS DEL FASCISMO [Número 752 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 819. Duración: 10'30''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: José Gaspar, Sebastián Perera, Miguel Mutiñó, Ángel García Verchés. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

18. LA ÚLTIMA [Número 832 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 858. Duración: 15''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Pedro Puche. Interpretación: Emma Picó, Jiménez Salas, Jesús Puche, Carmen Echevarría. Idioma original: castellano. Conservación: Filmoteca Española (A.H. NO-DO).

Producciones de 1937

19. ¡NOSOTROS SOMOS ASÍ! [Número 584 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 649. Duración: 30'40''] Barcelona, julio 1937. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Valentín R. González. Director de fotografía: Jaime Piquer. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Regidor: Fernando Mourelle. Ayudante de regidor: Enrique Alba. Ayudantes de dirección: Juan Moix, Ricardo Gascón. Intérpretes: Fred Galiana, Miguel Ángel Navarro, Manuel Jiménez, Joaquín Regález, Salvador Arnaldo, Lolita Domínguez, Carmen Campoy, Paquita Muñoz, Rosita Navarro, Berta Violeta, Lolita Baldo, Marujita Cendrá, Rosita Gómez, Salvador Morales, Maruja Nicolás, Margarita Sierra y el Grupo infantil del SIE. Conservación: completa, Filmoteca Española.

20. MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Cuarta jornada, documental nº 8 [Número 509 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 614-615. Duración: 9'37''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Coordinador: Juan Pallejá. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

21. MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Quinta jornada, documental nº 9 [Número 510 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 615. Duración: 10'42''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Díaz Alonso. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

22. BARRIOS BAJOS [Número 78 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996:157-158. Duración: 94''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Pedro Puche. Fotografía: José Mª Beltrán. Sonido: Francisco Gómez. Montaje: Juan Pallejá. Composición y dirección musical: Juan Dotras Vila. Orquesta: Sinfónica del SIE Estudios: nº 1. Laboratorios: nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

23. AURORA DE ESPERANZA [Número 57 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo/Ibáñez, 1996: 146-147] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Antonio Sau. Fotografía: Adrién Porchet. Segundo operador: Sebastián Perera. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Antonio Burgos. Música: Jaime Pahissa. Estudio nº 1. Laboratorios: nº 1. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

24. DIVISIÓN HEROICA (En el frente de Huesca) [Número 245 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 281-282. Duración: 18'30''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Adrién Porchet y Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejá

Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Conservación: completa, Filmoteca Española.

25. LA COLUMNA DE HIERRO HACIA TERUEL [Número 172 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 249. Duración: 18'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Comentarios: Les. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

26. LA CONQUISTA DEL CARRASCAL DE CHIMILLAS (Frente de Huesca) [Número 191 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 257-258. Duración: 12'48'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet y Miguel Mutiñó. Argumento y Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: completa, Filmoteca Española.

27. EL CERCO DE HUESCA [Número 159 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 226-227. Duración: 10'30'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: completa, Filmoteca Española.

28. ¡CRIMINALES! (BOMBARDEO DE BARCELONA) [Número 199 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 260-261. Duración: 9'46'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Pablo Ripio. Idioma original: castellano con cabecera y rótulos en sueco. Conservación: completa, Filmoteca Española.

29. ALAS NEGRAS (BOMBARDEOS SOBRE LA RETAGUARDIA DE ARAGÓN Y CATALUÑA) [Número 16 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 128. Duración: 12'55'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para el Comisariado de Guerra de la XXVIII División. Conservación: completa, Filmoteca Española.

30. EL GENERAL POZAS VISITA EL FRENTE DE ARAGÓN [Número 368 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 502-503. Duración: 4'24'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

31. MANIFESTACIÓN MAGNA PRO-EJÉRCITO POPULAR EN BARCELONA [Número 520 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 622. Duración: 2 rollos] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Juan Pallejá, Idioma original: castellano. Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Conservación: Biblioteca del Congreso de Washington. No hay copia en Filmoteca Española.

32. EN LA BRECHA [Número 271 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 308-309, duración: 17'30'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Realizador: Ramón Quadreny. Argumento: Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena. Fotografía: José de la Mata. Sonido: Rosendo Sagrera. Decorados: Fernando Calvo. Cámara: José de la Mata. Montaje: Antonio Canovas. Interpretación: Joaquín Puyol y María Alcaide. Estudio nº 1. Laboratorio nº 1 de SIE Conservación: completa, Filmoteca Española.

33. LA SILLA VACÍA. Documental de la circunscripción Sur-Ebro [Número 741 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 813. Duración: 17'''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Realización: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Único actor colaborador: José Pal Latorre. Conservación: completa, Filmoteca Española.

34. Y TÚ... ¿QUÉ HACES? [Número 884 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 904-905. Duración: 30'8''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Ricardo Baños. Fotografía: José Gaspar. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Anselmo Domenech. Música: Jaime Mestres. Orquestas: Demon's y Napoleon's. Intérpretes: José Baviera (Manolo), Isa España (hermana de Manolo), Esperanza del Barrero (esposa), Matilde Artero (madre), E.C Espinosa (Julito). Estudios y laboratorio: SIE nº 2. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

35. EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA [Número 355 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 456. Duración: 22''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Joaquín Giner. Argumento y guión: Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena. Director de fotografía: Sebastián Perera. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Montaje: Antonio Canovas. Sonido: Rosendo Sagrera. Laboratorio nº 1, estudio nº 2 del SIE Conservación: completa, Filmoteca Española.

36. VEINTE DE NOVIEMBRE. ANIVERSARIO [Número 848 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 887-888. Duración: 10'32''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para el Comité Nacional de la CNT. Realización: Ángel Lescarbourea. Fotografía: Ramón de Baños y García Verchés. Conservación: completa, Filmoteca Española.

37. VEINTE DE NOVIEMBRE DE 1936 ¿TE ACUERDAS DE ÉSTA FECHA COMPAÑERO? [Número 849 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 888. Duración: 2'56''] Barcelona 1937. Producción: CNT-FAI. Conservación: completa, Filmoteca Española.

38. FURY OVER SPAIN [Número 361 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 459-460. Duración: 52'21''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Juan Pallejá y Louis Frank. Fotografía y sonido: Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinscheuk, Antonio García. Distribución en EEUU: Modern Film Corporation. Idioma original: inglés. Conservación: completa, Filmoteca Española.

39. LA TOMA DE TERUEL [Número 809 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 845. Duración: 6'58''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

40. TERUEL HA CAÍDO [Número 794 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 835. Duración: 10'22''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Estudios de sonido: Acoustic. Idioma original: castellano con discursos en catalán y francés. Conservación: completa Filmoteca Española.

41. PAQUETE, EL FOTÓGRAFO PÚBLICO NUMERO UNO [Número 632 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 716. Duración: 35 minutos] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Ignacio F. Iquino. Argumento y guión: Ignacio F. Iquino. Director de fotografía: Sebastián Perera. Música: Ramón Ferrés. Decorados: Antonio Burgos. Intérpretes: Francisco Martínez Soria, José Álvarez, Carmen de Sebastián, Mari Santpere. Estudios: Orphea, Barcelona. Conservación: incompleta Filmoteca Española, fragmento de un minuto.

42. EL EJÉRCITO DE LA VICTORIA. UN EPISODIO: CASA AMBROSIO [Número 262 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 303-304. Duración:

10'07''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Producciones de 1938

43. TRES FECHAS GLORIOSAS [Número 542 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 631-632. Duración: 20''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Conservación: completa, Filmoteca Española.

44. AMANECER SOBRE ESPAÑA [Número 24 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 132-135. Duración versión castellana: 45'56''] Barcelona 1938. Producción: Solidaridad Internacional Antifascista (SIA). Dirección: Louis Frank. Director técnico: Juan Pallejá. Fotografía: Segismundo Pérez de Pedro, Félix Marquet, A. García Verchés, Adrién Porchet, Ricardo Baños. Sonido: Francisco Gómez. Montaje: Louis Frank. Idioma original: castellano. Conservación: Filmoteca Española.

3.3. Películas no conservadas

Producciones de 1936

1. ALERTA [Número 19 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:129. Duración: 20''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

2. EL BOMBARDEO DE APIÉS [Número 107 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:173-174. Duración: 2 rollos] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

3. CASTILLA LIBERTARIA [Número 145 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 220] Barcelona 1936. Producción: SUEP. Dirección: Méndez Cuesta. Conservación: no localizada.

4. FRANCISCA, MUJER FATAL. Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Duración: 11''. Guión y dirección: Valentín R. González. Sin referencias en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Datos procedentes de: Carlos Fernández Cuenca (1972: 836); Carlos Sanz (1986: 64) y Ramón Sala (1993: 453). Conservación: no localizada.

5. PROSTITUCIÓN [Número 676 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 778. Duración: dos rollos] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Feliciano Catalán. Conservación: no localizada.

6. SIÉTAMO [Número 739 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 812-813. Duración: 30''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Comentario: Les. Fotografía: Adrién Porchet. Montaje: Antonio Graciani. Sonido: Acoustic. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

7. MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Tercera jornada, Documental nº 7 [Número 508 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Conservación: no localizada.

Producciones de 1937

8. AYUDA A MADRID. HOMENAJE A DURRUTI [Número 62 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 149], título que aparece en la revista *Nosotros*, editada en Valencia por la CNT (noviembre-diciembre 1937). Puede ser el mismo material de *Veinte de noviembre. Aniversario*. Conservación: no localizada.

9. EL ACERO LIBERTARIO [Número 7 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 122-123. Duración: 9''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Ramón de Baños. Sonido: René Renault. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

10. CATALUÑA [Número 152 del *Catálogo General de Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 223. Duración: 20''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y guión: Valentín R. González. Fotografía: José María Beltrán. Montaje: Juan Pallejà. Música: Mario Matéu, inspirado en Isaac Albéniz. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

11. COMO FIERAS [Número 176 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 250-251] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: C. Catalán. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

12. CONGRESO DE ACTIVISTAS INTERNACIONALES [Número 187 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 255. Duración: 10 minutos] Barcelona 1937. Producción: CNT-FAI. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

13. DIECINUEVE DE JULIO [Número 236 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 278-279. Duración: 50''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

14. MIL NOVECIENTOS TREINTA Y SEIS [Número 541 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 631] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

15. FORJANDO LA VICTORIA [Número 334 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 440-441. Duración: 10''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Mateo Santos. Fotografía: Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejà. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

16. FRENTE DE TERUEL [Número 349 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 453-454. Duración: 20''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Miguel Mutiñó. Comentario: Les. Montaje: Juan Pallejà. Sonido: Acoustic. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

17. LIBERACIÓN [Número 479 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 601-602] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Amichatis (Joseph Amich i Bert). Argumento: Carlos Martínez Baena, Ramón Oliveres. Guión: Amichatis. Fotografía: José Gaspar. Ayudantes de fotografía: Cortés, Luís Galán, Rozas. Intérpretes: Félix de Pomés (Juan), Isa España, Enriqueta Soler, Soria, Alcazaba, Estudios: Orpheia. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada

18. LAS DOCE PALABRAS DE LA VICTORIA/ HOMENAJE A PESTAÑA [Número 249 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 283. Duración: 6'']

Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

19. LAS NEGRAS [Número 569 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 644] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Conservación: no localizada.

20. MADERA [Número 495 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 609. Duración: 20''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: José Baviera. Ayudante de dirección y comentario: Les. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

21. MANIFIESTO DE LA CNT-FAI [Número 521 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 622. Duración: 10 minutos] Barcelona 1937. Producción: Comité Central de la Confederación Nacional del Trabajo. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

22. MARIMBA [Número 526 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 624. Duración: 10''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y guión: Valentín R. González. Fotografía: Alberto González Nicolau. Montaje: Antonio Graciani. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

23. MOTORES DE AVIACIÓN [Número 555 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 638. Duración: 10''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Conservación: no localizada.

24. NUESTRO VÉRTICE [Número 597 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 700. Duración: 11''] Barcelona 1937. Producción: Comité Central de la CNT. Conservación: no localizada.

25. REMEMBER [Número 694 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 789] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Joaquim Giner. Conservación: no localizada.

26. SALVAGUARDIA DEL MILICIANO [Número 721 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 803. Duración: 10''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Félix Marquet. Fotografía: Adrién Porchet y Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejà. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

27. TRES PUNTOS DE LUCHA [Número 825 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 852-853] Barcelona 1937. Producción: SUEP. Dirección: Manuel Ordóñez de Barraicúa. Conservación: no localizada.

28. ¡VIVA LA LIBERTAD! [Número 865 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 896] Conservación: no localizada.

29. AYUDA A MADRID. HOMENAJE A DURRUTI [Número 62 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 149] Conservación: no localizada.

Producciones de 1938

30. ASÍ NACIÓ UNA INDUSTRIA [Número 50 del *Catálogo General del Cine de la Guerra*

Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996:143] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Conservación: no localizada.

31. ASÍ VIVE CATALUÑA (VIDA Y MORAL DE LA RETAGUARDIA) [Número 52 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:144. Duración: 10''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Valentín R. González, Fotografía: José María Beltrán. Música: Mario Matéu, Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

32. BAJO LAS BOMBAS FASCISTAS [Número 65 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:150-151. Duración: 9''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

33. BOMBAS SOBRE EL EBRO [Número 112 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 175. Duración: 10''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección: Félix Marquet. Fotografía: Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejà. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

34. IMÁGENES DE RETAGUARDIA [Número 432 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 556-557. Duración: 11''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Montaje: Antoni Cánovas. Laboratorio: nº 1. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

35. ¡NO QUIERO....NO QUIERO! [Número 581 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 647-648. Duración: 110''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección y guión: Francisco Elías. Ayudante de dirección: Moulián. Argumento: Basada en la comedia original de Jacinto Benavente. Fotografía: José Gaspar. Montaje: Antoni Cánovas. Música: Juan Dotras Vila. Decorados: Antonio Burgos, Eduardo Gosch. Vestuario: Alavedra. Distribución: Cifesa. Estudios de rodaje: Orpheus. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

36. LA VICTORIA DE TERUEL [no está incluida en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Dirección: Ángel Lescarboua. Fotografía: Ramón de Baños, A. García Verchés.

37. ESPAÑA GRÁFICA (NOTICIARIO) [Número 294 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 421-422. Duración: 8 a 10 minutos cada capítulo] Barcelona 1936-1938. Producción: CNT-FAI. Conservación: no localizada.

4. LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS

En una fase paralela a la obtención de las películas, se procedió a la recopilación del mayor número posible de documentos publicados que tienen relación con los filmes: revistas, periódicos, boletines, documentos internos de la CNT, opúsculos, pasquines, etc. Para ello se ha realizado un minucioso escrutinio en diversos centros de documentación de Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular-Centre de Documentació

Històric i Social, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya (Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt), y Madrid: Biblioteca Nacional.²²

Junto a los materiales fílmicos, las fuentes hemerográficas han aportado la documentación imprescindible para la comprensión del universo narrativo cinematográfico construido desde la filiación libertaria. La información sobre el marco ideológico, político y militar que aportan las publicaciones de la época arroja luz sobre los textos fílmicos dada su índole histórica y confluye con la información de las imágenes tanto para corroborarla como para contrastarla.

La prospección bibliográfica ha servido para comprobar que la producción hemerográfica de la época es inabarcable en un primer y único período de investigación. Por este motivo ha sido imprescindible proceder a una estricta selección de las publicaciones más significativas y dejar a un lado otros muchos textos, cuyo contenido puede ser interesante para ampliar aspectos sociológicos y culturales del movimiento anarquista, pero que resultan más marginales en relación con el núcleo del presente trabajo que está centrado en la producción cinematográfica y su análisis. No obstante, resulta obvio que la consulta hemerográfica se puede ampliar en un futuro en sucesivas fases de estudio que se plantee perfilar con mayor conocimiento la producción intelectual y creativa de algunos de los cineastas más destacados de cuantos intervinieron en la producción anarquista durante la Guerra Civil como Mateo Santos, Valentín R. González, Ramón Quadreny y Ángel Lescarboursa o de fotógrafos tan absolutamente desconocidos como Félix Marquet.

En primer lugar se han abordado las publicaciones especializadas en cine, tal es el caso emblemático del semanario *Popular Film* (1926-1937, Barcelona) del que se ha realizado un exhaustivo vaciado de textos y ha servido como fuente primaria no sólo para nutrir el capítulo segundo, dedicado a las actividades cinematográficas anarquistas durante los años precedentes a la guerra, sino para cubrir todo el abanico cronológico de la investigación. Al tratarse de una de las mejores revistas de cine del momento y estar dirigida durante ocho años por el anarquista Mateo Santos, ocupa un lugar preferente. En sus páginas se encuentran abundantes textos que hablan de las cuestiones más

²² Las fuentes hemerográficas relacionadas con la cinematografía, referidas principalmente a textos de Mateo Santos o periódicos de la época, se encuentran en la Biblioteca Nacional. La Biblioteca de la Filmoteca Española carece de este tipo de documentos.

candentes de la cinematografía del momento y cuenta además con la colaboración de periodistas y críticos cinematográficos relevantes, algunos de ellos afines a las corrientes libertarias.

La revista *Espectáculo* (1937, Barcelona), editada por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona es la fuente hemerográfica más directa sobre las películas, y aunque no clarifica todos los interrogantes que se abren al adentrarse en el corpus fílmico, vierte una información de primera mano absolutamente imprescindible. Ésta se complementa con *Mi Revista* (1936-1938, Barcelona) de donde se han obtenido datos muy reveladores sobre la producción, distribución y exhibición de las películas durante el monopolio ceneteísta.

Otras publicaciones de orientación anarquista que se han cotejado y de las que también se ha extraído abundante documentación son una serie de títulos dedicados a temas de artes visuales, teatro, cine y cultura en general: *Nueva Humanidad* (1933, Barcelona); *Cinefarsa* (1934-1936, Barcelona); *Ágora* (1931-1932, Barcelona); *Tiempos Nuevos* (1934-1938, Barcelona); *Timón* (1937, Barcelona); *Al margen* (1937, Barcelona); *¡Liberación!* (1935-1936); *Ilustración Ibérica* (1938); *Umbral* (1937-1939, Valencia-Barcelona). Cabría destacar *Umbral*, no sólo por la aportación de artículos monográficos sobre cine que incorporan la reflexión de algunos de los cineastas anarquistas, sino por la extraordinaria calidad de su diseño gráfico con excelentes fotomontajes y una sistemática reproducción de carteles de la Guerra Civil.

Entre los periódicos anarquistas *Solidaridad Obrera* (1915-1939, Barcelona), portavoz del sindicato Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), es sin duda el referente más importante. Conocido por su diminutivo, *La Soli*, se caracterizó por informar de los hechos con una retórica encendida que aireaba los ideales anarquistas, y de alguna manera, hizo la guerra desde la retaguardia. La indagación hemerográfica se ha centrado en una cronología limitada a los años que ocupan la investigación: 1932-1933 y 1935-1939. Se ha tenido muy presente para el capítulo IV dedicado al análisis de los documentales. En él se han confrontado los contenidos del diario y el discurso de la narración audiovisual. Asimismo se ha examinado con detenimiento la sección de *Cartelera* para corroborar la proyección de las películas en las salas comerciales y contrastar la recepción crítica en el caso de que se publicara.

El otro periódico examinado, *Tierra y Libertad* (1930-1939, Barcelona), portavoz de la Federación Anarquista Ibérica (FAI) se ha circunscrito a los años 1933 y 1936-1939, donde aparecen informaciones relevantes sobre el Sindicato de Espectáculos de la CNT de Barcelona.

Para finalizar el comentario sobre la recopilación hemerográfica cabe citar textos desconocidos de algunos de los realizadores anarquistas más destacados, Mateo Santos, Armand Guerra, Ángel Lescarboua, Francisco Carrasco de la Rubia y otros, Josep Peirats, Alberto Mar, Ginés Alonso, que desarrollaron una extensa tarea de reflexión en torno al hecho cinematográfico como se refleja ampliamente a través de artículos publicados en los diarios y revistas citados. *El cine bajo la svástica* (1937) de Mateo Santos pone de manifiesto una clara conciencia de los valores estéticos y de la función social del cine. A la preocupación por definir un nuevo cinema se suma el escritor y periodista Josep Peirats con *Lo que podría ser un cinema social* (1935), en el que reivindica el medio de expresión cinematográfica totalmente libre. El relato de Armand Guerra *A través de la metralla* (1937) aporta detalles sobre el rodaje en el frente Centro durante los primeros meses de la guerra y otras informaciones reveladoras sobre *Carne de fieras*, aunque esta singular película queda fuera de la investigación por tratarse de un proyecto de producción independiente que se rodó en Madrid durante el verano de 1936.

5. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Tras conseguir la definitiva agrupación de las películas²³ se ha emprendido el análisis desde una perspectiva que toma la imagen como núcleo de exploración. Para ello se ha realizado una primera aproximación consistente en una descripción morfológica que ha permitido detectar los mecanismos plásticos que intervienen en la construcción de los films. A continuación se han buscado las relaciones con el relato

²³ La reunión del material fílmico ha supuesto en sí misma una ardua labor de investigación. El doctor Alejandro Montiel facilitó el contacto con el historiador Abel Paz, quien proporcionó los primeros e incompletos documentos en copias de vídeo, cintas que permitieron una primera valoración. Con posterioridad, la búsqueda de materiales se centró en las tres Filmotecas más importantes del estado – Filmoteca Española, Archivo de la Filmoteca de Cataluña y Filmoteca de Valencia- hasta que se pudo obtener la casi completa recopilación de las películas. Después de un visionado de los filmes en Madrid, se obtuvieron copias facilitadas por la Sección de Propaganda de la CNT. Un largo recorrido que finalmente ha permitido la intensa y detenida exploración de las imágenes que aparece sintetizada en estas páginas.

oral del que son soporte, y finalmente se ha tenido en cuenta el contexto histórico para interpretar el sentido global.

Adentrarse en el análisis de los reportajes sobre la Guerra Civil requiere superar unas primeras trabas perceptivas para familiarizarse con las imágenes y la banda sonora; normalmente el sonido es precario y a menudo las alocuciones no se entienden bien. Para conseguir mayor precisión, se ha realizado una transcripción escrita del ‘comentario’ de las bandas sonoras. Como resultado de este trabajo se han ido formulando unos cuadros en los que se relaciona la voz en *off* con la planificación y que han servido como guía para el análisis de cada película; una operación que ha permitido seguir mejor el hilo de las narraciones. Al final del proceso se han dejado las transcripciones netas, sin otro texto que el de la voz en *off*, para incluirlas como apéndice documental. Se debe precisar en este punto, que se ha decidido separar la voz en *off* del resto de la banda sonora para realizar las descripciones de los documentales. De manera que nos referiremos al “comentario” identificado siempre con la palabra del narrador omnisciente que oímos superpuesta a la imagen. Cuando se hable de “banda sonora”, aludiremos al resto de sonidos, musicales y ambientales que completan la sonorización de la cinta.

La conjunción palabra-imagen es una de las bazas más importante en estas películas, pues las relaciones que se establecen entre ambos elementos permiten captar la retórica del argumento y el punto de vista sobre los acontecimientos históricos que se relatan. La parte fundamental del análisis se ha basado en la observación de esta mutua correspondencia y como resultado del proceso de análisis se aporta a la historiografía cinematográfica de la Guerra Civil española la transcripción completa de los comentarios de todos los documentales que se conservan en la actualidad. Una contribución totalmente inédita que amplía de forma sustancial la documentación sobre la cinematografía de este período histórico.

Hay que tener en cuenta que sobre estos materiales no se conservan argumentos ni guiones, ni planes de rodaje, ni ningún tipo de documentos adicionales que puedan desentrañar el proceso de elaboración de los filmes. La producción de los reportajes de guerra se caracterizó por una elevada dosis de improvisación y urgencia, una circunstancia que no permitió el sosiego de una buena planificación. Otro caso diferente es el de los largometrajes o las películas de propaganda que fueron elaboradas con

mayor detenimiento, aunque tampoco se conservan documentos sobre estas producciones, salvo artículos de prensa.²⁴



²⁴ El estudio de Caparrós, 1981, añade los planos de los decorados de *Barrios Bajos* (1937), de Pedro Puche, y una parte del guión original, documentos que fueron facilitados por el hijo del director, Miguel Ángel Puche, de su archivo personal.

II. PRECEDENTES DE LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA. LOS PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS EN LOS AÑOS PREVIOS A LA GUERRA CIVIL

1. EL NUEVO CONTEXTO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

El cambio de régimen político que trajo consigo la proclamación de la Segunda República comportaba una reconsideración del cine en un amplio marco cultural e industrial, sobre todo teniendo en cuenta que el contexto de la implantación del cine sonoro durante esos años así lo exigía. Sin embargo, las expectativas que el nuevo aparato gubernamental despertó en el medio no se correspondieron con un firme y decidido impulso promovido por las instituciones republicanas, que apenas realizaron cambios legislativos sustanciales como para fortalecer una industria cinematográfica comparable con la de países europeos como Francia o Alemania.¹ Pese a todo, durante el período 1932-1935 se creó una infraestructura con la que se cubrieron las producciones de filmes nacionales que tuvieron una acogida de público muy favorable, aunque no se acabó de consolidar una verdadera industria nacional.² Los años de gobierno conservador (octubre 1933- diciembre 1935) son los más prolíficos en producción de cine comercial, incluso la temporada 1935-1936, se considera la “edad de oro del cine español”, durante la cual también se produce una verdadera eclosión de filmografía documental.³ Otras iniciativas gubernamentales se concretaron en la

¹ La celebración del Congreso de Cine Hispanoamericano en octubre (1931) del que se esperaban importantes iniciativas, no tuvo las repercusiones esperadas para impulsar el cine sonoro. Ver Méndez-Leite 1941: 166-191; Cabero 1949: 348-349; Gubern 1977: 45-58; Rotellar 1977: 69-70.

² Durante estos años se inauguraron los principales estudios cinematográficos que sustentarían la producción republicana nacional: Orphea Film (1932, Barcelona), la distribuidora y después productora Cifesa (1932, Valencia), Iberia Films (1933, Madrid), Ballesteros-Tona Films (1933 Madrid), ECESA, Aranjuez (1933, Madrid), CEA (1934, Madrid), Trilla (1934, Barcelona, Lepanto (1934, Barcelona), Roptence (1935, Madrid), Chamartín (Industrias Cinematográficas Españolas, 1935, Madrid). Ver CA nº 10 (2001), monográfico dedicado a los Estudios Cinematográficos españoles.

³ Gubern atribuye una gran parte del éxito a la sonorización de las películas, hecho que encontró una respuesta entusiasta de un público que estaba ávido por escuchar los diálogos de las películas en su propia lengua. En general, la ‘españolada’, la comedia o el musical de zarzuela filmada, fueron las tipologías más frecuentes escogidas en el cine de ficción con el propósito de llegar a un público amplio y escapar de una realidad social y política que durante toda la República estuvo sacudida por grandes conflictos sociales. La industria cinematográfica dirigida por una burguesía conservadora impuso un punto de vista ideológico que rehusó cualquier signo de realismo incómodo que pudieran plantear los argumentos de las películas. (Gubern 1977: 223). Entre algunos títulos representativos: *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1932), de Edgar Neville. *El canto del ruiseñor* (1932), de Carlos S. Martín. *El gato montés*

creación del Consejo Nacional de Cinematografía, constituido en marzo de 1933. El mismo año, la Generalitat de Cataluña puso las bases para la creación de un Comité de Cinema con un programa que reconocía el valor pedagógico y propagandístico del cine.⁴ Por otro lado, la experimentación en el cine *amateur* catalán estará en pleno desarrollo, con la búsqueda de nuevos caminos de exploración y apertura en el lenguaje cinematográfico.⁵

Entre lo más destacado del primer gobierno republicano (abril-octubre 1931) se encuentra la creación de las Misiones Pedagógicas, dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con el principal objetivo de llevar la cultura y el entretenimiento por los pueblos más recónditos de España, allá donde no era accesible, para modernizar el país.⁶ El cine se integró como una parte fundamental del proyecto, a

(1933), de Rosario Pi. *Dña. Francisquita* (1934), de M. Nossek y H. Begrendt. *La hermana S. Sulpicio* (1934), de Florián Rey. *La verbena de la paloma* (1934), de Benito Perojo. *Lola de Triana* (1935), de José Nieto y Enrique Campo. *Don Quintín el amargao* (1935), de Luís Marquina. *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey. *La hija de Juan Simón* (1935), de Nemesio M. Sobrevila. *El cura de la aldea* (1936), de Francisco Camacho. *La reina mora* (1936), de Florián Rey. *Nuestra Natacha* (1936), de Benito Perojo. *¡Centinela alerta!* (1936), de Jean Grémillon (Rotellar 1997).

⁴ Entre los proyectos más interesantes del Comité se encontraba la creación de una Escuela Profesional de Cinematografistas, aunque la inauguración del curso prevista para el año 1936-1937 se suspendió por la irrupción de la Guerra Civil. También organizó sesiones para escolares y adultos, e inició una producción propia en unos pequeños estudios que se instalaron en el antiguo Pabellón de Rumania de la Exposición Internacional de 1929. Trabajaron como directores y guionistas: Josep Carner i Ribalta, Miquel Josep Mayol, y el economista Josep A. Vendellós i Solà, director del documental *El moviment demogràfic a Catalunya*. Se realizaron numerosos documentales que fueron incautados al final de la Guerra Civil y de los apenas se conocen algunos títulos, entre ellos, *El país de l'avellana*, *Elx*, *sinfonía de palmeres*, *Els camins d'en Serrallonga*, *La nostra indústria surera*, *La collita de la taronja*, *Belleses de Catalunya*, etc.). En los estudios también se equipó una "camioneta del cinema" que recorría los pueblos proyectando filmaciones (Porter 1992: 182-205; Minguet 2000: 46-48).

⁵ El fenómeno del cine *amateur* fue impulsado en Barcelona desde el "Centre Excursionista de Catalunya", que en 1932 creó una sección Cine Amateur, en la que se incluía la publicación de una revista de título homónimo. Se trataba de una iniciativa que se daba pie a experimentaciones vanguardistas que no tenían cabida en el cine comercial, además de potenciar el género documental. Delmir de Caralt i Puig fue el encargado de la sección de cine del centro. Creó una biblioteca y realizó varias cintas: *La sardana de les monges* (1929), *La dansa més bella* (1930), *El reporter mecànic* (1933), *Memmortigo* (1934), que le convierten en el cineasta *amateur* más relevante de este período, junto a Domingo Giménez, quien realizó *El hombre importante* (1935), considerado "el mejor film *amateur*" anterior a la Guerra Civil (Porter 1992: 205).

⁶ Decreto aprobado el 29 de mayo de 1931. El Patronato que dirigió las Misiones estuvo presidido por Manuel Bartolomé Cossío hasta su muerte (1935). Cossío, pedagogo de la Institución Libre de Enseñanza, catedrático de Historia del Arte y director del Museo Pedagógico Nacional, marcó las líneas directrices del proyecto de las Misiones asistido por una Comisión Central, en la que participaron reconocidos intelectuales, entre ellos, Domingo Barnés, Luis Álvarez Santullano, Rodolfo Llopis, Antonio Machado, Luis Bello, Pedro Salinas, Ángel Llorca y Óscar Esplà. La irrupción de la Guerra Civil no interrumpió la continuidad del proyecto de las Misiones, se transformaron en Misiones de la Cultura a partir de 1937 y se dedicaron a la alfabetización y la creación de bibliotecas en el frente. Ver Iglesias

cargo de Gonzalo Menéndez Vidal y José Val del Omar, quien no sólo se encargó de la organización de proyecciones públicas en los pueblos, sino que también realizó numerosos documentales.⁷

Mateo Santos, periodista libertario y director de la revista cinematográfica *Popular Film* (1926-1937, Barcelona), elogió el proyecto de las Misiones Pedagógicas,⁸ ya que ponía en circulación el cine con fines pedagógicos y lo potenciaba como transmisor cultural, postulados que él mismo defendía desde hacía años:

Mi ilusión sería crear y organizar industrialmente el cinema hispano. No es baladí el proyecto, no. Tiene una gran importancia para la República. Porque el cinema español en que yo pienso tendría un carácter social y pedagógico. Enseñar deleitando. Enseñar historia, su propia historia a los españoles, que la ignoran, que es como desconocerse a sí mismos. Llevar a la pantalla el mosaico de sus regiones.

Cada día urge más organizar un fuerte núcleo de opinión que actúe inteligentemente en pro del cinema hispano. Fracasadas las iniciativas particulares, fracasado el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en su fin primordial de dotar a España de cinema propio, precisa ensayar otro estilo de organización de raíces más populares y entusiastas.

“En el cruce de una hora”, *Popular Film*, nº 282 (7 enero 1932)

Las palabras de Mateo Santos recogen los principios de la Institución Libre de Enseñanza y la Escuela Moderna que también fueron la base intelectual de las Misiones. “*Enseñar deleitando*”,⁹ sintetiza el deseo de armonizar la innovación pedagógica con la

(1990: 345-346) que hace un repaso general por cada una de las actividades emprendidas por Las Misiones Pedagógicas en las diferentes zonas de la geografía peninsular.

⁷ José Val del Omar (1904-1982 Granada) fue el artífice de más de cuarenta documentales con temas que abarcaban un amplio espectro de la realidad social, rural y urbana, desde asuntos agrícolas a celebraciones festivas. De todos ellos, tan sólo se conservan: *Estampas 1932*, *Semana Santa en Lorca* (1934), *Semana Santa en Cartagena* (1934), *Semana Santa en Murcia* (1935), *Fiestas de la Primavera en Murcia* (1935), y *Granada* (1935) [Sáenz-Val del Omar 1992: 70-94].

⁸ “*Las armas de estos cruzados de la cultura son el libro, la radio, el fonógrafo y el cine. Y es aquí, al cine, adonde pretendía llegar, dando ese pequeño rodeo por aldeas y villorrios, abandonados por el régimen desaparecido*” (“Misiones Pedagógicas”, *Popular Film* nº 281, 11 febrero 1932).

⁹ El célebre verso de Horacio “*Aut prodesse volunt, aut delectere poetae*” contenido en *Ars Poetica* (verso 333, *Espistula III ad Pisones*) se convirtió en el principio pedagógico por excelencia que guió los pasos de la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos. La Institución fue el núcleo de difusión cultural de mayor calado hasta el final de la Guerra Civil, verdadera fuente de renovación que proporcionó varias generaciones de intelectuales a la Segunda República.

La Escuela Moderna, fundada por Francisco Ferrer Guardia en 1901, fue el proyecto pedagógico libertario que asimiló la máxima horaciana para aplicarla a una instrucción “racionalista”, basada en la aplicación del método científico al razonamiento. Sus principios laicos, solidarios y exentos de coerción autoritaria sirvieron de modelo para las escuelas fundadas por las asociaciones obreras anarquistas. Se

tradición, y responde a la idea de hacer un cine que cumpla con una función social, la de instruir a la gente. Como se aprecia, esta idea formaba parte de una sensibilidad compartida por republicanos y anarquistas como Mateo Santos que se habían propuesto mostrar ‘otra’ España a través del cine. Se trataba de renovar el género documental para ofrecer una imagen distinta frente a la manida fotografía turística y folklórica que la doctrina Primorriverista había impuesto y favorecer sus posibilidades de intervención política.¹⁰ Una visión más próxima a la realidad social que debía contribuir a sacar el país del aislamiento y la ignorancia, pues “*los documentales de las Misiones Pedagógicas tenían el objetivo de dar a conocer España a los españoles, ofrecer una imagen de identidad nacional, del terruño y de las gentes, de sus monumentos y de su historia*”, como afirma Herrera (2003: 132).

En este panorama en que el cine se afianzaba como arte de consumo masivo, el anarquismo aspiraba a que se convirtiera en el medio de expresión representativo de los trabajadores, tal y como había ocurrido en la Unión Soviética, cuyas películas los libertarios consideraron el referente indiscutible de cinematografía social. El cine podía convertirse en un vehículo de expresión de las clases obreras y ser al mismo tiempo la expresión de la libertad creadora individual, defendida en sus postulados estéticos. Desde el inicio de la Segunda República, *Popular Film* da a conocer algunas propuestas de carácter anarquista que alientan la creación de nuevos proyectos con los que estimular la producción cinematográfica. Entre los cineastas afines, Armand Guerra¹¹

verá más adelante que la cinematografía anarquista realizada durante la guerra refleja estos postulados en los cortometrajes *En el frente y la retaguardia* y *¡Nosotros somos así!*

¹⁰ El discurso fílmico impuesto por la Dictadura defendía las tradiciones como salvaguarda de la Raza, y prodigaba un patriotismo español exacerbado. Entre 1927 y 1930 diferentes productoras realizaron series de documentales que respondían a las exigencias del Patronato Nacional de Turismo para filmar “las bellezas paisajísticas de las provincias”. Así, entre los títulos de España Film se encuentran: *Jerez de la Frontera*, *Tarifa*, *Antequera*, *Ronda*, *Un viaje en ferrocarril por Andalucía*. También Infomación Cinematográfica Española realizó *Estampas de Españolas*, dedicadas a *Salamanca*, *Zamora*, *Ávila*, *Santander* o *Segovia*. Por último, Emérita Film concluyó un compendio titulado *España histórica, artística, monumental, pintoresca e industrial*, que tenía entre otros títulos: *Aragón*, *Madrid*, *La Rioja* o *Cataluña pintoresca* (Fernández Colorado 1998).

¹¹ Armand Guerra (1886 Valencia–1939 París) seudónimo de José Armando Estívalis Calvo, polifacético militante anarquista, tipógrafo, periodista, viajero, actor y cineasta. Sus viajes le situaron en los escenarios revolucionarios europeos más relevantes. Estuvo en Rusia en los comienzos de la revolución bolchevique (1917) y en Alemania durante la rebelión espartaquista (1919), también en Serbia e incluso en Turquía durante los años previos a la Primera Guerra Mundial. Fue corresponsal del semanario cinematográfico *Popular Film* en París y Berlín. En la capital francesa realizó su primer film, *Un grito en la selva* (1913), al que le siguieron, *Les misères de l’aiguille* (1913), *Le vieux docker* (1914) y *La Commune* (1914).

analiza las posibilidades que ofrece el panorama español y propone la constitución de un organismo semejante al que se formó en París con “Le Cinéma du Peuple”.¹² Un sistema de organización cooperativista, mediante participaciones de veinticinco francos, que permitió reunir el capital suficiente para que Armand Guerra realizara sus tres primeras películas de contenido netamente obrerista: *Les misères de l'aiguille* (1913), film con el que debutó la actriz Musidora; *Le vieux docker* (1914) y *La Commune* (1914). El estallido de la Primera Guerra Mundial interrumpió bruscamente el proyecto cuando estaban en la fase de preparación de *Germinal*, película basada en la novela de Zola. Al respecto Armand Guerra afirmaba:

Si los directamente interesados en la producción española, Mutua Cinematográfica de alquiladores o Agrupación de Dueños y Empresarios de Cinematógrafos, no se deciden a

Durante su estancia en Berlín trabajó para los estudios de la UFA Babelsberg, pero la creciente ascensión del nazismo le hizo regresar a España en 1931.

En España, antes de su periplo viajero, Armand Guerra estuvo al frente de una sociedad de producción Cervantes Films (1918), en la que dirigió y protagonizó *El crimen del bosque azul*. Más tarde realizó *Luis Candelas* (1926) y la coproducción *Batalla de damas* (1927). Cuando estaba filmando en Madrid *Carne de Fieras* (1936), el inicio de la Guerra Civil interrumpió la producción que se retomó para finalizar el rodaje en septiembre. Sin embargo, la película no pudo ser montada hasta que en 1991 el restaurador e historiador de cine Ferràn Alberich se hizo cargo de la revisión y montaje de todo el material. Como resultado, el film se concluyó definitivamente en 1992 y se proyectó en público por primera vez en la Filmoteca de Zaragoza. Sobre este trabajo ver el texto de Alberich (1993), en el que explica con todo detalle la historia, el proceso y los avatares de montaje de la película.

Durante la Guerra Civil, Armand marchó al frente del Centro con un equipo cinematográfico a cargo de la CNT-FAI para realizar una serie de reportajes titulada *Estampas guerreras* (1936), de la que sólo se finalizaron dos capítulos completos que actualmente están desaparecidos. Ver Mateo Santos 1931: *Popular Film* n° 257; Pérez Perucha 1992: 27-39; Borau 1995: 435; Ezequiel Fernández 1997; Miravittles- Bermejo- Estivalis 1995; Fontanillas 2005.

¹² “Le Cinéma du Peuple” se constituyó el 28 de octubre de 1913 en el seno de la Unión de Sindicatos Obreros de París, entre militantes de organizaciones obreras diversas e intelectuales, con predominio de tendencia anarquista; la dirección artística la asumió Raphaël Clamour. El motor de la cooperativa fue impulsar la cultura obrera y producir imágenes en las que estuviera representada la clase trabajadora a través de películas y noticiarios. Entre octubre de 1913 y mayo de 1914 se realizaron seis cintas: *Les Misères de l'aiguille*; *Les obsèques du citoyen Francis de Préssensé*; *Victime des exploiterus*; *L'hiver! plaisir des riches! Souffrances des pauvres, La Commune! du 18 mars au 28 mars 1871*; *Le vieux docker* (Perron 1995).

Según el relato de Armand Guerra en “Por la producción española en España” (*Popular Film* n° 259, 1931) un miembro de la Unión de Sindicatos le comunicó el proyecto para que se integrara como cineasta: “Nuestras organizaciones se quejan de la falta de películas sociales. La clase obrera las necesita. Puesto que ni el gobierno ni los productores de films se ocupan de este asunto, hemos creado nosotros una sociedad cinematográfica en el seno de nuestra Unión de Sindicatos, bajo el título “Le Cinéma du Peuple”.

“Le Cinéma du Peuple” es un episodio poco conocido y estudiado por la historiografía cinematográfica en nuestro país, sin embargo tiene una importancia extraordinaria si consideramos que constituye un acto fundacional para el cine, pues propone una estructura cooperativista que se sitúa al margen del sistema convencional de producción y distribución. Al mismo tiempo, demuestra una capacidad precoz por parte de los movimientos obreros para asimilar el nuevo lenguaje de las imágenes cinéticas, hacerlo suyo y ponerlo al servicio de sus intereses de clase como arma de lucha política.

organizar por cuenta propia una producción nacional, debemos organizarla nosotros, todos los grupos de Amigos del Cine.

(...) Tres posibilidades hay para crear en España una producción nacional, en forma colectiva o independiente. En primer lugar, la Mutua Cinematográfica Española de Alquiladores. En segundo lugar, la Asociación de dueños o empresarios de Cinematógrafos, a base de un sindicato de producción propia. Y, en tercer lugar, las Agrupaciones de Amigos del Cine y las Sociedades Obreras de España. Para los Estatutos de esta Organización Productora de Películas pudieran servir algunos de los artículos de los Estatutos del extranjero, que han dado ya inmejorables resultados.

(...) Como quiera que sea, ello es que necesitamos una producción nacional, fundada y regida por los españoles, que nos coloque al mismo nivel de cultura artística que América, Alemania y Francia.

“Por la producción española en España”,
Popular Film nº 256 (9 julio 1931)¹³

2. LA ASOCIACIÓN CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA (ACE) Y LOS ATENEOS LIBERTARIOS

En abril de 1932 se formalizó otra iniciativa promovida por Mateo Santos en Barcelona, la Agrupación Cinematográfica Española (ACE). Una Agrupación que recogía los postulados obreros del “Cinéma du Peuple” e intentó llevar a cabo un ambicioso proyecto de producción y escuela cinematográfica popular.¹⁴ La ACE estableció un sistema de producción con la participación abierta de sus miembros, no sólo con el pago de cuotas, sino también mediante la convocatoria de un concurso de argumentos con el que se esperaba encontrar valores desconocidos y nuevos temas para las películas. Los filmes de la ACE se iban a sustentar en historias innovadoras, sin necesidad de recurrir a dramaturgos consagrados como había hecho tradicionalmente el

¹³ Otros artículos de Armand Guerra publicados por esas mismas fechas en *Popular Film*: “Por la producción nacional” (nº 257, 2 julio 1931); “¿Con qué producción se cuenta para la próxima temporada?” (nº 260, 6 agosto 1931); “¡Pero tendremos en breve producción nacional!” (nº 265, 10 de septiembre 1931); “Carta abierta a Mateo Santos. ¿Calumniadores?” (nº 273, 5 noviembre 1931).

¹⁴ La iniciativa de la ACE trasladaba el mismo espíritu con que Armand Guerra había realizado *La Commune* (1914). El guión se había decidido de forma colectiva en los sindicatos con la participación activa de los obreros, previo debate y tras una votación popular; también se había establecido una convocatoria abierta a la colaboración de todos los trabajadores para figurar en los rodajes de exteriores. La convocatoria había sido un éxito y había congregado a una multitud, Armand Guerra se mostró orgulloso de estas secuencias con la acción de los obreros tras las barricadas (*Popular Film* nº 256, 9 julio 1931). *La Commune* (1914) tiene algunos aspectos muy remarcables. En primer lugar prescinde de los rótulos característicos del cine mudo y confía toda la narración a las imágenes. Un segundo elemento importante es que se trata de un film documento-memoria, pues aparecen algunas de las personas que fueron protagonistas de los hechos históricos, testigos de los acontecimientos de la revuelta parisina. Hay que añadir también que las imágenes de exteriores del film muestran los restos de las fortificaciones de la ciudad en Pré-Sant-Gervais, por lo que se convierten en un documento visual imprescindible para el archivo histórico de París (Perramon 1995; Fernández 1997).

cine español. Mateo Santos proponía una renovación que había reivindicado desde los primeros números de *Popular Film*:

Nuestras casas productoras sólo se han preocupado hasta hoy de filmar novelas puramente típicas o comedias de ambiente. (...) Llevar a la pantalla cualquier disparate escénico de Muñoz Seca o las comedias finas de los Quintero es bien fácil, y sobre todo muy económico. (...) Se ha buscado, además, que los asuntos sean reflejos de esa España arbitraria y nebulosa, queriendo dar la sensación de lo típico, de lo pintoresco, y con eso lo que se ha conseguido es aumentar la mala fama de que ya gozamos fuera de nuestro país.

Hallaríamos espigando en nuestro teatro y nuestra novela, obras filmables sin necesidad de recurrir a lo extranjero que cada vez nos aleja más de imprimir un carácter racial, íbero y latino, a la cinematografía española. Encontraríamos seleccionando –y esto es mejor aún– escritores de fina sensibilidad moderna capaces de escribir obras originales para la pantalla, que además de influir en la formación de la nueva dramática, señalarían de seguro los rasgos estéticos del cinema hispano.

“La producción española”,
Popular Film nº 85 (15 marzo 1928)

La ACE había nacido con unos propósitos más amplios que la realización de películas. Se trataba de extender la cultura cinematográfica a través de la formación, el estudio y el estímulo de actividades diversas al estilo de los ateneos obreros con la pretensión de convertirse en una Universidad de Cine Popular.¹⁵ Sus fines aparecen resumidos en cuatro vertientes principales:

Creación de una biblioteca de cine.

Organización de conferencias sobre temas cinematográficos.

Publicación en folleto de esas conferencias para que puedan leerla todos los socios de España.

Cursillos de enseñanza cinematográfica técnica y artística, teórica y práctica. La enseñanza teórica se basará en lecciones sobre la filmación de películas, montaje del film, mímica, composición de escenas, decorado, etc. La enseñanza práctica comprenderá argumentos, guiones de películas, diálogos y realización de pequeños filmes, interpretados, dirigidos y rodados por socios de la Agrupación.

“La ACE en marcha. Su labor y su porvenir”,
Popular Film nº 296 (14 abril 1932)

La constitución de la ACE en un contexto obrero aspiraba a propagar las posibilidades culturales del cine entre los trabajadores para convertirse en el núcleo de

¹⁵ El proyecto de escuela popular de Cine de la ACE, nacía en un contexto cultural que por primera vez otorgaba categoría científica al estudio del Cine con la inauguración del primer curso de Cinematografía en la Facultad de Filosofía y Letras (febrero-abril 1932) en la Universidad de Barcelona. El proyecto fue impulsado por el círculo intelectual del semanario *Mirador* y dirigido por Guillermo Díaz-Plaja. El curso universitario reforzaba el reconocimiento del cine como hecho cultural, tal y como aspiraban algunos intelectuales (Porter 1992: 183). Ver Minguet 2000: 38-44.

lo que en un futuro podría ser una producción cinematográfica libertaria. De ahí el énfasis en la escuela de cine popular que debía formar a futuros cineastas, preparados para “*crear un cinema netamente hispano, un cinema que sea vivo reflejo de las inquietudes actuales de nuestro pueblo, evocación plástica de nuestra Historia y expresión artística de nuestro ambiente y costumbres*” (Santos 1932: *Popular Film* nº 293). La insistencia en las producciones de “cine hispano” se inscribe en el contexto de proliferación de las ‘versiones españolas’ realizadas en Hollywood, a las que había que contrarrestar con producciones propias. De modo que Antonio Guzmán Merino orientaba la línea de género documental que la ACE aspiraba producir en cuanto consiguiera reunir la infraestructura necesaria:

ACE proyecta la realización de una serie de películas documentales bajo el título general de “Estampas Españolas”, tomando, para dicha serie, escenas en todas las regiones de España. Este es uno de los puntos de su programa, y por sí solo bastaría para honrar una empresa. Aparte del valor documental y educativo de estas películas sinceras, sin deformaciones de tipismo exagerado, ellas servirán, y eso es lo esencial en los momentos actuales en que se habla con insistencia de crear un cinema hispano, para darnos a conocer valores inéditos, tanto en realizadores como en intérpretes y argumentistas, lo que vendría a constituir una escuela y un plantel o seminario de técnicos y artistas del que saldrían las futuras “estrellas” para las casas españolas que ahora cavan sus cimientos.

“ACE. Escuela de cinematografía”,
Popular Film nº 301 (19 mayo 1932)

No es baladí la insistencia de la ACE en la realización de películas documentales. Precisamente esa eclosión cinematográfica a la que alude el texto se iba a producir a mediados de los años treinta en el género documental, en todas sus variantes posibles, folklórica, turística, etnográfica, artística, etc. En esta década, el documental llegó a tener un gran desarrollo y se convirtió en una forma de representación comprensible para todo el mundo gracias a su amplia difusión, por eso se escogió como vehículo de expresión preferente para conectar con un público amplio.¹⁶ Por otro lado, el reportaje resulta la producción cinematográfica más barata, un factor a tener en cuenta dada la precariedad económica de la Agrupación. La ACE añade otra singularidad a su proyecto al incluir temas urbanos con los que pretendía obtener una representación de la modernidad. Hay que considerar que la España rural era uno de los grandes temas

¹⁶ El cine y los carteles fueron los medios de comunicación visual que más se desarrollaron durante la Segunda República, especialmente y de forma extraordinaria en los tres años que duró la Guerra Civil. Ver Grimau 1979; AA.VV. 2000.

documentales, Val del Omar filmó *Estampas 1932* y un poco más tarde Buñuel realizó *Las Hurdes: Tierra sin pan* (1933), que se convirtió “en uno de los muchos documentos visuales para subrayar al público y a la vanguardia española el papel de los medios de comunicación en la transformación de la política social”, en opinión de Mendelson (2003: 65).¹⁷ Poco después, la Guerra Civil no romperá la continuidad temática del documental sobre el mundo campesino, más bien al contrario, y como se comprobará más adelante, en la producción anarquista el agro comparte el protagonismo junto a los avatares de la guerra, sobre todo en las filmaciones más tempranas realizadas durante el año 1936.

Sin embargo, la producción de la ACE quedó en meros proyectos, tan sólo se tienen noticias de la realización completa de un par de cortometrajes, *Héroes del siglo XX* y *Una jornada*, con argumento y guión escritos por Mateo Santos, aunque nunca llegaron a formalizarse como películas comerciales.¹⁸ En *Popular Film*, se comentan otras filmaciones que no pasaron de ser “films de ensayo”.¹⁹ Posteriormente Mateo Santos

¹⁷ El cine documental sonoro durante el período republicano se desarrolla a partir de 1932 con la fundación de la agrupación Actualidades Sonoras Españolas (Madrid) y tiene un largo recorrido como forma de expresión política. Los temas escogidos en algunos títulos apuntan hacia la representación de una España a la que el cine comercial le daba totalmente la espalda. Entre los más significativos, además del título citado de Buñuel, se encuentra *La ruta de Don Quijote* (1934) de Ramón Biadiú. Aunque la lista es muy abultada y de orientación diversa, entre otros realizados en 1934: *Ufni*, de José María Beltrán y Cayetano Puig. *El libro español*; *Camiones-librerías*; *Estampas de Castilla*, de Arturo Ruiz Castillo. *Montserrat*, de Arthur Porchet. *Euzkadi*, de Daniel Aragonés y Antonio Pujol. *La ciudad y el campo*, *Almadrabas*, de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla. En 1935: *Felipe II*; *El Escorial*; *Infinitos*, de C. Velo y F. G. Mantilla. *Quince minutos en España*; *Granada*, de H. Gaertner. *Un río bien aprovechado*, de Biadiú. *Mendicidad y caridad*, de Adolfo Aznar. *Reforma agraria*; *Siembra*, de José M^a Beltrán. La serie turística de Heinrich Gaertner para Cifesa: *Costa Brava*, *Quince minutos de España*, *Granada*, *Valencia*, *El Guadalquivir*, *vena lírica del cante hondo*. Otros: *La romería del Rocío*; *La musa y el fénix*, de Constantín J. David. *La ciudad encantada*, de Antonio Román. *La ruta de Guadalupe*, de Fernando Méndez Leite y Leopoldo Alonso. *Cofradías sevillanas*; *Salamanca, monumental e histórica*, de Juan Antonio Cabero (Rotellar 1977: 161-167; Gubern 1977: 182-200).

¹⁸ “Dirigió la toma de vistas Mateo Santos, auxiliado por Carlos P. Lopard, encargándose del trabajo de cámara Tomás y Cabré. Actuaron como intérpretes principales de dicha escena la señorita Pepita Juncosa y Francisco Compte” (*Popular Film* n^o 314, 18 agosto 1932).

¹⁹ En junio *Popular Film* anunciaba: “Se proyectó el primer film de ensayo de la ACE, que con todas sus imperfecciones –muy naturales en una cinta improvisada, sin medios de realización, sin decorado, con aficionados que por primera vez se sitúan ante la cámara-, es promesa firme de obras más perfectas y anuncio de que la Agrupación cuenta con capacidades técnicas que destacarán pronto”. Pocos días después, la nueva Junta de la Agrupación decidía nuevos grupos para proseguir las filmaciones: “Se nombraron asimismo tres equipos técnicos iniciales para realizar las cintas de ensayo, los cuales serán dirigidos por Mateo Santos, Carlos Poch Llopard y Vicente García, actuando como operadores Ricardo Morera y Filemóngil. Los ayudantes de director y de operador los elegirán los directores de cada grupo entre los socios inscritos para esas secciones técnicas, los que a su vez formarán otro grupo técnico según vayan demostrando su capacidad” (*Popular Film* n^{os} 304 y 305, 9 y 16 junio 1932, respectivamente).

concretó su primer largo documental, *Córdoba* (1934), gestado en la serie *Estampas Españolas* que la ACE no llegó a producir y en el que se incorporaba la ficción.²⁰

La ACE no contaba con más capital que el aportado por sus miembros con unas cuotas fijas y una colaboración voluntaria, a pesar de contar con quinientos cincuenta y un socios (*Popular Film* nº 309, 14 julio 1932), así que un plazo muy corto de tiempo se demostró que la viabilidad de la ACE era azarosa e insuficiente para superar la falta de recursos y apoyo institucional. Mateo Santos denunciaba la negativa del ayuntamiento de Barcelona para filmar exteriores en el Pueblo Español de Montjuïc, mientras se concedía permiso para que una empresa extranjera como Orpheo Film se instalase en el antiguo Palacio de la Química de la Exposición Universal de 1929.²¹

²⁰ Mateo Santos definía la orientación de la serie: “*Pero no serán estos pequeños films puramente documentales. Tendrán acción y realidad cinedramática. Cada una de esas “Estampas de España” desarrollará una anécdota simple con sus figuras y su ambiente adecuados, exactamente igual que en una película de argumento*” (*Popular Film* nº 398, 29 marzo 1934). Efectivamente, el documental contó con la interpretación de los actores Isa Almar y José Baviera. Fotografía de Arthur Porchet. Ayudante de cámara: Clemente Plá. Decorados de Antonio Guzmán. Música de Faura Guitart. Estudio: Fidelyton. Laboratorios: Cine-Foto (*Popular Film* nºs 403, 404, 410, 414, 421, 1934). El segundo episodio que iba a titularse *La Mancha*, no se llegó a rodar.

Cinefarsa (1934-1936 Barcelona), semanario dirigido por Mateo Santos, estrenaba el nº 1 con un comentario sobre el film: “*Córdoba es una obra genuina y netamente nacional. Española, españolísima por los cuatro costados. Responde plenamente a la orientación señalada por Mateo Santos al cine hispano. (...) Los personajes son de temperamento y psicología españoles, tienen los rasgos raciales más acusados y no semejan, como los de la mayoría de los films realizados en España, marionetas y calcos yanquis, franceses o rusos. Tipos representativos de la raza, con sus decires, su carácter fuertemente latino y español, con su garbo y desgaire de gentes de nuestro pueblo*” (*Cinefarsa*, 3 octubre 1934, p. 3).

²¹ Orpheo Film fue el primer estudio sonoro que se instaló en España por iniciativa del director Francisco Elías con el respaldo económico del marqués de Breteuil. Elías convenció al productor francés Camille Lemoine para trasladar a Barcelona un equipo de filmación sonoro con el que inició el rodaje de *Pax*, en mayo de 1932. Durante el año 1932 y 1933 en Orpheo Film se produjeron la casi totalidad de filmes sonoros españoles, aunque a partir de ese año Madrid fue recuperando su capacidad productiva y volvió a ocupar una posición hegemónica cinematográfica en poco tiempo.

En el caso de las relaciones con la ACE y a tenor de lo que explica Mateo Santos, el consistorio barcelonés no debió conceder demasiada atención a los proyectos de la ACE, habida cuenta de que se trataba de una empresa sin capital financiero y tampoco debía contar con ningún apadrinamiento político entre los ediles municipales.

Según Josetxo Cerdán (2001a/b) el ayuntamiento de Barcelona dio un trato de favor a Orpheo Film, facilitando tanto su instalación en el Pabellón de la Química de la Exposición de Montjuïc como los plazos de pago de los alquileres del edificio. Tales actuaciones municipales crearon un agravio comparativo con otros estudios profesionales, como es el caso de Trilla-La Riva.

El documental *El miratge de una empresa* (2002), de Xavier Juncosa, traza la historia de los estudios Orpheo desde su fundación pero ignora todo el período de la Guerra Civil sin mencionarlo siquiera, como si los estudios hubiesen permanecido inactivos durante esos años, precisamente cuando fueron gestionados por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona en manos de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).

Hay, en las esferas oficiales española, un desdén incalificable hacia el cinema. Este desdén sólo puede nacer de la ignorancia que se tiene del problema cinematográfico. Si no fuese ignorancia, incomprensión, sería algo más vergonzoso.

No se han dado cuenta de que el cine, aparte de ser una industria tan necesaria como cualquier otra, es el medio de propaganda más formidable que existe y el texto pedagógico más eficiente.

¿Por qué, pues, a una sociedad española, muy modesta, sin grupo capitalista que la financie, con sus propios medios, nacida de la iniciativa popular, de las clases humildes del pueblo, que intentan crear, orientar y dignificar el cinema hispano, se le niega lo que tan generosamente se le concede a una empresa rica y extranjera?

Popular Film nº 304 (9 junio 1932)

Además de las dificultades económicas, en el seno de la ACE se produjeron disensiones internas que dieron lugar a una reorganización de la Junta Directiva.²² El rumbo de la ACE estaba determinado por la afinidad anarquista y así quedó demostrado en la asamblea en la que los cargos más significativos pasaron a manos libertarias, manteniendo el timón *el alma mater* de la Agrupación, Mateo Santos. En el mismo acto se aprobó la incorporación de una sección portuguesa por lo que la ACE adquirió una nueva denominación, Agrupación Cinematográfica Ibérica (ACI) para dar cobijo nominal a todos los grupos, aunque se mantuvo como ACE para la sección española. Santos Davant (1935) confirma la filiación netamente anarquista del proyecto: “*La ACI buscó entroncar sus actividades en la médula de los organismos obreros revolucionarios más sanos: CNT y FAI; pero libremente y por la base, justo es reconocerlo*”.

Pese al entusiasmo que se desprende de los artículos firmados por los socios y por mucho que confiaran en que “*por su constancia y su genio, la ACE habrá sabido*

²² En *Popular Film* aparecen publicados unos cuantos requerimientos para que los socios pongan al día el pago de sus cuotas, lo que da a entender que la asfixia económica fue un factor determinante para la supervivencia de la ACE y sin duda alguna esa misma falta de liquidez precipitó su disolución. En la asamblea del 8 de junio de 1932, se afirmaba: “*La Junta Directiva provisional presentó la dimisión, siendo elegida la Junta Directiva Nacional. Presidente: Mateo Santos. Vicepresidente: Antonio Guash. Secretario: Adolfo Ballano Bueno. Vicesecretario: Vicente M^a García Arenal. Tesorero: Salvador Torres Garriga. Contador: Juan Canals Puyó. Bibliotecario: Carlos Poch Llopard. Vocales: Ricardo Morera, José Sánchez Moreno, Ramón Pascual Clapés, Francisco Vila Oliva.*

La comisión de Organización y Propaganda se disuelve y se funde en una sola, formada por: Adolfo Ballano Bueno, Carlos Poch Llopard, Ángel Lescarboura, Fernando Escrivá y Rafael Rodés. Se nombraron asimismo tres equipos técnicos iniciales para realizar las películas de ensayo, los cuales serán dirigidos por Mateo Santos, Carlos Poch Llopard y Vicente García, actuando como operadores Ricardo Morera y Filemóngil. Los ayudantes de director y de operador los elegirán los directores de cada grupo entre los socios inscritos para esas secciones técnicas, los que a su vez formarán otro grupo técnico según vayan demostrando su capacidad. Se reserva a la Junta Directiva Nacional la capacidad para organizar los grupos locales y provinciales” (*Popular Film*, nº 305, 16 junio de 1932).

conquistar los laureles del triunfo". Los planteamientos de la ACE contaban con unas fuertes dosis de utopía y algunos miembros ya habían advertido que la Agrupación no estaba preparada para hacer películas:

El proponerse lanzar al mercado bandas hechas por los asociados –por hoy se entiende-, produce la sensación de querer realizar un nuevo intento de esos tan conocidos en España.

Es una equivocación lamentable, repito. Porque no nos engañemos. No contamos con equipos técnicos que permitan producir cintas capaces de competir con las demás editoras. Y en el mercado, que es competencia dura, y no influye para descargo las condiciones de inferioridad en que han sido hechas. Y, por tanto, nos exponemos a fracasos que repercutirán en perjuicio de nuestra Agrupación. Sólo las cintas realizadas como ensayos podrán lanzarse, no como mercancías, sino como exponentes de nuestra labor.

Aprendamos, que falta nos hace; enseñemos, que falta hace, y luego, como consecuencia lógica, como necesaria consecuencia, vendrán esas cintas que nos den el triunfo definitivo.

Juan M. Plaza, "Es una labor de autocrítica",
Popular Film nº 317 (8 septiembre 1932)

En noviembre de 1932 la Agrupación se deshizo definitivamente. No pudo resistir a su propia debilidad estructural y el proyecto se desvaneció frente a una realidad poco permeable a sus propósitos fuera del ámbito libertario. Con todo, la ACE fue una iniciativa capaz de elaborar unas propuestas embrionarias para la realización de un cine popular y en los ateneos obreros tuvo una fuerte influencia y dejó su impronta más duradera.²³ Santos Davant (1935) resumió así la herencia que había dejado la Agrupación: "*Nació un concepto popular del cinema. Intentó llevar al pueblo un cinema propio; no hecho para él, sino hecho por él*". Con el estallido de la Guerra Civil, algunos de los principales promotores de la ACE -Mateo Santos, Ángel Lescarbourea- trataron de poner en práctica esta máxima de un cine "hecho por el pueblo".

La ACE y los ateneos libertarios

La ACE estableció una estrecha colaboración con ateneos libertarios. Mateo Santos y ocasionalmente Ángel Lescarbourea, frecuentaron sobre todo el Ateneo Racionalista de

²³ El intento fallido de la ACE para realizar cine proletario en régimen de cooperativa se volvió a reavivar en Barcelona en otoño de 1934 cuando se constituyó la Unión Cooperativa Cinematográfica Española (UCCE), integrada entre otros por algunos simpatizantes libertarios. En la Comisión participaban Abad Martínez Ruiz, Amichatis, Alemany, Martínez Decal, Martínez de Ribera, Escofet y Moulián. Sin embargo fue un conato demasiado efímero que no llegó a materializar ninguna producción fílmica (*Popular Film* nº 425 y 426, 4-18 octubre 1934).

la Torrassa,²⁴ y otros de Pueblo Nuevo, Les Corts y Sants, donde promovieron proyecciones, impartieron charlas y trataron de incentivar el interés hacia todos los aspectos del medio cinematográfico. *Solidaridad Obrera* se hacía un amplio eco de estas actividades a través de la columna “Cinematográficas”, firmada por Adolfo Ballano:

La labor orientadora que viene realizando desde Popular Film ha sido ampliada de un tiempo a esta parte, al aceptar gustosísimo la invitación de los Ateneos obreros barceloneses, llevando a la tribuna aquellos aspectos cinematográficos que no habían tenido ocasión todavía de ser expuestos en público, para ilustración de las masas y de aquellos para los cuales el cinema era un arte eminentemente burgués y al que no tenía que concederse la menor importancia.

“Cinema revolucionario”,
Solidaridad Obrera (4 octubre 1932)

En sus recorridos por los ateneos, Mateo Santos no cejaba en sus propósitos de prodigar la capacitación en cine, incluidos los aspectos técnicos, con la intención de impulsar grupos con criterio y formación suficiente como para acometer una futura producción de cine libertario. Pese a la disolución de la ACE, Santos mantuvo vivo el espíritu de la Agrupación con el decidido propósito de seguir la tarea de difusión pedagógica y garantizar la existencia de una amplia base de afinidad ideológica. *Solidaridad Obrera* difunde las charlas de Santos en el ateneo de Sants y recoge textualmente las sugerencias del periodista:

La creación de unos cuadros de compañeros amantes del cinema social, que fomenten la difusión de las películas revolucionarias, y que, al mismo tiempo, se capaciten técnicamente para invadir esta clase de actividades artísticas.

Nosotros, por nuestra parte, acogemos con júbilo esta iniciativa, ya que consideramos que el cinema, imprimiéndole un carácter social, es un factor revolucionario muy educativo y de un gran valor transformativo en el orden moral y social.

“Ateneo libertario de Sants. Un festival cinematográfico edificante”,
Solidaridad Obrera (31 marzo 1933)

El propio Mateo Santos comentaba:

Hace ya bastantes meses –casi un año– que realizo una labor intensa de propaganda del cinema de tendencia social y revolucionaria ante un público exclusivamente proletario.

En ese tiempo he pronunciado varias conferencias sobre cine social en distintos Ateneos obreros de Barcelona y he dado varias charlas en todas las sesiones cinematográficas organizadas por esos centros proletarios de vanguardia.

²⁴ El Ateneo Racionalista de Torrassa se fundó en 1931, por un núcleo de jóvenes libertarios, entre los que se encontraban Joan Camós –que al año siguiente fue nombrado Secretario General de las Juventudes Libertarias–, Domingo Canela, Josep Peirats y Ginés Alonso, ‘Ginesillo’.

En todas esas charlas y conferencias, me he referido a la necesidad y urgencia de formar en los Ateneos obreros unos cuadros de amigos del cinema social, con objeto de organizar mejor y hacer más eficientes esas sesiones de cine.

“Laboremos por el cinema”,
Popular Film nº 351 (4 mayo 1933)

Las tareas emprendidas por Mateos Santos, junto con Lescarbourea y Ballano, manifiesta la responsabilidad que asumieron algunos periodistas libertarios para orientar las actividades culturales de grupos de jóvenes a quienes se consideraba motor y futuro referente de la revolución. Para ello contaron con el refuerzo de algunas publicaciones como *Ágora* (1931-1932), una gaceta cultural de aire vanguardista.²⁵

Santos Davant consideraba que las actividades desarrolladas por la ACE contribuyeron a la “revalorización cinematográfica en los mismos obreros”, que esparció su semilla y fructificó más tarde en las denominadas ‘Sesiones de Cinema Selecto’. En efecto, estas sesiones emprendidas en marzo de 1935 se convirtieron un cine-club anarquista, incentivado por los jóvenes Josep Peirats y Ginés Alonso que se habían formado con la orientación de Mateo Santos y Lescarbourea en el ateneo de la Torrassa.²⁶ Las sesiones de Cinema Selecto se anunciaron en *Solidaridad Obrera* “en atención a todos aquellos amantes del cinema de avanzada, del cinema que haga pensar, del cinema exento de sentimentalería erótica, que divierta, instruya y aleccione” (28 marzo 1935), con los títulos de una primera temporada: “Viva la

²⁵ *Ágora. Cartelera del Nuevo Tiempo* (1931-1932), la editan: Adolfo Ballano Bueno, Enrique de Juena, Isidoro Enríquez Calleja, Ignacio Meler, Augusto Munárriz y J. Roig. Forman la redacción: Mercedes Rubio, José Ferrater y Mora, Baltasar P. Miró, Juan Bautista, Martín Llauradó, Ángel Fernández y Manuel Gallego.

El nº 8 de *Ágora* anuncia un ciclo de cinco conferencias en el marco de una Exposición de Arte Social, entre ellas las que pronunciarán Les y Santos: “*Les disertará sobre El arte al servicio de las ideas, Santos sobre La influencia del cine en el arte moderno*” (abril 1932, p.7). Según testimonio de Peirats (1974: II, libro 3: 32-33) *Ágora* se formó en las reuniones de jóvenes bohemios que se reunían en el bar El Barco. Entre ellos se encontraba Ángel Lescarbourea, y en su piso finalizaban las correrías nocturnas del grupo.

²⁶ Los cine-clubs populares vinculados a los sindicatos y los partidos políticos de izquierda germinaron durante la etapa republicana en paralelo a los que había organizado la burguesía intelectual desde finales de los años veinte (1928 Cineclub Español, Cineclub Proa-Filmófono). Uno de los más emblemáticos fue el Studio Nuestro Cinema, patrocinado por *Nuestro Cinema* (1932-1933/1935 2ª etapa), que promocionó el “cine proletario”, incluso intentó crear en 1933 una Federación Española de Cineclubs que resultó fallida. *Nuestro Cinema* inspiró la creación de otros cine-clubs como el Cine-Teatro-Estudio, relacionado con *Mundo Obrero*, de Madrid, o Cine-Studio Popular, unido a *Nueva Cultura*, revista dirigida por Josep Renau en Valencia. En febrero de 1935, nació el Cineclub del Sindicato Español Universitario, de orientación falangista, que sirvió como modelo para la proliferación de algunos más. La lista de cineclubs de éste época es muy abultada. Algunos de los más representativos en Madrid fueron: Cinestudio 33, Cine Selección SAGE, Cine-Club GEGI, Imagen, UFEH, Cine (Merinero 1974: 25-30; Gubern 1977: 85).

libertad, Carbón, Soy un fugitivo, Cuatro de infantería, Eskimo, Cristina de Suecia, Tumultos, Éxtasis, La línea general, Honrarás a tu madre, Esclavos de la tierra, superproducción social de vanguardia, El acorazado Potemkin, Muchachas de uniforme, Sin novedad en el frente, El primer derecho de un hijo, El misterio de los sexos, Los lobos pastores". Con anterioridad a la proyección, Peirats difundía en *Solidaridad Obrera* los aspectos más relevantes de las películas con el objetivo de crear un ambiente propicio al debate el día de la sesión. Así, las proyecciones se integraban en un amplio programa cultural que trataba de incorporar el cine en el hábito de ocio de los obreros y proporcionaba un ámbito de reflexión sobre diferentes aspectos sociales o morales de las cintas. Como afirmaba Santos Davant, el cineclub libertario potenciaba la consideración del cine como un arma de lucha política:

La labor de los cine-clubs es algo digno de tenerse en cuenta (...). Los cineclubs sirven información de vanguardia a minorías de las que, en su día, destacarán aquellos que reimprimen con nuevos ritmos la ciencia, la literatura, el Arte y también, el cinema que es arte propio en síntesis de pluralidades. Los cineclubs llaman a un público ávido de comprender, para mostrarle con más reposo y sistematización, lo que sólo visaron entre el fárrago de productos estupefacientes proyectados en la pantalla de un cinema de empresa mientras las novias apremian y las mamás duermen.

Los cineclubs realizan una labor educativa y difusiva: educan el gusto y la sensibilidad para que sea para muchos lo que, por ignorancia, es a veces exclusiva de selecciones minoritarias.

A los camaradas que respaldan la "Sesiones de cinema selecto" hay que darles toda clase de facilidades para la continuidad de un esfuerzo que puede cristalizar en un organismo auxiliar dedicado hoy a enseñar al pueblo a digerir y valorar la obra cinematográfica y mañana manejar el arma del cinema contra sus enemigos seculares proyectando optimismos en las pantallas de una nueva sociedad.

Santos Davant,
Tiempos Nuevos, año II nº 3 (julio 1935)

La intensa actividad de crítica cinematográfica realizada por Peirats a lo largo de 1935,²⁷ dio lugar al folleto *Para una nueva concepción del arte. Lo que podría ser un cinema social*, que le encargó Federica Montseny para *La Revista Blanca* (Peirats 1974: II, 34).²⁸ En él reprueba la avalancha de cine frívolo y burgués que inunda las carteleras,

²⁷ Durante el año 1935 Peirats escribió múltiples reseñas sobre cine en *Solidaridad Obrera* y en la revista *¡Liberación!* (1935-1936, Barcelona).

²⁸ El opúsculo de Peirats tuvo sus correspondientes comentarios críticos en una serie de artículos de Alberto Mar titulados: "Un folleto sobre el cinema llamado social" (*Popular Film* nºs 470-471 agosto; 476, 478, octubre 1935).

sobre todo la producción de Hollywood, y hace un repaso sobre la cinematografía soviética para denunciar la mitificación de signo opuesto que operan en uno y otro sistema al exaltar el individualismo burgués o a las masas, respectivamente. Asimismo, arremete contra el cine fascista y nazi por su descarada manipulación propagandística.

De las experiencias en la ACE y las actividades cinematográficas de los libertarios durante los años previos a la Guerra Civil se desprende una concepción de ‘cine social’ que valora diversos directores por su independencia artística e ideológica. Autores entre los que se encuentran Pabst, Eisenstein, Lubitch, Dovchenco, Murnau, Vidor, Clair, Milestone o Machetý, se convierten en referentes imprescindibles.²⁹ Aunque los libertarios son permeables a las influencias más heterodoxas y no se circunscriben a un parámetro ético o estético rígido. Josep Peirats, Mateo Santos, Alberto Mar, Francisco Carrasco de la Rubia, Antonio Guzmán Merino o Armand Guerra defienden las películas de estos y otros realizadores porque manifiestan una concepción de la vida que se aproxima a los ideales anarquistas o sencillamente están protagonizadas por trabajadores. De modo que cuando el Sindicato anarquista establezca la socialización del cine al estallar la Guerra Civil se abrirán nuevas expectativas para programar y producir películas siguiendo estos modelos. Sin embargo, ni la capacidad de producción del Sindicato proporcionará suficientes cintas como para cubrir la demanda de la cartelera, ni la organización del todo el aparato cinematográfico podrá prescindir de las exitosas películas norteamericanas que garantizan la supervivencia de la plantilla de trabajadores del Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona.

Los resultados cinematográficos durante la guerra se valoran poco satisfactorios desde el sector más intelectual del movimiento anarquista y suscitan una fuerte controversia periodística que cuestiona abiertamente la capacidad del Sindicato para crear ese renovado cine social al que tanto se aspiraba. La postura de Mateo Santos, junto a otros periodistas y críticos cinematográficos frente a los gestores del Sindicato de Barcelona será muy crítica como se pone de manifiesto seguidamente.

²⁹ Lo nómina de películas que los anarquistas ensalzan y pueden tomar como modelo es amplia, entre las que parece haber consenso se encuentran: *Tempestad sobre Asia*, *Octubre*, *Viva la libertad*, *Carbón*, *Soy un fugitivo*, *Cuatro de infantería*, *Eskimo*, *Éxtasis*, *La línea general*, *El expreso azul*, *Esclavos de la tierra*, *El acorazado Potemkin*, *Sin novedad en el frente*, *Octubre*, *La tierra*, *El camino de la vida*, *El pan nuestro de cada día*.

III. EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA EN BARCELONA

1. HACIA UNA NUEVA ORGANIZACIÓN DEL APARATO CINEMATOGRAFICO EN LA ZONA REPUBLICANA

La sublevación militar de julio de 1936 y el inicio inmediato de la Guerra Civil paralizó casi por completo la producción cinematográfica y la inversión privada en todo el territorio estatal. Numerosos profesionales y empresarios se dieron a la fuga dejando los proyectos de los estudios interrumpidos en los dos principales centros de producción, Madrid y Barcelona. Ambas ciudades eran la sede de prácticamente toda la industria del cine junto a Valencia, que tenía una producción mucho más limitada pero significativa en el conjunto de la estructura cinematográfica.¹ El golpe militar precipitó un cambio revolucionario que puso al frente de la organización y gestión del complejo entramado cinematográfico a los sindicatos obreros. En cada uno de los centros evolucionó de forma diferente debido a la singular circunstancia que desencadenó la contienda: en Madrid, el mayor peso sindical en manos de UGT generó una situación

¹ En el momento de estallar la guerra, en Barcelona había siete películas en rodaje y todas ellas se acabaron y estrenaron durante la guerra a excepción de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Juan Parellada, que tuvo que esperar hasta la posguerra. Los otros títulos fueron *Diego Corrientes* de F. Iquino, *Los héroes del barrio* de Armando Vidal, *La millona* de Antonio Momplet, *El suspiro del moro* de Antonio Graciani, *Nuevos ideales* de Juan Parellada, *Hogueras en la noche* de Arthur Porchet. Durante la contienda la producción privada se limitó al rodaje de tres películas: *Las cinco advertencias de Satanás* de Isidro Socías, *Molinos de viento* de Rosario Pi, y *Bohemios* de Francisco Elías; las dos últimas estrenadas después de la guerra.

En Madrid estaban en curso otras cinco películas en el verano de 1936: *La casa de Troya* de Juan Vilá y Vilamala, *¡Centinela alerta!* de Jean Grémillon, *El rayo* de José Buchs, *Luis Candelas* de Fernando Roldán, *Carne de fieras* de Armand Guerra, que se acabó de rodar en medio del conflicto y sólo se montó el copión sin llegar a estrenarse. Durante el conflicto se rodaron dos filmes de inversión particular: *En busca de una canción* (1937), de Eusebio Fernández Ardavín, y *Amores de juventud* (1939), de Julián Torremocha.

En Valencia, la productora Cifesa tenía en marcha dos filmes, *El genio alegre* de Fernando Delgado, cuyo rodaje en Córdoba permitió que los nacionales aprovecharan el equipo y el personal en beneficio de sus fines propagandísticos. *Nuestra Natacha*, de Benito Perojo, casi estaba acabada y su estreno se anunció durante toda la guerra aunque no se llegó a producir. Con el estallido de la guerra Cifesa fue incautada y colectivizada por los trabajadores que permanecieron leales a los intereses de sus propietarios en una operación que sólo acató en apariencia el nuevo orden revolucionario, así que la producción se redujo a algunos noticiarios y otras filmaciones aisladas. La familia Casanova, propietaria de la empresa, se estableció en la zona rebelde en cuanto pudo para colaborar activamente en la propaganda nacional. Sin embargo Cifesa estuvo presente en las salas de cine durante toda la guerra con la exitosa proyección de *Morena Clara* (1936), de Florián Rey y a partir de 1938 se denominó Cifesa Consejo Obrero, controlada por un comité de los propios trabajadores.

Ver, Sala 1993: 17-46; Pérez Perucha 1991: 101-108 y 1992: 27-3; Álvarez-Sala 1981: 27-31; Gubern 1997: 99-100 y 2000: 164-165.

de permanente conflictividad con la CNT que tenía menos representación.² En Barcelona, el predominio absoluto de la CNT en todas las ramas del espectáculo proporcionó un escenario muy diferente al de la capital. En opinión de Juan B. Heinink (1997: 115) “*originó un apreciable grado de coherencia en al producción catalana, y desorganización e ineficacia en la madrileña, que acumularía torres de latas de material inservible y numerosos trabajos fallidos, malgastando kilómetros de negativo muy valioso, sobre todo en aquel período de escasez*”. Mientras que en Valencia se estableció una estrecha colaboración entre ambas centrales sindicales.³

En la Ciudad Condal, el vacío organizativo de la industria cinematográfica fue rápidamente sustituido por la acción de los trabajadores, fiel reflejo de los comités-gobiernos que actuaron en otros sectores para encauzar la vida social e industrial de retaguardia,⁴ lo que facilitó la inmediata alineación del cine a la causa republicana y la puesta en marcha de filmaciones que hicieron el seguimiento de la guerra día a día hasta el desenlace, como afirmó Carrasco de la Rubia (1938: *Umbral* nº 26), “*iban a*

² A diferencia de Barcelona, en la capital española las salas de espectáculos se colectivizaron entre las diferentes organizaciones sindicales y políticas, sin embargo la fuerte competencia entre UGT y CNT para controlar los cines determinó que la Junta de Defensa de Madrid decidiese la creación de una Junta de Espectáculos en febrero de 1937, un organismo que igualaba la representación sindical en la dirección de los Espectáculos hasta que en octubre del mismo año imponía una dirección estatal y dejaba en minoría a los sindicatos; no obstante las salas fueron definitivamente incautadas por el Estado en enero de 1938.

Ver Cabeza 2005, un estudio monográfico centrado en la gestión y distribución cinematográfica durante toda la Guerra Civil en Madrid.

³ La afiliación a la UGT era más elevada en Valencia, pero eso no impidió establecer un equilibrio de fuerzas con la CNT que cristalizó en la organización del Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos (CEEP) el 17 de agosto de 1936, donde ambas sindicales contaron con el mismo número de representantes. Se socializaron los cines, teatros y todas las salas de entretenimiento. El CEEP actuó con moderación para no crear conflictos con las empresas distribuidoras. El cineasta Manuel Ordóñez de Barraicúa trabajó como productor ejecutivo para dicho organismo además de colaborar con otras identidades dependientes del gobierno republicano (Perucha 1981: 8; Sala 1993: 282-291).

⁴ La guerra y la vida en retaguardia requería un poder bien estructurado. La organización anarcosindicalista había aprendido de las experiencias insurreccionistas revolucionarias lideradas por la FAI que habían fracasado en los años anteriores: en el Llobregat (1932), en Casas Viejas (enero 1933) y en Aragón y Cataluña (diciembre 1933). En consecuencia, la actuación de los comités anarquistas durante la Guerra Civil fue una concesión a la corriente reformista del movimiento libertario. La CNT adoptó una postura de colaboración con el gobierno que se mantendría a lo largo de la guerra y provocaría grandes tensiones políticas internas con las bases del sindicato y fuera de él (Broué Témine 1962: 55). De ahí que la reacción de los trabajadores fuese inmediata en el momento que se produjo la insurrección militar: “*Els treballadors a les fàbriques, es trobaren en una situació clara de poder que, molts cops, coincidirà amb la desaparició i la fugida dels directius i patrons. La col·lectivització fou sovint, per tant, resultat d'una situació que no podia ésser imputada, en darrera instància, ni al govern de la Generalitat ni als sindicats obrers, sinó que era fruit de l'aixecament militar. (...) El testimoniatge dels militants cenetistes hom en desprèn que s'operà des de la base sense esperar directius ni consignes del Comitè Regional de Catalunya i d'organismes superiors*” (Bricall 1977: II, document 14).

escribir con imágenes móviles un gran trozo de la historia de España (...) las cámaras tomavistas estaban siempre en primera línea y abandonaban las posiciones mucho después que el último combatiente. Los cameramas contribuyeron con su sangre en una proporción que no ha sido igualada”.

Tras el fracaso del golpe militar, la CNT creó una Oficina de Información y Propaganda dirigida por el periodista Jacinto Torihyo, que se encargó de organizar unos equipos improvisados de reporteros que marcharon al frente junto a las primeras columnas de voluntarios. Durante esos días se rodaron algunos metros de película por las calles de Barcelona que proporcionaron el primer título anarquista, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos.

El cine se convirtió en un arma de lucha, utilizado por las diferentes organizaciones políticas del bando republicano como un medio propagandístico en defensa de la legitimidad frente a los militares golpistas y como un viento a favor de los diferentes idearios políticos que constituyeron el Frente Popular entre republicanos y anarquistas. Así pues, la mayor parte de las actividades cinematográficas durante la guerra están relacionadas con las diferentes organizaciones sindicales, los partidos políticos o las instituciones estatales.⁵ Esta circunstancia determinó la heterogeneidad de la

⁵ El encabezamiento de las películas en la zona republicana muestra un amplio abanico de entidades de todas las tendencias políticas, del Gobierno Central (Ministerio de Propaganda), la Generalitat de Cataluña (Comisariado de propaganda, *Laya Films*), organizaciones anarcosindicalistas (CNT-FAI, SUEP-SIE Films, Solidaridad Internacional Antifascista), organizaciones marxistas (PSUC, JSU, UGT, Film Popular, Regimiento "Pasionaria", "El Campesino", Alianza Internacional Antifascista, Socorro Rojo Internacional), etc.

Las instituciones gubernamentales republicanas orientaron una parte importante de las producciones cinematográficas a la difusión de noticieros en el ámbito internacional con el objetivo de denunciar el apoyo fascista al bando nacional y recabar sostén para la República. Aunque de nada sirvieron las contundentes imágenes de los bombardeos sobre la población civil española para romper con el pacto de No Intervención impuesto por las democracias europeas occidentales.

La Generalitat de Cataluña fue la primera institución gubernamental que creó un organismo de producción cinematográfica, *Laya Films* (noviembre de 1936), integrado en el Comisariado de Propaganda. Entre su copiosa producción destaca el noticiero *Espanya al dia* y números cortometrajes relacionados con el frente y la retaguardia, realizados por Ramón Biadiú, Manuel Berenguer, Josep M. Maristany y Sebastián Parera, entre otros Ver: *Mi Revista* nº 40, 1938; Sala-Álvarez 1978; Perucha: 1979: 15-18; Sala 1982 y 1993: 196-219; Martínez 2002: 80.

Numerosos organismos dependientes del Estado republicano desarrollaron una producción cinematográfica que fue variando en función de la localización del gobierno en su periplo por las tres capitales durante la guerra, en Madrid, Valencia y Barcelona. Etapas que se corresponden, respectivamente, con La Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (julio-noviembre 1936); el Ministerio de Propaganda, creado con el gobierno de Largo Caballero (noviembre 1936-mayo 1937) que produjo desde París *España leal en armas* (1937), de Jean Paul La Chanois, con la supervisión de Luís Buñuel. Finalmente, los Servicios Cinematográficos de la

producción cinematográfica y la diversificación de los mensajes políticos e ideológicos de las películas, en su gran mayoría reportajes, documentales de información y propaganda que evidencian un marcado contraste con la cinematografía del bando nacional, caracterizada por una homogeneidad sin fisuras.

El volumen de películas realizadas en un período tan corto de tiempo, trescientas sesenta películas en apenas dos años y medio,⁶ resulta totalmente inaudito para la industria cinematográfica española de mediados de los años treinta y pone de manifiesto que existía una conciencia precisa de que se estaba construyendo una crónica audiovisual irreplicable, del valor del cine como testigo de la historia y de su influencia propagandística.

Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado, con el gobierno de Negrín (mayo 1937-1939) que en 1938 idearon unos cortometrajes sin título de tres minutos de duración, denominados “trailers”, para pasar en los intermedios de las salas de cine. En ellos se trataban temas de información o propaganda, realizados por Manuel Villegas López, Fernando G. Mantilla y Francisco Camacho (*sic.* Fernández Cuenca 1972 Vol. I: 91 en la atribución de autoría de estos filmes).

Otros dos títulos de la Subsecretaría de Propaganda, *Ejército Regular* (1937) y *Campesinos de ayer y de hoy* (1938) fueron realizados por el periodista libertario Francisco Carrasco de la Rubia. En Valencia, Fernando G. Mantilla filmó *Por la unidad hacia la victoria* (1937). En Barcelona la Subsecretaría produjo el film *Espoir, Sierra de Teruel* (1939), de André Malraux.

Además de las entidades citadas, participaron en la producción otras directamente vinculadas a partidos políticos o sectores del Ejército, sin llegar a ser uniformes en los principios ideológicos que inspiraron los filmes, pues había diversidad entre socialistas, republicanos y comunistas. Éstos últimos fueron acaparando la realización con la productora y distribuidora Popular Film, ligada al PCE. Además, numerosos realizadores eran afines al partido comunista e hicieron suyas sus tesis políticas como se ven reflejadas en numerosos títulos, entre ellos *Mando único* (1937), de Antonio del Amo o *Unificación* (1937).

Otras instituciones dependientes del Estado fueron: el Ministerio de Sanidad; el Ministerio de Instrucción Pública y de Sanidad que produjo *Alerta* (1937), de Antonio del Amo, *La República protege a sus niños* (1938) y *España Vieja* (1938) en colaboración con las Milicias de la Cultura; el Ministerio de Agricultura; el Estado Mayor del Ejército del Centro, a cargo de Juan M. Plaza; el Cuerpo de Ejércitos del Centro; los Servicios de Información del Estado Mayor del Centro; el Comisariado de Guerra del Ejército del Centro; el Comité pro Ejército Regular Popular; la Escuela de Carabineros; la Comandancia General de Ingenieros; la Dirección General de Carabineros y la Dirección General de Marruecos y Colonias.

Se crearon también productoras singulares como Ediciones Antifascistas (Barcelona), que se propuso la creación de cortometrajes comerciales con asuntos cómicos, musicales o de fantasía. Para ello contó con la colaboración de diversos realizadores: José Fogués, Manuel Ordóñez de Barraicúa, Francisco Ribera, Justo Labal, Manolo Ordóñez o Ángel Villatoro que realizaron entre otros los siguientes títulos: *Cantando y bailando*, *Sueño musical*, *Orquesta Nacional de Conciertos*, *Tres himnos del pueblo*, *Un mal negocio*, *España ante el mundo*, *Ópera en el Liceo*, etc. (*Mi Revista* n° 44-45, 1938). Ver: Perucha-Álvarez-Sala 1979 y 1981; Sala 1993:153-186; Gubern 1986, 1996: 35-55 y 2001: 89-98.

⁶ La Guerra Civil duró exactamente dos años, ocho meses y quince días: del 17 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939.

2. TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA

2.1. Incautación de salas y creación del Comité Económico de Cines

El hecho de que el enfrentamiento contra los sublevados en la Ciudad Condal se hiciera con la participación voluntaria de trabajadores armados, muchos de ellos activos libertarios encuadrados en la CNT-FAI, fortaleció al anarcosindicalismo y amparó las actuaciones del movimiento libertario.⁷ En Cataluña, la organización anarquista era la fuerza sindical con mayor implantación en los diferentes sectores industriales, y desde la creación en 1930 del Sindicato Único de Espectáculos Públicos o Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos de Barcelona (SUEP o SUICEP), también contaba con una numerosa y significativa representación en el sector de los espectáculos con mil quinientos afiliados.⁸ El SUICEP había nacido en el contexto de crisis laboral que la implantación del cine sonoro había provocado al final de los años veinte, un momento en que se trataba de encontrar soluciones pragmáticas a los problemas de los músicos y demás trabajadores del espectáculo. El Sindicato incorporaba las diferentes ramas de las artes escénicas: cine, música, danza, teatro, variedades, etc. y otras actividades deportivas heterogéneas: canódromos, boxeo y frontones, además de las fiestas taurinas.⁹ Desde su fundación y hasta el final de la Guerra Civil, Manuel

⁷ La CNT tenía una base obrera militante muy combativa y con una larga experiencia en la acción directa. Una parte se integraba en los comités de defensa que eran, en palabras de Broué-Témime (1962: 56), “verdaderas organizaciones paramilitares”. La insurrección militar desencadenó una frenética actividad de los comités obreros que al incautarse de armas les permitió hacerse con el control de la situación en Barcelona.

⁸ Espinar 1938: *Mi Revista* nº 46. En Barcelona la cifra de afiliados a la CNT ascendía a doscientos cincuenta mil (Gubern 1986: 7; Sala 1993), otros historiadores aumentan el número hasta trescientos cincuenta mil (Thomas 1976: I, 322). El total de la militancia ceneteísta en toda España se aproximó en su momento más álgido al millón y medio (Alba 2001: 24).

La creación de los Sindicatos Únicos, es decir, un sindicato por cada industria en lugar de uno por cada empresa, se decidió en el Congreso de Sants celebrado en Barcelona en 1918. En otro importante Congreso anarquista celebrado en Zaragoza (mayo 1936) se procedió a la unificación de las diferentes ramas de sindicatos que formaban parte de la CNT, los que participaban de la línea faísta junto a los que eran de la oposición “treintista” (Peirats 1988: I, 27; Alba 2001: 264-266). Para el desarrollo de la revolución social ver: Brademas 1974; Burnett 1980 y 1989; Monjo 2003.

⁹ Las secciones que conformaban todo el Sindicato de la Industria del Espectáculo se agrupaban en veinte epígrafes: Actores. Artistas cinematográficos. Autores y Compositores. Maestros, Directores y Concertadores. Músicos. Cines y Teatros. Variedades y Circos. Music-Halls. Parques y Atracciones. Frontones. Canódromos. Boxeo. Industria cinematográfica. Operadores y Ciclistas. Picadores y Banderilleros. Escenógrafos. Tramoyistas. Apuntadores. Electricistas. Coristas y Utileros (“El Sindicato de la Industria del Espectáculo”, *Tierra y Libertad*, 15 de octubre 1938).

Espinar¹⁰ presidió el Sindicato de Espectáculos con Marcos Alcón de secretario, un activo miembro de la FAI.¹¹

La elevada representatividad asociativa de la CNT y el control de la práctica totalidad de las salas de espectáculos, que en conjunto sumaban más de ciento cincuenta locales, facilitó que en los días posteriores a la paralización de la revuelta militar los trabajadores emprendieran las primeras actuaciones revolucionarias. El día veintiuno se declaró una huelga general y a continuación se incautaron ciento doce salas de cine de Barcelona.¹² A lo largo de esos días se convocaron asambleas que determinaron el ingreso colectivo de trabajadores en el SUIEP-CNT, un aumento de fuerza y representatividad que proporcionó el empuje necesario para conducir una nueva organización del entramado cinematográfico.¹³ Inmediatamente, el día veintiséis

¹⁰ Miguel Espinar recordaba la fundación del Sindicato: “Era por el año 1930 cuando los camaradas que trabajaban en los espectáculos públicos sufrían toda clase de calamidades; ni un solo día de descanso, había jornales de dos y tres pesetas diarias por toda retribución. (...) Se consiguió, por ejemplo, que los acomodadores cobraran sesenta pesetas semanales; las mujeres de la limpieza, veintiuna; taquilleras, cincuenta; y los operadores, de ochenta a ciento quince. Se consiguió, además, un descanso de plantilla en los locales, ¡que ya era conseguir!” (Rubio 1937: *Mi Revista* nº 25).

¹¹ Marcos Alcón participó en el Consejo Nacional de la CNT entre 1931 y 1933; en julio de 1937 fue designado Secretario General de todos los sindicatos anarquistas del Espectáculo de la zona republicana.

La Federación Anarquista Ibérica (FAI) se instituyó en 1927 con el objetivo de velar por el mantenimiento de los ideales anarquistas en un momento de gran crecimiento de militancia en el sindicato confederal. La influencia de la FAI sobre la CNT creció exponencialmente hasta llegar a su dominio, lo que provocó una escisión interna en 1931, la corriente denominada “treintista”, liderada por Ángel Pestaña, Joan Peiró y Juan López, que apostaba por el retorno a la acción más genuinamente sindical. La FAI mantuvo el enfoque revolucionario y actuó a modo de vanguardia instigando las insurrecciones del Baix Llobregat (1932), de Casas Viejas (1933), Aragón y Rioja (1933). En vísperas de la Guerra Civil la trabazón entre CNT-FAI confirma la incorporación faísta al organismo confederal que se mantendría hasta el final de la contienda, según criterio de Broué-Témime (1962: 55). Ver Brademas 1974; Peirats 1988: I, 51-65; Burnett Bolloten 1989; Casanova 1997.

En el Comité de Milicias, que fue el auténtico órgano de poder político en Barcelona durante los dos primeros meses de la guerra, se integraron miembros de la FAI (Durruti, García Oliver, José Asens) y de la CNT (Abad de Santillán, Aurelio Fernández). Además, la participación de la FAI en las instituciones políticas republicanas con Federica Montseny y Juan García Oliver de ministros, confirmó el cambio de rumbo de la organización durante la guerra y el triunfo de las tesis colaboracionistas en el seno confederal (Íñiguez 2001: 212; Stanley 2005: 46).

¹² Datos extraídos de la *Memoria del Comité Económico de Cines*, un informe firmado por Miguel Espinar publicado por el sindicato en noviembre de 1937 para dar cuenta a la Generalitat de Cataluña de los resultados de la nueva gestión de la Industria del Espectáculo Cinematográfico de Barcelona. El informe también se publicó en *Mi Revista* nº 28 (1 diciembre 1937).

Además de los cines, el Sindicato llegó a controlar doce teatros y diez salas de music-hall (*Espectáculo*, nº 4, 30 agosto 1937).

¹³ El presidente del Sindicato, Miguel Espinar, afirmaba que se pasó de mil quinientos a tres mil afiliados y según datos de los Plenos locales, en agosto de 1937 había trece mil seiscientos afiliados (*Espectáculo* nº 3, 1937). Y el presidente del Comité Económico de Teatros respondía así en una entrevista:

-¿Que sectores estaban representados con más amplitud en el Sindicato?

de julio, la Generalitat de Cataluña creó la Comisaría de Espectáculos con Josep Carner al frente y poco después el Comité de Cinema de la Generalitat, encabezado por Luí M^a Bransuela, inscrito en la Comisaría de Espectáculos. Se pretendía así dar curso legal y encauzar las actuaciones del SUIEP-CNT en una situación que había desbordado por completo el marco institucional.

El seis de agosto de 1936 se celebró una Asamblea General del SUEP en el teatro Español de Barcelona que decidió la reestructuración de todo el sistema organizativo del Espectáculo y la futura socialización del cine. De esta forma quedó establecido un nuevo Reglamento de treinta y cinco artículos con el que se regulaban los aspectos laborales y económicos de los locales, mientras los empresarios pasaban a estar considerados como *“un trabajador más en la plantilla del local”* y se quedaban sin *“autoridad sobre el personal”* (Solidaridad Obrera, 9 agosto 1936; Espinar 1937: Memoria).¹⁴ Se estableció que cada uno de los tres sectores de la industria del espectáculo -Cine, Teatro, Variedades y Circo- constituiría su propio Comité Económico administrado de forma autónoma *“sin nexo de unión con los demás”*,¹⁵ lo

-Los electricistas en su totalidad, gran parte del personal de maquinaria, más de trescientos profesores de orquesta, numerosos operadores de cine y casi todo el personal subalterno –limpieza, acomodadores, etc.-. Puede asegurarse que, por lo que respecta a la parte manual, controlábamos casi en su totalidad los espectáculos de Barcelona.

-¿Cuándo ingresó el resto de la profesión?

-A los tres o cuatro días de haberse iniciado el movimiento revolucionario. Pero como queda dicho, el ingreso en masa no fue obra de la improvisación, sino de toda la labor que estaba hecha con anterioridad (Solidaridad Obrera p. 2, 10 febrero de 1937).

Muchos sindicalistas abandonaron Barcelona para luchar en el frente, así que desde el momento en que las salas estuvieron incautadas a todos aquellos que no estaban sindicados les tocó afiliarse en alguna de las dos organizaciones existentes, la CNT o la UGT (controlada por el Partit Socialista Unificat de Catalunya, PSUC).

José Robuster, contable de una empresa gestora de canódromos, comenta al respecto: *“Las agrupaciones autónomas de músicos y actores tuvieron que decidirse por ingresar en la CNT o en la UGT, pues seguir autónomas era perder toda influencia, en aquellos momentos. Dado que la base de los espectáculos –los obreros y los locales- estaba en la CNT esas agrupaciones autónomas ingresaron en la CNT. Era lógico, por razones prácticas, puesto que no había afinidad ideológica. Sólo hubo una excepción: un grupo de pelotaris, en Barcelona. Algunos actores formaron también un sindicato de actores de la UGT. Hay que decir que la CNT respetó siempre sus derechos como obreros del espectáculo, y que nunca tuvieron problemas para actuar en las salas colectivizadas por comités compuestos por cenetistas”* (Alba 2001: 267).

¹⁴ Los Reglamentos de Espectáculos se ratificaron en el Departamento de Trabajo de la Generalitat el 12 y 14 de agosto de 1936, publicado en el DOG. 18 agosto 1936 (Espinar 1937: 4, Memoria).

¹⁵ Esta independencia de los Comités indica un régimen de organización del Sindicato de proporción local. En julio de 1937 se intentó crear una estructura de ámbito nacional a través de un nuevo organismo, la Federación Nacional de Espectáculos Públicos, aunque en la práctica no acabó de funcionar.

que dio lugar a la creación de un Comité Económico de Cines en Explotación (CEC), encargado de la gestión total de los locales de proyección de Barcelona:

Art. 35º. Los locales de cine, tal y como están en la actualidad, pasan íntegros a depender directamente del Sindicato para su normal funcionamiento, y todas aquellas reclamaciones que con justificación se presenten serán resueltas por el Comité económico de Cines.

El Comité Económico se organiza en cuatro secciones: suministros, programación, taquillaje y propaganda (Art. 22). Se establece que los ingresos de taquilla se depositan en una caja común y una vez satisfechos los gastos, los beneficios que se han obtenido se distribuyen entre los trabajadores según un porcentaje establecido. Al Sindicato se le adjudica una prima de la caja.

El nuevo reglamento introduce mejoras laborales y fija el horario de las salas (Art. 10). Rebaja los precios de las taquillas -que son igual para todos los cines sin distinción de categorías (Art. 21)-, establece la jornada de trabajo con un tope de treinta y seis horas semanales y la plantilla de cada sala -formada por tres operadores por cabina, un taquilla y medio por local, un water y medio por local, un ciclista y medio por local, dos conserjes por local, dos serenos por local, porteros y acomodadores más suplentes en cada local, personal de limpieza, un electricista especialista y medio por local, electricistas generales cada tres locales, suplentes electricistas cada tres locales, orquesta de dieciocho músicos y director para seis locales, dos números de variedades para cada local, dos tramoyistas y un suplente por local (Art. 8)-. Se establecen

Miguel Espinar, presidente del Comité Económico de Cines hacía un repaso de su gestión y esclarecía que *“Los Reglamentos aprobados establecen en realidad un sistema de agrupamiento industrial por cada sector de la industria del espectáculo, regido y administrado autónomamente sin nexo directo de unión con los demás, en sistema de explotación colectivista. (...) El Comité Económico de Cines, órgano gestor que el propio Reglamento crea, asistido por cuatro Comités de Barrio y los de cada local, inicia la ingente tarea de poner en marcha un plan de explotación unificada y llevar a la práctica las orientaciones soñadas en todos los locales del sector de proyección cinematográfica de Barcelona y su radio municipal”* (Espinar 1938: *Mi Revista* nº 51-52).

A pesar de esta afirmación de independencia en el funcionamiento de los Comités de cada sector, había un trasvase económico entre ellos en los momentos en que se producía una situación de colapso, tal y como recoge el testimonio de José Robuster, del Comité de Canódromos: *“Vino a verme Marcos Alcón, del Sindicato de Espectáculos. Me dijo que el sindicato necesitaba con urgencia cien mil pesetas para retirar una determinada cantidad de película virgen que estaba en la frontera, indispensable para que la sección de producción cinematográfica pudiera trabajar. Reuní la asamblea de la colectividad de canódromos, expuse la situación y se aprobó hacer el préstamo. (...) Pese a que de sobras sabíamos que el Sindicato tenía un déficit considerable y probablemente nunca recobraríamos lo prestado. Mientras se pudieran pagar los salarios y mantener funcionando los canódromos ¿para qué queríamos más dinero? No éramos capitalistas en busca de beneficios...”* (Alba 2001: 264).

subsidios por enfermedad, invalidez, vejez y paro forzoso (Art.15). Asimismo se estipulan vacaciones de mes y medio al año para todos los trabajadores (Art. 20).

Entre los aspectos más llamativos y controvertidos de la nueva estructura colectivista se encuentra los relacionados con la igualdad salarial y la fijación de un tope máximo de sueldo de ciento setenta y cinco pesetas (Art. 29). El promedio salarial se duplica, queda en unas ciento veinticinco pesetas semanales (Espinar 1937: 13, *Memoria*).

*Art. 1º. Los salarios serán uniformes para todas las características de trabajo de las ramas de la industria cinematográfica.*¹⁶

El artículo siete estipula cuáles son los porcentajes a percibir según esas características de trabajo: Sindicato, 100%. Operadores, 100%. Taquillas, 90%. Suplente de taquilla, 50%. Water, 65%. Suplente de water, 33%. Ciclista 90%. Suplente de ciclista, 45 %. Conserjes, 80 %. Serenos, 97 %. Acomodadores, 90 %. Porteros, 90 %. Limpieza, 50 %. Electricistas, 100 %. Suplente electricista, 50 %. Músicos (18 por cada cine), cada músico 100%. Dos números de variedades en los locales, 100 %. Dos tramoyistas y un suplente por cada local, 100 %. Autores, el 1% del ingreso bruto de taquilla por local. Empresarios 200% (*Solidaridad Obrera*, 9 agosto 1936).

Entre los trabajadores que habían salido más perjudicados por la implantación del “sueldo único” se produjo una fuga de militancia, aunque la sindicación ceneteísta continuó siendo mayoritaria en Barcelona.¹⁷

¹⁶ Se estableció la igualdad salarial entre sexos, algo verdaderamente inaudito para la época, pero la medida uniformizadora del sueldo no cayó nada bien entre músicos y actores que se sintieron muy agraviados al comprobar que su salario de quince pesetas diarias sólo excedía en cinco pesetas a lo que cobraban los milicianos en el frente (Alba 2001: 268).

La igualdad salarial en cada uno de los sectores del Espectáculo solamente se mantuvo durante los primeros meses de la guerra. Hacia finales de 1936 se estableció la remuneración según un porcentaje, que de hecho establecía categorías diferenciadoras, aunque no se volvió a la desigualdad que existía antes de la guerra. El tope de ciento setenta y cinco pesetas de sueldo máximo lo cobraron primeras figuras de la escena como el tenor Hipólito Lázaro, el barítono Marcos Redondo o el actor Enric Borràs (Sanz 1986: 62; Castells 1993: 204).

¹⁷ El Decreto de Sindicación Obligatoria (27 agosto 1936) hacía inevitable la pertenencia a alguna organización sindical y la fuga de militantes hacia UGT se vio compensada por la entrada de otros nuevos. Sin embargo, en la implantación de nuevas bases de trabajo se impuso la fuerza del SUEP-CNT que ponía “*Condición indispensable, pertenecer al Sindicato Único del Ramo de Espectáculos Públicos de Barcelona*”, como expresa el artículo primero del Reglamento de trabajo para el doblaje de películas, publicado en *Solidaridad Obrera* (18 agosto 1936). Dicho Reglamento constaba de veintiún artículos con los que se estipulaban detalladamente las condiciones laborales de los actores de doblaje.

Otro asunto conflictivo se refiere a la eliminación o rebaja de impuestos y arbitrios municipales, así como la rebaja de arrendamiento de las salas que deja a la administración a expensas del Sindicato:

Art. 18. Se rebajará considerablemente el alquiler de todos los locales de cine de Barcelona y su radio. El Gobierno de la Generalitat de Cataluña regulará estos alquileres.

Art. 19. A excepción de los impuestos de beneficencia se tiende a la supresión de todos los impuestos y arbitrios, y mientras tanto, a la reducción mínima de ellos.

El Gobierno de la Generalitat de Cataluña regulará y gestionará la reducción de los impuestos y arbitrios que de momento subsistan, y pondrá en práctica la supresión de los que se consideren innecesarios.

El día nueve de agosto los cines de Barcelona volvían a abrir sus puertas en sesiones de tarde y se difundían los cambios que iba a encontrar el público, entre ellos la eliminación de los pases de favor y las propinas:¹⁸

El Comité Económico de Cines en Explotación, ha recogido al desenvolverse en un régimen de socialización, todas aquellas sugerencias que no por reiteradas y nunca atendidas, eran la base de una nueva concepción del espectáculo de cine en su más moderna adaptación, y así se dispone a llevar a la práctica innovaciones tan revolucionarias como la de poner al alcance de todas las fortunas y sin distinción de clases, el precio del espectáculo, al tiempo que se mejora la calidad artística del mismo.

“La reapertura de los cines”, *Solidaridad Obrera* (9 agosto 1936)

Entre las innovaciones que afectaban a las salas de cine, se disponía la contratación de orquestas musicales, formadas por dieciocho componentes, para cubrir los intermedios en los cines más céntricos de Barcelona, un total de ocho salas, entre ellos el Coliseum, Urquinaona, Fémina, Fantasio, Astoria y Capitol. Una medida que se justificaba desde el punto de vista de mejora de calidad, “*con lo que se suprime la molesta y anticuada pausa del clásico intermedio, cosa totalmente reñida con el dinamismo propio del séptimo Arte*”. Con estas nuevas medidas se dio ocupación a todos los músicos en paro, que pasaron a trabajar indistintamente en los cines, cafés, teatros o salas de music-hall. El personal que trabajaba para el cine estaba organizado en diferentes secciones, tal y como aparecía anunciado en el diario confederal.¹⁹

¹⁸ A partir del 26 de septiembre los cines normalizaron las sesiones y abrieron por las noches (*Solidaridad Obrera*, 25 septiembre 1936).

¹⁹ *Solidaridad Obrera* (28 agosto 1936, p. 14): “Convocatoria de reunión de Sindicato Único de Espectáculos Públicos (Sección Industrias Cinematográficas), se convoca por Subsecciones:

Grupo A: directores, ayudantes, autores de argumentos, guiones y decoupages, directores de diálogo, secretarios de producción, directores de sala de doblaje, traductores, propaganda y prensa y dirección musical.

El Sindicato de Espectáculos Públicos de Barcelona se encargó de que los espectáculos funcionaran a lo largo de toda la Guerra Civil con el propósito de mantener el empleo de los numerosos trabajadores y para que la vida en retaguardia mantuviera un cierto nivel de normalidad a pesar de la guerra, aunque a lo largo de 1938 las salas en funcionamiento disminuyeron ostensiblemente:²⁰

En realidad, durante la guerra todos los espectáculos funcionaron regularmente. Tal vez porque el dinero iba perdiendo valor, tal vez por la atmósfera que se crea en una guerra, cuando una parte importante de la población no sabe si estará viva el día siguiente, o por lo que fuere, pero lo cierto es que nunca había habido tanto público en los canódromos, a pesar de que, con los bombardeos, podía ser peligroso estar en un lugar donde hubiera cientos o miles de personas.

José Robuster (Alba 2001: 263)

No obstante, en el nuevo régimen colectivista se generó una contradicción entre la convicciones morales más ortodoxas que aconsejaban la eliminación de algunas actividades de ocio y entretenimiento por considerarse inapropiadas (carreras, apuestas), frívolas e inmorales (varietés, music-hall) o violentas (boxeo, toros), con el hecho de que su desaparición implicaba dejar en el paro a los empleados. De modo que el Sindicato optó por mantener las plantillas:²¹

No pudimos plantearnos, porque había necesidades económicas urgentes, los problemas morales relacionados con los espectáculos de apuestas. En principio, no los veíamos con gusto, pero ayudaban a mantener otras secciones deficitarias, como teatro, circo, música. Por esto,

Grupo B: ingenieros especializados en cámara, técnicos de sonido, ayudantes de sonido, cámaras, ayudantes de cámaras, maquillaje, peluqueros, fotógrafos, ayudantes de fotógrafos, régisseurs, operadores de proyección, ayudantes de proyección, electricistas, chóferes, mecánicos.

Grupo C: dependencias de oficinas, distribución, repaso, cosedoras, limpieza, serenos y porteros.

Grupo D: laboratorios y montaje.

Grupo E: pintores, empapeladores, yeseros, decoradores y proyectistas decoradores”.

²⁰ El Comisario de Espectáculos de Cataluña y jefe de Servicios de Cinema de la Generalitat de Cataluña, Lluís M^a Bransuela, fue un firme partidario del mantenimiento de actividades del Espectáculo por motivos económicos y políticos: “Estimo que los teatros y cines deben estar abiertos. Se da la sensación en el extranjero, de ese extranjero que se halla ojo avizor para lo que en España acontece, de que vivimos en un régimen normal. Se da la sensación y es así” (Mi Revista n^o 22: 1 noviembre 1937). Los esfuerzos políticos, aún con todas las discrepancias y enfrentamientos que hubo entre sectores del PSUC-UGT y CNT mantuvieron las programaciones en cines y teatros, a pesar de que quedaron muy menguadas en el último año de la guerra. En diciembre de 1938 sólo quedaron en funcionamiento cincuenta y seis cines (Solidaridad Obrera, 29 diciembre 1938).

²¹ “La continuación de estos espectáculos en un movimiento revolucionario de dignificación social, origina una palpable contradicción, pues nada más repugnante que la sistematización de la tortura de un animal, o el que dos hombres se magullen a puñetazos por unas pesetas, o que la competición de unos galgos sirva de base al detestable juego de azar. Pero lamentablemente la práctica opone una serie de obstáculos a la supresión fulminante de estas modalidades, que suele imponer su subsistencia” (“Sindicato de Espectáculos Públicos”, Tierra y Libertad, 22 octubre 1938).

los canódromos y los frontones, donde se apostaba, funcionaron durante toda la guerra, mientras que los deportes profesionales quedaron en suspenso.

José Robuster (Alba 2001: 273)

Respecto al cine, tampoco se pudo mantener el artículo 26 del Reglamento que determinaba el tipo de películas que se podía ver, ya que para sostener la liquidez de taquilla se optará por el pragmatismo y se programaron filmes comerciales, “películas burguesas”, que, indudablemente no se ajustaban a los criterios de idoneidad establecidos. Inclusive se pusieron trabas a la exhibición de películas soviéticas para minimizar la propagación del ideario comunista:

Art. 26. No se pasará ninguna película que tenga un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de la libertad y humanidad que informan la Confederación Nacional del Trabajo. Para la efectividad de ésta cláusula el Comité Económico de cines estará en continuo contacto con los organismos oficiales de censura cinematográfica.

El gran reto que se les plantea a los gestores anarquistas es hacer compatible la ocupación laboral con la cultura y el entretenimiento. También se proponen fijar los principios de su revolución mediante la propaganda sin que por ello se resienta la taquilla. Un equilibrio harto difícil de mantener, como se verá más adelante.

2.2. El nuevo sistema de producción cinematográfica. La socialización de los espectáculos

Hacia finales de agosto se acusó la falta de iniciativas económicas para llevar adelante una producción continuada, una vez que habían concluído los rodajes de las películas interrumpidas por la guerra. Así que el proyecto de socialización acordado en la Asamblea se avanzó ante la apremiante necesidad de mantener ocupados a los trabajadores.

Algunos profesionales del cine como Ramón de Baños apostaban por potenciar la producción nacional mediante la implantación de un sistema de cuota de pantalla en los cines que estimulara la demanda de películas propias.²² Sin embargo, las iniciativas

²² El tema de la producción nacional no era nuevo, se había planteado con insistencia desde el inicio de la República en el Congreso de Cine Hispanoamericano del año 1931. Para Baños: “*Terminadas las producciones en curso, no es fácil que los elementos capitalistas se lancen a producir nuevos films, y es por esto que, convenientemente estudiado, y pensando en una posible socialización de los estudios y laboratorios, sería conveniente que el mencionado Comité, estableciese en sus contratos con las casas distribuidoras de películas una cláusula en la que se obligase a las mencionadas casas a poseer una película base de producción nacional por cada cinco películas extranjeras.(...) Y al reemprender la producción cinematográfica hispana, estamos seguros de que nuevos valores, nueva técnica y nueva*

socializadoras que ya se habían previsto, se consideraban la solución para salir de la apremiante parálisis:

Hasta el 19 de julio vivió el cinema en manos de empresas privadas que se preocuparon más del lucro que de la orientación del cinema hispano por cauces de solvencia industrial y artística, La revolución ha acabado con la empresa privada. (...) Creo que no habrá quien se atreva en estas fechas a dedicar trescientas o cuatrocientas mil pesetas a una producción cinematográfica. El trabajo en los estudios, quedará, pues, absolutamente paralizado una vez hayan sido acabadas las dos o tres producciones en curso de rodaje. Automáticamente, a su terminación, los obreros de la industria cinematográfica quedarán en absoluto paro.

(...) No cabe otra que la socialización de la industria, acordada por los delegados de sección y los plenos de las secciones del Sindicato Único de Espectáculos Públicos. (...) Sabemos que la socialización de la industria tiene algunos enemigos... (...) A unos y a otros me dirijo para preguntarles: ¿Qué otra cosas podemos hacer?... Si hemos de continuar viviendo es imprescindible que sigamos trabajando; si la industria se paraliza absolutamente, nuestro paro será, asimismo, absoluto. No tenemos facultad de elección si hemos de contener el colapso que sufre nuestra industria en estos momentos. (...) Hemos de vivir, hemos de trabajar, hemos de socializar, no hay otro remedio.

Lope F. Martínez de Ribera, “Revolución y Creación”,
Popular Film nº 522 (27 agosto 1936)²³

El Sindicato intentó atenuar el pánico que había provocado la deserción de la industria privada y se dirigió a los empresarios con notificaciones conciliadoras que pretendían atraer la inversión económica. Se aseguraba que la socialización se efectuaría de forma paulatina y con garantías para los productores, aunque estas proclamas apaciguadoras no obtuvieron resultado alguno:

No intenta lanzarse a tontas y a locas a la socialización de una determinada industria, sin haber llegado a un estudio completo de todos sus problemas. (...) Nos interesa hacer constar que la Confederación Nacional del Trabajo no es enemiga de la pequeña burguesía, y que de esto es demostración palpable su actual afán de acabar con la paralización de la industria, impulsando la producción privada y garantizando su normal desarrollo e, incluso, la explotación de esta producción a que algunas empresas privadas quieren lanzarse. (...) El productor puede elegir libremente al director, al primer operador y a los dos intérpretes centrales del film. El director y el operador pueden, a su vez, elegir a sus primeros ayudantes. El resto del personal técnico y artístico ha de pasar por la Bolsa de Trabajo de la sección.

“A los productores cinematográficos”, *Popular Film* nº 526 (24 septiembre 1936)

*visión productora, ya que nuevos horizontes se abren a la revolución que traza inexorablemente nuevos rumbos para todo, barrerán para siempre del blanco lienzo la ñoñería e insulsez de algunas películas editadas hasta hoy” (“Hay que imponer la producción nacional”, *Solidaridad Obrera*, 20 agosto 1936).*

²³ Lope Fernando Martínez de Ribera sustituyó a Mateo Santos como director de *Popular Film* en agosto de 1934 (*Popular Film* nº 420). Con anterioridad trabajó como redactor jefe en la revista literaria *Mediterráneo* (1926-1929, Barcelona) y fue director de *La Pantalla* (1934, Barcelona). Formó parte de la Agrupación de Periodistas Cinematográficos y de la Unión Cooperativa Cinematográfica Española (UCCE). Fue muy crítico con la Sección cinematográfica del Sindicato de Espectáculos y a través de numerosos artículos reflexionó sobre la calidad de las películas y propuso soluciones para mejorar la producción.

Juan García Oliver, según propio testimonio, fue el responsable de asesorar y perfilar el proyecto de socialización. En sus memorias evoca la visita que recibió del presidente del SUIEP-CNT, Miguel Espinar Martínez, para pedirle consejo sobre cómo organizar la industria del espectáculo:

Mi secretario²⁴ estaba afiliado al Sindicato de Espectáculos Públicos. Me pidió que recibiera a Espinar, que entonces ocupara la presidencia del sindicato. Espinar era un buen compañero. Su sindicato había pasado a ser, antes de la revolución, el refugio donde encontraban trabajo muchos compañeros que tenían dificultades con los patrones. Así mi secretario, que de la Construcción se pasó a Espectáculos Públicos. O Liberto Callejas, que allí se refugiaba cuando su neurosis lo sacaba de la redacción de Solidaridad Obrera. O Marcos Alcón y su hermano Rosalío, que dejaron sus trabajos en el Vidrio. Y otros muchos.

Entró. Como siempre, cordial en su corpachón de árabe puro, y satisfecho de todo, porque siempre estaba satisfecho, de su trabajo, del sindicato, de la revolución que vivíamos. Habló, con su fuerte acento andaluz:

-Quisiera que me orientases sobre cómo aplicar las soluciones que habéis dado para la industria de guerra, a nuestra industria del espectáculo. Ya sé que somos muy distintos a los metalúrgicos y a los químicos, pero ¿quién sabe! ¿No?

-Bueno, vuestro sindicato es el que puede realizar la revolución económica integral. Prácticamente, vosotros no tenéis burgueses que sustituir, sino únicamente empresarios. Y que ahora vosotros paséis a ser los empresarios, ¿quién podría impedirlo? Si los empresarios exhiben películas, generalmente lo hacen en locales alquilados y las películas también lo son. Podéis incautaros a las empresas distribuidoras, que a lo mejor también serán colectivizadas. En muchos casos, hasta podéis utilizar a los antiguos empresarios para que os ayuden. Podéis socializar, sindicalizar o colectivizar todo el espectáculo como industria. No necesitáis base financiera como otros sindicatos que trabajarán para la guerra, porque el dinero lo habéis de sacar de los billetes de entrada. Supongo que te habrás dado cuenta de lo rápidamente que podéis organizaros en marcha hacia el socialismo.

Juan García Oliver (1978: 207)²⁵

Los términos del proceso de socialización se definen como la transformación de la propiedad privada en propiedad de los empleados y del sindicato a que pertenecen. Un proyecto que “representa la culminación del control obrero” (Díez 2003: 51). Los

²⁴ El secretario de García Oliver, Manuel Rivas, fue un militante de la FAI que estuvo en prisión tras las sublevaciones anarquistas de Fígols (enero de 1932), y Cataluña-Aragón (diciembre 1933). Durante un breve período de tiempo estuvo al frente del Comité Nacional de la CNT. Fue un secretario incondicional de García Oliver y permaneció a su lado casi toda la guerra, primero durante el período del Comité de Milicias Antifascistas, después en la Consejería de Defensa de la Generalitat de Cataluña y a continuación en el Ministerio de Justicia. Formó parte del Comité Nacional del Espectáculo creado en julio de 1937 con sede en Barcelona (Íñiguez 2001: 516).

²⁵ Del relato de García Oliver se desprende que en el Sindicato de Espectáculos encontraron acogida algunos militantes que habían sido perseguidos durante la Dictadura de Primo de Rivera o encancelados por la República a raíz de los levantamientos revolucionarios de 1933 y 1934. Entre ellos, Marcos Alcón, secretario del Sindicato, procedente del vidrio y apresado varias veces. Quizás eso explique el escaso conocimiento del cine de algunos miembros del Comité que condicionó la calidad en la producción cinematográfica y fue criticado por escritores y periodistas anarquistas como Alberto Mar, Veramón, Gil Bel, Lope F. Martínez o Mateo Santos.

historiadores coinciden en señalar que la socialización libertaria significa la dirección de las empresas por parte de los sindicatos, a diferencia de la colectivización, que es la propiedad y la dirección de los trabajadores.²⁶ Ambos sistemas fueron los más usuales en los meses revolucionarios pues anulaban la intervención estatal sobre la industria y dejaban la gestión en manos de los empleados, que era el principal objetivo político del ideario anarquista. La socialización de los cines afectó sobre todo a las ciudades grandes, mientras que la colectivización se estableció en poblaciones pequeñas con una o dos salas de exhibición. Sin embargo, cuando el presidente del Sindicato de Espectáculos, Miguel Espinar, se refiere a la gestión siempre utiliza el término “colectivización”, al igual que el resto de libertarios, por lo que ambos términos se equiparan. El matiz claramente diferenciador entre ellos viene dado por la heterogénea circunstancia de las empresas, allí donde el sindicato de la CNT era más fuerte, éste tomó las riendas, mientras que donde perdía influencia representativa fueron los mismos trabajadores quienes asumieron la iniciativa colectivizadora. En otros casos, las salas se gestionaron por la central sindical UGT, o por una alianza conjunta entre CNT-UGT.

2.3. El Comité de Producción: un nuevo sistema de organización

El quince de octubre de 1936 se creó un Comité de Producción “*con vistas a coordinar la industria del cinema, tratando progresivamente de inculcarle una directriz social, renovadora, y de acuerdo en fin, con el ansia de las masas actoras en la magna epopeya que se vive en tierras peninsulares*” (Lescarbourea 1936: *Solidaridad Obrera*, 22 diciembre). El principal objetivo del Comité de Producción era llevar adelante nuevos proyectos cinematográficos que dieran empleo a los trabajadores. La taquilla se había convertido en la principal fuente económica del Sindicato y dada su prosperidad, permitía que además del mantenimiento de los sueldos de los empleados se pudiera desviar una parte de ingresos a partidas para cubrir gastos de producción de películas con “*otros ideales, otros imperativos y nuevos conceptos se asomarán a nuestras pantallas para sentar los cimientos de un*

²⁶ La historiografía coincide en señalar un primer impulso espontáneo de los obreros al ocupar las empresas a raíz de la desaparición de los dueños y la inmediata organización en comités. Ver: Burnett 1989: 379; Casanova 1997; Alba 2001: 259; Monjo 2003.

estilo propio, que nos haga dignos de nuestro presente” (Martínez de Ribera 1936: *Popular Film* n° 531).

La composición del Comité contó con Miguel Espinar Martínez en la presidencia; Francisco Alemany, director artístico; Juan Barnet, administrador y encargado de lectura de proyectos; Arturo Montes y Manuel Sauto, encargados de laboratorios; Anselmo Sastre, encargado de los estudios; Ramos, director técnico; Emilio Burgos, encargado sección de decorados; Francisco Alemany, responsable de personal técnico y artístico; fotógrafos: Adrién Porchet, Félix Marquet, Miguel Mutiñó, Pablo Wescheuk, José Gaspar, Sebastián Perera, Juan Mariné, Pablo Ripoll, Ramón de Baños, Ángel García Verchés; montadores: Juan Pallejá, Antonio Canovas, Antonio Graciani y José M^a Castellví (Lescarbourea 1936: *Solidaridad Obrera*, 22 diciembre).

De hecho, este paso significaba asumir plenamente la socialización de los estudios y los laboratorios de cine de Barcelona, así que los estudios Orphea pasaron a denominarse Estudios número uno, y los estudios Trilla-La Riva, Estudios número dos.²⁷ El Comité de Producción se convirtió en el máximo responsable de organizar los equipos humanos para la realización de las películas porque decidía el director, el operador y los ayudantes junto a los principales intérpretes. El resto del equipo técnico se le proponía a la sección sindical correspondiente para que escogiera entre el personal que estaba disponible. Una Oficina Literaria se encargaba de la selección de los argumentos originales que llegaban procedentes de convocatorias abiertas a todo el mundo. La comisión organizadora pretendía democratizar el acceso a los equipos de producción a través de estas convocatorias, aunque los resultados demostraron que los autores consumados desconfiaban de la socialización y la mayoría de argumentos procedían de escritores noveles o aficionados, como lamentaba el periodista Alberto

²⁷ Los estudios Orphea habían quedado arruinados tras un incendio durante el rodaje de *María de la O* (1934), así que cuando estalló la guerra todavía no se habían acabado de reconstruir. Contaba con cien trabajadores, dos plató de rodaje, talleres de carpintería y electricidad; cabinas de sonido con dos equipos fijos y dos móviles; sala de proyecciones; auditorium para doblajes; taller de cámaras, almacenes, etc. Por iniciativa del SIE, se acondicionó el antiguo Palacio de Bélgica de la Exposición, para servicios auxiliares relacionados con el diseño y construcción de decorados.

Los estudios Trilla- La Riva contaban con cincuenta trabajadores, un sólo plató de rodaje, una sala de proyección preparada para montaje de sonido y taller de carpintería.

Mar: “De las obras recibidas apenas son aprovechables un cinco por ciento, todo y que sobrepasaban los ciento sesenta ejemplares” (Mar 1937: *Espectáculo* n° 4).²⁸

Las tramas seleccionadas volvían al Comité de Producción para que se aprobaran y de nuevo se entregaban a la Oficina Literaria que procedía a la escritura de los guiones técnicos y literarios así como de las letras de las canciones para los números musicales.

El Comité de Producción también seleccionaba los decorados después de convocar un concurso de bocetos, cuya construcción se realizaba en los talleres que estaban instalados en el antiguo Palacio de Bélgica de Montjuic.

El montaje y la sonorización de las películas quedaban a cargo de los trabajadores del ramo, supervisados por sus correspondientes encargados de sección, según Mar: “En el mismo local del Comité de Producción se ha instalado una sala de montaje, provista de utillaje muy moderno en la que se montan las películas, una vez terminada su filmación. También en el mismo local se dispone de una sala de proyección, para pruebas, y de un estudio fotográfico, para tomar las “fotos” precisas para el fichero de actores” (Mar 1937: *Espectáculo* n° 4).

Con esta nueva organización de puso en marcha una intensa actividad de películas en cadena que reproducía el esquema de los grandes estudios de Hollywood a escala reducida. Así que a los reportajes de guerra, se añadieron largometrajes de ficción y comenzaron los preparativos para levantar un “verdadero cine social” que cristalizó en dos títulos, *Barrios Bajos* y *Aurora de Esperanza*, finalizados en la primavera de 1937.²⁹ Asimismo se realizaron cortometrajes de propaganda portadores de las más encendidas arengas libertarias, *En la brecha*, *El frente y la retaguardia*, *Y tú ¿qué haces?*

Se creó una productora y distribuidora propia denominada SIE Films (Sindicato de la Industria y del Espectáculo), a partir de ese momento las cabeceras de las películas

²⁸ Alberto Mar fue colaborador habitual de *Popular Film* (1926-1937), *Tiempos Nuevos* (1934-1938) y *Solidaridad Obrera* (1937-1938) como crítico de cine.

²⁹ De estas películas de ficción se habla en el apartado ocho del cuarto capítulo, dedicado al análisis concreto de cada una de ellas.

Si tomamos como referencia los datos publicados por el Sindicato de la Industria del Espectáculo, SIE en la revista *Espectáculo* (n° 1, 10 de julio de 1937), hasta el mes de julio se realizaron un total de veintisiete reportajes de guerra y documentales de propaganda, cinco películas de propaganda, una película musical, una película de complemento y dos películas base; lo que hace un total de treinta y seis películas.

están precedidas por la marca SIE Films, que pone en escena toda una declaración de intenciones políticas al estar protagonizada por obreros manuales.³⁰



Tras más de medio año de andadura, no tardaron en manifestarse voces discrepantes en el propio seno libertario que reclamaban una nueva orientación en el rumbo cinematográfico y criticaban la falta de profesionalidad de los miembros del Comité. Pese a alentar el proyecto del Sindicato, se esperaba la creación de un grupo asesor cualificado para orientar la elección de argumentos, tal como expresa el periodista Alberto Mar:

No es lo mismo hacer zapatos que una obra de arte. Por lo visto, en el Sindicato de Espectáculos Públicos lo han creído así. Que igual se hace un tornillo, que una película, que una poesía, que un cuadro. Que todo es cuestión de inteligencia o de habilidad manual. (...) Lo que de ninguna manera es creíble, es que personas de cuya inteligencia y buena intención no

³⁰ La consideración de la Revolución como un logro de los trabajadores manuales es permanente en toda la historiografía anarquista. En este sentido, Gaston Leval afirmaba: “*Donde existe, la revolución española es producto de obreros manuales. El intelectual o no existe o ha fracasado*”, según testimonio de Juan García Oliver en una conversación mantenida cuando éste era ministro de Justicia (García Oliver 1978: 351).

El modelo político al que aspiraban los anarquistas era un Régimen Sindical gestionado por obreros manuales, que eran los que constituían la base de la filiación ceneteísta. De ahí que en la imagen de la cabecera de SIE Films éstos sean los protagonistas y se les rinda un homenaje visual trasladando una metáfora de la iconografía barroca al ideario libertario. La cabecera consiste en una composición a modo de “fragua de Vulcano” que toma como referencia el cuadro de Velázquez para aplicar la alegoría de la transformación social revolucionaria que han emprendido los trabajadores manuales. Un plano fijo muestra a tres forjadores que van vestidos con su correspondiente indumentaria obrera a excepción del torso que está desnudo como cita directa al cuadro. Los hombres están enfrascados en su tarea de yunque y martillo mientras dos cámaras, situadas en los ángulos del encuadre, filman la acción. El fuego como elemento de mutación y el yunque, símbolo de la creación de nuevas conciencias, son figuras retóricas muy usuales en el discurso literario y político libertario. Las cámaras se añaden a la composición del motivo central mediante la superposición de transparencias, lo que aleja la escena del modo de representación institucional y transforma el plano en una cita meta cinematográfica.

La escena de la fragua incrementa el repertorio iconográfico del movimiento anarquista con una apelación al mito y a la historia del Arte que sitúa al cine en la vanguardia de la propaganda libertaria.

debe estar permitido ni dudar, pero que nunca han tenido nada que ver con la producción de películas, sean capaces de elegir con acierto los elementos que han de tomar parte en la producción de un film. (...) Las declaraciones platónicas no sirven para nada. Si seguimos con los mismos procedimientos de antes, las películas seguirán su misma ruta, serán como las de ayer, de su misma calidad, con su misma intención, con su misma vaciedad. (...) Se trata de efectuar una transformación a fondo. Pero no transformarlo por el gusto de cambiar, sino porque necesitamos unos resultados más eficaces. Tal como se ha enfocado la cuestión (no me toca a mí ahora juzgar el conjunto), lo mejor que se puede hacer es constituir el repetido comité de asesoramiento. Que sea la gente del cine quien haga cine. ¡Zapatero, a tus zapatos! ¿Se hará así?

“El Sindicato de Espectáculos y la producción”,
Popular Film nº 537 (10 diciembre 1936)

Martínez de Ribera³¹ atribuía el bajo nivel de las películas a los equipos artísticos, “*cualquier indocumentado*”, afirma, se podía dedicar a la realización. Analizó el estilo de las películas, los medios técnicos disponibles y los argumentos de los proyectos que se podían llevar a cabo e insistió en proponer soluciones concretas dirigidas al Comité para paliar las deficiencias que se habían puesto de manifiesto y evitar el naufragio de la producción. El periodista consideraba que la imitación de producciones extranjeras era uno de los principales problemas que arrastraba la filmografía española, un asunto que le lleva a definir un cine hispánico con un arraigo fuertemente nacional:

“Llegarán a conseguir un estilo para la producción española si se atienen a la contemplación de lo racialmente español, dejando de ser tributarios del extranjero en sus concepciones. Obra española, de nuestros clásicos o de nuestros escritores modernos; pero obra española siempre”

“Sugerencias”, *Popular Film* nº 539
(24 diciembre 1936)

En el último capítulo de sus “Sugerencias” a los miembros del Comité de Producción, exponía cinco posibles tipologías de películas que se podrían hacer, tomando como referencia a diferentes autores literarios:

Primero. *Película de impulsos primarios: corresponde al western, “caballistas” y a los gansters*; propone como autores a Iglesias Hermida por su obra *Juan del Duero*, Galdós, Baroja, Valle Inclán y los relatos literarios que se han hecho para retratar las guerras civiles entre carlistas y liberales. Segundo. *Película de impulsos sexuales, comedias de carne*; propone como autores a Valera, con su *Pepita Jiménez*, y a Benavente por *La malquerida*, añade *La altísima de Trigo*. Tercero. *Película de impulsos controlados, comedias de costumbres*; propone

³¹ Lope Fernando Martínez de Ribera colaboró en *Popular Film* desde el inicio de la publicación hasta que en 1927 se encargó de la revista literaria *Mediterráneo* (1926-1929 Barcelona) como redactor jefe y de la dirección de *La Pantalla* (1934, Barcelona). En agosto de 1934 sustituyó a Mateo Santos como director de *Popular Film* (ver nº 420, 1934). Formó parte de la Agrupación de Periodistas Cinematográficos y de la Unión Cooperativa Cinematográfica Española (UCCE) [Bragulat 1986: 40].

a los novelistas Pereda y Blasco Ibáñez, en su primera época, y a Alarcón, Galdós, Azorín, Clarín, Valle Inclán, Ayala y Miró, “*así como los ingenios menores que les rodean en pléyades*”. Cuarto. *Película de impulsos reivindicadores*, “*algunos de los films de Pabst, King Vidor, Eisenstein y algún otro de los directores rusos modernos*”. Quinto. *Película de impulsos didácticos. Documentales y films educativos*.

“Sugerencias. Para los compañeros del Comité de Producción del SUDEP”, *Popular Film* n° 543 (21 enero 1937)

No sólo él, sino otros muchos libertarios esperaban de la nueva estructura organizativa mucho más de lo que ésta podía dar de sí. Habían depositado grandes esperanzas en que por fin se iba a producir una auténtica renovación en los temas y en los estilos de las películas con un amplio horizonte de miras. La manifestación de posturas divergentes en la orientación que debía emprender la producción anarquista abrió una brecha entre quienes apostaban por una total renovación de las películas en el “fondo” y en la “forma” y los que se encontraban implicados en el complejo entramado de la producción administrando talleres, estudios y laboratorios de Barcelona. A este debate interno se sumaron las críticas hacia la deficiente administración del Comité Económico de Cines y sus erróneas disposiciones partidistas provenientes de otros grupos de opinión política enfrentados al monopolio anarcosindicalista.

La producción cinematográfica tomó otro rumbo a principios de agosto de 1937 en consonancia con el declive de poder político anarquista que marcaron los Hechos de mayo en Barcelona. Se puede considerar que hasta entonces se desarrolla una primera etapa del Comité de Producción (de octubre de 1936 a julio de 1937) que coincide con la hegemonía de la CNT y la participación anarquista en el gobierno de la Generalitat a través de sucesivos Consejeros de Economía: Joan P. Fábregas, Diego Abad de Santillán, Joan Domènech y Andrés Capdevila. A continuación, se inicia una segunda etapa para el Comité de Producción con una vida mucho más corta (de agosto de 1937 a enero de 1938) en una circunstancia política que había cambiado de forma sustancial. Tras los hechos de mayo en Barcelona con el enfrentamiento armado entre Generalitat y PSUC-UGT frente a CNT-FAI y el POUM, se establece el fortalecimiento del PSUC en la Generalitat de Cataluña, lo que determina una fuerte ofensiva comunista sobre la CNT que comportará su definitivo declive político. A esta situación se suman las propias deficiencias del Comité de Producción que como se ha expuesto con anterioridad generó un debate interno sobre la idoneidad de sus miembros al que se añadió la sombra de ciertas irregularidades económicas.

2.4. Enfrentamientos políticos, cambios organizativos de los Espectáculos Públicos

Desde el inicio del proceso revolucionario la Generalitat de Cataluña se había garantizado la vigilancia de las industrias mediante el Decreto de Colectivizaciones y control obrero, aprobado el 24 de octubre de 1936. Los Espectáculos Públicos recibieron un trato diferente en una disposición adicional del Decreto, con la que se articulaba un régimen colectivista de Agrupamiento Industrial supervisado por un Comité Reglamentario Gestor de Cines. Esta fórmula legal dio cobertura a la nueva organización anarcosindicalista, pero desde inicios de 1937 se incrementaron las divergencias que enfrentaban las pretensiones de nacionalización por parte de la Generalitat junto a la UGT y el PSUC frente el modelo de socialización anarquista. En el mes de enero, la Generalitat emitió un Decreto de Municipalización de los servicios públicos que fue totalmente ignorado por los Comités Económicos de Espectáculos SUEP-CNT. Además, el monopolio anarquista sobre las salas de espectáculos de Barcelona excluía de la exhibición las películas de Laya Films y las soviéticas que distribuía Film Popular. También obstruía sistemáticamente la utilización de locales para actividades de carácter lúdico-benéficas de otros partidos u organizaciones sindicales; un panorama que no hizo sino tensar el clima político con acusaciones hacia los anarquistas por ejercer un partidismo unilateral. A estos factores se suma la crítica hacia la programación de los cines y teatros por su falta de ambición renovadora, que incluso se califica de “contrarrevolucionaria” por sustentarse en productos comerciales de baja calidad.³²

Tras los Hechos de mayo en Barcelona, el PSUC defendió la estricta aplicación del plan de municipalización de los Espectáculos Públicos. Un ardid que pretendía desmontar la socialización anarquista y restablecer el control gubernamental desde los ayuntamientos donde el partido tenía una amplia representación.

Para la CNT no había razones económicas que indicasen las ventajas de una municipalización ya que, según su argumentación, los ayuntamientos obtenían

³² Uno de los principales reproches hacia los anarcosindicalistas es la exhibición de películas que no son ostensiblemente antifascistas, críticas que se publican en el diario *Claridad*, portavoz de la UGT (9 febrero 1937). Ver Sala 1993: 235-239, donde amplía la información con fragmentos de otras publicaciones de Madrid, *Mundo Obrero* (2 enero, 19 y 24 junio 1937) y Valencia, *Hora de España* (nº 4, abril 1937).

beneficios de los espectáculos sin asumir gastos, mientras que al transformarse en empresarios deberían asumir todas las cargas económicas: *“El Sindicato no tiene formación de capital, sino que, como entidad socializada, todos sus ingresos los convierten en trabajo, mejorando la situación trabajará en una transformación paulatina del espectáculo”* (*Solidaridad Obrera*, 3 junio 1937). En la gestión anarquista, las pérdidas en los sectores deficitarios, como por ejemplo el teatral, se compensaban con los beneficios de otras ramas: *“el déficit teatral se enjuga con el superávit obtenido en la sección cinematográfica”* (*Solidaridad Obrera*, 24 noviembre 1937).³³

A juicio de la CNT, la municipalización dejaría la gestión en poder de los políticos, quienes atenderían a intereses partidistas que deteriorarían la situación de los trabajadores, e incluso más, *“tendría consecuencias nefastas para el mismo Arte. (...) El Espectáculo municipalizado sería el Arte enjaulado. A lo sumo sería un pájaro con las alas rotas. (...) Municipalizar el Espectáculo sería tanto como mediatizar el Arte”* (*Espectáculo* n° 4, 30 agosto 1937).

El cruce de acusaciones entre cenetistas y comunistas alcanzó un tono de abierta hostilidad. Alejandro Gilabert, concejal de la CNT en el ayuntamiento de Barcelona, acusaba al PSUC de laminar la representación del sindicato: *“Ese proyecto de municipalización obedece a una maniobra del PSUC, cuya base radica en el hecho de que en Cataluña, el Espectáculo está controlado en absoluto por nuestra organización. Si no fuera por esto, el PSUC no pensaría en municipalización ni en cosas que se le parecieran* (*Espectáculo* n° 4, 30 agosto 1937).

Con todo, finalmente la municipalización de teatros y cines no se llevó a cabo en Barcelona y sólo se estableció en algunas poblaciones: Lérida, Tarragona, Tortosa, Sabadell, Terrassa, Vic u Olot (Marrast 1978: 145; Sala 1993: 244).

Los enfrentamientos armados de mayo pusieron fin a la participación anarquista en los gobiernos republicanos y el Comité Nacional de la CNT implantó una serie de cambios organizativos. El Sindicato de Espectáculos se reestructuró con la intención de adoptar una dimensión nacional coordinada y superar así la estructura local que había

³³ En ese momento, dos mil cuatrocientos trabajadores vivían de trabajos relacionados con la escena teatral, que, según *Solidaridad Obrera* (3 junio 1936), se mantenía a flote gracias a las modestas nóminas que cobraban los trabajadores lo que permitía un cierto equilibrio económico. En contrapartida, no había parados en el sector y se ofrecía una programación permanente con las localidades a mitad de precio.

predominado durante el primer año. Tras un Pleno realizado en Valencia el ocho de julio 1937 se constituyó la Federación Nacional de la Industria del Espectáculo Público de España (FNIEPE), presidida por un Comité Nacional con sede en Barcelona. Este organismo agruparía a Federaciones Regionales y Provinciales de Espectáculos; las más importantes: la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos de Cataluña, la Federación Regional de la Industria de Espectáculos del Centro y la Federación Regional de la Industria de Espectáculos de Levante (*Espectáculo* nº 2, 30 julio 1937).

Marcos Alcón, secretario del Comité Nacional, planteaba el objetivo de reconducir la actividad del cine para “*seguir un ritmo unitario. Nuestra directiva del SIE ha empezado a entrar de lleno en todas las reformas, tanto de reorganización como de depuración, bien sean artísticas, técnicas, cinematográficas o sindicales. (...) Hasta hoy, la lucha revolucionaria, primero, y la guerra después, no habían dado tiempo a hacer más*” (*Espectáculo* nº 3, 15 agosto 1937).³⁴ Con el objetivo de organizar una nueva Productora y Distribuidora de ámbito estatal que aglutinara a todas las pequeñas distribuidoras, centralizada por medio de una Delegación Directa del Comité Nacional: “*Con ello, en Producción, evitaremos que, a partir de este momento, se siga jugando al cine por los intrusos y chantajistas que toman esto por instrumento de sport, o para fines inconfesables*”. Se pretendía así incrementar la producción de filmes que debían reunir “*todas la cualidades de moralidad y alto valor social, aunando en las futuras producciones, el arte, lo moral, los social y lo popular*” (*Espectáculo* nº 3 y 4, agosto 1937).

Estos cambios tuvieron como consecuencia la reestructuración de los Comités Económicos que se redujeron a un total de seis: Cines, Teatros, Variedades y Circo, Parques y Atracciones, Frontones, Canódromos. A ellos se sumaban veintiséis Secciones con sus respectivas Juntas Técnicas, llamadas también Comités de Sección. Por encima de esos organismos, una Junta Administrativa controlaba todos los Comités, fueran de sección, económicos o locales en representación del Sindicato.³⁵

³⁴ El resto de componentes del Comité Nacional eran el Secretario del exterior: Manuel Lara. Contador y secretario de actas: Jesús Varona. Tesorero: Evaristo Rodríguez. Delegado de propaganda: Liberto Callejas. Vocales: Manuel Rivas y Evaristo Navarro (Sanz 1986: 63).

³⁵ La Junta Administrativa contaba con un presidente, vicepresidente, secretario, vicesecretario, tesorero, contador, tesorero sindical y contador sindical (*Espectáculo* nº 3, 15 agosto 1937).

Pero la realidad impidió que estos grandes proyectos se desarrollaran debido al constante enfrentamiento entre las diferentes fuerzas políticas republicanas. El contexto había dejado de ser favorable a las aspiraciones anarquistas y era sumamente complicado financiar una propuesta a escala nacional en la zona republicana. El momento fue calificado por algunos miembros del Sindicato como de “*nueva era*” para la industria del cine, una afirmación que más bien responde al exceso de optimismo libertario que a la verdadera situación política y de capacidad gestora de la Federación. En consecuencia, los planes de centralización quedaron archivados y los diferentes Sindicatos de Espectáculos Públicos de cada zona continuaron trabajando con independencia. Aunque con una capacidad muy reducida a pesar de la celebración del Pleno Nacional del FNIEPE en diciembre de 1937 que no consiguió reavivar las actividades del proyecto (*Solidaridad Obrera*, 24 diciembre 1937).

2.5. El nuevo el Comité de Producción (agosto 1937)

En Barcelona, las remodelaciones internas de la CNT, la “depuración” a la que aludía Marcos Alcón, dieron lugar a la reforma del Comité de Producción.³⁶ El día dos de agosto se formó la nueva directiva con un equipo más reducido que en el anterior Comité y se incorporaron algunos profesionales del cine. Joan Saña fue elegido presidente. Gongga, secretario. Antonio Cuadrado, tesorero. Adolfo de La Riva, director técnico. Francisco Elías, director artístico. Dotras Vila, director musical. Además se agregaban “*tres vocales sindicales*” (Mar 1937: *Espectáculo* nº 4).

La nueva composición nacía con el firme propósito de mejorar la calidad de las películas y trabajar sobre nuevas bases, buena muestra de ello era la acogida de “*tres escritores especializados en el cinema*”.

La primera medida que tomó el recién estrenado Comité fue la de paralizar tres proyectos de largometrajes que estaban en fase de preparación con los decorados ya en marcha. *Chidasvinto, rey de Uralia*; *Naturaleza*, y *Resurgimiento* quedaron definitivamente paralizados. De otras películas que ya estaban terminadas se suspendió la exhibición por considerarlas de mala calidad o de contenidos ideológicos

³⁶ El Comité anterior fue descalificado por su desorganización y escaso sentido cinematográfico, e incluso se acusó al administrador de presupuestos, Juan Bernet, y Anselmo Sastre, encargado de Estudios, de cometer irregularidades en las cuentas (Diez 2000: 61).

cuestionables, entre ellas los dos cortometrajes que trataban sobre el alcoholismo: *La última*, de Pedro Puche y *Como de fieras*, de C. Catalán, así como el film basado en partituras de Isaac Albéniz, *Cataluña*, de Valentín R. González. El largometraje *Liberación* de Amichatis, se acabó de rodar en septiembre y pese anunciarse como un “poema cinematográfico” (*Solidaridad Obrera* 29 septiembre 1937), se suspendió el estreno.

El presidente del Comité, Juan Saña, confirmaba estas resoluciones ante las insistentes preguntas de los periodistas de *Mi Revista*, aunque sin entrar en detalles sobre los motivos que habían llevado al Comité a tomar tales decisiones, ya que contradecían algunos de los principios sindicales al dejar en paro a un buen número de técnicos y actores (*Mi Revista* nº 21, 15 agosto 1938). La producción de reportajes de guerra y retaguardia se mantuvo, aunque el tono enfático y triunfal de los primeros meses de guerra se rebajó en consonancia con la situación política que había desplazado a la organización Confederal. El discurso político de estas películas se aproxima al mensaje republicano para hacer hincapié en la legitimidad política y en la unidad de acción del Ejército Regular contra el fascismo.

Miguel Espinar, responsable del Comité Económico de Cines, subrayaba que la nueva organización iba a tener en cuenta a los nuevos valores emergentes e iba a potenciar la profesionalidad de los equipos, insistiendo en las películas no se orientarían bajo ninguna ideología partidista:

La industria sufrirá una nueva estructuración. Apoyaremos decididamente a los valores que antes no encontraban ocasión propicia para desarrollar sus actividades dentro del cinema. Se irá a la revalorización total del técnico. Los técnicos tienen una misión importante que cumplir en estos momentos en que se inicia la verdadera ruta de nuestro cinema.

(...) Naturalmente el cinema no puede estar al servicio de ningún partido. Su misión es mucho más alta. Ha de ser didáctico. Exponer hechos, sí, pero nunca partidismos. No se puede olvidar que está basado en una industria, y hay que producir con miras al mercado internacional. Se pueden producir películas del tipo de “Soy un fugitivo”, “Semilla”, “El secreto de vivir” y otras que encierran una crítica contra las injusticias sociales, pero que se limitan a exponerlas simplemente. Sólo las dictaduras pueden someter el arte al servicio de su dogma.

“Nuevos rumbos del cinema español”, *Umbral* nº 6 (14 agosto 1937)

La nueva organización se proponía convertir las faldas de Montjuïc en “*La ciudad de la cinematografía*”, proyectaba la construcción de un nuevo plató para filmaciones de exteriores: “*una calle fija, moderna, y unas callejuelas laterales*”, así como una piscina “*unida al estudio por medio de un túnel*” y otras remodelaciones en Estudios y

talleres en beneficio de los trabajadores, tales como “*salas de duchas para los obreros, en contra del descuido tradicional en el mundo capitalista, para todo lo que sea higiene, comodidad, salud del trabajador*”. La máxima aspiración de la nueva organización era conseguir una producción continuada, “*película tras película, al estilo de los grandes Estudios extranjeros*”, con el objetivo de dar trabajo y que se afianzaran profesionales en todos los sectores. En definitiva, el Comité “*quiere que la producción sindical sea equiparable por su técnica y organización, a la americana, y superior a la rusa, por su contenido*”. Para diferenciarse de manera explícita con la improvisación e irregularidades del anterior Comité, la organización del nuevo “*estará basada en un perfecto control de todas las actividades. Existirán organismos supervisores de producción, administración, artístico; un responsable de publicidad, otro de laboratorio y el departamento de distribución*” (Mar 1937: *Espectáculo* nº 4). Es resumidas cuentas, se creaba un aparato burocrático más complejo y amplio que el anterior para dar trabajo continuo con la máxima aspiración de crear “*películas de contenido artístico-educativo-social*”.

Sin embargo, Francisco Elías, el flamante director artístico del nuevo Comité de Producción fue un quintacolumnista infiltrado.³⁷ En sus memorias, Elías afirma que el cargo le fue confiado por mediación de Adolfo de la Riva: “*Tanto por la larga amistad que le liga a mí como por considerarme capaz de cumplir mi cometido me pone al frente de la producción, dándome carta blanca en cuanto a selección de argumentos, artistas y personal técnico*” (Caparrós 1992: 50).

³⁷ Francisco Elías se hizo de la Falange al mismo tiempo que entraba a formar parte del Comité de Producción. Había mantenido una relación profesional con el círculo anarquista de Mateo Santos en la etapa de la Asociación Cinematográfica Española (ACE) como aparece reflejado en el artículo: “*La ACE en la Orpheo Film*”, *Popular Film* nº 317 (8 septiembre 1932): “*El conocido director español, Paco Elías, uno de los prestigios más sólidos de nuestro cinema, ha dado ocasión a los elementos de la ACE, para actuar ante la cámara en su nueva película que ha comenzado a rodarse en el estudio de la Orpheo Film.*

Este rasgo de Paco Elías merece destacarse por el interés que demuestra hacia una entidad tan genuinamente española como la ACE, y por la confianza que inspira su labor a un animador tan experto como Paco Elías.

Ignoramos, naturalmente, el rendimiento artístico que pueden dar frente a la cámara cada uno de los elementos de la ACE que han sido seleccionados, pero sí estamos seguros de que ninguno de ellos defraudará a la dirección de la Orpheo Film, pues van a dicho estudio perfectamente disciplinados y con una preparación sólida y bien orientada.

Por pequeña que sea su intervención en el film de Paco Elías, ello supone un triunfo moral enorme para la ACE, triunfo que debe servir de estímulo a todos sus componentes”.

Desconocemos si el artículo se refiere a una participación en el rodaje de *Pax*, o al de *El último día de Pompeyo*, una “*farsa cómica*” que Elías filmó antes de dar por acabado el montaje definitivo de *Pax* (Caparrós ed.1992: 32).

El cambio de orientación en la producción de largometrajes se concretó en un proyecto puesto en marcha a finales de 1937, *¡No quiero, no quiero!*, una comedia escrita por Jacinto Benavente,³⁸ con dirección de Francisco Elías, no sin antes restablecer “*las modalidades burguesas pagando de acuerdo con sus valías y méritos a autores, actores, directores y personal técnico*”.

¡No quiero, no quiero! fue una producción de lujo, a emulación de cualquiera de las películas de Hollywood, ambientada en la suntuosidad de la gran burguesía. Tanto es así, que popularmente fue denominada “*la película del millón*” (Sala 1993: 96). Según Elías, el rodaje se terminó “*en los primeros meses del año 1938, precisamente en aquellos días en que, bajo la presión del Partido Comunista, se inicia la liquidación de la CNT*” (Caparrós 1992: 51). Efectivamente, desde el mes de enero, la cinematografía pasó a estar controlada por el gobierno de la Generalitat de Cataluña.

¡No quiero, no quiero! afirmaba el significativo cambio de orientación emprendido por el Comité de Producción que ya nada tenía que ver con los primeros intentos de cine comercial de temática obrera. Se había buscado una primera figura de la dramaturgia teatral para atraer al público con una comedia elegante que iba a obtener un éxito asegurado en la pantalla. Además, con ella también se esperaba obtener reconocimiento y éxito internacional en los países de habla hispana.

A pesar de que la película no llegó a estrenarse, se lanzó una intensa campaña de promoción con unos comentarios elocuentes: “*Varias escenas de ambiente frívolo y señorial de la incomparable comedia de Jacinto Benavente*”. El Sindicato exponía con orgullo una afirmación maximalista, “*La técnica cinematografía no tiene secretos para el obrero español y los films que salen de nuestros estudios están de sonido, fotografía y montaje, como cualquier otro de la famosa Meca del cine californiano*” (*Mi Revista* nº 30, 1 enero 1938).

La producción de SIE Films durante esta última etapa de 1938 es muy escasa, *¡No quiero, no quiero!* es el último largometraje de ficción, al que se añaden seis reportajes de guerra y retaguardia, de los que sólo se conserva uno, *Tres fechas gloriosas*. El resto

³⁸ Jacinto Benavente (1866-1954), es la máxima representación del teatro burgués procedente de la *pièce bien faite* naturalista y de la alta comedia de finales del s. XIX y principios del s. XX. Su obra manifiesta un elegante escepticismo y una cierta carga crítica, aunque en ella no se refleja la problemática que muestra la obra literaria de la Generación del 98. De ahí que el nuevo Comité de Producción apostara por él, pues se trataba de un valor que garantizaba la solvencia del argumento y auguraba el éxito comercial con la afluencia del gran público, aunque la película no llegó a estrenarse hasta 1940.

de documentales: *Así nació una industria*, *Así vive Cataluña*, *Bajo las bombas fascistas*, *Imágenes de retaguardia*, dirigidos por Valentín R. González y *Bombas sobre el Ebro*, de Félix Marquet no se conserva ninguno.

Mateo Santos analizaba el período de gestión anarcosindicalista en retrospectiva para concluir que el Sindicato había desaprovechado una oportunidad histórica y había fracasado en la gestación de un nuevo cine revolucionario por dos motivos. Primero por la falta de convicciones libertarias y en segundo lugar, por un exceso de burocracia inútil.

Dentro del ámbito libertario se observa dos líneas divergentes entre quienes podían orientar un cine renovado y los que dan prioridad a las cuestiones económicas y la situación de los trabajadores. En el primer grupo se encuentran las voces disidentes que provienen del ámbito periodístico sin peso alguno en el Sindicato, entre ellos, los periodistas Alberto Mar, Luís Veramón, Gil Bel o Ángel Lescarbourea que abogaron por la realización de un cine verdaderamente vanguardista y de contenido revolucionario.³⁹ El segundo grupo está representado por el Comité de Producción y los militantes del sindicato que orientaron las últimas películas hacia una cómoda asimilación de fórmulas comerciales, como se lamentaba Santos:

Fueron aquellas primeras semanas el momento culminante en que pudo decidirse lo que había de ser el nuevo cinema. Pero (...) no se supo o no se quiso encauzar y se malograron las mejores iniciativas y se enfriaron los entusiasmos más ardientes, ante la incomprensión de algunos y la falta de espíritu revolucionario de otros. (...) El Sindicato único de Espectáculos Públicos tuvo en sus manos toda la producción cinematográfica, pero no supo qué hacer con ella. Fió demasiado en la supuesta capacidad de los que carecían del más insignificante antecedente revolucionario, apartando en cambio a otros que podían aportarlo abundante.(...) Al Sindicato Único de Espectáculos Públicos afluyeron en masa -y era inevitable que ocurriesen así- gentes que procedían de estamentos sociales que nada habían tenido de común en la clase obrera. (...) Los que en el primer momento nos pusimos a disposición del Comité Regional CNT-FAI quedamos a un lado cuando pasó el peligro.

(...) No hicieron otra cosa, dentro del Sindicato, que torcer la directriz revolucionaria y social del cinema y crear una complicada maquinaria burocrática. (...) El cinema social, de masas revolucionarias, aún está por crear en España. No lo ha realizado el Sindicato Único de Espectáculos Públicos.

“La etapa heroica del nuevo cine español”,
Tiempos Nuevos nº 12 (octubre-noviembre 1938)

³⁹ En febrero de 1937 se formó un grupo denominado *Cinémático*, liderado por el periodista y simpatizante anarquista Carrasco de la Rubia, que tenía la intención de promover la renovación cinematográfica. Aunque el grupo nunca pasó de la teoría a la realización, a pesar de contar con la presencia algunos profesionales solventes como el fotógrafo y director Robert Porchet, el dibujante Les, el periodista García Verchés o el decorador Antonio Burgos (Sala 1993: 46).

2.6. Balance del Comité Económico de Cines

Resulta difícil evaluar con toda claridad la gestión económica ejercida por el anarcosindicalismo en el sistema socializado porque los datos que se encuentran publicados son contradictorios. En primer lugar, proceden de una *Memoria* expuesta por Miguel Espinar en noviembre de 1937, en la que solamente se reflejaban los gastos del ejercicio desde el nueve de agosto de 1936 hasta noviembre de 1937, sin mostrar los ingresos.⁴⁰ Pero el descontento provocado por la insuficiencia del informe, obligó a Espinar, presidente del Comité Económico, a precisar con más detalle todos los datos que se expusieron sucesivamente en *Mi Revista* entre el 15 de noviembre de 1937 y el 30 de enero de 1938.⁴¹ De los diferentes balances expuestos en este período, el documento más completo es un *Resumen General*, donde por primera vez se precisan los ingresos y los gastos habidos desde el nueve de agosto de 1936 hasta el 31 de diciembre de 1937, un breve período de dieciséis meses que es lo que duró el monopolio de la administración anarquista (*Mi Revista* n° 33, 30 enero 1938). De este informe se derivan unas cifras muy optimistas que arrojan un saldo final positivo, de 123.749 pesetas.

En cuanto a los ingresos, la cantidad más elevada proviene de taquilla por valor de más de veintinueve millones de pesetas (29.673.636), al que se añaden otras recaudaciones por diferentes conceptos, lo que eleva las entradas a un total de 29.905.739 millones de pesetas. En la partida de gastos, la mayor cifra corresponde a

⁴⁰ La *Memoria*, era un documento imprescindible exigido por la Generalitat de Cataluña a las empresas colectivizadas en el que se debían detallar todos los datos económicos derivados de las actividades propias de cada una de las industrias organizadas por sectores.

⁴¹ Las críticas sobre la deficiente gestión ejercida por el Comité Económico de Cines tuvo su correspondiente defensa a través de sucesivos artículos en *Mi Revista*. El Comité fue acusado de incompetente, sobre todo por los comunistas del PSUC, el resumen económico se acompañaba con una justificación encendida de la actividad: “*La Confederación Nacional del Trabajo puede sentirse orgulloso del espíritu constructivo el Comité Económico de cines, que quizás habiendo sido el más combatido –y ¿por qué no decirlo? más envidiado-, sus enemigos tienen día a día que rendir sus armas ante el empuje de una obra que debe ser bien conocida para poder enjuiciarla con justicia, porque no se trata, como se ha hecho hasta ahora, de hacer una crítica destructiva, por móviles poco confesables y además por personas y entidades comerciales a las que interesa mucho borrar la evolución verificada en España y especialmente en Cataluña en todas las actividades de la vida ciudadana. Para criticar y hacer una efectiva censura hay que ir con documentos en la mano a demostrar que la industria del espectáculo de cines, hoy explotada honrada y concienzudamente por obreros que se han emancipado ellos mismos, dentro de la ley y el trabajo, es inferior a la de los tiempos de las oligarquías burguesas, o que el régimen de legalidad y disciplina a que están sometidos todos de una manera espontánea tiene algo que desear o infringe algún precepto legal, dejando aparte ¡claro está! el del favoritismo o la injusticia sin derecho a réplica*” (*Mi Revista* n° 33, 30 enero 1938).

las nóminas de los trabajadores de los cines, que es de 17.018.552 millones de pesetas y a los sueldos fijos de pintores, rotulistas, carpinteros, albañiles y botones, de 6.029.805 millones de pesetas.⁴² La cifra general entre contribuciones, arbitrios municipales e impuestos se reduce a 683.397 pesetas, un número que contradice las cantidades publicadas con anterioridad y que si se hubieran desembolsado ascenderían a unos seis millones y medio de pesetas.⁴³ Según estas mismas referencias, también disminuyen tres partidas que en los ejercicios anteriores suponían cifras muy importantes: alquileres y siniestros de películas 164.576 pesetas; proveedores varios para entretenimiento y conservación de los locales de explotación 453.191 pesetas, alquileres de locales 81.000 pesetas.⁴⁴

Estas rebajas en los gastos destinados a las administraciones permiten que el Comité Económico invierta parte de los beneficios en otros conceptos, así 1.004.795 pesetas son para el Comité de Producción Cinematográfica, 109.793 pesetas para los Estudios Cinematográficos socializados y una cantidad muy inferior de 11.965 pesetas está destinada a los Music-Halls de Barcelona. También se gastan 94.150 pesetas en la instalación de dos nuevos cines, Ascaso y Durruti,⁴⁵ y 165.039 pesetas en reparaciones y reformas de otras salas.

⁴² La plantilla de trabajadores en el sector cinematográfico de Barcelona se duplicó, pasó de tener mil quinientos empleados a tres mil (Espinar 1937: *Memoria*).

⁴³ Los primeros datos económicos que expone Miguel Espinar (*Mi Revista* nº 25, 15 octubre 1937), hablan de cantidades mucho más elevadas en las partidas destinadas a los pagos de las administraciones, los alquileres de locales y las distribuidoras cinematográficas, así se especifica entre otros gastos: Atrasos a locales (1.000.000); Casas distribuidoras (3.710.748); Instalaciones y obras (1.000.000); Impuestos estatales (262.000 al trimestre); Generalitat (118.000 mensuales); Ayuntamiento (200.000 mensuales).

Los datos finales presentados en el Resumen General, emitido en diciembre de 1937, detallan unas partidas inferiores por estos mismos conceptos que los que se habían presentado con anterioridad en *Mi Revista* nº 25 (15 octubre 1937).

⁴⁴ Díez (2003: 65) compara las partidas de gastos de los cines de Barcelona entre el año 1935 y 1936-1937 para destacar las principales diferencias entre el sistema liberal y el sistema socializado implantado por el sindicato anarquista. Básicamente se observa el incremento en sueldos de la plantilla, la rebaja de impuestos y la disminución de alquileres.

⁴⁵ El cine Ascaso tenía prevista su inauguración durante el mes de agosto de 1936 pero estas se retrasó hasta marzo de 1937 en que abrió sus puertas reformado y con refrigeración en la sala, convirtiéndose en el segundo cine de la ciudad que contaba con modernas instalaciones. Para la inauguración se eligió la emblemática cinta soviética *Los marineros de Cronstadt* (1934), de Efim Dziga, que ya había sido estrenada con anterioridad en el cine Coliseum (*Mi Revista* nº 33, 30 enero 1938; Munsó 1995: 37).

En marzo de 1938 se inauguró el cine Durruti, una construcción de nueva planta y elegante fachada al estilo *decó* que fue anunciado con gran énfasis en un momento trágico para Barcelona pues la ciudad acababa de recibir los impactos aéreos más mortíferos de toda la guerra, con un total de trece cines

2.7. Distribución y exhibición de películas

Los cambios estructurales introducidos por el Sindicato en agosto de 1936 propiciaron el control definitivo de la exhibición y la producción de películas. El Comité Económico de Cines se convirtió en el organismo reconocido por la Comisaría de Espectáculos de la Generalitat para negociar con las casas distribuidoras de películas, en su gran mayoría extranjeras.⁴⁶ Se habían incautado las salas, los estudios y los laboratorios, pero apenas se tocó el capital depositado en los bancos para los pagos de exhibición. El sindicato necesitaba garantizarse el suministro de películas comerciales que tenían gran éxito de público y eran fundamentales para mantener ingresos constantes en taquilla ya que el ochenta por ciento de la programación procedía de compañías norteamericanas. De hecho, todo el sistema de colectivizaciones del cine dependía de esas entradas de capital, así que las empresas distribuidoras quedaron fuera de la socialización.

En el mes de agosto se organizaron Comités de Control formados por representantes de los trabajadores para ejercer una cierta vigilancia sobre las empresas de distribución en los departamentos de compras, contratación, etc., aunque en la práctica su ejercicio fue nulo porque los empleados permanecieron leales a sus patronos que se habían fugado a París o a la zona nacional y actuaron en defensa de sus intereses. El Comité Económico de Cines ignoró por completo estos comités al realizar las gestiones con los distribuidores y estableció unas primeras condiciones económicas, negociadas el día once de agosto, consistentes entre otras cosas, en no ingresar la recaudación del nueve de agosto, primer día de abertura de los cines,⁴⁷ establecer una rebaja del treinta por ciento del importe de alquiler de películas y mantener los precios

afectados y tres teatros, según denunciaba Miguel Espinar: *“Las agresiones incalificables y recientes que le han sido derruidas desde el aire fijaron su mirada con predilección inconcebible en los salones de espectáculos; pero los trabajadores no sólo han conseguido la reparación de casi todos ellos rápida y celosamente, sino que abren al público a los pocos días totalmente un nuevo local. (...) Un nuevo local cinematográfico es un nuevo lugar de trabajo, representa una expansión industrial llevada a cabo bajo la dirección y control de los trabajadores, una mejora ciudadana definitiva”* (Mi Revista nº 36, 1 abril 1938).

⁴⁶ Barcelona era la sede de las principales distribuidoras norteamericanas que estaban reunidas junto a otras más modestas en la Cámara Española de Cinematografía, administrada por una Junta Directiva que en el momento de la sublevación militar presidía Zoilo Oliver (Sala 1993: 298). Ver Pérez Perucha 1980: 4; Porter 1992: 208; Díez 2003: 66-67.

⁴⁷ La recaudación de ese día, un total de 6.227 pesetas, se entregó al Comité de Abastos según consta en el “Resumen General de Ingresos y Gastos del Comité Económico de Cines” (Mi Revista nº 33, 30 enero 1938).

de taquilla establecidos (*Mi Revista* nº 17, 15 junio 1937). A continuación el Comité negoció en París con los representantes de las casas norteamericanas para llegar a un acuerdo que garantizara la temporada 1936-1937. Si bien el Comité no se comprometió a pagar las cuentas que habían quedado pendientes del ejercicio anterior con las casas norteamericanas, dio a entender su voluntad de solventarlas y garantizó el pago de los materiales. Un Decreto del gobierno republicano prohibía la exportación de capitales, por lo que Juan P. Fábregas como Consejero de Economía de la Generalitat de Cataluña dictaminó otra orden el 14 de octubre que establecía una excepción para la compra de películas extranjeras y su correspondiente pago en divisas (*Mi Revista* nº 20, 1 agosto 1937).

El público que acudía a las salas de cine en Barcelona no disminuyó durante la primera temporada de la guerra (1936-1937), lo que proporcionó unos ingresos sustanciosos de taquilla. Se proyectaron ciento cuarenta y tres películas base y se estrenaron sesenta y nueve títulos con la presencia en cartelera de las más importantes firmas norteamericanas que cosecharían los principales éxitos: Columbia (*La vuelta de Raffles, Fugitivos de la isla del diablo, Ojos que matan, Carnada de tiburón, Claro de luna en el río*); Paramount (*Escándalo infantil, La novia que vuelve, El lirio dorado, Mary Burns fugitiva, Las calles de la ciudad, Esta noche es nuestra, Candidata a millonaria, La última avanzada, Tres lanceros bengalíes, Paz en la guerra, Sueño de amor eterno*); Metro Goldwyn Mayer (*Una chica de provincias, Jaque al rey, Furia, Marido y Cia, En la pendiente, Solo ella lo sabe, El gran Ziegfeld, Adán sin Eva, Un par de gitanos, El despertar de una nación*); 20th Fox (*Cinco cunitas, Miss incógnita, Tras las montañas*); Universal (*Catalina, Oro en el Pacífico, Amor y sacrificio*); United Artist (*Hombre o ratón, El fantasma va al oeste, Una tarde de lluvia*); Warner Bros y Radio Films (*El capitán Blood, Águilas heroicas, El agente británico, La ciudad siniestra, En persona, El asesino invisible, Canción de amor, La mentira de la gloria, El bailarín pirata*). Entre las películas españolas, que no llegan a representar ni el diez por ciento de la programación, se encuentran *El amor gitano* (1936), de Alfonso Benavides; *Los héroes del barrio* (1936), de Armando Vidal; *Nuevos ideales* (1936) y *El deber* (1936), de Salvador Alberich; los dos largometrajes de SIE Films: *Barrios Bajos* (1937), de Pedro Puche y *Aurora de Esperanza* (1936), de Antonio Sau (*Mi Revista* nº 23 y 27, 1937).

El crítico de cine Alberto Mar, al hacer el balance de todo el año concluía:

La masa de films de estrenos estuvo constituida, más que nunca, por películas yanquis, entre las cuales no han faltado las de calidad (...) Este año hemos tenido más películas soviéticas que nunca: Los marinos de Cronstad, Las tres amigas, La patria te llama, El circo y Los luchadores (...) Por fin llegamos a España, que no ha estado muy acertada en sus estrenos Vimos, al principio, las últimas películas hechas particularmente, como El deber, Nuevos ideales, Hogueras en la noche, Héros del barrio, Diego Corrientes, y El bailarín y el trabajador, ninguna de las cuales es superior al nivel corriente en nuestra filmación. De la producción sindical, por este año poco podemos hablar ya que, aparte de bastantes films cortos, sólo se han exhibido Barrios Bajos y Aurora de Esperanza, películas que, desde luego, sin ser una cosa extraordinaria, no tienen que envidiar nada a las otras producciones españolas”

“Cine 1936-1937. Revisión de Temporada”,
Espectáculo nº 5 (15 septiembre 1937)⁴⁸

Para la temporada siguiente (1937-1938) las cosas se complicaron: el incumplimiento del Comité Económico con los compromisos adquiridos en París dio lugar a la negativa de las casas distribuidoras a proporcionar películas sin una garantía firme de cobro.⁴⁹ El decreto del Departamento de Economía de la Generalitat de Cataluña que permitía “autorizar a las casas distribuidoras de material y películas cinematográficas para efectuar el pago de sus futuras expediciones de copias” no se había aplicado, así que los suministros de películas quedaron interrumpidos (*Mi Revista* nº 17, 15 junio 1937). En efecto, diversas publicaciones daban cuenta de la alarmante situación que amenazaba con paralizar del todo la industria cinematográfica si no se efectuaban los pagos correspondientes. Durante el verano se hacía pública la discusión que instaba al Comité a un cambio de estrategia con el fin de salvar la temporada: “el Comité Económico ha pagado el material a precios tan bajos que ni siguiera amortiza el desgaste de las copias de reestrenos; (...) vemos aquí un problema que afecta a miles de familias, que puede paralizar actividades de todo un ramo, que puede engendrar mucha miseria y queremos ayudar a buscar una solución positiva” (*Mi Revista* nº 17-18, 15 junio, 1 julio 1937).⁵⁰ El Comisario de Cinema de la

⁴⁸ *Barrios Bajos* se estrenó en mayo de 1937 y fue un éxito comercial rotundo, el mayor de toda la producción de SIE Films, mientras que *Aurora de Esperanza* demoró el estreno hasta el mes de septiembre y fue un sonoro fracaso de público y crítica (*Mi Revista* nº 17, 15 junio 1937).

⁴⁹ De las ciento dieciséis salas de cine que funcionaban en Barcelona al principio de la guerra, se pasó a ochenta y tres en 1938, bien por problemas de suministro eléctrico o porque muchas de ellas se cedieron para otros usos sociales como comedores infantiles (*Tierra y Libertad*, 15 octubre 1938).

⁵⁰ “Las casas distribuidoras tienen la llave de los cines. Ha podido pasar una temporada, pero ahora se presenta otra y encuentra y encontrará sin duda, el Comité, a las casas dispuestas a pedirle cuentas

Generalitat, Luís M^a Brasnsuela aseguraba que *“las casas americanas andan algo disgustadas. No se corresponde con ellas como realmente se merecen. Se les tiene retenidos los saldos y no han cobrado lo de la temporada pasada. (...) Se les prometió mucho en la temporada última y lo prometido no se cumplió. (...) No hay material suficiente para cubrir la siguiente temporada, pero no careceremos de envío”* (*Mi Revista* nº 22, 1 septiembre 1937).

Ante la escasez de importaciones de películas, las salas se vieron obligadas a reprogramar películas de temporadas anteriores por lo que se repitieron numerosos títulos, entre ellos los dos largometrajes de SIE, *Barrios Bajos* y *Aurora de Esperanza*, que ocupan una media de cuatro cines durante todo el primer trimestre del año. A ello hay que añadir la disminución de afluencia de público por el deterioro de la vida cotidiana como consecuencia de los estragos de la guerra –bombardeos, cortes de suministro eléctrico, carestía de la vida, etc.- con la consiguiente disminución de ingresos en taquilla que afectaba la liquidez y ponía en peligro la base económica que la sustentaba.

Las informaciones sobre la falta de pago a la compañía distribuidoras fueron contrarrestadas por el presidente del Comité Económico, Miguel Espinar, que aseguraba el desembolso de 3.710.748 millones de pesetas *“desde el nueve de agosto de 1936 al 28 de julio de 1937”* y además afirmaba en una entrevista a Eduardo Rubio:

En el convenio celebrado en París entre el representante del Comité Económico del Cine y los de las casas extranjeras distribuidoras en España se acordó en una de las cláusulas que mientras durasen las circunstancias anormales que padece España no se exportaría cantidad alguna al extranjero, y precisamente ha apoyado el ministro de Industria su negativa a la petición de divisas de determinada casa americana en este acuerdo, además de que la peticionaria no podía ser una excepción entre sus similares.

“La labor constructiva de la CNT. El Sindicato Único de la Industria del Espectáculo Económico del Cine”, *Mi Revista* nº 25 (15 octubre)

Sin embargo, la realidad es que el Comité sólo desembolsó por el pago a acreedores de las antiguas empresas de los cines (anteriores al 19 de julio), la cantidad de 52.524 pesetas, por lo que las distribuidoras se negaron a suministrar nuevas películas en tanto no se cubriesen las deudas acumuladas. A mediados de 1938 la situación de

atrasadas. (...) Pero seguir empleando un sistema que adolece de un vicio de funcionamiento, que es lo que nosotros combatimos, traería consigo el desbarajuste de toda la maquinaria del Comité, la ruina del sistema de socialización de los cines y el fracaso de las teorías confederales. Rectificar y rectificar a tiempo es lo que propugnamos (*Mi Revista* nº 20 (1 agosto 1937, p. 20).

desabastecimiento se agrava hasta el punto de que la Comisión Interventora de Espectáculos Públicos intervino la Cámara Española de Cinematografía en junio de 1938 con el argumento de que se dejaban de atender programas de todos los locales que habían dejado descubiertos económicos antes de 1936. Miguel Espinar añadía: “*la Comisión fiscalizará la Cámara pero la apoyará, con el mismo cariño y alteza de miras con que viene apoyando todos los demás sectores de la Industria intervenida en beneficio de los mismos y de los generales intereses de la Economía de Cataluña y la República*” (*Mi Revista* nº 43, 15 junio). Sin embargo, la intervención no pudo resolver los problemas para cubrir la cartelera de los cines ante el boicot de las empresas distribuidoras.

3. EL DECLIVE DE LA HEGEMONÍA ANARCOSINDICALISTA: LA INTERVENCIÓN DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA

El traspaso de los Servicios Públicos a la Consejería de Economía, entre los que se encontraban Espectáculos, permitió que el diecinueve de enero de 1938 el nuevo Consejero, Joan Camorrera, emitiera una orden de Intervención de Espectáculos Públicos en aplicación del Decreto de Intervención de la Generalitat. Todos los espectáculos públicos de Cataluña quedaban intervenidos a excepción de los que ya estaban controlados por los municipios:

*Primero. Es acordada la intervención técnica y administrativa de todas las empresas de espectáculos públicos de Cataluña con el objeto de asegurar su existencia y conseguir el máximo de ventajas económicas. Esta intervención será realizada por una Comisión Interventora compuesta de tres interventores nombrados por el consejo de Economía y un delegado del consejero de Hacienda de conformidad con lo establecido en las disposiciones vigentes.*⁵¹

Los trabajadores de Espectáculos reaccionaron con la declaración de una huelga general el día veintidós que cerró los locales de espectáculos. Los dirigentes de la CNT aceptaron las comisiones interventoras de la Generalitat de Cataluña sobre la industria siempre que en ellas hubiera representantes anarcosindicalistas. Obtuvieron el control

⁵¹ Orden publicada en el *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (DOG 21 de enero 1938, Barcelona), el texto íntegro está reproducido en Peirats 1988: III, 27-28.

de los Espectáculos: de los cuatro interventores, tres eran de la CNT, Miguel Espinar, Rosalío Alcón y César Viaina (Peirats 1988: III, 27).⁵²

La creación de la Comisión Interventora significaba la pérdida del control anarcosindicalista y la liquidación del Comité Económico de Cines,⁵³ dentro del programa de estatalización de la economía emprendido por la Generalitat, con la decidida iniciativa del PSUC.⁵⁴ De esta forma, la institución se garantizaba el control sobre la totalidad del sector cinematográfico que desde ese momento pasaba a estar dirigido por un “*órgano supremo, el Consejo Directivo, integrado por dos elementos orgánicos de la Comisión Interventora, verdadero Consejo de Empresa u órgano de administración y gerencia, y la Ponencia Obrera que constituye un Comité Obrero de Control*” (Espinar 1938: *Mi Revista* n° 35).

Para ejecutar la intervención se esgrimió la falta de legalidad en el funcionamiento de numerosas empresas colectivizadas del espectáculo que no habían realizado todavía el pertinente reconocimiento administrativo el año anterior. La Industria del Espectáculo pasaba a regirse por el Decreto del 20 de noviembre de 1937, que permitía al gobierno autonómico controlar cualquier empresa:

⁵² Una parte de la historiografía anarquista hace hincapié en el conflicto que desencadenó el Decreto de la Generalitat entre las bases de la CNT y los órganos dirigentes que presionaron a los trabajadores para que lo aceptasen. A las negociaciones con la Generalitat acudieron, además de los representantes de espectáculos, otros delegados del Comité Regional de Cataluña y la Federación Local de Barcelona que fueron determinantes. A ello se añade la recomendación del Comité Ejecutivo de Cataluña, presidido por García Oliver, de aceptar sin dilaciones (Castells 1993: 204-207; Vernon 1971: 230-231). Ver Sala 1993: 245-252 y Díez 2000: 58-62.

El contexto político había cambiado sustancialmente para la central sindical de la CNT, que desde principios de febrero iniciaba un proceso de aproximación a la UGT con el que intentaba llegar a unos acuerdos de “unidad de acción” que culminaron con el Pacto de Unidad, formalizado el 18 marzo de 1938. Un compromiso que representaba la negación de los principios anarquistas al reconocer la autoridad del Estado y que hizo aumentar aún más las discrepancias en el seno del movimiento libertario. Finalmente, las bases aceptaron la renuncia a la socialización el 21 de abril de 1938 en una votación que asumía plenamente la integración en la Comisión Interventora de Espectáculos Públicos de la Generalitat de Cataluña (Díez 2003: 85). Ver Peirats 1988: III, 29-50; Burnett 1989: 854-857; Monjo 2003: 435-458.

⁵³ No obstante, el Comité Económico de Cines estuvo vigente hasta el dos de mayo, día que “*cesó en funciones*”, según testimonio de Miguel Espinar (1938: *Mi Revista* n° 51-52).

⁵⁴ Según testimonio de José Robuster: “*La Generalitat quería controlar todos los aspectos de la vida de los Espectáculos y en especial los económicos. El sindicato se resistió, presionó, gestionó, pero al final, por indicación del Comité Regional de Cataluña de la CNT, no tuvo otro remedio que inclinarse. Así, la dirección de los Espectáculos pasó del Comité Económico del Sindicato al Comité de la Generalitat, en el cual estaba representado, pero en minoría, el Comité Económico sindical. Éste comité sindical discutía todavía las cuestiones de trabajo y las relaciones con los trabajadores, pero ya no distribuía los beneficios ni intervenía en la programación*” (Alba 2001: 272).

Se estaba produciendo una notoria discrepancia entre la forma especial y típica en el funcionamiento jurídico de los espectáculos Públicos en relación con las demás industrias dentro del territorio de la Región Autónoma. Fue el motivo de esta clara divergencia la legislación progresiva, metódica y severamente implantada por el Gobierno de la Generalitat, que típicamente ordenaba el funcionamiento de todas las industrias.

“Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”,
Mi Revista nº 54 (1 diciembre 1938)

Manuel Espinar asumió la presidencia de la Comisión Interventora⁵⁵ y como delegado de la Generalitat de Cataluña desglosaba los términos y objetivos que se proponía la Comisión interventora. En el informe trata de justificar la situación como una muestra de unidad entre las fuerzas republicanas y la garantía imprescindible para que en el futuro se mantuvieran los puestos de trabajo y las mejoras sociales conseguidas hasta el momento, así como una medida necesaria para la protección del cine. Con estas explicaciones Espinar intentaba apaciguar la oposición de las bases anarquistas hacia las disposiciones estatales resumidas en cinco puntos:

En lo administrativo, dicha ordenación representa unificar toda la rama industrial amparada por el Gobierno y por él fiscalizada (...). En el orden general de Economía:

Primero. Ir a la legalización uniforme de todas las empresas del Espectáculo en Cataluña.

Segundo. Ordenar la producción cinematográfica propia, impulsarla y llevarla a un verdadero rendimiento práctico, al compás que se ordena la proyección de cintas extranjeras, alternando con las nacionales.

Tercero. Dar plena satisfacción a las conquistas sociales conseguidas por los trabajadores, encauzarlas y abrir amplio cauce a nuevas instituciones de carácter social.

Cuarto. Aumentar la garantía de las Empresas ante el extranjero no sólo por la fiscalización gubernamental, sino también, por su tutela y apoyo, facilitando las transacciones internacionales, hoy casi suprimidas.

Desde luego se trata de articular, no sólo toda la industria del Espectáculo Cinematográfico y Teatral y sus similares, de toda Cataluña, sino complementarios, de Producción y distribución de cintas cinematográficas, Sindicato de Autores, Almacén de Material, etc., y ello por tanto afectando a la Capital y a las nuevas Veguerías en que territorialmente se halla dividida Cataluña, no es tarea de un día.

“Los espectáculos públicos en Cataluña. Cómo los orientará la Comisión Interventora de la Generalitat de Cataluña”, *Mi Revista* nº 35 (20 febrero, 1938)⁵⁶

⁵⁵ El director de cine Francisco Elías comentaba este hecho en un tono que deja entrever cierto desprecio y resentimiento sin disimulo alguno: “*Ha suspendido la producción de la CNT. El “compañero” Espinar, el capitoste máximo de los cenetistas (ex-acomodador de un cine de Barcelona), se ha pasado al enemigo, o sea a la legalidad de la Generalitat, desde donde lo dirige todo el Partido Comunista. Es el primero en proyectar ¡No quiero, no quiero! y en secundar arteramente la resolución del Partido de no explotar una película de tendencia netamente reaccionaria. Eso es, por lo menos lo que yo deduzco de unas palabras que cambio con el “mandamás”, en las que éste insinúa que mientras menos se remueva ese asunto, mejor para todos y especialmente para mí*” (Caparrós 1992: 54).

⁵⁶ El texto es una reproducción en forma de entrevista de Eduardo Rubio, director de *Mi Revista*, a Miguel Espinar el 20 de febrero de 1938. El texto íntegro se publicó en *Frente Rojo* (11 febrero 1938) y poco después en catalán, en *La Humanitat* (13 febrero 1938).

En otro comunicado añadía que la Comisión Interventora ofrece “*la compenetración perfecta entre las dos sindicales*”, una afirmación que describe el cambio de rumbo que había tomado el sindicato anarquista y su común acuerdo con la UGT para acatar la legislación de la Generalitat sobre las industrias. De este modo, Espinar corroboraba con sus afirmaciones la total recuperación del control de las salas de exhibición por parte de la Generalitat: “*La satisfacción de iniciar primero una extraordinaria colaboración con la Subsecretaría de Propaganda del ministerio de Estado de la República, distribuyendo y proyectando en todos los salones cinematográficos numerosas cintas que difunden sabiamente los altos ideales y valor moral de nuestra lucha*”, y añade que las consignas de la Comisión Interventora en la guerra son: “*Luchar y construir. Luchar al lado del Gobierno, ayudándole. (...) Y, paralelamente, construir. A la cabeza de esta tarea constructiva va desde luego el Plan General de Organización de la Industria*” (Espinar 1938: *Mi Revista* nº 40).

Todas estas acciones y la falta de liquidez del Sindicato ponen en una situación de parálisis el sistema de producción que en la primavera de 1938 está absolutamente mermado, hasta el punto de tener serias dificultades para cubrir el pago de nóminas de los trabajadores, que ejecuta con préstamos concedidos por el Comité Nacional de la CNT (Díez 2003: 84). A ello se añade el descalabro de la exhibición por la falta de películas y afluencia de público a las salas que influye directamente en la supervivencia del entramado de socialización.

El veintitrés de enero de 1939, la Comisión Interventora de la Generalitat de Cataluña junto a las organizaciones de la Industria de Espectáculos Públicos UGT-CNT determina el cierre de todas las salas, estudios cinematográficos y laboratorios de Barcelona para facilitar la participación de los trabajadores en la defensa de la ciudad ante la inminente llegada de las tropas franquistas. Sin embargo, el día veintiséis, la ocupación de la ciudad Condal es un hecho consumado sin que el ejército encuentre ninguna resistencia por parte de la población que se halla exhausta para el combate.

IV. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS. UNA CLASIFICACIÓN TEMÁTICA Y CRONOLÓGICA

1. REPORTAJES DE RETAGUARDIA Y GUERRA (JULIO A DICIEMBRE 1936)

Para ordenar la producción cinematográfica se ha tenido en cuenta la categorización que estableció el Sindicato de Espectáculos Públicos en 1937. Junto a esta referencia imprescindible se ha establecido una nueva reagrupación que facilitara el estudio pormenorizado de cada una de las películas siguiendo una pauta temática y cronológica al mismo tiempo. Al tratarse de documentales de actualidad política y social, las imágenes están inmersas en su propio devenir histórico y son inseparables del contexto de la contienda. La secuenciación temporal facilita el conocimiento de los hechos precisos de la guerra a lo largo de todo el período analizado y permite detectar los cambios más significativos que afloran en el discurso narrativo de las cintas, estrechamente relacionados con los avatares internos de la política en la zona republicana. Con todo, resultan inevitables algunos saltos cronológicos pues también se ha optado por una agrupación en bloques temáticos que, sin traicionar el principal eje de encadenamiento, proporciona una mejor comprensión de los relatos cinematográficos y de las diferentes opciones estéticas. Del mismo modo, se ha congregado en un único apartado los cortometrajes y largometrajes de ficción que tienen un planteamiento diferente a los reportajes y documentales, pero están interrelacionados. En ellos se experimenta con retóricas del documental para plantear el tema de la guerra y la revolución como eje central en algunos de los títulos. Al mismo tiempo, se amplían los argumentos con asuntos que reflejan la tradición literaria e ideológica del anarquismo y se diversifican en la experimentación de géneros musicales y cómicos.

1.1. DOS REPORTAJES DE MATEO SANTOS

Apunte Biográfico de un anarquista intelectual

Mateo Santos Cantero (1890 Infantes [Ciudad Real] – 1964 México) es la figura más destacada de cuantas se dedicaron a la cinematografía desde las filas anarquistas, a

pesar de que la mayoría de su obra permanece desconocida.¹ Su trayectoria profesional desborda ampliamente el marco de la estricta militancia política para fecundar el campo de la literatura en los diversos géneros que cultivó a lo largo de toda su vida.² El ejercicio de Mateo Santos como polifacético crítico de cine y teatro, escritor y director cinematográfico ha dejado una producción sorprendente tanto por la variedad de registros como por la abundancia de artículos.

Antonio Guzmán Merino (1936b), resumía el ejercicio periodístico de Mateo Santos, caracterizado por un carácter eminentemente combativo:

Nadie como Mateo Santos disparó flechas y rompió lanzas. Su prosa castiza, nerviosa y acerada, hizo blanco infinitas veces en el corazón de los modorros. Les llamó “aventureros del celuloide”, “salteadores de pantallas”, “pandilla de improvisados e ineptos”. La pluma coloreada de Mateo supo hallar siempre el adjetivo justo y pintar en toda su ineptia al director ocasional, artesano y buscavidas, metido a empresas de arte. ¡Más frente y menos descaro! Tal fue el grito de Mateo. Formó escuela, pero se concitó odios implacables que gañían furiosos, rabiosos, insidiosos, apaleados, despechados...y juramentados para morderle en los talones. Y sin embargo, todo lo que quería y ha querido siempre Mateo, es esto: que los inteligentes, ¡señor, inteligentes!, sustituyan en la dirección de películas a los beocios; lo hombres-gas a los paralepípedos; los artistas, en suma, a los revienta pisos y aventureros del cinema español”.

¹ Los primeros estudios sobre el autor se inician con la tesina inédita de Bragulat (1986). Posteriormente, Minguet-Perucha (1994: 107-112) difundieron algunos artículos de Santos extraídos de *Popular Film*. Minguet (1995: 800-801) le dio voz en el Diccionario del Cine Español. En *La madriguera del Viejo Topo* se publicaron sendos artículos, Minguet (2000a: 56-57) Montiel (2000b: 58-61), en los que se reivindicaba la contribución de Santos a la historia del cine español y se difundía por primera vez una transcripción completa de la voz en *off* de su segundo documental, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, realizada por Montiel. En estudios recientes, Pedret (2004) aborda la vertiente periodística de Santos en un contexto general sobre la recepción cinematográfica en la prensa anarquista; y Fontanillas (2005) traza un perfil biográfico del personaje.

Las publicaciones periodísticas de Mateo Santos se encuentran dispersas en múltiples publicaciones: *Los miserables* (1915-1918, Barcelona); *El Progreso* (1916-1917); *El Tiempo* (1918); *La Aurora* (1916); *La Raza* (1918); *La Nación* (1919); *La Tarde* (1920); *El espectador* (1926, Barcelona); *Hoy* (1922); *La linterna* (1923); *El Resumen* (1917-1925, 1ª época, Barcelona); *El Cine* (1910-1936, Barcelona); *Cine Popular* (1921-1923, Barcelona); *Popular Film* (1926-1937); *Mediterráneo* (1927-1929, Barcelona); *Floreal* (1928-1930, Barcelona); *El Espectador* (Madrid); *Nuevo Mundo* (Madrid); *Cinefarsa* (1934-1936, Barcelona); *Faro* (1937-1938, Barcelona) *Tierra y Libertad* (1930-1939, Barcelona); *Tiempos Nuevos* (1934-1938, Barcelona); *Nuevo Aragón* (1936-1939, Caspe); *Mi Revista* (1936-1937, Barcelona); *Mañana* (1938); *L'Espagne Republicaine* (Francia) y *España libre* (1946- 1965, París, Toulouse).

² Mateo Santos manifestaba una gran admiración por Cervantes, una afición por la literatura que le llevó a cultivar otros géneros como la poesía y la narrativa, entre ellos se encuentran *Los amores trágicos de Rosita Rodrigo* (1917); *El demonio de la carne* (1917); *La Venus de nieve* (1925); *Última aventura de D. Juan* (1925); *En lecho de oro* (1925); *Su mejor estocada* (1925); *El forastero* (1925); *Piel de Caín* (1926); *Los héroes del siglo XX* (1926); *Carne de Caín* (1936); *Conquistadores de arena* (1948). También escribió prosa y ensayo: *El periodismo, la cárcel y la muerte* (1916); *Periodismo y periodistas* (1921); *Cinema y teatro*; *Cinema revolucionario* (1932); *Aguafuertes de la Guerra Civil* (1936); *Un ensayo de teatro experimental* (1937); *La revolución española ante el mundo* (1937); *El cine bajo la svástica* (1937); *La campaña de Gracián* (1937); *En torno a Cervantes* (1937); *Images de l'Espagne franquiste* (1947). En este itinerario literario, se incluyen dos obras dramáticas, *La ruta desconocida* y *Camino de la ermita* (1928).

Sus trabajos cinematográficos se centraron en el género documental, con cuatro títulos, *Córdoba* (1934), actualmente desaparecido; *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), *Barcelona trabaja para el frente* (1936) y *Forjando la victoria* (1937), también desaparecido.

Mateo Santos se inició en el periodismo bajo la tutela de López Alarcón, redactor jefe de *La Tribuna de Madrid*, aunque desarrolló la mayor parte de su carrera periodística en Barcelona, donde residió hasta el final de la Guerra Civil. En la ciudad Condal formó parte del grupo ‘Los Miserables’³ y posteriormente fundó la revista *Popular Film* (1926-1937) y *Cinefarsa* (1934-1936), e ingresó en la Agrupación Profesional de Periodistas (1938) [Francia 2000: 218].

Durante la Guerra Civil fue requerido como responsable del Gabinete de Cinema que la Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón había creado en julio de 1937, a cargo de Adolfo Ballano. Pero apenas un mes después de formalizarse el nombramiento, el gobierno republicano decretó la disolución del Consejo y todos los proyectos cinematográficos que estaban en ciernes se paralizaron. Entre ellos la creación de *Ágora*, una productora de películas documentales.⁴

Una vez finalizada la guerra estuvo en los campos de prisioneros franceses de Argelès-sur-Mer y Le Barcarès hasta agosto de 1939. Al año siguiente solicitó permiso de residencia en Francia y se estableció en Burdeos.⁵ Los últimos datos informan que en Toulouse (1944) asumió la dirección de un “*periódico confederal de artes y letras*” en estrecha colaboración con su sobrino, el grafista y cineasta Ángel Lescarboua Santos (Ferrer 1964). En torno a 1949 su rastro se pierde en el exilio de México. Su necrológica apareció publicada en el periódico *Le Combat Syndicaliste* (Toulouse, 5

³ *Los Miserables* (1913-1915 Barcelona), periódico fundado y dirigido por Fernando Pintado y Ángel Samblancat; la redacción contaba con las firmas de Juan Salvat-Papasseit, Emilio Eroles y Mateo Santos, entre otras (Íñiguez 2001: 409).

⁴ Adolfo Ballano anunciaba en *Nuevo Aragón* (18 julio 1937), la creación de una productora Ágora Films, a cargo del Consejo de Aragón. El periodista Carrasco de la Rubia iba a ser el agente cinematográfico de Ágora Films en Barcelona (Claver 1987: 153). Ballano había sido secretario de la Junta Nacional de la ACE en 1932 y director de la revista *Ágora. Cartelera del nuevo tiempo* (1931-1932, Barcelona). Ver Casanova 1997: 171 y 2006: 110, 176; Íñiguez 2001: 65.

⁵ Datos facilitados por la escritora Antonia Fontanillas, de su archivo personal (Dreaux, mayo 2006); y Joaquina Dorado (agosto 2007 Barcelona), militante anarquista exiliada en Francia que tuvo ocasión de encontrarse con Mateo Santos mientras estuvo escondido y protegido por el Batallón Libertad, después de fugarse de un campo de prisioneros.

noviembre 1964), escrita por su director, Juan Ferrer, que se lamentaba: “*Hundirse en la bruma del exilio sin agitarse, condena a desaparición y olvido. ¿Es por eso que nadie se ocupa de Mateo?*”.

El principal compromiso periodístico de Mateo Santos se manifiesta en la fundación de la revista cinematográfica *Popular Film* (1926-1937, Barcelona). Se le puede considerar el “padre” de toda una generación de jóvenes periodistas, muchos de los cuales se iniciaron en el periodismo en las páginas del semanario cinematográfico, donde trabajaron en un contexto de libertad editorial y exigencia profesional.⁶ Como director literario de la revista, Santos defendió un proyecto periodístico de calidad, capaz de adaptarse a la realidad mudable y de asimilar nuevos retos. Impulsó una concepción del periodismo comprometido con la sociedad y con la ética, un ejercicio que Santos reivindicaba libre de cualquier servilismo al poder. *Popular Film* se convirtió en un punto de referencia y estuvo muy bien considerada en el ambiente anarquista, con independencia de que el propio Mateo Santos y algunos colaboradores habituales como Armand Guerra, Carrasco de la Rubia, Ángel Lescarboura, Alberto Mar o Silvia Mistral fuesen activos militantes. Una afinidad que imprime al semanario una orientación política ostensible en los artículos de todos ellos. Aunque otros muchos colaboradores ocuparon posicionamientos políticos diversos, lo que dota a la publicación de un carácter plural y marcadamente crítico dentro de una línea editorial de tendencia izquierdista.⁷

⁶ Los componentes de esta “Generación de *Popular Film*” eran jóvenes que rondaban los veinte años y empezaron a escribir con el inicio de la Segunda República: Alberto Mar, Sylvia Mistral, Juan M. Plaza, Antonio del Amo Algara, Carlos Serrano de Osmá, Augusto Ysern, José G. De Ubieta, Pedro Sánchez Diana, Luis M. Serrano, Rafael Gil y Francisco Carrasco de la Rubia. De alguna manera *Popular Film* fue para ellos “la escuela” donde se formaron y nacieron al periodismo. En el último número del semanario que salió a la calle se reivindicaban a sí mismos “*para demostrar que es lo único joven que hay en el panorama cinematográfico español*”. Entre ellos, Martínez de Ribera valoraba así la tarea desarrollada por Mateo Santos: “*A mi vuelta me encontré un grupo de escritores hechos en las páginas de “Popular”, porque sólo en “Popular” pudieron pensar sin trabas e imposiciones comerciales (...) Si de Popular Film se tiene -lo que para mí es indudable - un gran concepto entre aquellos que sienten el cine como arte, se debe, en primer lugar, a quien le supo dar el “tono”: Mateo Santos, y en segundo lugar a estos que a sí mismos se llaman Generación de Popular Film*” (*Popular Film* nº 557-558, mayo-agosto, 1937).

⁷ Entre otras firmas habituales de *Popular Film*, se encuentra las de los militantes comunistas, Juan Piqueras y Antonio del Amo.

Alberto Mar, resumía así el espíritu de *Popular Film*: “*si hay algún elemento común a todos los que, gracias a Mateo Santos (y creo que puede ser para él su mayor timbre de gloria, superior incluso a sus campañas periodísticas), hemos salido de un horno común: somos todos unos románticos. Claro que no el romanticismo del siglo pasado (...) sino el romanticismo de las juventudes modernas, no menos apasionadas por cultas, trabajadoras y conscientes. (...) Hemos combatido a la guerra y a la censura, al*

Santos se especializó en el periodismo cinematográfico ejerciendo la crítica de cartelera y escribiendo artículos de fondo en los que se trataban todos los temas relacionados con el medio. Desde cuestiones que tenían que ver con la industria a comentarios sobre argumentos, procedimientos técnicos, guiones o entrevistas a directores y actores de actualidad. En sus textos se manifiesta la preocupación por la creación de un cine “netamente hispano” de contenido social, que fuera “popular”, es decir, preocupado por representar a los trabajadores con los problemas que les afectaban en su vida cotidiana, apto para introducir “modernidad” en los contenidos. Asimismo, se ocupó de analizar el potencial cultural y didáctico de la cinematografía, esgrimió una firme defensa del cine soviético y, de forma substancial, abogó por el ejercicio riguroso de la crítica de cine.

Mateo Santos reclama el cine como una creación artística, pero sobre todo valora su capacidad como agente de transformación social. Consciente de su gran potencialidad como medio de comunicación de masas, insistió en la extraordinaria influencia que podía ejercer el cine sonoro sobre las gentes de cualquier condición social.

Santos es la figura que da continuidad a los proyectos anarquistas realizados en la etapa republicana. El estallido de la guerra le permitiría realizar los dos filmes más tempranos sobre la situación revolucionaria en Barcelona:



dinero que mataba al cinema y la “star”, hemos admirado el cinema soviético y a René Clair” (Mar 1936: Popular Film nº 517).

REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA

[Número 698 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 790-791. Duración: 22'] Barcelona, julio de 1936. Producción: Oficina de Información y Propaganda CNT-FAI. Dirección y comentario: Mateo Santos. Ayudante de dirección: Manuel Pérez de Somacarrera. Fotografía: Ricardo Alonso. Montaje: Antonio Cánovas. Estudios: La Voz de España. Sistema de Sonido: Fox-Movietone. Laboratorios: Cinefoto. Distribución: José Balart. Conservación: restauración completa de Filmoteca Española a partir de ocho materiales distintos procedentes de los archivos de Filmoteca y CNT-FAI. Sincronización: Guillermo Maldonado.

Algunas imágenes del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* son las más conocidas de la Guerra Civil hoy en día, aunque generalmente se han visto seccionadas de su montaje original. Desde el mismo momento en que estuvo lista la película y aún antes de que se estrenase en los cines de Barcelona algunos fragmentos se difundieron insertados en noticiarios y documentales extranjeros. La obtención de una copia y su inmediata manipulación dio lugar a una activa contrapropaganda internacional que desde Alemania se propagó a otros países europeos y latinoamericanos.⁸

⁸ Carlos Fernández Cuenca (1972: I, 34-35), relata cómo los anarquistas confiaron una copia a José Arquer, representante de los equipos sonoros Orpheo-Synchronic, para que la llevara a Francia antes de su estreno en Barcelona. La película acabó en Berlín en manos de directivos de la U.F.A. quienes difundieron los fragmentos de contenido más virulento en noticiarios de actualidad. A continuación, Arquer se trasladó a Venezuela para exhibir la cinta en una campaña propagandística de adhesión a los militares sublevados. Posteriormente, se reutilizaron fragmentos insertados en documentales de propaganda del bando nacional como el emblemático *España heroica (Helden in Spanien)*, 1938), de Joaquín Reig Gosálvez, producido en Berlín por la Hispano Film Produktion; o el nazi *La legión Cóndor (Im Kampf gegen der Weltfeind)*, 1939) de Karl Ritter.

Parece ser que con relativa frecuencia se obtenían copias o copiones de las películas realizadas en la zona republicana a su paso obligado por Berlín cuando viajaban hacia Moscú (Pérez Perucha 2004). Estos materiales, fácilmente manipulados en su banda sonora, permitieron una amplia difusión que prodigó la imagen de una República caótica incapaz de mantener el orden, y probablemente influyeron en las decisiones que desembocaron en la postura que adoptó el Comité de No Intervención. Además, el film de Reig, *España heroica*, reforzó el estereotipo de un país fuertemente soviético. Así, con la sencilla estrategia de eliminar la locución original del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* e insertar contraplanos yuxtapuestos se asocian anarquismo y comunismo para identificarlos como una sola ideología que amalgama “las hordas rojas”, relacionadas sistemáticamente con actividades violentas. Entre las diversas secuencias orientadas en esa dirección, destaca una en la que se anuncia la llegada a Barcelona del embajador soviético, Moisés Rosemberg, intercalando su retrato con los planos más hirientes de *Reportaje...*, aquellos que muestran las momias del convento de las Salesas expuestas en la calle por los anarquistas.

Una parte de la actividad cinematográfica emprendida por las instituciones republicanas intentó contrarrestar esta percepción maniquea de la situación en España mediante la difusión de noticiarios que se esforzaron en presentar una República con gobiernos de orden y un ejército bien organizado; la producción auspiciada por el gobierno, *Espagne 1936* (1937), de Jean Paul Le Chanois supervisada por Luís Buñuel, se propagó desde la embajada española en Francia y está orientada en el mismo sentido de apaciguar las alarmas internacionales.

Las imágenes de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* también se emplearon en películas afines a la República como *Espagne vivre* (1938), de Henri Cartier-Bresson. Es el documental

El reportaje fue producido por la Oficina de Propaganda e Información de la CNT-FAI, que se creó al día siguiente de estallar la sublevación militar, a cargo del periodista Jacinto Toryho.⁹ Otro periodista, Mateo Santos, asumió la sección de Cine del organismo. Es el director de la película y autor de los comentarios; también fue uno de los redactores que de forma improvisada, junto a Lola Iturbe y ‘Juanel’, sacaron adelante la edición de *Solidaridad Obrera* el día veinte de julio (Berenguer 2004: 235). Según relato de ‘Juanel’,¹⁰ la producción del film se pudo acometer “*metiendo mano a la caja de Tierra y libertad de la que él era administrador*” (Fontanillas 2005: 11). Así

más reutilizado dentro de la propia producción anarquista insertado en reportajes de guerra, documentales y cortometrajes de ficción, entre ellos *Ruinas y sangre de España* (1936), *Bajo el signo libertario* (1936), *Veinte de noviembre* (1937), *¡Nosotros somos así!* (1937), *¿Y tú qué haces?* (1937), *Fury over Spain* (1937) y *Amanecer sobre España* (1938).

Otros fragmentos de *Reportaje...* vuelven a aparecer en películas más tardías como *Français, vous avez la memoire courte* (1942), de Morel y Chavannes o en cintas contemporáneas como *L’arbre de Guernica* (1975), de Fernando Arrabal; *De toda la vida* (1986), de Lisa Berger; *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino; o *Las cajas españolas* (2004), de Alberto Porlán; aunque la lista, en cualquier caso, sería inacabable.

Ver los comentarios de Álvarez-Sala 1980: 13; Sala 1994: 33, 63 y 2002: 6. Sánchez Biosca 2006: 77-80, compara la reutilización de la misma secuencia anticlerical en varias películas de diverso signo político como *El camino de la paz* (1959), de Rafael G. Garzón; *Franco, ese hombre* (1964), de José Luís Sáenz de Heredia o *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino.

⁹ Jacinto Toryho fue secretario de Prensa y Propaganda de la CNT-FAI durante la guerra y responsable en la coordinación los primeros equipos de operadores que marcharon al frente. Toryho era un hombre joven que había realizado estudios de periodismo en la escuela de Ángel Herrera -director de *El Debate*-, de Madrid. Se le considera uno de los pocos profesionales del medio en una época en que predominaba el autodidactismo de la militancia obrera. Entre noviembre de 1936 y mayo de 1938 sustituyó a Liberto Callejas en la dirección de *Solidaridad Obrera*, desde donde impulsó con firmeza la línea colaboracionista con los gobiernos republicanos, tanto del Frente Popular como de la Generalitat de Cataluña; asimismo fue un decidido defensor de la disciplina orgánica para evitar el descontrol de los grupos revolucionarios que actuaban por su cuenta en toda Cataluña.

La historiadora Susana Tavera lo califica como “*el hombre fuerte de la propaganda anarquista*” y añade que “*Toryho no creía en un periodismo diletante, hecho a ratos. Despreciaba los ataques frontales y las críticas fáciles y, tampoco comulgaba con el casi tradicional desprecio anarquista por los intelectuales*” (Tavera 1992: 93).

Durruti le propuso que encabezara una de las columnas que marcharon al frente de guerra, pero ante semejante requerimiento, Toryho defendió su posición en retaguardia a cargo de la prensa y la propaganda a las que siempre consideró otro frente de guerra. Según propio testimonio, respondió: “*Lo que debemos hacer es analizar las cosas serenamente. Por ejemplo, ¿contamos con elementos suficientes para la tarea de sacar a la calle nuestros periódicos? ¿Tú crees que yo puedo ser más útil al frente de una columna que al frente de Solidaridad Obrera?*” Toryho 1975: 75. Ver Tavera 1992: 105-110 y 2004: 47; Casanova 1997: 180, 187-188.

¹⁰ ‘Juanel’, Juan Antonio Molina (1901-1984), secretario de la FAI entre 1930 y 1935. Miembro del Comité de Abastos de Barcelona al inicio de la contienda y director de *Tierra y Libertad* (1930-1939) y *Tiempos Nuevos* (1934-1938) durante la Guerra Civil. Subsecretario de Defensa de la Generalitat de Cataluña hasta mayo de 1937 y comisario del Ejército. Fue el primer secretario de la CNT en el exilio y defendió una línea política colaboracionista. Entre sus publicaciones se encuentran *El comunismo totalitario* (1942), *Noche sobre España. Siete años en las prisiones de Franco* (1958) y *El movimiento clandestino en España* (1976) [Íñiguez 2001: 410-411].

que a la decisión de Mateo Santos se debe la organización definitiva –montaje y comentario- de la primera película de propaganda anarquista rodada en las calles de Barcelona entre el diecinueve y el veinticuatro de julio de 1936.¹¹

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona tiene un valor fundacional pues inaugura la producción sistemática de documentales como medio de propaganda de las organizaciones obreras y las instituciones republicanas durante toda la Guerra Civil. Además plantea géneros que se desarrollarán en la cinematografía anarquista. Santos defendía en sus artículos periodísticos la utilización del cine al servicio de la Revolución, una perspectiva militante que predomina en la producción cinematográfica anarcosindicalista y se expresa de forma más descarnada que ningún otro film en este documento.

El arte de las imágenes no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia. Todos los esfuerzos que no se orienten hacia esa finalidad única, serán baldíos y contraproducentes, por muy bien intencionados que estén.

(...) Ahora, el cine, igual que el teatro, lo mismo que las otras artes, ha de ser agentes, propagandistas activos y eficientes de la revolución. Pensar otra cosa, es divorciar el cinema y el arte en general de las consignas del momento, darle un significado distinto y aún opuesto al de la hora revolucionaria, distanciarlo del pueblo que lucha por ser libre, oponiéndose, con las armas, a las hordas fascistas que pretenden aherrojarlo, que intentan deshonorar a España y venderla a trozos a las dictaduras rapaces de los Hitler y los Mussolini.

Tiempos Nuevos, año III nº 9 (diciembre 1936, p. 438)

No resulta extraño que Mateo Santos fuese el primer realizador de la Guerra Civil, llevaba más de una década escribiendo artículos muy críticos sobre el cine que se hacía en España y había alentado el proyecto de una cinematografía que concediera protagonismo a la clase trabajadora. Su papel destacado en las primeras actuaciones de la Oficina de Propaganda de la CNT es coherente con una trayectoria profesional sólida y una dilatada experiencia militante como para impulsar la realización de los primeros

¹¹ Refiriéndose a la génesis de la cinematografía anarcosindicalista, Ángel Lescarboua, sobrino de Santos y aprendiz de cinema junto al periodista, recordaba: “*En vanguardia siempre con la Revolución que se operaba sobre la marcha, bajo el rótulo de las seis letras CNT-FAI surgió el primer celuloide de la Revolución. Cuando nadie tenía serenidad suficiente para pensar en algo más que en pegar tiros, alguien creó Información y Propaganda en el Comité Regional de la CNT y de allí surgió la idea de filmar aún en plena Revolución; posteriormente se enviaron equipos de filmación al frente, con la misión de captar para la Historia algo de lo mucho que se vive intensamente en los campos de combate, en las tierras arrancadas a la garra fascista*” (*Solidaridad Obrera*, 22 diciembre 1936).

reportajes anarquistas filmados en la retaguardia y en el frente.¹² Unos días antes de la sublevación militar proclamaba la excelencia de las imágenes cinéticas en la transmisión de acontecimientos, a las que otorga un grado de verosimilitud muy superior al de la palabra escrita por cuanto tienen de captación de la realidad. Para Santos, se puede manipular el relato, pero no la imagen documental que en sí misma es un retazo de verdad:

Cuando el noticiario o periódico cinegráfico progresa, se perfecciona y alcanza un rango auténtico, es cuando capta a la vez la imagen y la voz de la actualidad. ¿Se ha calculado bien lo que eso supone?

El noticiario sonoro no puede deformar el suceso como el periódico diario y la revista gráfica, porque en él está presente, viva y en marcha, la realidad. Lo que sí puede hacer –y lo hace con frecuencia– es ofrecer el suceso de un modo parcial y fragmentario, pero siempre verídico a pesar del montaje de la cinta de actualidad y de las imágenes que ha dejado de impresionar.

“Periodismo de imágenes”, *Tiempos Nuevos*, año III nº 7 (1 julio 1936, p. 342)

Esta conciencia del cine como testimonio es la que activa la realización del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, pues más que en ningún otro documento se vislumbra la capacidad de la lente para absorber el vivo y el directo en medio de la ilusión y el desconcierto que se apoderó de Barcelona tras la derrota de los sublevados. De ahí emanan precisamente las torpezas de la película y su carácter de excepcionalidad.

Solidaridad Obrera recogía con entusiasmo la elaboración del film y daba cuenta de la celeridad con que se había montado ya que el veintinueve de julio estaba lista para el tiraje de copias de exhibición.¹³ El reportaje se estrenó el diecinueve de agosto en las

¹² En el momento de la guerra, Mateo Santos era un hombre maduro de cuarenta y seis años para quien el poder anarquista proporcionaba la oportunidad histórica de demostrar que era posible hacer otro tipo de cinematografía. Como se ha visto en el capítulo anterior, sus publicaciones a lo largo de la guerra son abiertamente críticas y desencantadas con la orientación de la cinematografía anarcosindicalista. Se posiciona en un sector discrepante con la gestión del Comité de Producción de Cinema, al igual que otros periodistas. Su participación en la dirección fílmica se diluye tras el verano de 1936 y se limita a la reflexión periodística con la única excepción del reportaje *Forjando la victoria* (1937), no localizado hoy día.

¹³ “*Sigue adelante la filmación de la película sobre el movimiento revolucionario. La sección de Cinema que tiene organizada esta Oficina de Información, y que dirige Mateo Santos en colaboración con otros compañeros expertos, llevan bastantes adelantados los trabajos de la película revolucionaria que han hecho durante estos últimos días.*

Ayer por la mañana el grupo de Cinema se presentó en el Laboratorio Cinematográfico Cine-Foto con objeto de poder realizar los trabajos para la obtención de copias, “standard” necesarias para la propaganda por medio del cine.

salas Actualidades, Savoy, Atlàntic y Maryland (*Solidaridad Obrera*, 19 agosto 1936).¹⁴ Al día siguiente obtuvo una dura crítica en la revista *Popular Film* nº 521, firmada por Alberto Mar,¹⁵ en ella el periodista le reprocha a Santos que no se incluyeran fragmentos filmados “*por operadores nacionales y extranjeros*”, dando a entender que sólo se utilizaron aquellos trozos filmados por operadores improvisados, desestimando otros insertos que habrían enriquecido el discurso del documental o hubieran mejorado la calidad fotográfica. Quizás no se incluyeron esos fragmentos porque las imágenes no se adecuaban al relato que construye el documento, centrado en mostrar el entusiasmo popular por la victoria frente a los sublevados y en registrar las primeras transformaciones revolucionarias emprendidas en la ciudad Condal. Del mismo modo, la urgencia con la que se montó el film para darle curso en el menor tiempo posible no permitió entretenerse más que en el material de procedencia cercana, filmado por gente próxima a la CNT.

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona, además de inaugurar la crónica audiovisual de la contienda añade el hecho insólito de que por primera vez una revolución es filmada por los mismos obreros combatientes. Se trata del referente cinematográfico germinal que difunde presupuestos ideológicos del movimiento libertario hispano y perfila algunos elementos que serían incorporados a los mitos de la historiografía y la literatura anarquista. Asimismo, contribuye con algunas imágenes que se convertirían en símbolos del anarquismo revolucionario del siglo XX, como la de las barricadas, o las del “guerrillero” libertario, que por extensión solidificarían un

Debemos significar que los señores Aragonés y Pujol, propietarios de los Laboratorios “Cine- Foto”, se pusieron inmediatamente a la disposición de nuestros camaradas para la realización rápida de la obtención de copias de este film documental revolucionario” (*Solidaridad Obrera*, 29 julio 1936, p. 4).

¹⁴ El cine Maryland reabrió sus puertas con el estreno de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, un acto de gran significación simbólica para los libertarios ya que habían mantenido una larga polémica, entre 1934-1936, con los programadores de la sala a causa de la reiterada negativa a conceder acreditaciones a los periodistas anarquistas, entre ellos Josep Peirats. Desde su fundación en noviembre de 1934, en el Maryland eran habituales las proyecciones de películas fascistas y nazis procedentes de Italia y Alemania, lo que provocó una respuesta inmediata de los anarquistas a modo de contra-programación en las sesiones del cineclub “Cinema Selecto” a lo largo de 1935 (Pedret 2004: 21, 141). *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* se mantuvo en la cartelera barcelonesa hasta la última semana de septiembre en diversos cines, Arenas, Liceo, Vallespir, Foc-Nou, Fémica o Bohème (*Solidaridad Obrera*, septiembre 1936). Llama la atención la exhibición en las mismas fechas de tres capítulos que llevan el mismo título, *Movimiento revolucionario*, y que debieron de formar parte de los noticiarios realizados con la participación directa de la Oficina de Información y Propaganda de la CNT.

¹⁵ Alberto Mar, periodista y militante anarquista, formaba parte de la generación de jóvenes redactores habituales en la revista *Popular Film* (Barcelona 1926-1937).

retrato romántico de la Guerra Civil española, así como otras se transformarían en emblemas del anticlericalismo libertario.

Entre las aportaciones del film, se encuentra la articulación de mecanismos narrativos inusuales como la dramatización de algunas escenas con falsos diálogos intradieгéticos que serán frecuentes en películas posteriores y caracterizará en buena medida el reportaje de cuño anarquista. Se flexibiliza así el modelo documental y se amplía su potencial expresivo sin perjuicio de acometer una hibridación alejada de las convenciones habituales del género.

El documento brinda una atención destacada a temas que se irán repitiendo a lo largo de toda la filmografía anarquista, sobre todo durante los primeros meses de la guerra. Entre ellos, el protagonismo femenino en las acciones de guerra y en la retaguardia o la preocupación humanitaria para atender a las víctimas de la guerra.¹⁶ A estos temas inaugurales, la filmografía anarcosindicalista irá añadiendo otros que se intercalan en los reportajes de guerra para enriquecer el relato de la lucha en el frente y la vida en retaguardia.

Es preciso señalar que no se conocen imágenes cinéticas que registren los enfrentamientos durante los días de la sublevación el dieciocho y diecinueve de julio en ninguna de las ciudades españolas pues la mayoría de ciudadanos se refugiaron por temor a los disparos. Fueron los militantes armados de las diferentes organizaciones políticas quienes ocuparon la calle junto a algunos cuerpos policiales y del Ejército.¹⁷ Una vez confirmado el fracaso de los insurgentes, la euforia invadió la vía pública a partir del veinte de julio, pero habría que esperar más de diez años para que la ficción cinematográfica recreara ése preciso momento en que la ciudad Condal se convirtió en

¹⁶ La incorporación de los anarquistas en el gobierno de la Generalitat de Cataluña hasta mayo de 1937 marcó la orientación en algunas de las políticas sociales más avanzadas como es el caso de la Consejería de Sanidad, regida durante éste período por García Birlan, Pere Herrera y Aurelio Fernández, respectivamente. Se establecieron las líneas de actuación de la asistencia sanitaria basándose en el valor de la “solidaridad humana” y no como el resultado de la beneficencia institucional (Tavera 2004: 41). Un discurso que aparece muy arraigado en los documentales de guerra, en los que se refleja ese concepto humanitario con mucha frecuencia.

¹⁷ Si existieron películas filmadas durante la sublevación, estas no se conocen. Todas las secuencias documentales que describen acciones de esos días como son el reparto de armas entre los obreros, la lucha en el cuartel de Montaña de Madrid, etc., son reconstrucciones.

La reconstrucción forma parte inherente de toda la cinematografía de la Guerra Civil realizada en ambos bandos, aunque el sentido de las recreaciones varía según se trate de falsear descaradamente los hechos históricos o de restituirlos ante el testigo de la cámara. Ver Antonio del Amo 1981: 39-45.

el escenario precipitado de la lucha armada.¹⁸ Por otro lado, la Sección de Cinema de la Oficina de Información y Propaganda de la CNT trató de controlar las filmaciones en las calles de Barcelona, quizás como consecuencia de las repercusiones negativas que tuvo la difusión en el extranjero del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, y así lo anunciaba a través del diario confederal:

Por diferentes conductos fidedignos, llegan noticias a la Oficina de Información y Propaganda (Sección de Cinema), de que empresas particulares están rodando en nuestra ciudad varios aspectos del movimiento revolucionario. Como no es lógico ni lícito que empresas cinematográficas burguesas busquen un lucro sin haber arriesgado nada en la lucha contra el fascismo que se viene desarrollando en todo el territorio español, advertimos a todos los compañeros que forman parte de las milicias antifascistas que no deben permitir que nadie, sin control del Comité Regional de la CNT y de la FAI, tome vistas cinematográficas de barricadas, edificios públicos y religiosos, ni en general de ningún aspecto del movimiento revolucionario. Estos documentos, en poder de las empresas burguesas o de simples particulares, pueden ser esgrimidos en contra de todas las organizaciones obreras responsables”.

Solidaridad Obrera (5 agosto 1936)

Sinopsis: El reportaje explica el éxito de las jornadas que pusieron fin a la sublevación militar del diecinueve de julio en Barcelona y recoge el ambiente de la ciudad hasta el día veinticuatro, en que partió la ‘columna Durruti’ hacia al frente de Aragón. Grupos de obreros permanecen apostados en las barricadas que interceptan las calles y controlan el paso de los transeúntes. Las consecuencias de las violentas reacciones anticlericales se aprecian en las fachadas e interiores de tres iglesias dañadas por los incendios, la de Betlem, la Mercè y Sant Jaume. En las puertas del convento de las Salesas se exponen las momias de las monjas que han sido exhumadas de sus tumbas y en el manicomio de Santa Eulalia se produce un fuego cruzado entre milicianos y sublevados resistentes. Por la calles de Barcelona desfilan las columnas de milicianos anarquistas, entre ellas la que está encabezada por Buenaventura Durruti junto al comandante Pérez Farrás. Las acciones revolucionarias van transformando el

¹⁸ La película de Lorenzo Llobet Gracia, *Vida en sombras* (1948) recrea el escenario barcelonés durante la sublevación militar, y en su título alude a la trama metacinematográfica que narra cómo algunos de esos disparos entre fuegos cruzados impactaron en la esposa de un reportero que se encontraba en la calle inmortalizándolos con su cámara cinematográfica. La muerte repentina cambiará la vida del protagonista y desde ese momento la sumirá en un estupor del que sólo podrá liberarse a través del cine.

ambiente de la ciudad tras la liberación de los presos de la cárcel Modelo y la nueva organización de las Casas del Pueblo.¹⁹



¹⁹ Tras el control del alzamiento militar algunos activistas tomaron la iniciativa, grupos de espontáneos, apelados “los impacientes”, que salieron hacia el frente durante los días 21, 22 y 23 de julio sin esperar a una mejor organización de los contingentes de voluntarios (Villarroya 2005: 28). No se conocen imágenes de estos grupos, así que la primera aparición cinematográfica de columnas de milicianos acontece en el reportaje de Mateo Santos.

Las columnas de voluntarios se organizaron de forma bastante precipitada y partieron hacia el frente con una dotación de armamento, vehículos e indumentaria muy precaria. Cada una de las columnas iba encabezada por un militante de las organizaciones sindicales o partidos políticos y un asesor militar. Enric Pérez Farrás era el jefe de los “Mossos d’esquadra”, la policía autónoma de la Generalitat de Cataluña que acompañó la columna Durruti que fue la primera en salir el día 24 de julio. Al día siguiente partió la columna del PSUC y más tarde la ‘Carlos Marx’. A la salida de Barcelona, tanto la columna de Durruti como la de Antonio Ortiz contaban con unos dos mil milicianos [Martínez Bande 1989: 69; Villarroya 2005: 16-17]. Ver Paz 1978: 397; Casanova 1997: 167.

Jaume Miratvilles, jefe del Departamento de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, describe así el aspecto de la columna Durruti: “Yo estaba presente cuando ellos salieron desfilando por las calles de Barcelona, fue algo realmente impresionante, un barullo de uniformes, ropa multicolores y heterogéneas, casi tenían algo de hippies, pero eran hippies con granadas de mano que iban a luchar hasta la muerte” (en el documental *Buenaventura Durruti*, Enzensberger 1972). Emilienne Morin, la compañera de Durruti añade: “Autos con altavoces recorrían las calles de Barcelona exhortando a la población a contribuir con alimentos porque las milicias habían partido sin un trozo de pan. Fue extraordinario, la gente acudía por todas partes, suspendía su almuerzo y nos traía todo lo que tenían, caldos, carne, verdura, latas de sardinas. En un abrir y cerrar de ojos llenaron los camiones y seguimos tras las milicias, de lo contrario se habrían muerto de hambre. Quiero decir que hasta los más valientes tienen que comer ¿no? Así llegué a Aragón, con el camión de las sardinas, como lo llamaban las milicias. Durruti no sabía nada de esto, pero alguien le habría avisado, porque se bajó de su auto y echó una mirada al camión, me miró y luego siguió conduciendo, no dijo ni una palabra” (Enzensberger 1972).

Al día siguiente de la salida de las columnas, *Solidaridad Obrera* ocupaba la primera página con grandes titulares que se expresan con la misma encendida retórica del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*: “Los bravos galeotes de la Cataluña proletaria inician el desfile en medio de una ovación atronadora. Uno de los instantes de gran emoción se ha producido al desfilarse el regimiento de Infantería número 34. Los soldados se ponen en marcha al grito de ¡viva la revolución! Y el espectáculo alcanza una grandiosidad inenarrable cuando el pueblo irrumpe en las filas de los soldados y confraterniza con ellos. Hemos estrechado las manos de nuestros camaradas. Marchan con una moral elevadísima. Están convencidos de que aplastarán de una manera rápida y decisiva a los fascistas. Estalla una ovación imponente. El pueblo rodea el coche de Buenaventura Durruti” (*Solidaridad Obrera*, 25 julio 1936).

La película se organiza en dos grandes bloques narrativos que siguen una secuencia cronológica desde la insurrección militar en Barcelona el dieciocho de julio de 1936. El relato de la primera unidad refiere dos temas, la firmeza del pueblo en armas frente a los últimos conatos de resistencia de los insurgentes y las inmediatas consecuencias de los enfrentamientos con sus huellas de destrucción anticlerical en las calles de la ciudad. En la segunda unidad se describen otros dos subtemas, la salida de las milicias hacia el frente de Aragón así como los incipientes cambios revolucionarios promovidos por los anarcosindicalistas en la organización social en Barcelona.



Una voz en *off*, omnisciente y extradiegética desarrolla la línea enunciativa que da coherencia al conjunto de imágenes y vectorializa el sentido de las escenas dispares que componen el reportaje. El tono de la alocución es monocorde y no añade ningún énfasis al ya de por sí vehemente contenido del texto. Se trata de un recurso que podría contribuir a la unificación del film pues las palabras del enunciado, en general, cumplen una función de refuerzo de los planos. Sin embargo, la asincronía que predomina en algunas secuencias conduce a que palabras e imagen se independicen y sigan caminos

expresivos propios, hasta el punto de que en algún momento son divergentes. Por ejemplo, mientras se refiere el paso de las columnas: *“De las barriadas extremas de Barcelona, van acudiendo al Paseo de Gracia para unirse a la caravana grupos de milicianos que enarbolan la intrépida bandera de la FAI”*, se observa que los camiones blindados no descienden por el Paseo de Gracia sino por la Vía Layetana barcelonesa sin ninguna bandera. Sólo cuando los vehículos están más próximos en la pantalla se pueden distinguir las siglas de la CNT-FAI pintadas en el frontis de uno de ellos. Estos desajustes son meramente anecdóticos y en nada distorsionan el sentido del discurso; si se apuntan es para remarcar que en la ejecución del film lo que verdaderamente importa es transmitir de forma grandilocuente el triunfo obrero aunque se entrevean las soldaduras de su irregular construcción y no se consiga una perfecta cohesión enunciativa.



El discurso ideológico del reportaje defiende el inicio de la Revolución como respuesta a la agresión militar. Así pues, la furia desatada por los obreros no es más que una defensa legítima contra la insurrección golpista y el inicio de un cambio social tajante.²⁰ En el relato se destacan las primeras reacciones populares para eliminar los símbolos del poder, una tríada maldita para el anarquismo: los militares, el clero y la burguesía. Se alude a ellos con imágenes de los espacios arquitectónicos que las representan y fueron escenario de los enfrentamientos, sin que en ningún momento se

²⁰ El historiador Xavier Paniagua afirma que *“La violencia parece inevitable en cualquier proceso revolucionario, pero siempre desde la perspectiva de un pueblo alzado en armas contra sus opresores”* (1989: 60).

personifiquen. La palabra añade valoraciones de carácter moral y menciona al primer mártir de la revolución anarquista, Francisco Ascaso:²¹

La traición de unos militares sin honor se alza atronadora contra la República y contra los guerrilleros de la libertad.

Capitanía: cabeza del movimiento insurreccional.

La Maestranza, en cuyo asalto cayeron racimos de obreros, Ascaso entre ellos, y haces azules de guardias al servicio del Frente Popular.

*(...) El pueblo, magnífico en su furor, hizo fracasar el cobarde propósito de unos militares sin honor, en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano.*²²

Según el relato, la implantación revolucionaria desencadena un necesario ajuste de cuentas contra la injusticia secular que atenazaba al pueblo. De ahí que aparezcan como los símbolos derrotados por la fuerza popular: la Maestranza, que era “*un depósito de armas de más de veinte mil fusiles y treinta millones de cartuchos de fusil*” (García Oliver 1978: 172). Capitanía, sede militar donde se retuvo prisionero a Goded, el general golpista que actuó en Barcelona. La Iglesia, representada por los edificios de Betlem, la Mercè y Sant Jaume.²³



²¹ García Oliver describía la mañana del asalto a las dependencias militares con una curiosa alusión cinematográfica que mencionaba el proceder de Ascaso en esos momentos: “*Aquella mañana del veinte de julio, cuando iniciamos la marcha para asaltar el cuartel de Atarazanas y las Dependencias militares, situados frente a frente, casi a la entrada del puerto de Barcelona, con la columna del monumento a Colón por medio, unos –entre ellos, yo- marchábamos Rambla abajo guareciéndonos tras los enormes árboles de ambos lados; otros –entre ellos Ascaso y Durruti- preparaban unas formaciones en línea a lo ancho de la Rambla, alentados por un tipo extranjero, seguramente concurrente a la proyectada Olimpiada Obrera, que les indicaba cómo adelantar de aquella manera, a pecho descubierto, como si se tratase de reproducir a lo vivo escenas de película, como las del Acorazado Potemkin, exponiéndose vanamente al tiro de los militares*” (García Oliver 1978: 189).

²² El tono ofensivo del texto forma parte de la habitual retórica anticlerical y está refrendado, palabra por palabra, en la prensa a través de *Solidaridad Obrera* y *Tierra y libertad*: “*Para que la revolución sea un hecho, hay que derribar los tres pilares de la reacción, que son la Iglesia, el ejército y el capitalismo. La Iglesia ya se ha llevado su parte. Los templos han sido pasto de las llamas de los cuervos eclesiásticos que no han podido escapar, el pueblo ha dado buena cuenta de ellos*” (*Tierra y Libertad*, 13 agosto 1936).

²³ Los textos libertarios decimonónicos abundan en referencias a la “trilogía nefasta”, Capital, Religión, Estado, que se amplía a una pentalogía al añadir el Ejército y la Familia (Álvarez 1976: 173).

Aunque las imágenes no se ajustan al texto, la evocación verbal las trae a las mentes de los espectadores porque en el contexto republicano formaban parte del imaginario común consolidado por la difusión propagandística de carteles de propaganda. En ellos se establecieron los modelos iconográficos que funcionaron con gran eficacia a lo largo de toda la Guerra Civil.²⁴

El airado anticlericalismo que manifiesta el reportaje refleja la tradición del movimiento libertario que desde el siglo XIX expresaba así su “*desencanto ante una Iglesia que había traicionado la causa de los pobres*” (Hobsbawm 1974: 127). La Iglesia como símbolo del poder omnímodo es objetivo de la furia popular e incluso el narrador justifica la profanación de las tumbas del convento de las Salesas en los planos más escabrosos de todo el reportaje.²⁵ Una parte de la historiografía interpreta este “*carácter virulento y obsesivo del anticlericalismo anarquista*” (Álvarez 1976: 214) como una reacción a sus anhelos de reforma social, pues los libertarios quieren refundar una nueva moralidad inspirada en la pureza del cristianismo primitivo que colisiona con la actividad ejercida por la institución eclesiástica católica a lo largo de los siglos y a quien se considera responsable en la perversión de esos valores primigenios;²⁶ y así se expresa en el reportaje cuando el relator afirma:

No sólo los cuarteles, sino iglesias, conventos y edificios públicos convertidos en fortalezas, abren fuego contra el pueblo, dando con su criminal agresión, empujada por su odio frenético a las libertades, el más rotundo mentís a las doctrinas de amor y de concordia del Cristo que

²⁴ La producción cartelística durante la República y la Guerra Civil abunda en representaciones figurativas que de un modo satírico (*Los nacionales*, de J. A. Morales; *El generalísimo*, de Pedrero), o metafórico (carteles de Josep Renau o Arturo Ballester) en los que la alegoría del mal está encarnada por el Fascismo. Ver Grimau 1979; AA.VV. 2001 y 2002.

En la prensa anarquista también se multiplican referencias iconográficas, publicadas en *Solidaridad Obrera* y *Tierra y Libertad* en forma de grabados y caricaturas. Entre ellas destacan los fotomontajes del ilustrador Ángel Lescarboua, muy explícitos en ridiculizar a los personajes políticos y demás personificaciones del poder, los ‘enemigos del pueblo’ según la retórica habitual.

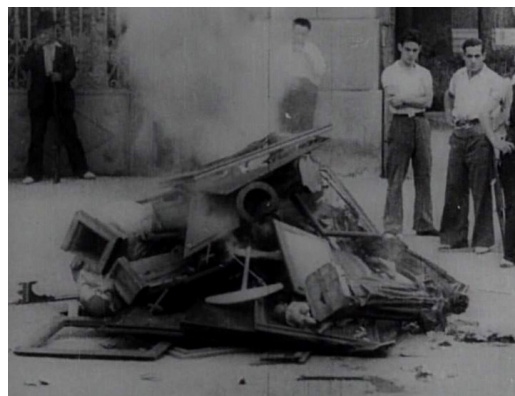
²⁵ En el arrebato de fervor anticlerical, la alocución afirma: “*En este convento de las Salesas se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular*”. Precisamente este es uno de los pasajes que se convirtió en símbolo de la persecución religiosa que se utilizó en la contra propaganda fascista.

²⁶ En la misma línea de interpretación se manifiesta Brenan 1976: 194. Otros autores como Huici 1996: 178, y Rezler 1984: 108, destacan la herencia que recoge el anarquismo de los movimientos milenaristas en su afán por hacer tabula rasa, aunque el carácter utópico libertario añade un horizonte de futuro que contradice el mito anterior.

Julián Casanova añade que el anarquismo revolucionario es dual, apela a la destrucción y a la construcción, aunque según su hipótesis, los anarquistas “*confundieran lo que era el primer acto del drama revolucionario con su consumación definitiva*” (1997: 192).

*preside esos templos de la hipocresía y de la maldad, disimuladas bajo la máscara de la Religión, por ellos escarnecida y violada. La ametralladora y el fusil tras los altares; tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias.*²⁷

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona recoge algunos aspectos míticos sobre la idea de la Revolución. La Revolución es un cambio esencial que requiere la reafirmación de sus nuevos principios mediante la aniquilación total de los viejos fundamentos, y en los episodios revolucionarios, sistemáticamente se ha producido fanatismo. Como afirma Manuel García, “*desde la Revolución Francesa irrumpe la idea, o, más bien el mito de la Revolución, entendida como un acto de violencia*” (1981: 87).²⁸



El film presenta los signos de inmolación como una ceremonia festiva en la que revolución y rebeldía van unidos, son la expresión de lo popular, espontáneo y auténtico. Se trata de acciones rituales como un acto de protesta contra la impunidad del

²⁷ Es revelador el testimonio del doctor y sacerdote Joan Baptista Manyà (Tortosa), escrito el seis de agosto de 1936, pues entiende la violencia como una reacción de las clases sociales más humildes hacia la institución eclesiástica: “*Les esglésies saquejades i cremades pels antifeixistes; cada dia cauen sacerdots assassinats; la consternació i l’esglai han envaït els nostres cors. Cada nit ens demanem esverats: demà, què serà de nosaltres?*”

Potser sí que els catòlics i els sacerdots han identificat massa la causa religiosa amb els enemics de la República i amb els rics de la terra...

Sempre m’ha desplaçat el feixisme i sempre he estat partidari de les reivindicacions del proletariat sota el signe de la justícia. No em poden perseguir doncs per aquestes causes. Si em tanquen serà precisament perquè sóc sacerdot. En aquest sentit accepto qualsevol persecució i, amb l’ajuda de la gràcia, la mort i tot” [texto hallado y reproducido por Jesús Massip, “Els capellans màrtirs”, *Veu de l’Ebre*, 27 febrero 2004, p. 43].

²⁸ Ver del mismo autor *Mitos y símbolos políticos* (1964), y para profundizar en la mitografía del anarquismo: Rezler 1984, donde se trazan algunas referencias básicas; Huici 1996, trata el tema de forma más general.

poder del Antiguo Orden. La hecatombe es el punto de partida necesario para erradicar el mal -encarnado por el fascismo y las fuerzas que lo apoyan- previo a la construcción de un mundo nuevo, la futura Arcadia feliz. Por eso las imágenes muestran algunos elementos simbólicos utilizados tradicionalmente en las luchas populares como son las barricadas y los rifles. Pero el fuego, que en el imaginario libertario es un catalizador de la transformación renovadora, adquiere especial relevancia, como subraya el narrador:

*El atentado contra el pueblo, que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de su destino, se ha pagado con la destrucción, purificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo, enmascarado bajo el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la Industria y de la Banca.*²⁹

La alocución sólo menciona de pasada la participación de otras fuerzas e instituciones leales al gobierno republicano, Guardias de Asalto y Guardia Civil, en el éxito contra los sublevados: *“Otros reductos de los facciosos, de los que traicionaron su patria y mancillaron su uniforme, son atacados en avalancha, bravamente, por las milicias proletarias y por las fuerzas adictas al gobierno”*, sin que estos aparezcan representados en ninguna imagen para así conceder el protagonismo absoluto al ‘pueblo’ anónimo en la lucha contra el fascismo.³⁰ En la imágenes totalmente urbanas

²⁹ En el ámbito de la cultura occidental judeo-cristiana pesa una tradicional fascinación por el fuego y su empleo en actos públicos de purificación para erradicar el mal que recoge el mito de la Antigüedad. A este respecto, José Peirats afirma: *“Una historia completa de los incendios sacrílegos que abarcase todos los perpetrados por la Iglesia Católica contra mezquitas y sinagogas y contra los propios templos cristianos, debidos a luchas intestinas y a razzias cuando las guerras civiles haría ridículos los tan explotados cometidos por el pueblo en julio de 1909, en mayo de 1931 y hasta en julio de 1936. El fuego fue un arma predilecta de la Iglesia contra los herejes”* (Peirats 1964: 85, nota 4).

Naturalmente, de los progroms cristianos a lo largo de la historia europea no se conocen más que imágenes miniadas que no producen efecto emotivo alguno. Sin embargo, el impacto que pueden causar las imágenes cinematográficas multiplica sus efectos aún hoy en día. Para quienes fueron contemporáneos de esos hechos debió de suponer un golpe visual sin paliativos, aunque el excesivo acento puesto en estas imágenes de la cinematografía anarquista ha eclipsado por completo otros aspectos menos conocidos.

³⁰ En el ideario libertario, el concepto de ‘pueblo’ designa a los obreros de las ciudades, también a toda la gente desarraigada que se agolpa en los suburbios y los campesinos que viven fuera de las urbes. Ver Álvarez 1976: 182 nota; Rezler 1984: 53.

En Barcelona, el gobierno de la Generalitat de Cataluña quedó totalmente desbordado por los sucesos y aunque la Guardia Civil permaneció leal a la República, los obreros actuaron con prontitud al dotarse de armas en contra de la decisión del presidente Companys. Ello les permitió el control de las calles y el inicio de actividades revolucionarias que escaparon al control gubernamental. La conjunción de paralización de poder y de respuesta organizada de los sindicatos determinó el curso de los acontecimientos inmediatos al fracasado golpe militar.

Sobre si se ha mitificado en exceso la participación de los sindicatos, los historiadores han aportado diferentes valoraciones, sobre todo para intentar establecer un discurso más riguroso desde el punto de vista histórico y menos emotivo. Ver Casanova 1997: 157; Moradiellos 2004: 43-67.

del documental, el pueblo está representado por los trabajadores, “*el pueblo productor*”, se dice, y los ciudadanos de Barcelona que deambulan por las calles.³¹ El texto insiste en pronunciar la palabra ‘pueblo’ hasta diez veces en una reiterada apelación al mito de la participación obrera, “el pueblo en armas”, que coincide con la voluminosa historiografía anarquista. Precisamente, el reportaje pone en circulación unas imágenes que testimonian el hecho revolucionario y se han convertido en patrimonio épico del anarquismo internacional.



En este homenaje colectivo que *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* rinde a las clases populares, destaca la incorporación de las mujeres en la lucha armada. Por primera vez las milicianas aparecen retratadas en uno de los momentos más efusivos del film cual si fueran una reencarnación de las Amazonas o las valquirias de los relatos mitológicos. Cargadas con el fusil, son las protagonistas de una nueva y breve simbología guerrera.³² Se alude a esta participación femenina

³¹ ‘Pueblo’ tiene una fuerte carga simbólica y al mismo tiempo es un concepto político. El anarquismo prefiere utilizar esta nomenclatura para identificar la lucha de una masa de individuos por sus ideales y no tanto el término “clase obrera”, más característico de la retórica marxista. En la lucha revolucionaria de los libertarios tiene mayor peso el criterio de afinidad ideológica que el de clase social. Ver Álvarez 1976: 432-437.

³² Aunque fueron una minoría las mujeres que cogieron los fusiles, las milicianas quedaron inmortalizadas abundantemente en carteles, fotografías y documentales. El “*atuendo de guerra*” al que se alude, consiste en un mono pantalón, idéntico para hombres y mujeres, además de la característica gorra roja y negra de los anarquistas; una indumentaria transgresora que se apropia del pantalón masculino para colocarse en pie de igualdad.

El nuevo arquetipo de heroínas libres e independientes fruto de la movilización antifascista revolucionaria redundaba en la representación de la miliciana como una mujer joven, fuerte y valerosa. Este nuevo paradigma se convirtió en uno de los mitos de la resistencia antifascista de duración fugaz, aunque correspondió a un símbolo más de la guerra y la revolución ya que en realidad no se consiguieron cambios sustanciales que trastocasen los valores consuetudinarios de la sociedad española.

equiparándola con los valores viriles, incluso en su disposición a morir por defender unas ideas; así manifiesta la alocución:

Junto a los muchachos de pecho firme, las jóvenes milicianas, bellas y gentiles bajo su atuendo de guerra, levantan los puños prolongados por las pistolas a la par que sus indómitos corazones. Nadie podrá sorprender en la actitud de estas valientes muchachas el más leve titubeo, la más leve sombra de miedo, su actitud resuelta sin el menor asomo de fanfarronería. El ideal que se enciende en sus pechos les sirve de coraza resistente. Antes de caer en las garras del fascismo, la muerte como liberación.



Durante los dos primeros meses de la guerra la movilización femenina fue muy intensa pues respondía al deseo común de acabar con el fascismo y manifestaba una equiparación de género promovida desde las instancias políticas más izquierdistas. Pero no tardó en llegar la contraorden gubernamental con Largo Caballero, en septiembre de 1936: “hombres al frente de batalla, mujeres a la retaguardia”, para que se incorporaran a tareas humanitarias y productivas de apoyo bélico y resistencia en la retaguardia. A partir de ese momento cambió la retórica de la propaganda y la representación femenina recuperó el discurso tradicional como sufriente madre y esposa, centrando su papel en el de víctima de la guerra. Hacia finales de 1936 las milicianas habían desaparecido de las imágenes, no obstante marcan un hito y no deja de ser representativo de una minoría de mujeres que militaban en la lucha política y estaban en la vanguardia de las reivindicaciones femeninas, la gran mayoría de ellas anarquistas.

Los trabajos de Mary Nash son los más exhaustivos en el estudio de género durante la República y la Guerra Civil; ver sus sucesivas publicaciones monográficas sobre este tema: 1975, 1998, (1999: 159-182); y el capítulo de 2006. Ver también el capítulo de Strobl 1986: 39-74, dedicado a las milicianas en España; Ackelsberg 1999 y Espigado 2002: 39-72, que trata el tema desde una perspectiva global.

Una de las estrategias narrativas que apunta el reportaje es la dramatización de una escena sumamente breve. Se trata del episodio que se desarrolla en el manicomio de Santa Eulalia con la descripción de un tiroteo entre unos resistentes sublevados apostados en el interior del edificio y unos milicianos situados en el exterior. Para conseguir una mayor verosimilitud, se introduce una frase intradiegética falsa en la secuencia como si la expresión se hubiese registrado 'in situ'. Dice así:

-¡Compañeros! ¡Atención! Al primero que se le vea asomar por las ventanas, ¡fuego con él!

Esta oración abre paso al relato que seguidamente explica la *voz en off*, sin que haya ningún tipo de encaje con las imágenes que ilustran el discurso, ya que éstas muestran a un grupo de milicianos mientras sustraen objetos religiosos para quemarlos seguidamente; dice la alocución:

Desde el manicomio de Santa Eulalia se disparó contra los milicianos. Entre los locos allí recluidos se ocultaron los criminales. Dice la voz popular que eran dos sacerdotes y un fascista. Pudieron ser cazados como bestias feroces, pero el pueblo, por respeto a los orates allí recluidos, por no alarmar a ese trozo de la Humanidad azotada por la locura, renunciaron a esa caza a través de las celdas del manicomio.



La cabecera del reportaje atribuye la fotografía a Ricardo Alonso. No obstante toda la historiografía cinematográfica admite la participación de autorías diversas y adjudica a fotógrafos aficionados el metraje, como se desprende de la falta de unidad en los planos. Los fragmentos son muy heterogéneos, filmados por operadores que captan de forma totalmente improvisada lo que encuentran a su paso, al albur de las circunstancias. No hay guión previo ni planificación posible, y ésta es la principal dificultad que debe afrontar el montaje.

A la precipitación y falta de profesionalidad de los reporteros se puede atribuir las imperfecciones fotográficas de la película con algunas tomas ligeramente desenfocadas y unos planos exteriores sin una composición estudiada. Entre los planos se observan notorias diferencias de textura y de luz que acentúa la percepción de disparidad del material fílmico.

Prácticamente todo el documental está articulado a base de planos de conjunto sin detenerse en más detalles que algunas partes de edificios dañados por los enfrentamientos armados. Abundan la panorámicas que rastrean el paisaje de la ciudad y captan a las gentes apiñadas para describir el ambiente general, tomadas en alternancia con *travellings* que avanzan por las calles recogiendo planos de aquí y allá. Con ellos se destaca al ‘pueblo’, esas multitudes anónimas que aparecen agolpadas en los desfiles de las columnas o saludando insistentemente con el puño en alto.³³ Entre ellos, la cámara se detiene unos segundos ante un grupo de niños, quienes, con una expresión de estupefacción y curiosidad se reúnen delante el objetivo para gesticular efusivamente.



Se trata de un tipo de planos que caracterizan la cinematografía documental anarquista y la de toda la zona republicana, como se puede comprobar en numerosas películas de la Guerra Civil que hoy en día llaman poderosamente la atención. Esas

³³ Los anarquistas equiparan sus aspiraciones con las de todo el ‘pueblo’ y en sus crónicas informativas celebran el característico gesto del puño en alto: “A nuestro paso se levantan los puños alegremente, y observamos que particularmente los niños ponen en el viril gesto todo su infantil entusiasmo. Y ello nos alegra enormemente porque vemos en ellos a los hombres del mañana, que heredarán de nosotros lo que los asesinos del proletariado no supieron darles: la libertad y el derecho a la vida” (*Solidaridad Obrera*, 29 julio 1936: 4).

miradas insistentes a cámara, e incluso la persecución espontánea de sus desplazamientos para salir en el encuadre como se ve en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, ponen al descubierto la presencia del dispositivo cinematográfico que altera la realidad y al mismo tiempo testifica una situación que se hace cómplice del aparato enunciativo.

El plano final cumple con el propósito propagandístico del reportaje y encuadra el Comité Regional de la CNT para rubricar la autoría de los primeros logros revolucionarios, a modo de feliz clausura.

A lo largo de toda la película se excluye la música con la excepción de dos breves pasajes en los que suenan algunos compases de *La Internacional*, al inicio del film y como fondo a los títulos de crédito y en una alusión a los deportistas de la Olimpiada que abandonan Barcelona.

La supresión de un fondo musical que ayudaría a crear la sensación de continuidad de las imágenes tal vez obedece a una decisión premeditada y acentúa todavía más el carácter simbólico de *La Internacional*. Desde 1896, esta canción fue adoptada como el himno oficial de los revolucionarios y se ha convertido en la melodía oficial del movimiento obrero, compartido por la gran mayoría de trabajadores del mundo y de partidos políticos comunistas y socialistas. Así que la obertura de la película no puede ser más explícita en la celebración del triunfo revolucionario.³⁴

En el resto del metraje se incorporan sonidos de ambientación como rumores, voces lejanas, vítores, aplausos, bocinas o tránsito de vehículos en momentos puntuales; otros instantes transcurren en silencio total sin ningún tipo de sonorización, se corresponden con los planos más descriptivos de calles y fachadas de los edificios y con los *travellings* que recorren los espacios céntricos de la ciudad.

³⁴ La adaptación anarquista de la letra de la Internacional aboga por la Revolución: “¡Arriba los pobres del mundo! ¡En pie los esclavos sin pan! Alcémonos todos, que llega la Revolución Social. La Anarquía ha de emanciparnos de toda la explotación. El comunismo libertario será nuestra redención. Agrupémonos todos a la lucha social. Con la FAI lograremos el éxito final. Color de sangre tiene el fuego, color negro tiene el volcán. Colores rojo y negro tiene nuestra bandera triunfal. Los hombres han de ser hermanos, cese la desigualdad. La Tierra será paraíso libre de la Humanidad. Agrupémonos todos a la lucha social. Con la FAI lograremos el éxito final” (Centre d’Estudis Llibertaris Federica Montseny, <http://www.centrefedericamontseny.org>) [20.08.2004].

BARCELONA TRABAJA PARA EL FRENTE [Número 74 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Del Amo / Ibáñez, 1996: 115. Duración: 19'14''] Barcelona 1936. Producción: Comité Central de Abastos. Dirección y comentarios: Mateos Santos. Ayudante de dirección: Clemente Plà. Director de fotografía: Robert Porchet. Ayudantes de fotografía: Joan Mariné y J. Castillo. Montaje: Antonio Cánovas. Ayudante de operador: J. Castillo. Laboratorio: Cine foto. Distribución: Nuevo Cinema. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Mateo Santos, director de *Barcelona trabaja para el frente*, había defendido unos cuantos años antes la realización de documentales que reflejasen la realidad industrial:

Esta España culta, grande y laboriosa, que sin perder las típicas costumbres de sus antepasados sabe incorporarse al mundo actual, no ha sido llevada todavía a la pantalla.
(*Popular Film* nº 103, 19 julio 1928)

Me imagino lo instructivo y bello que resultaría meterse con la cámara por los pueblos fabriles de Cataluña y tomar el panorama de sus chimeneas humeantes.
(*Popular Film* nº 286, 4 febrero 1932)

Así que el encargo del Comité Central de Abastos en el verano de 1936 para que hiciera un reportaje se brindó como una ocasión excepcional de mostrar esa belleza industrial y moderna con la que había soñado el periodista. Para realizar el film, Santos repitió la colaboración con una parte del equipo que había trabajado en su primer documental *Córdoba* (1934), Clemente Plà como ayudante de dirección y Robert Porchet, director de fotografía.¹ Ello indica un alto nivel de compromiso con el resultado final del film que se puede contrastar con la circunstancia de extrema urgencia que había predominado en la ejecución de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*.

En este documental se construye una loa de la máquina y se ensalzan los valores positivos de una industria que atravesaba por un momento histórico irrepetible, guiada por la revolución obrera. Había que retratar ese instante para dejar constancia de la capacidad organizativa del sindicato cenetista y demostrar así que el anarquismo en nada se parece al desorden y la irresponsabilidad cacareados por sus adversarios políticos. En la película persiste este doble propósito, de un lado, mostrar la hermosura del engranaje industrial dejándose seducir por sus formas geométricas y por el otro, dar

¹ La dirección de fotografía de *Córdoba* es de Arthur Porchet, reconocido profesional de los estudios Orphea Film de Barcelona y su hijo Robert es el segundo operador de fotografía del documental (*Popular Film* nºs 414, 426, 421 y 426, respectivamente 19.VII, 2.VIII, 6.IX, y 18.X de 1934); Raufast 1986: 83-113.

a conocer al mundo el perfecto funcionamiento de las fábricas gestionadas por los trabajadores libertarios.²

De alguna manera, Santos quiere representar la sociedad industrial ideal “*donde bulle el hormiguelo humano que trabaja risueño, cantando*”, en expresión de Ricardo Mella.³ En estas imágenes las fábricas tienen el rostro más optimista, perfilado por las chimeneas humeantes que se yerguen como estandartes de prosperidad mientras en su interior los obreros hacen una labor continua, retratados como héroes del trabajo.

Según el comentario de Ramón Sala (1993:70) *Barcelona trabaja para el frente* no se llegó a estrenar porque se consideró inconveniente mostrar unas imágenes con tal exuberancia de alimentos en un momento en que los ciudadanos ya comenzaban a percibir la escasez de abastecimientos, una penuria que, efectivamente, se fue agudizando en el transcurso de los meses. Todos los indicios confirman esta hipótesis pues no hay huellas hemerográficas de la película que debió rodarse entre finales de agosto y principios de septiembre de 1936. Se ha constatado que el documental no aparece programado en las carteleras de los cines ni tampoco se publican anuncios o comentarios sobre su próximo estreno en *Solidaridad Obrera*, como era habitual cuando se trataba de producciones vinculadas a la CNT. El hecho de que no se estrenara es un claro exponente de cómo la realidad se impone por encima de la voluntad propagandística de los reportajes. El presente, en su inmediatez, evoluciona de forma acelerada y condiciona los contenidos de las imágenes que pierden interés como noticia informativa o publicitaria si no se difunden con rapidez.⁴ En este caso, parece ser que la

² La literatura anarquista decimonónica había planteado el tema de la industria en una doble vertiente social y estética, primero como una forma de explotación del proletariado y en segundo término, como el eje vertebrador de la nueva sociedad moderna donde la maquinaria aportaba una fuerza y una belleza inusitadas. Este aspecto positivo es el que prevalecerá durante el siglo XX, poniendo el acento en la épica del trabajo humano (Litvak 1988: 38). Ver Morales 2002.

³ Citado en Litvak (2001: 140) de una carta enviada a Felip Cortiella. En fecha tan temprana como 1896, Mella ya reivindicaba la incorporación de la temática industrial a la poesía y la literatura en la configuración de una nueva estética libertaria. En sus múltiples textos (*La nueva Utopía*, 1900) hace interesantes aportaciones a la elaboración de una estética anarquista singular y apela a la máquina como objeto lírico, avanzándose así a los futuristas italianos.

Ricardo Mella Cea (1861-1925) fue traductor de Bakunin, Malatesta y Kropotkin y se convirtió en uno de los teóricos del anarquismo hispano más destacados con textos como *Cuestión de enseñanza* (1913) o *Doctrina y combate* (1922) [Íñiguez 2005: 398-399].

⁴ El alcance y la eficacia propagandística de los documentales anarquistas es un asunto controvertido y difícil de valorar porque falta la información precisa que permita constatar su verdadero efecto entre el público e indagar cómo fue la recepción. La exploración de la cartelera demuestra que los documentales se siguieron programando en momentos en que ya habían perdido por completo su actualidad informativa

hambruna y el racionamiento de la calle llegaron antes que el testimonio fílmico, por lo que su difusión hubiera podido interpretarse como una provocación hacia los ciudadanos. Además, se debe tener en cuenta que la película documental requiere una elaboración y montaje más concienzudo que la noticia informativa, lo que, inevitablemente, retarda su puesta a punto y posterior estreno en las pantallas de los cines.⁵

Sinopsis: El Comité Central de Abastos gestiona la intendencia en Barcelona para distribuir las vituallas en mercados, hospitales y enviarlas al Frente de Aragón. Se describen diferentes secciones del mercado de Abastos que comienza en los corrales de aves y el matadero de reses. El recorrido prosigue por otras industrias que funcionan bajo la dirección de un comité obrero de la CNT: una de embutidos en Manlleu (Barcelonés), otra de sopas, de pasteurizados lácticos y, por último, una de galletas. Los camiones se desplazan hasta Santa Coloma para suministrar víveres a los economatos que se obtienen mediante vales expedidos por la oficina local de Abastos. Los comedores colectivizados del hotel Ritz se llenan de gentes humildes mientras que en el frente de Bujaraloz, los milicianos del campamento de Durruti cocinan una paella.



y política. Una explicación plausible pudiera ser la dificultad del Sindicato de Espectáculos Públicos con las distribuidoras durante la segunda temporada (1937-1938), ya que las películas escasearon y la programación repitió películas de temporadas anteriores o mantuvo algunos títulos durante cierto tiempo para cubrir las sesiones, como ya se ha explicado con mayor detalle en el capítulo anterior.

⁵ Se ha comprobado en la cartelera de Barcelona que los documentales anarquistas se exhibieron con regularidad en los cines durante las temporadas de la Guerra Civil, con preferencia en las salas Actualidades, Atlàntic, Maryland, Savoy, Fantasio, Fémina, Cataluña, Publi-Cinema (*Solidaridad Obrera* 1936-1939).

El Comité de Abastos que financió la producción del film estaba en manos de la CNT, pero formaba parte de una Comisión anexa al Comité de Milicias Antifascistas de Cataluña en la que participaban representantes de diversas organizaciones políticas de la CNT- FAI, de la UGT, del POUM y de ERC. El control de la CNT sobre Abastos significó la colectivización del principal mercado de fruta y verdura de la ciudad, del comercio de huevos y pescado, el control de comités cenetistas de los mataderos, así como la supresión de intermediarios y mayoristas que afectó a numerosas mercancías y pequeños comerciantes. Además, “*en Barcelona se colectivizó igualmente el comercio lechero. Los anarcosindicalistas eliminaron por antihigiénicas cuarenta fábricas de pasteurización; pasteurizaban toda la leche en las nueve restantes, y procedieron a eliminar todos los comerciantes estableciendo sus propios puestos de venta al detalle*” (Burnett 1980: 108). Por ello, Abastecimientos se convirtió en uno de los temas de mayor enfrentamiento político entre anarquistas y comunistas (*Tierra y Libertad*, 31 de agosto 1938).

La disolución del Comité de Milicias Antifascistas y la recuperación del control de la situación por parte de la Generalitat de Cataluña precipitó la disolución del Comité de Abastos el seis de octubre de 1936. En su lugar se creó el Departamento de Abastos integrado en la Consejería de Agricultura de la Generalitat de Cataluña; desde otoño, el anarquista Josep Domènech dirigió la Consejería de Suministros e introdujo la cartilla de racionamiento para controlar la distribución de pan y otros víveres que ya empezaban a escasear. En diciembre de 1936 la sustitución de Domènech por el comunista Joan Comorera al frente de la Consejería dio pie al incremento progresivo de pugnas entre anarquistas y comunistas integrados en el PSUC⁶ que se fueron agudizando conforme los primeros síntomas evidentes de carestía se manifestaron con brotes de tensión en la calle (J.M. Bricall 1977: document 14; Tavera 2004: 44).⁷

⁶ Los continuos enfrentamientos políticos dieron lugar a una crisis en el gobierno de la Generalitat, de hecho, la reestructuración del gabinete fue un intento para solucionarla. Josep Joan Domènech pasó a la Consejería de Servicios Públicos y el POUM salió del gobierno autónomo.

El testimonio del alemán Burkenau refiere los cambios en el gobierno de la Generalitat de Cataluña: “*Con la incorporación de Comorera al frente del Ministerio de Alimentación, estalló un conflicto abierto entre los comunistas y los anarquistas catalanes*” (Burkenau 2001: 218).

⁷ Desde diciembre de 1936 hasta marzo del año siguiente frecuentaron las largas colas en los centros de distribución de comida, se sucedieron manifestaciones en la calle como protesta por la falta de alimentos, e incluso en algunos momentos de desesperación la gente asaltó almacenes de aprovisionamiento. Sin embargo, los historiadores afirman que el ambiente se caldeó mediatizado por las diferentes secciones políticas que aprovecharon la tensa situación para emprender ataques y contra ataques entre ellos que sólo

Barcelona trabaja para el frente se inscribe en este ambiente al inicio de las hostilidades políticas, por lo que se deduce el afán anarquista en utilizar el film como prueba testimonial irrefutable frente a las descalificaciones vertidas desde el PSUC.

El género de cine industrial es poco conocido en nuestra cinematografía, los antecedentes más inmediatos nos retrotraen al cine mudo de los años veinte, en los que destacó el valenciano Juan Andreu Moragas con algunos títulos como *Fabricación de mayólica en Manises* (1923) y *Fabricación de muebles curvados* (1924). Con la llegada del sonoro se halla un antecedente más cercano en el documental *La flor de un día*, filmado en una industria de Calella (Barcelona). En él se muestra todo el proceso de elaboración de la pasta, desde el prensado hasta el empaquetado y su posterior distribución nacional y trasatlántica, al igual que ofrece *Barcelona trabaja para el frente* en una secuencia dedicada íntegramente a los preparados de pastas alimenticias.

La estructura de *Barcelona trabaja para el frente* está organizada en dos grandes bloques perfectamente articulados que conectan los temas principales: la retaguardia y el frente. Sin embargo lo que está planteando el desarrollo del film como eje principal son los cambios revolucionarios emprendidos por los anarcosindicalistas en la organización de la producción. Para mostrarlos, la narración avanza con pequeños relatos que describen el buen funcionamiento en las diversas industrias agroalimentarias de Barcelona en manos de los comités anarquistas.

La voz narradora detalla el funcionamiento de cada uno de los almacenes e industrias retratadas. Se trata de un tipo de enunciado cercano al de los informativos de la época con una alocución descriptiva que muestra una determinante voluntad didáctica y un estilo directo en la exposición:

Hay repartidos por todo Barcelona otros muchos almacenes como el del Palacio de Proyecciones. Cada uno de ellos tiene una misión distinta. Éste que vemos ahora en la calle de Pallars envía los géneros de que está repleto al frente de Aragón.

(...) He aquí una magnífica panorámica del matadero central. Pronto vamos a presenciar cómo desarrollan las distintas tareas del sacrificio de reses los camaradas matarifes. La tarea de desollar corderos no es tan fácil como parece. Requiere, como todo, habilidad y mucha

sirvieron para intensificar aún más el pulso político entre anarquistas y comunistas; el ambiente estalló definitivamente con los “Hechos de Mayo” de Barcelona (Ucelay Da Cal 1982: 319).

Desde la perspectiva historiográfica anarquista, Peirats atribuye al gobierno central el agravamiento de la situación en Cataluña por la disminución de divisas para obtener *materias* “con vistas a aplacar los fueros revolucionarios del proletariado catalán” (Peirats 1988: 121-122), y señala a Comorera como instigador de una campaña de desprestigio contra la gestión de Domènech al frente de Abastos, lo que incentivó la crispación en la calle al señalarle como responsable absoluto de la situación de carestía y desabastecimiento.

práctica en el ejercicio de esta operación. Precisa inflarlo como está haciendo éste hábil y experto matarife. Ahora, con un afilado cuchillo se rasga el pellejo que previamente se ha llenado de aire para facilitar la operación



A esta función se añade la vectorización de ciertos comentarios del narrador en los que se manifiesta la orientación política del documento. En este nivel del discurso es donde se filtra toda la carga ideológica y la descripción de un proceso industrial que en apariencia es neutro, se carga de connotaciones y guiños propagandísticos que se intercalan constantemente. Una y otra vez la alocución hace referencia a los cambios revolucionarios que se han producido en todos los niveles de la producción y en su estructura organizativa, ahora en manos de los nuevos comités formados por los trabajadores de las distintas empresas. Según se afirma, éstos se han convertido en los verdaderos motores de la industria, demostrando así su capacidad e iniciativa:

Muestrario de fabricación. La fábrica, puesta en marcha, después de dos años de completa inactividad, por sus propios obreros.

(...) Ese enrejado no es el de una prisión: es el de un lugar libre de trabajo colectivo.

(...) La presentación de un vale basta para que la dependencia de este almacén provea de comestibles a quienes van a recogerlos. Dependencia los atiende a todos por igual, les facilita exactamente los géneros y la cantidad consignada en los vales recogidos en la oficina local de Abastos.

El discurso pondera el trabajo, tal y como es característico en la cultura obrera. En este caso se manifiesta con expresiones enfáticas que refuerzan el aspecto positivo de la actividad productiva: “*trabajo fecundo*”; “*actividad febril*”; “*centenares de empleados trabajan activamente*”.⁸ El texto insiste en destacar la ‘actividad’, que es intrínseca a los

⁸ Manuel Morales sitúa entre el 1869 y 1870 el momento específico en que el obrerismo hispano adopta unos símbolos, unos mitos y un lenguaje específicos de clase con los que establece una nueva moralidad de buena conducta. En la literatura, el mundo del trabajo se presenta como algo “sano física y

trabajadores, en oposición a la ‘inactividad’, con la que se identifica a los anteriores responsables empresariales y políticos:

Obsérvese el movimiento y actividad febril del antes inútil Palacio de Proyecciones.



En resumidas cuentas, la ocupación laboral se presenta en un contexto satisfecho con los valores refundados por la nueva moral que impulsa el anarquismo, entre ellos, la honestidad incorruptible del trabajador, tal y como deja entrever la alocución:⁹

Una vez que se ha desprovisto la res de su gran envoltura es pesada sin hacer trampas en la romana.

Frente a esta función de anclaje, otros comentarios del texto priorizan la función de ‘relevo’ (Barthes 1986: 35) y sitúan el discurso en un nivel coloquial que lo aproxima al espectador. Son alocuciones que aparecen de forma espontánea y desenfadada, rompiendo totalmente con la objetividad del relato, como se observa en los siguientes párrafos:

Esa gallina se resiste a entrar en la jaula. Parece tener conciencia del fin que le espera.

(...) Los largos macarrones parecen flecos de un mantón castizo y verbenero.

(...) Esta otra máquina se llama Bolonia. Por la Bolonia pasa la pasta ya afinada por las giratorias, como una pieza de tela; pero al llegar a los finos dientes que tiene la Bolonia, la pieza de tela que simula ser la masa queda convertida en diminutos lacitos, como los que podría adornarse la cabeza de un bebé.

psíquicamente” y la figura del obrero adquiere una dimensión casi apostólica que encarna los valores derivados del trabajo y el sacrificio (Morales 2002: 24-29).

⁹ Helmut Rudiger, secretario de la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT) en esos momentos, analizaba la situación revolucionaria para contrarrestar el exceso de sublimación anarcosindicalista: “La realidad ha deshecho una serie de conceptos demasiado idealistas que teníamos de las capacidades de la clase obrera. La simple incautación de una fábrica y la administración de la misma por los obreros no produce automáticamente la maravilla de convertir en hombres responsables, capaces y buenos trabajadores, a todos los que forman la plantilla” (Rudiger 1938: 39).

(...) Esta monumental paella es apetitosa y ¡con qué esmero la prepara y condimenta el camarada cocinero!

Otro de los grandes temas en los que la voz vectorializa el sentido del relato visual tiene que ver con la participación femenina en las tareas industriales. El documento muestra abundantemente, y de forma destacada, sus actividades productivas. Precisamente, en estas secuencias se establece la conexión entre la retaguardia y el frente, al mismo tiempo se introducen comentarios de tipo sentimental que sirven para atribuir algunas actividades al rol tradicional de la mujer, como es el cuidado y la protección de los milicianos:

Estas muchachas, como aquellas, cosen sin darse punto de reposo porque trabajan para sus hermanos del frente.

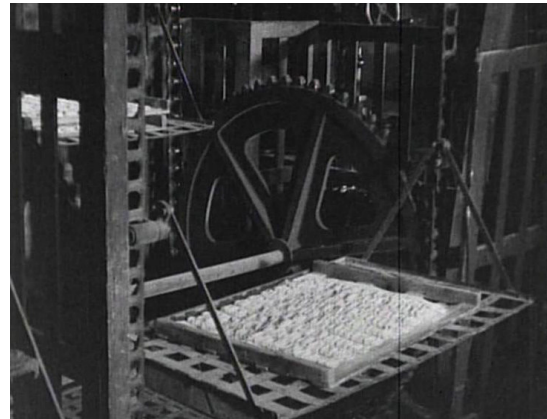
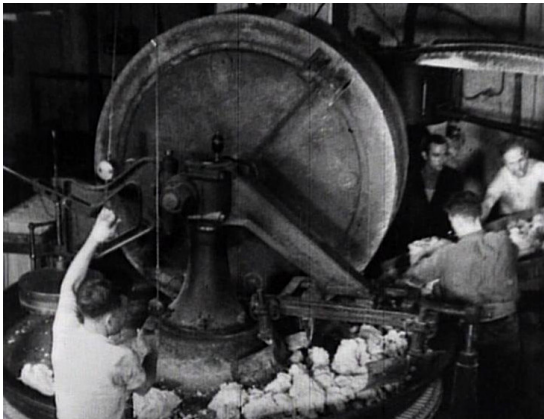


La máquina se convierte en otra de las grandes protagonistas del documento con un tratamiento ideológico y plástico en el que se humaniza para convertirse en la aliada perfecta del hombre.¹⁰ Así, se establece una armonía múltiple entre máquinas y trabajadores, como si ambos fuesen piezas imprescindibles en una misma tarea común. La alocución presenta esta conjunción con la metáfora de la orquesta de música en la que personas y aparatos son instrumentos diferentes que tocan la misma melodía, por lo

¹⁰ El mito del maquinismo en la representación plástica arranca con las primeras vanguardias artísticas - Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo- que sitúan la tecnología como fuente de nuevas sensaciones ópticas e insólitos espectáculos. Para el anarquismo constituye la esencia misma de la renovación constante y su contribución es imprescindible en el avance hacia la libertad humana. En la estética del trabajo industrial anarquista persiste el ideal de armonía creada por el esfuerzo colectivo (Le Bot 1979: 140-151; Litvak 1998: 37-45; Álvarez 1976: 65-71).

que todos ellos resultan imprescindibles. Cuando se habla de las máquinas se pone énfasis en su movimiento, como símbolo de vitalidad y progreso:¹¹

Volvemos a la fecunda armonía de las máquinas: la draga. La amasadora prepara la pasta para las galletas; pasta que afina esta otra máquina sumada al soberano concierto del trabajo. Otras grandes máquinas que realizan distintas operaciones de la elaboración de la galleta contribuyen a esta grandiosa melodía. Dinamismo, vitalidad de acero, eso cantan volantes, ruedecillas y poleas. (...) Las máquinas giran y giran sin cesar en una labor febril.



Se detecta, además, otra función menos usual en la voz cuando establece un *raccord* de continuidad para dar paso al cambio de tema. Así mientras se explica cómo se efectúa la distribución de las mercancías, la mudanza de plano viene acompañada por el siguiente comentario:

A las ruedas de las máquinas suceden las ruedas de los camiones que van a cargar, o han cargado ya, víveres destinados a distintos lugares de reparto y aprovisionamiento. Por carreteras y calles van los camiones en direcciones distintas hacia el lugar de su destino.

Es destacable la secuencia más insólita de cuantas se produjeran en la retaguardia, en ella se celebra el triunfo de la revolución anarquista con la incautación y colectivización del Hotel Ritz. El tono radiante del narrador refuerza la conquista de la clase obrera:

El hotel Ritz, que era sólo asequible a las gentes aseadas, se ha convertido en refugio amable de las gentes del pueblo. En sus grandes cocinas se prepara la comida para cuantos van al hotel a saciar su apetito. Los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, capitanes de industria, aristócratas ociosos y

¹¹ El discurso del documental recoge la tradición anarquista que confía en el progreso tecnológico como motor de la sociedad de signo positivista. En el anarquismo adquiere una mayor relevancia y se adopta una confianza total en la ilimitada capacidad de progreso del ser humano de manera que el avance técnico implica también el perfeccionamiento moral del individuo. Ver Álvarez 1976: 92-113.

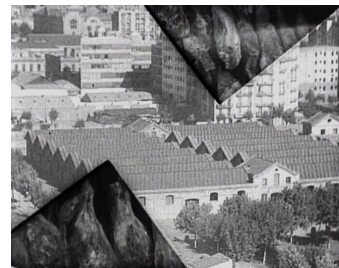
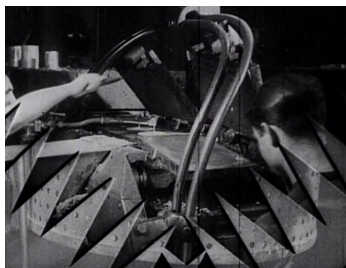
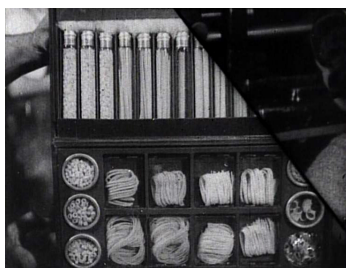
*aventureros internacionales de toda laya, ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes que siguen el ritmo de la sociedad que se está creando.*¹²

La alocución que cierra el film cumple de forma precisa el cometido propagandístico del reportaje al identificar el éxito de la guerra con la participación libertaria en el combate, un comentario de clausura cargándolo de triunfalismo:

Después de la comida, el campamento del camarada Durruti adquiere nueva actividad, y al fondo, entre dos tiendas de campaña, la bandera de la F.A.I se alza señera como símbolo de victoria.

La planificación está muy cuidada con una selección de planos de excelente fotografía y encuadres audaces. El montaje está edificado sobre una construcción milimétrica que prioriza el ritmo para conseguir el encaje perfecto con la ambientación sonora. Un montaje que se puede calificar de constructivista, tomado en el sentido de que la maquinaria es una de las figuras que otorga mayor plasticidad a los planos.

La riqueza y uso frecuente de los signos de puntuación contribuye de manera definitiva a imprimir el ritmo visual. Se aplican soluciones de gran belleza plástica; abundan las cortinillas de todo tipo, en sentido longitudinal, horizontal y diagonal con caprichosas formas angulares o en perfil de abanico que se abre y se cierra en la pantalla desde el eje central del encuadre o desde una esquina.



¹² El testimonio del periodista alemán Kaminski describe esa misma efervescencia revolucionaria durante el mes noviembre de 1936, que sobre todo resultaba muy llamativa en hoteles y restaurantes: “*Lo que ha cambiado radicalmente es el aspecto de los restaurantes de lujo. La mayoría han vuelto a abrir, después del breve cierre, pero ahora están casi todos colectivizados. Los precios no han bajado, el servicio es bueno, la comida mejor y más variada que en los restaurantes populares. Pero ¡qué cambio! Muchos clientes no llevan cuello duro ni corbata; algunos son clientes habituales disfrazados de proletario, pero entre ellos se encuentran personas que antes de la Revolución no hubieran osado pisar un lugar tan lujoso.*”

(...) *En teoría, nadie debería pasar hambre en la nueva Barcelona. El sindicato gastronómico alimenta mañana y tarde a todos los necesitados. En principio, para ser admitido, hace falta la autorización de una organización o de un comité, pero no se sigue una rutina burocrática. También se da de comer a los que no presentan documento alguno. Estas comidas se distribuyen en varios hoteles y restaurantes, incluido el Ritz*” (Kaminski 1977: 37 y 39).

Al final del relato se establece un original *raccord* temático que relaciona la retaguardia con el frente de guerra mediante el hilo conductor de la alimentación. Así, tras describir con panorámicas los comedores populares y mostrar el ajetreo del hotel Ritz colectivizado, se muestra el plano de una succulenta paella que están preparando los milicianos en el frente de Aragón. El festín de los comedores urbanos se traslada al reparto del rancho en el páramo del frente; la concatenación de imágenes relaciona la solicitud que prodigan los comités anarquistas a las familias en retaguardia con las viandas que reciben los milicianos. Una clausura que no podría ser más feliz como corresponde al mensaje propagandista que transmite el film.¹³ Y para que se retenga éste enunciado, en el plano final la bandera anarquista ocupa el eje central del encuadre como rúbrica del texto.



¹³ La crónica de Miguel Yoldi para *Solidaridad Obrera* (11 agosto 1936), mantiene idéntico tono optimista con el que se explica la abundancia de alimentos en el frente, así relata: “*Respecto a la comida, y para garantizar el reparto mutuo de la misma, se han cargado dos camiones con paellas y cacerolas provistas de los correspondientes soportes, que serán entregadas a grupos de varios milicianos, a fin de que puedan comer cuando gusten y como gusten*”.

La ambientación musical acompaña durante todo el metraje con diversas piezas clásicas y contemporáneas con preferencia por partituras de ritmo vigoroso, entre ellas, *El amor Brujo* de Manuel Falla. La banda sonora se decanta por una función fundamentalmente rítmica, sobre todo en las secuencias que tienen que ver con la descripción de las tareas de los trabajadores en el interior del mercado de Abastos y las manufacturas, en los que se relacionan máquinas y consonancias sonoras. En otras ocasiones los cambios de ritmo visual señalados por los signos de puntuación se acompañan con la entrada de nuevos insertos musicales en perfecta sincronía con los planos, de manera que aumenta la percepción de unidad del documento y se añade valor a la cadencia del montaje.

La Marcha Turca de Mozart presenta el documental desde los títulos de crédito y en la secuencia del hotel Ritz vuelve a sonar de nuevo. En ambos casos imprime idéntica sensación de celeridad en la imagen, de celebración y júbilo: notable metáfora del optimismo libertario.



1.2. SERIE DE REPORTAJES AGUILUCHOS DE LA F.A.I. POR TIERRAS DE ARAGÓN

Los Aguiluchos

El apelativo ‘aguilucho’ denominaba de forma general a los milicianos anarquistas que operaban en el frente aragonés fueran o no miembros de la Federación Anarquista Ibérica (FAI).¹ Cinematográficamente, ‘aguilucho’ aparece citado por primera vez en el Reportaje *del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos, a través de un plano que presenta a un joven miliciano mientras la locución añade: “*Este guerrillero libertario vigila con gesto sobrio y mirada de joven aguilucho para no dejarse sorprender por el fascismo*”.



La palabra ‘aguilucho’ adquiere unas atribuciones positivas que se aplican al conjunto de los voluntarios libertarios en todos los filmes y su imagen se convierte en el símbolo de la lucha anarquista por la guerra y la revolución.² De ahí que la nomenclatura se

¹ La definición en el *Diccionario de la Guerra Civil* (Cabeza 1977): “nombre que se daban a sí mismos los militantes anarquistas de la FAI y con el que titularon algunas de sus columnas”. Aunque en los filmes la palabra se utiliza sin distinción para todos los milicianos libertarios. En *Solidaridad Obrera*, ‘aguilucho’ denomina indistintamente a los milicianos que están repartidos por todo el frente de Aragón, entre Zaragoza y Huesca.

² En la imagen, el contrapicado del encuadre engrandece la figura del miliciano. Su gesto viril y el protagonismo que adquiere el fusil al ocupar el eje central de la composición determina la fuga en línea diagonal que destaca el arma, símbolo del poder obrero. No en vano, en el discurso libertario los milicianos no son soldados, sino obreros combatientes. La importancia de este breve plano es germinal en la cinematografía anarquista ya que todos los elementos que aparecen en él se repiten en numerosos planos de los reportajes y deviene en el emblema de su lucha durante la Guerra Civil.

convierta en la metáfora de los milicianos que deben luchar con firmeza para ganar el combate y al mismo tiempo vigilan el buen desarrollo de los postulados revolucionarios en los pueblos por donde pasan.

Hubo también una columna llamada ‘Aguiluchos’ que partió en tren desde Barcelona el veintiocho de agosto de 1936 para luchar en el frente de Huesca,³ pero contrariamente a lo que indica el título uniforme en todos los capítulos de la serie, ésta no aparece retratada en ninguno de ellos y es la columna Durruti quien protagoniza todas las películas de la serie.

La serie documental

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón está constituida por cuatro capítulos que narran los avances de los milicianos de la CNT-FAI por los pueblos aragoneses de la ribera del río Ebro en la provincia de Zaragoza (Bujaraloz, Gelsa, Pina de Ebro, Osera, Farlete) y Huesca (Siétamo). Las películas se registraron entre finales de julio y mediados de octubre de 1936, por tres fotógrafos diferentes: los aficionados Pablo Willy, Pablo Wescheuk y el profesional Adrién Porchet.⁴ Más tarde se incorporó como

La deuda con la filmografía soviética es evidente y se manifiesta en todos los reportajes y documentales de la Guerra Civil.

³ Juan García Oliver estuvo al frente de la columna ‘Aguiluchos’, pero volvió Barcelona para continuar con su cargo en la dirección del Comité de Milicias y fue relevado como jefe de la columna por Miguel García Vivancos. La expedición estaba formada por unos mil quinientos milicianos y doscientas milicianas, y tuvo su cuartel general en Grañén, al sur de Huesca (García 1978: 260).

García Oliver se atribuye la acuñación del término ‘aguilucho’: “Me tocó vivir desde sus inicios la mala suerte de otra columna, ‘Los Aguiluchos’. El nombre le venía de que un mítin que diera yo a los miembros de la Juventudes Libertarias les llamé Aguiluchos de la FAI” (García 1978: 259). En las mismas páginas comenta cómo ‘Los Aguiluchos’ desfilaron por Barcelona con todos los miembros del grupo “Nosotros” a la cabeza, a excepción de Durruti y Ascaso. Entre ellos se encontraban García Vivancos, Gregorio Jover, Aurelio Fernández y Ricardo Sanz. Ver Paz 1978: 456-464.

⁴ Adrién Porchet, de origen suizo, era el único profesional del equipo que se integró en la columna Durruti y estuvo en el frente de Aragón hasta noviembre de 1936. Allí formó como ayudante de fotografía al miliciano Félix Marquet. Raufast (1986: 97) reproduce la cédula que acredita a Adrién Porchet para acompañar a la columna Durruti, expedida por la Oficina de Prensa y Propaganda de la CNT con la supervisión del Sindicato de Espectáculos de Barcelona.

Porchet formaba parte de una familia de cineastas, encabezada por su padre Arthur y su hermano Robert, que se estableció en Barcelona durante la República. Adrién es el responsable de fotografía de uno de los pocos largometrajes filmados durante la contienda, *Aurora de Esperanza* (1937), de Antonio Sau para SIE Films así como de varios reportajes: todos capítulos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936), *Siétamo* (1936), *División heroica* (1937) y *Salvaguarda del miliciano* (1937). Ver Froidevaux 1981; Raufast 1986: 95-100; Borau 1995: 696; Romaguera 2005: 486.

operador novel Félix Marquet, un miliciano de la columna Durruti. Se trataba de un grupo formado por nueve personas que partió con los milicianos para recoger la crónica de las primeras acciones en el frente. Con Porchet a la cabeza, el equipo contaba, según propio testimonio del fotógrafo, con una cámara Debie y dos pequeñas Bell-Howell para filmar películas en 35 mm. Además tenían dos camiones de sonido con el sistema Fox para registrar en campaña, aunque el técnico abandonó el frente y tuvieron que filmar sin sonido (Froidevaux 1981).

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón es una serie de reportajes que mezcla el periodismo informativo con la propaganda y la dramatización de los hechos reales. El periodista Jacinto Toryho es el autor del texto de los comentarios de los tres primeros episodios y el grafista, periodista y cineasta Ángel Lescarboua, de la cuarta entrega. Entre los documentos se aprecian diferencias notables con una clara evolución formal. Los dos primeros son mucho más toscos en la forma y en la construcción narrativa, mientras que en los siguientes hay mayor coherencia en el relato y una preocupación por los valores plásticos con una puesta en forma más elaborada que incluye la introducción de elementos dramatizados.

La manifiesta impericia de los dos capítulos iniciales de la serie puso en evidencia “*el difícil aprendizaje de la técnica informativa en un contexto profesional con escasísima tradición en este campo, muy alejado de la pujante escuela documental británica y sin figuras de la talla de un Joris Ivens, un Roman Karmen o un Henri Storck*” (Gubern 1986: 17). Aunque, como se tendrá ocasión de mostrar a lo largo del recorrido por la cinematografía anarquista, precisamente fueron algunos de estos primerizos ensayos los que más elementos han aportado a la innovación del género documental durante los años treinta.⁵

⁵ La hibridación de géneros documental-ficción no es una novedad en los años treinta. Uno de los casos más emblemáticos lo representa el realizador holandés Joris Ivens con el impactante documental *Borinage* (1934), una denuncia de la explotación y extrema pobreza en que vivían los mineros belgas de la región que da título al film. Según parece, la idea se le ocurrió tras ver *Las Hurdes* (1933) de Buñuel. Ivens quedó tan impresionado que se propuso realizar algo semejante de fuerte contenido social. Una postura comprometida que más tarde le llevó a registrar su reconocida película sobre la Guerra Civil española, *Spanish Earth* (1937), un documental dramatizado con los mismos estilemas que estaban experimentando los equipos anarquistas en el frente de Aragón (*Festival de Cine Documental*, Barcelona, octubre 2006). Ver Sánchez 2006: 100-103; Del Amo 1996: 828-829.

El grafista y eventual cineasta Ángel Lescarbourea defendía con vehemencia el trabajo de los primeros reporteros al servicio de los anarquistas, ya que fueran o no operadores de oficio debían arriesgarse si querían obtener tomas expresivas: hay que tener en cuenta que el cámara interviene en la creación de la película al mismo tiempo que participa en los hechos.⁶ Así afirmaba Les:

Se ha hablado con cierto desdén de aquellos camaradas que cuando se trató de filmar en los frentes de batalla, se ofrecieron voluntarios, sin vacilaciones (...) Dejaron familia, posibles sillones de Comités o cafés de la ciudad, etc. Fueron al frente e hicieron cuanto pudieron. La experiencia de ellos era necesaria y a ellos fueron importándoles bien poco eso que muchos eternos fracasados llaman fracaso. Pero, por esta vez no vale decir que fracasaron. (...) Nadie ha hablado –y por eso me creo obligado a decirlo- de lo penoso de la misión que tales hombres fueron a cumplir por tierras de Aragón. Nadie parece recordar que sobre los heraldos del cinema socializado pesaba la tradición de un cinema de monjitas y toreros chulapones, de un cinema del quiero y no puedo o del “ni quiero ni puedo”, que es aún peor. (...) Hermanamos un instrumento frívolo –así ha sido siempre en España- el cine de la retaguardia con los que luchan en la vanguardia sangrienta. Acercamos el cine al pueblo. (...) Cuando en los días que han de venir se quieran animar anécdotas de los momentos revolucionarios que vivimos ¿a qué fuente documental se recurrirá? ¿Dónde encontrar los tipos que han sido y que van muriendo por tierras de España? ¿En dónde los paisajes de la guerra, los pueblos, las casas, los héroes? Ya hoy en día, se recurre a nuestros descartes.

“Alborear del cinema revolucionario”, *Solidaridad Obrera* (10 diciembre 1936)

Lescarbourea confirma en sus observaciones la falta de preparación técnica y experiencia cinematográfica de estos primerizos equipos. Sin embargo apela a la importancia histórica de los documentos para defenderlos de las críticas negativas que recibieron, una cuestión que el paso del tiempo ha confirmado sobradamente:

Y en retaguardia (...) cayeron como coyotes hambrientos sobre aquellos que abandonaron la perspectiva ciudadana para conocer, cuanto menos, al verdadero pueblo que actúa en la revolución española. Y cuando se juzgó la labor de estos guerrilleros del precinema revolucionario, era demasiado pronto; sólo los primeros fotogramas se habían encadenado aprisa y corriendo para servirlos a la voracidad del público barcelonés.

“Alborear del cinema revolucionario”, *Solidaridad Obrera* (10 diciembre 1936)

Las imágenes de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* documentan cinematográficamente episodios imprescindibles de la Guerra Civil antes de la formación de un Ejército Regular y detallan aspectos cotidianos de las columnas. El

⁶ Ver Oms 1986: 54, 61-64. El autor aporta los testimonios de diferentes fotógrafos, entre ellos los del profesional Ramón Biadiu y el aficionado Félix Marquet. Ambos operadores destacan lo arriesgado y difícil que era filmar en pleno fragor de las batallas y señalan la escasez de medios con los que trabajaron.

paso entusiasmado de los milicianos anarquistas por los caminos de Aragón formando unas pintorescas columnas; las breves secuencias de las milicianas en cómplice camaradería con los hombres en el frente; los escasos planos que se conservan de Durruti; o la lucha en trincheras, constituyen un fresco y vivo retrato de los primeros momentos de la contienda. Se han convertido en emblemas de la épica libertaria enaltecida a través de estos reportajes, ampliamente difundida por la literatura y la historiografía anarquista.

En el mismo texto, el autor se refiere a la hostilidad con que fueron recibidos los reporteros al inicio de la contienda en contradicción a como aparecen en los reportajes. En *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* los combatientes siempre saludan con alegría y complacencia el paso de la cámara, incluso establecen una mutua complicidad. Sin embargo, hasta que los reporteros no demostraron ser unos valientes más entre quienes se jugaban la vida en el frente, no fueron reconocidos ni aceptados por la tropa de milicianos.⁷ Lescarbourea reivindica el trabajo de los operadores como una actividad indispensable en la propagación de la causa libertaria, igual en importancia a la lucha armada. Para el autor, el acto de filmar y el combate son acciones equiparables, un argumento que se mantuvo desde las Oficinas de Prensa y Propaganda de la CNT y fue alentado ampliamente desde otras publicaciones afines como *Popular Film* o *Tiempos Nuevos*.



⁷ Adrién Porchet explica cómo Durruti le instigó para que dejara la cámara por un fusil, algo a lo que siempre se negó. Sin embargo, no le quedó más remedio que acompañar a la tropa a primera línea de frente tras la amenaza de un miliciano con un revólver, y así fue como se acostumbró a filmar los combates (Froidevaux 1981).

AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje número uno, ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN ANTIFASCISTA [Número 10 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 125-126 Duración: 19'02''] Barcelona, julio-agosto 1936. Producción: AIT, SUEP, CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet y Pablo Willy. Comentarios: Jacinto Toryho. Locutor: José Soler. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila. Estudios de sonido: La voz de España. Orquesta del Sindicato Único de la Industria del Espectáculo. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En Bujaraloz se instala el cuartel general de la columna Durruti, compuesta por centurias anarquistas y socialistas (CNT/UGT), que aprovechan para descansar después de las largas jornadas de viaje desde Barcelona. Los habitantes del pueblo colaboran con los milicianos facilitándoles intendencia y cobijos para dormir; se improvisan unos mataderos al aire libre para sacrificar a los corderos que han de alimentar a la tropa. Los milicianos se asean en el abrevadero del pueblo. El campamento recibe la visita del aviador Meana que protege las columnas en su avance hacia las cercanas poblaciones de Gelsa y Pina. Las milicias se dividen en dos unidades para poder llegar simultáneamente a ambas poblaciones y acometer la ocupación; en las operaciones también participan milicianas procedentes de las juventudes libertarias. Uno de los grupos recupera un autobús de los nacionales abandonado en la carretera. Tras dominar Gelsa, los campesinos de los pueblos reemprenden sus labores agrícolas protegidos por las columnas.



El principal objetivo de las columnas que salieron de Barcelona hacia el frente de Aragón era recuperar Zaragoza y apoyar el avance de posiciones situadas más hacia el norte, en la provincia de Huesca.⁸ La columna Durruti avanzó hasta las proximidades de

⁸ Bujaraloz está situado a sesenta y nueve kilómetros, al sureste, de Zaragoza.

Durante los primeros días salieron de Barcelona unos veinte mil voluntarios, si bien, las cifras varían en las diversas fuentes historiográficas. La columna Durruti contó con unas dos mil personas al inicio y llegó

Zaragoza y estableció su cuartel general en Bujaraloz, donde quedó retenida desde mediados de agosto entre Pina, Gelsa y Osera, al no poder rebasar por el sur las posiciones de Quinto y Belchite, por un período de tiempo que se alargó durante dieciocho meses (Paz 1978: 414).⁹ La mayor actividad se concentró en los flancos centrales de Zaragoza así que la zona donde se concentraba la columna Durruti quedó prácticamente inactiva. La escasez de armamento impedía realizar efectivas operaciones de ataque, tan sólo se producían luchas esporádicas. De manera que, a la espera de recibir refuerzos para emprender la ofensiva sobre la ciudad, los milicianos anarquistas se dedicaron a la puesta en marcha de actividades revolucionarias con la implantación

a ser la más numerosa de cuantas actuaron en Aragón, hasta sumar unas seis mil. A principios de agosto el total de efectivos que operaron en la zona de Aragón era de unos dieciocho mil. Ver Thomas 1976: 344-345; Guarnier 1977: document 15; Paz 1978: 402-429; Martínez Bande 1989: 67; Casanova 1997: 167.

Solidaridad Obrera con su habitual estilo triunfalista afirmaba: “*Hemos comprobado que la CNT-FAI han aportado el mayor número de combatientes (...) suman un ochenta por ciento de la totalidad de los militares*” (*Solidaridad Obrera* 25 julio 1936).

⁹ El día 28 de julio cuando la columna Durruti avanzaba hacia Pina de Ebro y Osera, un ataque aéreo de los nacionales obligó al retroceso y provocó las primeras bajas con más de veinte heridos y una docena de muertos; hasta el cuatro de agosto no se reanudó la marcha. De ahí que el reportaje haga hincapié en la protección que el avión de Meana proporciona a la milicia, quizás por este motivo Alfonso Martínez Rizo dedicó un apartado de su crónica del frente a comentar ésta cuestión y justificar su escasa operatividad, en “La aviación y su ayuda”, *Solidaridad Obrera* (9 agosto 1936, p. 6): “*He oído muchas veces quejarse a los compañeros de la escasa eficacia de la aviación adicta en ayuda de nuestras operaciones militares. Ahora ya nos vamos enterando de que no ha sido culpa suya, sino de la escasez de bombas provocada previa y traídoramente por los sublevados, así como de que está para llegar, de un momento a otro, material abundante*”. Ver Thomas 1976: 345; Villarroja 2005: 16; Kelsey 1994: 376-377; Paz 1978: 402; García Oliver 1978: 197.

Todo indica que el retraso de la columna permitió el refuerzo de los nacionales apostados en la ciudad e impidió la conquista de la capital. La historiografía añade como otro motivo la recomendación de los mandos militares, Pérez Farrás y Villalba, a Durruti sobre la necesidad de reforzar todos los flancos de Zaragoza pues para acometer un asalto definitivo junto con otras unidades era necesario esperar a que la columna Ortiz avanzase por el sur y dominase Quinto y Belchite.

El escritor Borkenau subrayaba al respecto: “*Es innegable que habían llegado más cerca de Zaragoza que todas las demás columnas, pero sin reparar en vidas humanas y confiando en la reserva ilimitada de reclutas que el proletariado anarquista de Barcelona podía poner a su disposición. Finalmente el coronel Villalba, jefe del mando central, les había pedido que dejaran de desperdiciar vidas humanas y, tras largas disputas, Durruti había accedido a no avanzar más*” (Borkenau 2001: 136, quince de agosto 1936).

El periodista ruso Mijail Koltsov, corresponsal del diario Pravda, visitó Bujaraloz el catorce de agosto: “*El famoso anarquista nos ha recibido. (...) Ahí mismo, en la carretera, entre sus soldados, con el evidente propósito de atraer su atención, ha iniciado una fogosa polémica. Sus palabras están saturadas de pasión tenebrosa y fanática: “Es posible que tan sólo un centenar de nosotros sobreviva, pero este centenar entrará en Zaragoza, aplastará el fascismo, levantará la bandera de los anarcosindicalistas, proclamará el comunismo libertario...Yo seré el primero en entrar en Zaragoza, proclamaré allí la comuna libre*” (Koltsov 1963: 29-32).

de una nueva estructura social basada en la colectivización del campo.¹⁰ En todos estos pueblos ubicados en la orilla norte del río Ebro, los milicianos ocuparon los pueblos sin demasiada resistencia. Ahora bien, los nacionales estaban del otro lado del río controlando la línea de ferrocarril que seguía el valle del río hasta Zaragoza. Por eso, los republicanos lucharon para hacerse con el control de las dos orillas, lo que suponía el dominio de la principal arteria de comunicación ferroviaria con la capital.¹¹ El frente de Aragón era fundamental para la supervivencia de la República y a finales de 1936 tenía una extensión de unos cuatrocientos cincuenta kilómetros (Guarner 1977: documento 15).

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón se estrenó en Barcelona el veintiocho de agosto en los cines Savoy, Actualidades, Publi-Cinema y Atlàntic. En la crónica sobre el film el texto periodístico destacaba el valor de las imágenes por su “fidelidad extrema” a la información y añadía: “Se trata de un documento gráfico de valor inmenso, en el cual se refleja con poderosa exactitud un pedazo hecho carne de la historia de nuestro pueblo”, virtudes del cine que el público premió con una presencia masiva en las salas, ávido de conocer lo que pasaba en el frente (*Solidaridad Obrera* 27 agosto 1936, p.6).¹²

En este primer capítulo de la serie, se articulan dos focos dramáticos que concentran la atención del relato al inicio y al final del film. El primero refiere la instalación del cuartel general de las columnas en Bujaraloz y el segundo trata la primera conquista

¹⁰ Entre el veintisiete de julio y el seis de agosto *Solidaridad Obrera* abunda en titulares que anuncian con optimismo la inminente caída de Zaragoza: “¡A las puertas de Zaragoza! Las columnas de Pérez Farrás y Durruti han llegado frente al reducto fascista de Cabanillas. Muy pronto la capital de Aragón se verá libre de sus verdugos” (*Solidaridad Obrera*, 27 julio 1936).

¹¹ Zaragoza era muy importante por su situación estratégica en el centro de comunicaciones con Castilla-León y la Rioja. También como un núcleo fundamental para la defensa de la depresión del Ebro. Además, la ciudad tenía un alto valor simbólico pues contaba con numerosos afiliados anarquistas y había sido un centro de incesante actividad libertaria durante toda la primavera de 1936, con el colofón del Congreso de mayo. Por eso su recuperación para la República se convirtió en una maniobra de suma importancia, como verifica Josep Cercós: “Desde el punto de vista político, una victoria en Zaragoza confirmaría la fuerza abrumadora de la CNT -profundamente preocupada por la pérdida de uno de sus bastiones- y permitiría a los libertarios llevar triunfalmente su revolución más allá de los confines de Cataluña y Aragón” (Fraser 2001: 152). Ver Peirats 1964: 119.

¹² Joan Mariné describe las “languisimas colas” que se formaban en los cines de Barcelona para ver los filmes durante los primeros meses de la guerra (Madrid, 6 mayo 2006). Ahora bien, conforme los ciudadanos fueron víctimas de la escasez y la agresión de los bombardeos aéreos se hizo más frecuente sobre la ciudad, la afluencia a las salas cinematográficas disminuyó de forma considerable.

militar emprendida a orillas del Ebro, en el pueblecito de Gelsa. En medio de estos dos ejes se entremezclan una serie de informaciones dispersas que versan sobre la tecnología armamentística de que disponen las columnas, la heroicidad de Durruti o las tareas campesinas de los lugareños, pero no hay un nudo dramático central ya que el episodio de la guerra se menciona sin llegar a desarrollarse en la trama. Tampoco hay un desenlace definitivo que clausure el relato, de manera que la estructura de la narración queda abierta, se le podría sumar anécdotas y sucesos indefinidamente. La conclusión del capítulo se resuelve mediante una consigna propagandística.



Una voz omnisciente explica los hechos y adquiere, dentro del conjunto, más relevancia que las imágenes. Podríamos decir que el peso de la narración recae en la palabra en su doble función de *anclaje* y *relevo* (Barthes 1986: 35). E incluso va mucho más allá en su función informativa y el enunciado oral adopta la “tiscosopia”,¹³ esto es, el relato de sucesos que no se muestran en pantalla. De hecho, se trata del primer reportaje sobre la guerra pero no se muestran escenas de lucha, sino que éstas se conocen de forma indirecta por las alusiones del relator. Es una narración que conjuga la noticia de los acontecimientos junto a la valoración moral de los mismos, como se observa en los siguientes fragmentos:

Desesperados los facciosos por la marcha triunfal de nuestros compañeros, quisieron contenerles mediante un ataque desesperado, pero hubieron de huir a campo traviesa abandonando como siempre a los heridos, fusiles, ametralladoras y municiones.

(...) En toda contienda internacional, en toda guerra, la Cruz Roja ha sido respetada siempre por ambos bandos, pues ella encarna la neutralidad y el respeto ante el dolor. La hiena fascista de aquí, exenta de todo lo que no sea perversidad ataca la Cruz Roja con saña increíble,

¹³ Tiscosopia o “teichoskopia”, ‘visión a través de la pared’, es un término que se ha incorporado tomado de la teoría teatral, donde para poner en antecedentes al espectador sobre hechos que no han sido representados en la escena -pero son importantes para la comprensión de la trama- un narrador explica los acontecimientos o en su defecto, los actores, mediante los diálogos que mantienen entre ellos. Ver Patris Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1980, p. 497.

manera vil de pelear y que demuestra el grado de cobardía y de encanallamiento espiritual de que están poseídos.

Además de cumplir con una función prominentemente enunciativa, la voz se incorpora a la diégesis y se sitúa al lado de los protagonistas para diluir cualquier distancia con el referente fílmico:

Flamean los pendones rojinegros agitados por el aire de la campiña. Se respira ansias de luchar ¡Adelante, camaradas!

(...) Desesperados los facciosos por la marcha triunfal de nuestros compañeros quisieron contenerles mediante un ataque desesperado, pero hubieron de huir a campo traviesa abandonando como siempre a los heridos, fusiles, ametralladoras y municiones en ese magnifico autobús del que los nuestros se apoderan ¡Vamos a por él!



Mediante otro ardid para inmiscuirse en la diégesis, el narrador no sólo suplanta el diálogo de alguno de los actores, sino que además añade algún comentario que vectorializa absolutamente la imagen, en este caso, con una fuerte carga ideológica por tratarse de una miliciana:

¡Vamos, deprisa, vamos!, hay que andar ligeros”, dice sonriendo ésta bella militante de la FAI de Barcelona. No tuvo paciencia para esperar la noticia de la victoria final y se enroló en la columna como un soldado más. Es hermosa y valiente ¿qué más puede desear una mujer?



Aparte de de estos deslizamientos hacia el interior de la acción, el cronista también sale fuera de la diégesis con interpelaciones directas a los espectadores de las salas cinematográficas en una búsqueda de implicación emotiva. En el comentario se añade una observación metacinematográfica que deja al descubierto el dispositivo de la enunciación:

Caras conocidas, los compañeros del Sindicato Único de Espectáculos, autores de éste film, tuvieron la feliz ocurrencia de captar en primeros planos semblantes conocidos. Alguien de la sala estará viendo de cerca en estos momentos al hijo, al hermano, al padre, al novio, al compañero, todos luchadores de un ideal. Todos ellos sonríen porque tienen fe en sí mismos, en su voluntad, en la victoria.



El tono de la alocución es triunfal, exalta los logros de las columnas pues se trata de los primeros combates del frente de Aragón favorables a las milicias, de ahí el gran optimismo y la confianza de que la victoria casi es un hecho consumado. Redundan las locuciones hiperbólicas sobre la eficacia de los milicianos, dos ejemplos bastarán para ilustrarlo:

Camionetas plenas de muchachada de las juventudes libertarias que con toda soltura manejan el fusil sin equivocarse jamás. Bravos camaradas en cuyos pechos arde la llama de la valentía y del coraje.

(...) Esos coches blindados por los trabajadores de Cataluña que son el pánico de los fascistas.



El discurso político que sostiene el enunciado plantea la lucha como una cuestión moral, así se atribuye el compromiso de los milicianos con un ideal –‘la Idea’, en la doctrina anarquista- principal activo con el que cuenta la tropa, más importante incluso que la táctica militar. Esta argumentación será recurrente en la militancia libertaria durante todo el primer año de la guerra:¹⁴

No hay placer comparable al que proporciona laborar por un ideal que se ama con todo fervor, ved si no con qué brío trabajan estos camaradas que se juegan la vida a cada instante.

(...) El entusiasmo de la reconquista les posee a todos, a todos sin excepción alguna, y rodean el avión con la muralla inexpugnable de su optimismo.

Estas valoraciones se amplían y repiten a lo largo de todo el enunciado caracterizando al miliciano anarquista como un arquetipo bien definido. Se trata de un trabajador que lucha por unos ideales, un obrero combatiente, un guerrillero de la libertad y no un soldado, como recapitula una de las frases del locutor: *“esos jabatos que lo mismo empuñan el Máuser que hacen producir las fábricas de Cataluña”*. Y es que la figura del guerrillero contiene algunas atribuciones fundamentales de los postulados

¹⁴ Para la militancia libertaria se hace la guerra al unísono con la revolución. En los postulados doctrinarios, la praxis revolucionaria está unida a una ética para conseguir una sociedad mejor lo que conlleva *“la obligación moral de consagrar su actividad a la plasmación fáctica de tal ideal”* (Álvarez 1976: 116).

anarquistas como es la adhesión espontánea a una causa justa y la ausencia de autoridad.¹⁵ Entre todos ellos, Durruti encarna el paradigma y en el retrato titánico que perfila la narración se apela directamente a la leyenda:

*Durruti amazón de gigante y corazón de niño, músculos de acero, voluntad inquebrantable, todo bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende del Empecinado y de Don Quijote, posee la valentía y la temeridad del bravo guerrillero de la independencia que con sus cachorros hundió en el fango las glorias del invasor Bonaparte.*¹⁶



El documento destaca la “unidad proletaria” del frente entre los confederales anarquistas y los socialistas de la UGT, y deja al margen el resto de fuerzas combatientes de cualquier otro signo político para redundar en la mitificación del ‘proletariado en armas’ contra el fascismo. Así, las imágenes que muestran las siglas conjuntas de los vehículos se subrayan con la palabra:

En la columna de Durruti no hay autobuses solamente. Ved si no la garbosa silueta de esos coches blindados por los trabajadores de Cataluña que son el pánico de los fascistas. UGT se lee en uno, CNT en los otros. Es decir: ¡Viva la alianza revolucionaria!

¹⁵ *Solidaridad Obrera* redonda en la difusión de la figura del guerrillero con evocaciones literarias y referencias míticas procedentes de la Guerra de Independencia que el cronista de guerra, Alfonso Martínez Rizo defiende con vehemencia: “A mí me revienta que os llamen milicianos y preferiría mucho más que os llamaran guerrilleros ¡Este sí que es un nombre recio y macho! (...) Los guerrilleros siempre han sido el pueblo en armas, con organización circunstancial, independiente de toda autoridad que no dimane de su propia entraña, desuniformizado, concediendo preponderancia decisiva a la iniciativa personal, substituida la disciplina militar por la compenetración y el concepto individual de la propia responsabilidad. (...) Pérez Galdós nos ha pintado a los guerrilleros en forma magistral, como lo han hecho más tarde Valle Inclán y Pío Baroja. Recordando esos cuadros realistas, nos vemos en ellos retratados de cuerpo entero” (*Solidaridad Obrera*, 13 agosto 1936).

¹⁶ El apartado tres de este mismo capítulo se dedica al tratamiento cinematográfico de la figura de Durruti, que aquí sólo se apunta de forma escueta.

También se menciona de forma fugaz a la Guardia de Asalto, afirmando así la buena sintonía que hubo durante los primeros meses de la guerra entre este cuerpo policial republicano y los milicianos anarquistas;¹⁷ aunque la alusión se aprovecha para acrecentar la valía de los milicianos, así:

En esta columna van también algunos Guardias de Asalto, enamorados de la bizarría y del coraje con que luchan la gente de la FAI.

Otro contenido político al que alude el narrador habla del *Bando de Durruti*, con el que se determinaban los nuevos principios del orden revolucionario, aunque la enunciación sólo menciona una parte del edicto:

*La cosecha es algo sagrado para los intereses del pueblo trabajador y de la causa antifascista, dice el bando dado por Durruti.*¹⁸

De ahí que en diferentes momentos del relato se refuerce la idea de colaboración de los campesinos con las organizaciones anarquistas para dar a entender la asimilación de los postulados anarquistas por el pueblo:

¹⁷ Una complicidad ineludible, ya que el asesor de la columna Durruti, Pérez Farrás, era jefe de la Guardia de Asalto. Sin embargo la buena sintonía entre este cuerpo de la Generalitat de Cataluña y los anarquistas se quebró tras los sucesos de Mayo de 1937 en Barcelona, donde se enfrentaron violentamente. El tiroteo comenzó tras la entrada de la Guardia de Asalto al edificio de la Telefónica controlado por los anarcosindicalistas.

¹⁸ El bando se emitió el día once de agosto de 1936. Se trata de la primera resolución que articulaba en cinco puntos los cambios de organización social que implantaban los milicianos anarcosindicalistas a su paso por los diferentes pueblos del Bajo y Alto Aragón. Salió publicado en *Solidaridad Obrera* (14 agosto 1936, p.8): “*Bando del compañero Durruti promulgado en Bujaraloz*”. Primero: *Que considerando la cosecha como algo sagrado para los intereses del pueblo trabajador y de la causa antifascista, las tareas para la absoluta recolección de ésta deben ser realizadas sin la menor pérdida de tiempo. Segundo: Que todos los bienes que en calidad de frutos, ganados u objetos de transporte poseyesen los propietarios de filiación fascista, pasen a ser propiedad del pueblo, mediante el control del comité del mismo. Tercero: a partir de la aparición del presente bando, queda abolida la propiedad privada sobre la tierra de los grandes terratenientes, pasando a ser patrimonio popular, a tener y en la forma que disponga el comité del pueblo. Cuarto: Todos los útiles de labranza, tractores, máquinas trilladoras, etc., de los propietarios fascistas, son declarados propiedad del pueblo, bajo el control de la representación popular del mismo. Quinto: Siendo la lucha armada de las milicias antifascistas la salvaguardia de los intereses y la vida de pueblo trabajador, los ciudadanos de Bujaraloz prestarán a éstas el apoyo entusiasta e incondicional, tanto material como moral.*

Koltsov, corresponsal del diario soviético *Pravda*, visitó Bujaraloz el mismo día que se publicaba el bando de Durruti, y describía así el aspecto del pueblo: “*Bujaraloz está totalmente cubierto de banderas rojinegras, con decretos firmados por Durruti, pegados a las paredes o, simplemente, con carteles: “Durruti ordena esto y lo otro”. La plaza de la villa se llama Plaza Durruti. El propio Durruti, con su Estado Mayor, se ha instalado en la casita de un peón caminero, al pie de la carretera, a dos kilómetros del enemigo. Esto no es muy prudente, pero aquí todo se halla subordinado a hacer alarde de valentía aparatosa. “Moriremos o venceremos”, “Moriremos, pero tomaremos Zaragoza”, “Moriremos, cubriéndonos de gloria ante todo el mundo” –esto se lee en banderas, en carteles y en octavillas”* (Koltsov 1963: 29).

Los vecinos se disputan todos ayudar en la medida de sus fuerzas a los guerrilleros de la FAI de Cataluña que les libertaron de la bestialidad fascista (...) Todos los habitantes de Bujaraloz cooperan con gran entusiasmo a la lucha antifascista. Lucha decisiva, sin cuartel ni tregua, donde se ventila un rumbo nuevo de progreso y justicia social para la vida española.

Una cooperación reforzada en la clausura del documento: “*Mujeres, niños y adultos muestran su alegría al encontrarse entre nuestros compañeros*”. El locutor prosigue animado dejándose llevar por el ímpetu y exclama en encendida propaganda:

Sonríen, están alegres, vibran al unísono nuestro, porque nuestras inquietudes, nuestros anhelos, nuestras esperanzas les son comunes. Alzan el puño y gritan poseídos del mayor entusiasmo ¡Viva la CNT.! ¡Viva la FAI!

La retórica anarquista plasma así la unión que hay entre las “columnas libertadoras” y “el pueblo liberado”. Esta identificación inmediata entre la ideología anarquista con las masas será una constante en las filmaciones más tempranas en las que abundan expresiones de este tipo.¹⁹ La entonación de la frase final, marcada con vigor por el ascendente de la exclamación, también se convertirá en una forma característica de la voz en los reportajes de guerra anarquistas.

Los títulos de crédito se ilustran con dos carteles significativos. Uno incorpora la figura de un miliciano de la FAI junto a la bandera de la organización y el otro es mucho más expresivo: la representación metonímica de un tintero y un revólver para referirse al periodista Jacinto Toryho, autor de los comentarios del film. La pluma y el arma, iconos de la propaganda revolucionaria aparecen reunidos en la imagen que simboliza a un personaje clave en la construcción del discurso anarquista durante la Guerra Civil.²⁰

En general, la carencia de primeros planos que enfatizen lo individual, contrasta con la utilización de algunas estrategias de acercamiento con la voz del narrador que sustituye la imagen con la palabra y cumple, en estos casos, la misma función que un

¹⁹ En paralelo al reportaje, el diario confederal ‘la Soli’, abunda en las mismas expresiones y en el día 14 de agosto están las crónicas de algunos sucesos retratados en *Aguiluchos*, como el derrumbe de un aeroplano enemigo.

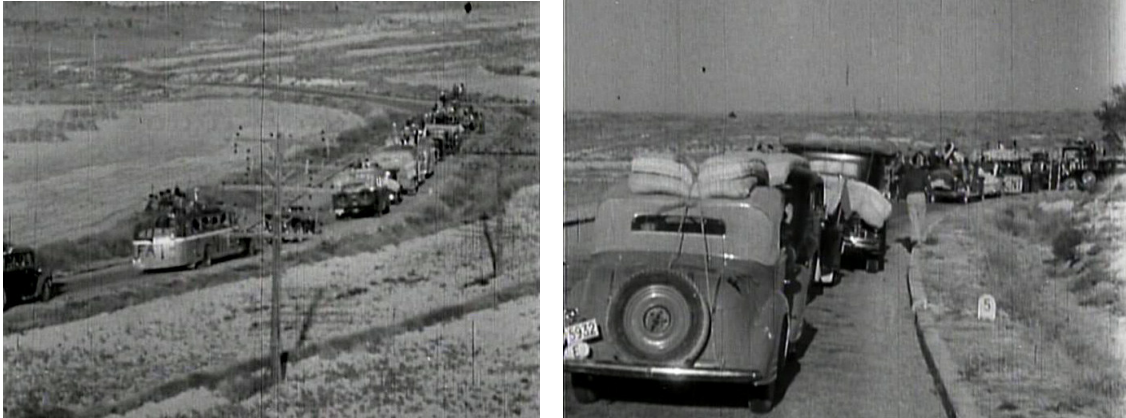
²⁰ Jacinto Toryho fue el responsable de reorientar el discurso anarquista y justificar la colaboración gubernamental, toda vez que la revolución ya parecía consumada a partir del mes de septiembre (Tavera 1992: 90-109; Casanova 1997: 180).

plano cercano. Así, a pesar del alejamiento de la cámara se percibe una aproximación a los protagonistas de la historia.

Algunos planos redundan en el discurso ideológico libertario que destaca al ‘pueblo’, así que muestran de forma simétrica a los protagonistas milicianos y a los campesinos de las aldeas que aparecen agrupados y sonrientes frente a la cámara mientras alzan el puño al unísono.



Los planos se yuxtaponen mediante cortes, sin responder a una función dramática concreta, se suceden uno tras otro por añadido, de manera que algunas secuencias resultan un tanto repetitivas ya que todos ellos son muy parecidos. En conjunto, se trata de una articulación sin intensidad emotiva ni tiempos fuertes en el entramado. De ahí que el tiempo se dilate: sobre todo a partir del momento en que los milicianos abandonan el campamento e inician la travesía hacia las riberas del Ebro. Se puede afirmar que no hay una economía de planos en la descripción del avance de la caravana por las carreteras. El montaje tampoco imprime mayor ritmo interno, las secuencias se ensamblan de forma reiterativa y, a pesar de los cortes que llevan implícita la elipsis, se percibe un tiempo homogéneo y lineal, excesivamente largo.



La música ambienta todo el reportaje con dos funciones fundamentales. Bien relacionada con el discurso ideológico o asociada a cambios de secuencias. Para el primer caso se utilizan partituras emblemáticas del anarquismo, los himnos *Hijos del Pueblo* y *A las barricadas*,²¹ que identifica a los protagonistas; el documento se abre y se cierra con ellas. Ambas se repiten en otras dos secuencias, durante el avance de la caravana de combatientes por las estepas aragonesas o en las travesías a pie para tomar posiciones, de nuevo ligada a los milicianos de la FAI. No en vano los planos no permiten identificar las figuras y es la música la que añade este valor.

Durante todo el metraje las imágenes desfilan acompañadas de partituras que cambian al albur de las secuencias pero sin seguir una pauta de sincronía estricta pues no siempre se hace coincidir el corte del plano con el inserto musical. En ocasiones el cambio se

²¹ La letra de ambos himnos libertarios es muy significativa. Josep Pedreira, miliciano de la columna Roja y Negra, definía ambos himnos: “*Hijos del Pueblo* era un himno marcial, de carácter solemne, cantado a coro, que unía al grupo en un fervor dramático que espeluznaba. Lo solíamos cantar en desfiladas y también cuando la columna, en marcha hacia la retaguardia, atravesaba un pueblo a pie o sobre las katiuskas. *A las Barricadas* es conocida universalmente con el título de ‘Varchavianka’, y es una de las canciones revolucionarias que más cantaron los trabajadores de Polonia, la URSS y la Alemania antifascista” (Pedreira 2003: 213-214).

Hijos del Pueblo: *Hijos del pueblo, te oprimen cadenas y esa injusticia no puede seguir; si tu existencia es un mundo de penas, antes que esclavo prefiero morir, prefiero morir. En la batalla la hiena fascista por nuestro esfuerzo sucumbirá; y el pueblo entero con los anarquistas hará que triunfe la libertad. Trabajador, no más sufrir, el opresor ha de sucumbir. Levántate, pueblo leal, al grito de la revolución social. Fuerte unidad de fe y acción producirá la revolución. Nuestro pendón uno ha de ser: sólo en la acción está el vencer.*

A las Barricadas: *Negras tormentas agitan los aires, nubes oscuras nos impiden ver, aunque nos espere el dolor y la muerte, contra el enemigo nos manda el deber. El bien máspreciado es la libertad: hay que defenderla con fe y valor. Alza la bandera revolucionaria que del triunfo sin cesar nos lleva en pos. En pie, pueblo obrero, a la batalla, hay que derrocar a la reacción. ¡A las barricadas! ¡A las barricadas! Por el triunfo de la CNT y la FAI. ¡A las barricadas! ¡A las barricadas! Por el triunfo de la CNT y la FAI.*

produce en medio de la secuencia sin que por ello se altere el significante visual y provocando un efecto que Chion denomina ‘anempático’ (2004: 20), de indiferencia ante la situación de la escena. La banda sonora se decanta por partituras orquestales, vigorosas, de ritmos fuertes y ampulosos que sintonizan con el tono enfático del discurso narrativo.

Hay que señalar la total ausencia de cualquier tipo de sonidos ambientales al margen de la música orquestal, lo que resta expresividad a las imágenes y las inscribe en una temporalidad uniformizadora bajo la tutela y el protagonismo absoluto de la voz del narrador.



LOS AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje número dos [Número 11 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 126. Duración: 7'16''] Barcelona, agosto 1936. Producción: AIT, SUEP, CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet, Pablo Wescheuk. Comentario: Jacinto Toryho. Redacción de títulos: Llorc y Les. Locución: José Soler. Sonido: J. Bosch Ferràn. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila. Orquesta del SUEP. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Las unidades de columna Durruti descansan en una ermita de Pina de Ebro. Los milicianos aprovechan las proximidades de las aguas del río y de una balsa para bañarse. Mientras, un grupo de voluntarios extranjeros realiza tareas de inspección del terreno para preparar el dominio de Osera. La artillería organiza el emplazamiento para el ataque y excava trincheras. Desde Pina se hostiga la estación ferroviaria, donde permanecen unos resistentes. Una vez se han conquistado Gelsa y Osera, los combatientes que dirige El Negus descansan alborozados.



La ocupación total y efectiva de Pina de Ebro, Gelsa y Osera no se completó hasta el día once de agosto, tras vencer las hostilizaciones de estas dos últimas poblaciones situadas a orillas del río Ebro. Después de las escaramuzas los resistentes abandonaron el terreno y las columnas tomaron posesión de los pueblos sin dificultad.

El corresponsal ruso Mijail Koltsov visitó el campamento de Durruti y en su diario describe una de las secuencias que aparece en el reportaje, cuando se intentaba dominar la estación de tren de Pina. Según su testimonio, Durruti le comentó: *“Nos retiene la estación ferroviaria de Pina. El pueblo está en nuestras manos, pero la estación la tienen ellos. Mañana o pasado mañana, cruzaremos el Ebro, nos dirigiremos hacia la estación y la limpiaremos de enemigos”* (Koltsov 1963: 31).

Aguiluchos FAI por tierras de Aragón número dos, se estrenó el día doce de septiembre en el cine Actualidades y se mantuvo en la cartelera en programación continuada durante todo el mes de octubre, en sesiones simultáneas en once salas (*Solidaridad Obrera*, IX-X.1936).

Este reportaje tiene continuidad narrativa con el anterior capítulo, pues se refiere al episodio de la conquista de Gelsa que allí se anunciaba. El relato se organiza en tres unidades que carecen de progresión dramática. La primera refiere el descanso de la columna apostada en Pina de Ebro y las actividades de prospección del terreno para organizar los siguientes avances. La segunda parte narra el hostigamiento a la estación de Pina donde se atrincheran resistentes nacionales. El tercer tramo rememora la conquista de Osera y repasa las condiciones de las casas tras el combate.



Como es habitual en cada uno de estos reportajes de guerra, una voz narradora informa sobre la crónica de los acontecimientos y da cuenta de todos ellos, estén inscritos o no en el entramado visual. En este caso, la ‘tiscopía’ se aplica a las operaciones de la conquista de Gelsa:

En ruta hacia Zaragoza un grupo de milicianos de la segunda centuria de la columna que dirige Durruti descansa cerca de la ermita de San Gregorio, junto a Pina. Los carabineros constituyen en esta columna un grupo de valientes. Fueron de los primeros en entrar en Gelsa, pueblo que hubo de conquistarse palmo a palmo.

Otras veces, la palabra adopta una función descriptiva, sin añadir elementos que enriquezcan o amplíen la información visual. Sin embargo, a lo largo del relato se producen asincronías muy chocantes entre el enunciado del texto y el de la imagen, incluso pueden llegar a ser contradictorios. Por ejemplo, cuando la alocución afirma que los milicianos están apostados en un trasbordador mientras se los muestra en la parte alta de un tejado en actitud de vigilancia, se afirma:

Se sigue al detalle las actitudes del adversario y se aprovechan todos los lugares para combatirle con eficacia como lo hacen estos camaradas desde el trasbordador que conduce al ferrocarril.

Del mismo modo, la alocución aporta toda una serie de comentarios que resultan sorprendentes y extravagantes, así, mientras los milicianos se bañan en la balsa añade:

Los milicianos de la artillería, bañándose en una balsa encontrada al azar y cuyas aguas no son tan limpias como aparece en la pantalla.

En la parte final se afirma:

Un grupo de la centuria que dirige “El Negus” de Bujaraloz, naturista. Un grupo de raros y bravos luchadores, los primeros que con el grupo de carabineros y el tanque fantasma entraron en Osera.

En este segundo capítulo de *Aguiluchos* aparece por primera vez una breve secuencia de guerra que muestra el avance de los milicianos. Unos planos fijos los muestra mientras permanecen apostados entre unos árboles a la espera del asalto. La composición de los encuadres acentúa las líneas horizontales de los fusiles en posición de avance, las figuras singulares de los soldados adquieren protagonismo en representación de la masa de combatientes. Estas mismas imágenes se reutilizan en otros documentales posteriores, *Milicias antifascistas en Aragón*, y *Aragón trabaja y lucha*, para ilustrar escenas de ataque en el frente.



Otra breve secuencia de carácter anecdótico describe un rato de solaz de los milicianos mientras toman el baño en una balsa del pueblo y en el río Ebro. Quizás responde a la voluntad de mostrar la disciplina higiénica para establecer una relación entre el cuidado del cuerpo y la salud.¹

¹ El tema de la higiene corporal y su relación con la salud se manifiesta a menudo en las publicaciones anarquistas y se refleja en este reportaje. Así, los combatientes deben de estar en buena forma para afrontar la intensa actividad física que requiere la guerra. Un comentario de Alfonso Martínez Rizo sobre las columnas en Aragón ilustra este concepto: “*Cómo vestimos. Como bandoleros desarrapados, sin*



En este capítulo se utiliza la banda de sonido siguiendo exactamente las mismas pautas que se establecieron en el anterior episodio. Así, se incorpora la música durante todo el metraje con insertos de piezas orquestales y sin ningún otro sonido ambiental que ancle las actividades de la guerra en un presente sonoro. Al igual que en el número primero, se utiliza el himno anarquista *Hijos del Pueblo* para abrir y cerrar el relato, siguiendo una utilización estereotipada de la partitura que permite la identificación de los protagonistas pero sin añadir ningún otro valor mas que el simple reconocimiento.

Una explicación plausible a la ausencia de sonidos ambientales propios de las actividades de la guerra u otras, como serían las detonaciones, ruidos de motores, balas, etc., se encuentra en la deserción del técnico encargado de registrarlo en directo en el frente, tal como se ha comentado con anterioridad con el testimonio de Adrién Porchet. La posterior premura para montar la cinta y exhibirla, pudo contribuir a un montaje precipitado con la inclusión de piezas musicales sin añadir otros elementos sonoros enriquecedores.

darle importancia alguna a la indumentaria, aunque siempre obsesionados por la limpieza, bañándonos en cuantos ríos encontramos” (*Solidaridad Obrera*, 9 agosto 1936, p. 6).

LOS AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje número tres, LA TOMA DE SIÉTAMO [Número 12 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 127. Duración: 24'02''] Barcelona, septiembre 1936. Producción: AIT, SUEP, CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet, Félix Marquet, Pablo Wescheuk. Texto del comentario: Jacinto Toryho. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: La artillería de la columna Durruti toma posiciones en las proximidades de Siétamo y ataca con refuerzos de aviación. En el ejército nacional participa un cuerpo de caballería rifeña. Los milicianos se hacen con un botín de artillería: automóviles, tractores y algunos animales. El asalto se inicia abriendo boquetes en las casas para adentrarse poco a poco. Una vez ha finalizado con éxito la operación militar, los campesinos pueden reemprender las labores agrícolas.



La toma de Siétamo fue una larga operación militar, emprendida el treinta de julio por los bombardeos de la aviación republicana, en la que se estuvo forcejeando con denuedo.² Los nacionales opusieron una pertinaz resistencia y la plaza cambió de dominio en manos de uno u otro bando sin que ninguno de ellos obtuviese una conquista duradera. Los republicanos tuvieron serias dificultades para conquistarlo por la falta de municiones y de armas pesadas. El treinta y uno de agosto se iniciaba el último y definitivo asalto con un escuadrón que contaba con el refuerzo de las columnas Ascaso, Lenin, y la segunda columna del POUM.³ Para apoyar el ataque, una sección motorizada de la columna Durruti, formada por mil hombres, se desplazó desde

² Siétamo es un pueblecito situado doce kilómetros al este de Huesca.

³ El escuadrón republicano lo dirigió José Villalba Rubio que estaba al mando de todo el frente de Aragón, con su centro de operaciones en Barbastro (Huesca). La resistencia nacional en Siétamo la dirigió el teniente de la Guardia Civil Manuel Lahoz (Martínez Bande 1989: 80).

el sur de Zaragoza. En el combate final -doce de septiembre- el pueblo tuvo que ser ganado a pulso, casa por casa, tal como describe el reportaje.⁴

En este capítulo, al igual que en los anteriores de la misma serie, las milicias anarquistas son las protagonistas absolutas de la narración. Los militares y las otras unidades que confluyeron en el lugar para realizar el ataque conjunto no aparecen en las imágenes del reportaje.

Félix Marquet⁵ participó en el rodaje de *La toma de Siétamo* como ayudante de cámara de Adrién Porchet y es el responsable de una parte de las tomas de vista. Su testimonio aporta información muy relevante y desvela algunas claves sobre la película, entre ellas, el hecho de que los combates más fuertes se realizaban cada noche lo que impidió su filmación por falta de luz.⁶ Así es que cuando se dominó el pueblo, se reconstruyeron los ataques a pleno día y en el mismo escenario donde habían tenido

⁴ Ver Prats 1938: 18-34; Guarner 1977: documento 15; Thomas 1976: 345; Villarroja 2005: 40; Martínez Bande 1989: 80-111.

Koltsov, el conocido corresponsal del diario soviético *Pravda* y comisario político, visitó Siétamo el día doce de agosto y describía así la situación: “*Nos hemos dirigido hacia el norte, hacia el pueblo de Siétamo. Las viejas casas del pueblo forman como una mancha negra en una leve hondonada entre las montañas (...) En Siétamo se encuentra un destacamento obrero bien armado. Los hombres han venido de Barcelona. Es gente fogueada, tranquila, que participó en los combates de julio. El jefe de la columna, Santos, albañil, trabajaba aún no hace mucho en el sur de Francia. Tiene a su lado a un consejero, un joven teniente. A los especialistas militares los llaman, aquí, “técnicos”. Me han mostrado los cadáveres de dos hombres muertos en el tiroteo de la mañana. Son los primeros muertos que veo en la Guerra Civil española*” (Koltsov 1963: 22).

Pierre Van Paassen, corresponsal en Europa del *Toronto Daily Star*, fue testigo del asalto a Siétamo; había salido de Barcelona con la columna Durruti y permaneció un tiempo en el frente de Aragón. En un fragmento de sus memorias deja constancia de la dureza del combate: “*La muerte acechaba en cada esquina. Cada casa debía ser ocupada como en tempestad de cuerpos lanzados contra ella. En cada ventana se agazapaba el enemigo escogiendo a los milicianos y campesinos como blanco. Las escenas se repetían. De súbito un hombre se llevaba las manos a la cabeza, doblando sus rodillas para caer desplomado; otro, corriendo en zona descubierta, tropezaba como un niño que da un traspié, escapándose el fusil de sus manos y martilleando en el empedrado. Antes de caer ya estaba el cuerpo acribillado a balazos*” (*Days of our days*, Hillman-Curl, Inc. New York 1939; traducción de F. Arcos para *Tierra y Libertad* nº 254, julio 1964, México, p. 39). Ver García Sta. Cecilia 2006: 7.

⁵ Félix Marquet era un miliciano que se formó como operador ayudante de Adrién Porchet en el frente. Cuando éste marchó de allí en noviembre de 1936, Marquet se incorporó como operador fijo en uno de los equipos que acompañaron a las unidades de la División Ascaso. Después colaboró con Laya Films en la filmación de reportajes de guerra para el noticiario *Espanya al día*. El director de fotografía Ramón Biadiú decía de él que “*Su falta de madurez profesional era largamente compensada por una valentía que rayaba con la locura; era un idealista*” (Caparrós 1977: 190). Ver Froidevaux 1981; Claver 1987: 71.

Marquet participó en la fotografía de números reportajes de la CNT: *La toma de Siétamo* (1936), *La conquista del Carrascal de Chimillas* (1936), *Ayuda a Madrid* (1936), *La toma de Teruel* (1936), *Tres fechas gloriosas* (1937), *División heroica* (1937), *El cerco de Huesca* (1937), *Alas negras* (1937), *La silla vacía* (1937), *Bajo las bombas fascistas* (1938). Dirigió *La toma de Teruel* (1937), *Salvaguardia del miliciano* (1937), y *Bombas sobre el Ebro* (1938).

⁶ Entrevista de Manuel Pérez de Somacarrera, “Cómo se filmó la toma de Siétamo”, *Ilustración Ibérica* nº 3 (marzo 1938).

lugar para que la cámara los pudiese registrar. Marquet añade otros detalles que describen los frecuentes momentos de peligro que corrieron los operadores. Destaca el valor de Porchet, en una actitud totalmente diferente a la que tuvo en los primeros días de la contienda y que revelan su progresiva implicación en las milicias anarquistas como reportero de guerra.⁷ El fotógrafo suizo decidió arriesgarse para obtener tomas expresivas que benefician la película pues las situaciones que se muestran en la pantalla son las mismas que vivió el operador durante su trabajo, tal y como describe Marquet:

Ya cerca del pueblo, arrastrándonos por el suelo seguimos las diversas fases del ataque. La toma de vistas, se hacía poco menos que imposible, pues los fusiles y las ametralladoras, no dejaban de funcionar un instante. (...) Había que defender una loma del pueblo, desde donde se dominaba la carretera de Huesca. Esta carretera fue tomada por los rebeldes en la primera jornada. De esa misma loma pude tomar el bombardeo de Siétamo por nuestra aviación.

Porchet se portó muy bien en los momentos de peligro. Sin reparar en nada marchó solo hacia el pueblo, cargado con la cámara. Pero antes me arregló la “Debríe”, en un lugar adecuado, y me dijo: “Yo me llevo la “Eyeme” y tú con ésta, no descuides de tomar todas las fases del bombardeo”.

(...) Yo tenía que atravesar cada día la carretera de Huesca para llevar a Porchet los chasis de la película virgen que cargaba en Sipán⁸ y volvía con otros de película ya impresionada.

(...) Una tarde, Porchet se atrevió a penetrar en una casa abandonada, con el decidido propósito de fotografiar a los fascistas. Pero no pudo conseguir su objeto y además estuvo a punto de quedarse en ella para siempre. Gracias al auxilio de un grupo de milicianos que se vieron obligados a abrir un fuego intenso de fusilería, pudo Porchet salir ileso de su hazaña. Se le quemaron algunos metros de película impresionada que de haberlos salvado hubieran constituido un documento inestimable para la historia del cinema revolucionario. Fue a consecuencia de habersele vertido una botella de líquido inflamable.

Manuel Pérez de Somacarrera, “Cómo se filmó la toma de Siétamo”,
Ilustración Ibérica nº 3 (marzo 1938)

La película se estrenó el tres de noviembre en el cine Publi Cinema (*Solidaridad Obrera* X-XI. 1936). Todo parece indicar que existió otro reportaje titulado *Siétamo*, con fotografía de Adrién Porchet, comentarios de Ángel Lescarbourea y montaje de Antonio Graciani, desaparecido en la actualidad.⁹

⁷ Porchet, en este rodaje de *La toma de Siétamo* ya no es el mismo fotógrafo profesional que en julio le plantaba cara a un miliciano para eludir la primera línea de frente, según confirma el relato de Marquet.

⁸ Sipán es un pueblecito situado doce kilómetros al norte de Siétamo.

⁹ *SIÉTAMO*, número 739 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (Del Amo-Ibáñez 1996: 812-813), una cinta realizada tras la victoria republicana y cuya información procede de Fernández Cuenca (1972: II, 950): “La cámara recoge los aspectos más interesantes de la bella localidad aragonesa, deteniéndose sobre todo en el estado en que quedaron el viejo castillo del conde de Aranda y la iglesia, que fueron los dos focos principales de la resistencia nacional. En la última parte, se describe la reanudación de las actividades del pueblo bajo el signo impuesto por los principios libertarios de las nuevas autoridades”.

La toma de Siétamo construye el primer relato cinematográfico anarquista dedicado íntegramente a un episodio de la guerra, lo que permite considerar este capítulo con entidad propia. En este caso se organiza una estructura narrativa con verdadera progresión dramática como es característico en las películas de ficción y se incorpora la dramatización de algunas escenas que están protagonizadas por los milicianos, con falsos diálogos intradieгéticos. Este ardid que ya se apuntaba por primera vez en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, aquí se desarrolla ampliamente. El reportaje pone de manifiesto la pretensión documental que muestra los hechos como si todo estuviera pasando en un continuo presente, y la voluntad de construir un relato entretenido.

El armazón que sustenta el relato está organizado en tres bloques secuenciales: la preparación del asalto, el ataque al pueblo (momento de máxima tensión) y el desenlace feliz con la victoria. En la primera unidad se describe todo el itinerario que emprenden las centurias anarquistas desde Bujaraloz hasta llegar por carretera a Siétamo, y la posterior toma de posiciones en los alrededores del pueblo con las milicias campo a través. El segundo bloque detalla el paulatino asedio al pueblo emprendido desde las trincheras de los arrabales con la ayuda de la aviación, los milicianos abren boquetes en algunas casas para colarse y avanzar hasta la plaza. El tercer módulo refiere la victoria y muestra el efecto devastador sobre los edificios de la vila después del combate.



La introducción de la voz en *off* sigue una lógica precisa con la escala de planificación. Cuando se trata de planos generales se escucha la alocución que explica los hechos históricos, prevalece el comentario descriptivo. La aproximación de la cámara se aprovecha para introducir los diálogos falsamente intradieгéticos en los que desaparece la voz del narrador.¹⁰ Sin embargo, puede ocurrir que ambas voces (narrativa

¹⁰ Al tratarse de los primeros reportajes sonoros de guerra debieron de causar un fuerte impacto en los espectadores, a pesar de que en una visión actual la impostura de los diálogos es evidente. *Última hora* recogía el estreno de *La toma de Siétamo* con el siguiente comentario: “*Un reportatge que situa el seu realitzador, Porchet, com a un dels nostres homes de cinema més ben dotats per al gènere del reportatge.*”

extradiagética y diálogo intradiagético) se superpongan y alternen para dar la sensación de simultaneidad. El locutor finge situarse en el mismo lugar de las acciones como si fuese un testigo ocular que emite la crónica en directo y pudiera rubricar la veracidad de lo ocurrido, “estoy aquí para contárselo a ustedes”. Se trata de un esquema que se repite varias veces en la secuencia del asalto al pueblo, basta un ejemplo para ilustrarlo:

Voz en off:

Los milicianos de Cataluña van entrando en Siétamo, los fascistas se han hecho fuertes en algunas casas desde las que vomitan metralla sin cesar, pero los nuestros siguen avanzando [se superponen las voces narrativa e intradiagética]

[*Sonido intradiagético:*

-No, yo creo que no queda ninguno dentro de la casa.

-Pero no te confíes mucho por si acaso, ¿quieres?]

Voz en off:

Vecinos evacuando sus casas con la ayuda de los milicianos catalanes

[*Sonido intradiagético:*

-Ayuda un momento

-Ven, dame la mano.]

Voz en off:

He ahí una recia silueta de luchador firme y decidido. Es un camarada del grupo internacional que une a la serenidad la puntería más excelente. El pueblo es tomado casa por casa. Se realiza el avance abriendo boquetes por los que pasan unos tras otros nuestros milicianos.

[*Sonido intradiagético:*

-Vamos, pasa

-¡Apa, entra!

-Toma, ya no queda nada.]



En otros momentos, pero con la misma pretensión documental, la voz apela al público para recordarle que lo que está viendo es, efectivamente, lo que ocurrió. Como diría Roland Barthes, anima al espectador a considerar lo que ve como “*haber estado ahí*” (1986: 41). Un ardid que, en el ejemplo que nos ocupa, proporciona un doble efecto porque certifica la autenticidad de la imagen y al mismo tiempo introduce un

I Porchet n'ha sortit magníficament. (...) Passen pel davant dels nostres ulls la valentia, el menyspreu de la pròpia vida, de les nostres heroïques milícies. La veu paternal de Durruti. L'emoció càlida del soldat passat a les nostres línies” [reproducido en Raufast 1985: 97]. Incluso hoy día se mantiene la percepción ingenua de que se trata de voces ‘reales’, como así nos manifestó Abel Paz, biógrafo de Durruti, al considerar como auténticas las frases del líder anarquista que se oyen en el documental.

distanciamiento objetivo que convierte al espectador en un observador de los hechos; dice así:

Ante la vista tiene el público los efectos de varios cañonazos de nuestras piezas del quince y medio.

Aspecto de los arrabales del lugar que constituían formidables trincheras.

El enunciado del reportaje hace una descripción detallada de las tropas asaltantes y especifica con nombres o apellidos a los dirigentes anarquistas: “*Durruti, Miguel Esplugas, Manzana, campeón internacional de tiro, Ruano y otros compañeros*”. Mientras que para referirse a las otras fuerzas militares utiliza ambiguas generalidades como “*los nuestros*”, “*fuerzas leales*”, “*los camaradas del valiente grupo internacional*” o “*nuestras fuerzas*”.



Para referir la victoria y aludir a los resistentes del bando nacional se retoman las referencias simbólicas que representan los tres estamentos sociales contra los que se lucha:

El castillo de Siétamo, otro fuerte faccioso en cuyos sótanos tuvieron los traidores encarcelados, en concepto de rehenes, durante más de quince días, a gran número de vecinos a quienes no permitieron evacuar el pueblo.

(...) La iglesia del lugar desde la que los fascistas ametrallaron a nuestros milicianos.

(...) Botín tomado a los fascistas: tractores, piezas de artillería, camionetas y automóviles, utilizados inmediatamente por nuestros compañeros.

La toma de Siétamo plantea dos propuestas en la dramatización de escenas. En una, se introducen los diálogos y se acopla el texto acorde con la situación y la gestualidad de los personajes. Este sería el caso que muestra la recogida de un herido en combate al recibir las primeras atenciones, donde se procura un ensamble ajustado de las falsas voces intradiegticas en el diálogo:

-Dame algodón y una venda.

-Aquí lo tienes, hombre.

-¡Bravo! has sido un valiente.
 -Ya está.
 -Podéis llevarlo.
 -¡Cuidado, cuidado!
 -Ayuda a subirlo, despacio.
 -¡Vamos muchachos! quitad esta rama de aquí, ¿no veis que está estorbando?
 -¡Vamos, apuntad bien!



Siguiendo este mismo dispositivo, a lo largo del film se introducen breves intervenciones habladas que contienen un par de frases, como en el caso de Durruti, a quien se le adhiere: *¡A los coches! (...)* *¿Qué haces aquí? (...)* *¿Estáis listos?*, para amplificar el carácter documental de la imagen.

Otra modalidad de puesta en escena convierte a los milicianos en actores improvisados que representan las acciones delante de la cámara. En este caso, se trata de reconstruir los hechos que acontecieron en el combate aprovechando el escenario de la situación real. En la restitución lo más importante es recrear las operaciones de los milicianos, posteriormente se insertan algunas frases dialogadas que le dan vivacidad al relato, favorecen la tensión dramática e implican al espectador en la acción de los personajes.



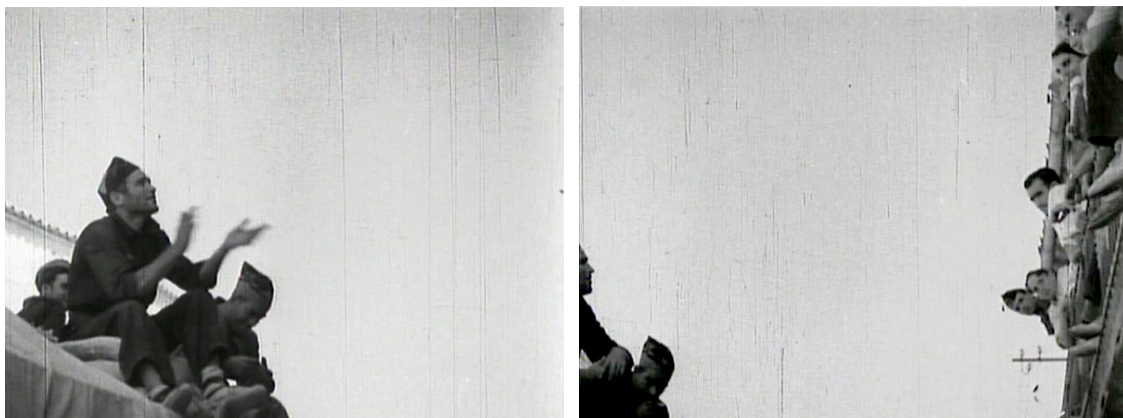
-Mira cómo duerme. -Está muy cansado.



-¡Eso es trabajar!

La toma de Siétamo es fundamentalmente un reportaje de acción así que muchas secuencias se resuelven con panorámicas y barridos que incrementan la percepción de movimiento. El punto de vista cambia a menudo para acentuar la impresión de celeridad de los acontecimientos. A veces se sitúa en las trincheras al lado de los combatientes o va por detrás de ellos, siguiendo el avance de los milicianos conforme se acercan hacia el pueblo, posiciones que incrementan el efecto de verosimilitud. En las escenas culminantes de la entrada y asalto final a las casas, la reconstrucción permite un imposible avance de los milicianos hacia la cámara.

Este reportaje carece de música ambiental en contraste con los dos capítulos anteriores en los que sonaba una banda musical continua, formada por un mosaico de partituras diversas. En su lugar, el fondo sonoro se ocupa con ruidos y voces que ajustan al máximo la coincidencia entre el sonido y el campo visual para mantener la percepción de verosimilitud y realismo del documento. Se aprecia cuando los personajes gesticulan (palmadas, saludos), o mueven los labios (murmullos, vítores, silbidos, exclamaciones).



-Oye guapa, ¿te traigo una gallina? ¿Sí o no

Aunque no siempre se consigue una conjunción perfecta, entonces el efecto que se produce es de ‘pegado’ de las voces (Chion 2004: 24). Otros ruidos acompañan las acciones de lucha, principalmente ruidos de metralla, detonaciones, motores de vehículos y aviones, zumbidos, etc. Con ellos, las imágenes se anclan en un tiempo y espacio presente sin posibilidad de deslizarse hacia la abstracción, con lo que aumenta el efecto de verdad documental.

LA BATALLA DE FARLETE, Reportaje n° 4 [Número 79 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 158. Duración: 16'40''] Barcelona, octubre 1936. Producción: SUEP para la CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet. Diálogos: Les. Montaje: Antonio Graciani. Estudios de sonido: Acoustic. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En el cuartel general de Bujaraloz se prepara una nueva ofensiva, los mecánicos llegados de Barcelona revisan las unidades de transporte antes de salir. La aviación nacional bombardea la carretera de Osera para dificultar el refuerzo de las columnas. Hay fuegos cruzados de artillería, los combatientes esconden la caballería para evitar que sea objetivo desde el aire y retira a los heridos; entre las bajas del bando contrario se encuentra un rifeño. Se produce un combate de aviación desigual por la superioridad de los nacionales que destruye un caza republicano y obliga a un aterrizaje forzoso. La batalla se salda a favor de los milicianos que aprovechan el descanso para leer *Solidaridad Obrera*.

La batalla de Farlete cierra la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. El título contradice el relato del reportaje pues la ambigüedad que presenta sobre el desarrollo de la guerra da a entender en todo momento que las operaciones militares se realizan en las proximidades de Osera y no en Farlete.¹

Farlete está situado en plena comarca de los Monegros, una zona esteparia no muy alejada de Osera pero que no disfruta de la orilla del río Ebro, tal y como muestran las imágenes del film. Estos desajustes indican que para hacer el montaje se han aprovechado fragmentos registrados en los diferentes núcleos por donde se distribuía la

¹ Osera está situado a orillas del río Ebro a 30 kilómetros de Zaragoza, mientras que Farlete dista 35 kilómetros al este de la capital en la comarca de los Monegros. Es una zona de gran aridez en contraste con la fértil ribera del río a pesar de la escasa distancia que separa ambas zonas. La sierra de Alcubierre flanquea la zona y pone límite al margen derecho de la depresión del río, con su cota más alta en Monte Oscuro, de 822 m.

La columna Durruti llegó a Farlete el día ocho de agosto (*Solidaridad Obrera*, 9 agosto 1936). La crónica sobre la toma completa de Farlete se anunciaba en la primera página de *Solidaridad Obrera* (15 agosto 1936). “*Actividad en los frentes. Toma de Farlete: La toma de Farlete ha ofrecido algunas dificultades, pues los fascistas, que habían observado nuestra llegada, se han atrincherado en unas lomas que dominan el pueblo y desde allí, detenían nuestro avance, barriéndonos con el fuego de sus ametralladoras (...) Después de media hora de fuego, la entrada en Farlete ha sido un hecho. El pueblo ofrecía un aspecto desolador*”

Farlete estuvo totalmente controlado por las unidades anarquistas desde mediados de agosto de 1936, aunque la línea del frente en Aragón se estabilizó definitivamente a principios de otoño. Sin embargo, durante toda la guerra se produjeron ataques y contraataques de uno y otro bando, escaramuzas que no modificaron sustancialmente la línea del frente, pero otorgaron cambios temporales en el dominio de algunas áreas. La aparente ‘inactividad’ del frente de Aragón se alteraba frecuentemente por este tipo de combates; una vez que hubo fracasado la ofensiva republicana sobre Zaragoza, no se volvió a intentar un nuevo golpe de gran calado hasta el verano de 1937. Ver Martínez Bande (1973: 16-30 y 1989: 86-87); Guarner (1977: document 15); Martínez (2006: 136).

columna Durruti, con planos que corresponden a momentos y espacios geográficos diferentes de los tres pueblos: Bujaraloz, Pina de Ebro y Osera.

Los hechos históricos se refieren a un episodio acaecido entre el cuatro y el dieciséis de octubre. Una Afronta de los nacionales en la zona de Farlete-Alcubierre, controlada por unidades anarquistas, que se saldó con la victoria republicana (*Solidaridad Obrera*, 9 octubre 1936).² La ofensiva militar que narra el episodio se desarrolló en un contexto político en que la CNT-FAI se había integrado en el nuevo gobierno de la Generalitat de Cataluña con el compromiso de dar prioridad a la guerra. El veintidós de octubre se llegó a un gran pacto entre las fuerzas políticas CNT-FAI-UGT-PSUC para transformar las milicias voluntarias en obligatorias bajo un mando único. Lo que suponía la militarización de las columnas y constituía el precedente del Ejército Popular (Martínez Bande 1989: 105; Paz 1978: 467).

La batalla de Farlete se presentó en Barcelona el veintitrés de noviembre y se mantuvo en la programación de los cines hasta abril de 1937 (*Solidaridad Obrera*, IX.1936-IV.1937).³ Seguramente el film pudo permanecer tanto tiempo en cartelera por su contenido propagandístico a pesar de estar caducada su actualidad informativa.

En este capítulo la narración avanza siguiendo las tres unidades convencionales de los relatos de ficción. El planteamiento refiere las tareas que se hacen en Bujaraloz para coordinar las próximas operaciones militares mientras los campesinos trabajan el campo, integrados en la nueva organización social revolucionaria. En el núcleo se introducen tres breves escenas dramatizadas para completar la descripción de los

² Entre los días nueve y doce de octubre 1936, se publicaban las crónicas que detallan la Afronta de los nacionales: “Ataque con más de 4000 hombres de infantería, caballería, artillería y aviación del frente Farlete-Perdiguera-Monte Oscuro” (*Solidaridad Obrera*, 9 octubre).

Las posiciones más avanzadas de la columna Durruti en la provincia de Zaragoza se encontraban en Farlete-Perdiguera- Leciñena. Los nacionales comenzaron una ofensiva en ese sector el 4 de octubre mediante ataques que se repitieron el día 8 con el objetivo de cortar la carretera Osera-Monegrillo; consiguieron ocupar ambos pueblos y adelantarse hasta las proximidades de Farlete. Entre los días 10 y 12, de nuevo varios destacamentos nacionales se hicieron con algunas zonas elevadas de la Sierra de Alcubierre y dominaron Leciñena y Perdiguera. El día 16, el contraataque de la columna Durruti junto a tropas de brigadistas internacionales y el refuerzo de una columna del POUM consiguió posicionarse en Monte Oscuro y desde allí desalojaron a los nacionales de sus posiciones volviendo a recuperar los pueblos (Paz 1978: 464-466).

³ El diario confederal comenta la presentación del reportaje en el cine Urquinaona en un pase privado, organizado por el Comité de Propaganda de Espectáculos Públicos. Al día siguiente se estrenó en los cines Savoy, Actualidades, Publi-Cinema y Atlàntic: “Nos basta decir que es éste un magnífico documento que refleja exactamente las escenas emocionantes de la conquista de Osera. Los valientes milicianos de la Federación Anarquista Ibérica nos demuestran su empuje arrollador luchando sin temor a sus vidas. En ellos sólo existe el afán de libertar cuanto antes a sus hermanos, aplastando definitivamente al fascismo” (*Solidaridad Obrera* 24 noviembre 1936, p. 4).

combates de tierra, cerca de Osera y en las lomas de la sierra, así como algunos fuegos aéreos. El desenlace detalla el descanso de los combatientes en el campamento de Pina de Ebro tras el éxito de la lucha.

La voz narrativa se erige en la instancia enunciativa omnipresente que dirige la mirada del espectador para presentar la batalla como una victoria moral sobre el enemigo. El tono de la alocución se mantiene sereno y es de mayor gravedad que en los anteriores reportajes, sin exageraciones en la inflexión de la voz ni subrayados destacables.

La narración de la batalla selecciona los momentos de ofensiva para destacar la coordinación y disciplina de las unidades anarquistas combatientes. Al igual que en *La toma de Siétamo* están presentes aspectos muy concretos de la guerra como la atenta vigilancia del enemigo o la preparación de artillería. Además, se añaden algunos comentarios sobre tácticas de guerrilla que tienen una evidente intencionalidad política ya que el discurso defiende las prácticas empleadas por Durruti y otros dirigentes anarquistas frente a las actuaciones del ejército convencional. Por ejemplo cuando dice: *“Pero Durruti envió a sus hombres a través de los montes”*,⁴ y afirma poco después:

Y ordena la ocupación de posiciones estratégicas. Lo que realizan los guerrilleros en un magnífico empuje a pecho descubierto.

No se planteará la batalla perseguida por la caballería mora. La táctica aconseja esconder nuestros caballos, fácil objetivo de la artillería y de la aviación. Un despliegue de guerrillas y el fuego graneado por grupos será más eficaz y decidirá la victoria.

El texto defiende la organización interna de las columnas anarquistas caracterizada por la ausencia de jerarquías y la supresión de todos los atributos castrenses. A diferencia de los episodios anteriores en los que no hay protagonismos individuales, el relato de *La batalla de Farlete* opta por destacar algunos rostros particulares:

Al temple de este audaz miliciano se confía el mensaje de un ataque del flanco que acabará por deshacer los últimos núcleos facciosos. Ésta es la guerra a la que nos han lanzado.

Los milicianos libertarios están caracterizados como representantes del ‘pueblo’, son obreros combatientes, *“sangre proletaria”*, *“guerreros del pueblo”*. Se trata de

⁴ Las actuaciones de las columnas en el frente de Aragón se vieron muy condicionadas por la escasez de armamento, así que algunos dirigentes anarquistas fomentaron prácticas de guerrilla. Entre ellas, la columna Durruti, que ocupó una línea defensiva frente a Zaragoza de unos setenta y ocho kilómetros, desde Velilla del Ebro hasta Monte Oscuro (Leciñena). Estableció una estrategia de ofensiva organizada en pequeños grupos de ‘guerrilleros’ que atacaban por sorpresa al enemigo con la intención de rectificar las posiciones de línea. Entre estos grupos se encontraban “Los Hijos de la noche”, “La Banda Negra”, “Los Dinamiteros”, “Los Metalúrgicos”, a los que, probablemente, se refiere la alocución del reportaje aunque no los mencione directamente (Paz 1978: 407).

“Hombres duros, hombres fuertes para quienes la lucha tiene el incentivo de la conquista de un mañana mejor”.



El discurso enfatiza el desarrollo de la revolución como garantía de victoria en la guerra y destaca los primeros logros revolucionarios ejemplificados en las colectivizaciones agrarias. Afirma la alocución:

Y en el campo, regado con sangre proletaria, labra el nuevo campesino de la revolución, los ojos puestos en la cosecha de un pan colectivo. No en el cielo, sino en la tierra, se asienta firmemente el ideal de la redención futura.

Asimismo se defiende la contienda como una lucha de clases sociales, en línea con la tesis defendida desde la primera producción, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. El relato anarquista sobre la Guerra Civil pivota sobre estos dos argumentos de forma insistente y así lo corrobora el narrador al final del documento con una sentencia poética:

La línea de plata del Ebro corta dos mundos opuestos: el de los trabajadores y el de la taifa burguesa y militarista. Vencerán los mejores, sin duda, porque se juega aquí el porvenir de la humanidad.

La batalla de Farlete introduce cinco breves dramatizaciones utilizando el mismo dispositivo que en el anterior capítulo, *La toma de Siétamo*. Se superponen falsos diálogos intradieгéticos encajados en planos próximos a los protagonistas, aunque sin buscar una sincronización perfecta entre los labios y las frases, pues no hay una construcción formal de planos y contraplanos. Se trata de un ‘sincronismo amplio’ (Chion 2004: 65) que toma en consideración todo el cuerpo del hablante. De este modo se completa la escena para hacerla más eficaz y emotiva en una operación que busca la implicación del espectador y refuerza la actitud ficcionalizante. Como diría Barthes, el ‘*estando allí*’ (Gaudrault-Jost 1990: 40).

En tres de las escenas dramatizadas, los diálogos no tienen un peso determinante en la narración, ya que su principal cometido es ambientar la escena. Se trata de frases escuetas en las que las supuestas voces 'in' de los combatientes se limitan a concretar el buen uso y la eficacia de los fuegos de artillería con afirmaciones como:

-Van bien dirigidos

-Ya está enfocao.

Las otras dos escenas tienen un desarrollo más amplio insertado en la última parte del relato. El diálogo añade detalles a la escena descriptiva sobre unos milicianos que preparan un refugio para pasar la noche:

-Una barra, tú

-Voy

-A ver si encuentras un pedazo de alambre

-Bueno, qué ¿se acaba?

-Sí, ahora voy



La otra escena tiene mayor intencionalidad política al incluir una proclama propagandística en la descripción del reparto de *Solidaridad Obrera*:

-La Soli, camaradas

-Oye, dame a mí uno

-Calma, hombre, calma

-Unidos todos venceremos al fascismo



Por primera vez en toda la serie de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* se opta por introducir primeros planos que refuerzan el entramado textual para destacar la figura del guerrillero libertario. La elección del encuadre en ligero contrapicado es idéntica en todos ellos, enaltece el retrato que presenta el lado humano de la guerra. La atribución de valores singulares se refuerza con el comentario del locutor que redonda en una adjetivación positiva.



La secuencia de la guerra se ajusta en un montaje alterno y rítmico con abundantes panorámicas que siguen campo a través las carreras de los milicianos. A ellas se superponen transparencias y rápidos fundidos encadenados con los que se incrementa la percepción de celeridad rítmica. Por primera vez en los reportajes de guerra anarquistas se consigue que la ajustada disposición de los dispositivos formales construya una escena con verdadero efecto de acción múltiple.



1.3. TRES DOCUMENTALES DE SÍNTESIS: APORTACIONES INÉDITAS A LA FILMOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL

En la filmografía anarquista se encuentra un tipo de documentales enteramente de montaje, es decir, confeccionados con la reutilización de materiales de otras películas, que se han denominado ‘de síntesis’ por tratarse de una recapitulación de acontecimientos. En ellos las imágenes de archivo se ponen al servicio de otros discursos coyunturales en función de las necesidades propagandísticas, bien sea para adaptarlos a la actualidad más inmediata o para crear sumarios con los hechos más significativos del momento. Esta tipología era habitual en la filmografía periodística de noticiarios y en la producción anarquista el uso auto referencial de los materiales documentales se convierte en una constante estilística. Hay que añadir que en el contexto de la guerra, la escasez de celuloide debió de favorecer este género documental ante la demanda de información y propaganda.

En esta categoría se incluyen dos fragmentos de reportajes, *Milicias en el frente de Aragón*, desconocido hasta la fecha y hallado recientemente por el archivo de la Filmoteca de Cataluña, y *Milicias antifascistas en Aragón*, depositado en Filmoteca Española. En un principio, ambos títulos podrían pertenecer al mismo documento, aunque algunos signos diferenciales permiten afirmar que se trata de dos reportajes diferentes.

El documental *Ruinas y sangre de España*, es una aportación totalmente inédita a la filmografía de la Guerra Civil que todavía no se ha incorporado al *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*.

RUINAS Y SANGRE DE ESPAÑA. UNA APORTACIÓN INÉDITA A LA FILMOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL Barcelona 1936. Producción: SUEP-Frente Popular. Duración: 13’’. Fotografía: Ricardo Alonso, Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinschenk, Antonio García. Coordinador: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: completa, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). No hay copia en Filmoteca Española.

Ruinas y sangre de España es una película totalmente desconocida por la historiografía cinematográfica. Se trata de un documento sin catalogar que actualmente se encuentra depositado en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de

México (UNAM), procedente de la Fundación Fernando Gamboa.¹ Un acuerdo entre la Filmoteca mexicana y Filmoteca Española permitirá en un futuro obtener una copia restaurada del film.²

Ruinas y sangre de España es un ejemplar ‘rara avis’ ya que no se encuentra citada en la hemerografía de la época. Tampoco se enumera entre las producciones del Sindicato de Espectáculos, y, a juzgar por la cartelera, no consta que se estrenase en ninguna sala de Barcelona. Por lo tanto resulta una incógnita conocer con exactitud la finalidad que se esperaba obtener con el montaje del film y la oportunidad política del documento. Los datos de la cabecera de la película indican que es una producción conjunta entre el Frente Popular y el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona (SUEP), una colaboración única en toda la cinematografía anarquista realizada durante la Guerra Civil. Resulta insólita la participación del Frente Popular ya que la orientación del film es rotundamente libertaria y propone un discurso de efecto propagandístico sin ambigüedades, que, además, incluye la exaltación de la FAI. Con todo, la primera imagen del film anuncia “*Episodios de la lucha antifascista en Cataluña y Aragón*”.

La fotografía de la cinta es un compendio de diversas imágenes obtenidas por los cineastas: Ricardo Alonso, Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinschenk y Antonio García, reorganizada por el montador Juan Pallejá con un texto de Ramón Oliveres. Se combinan estas imágenes de archivo con otros materiales heterogéneos,

¹ Fernando Gamboa (Ciudad de México, 1909-1990). Museógrafo, director artístico, editor, crítico de arte, asesor de televisión, realizador, promotor cultural y coleccionista. En 1939 coordinó el desembarco de numerosos exiliados españoles en México, país que facilitó la entrada de republicanos a instancias del presidente del gobierno Lázaro Cárdenas. Precisamente, Gamboa comenzó su tarea como museógrafo con una exposición de grabados políticos mexicanos del siglo XIX que trajo a España en 1936. Sus herederos se han hecho cargo de una Fundación que guarda su legado patrimonial en el que abundan objetos artísticos de gran valor arqueológico (Rodríguez 2004; Peyrou 2004: 79). Entre las diversas colecciones de la Fundación, hay una sección que reúne más de doscientas películas de 35 mm. y 16 mm. de nitrato de celulosa y acetato de celulosa. Entre ellas *Ruinas y sangre de España* (1936), y otros dos títulos anarquistas *Aragón trabaja y lucha* (1936) y *Evacuación* (1937), de Fernando Roldán, producción del SUICEP de Madrid.

Otras películas extranjeras y españolas completan el legado sobre la Guerra Civil, entre ellas: *Guerra en el campo* (1936), de A. Ruiz Castillo; *Bombas sobre Madrid* (1937) de Arnold, producción de Cruz Roja; *Otras rutas* (sin fecha ni dirección); *Héroes del Ebro* (1938), producción del V Cuerpo del Ejército; *Tarragona, als herois de 1811* (sin fecha ni dirección); *Conferencia* (1937), producción del PCE; *La mujer y la guerra* (1937), producción de Film Popular; *El corazón de España* (1937), de H. Kline; *A People is waiting* (1938), de J. P. Dreyfus (Informaciones facilitadas por Alfonso del Amo –Filmoteca Española-, Madrid, mayo 2006 y Mariona Bruzzo -jefe de Archivo Filmoteca de Cataluña- con datos procedentes de Filmoteca de la UNAM, a través de Francisco Gaytán Fernández, Barcelona, junio 2006).

² Datos facilitados por Alfonso del Amo en Filmoteca Española (Madrid, mayo 2005).

gráficos y fotografías, para reelaborar una síntesis que recoge los principales argumentos esgrimidos por el relato anarquista tras el fracaso de la sublevación militar.

La narración está organizada en una breve secuencia cronológica que tiene dos unidades fundamentales: un primer bloque se inicia el diecinueve de julio, tras la fracasada sublevación militar en Barcelona y abarca los inmediatos días posteriores hasta el veintitrés de julio de 1936. La segunda unidad recoge la jornada del veinticuatro de julio, el día que la columna Durruti salió hacia el frente de Aragón.

En este documental la palabra adquiere un protagonismo relevante y se convierte en el principal elemento de articulación narrativa, mientras que la imagen sirve de fondo al relato sonoro. La enunciación participa del mismo tono de soflama que en el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* y, de hecho, es un film que compendia el sentido y las imágenes de aquel con el mismo estilo de expresión mesiánica.

Para el anarquismo, el diecinueve de julio se convirtió en un tiempo fundacional, mítico, la fecha del cambio, celebración de la toma del poder obrero en Barcelona e inicio de la revolución tras el fracasado golpe militar. En el relato de *Ruinas y sangre de España* se manifiesta que hay un *antes* y un *después* de ese día, un pasado y un presente encauzado por los más humildes, el pueblo, los trabajadores. El texto se abre con la invocación de la efeméride:

Diecinueve de julio, fecha de espanto y de gloria, de sacrificios y de gestas heroicas, cauce de la revolución de nuestro pueblo por cuyo fondo corre a torrentes la sangre de los trabajadores de Cataluña.

Diecinueve de julio de 1936.

Al ataque de su enemigo secular contesta el pueblo con su entusiasmo todo y toda su fe.





A esta exaltación cinematográfica también se incorporó la propaganda cartelística que puso en marcha la conmemoración de la victoria del diecinueve de julio en las principales ciudades defendidas por los republicanos. Se consideró una jornada histórica y se incorporó en el calendario de las organizaciones obreras de distinto signo político.³

En el documento, la encarnación del pueblo está representada por el miliciano o la miliciana, que con el estallido de la contienda se convierten en los artífices de la guerra y la revolución: “*juventud proletaria*”, remarca el texto. Y aún insiste al destacar la participación femenina: “*Marchan también las milicianas, mujeres proletarias, dando ejemplo de abnegación y de profundo idealismo*”.

En algún momento del relato, el discurso oral es una paráfrasis de las imágenes. Verbigracia cuando afirma “*las calles de Barcelona se transformaron en un bosque de puños y de fusiles en alto*”, metáfora del poder obrero.

El enunciado identifica los ideales abstractos de la Revolución francesa, *libertad, igualdad, fraternidad*, con la movilización de los trabajadores milicianos y sintetiza las premisas fundamentales del movimiento anarquista que entiende la guerra como una “*lucha de castas*”. Es decir, un conflicto de clases sociales que defiende el desarrollo de la revolución para conseguir la victoria militar:

Corre a torrentes la sangre de los trabajadores de Cataluña cuyo vaho caliente llega hasta las alturas de la más eterna libertad humana.

(...) Callaron los hombres, hablaron fatídicamente las armas y los aldabonazos del cañón anunciaron trágicamente el instante de la Guerra Civil en cada camino y en cada puerta en defensa de la igualdad y por la desaparición de las castas.

(...) Hierve en cada pecho el férreo propósito de vencer. Fulgura la hermosa decisión de emprender la senda hacia el triunfo por la conquista de un pedazo más de fraternidad para todos los hombres.

Estas frases condensan el ideario libertario que se propone conducir la humanidad hacia una Arcadia feliz mediante la revolución obrera. La voz narradora se inmiscuye en la diégesis para alentar a los milicianos anarquistas en su salida hacia el frente:

³ El ambiente de euforia por la victoria en la zona republicana impulsó la propaganda como soporte psicológico decisivo para ganar la guerra, con especial intensidad durante los primeros meses de la contienda. Ver Pantoja 2002: 129-140.

Salud, Aguiluchos de la FAI, tenaces y valientes compañeros de nuestras luchas libertarias. El porvenir es vuestro, ¡adelante!

Adelante Aguiluchos con vuestras ansias y deseos de un mundo mejor. Cuántos de vosotros ¡Oh, buenos camaradas! habéis doblado ya el último recodo de la vida.



He aquí un tema que aparece por primera vez en la producción anarquista y no se volverá a plantear en ningún otro documental: la Olimpiada Popular. La alocución destaca la interrupción del evento y la partida de los deportistas de la ciudad, un hecho muy significativo para la República pues la Olimpiada significaba “*trasladar el espíritu de los frentes populares a la propuesta deportiva alternativa*” (Santacana 2005: 70) ante la instrumentación política que el nazismo iba a demostrar poco después con la celebración de los Juegos Olímpicos de Berlín. La Olimpiada Popular de Barcelona se convirtió en un mito de la resistencia contra los totalitarismos y de ahí que se ocupe de ella el documento.

El relato se cierra con un ‘final feliz’ al estilo hollywoodiense, donde los héroes marchan contentos a cumplir con su misión trascendental. La lucha adquiere dimensiones épicas porque de la victoria también depende la salvación de la Humanidad. El locutor describe así:

Por la llanura ondulante roncan los motores de la columna, devorando la cinta de la carretera, prestos los corazones, listos los fusiles, los confederados desean ardientemente la lucha que resienten con espíritu combativo.

Todo el entramado del texto está tejido mediante la yuxtaposición de planos por corte o fundido encadenado al servicio del relato oral, que marca la pauta rítmica de las imágenes y busca la máxima sincronía entre ambos.

La rápida sucesión de fotografías muestra la iconografía de la cultura obrera: puños levantados, chimeneas, fusiles, cañones y humo que se funden como metáfora visual de la incesante acción revolucionaria. Planos que son muy semejantes a los carteles de propaganda.



En los últimos momentos del metraje, unos mapas de Cataluña y Aragón señalan las principales ciudades catalanas que fueron el punto de origen para la salida de las columnas milicianas: Lleida, Barcelona y Tarragona. Una animación en forma de flechas indica los pueblos aragoneses a los que llegaron las columnas para establecer la línea del frente: Fraga, Bujaraloz (Zaragoza) y Barbastro (Huesca). Unos planos eminentemente informativos y didácticos. Para completar la secuencia se insertan algunos planos de conjunto que muestran las caravanas avanzando por las estepas aragonesas, imágenes procedentes del reportaje *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, reportaje número uno.

A la banda de imagen se incorpora una ambientación musical continua con piezas orquestales clásicas: un planteamiento que sigue las mismas pautas de los anteriores documentales para contribuir a la percepción unitaria del documento visual. Se busca la máxima sincronía entre cambios de melodía y planos. En dos ocasiones se introducen unos cortes sonoros con sendas piezas significativas *La Internacional* y *A las barricadas* que añaden valor ideológico al relato. *La Internacional* marca el comentario sobre la participación de deportistas en la Olimpiada Popular. *A las barricadas* acompaña las imágenes de las multitudes tras la lucha callejera en Barcelona.

DOS FRAGMENTOS: MILICIAS EN EL FRENTE DE ARAGÓN

Milicias antifascistas en Aragón y *Milicias en el frente de Aragón* son fragmentos de películas en los que falta el comienzo de la cinta, lo que se correspondería con la cabecera de créditos, así como el final. Por lo tanto, el título como tal no existe en

ambos casos y tampoco se encuentran registrados en las listas de producción anarquista que refleja la hemerografía de la época. Con la nomenclatura *Milicias antifascistas en Aragón* se ha inscrito uno de los fragmentos en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996: 632), que Filmoteca Española conserva en su archivo como “documental cenetista sin identificar”, aunque para ajustarlo a la retórica de los filmes sería más apropiado *Milicias anarquistas en el frente de Aragón*, ya que son éstas las únicas protagonistas de todo el metraje.

Milicias en el frente de Aragón es el título con el que hemos denominado un fragmento inédito depositado recientemente en el Archivo de la Filmoteca de Cataluña. Allí está clasificado con el título provisional de *Milicians al front*, pero ha parecido conveniente cambiarlo por este otro para incluirlo en el inventario con el léxico castellano que prevalece en todo el repertorio cinematográfico anarquista durante la Guerra Civil.

La falta de datos de ambos fragmentos permite establecer una estrecha relación entre ambos ya que tienen características comunes como es la voz de la alocución y el tema, sin embargo presentan rasgos diferenciales que permiten afirmar que se trata de dos películas diferentes.

Milicias antifascistas en Aragón y *Milicias en el frente de Aragón* son películas de montaje realizadas por las Oficinas de Propaganda de la CNT-FAI reutilizando fotogramas procedentes de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón número uno y dos*, junto a otros descartes de películas. Los dos primeros números de *Aguiluchos* se filmaron entre julio y agosto. Pudiera ser que ambos títulos correspondan a unas recapitulaciones realizadas con anterioridad al tercer número de la serie, filmado a mediados de septiembre. También es plausible que se trate de fragmentos de noticias pertenecientes al noticiario *España Gráfica* (1936-1938), que se difundió con prontitud en las salas de Barcelona y del que actualmente no se conserva ningún número. Un comentario de *Solidaridad Obrera* (27 agosto 1936, p.3) abonaría esta suposición:

Para hoy jueves se anuncia el estreno del interesante reportaje Sucesos Revolucionarios del Frente de Zaragoza, película de actualidad, editada por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos, en los mismos campos de batalla del frente aragonés.

Este es el tercer noticiario que sobre temas bélicos se proyecta en los Cines de Barcelona en régimen socializado, y a este seguirán otros que constituirán la crónica viva de la guerra actual.

El que nos ocupa, tan interesante como los anteriores, y perfecto de técnica, pone de manifiesto la heroica belicosidad de nuestras milicias, en su marcha sobre Zaragoza. Lleno de

aspectos inéditos de la lucha antifascista este noticiario congregará en los salones Savoy, Actualidades, Publi Cinema y Atlàntic, a todo el público ávido de emociones.

MILICIAS EN EL FRENTE DE ARAGÓN. UNA APORTACIÓN INÉDITA A LA FILMOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL. Barcelona 1936. Producción: SUEP para CNT-FAI. Duración: 4'10'' Idioma original: castellano. Conservación: incompleta, Archivo Filmoteca de Cataluña.

A mediados del año 2007 llegaron al Archivo de la Filmoteca de Catalunya unas latas de nitrato de celulosa con fragmentos de colas y descartes de reportajes de guerra anarquistas, entre ellas se encuentra este fragmento que reutiliza material de *Aguiluchos de la FAI por tierra de Aragón, reportaje número dos* y otros descartes completamente inéditos que no se reconocen en ninguna otra película de guerra anarquista, anterior o posterior a esta producción.⁴

Sinopsis: Los milicianos trabajan en obras de fortificación para proteger sus posiciones en las inmediaciones de río Ebro y preparan la próxima ofensiva a Osera. Los enfrentamientos que han tenido lugar en Pina de Ebro finalizan con el inventario de los daños que ha sufrido el pueblo y el recuento de los muertos.



En este caso la voz que conduce el relato no se impone sobre el discurso visual. La palabra cumple con una función ceñida al anclaje de las imágenes con un texto que reafirma la victoria del combate en tono optimista. Como es habitual en los reportajes de guerra, la alocución añade valor a la banda visual y confiere un discurso ideológico que defiende el carácter espontáneo de las milicias en el campo de batalla, así asegura

⁴ El Archivo de Filmoteca de Cataluña, con dirección de Mariona Bruzzo, nos facilitó una copia en DVD del nitrato original para que se pudiera hacer el análisis del fragmento (Barcelona, septiembre 2007).

que “los milicianos van a iniciar el ataque sirviéndose de todos los recursos que les presta su propio instinto” y están “sedientos pero seguros de sí mismos y de su triunfo”. Unas frases que resumen la intención del breve texto conservado y se mantienen en la misma línea política de los anteriores filmes.

A pesar de la gran limitación que representa observar tan sólo un fragmento de la película, la información que contiene resulta suficiente para reconocer que el enunciado del reportaje es una crónica sobre el dominio de los dos primeros pueblos de la ribera del Ebro -Pina de Ebro y Osera- que alcanzó la columna Durruti los primeros días de agosto de 1936.

Milicias en el frente de Aragón sintetiza el relato anarquista sobre el frente de Zaragoza, basado en la exaltación del avance de la columna Durruti. Un optimismo que iría disminuyendo conforme las unidades quedaron estancadas al norte del río Ebro y no pudieron acometer la conquista de la ciudad.



En este documento, las imágenes adquieren un valor expresivo de mayor relevancia que la voz narrativa, debido a una articulación ágil de las secuencias. El montaje está ensamblado con abundantes signos de puntuación -fundidos, cortinillas, figuras geométricas-, un estilo que difiere por completo de *Milicias antifascistas en Aragón*, donde el corte determina el entramado de los planos. *Milicias en el frente de Aragón* presenta un armazón más complejo en comparación con este reportaje y los dos primeros capítulos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*; una diferencia tan sustancial que permite considerar *Milicias en el frente de Aragón* como otra película con entidad propia.

El film introduce un elemento visual que aparecerá a menudo en reportajes de guerra posteriores. Se trata de un plano con la ilustración de un mapa animado que señala la ruta de la columna Durruti desde su salida de Barcelona hasta Pina de Ebro, el pueblo donde se produce el combate. El gráfico refuerza así el sentido documental del film de una forma didáctica.



Milicias en el frente de Aragón incorpora otros planos completamente inéditos que documentan algunos aspectos con informaciones precisas sobre la cotidianidad en el frente de Aragón. Son planos de conjunto que describen el despliegue de las unidades anarquistas en medio de la inhóspita orografía zaragozana. Se muestra un hospital de campaña, el aprovisionamiento de la intendencia o un ‘tiznao’ recubierto por las insignias de la CNT-FAI.



MILICIAS ANTIFASCISTAS EN ARAGÓN [Número 543 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 632. Duración: 4'56''] Barcelona 1936. Producción: CNT-FAI. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Sinopsis: Los milicianos disfrutaban de unos momentos de esparcimiento ocupados en tareas de higiene, se zambullen en el agua para refrescarse del calor estival, se afeitan y se cortan el pelo. En las pequeñas elevaciones del terreno se buscan las mejores posiciones para emplazar la artillería del próximo ataque. Comienza el duelo de cañonazos cerca del río Ebro. Al finalizar, las unidades anarquistas dominan otra pequeña población de la ribera.



Debido a que el fragmento de película que se conserva está incompleto, el enunciado carece de cualquier referencia concreta que permita identificar la ubicación de las milicias. El relato presenta una síntesis atemporal sobre las primeras maniobras en el frente de Zaragoza, realizadas durante el verano de 1936.

La alocución tiene todas las características de la retórica de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, orientada a exaltar las ofensivas de los combatientes anarquistas y trazar un perfil invencible de los milicianos que luchan “*en defensa de la libertad*”.

El texto refuerza el prototipo del guerrillero, tal como se constituyó en anteriores reportajes (*Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, reportajes uno y dos*): “*nada puede contener el empuje de los hombres de la FAI*”, pues son “*guerrillas impacientes*”. Otra vez se reitera el perfil del miliciano como un trabajador combatiente, “*la infantería proletaria*” que lucha por un ideal. De este modo, el enfrentamiento armado adquiere una dimensión trascendente, se plantea como un duelo del camarada “*que acomete con bravura sabiendo que en sus manos tiene la solución de sus propias libertades*”. En el relato cinematográfico anarquista lo que da sentido a la lucha de los milicianos en el frente es el porvenir de la utopía libertaria, pero para llegar a ella hay que pasar por la antesala de la Revolución social.⁵

En este caso, el comentario del narrador destaca los atributos físicos de los milicianos, la juventud, el optimismo, la fortaleza de sus acciones y la buena disposición de ánimo para acometer las duras tareas del combate. Las imágenes muestran a los milicianos en actividades relacionadas con la salud y la higiene:⁶

El sentido de una conveniente coquetería masculina que habrá de dejar los cuerpos listos para el próximo combate.

Los artilleros improvisados en defensa de la libertad, sudorosos y casi desnudos, emplazan las baterías en los lugares estratégicos a fuerza de brazo, por la falta de otro medio de tracción.

En los últimos minutos del fragmento, la alocución adquiere un tono poético para subrayar el retrato de un idílico ambiente rural violentado por la irrupción de la guerra:

Y en el telón de fondo del cielo aragonés la silueta del campanario coronada por un romántico nido de cigüeñas parece recordar a los hombres la existencia de otros paisajes y de otras horas. El transcurso de un tiempo de paz turbado violentamente por... [Interrupción].

⁵ La concisa definición del guerrillero libertario que Abel Paz atribuye Durruti es la que se pone de manifiesto en todos los primeros documentales anarquistas de la Guerra Civil: “*La finalidad de nuestro combate es el triunfo de la revolución. Esto significa no solamente la victoria sobre el enemigo, sino que ella debe oponerse por un cambio radical del hombre. Para que ese cambio se opere es preciso que el hombre aprenda a vivir y a conducirse como un hombre libre, aprendizaje en el que se desarrollan sus facultades de responsabilidad y de personalidad como dueño de sus propios actos. El obrero en el trabajo no solamente cambia las formas de la materia, sino que también, a través de esa tarea, se modifica a sí mismo. El combatiente no es otra cosa que un obrero utilizando el fusil como instrumento, y sus actos deben tender al mismo fin que el obrero. En la lucha no se puede comportar como un soldado que le mandan, sino como un hombre consciente que conoce la trascendencia de su acto*” (Paz 1978: 455).

⁶ Las corrientes higienistas de final del s. XIX ejercieron una notable influencia en el anarquismo que se manifestaron en prácticas naturistas, con postulados que reivindicaban una relación equilibrada con la naturaleza e identificaban la salud con la práctica de actividades físicas al aire libre. Ver Álvarez Junco 1976: 43-51; Aisa 2006: 74-88.

1.4. UN DOCUMENTAL DE PROPAGANDA DE ÁNGEL LESCARBOURA

Ángel Lescarbourea Santos (1911 Ciudad Real - 1978 Caracas) fue conocido como 'Les', alias con el que firmaba artículos y dibujos. Tuvo una formación autodidacta como periodista, ilustrador de revistas y creador de fotomontajes. Desarrolló su trayectoria profesional en la prensa militante, donde ejerció como crítico de arte y narrador de relatos breves en colaboraciones regulares para la revista de cine *Popular Film* (1926-1937), y en semanarios y suplementos libertarios como *Tierra y Libertad*.¹

Durante la Guerra Civil realizó uno de los primeros documentales de propaganda para el SUEP, *Bajo el signo libertario* (1936), y escribió los comentarios y diálogos de *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 2* (1936); *La batalla de Farlete* (1936); *Siétamo* (1936); *Madrid, tumba del fascio nº 5* (1936); *Teruel ha caído* (1936); *La columna de Hierro hacia Teruel* (1937); *Frente de Teruel* (1937) y *Madera* (1937), un documental sobre el sindicato del ramo de Barcelona que actualmente está desaparecido, aunque se conservan algunos fragmentos insertados en *Amanecer sobre España* (1938) de Louis Frank.² Les también es el autor de los rótulos y dibujos de la serie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Sarró 2005: 102).

Desde la perspectiva libertaria, Lescarbourea manifiesta una confianza absoluta en la renovación social a través del arte y en su función de incentivo revolucionario, como

¹ Algunos artículos sobre arte publicados en el Suplemento de *Tierra y Libertad* y en *Nueva Humanidad*, entre 1932 y 1933: "Los libertarios ante el Arte". "Del Arte en marcha. "Arte nuevo, arte rebelde". "Nosotros los bárbaros". "Dibujantes de uniforme". "Una exposición interesante". Otras publicaciones en las que participa Les: *Tiempos Nuevos* (1934-38), *Ágora* (1931-32), *Espectáculo* (1937), *Umbral* (1937-38), *Solidaridad Obrera* (1936-37). En *Popular Film* realiza las secciones fijas "Pantalla cómica" y "Noticias ilustradas", donde se aprecia la transformación gráfica de sus ilustraciones (dibujos y caricaturas) que asimilan las primeras vanguardias artísticas así como los estilemas propios de los años veinte, pasando del esquematismo geométrico postcubista a la estilización de líneas del estilo *Decó*.

Lo más destacado de su obra gráfica son los fotomontajes de contenido político, publicados en *Tierra y Libertad* (1933). Estas obras fotográficas siguen las propuestas que marcaron los dadaístas berlineses y los constructivistas soviéticos en los años veinte, denotan una gran influencia de John Heartfield y Josep Renau. En ellos se establece una síntesis visual entre imagen y texto a base de composiciones dinámicas con yuxtaposiciones plásticas bruscas, a las que se incorpora el dibujo y la caricatura. Lescarbourea trasladará este dispositivo en forma de *collage*, del papel al celuloide para reunir elementos diversos en la pantalla. Ver Hausmann 1992; Martínez 2000; Huelsenbeck 2000; Ades 2002; Maldonado 2006; AA.VV. 2003. El estudio pormenorizado de los fotomontajes de Les merecen un monográfico que desborda este trabajo, pero es interesante remarcar que los fotomontajes republicanos se consideraron el "arte político" por excelencia. Un concepto que se amplía en las películas documentales realizadas durante la Guerra Civil.

² En el apartado noveno de este capítulo se amplía la información sobre *Madera*, (*Espectáculo* nº 4, 3 agosto 1937).

afirma en los años que colaboró intensamente con Mateo Santos en las actividades de la ACE y en la propagación del cine por ateneos obreros: *“El libertario, en su constante esfuerzo de superación, no puede quedarse en el Arte de hoy y menos en el de ayer; éstos interesan como interesa la Historia de ayer y la de hoy, como interesa el pasado y el presente: para la conquista del mañana”* (Lescarbourea 1932: *Tierra y libertad*) . *“Con el teatro, con el cine, con la novela, con el libro, con el Arte en general emprendamos la marcha y completemos el hecho insurreccional”* (Lescarbourea 1933: *Tierra y Libertad* nº 9).

La circunstancia excepcional de la Guerra Civil proporcionó el contexto favorable para que Les pasara del papel al celuloide y emprendiera su primera película, *Bajo el signo libertario*. Una trayectoria que el periodista Carrasco de la Rubia resumía así:

El cinema le interesa a Les desde hace mucho tiempo: su espíritu inquieto necesita perspectivas más amplias que la mesa de dibujo y las páginas de las revistas. El cinema le ofrece un campo extenso para desarrollar sus ideas, aparte, claro es, de que Les ve en el cinema el arte del porvenir.

Su primer ensayo es una película corta rodada en el frente de Aragón en los días que la figura gloriosa de Durruti ponía airones de victoria en la ruta de Zaragoza. Este primer intento de hacer cine no le salió muy bien, y él fue el primero en reconocerlo. Después ha actuado de ayudante en la dirección de otras películas y ahora trabaja en la edición de un noticiario que editará semanalmente SIE Films.³

Pero no por esto abandona la lucha contra el fascismo, en la que emplea como ese terrible lápiz, que en sus manos es cañón, tanque y ametralladora que perfora los cerebros, que, al ver claro lo repugnante del fascismo, caen vencidos ante las verdades gráficas de Les.

“Las otras armas: el lápiz”, *Umbral* nº 15, 23 octubre 1937, p.13)



Fotomontajes de Ángel Lescarbourea en *Tierra y Libertad* (1933)

³ El noticiario al que se refiere Carrasco de la Rubia es el primero de una serie que se iba a titular “Reportaje Relámpago”, dedicado a las Milicias de la Cultura, pero cuyo rodaje, realizado junto a Landelino Wensell, se interrumpió y nunca llegó a concluirse “por causas ajenas a nosotros y que no es el caso detallar” (Les 1938: *Umbral* nº 54).

De Landelino Wensell se tienen escasísimas referencias, según propio testimonio era técnico de laboratorio (“Dice Landelino Wensell” *Popular Film* nº 85, 15 marzo, 1928). Gubern (1996: 36) lo cita como miembro del equipo de *Actualidades sonoras españolas* (1932), realizadas en Madrid.

BAJO EL SIGNO LIBERTARIO [Número 64 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 150. Duración: 15'35''] Barcelona, septiembre 1936. Producción: SUEP para CNT-FAI. Dirección, argumento y guión: Les. Ayudante de dirección: A. Martínez. Fotografía: D. García. Coordinación: Joan Pallejà. Intérpretes: Grupo Art Lliure. Confección de títulos: Artel. Conservación: completa Filmoteca Española.

Sinopsis: Tras el fracaso de la sublevación militar en Barcelona, un grupo de reporteros sale de Barcelona para hacer una película sobre Pina del Ebro, donde opera la columna Durruti. En la aldehuela, los milicianos emprenden los cambios revolucionarios consistentes en la colectivización de tierras y cosechas, la reorganización del abastecimiento y la apertura de un ateneo popular. En la planta baja del ateneo se instala una imprenta para editar *El Frente*, boletín portavoz de la columna. Los libertarios colaboran con los campesinos en la recolección del trigo y las lugareñas organizan un taller de costura para abastecer a las centurias. El equipo de rodaje vuelve a Barcelona donde entrega el material cinematográfico al Sindicato Único de Espectáculos Públicos.

Bajo el signo libertario es el primer film de la producción anarquista que construye el relato de los logros revolucionarios en Aragón y es la única película que adopta la revolución como tema monográfico en el contexto rural.

El Sindicato del Espectáculo clasificó *Bajo el signo libertario* como un “reportaje se guerra y retaguardia” (*Espectáculo* nº 3, 1937), pero a todos los efectos es una película de propaganda y adoctrinamiento político, tal y como proclamaba sin ambages Ángel Lescarbourea cuando afirmaba:

Propagar un credo, divulgar una actuación digna, propalar los hechos abnegados de los hombres que se baten y trabajan hasta el agotamiento por la causa de la libertad, no es inmodestia ni afán de personalidad; es una necesidad de la hora (...) Y uno de los medios más eficaces de propaganda es el cinema.

“Importancia del cinema en la Revolución”, Grupo “Kino”, al servicio del Sindicato de Espectáculos Públicos CNT. *Solidaridad Obrera* (2 octubre 1936)

En el mismo texto, Les defiende la propaganda visual, entendiéndola como la forma más directa de educar, informar y persuadir al pueblo. Explica los motivos que le han llevado a la realización del documental y a propósito del carácter expresivo que pueden

alcanzar ciertas representaciones visuales, como los puños cerrados que aparecen en los títulos de crédito del documental, dice:

Un puño que se levantó una vez, cerrado como manojito apretado de fuerzas, se multiplicó – al correr de los días de una propaganda y de un ejemplo visual constante- en estos miles, millones de millones de puños que se alzan hoy como reto, como amenaza y como consigna de la unidad obrera en su lucha contra la barbarie que retorna.

Si a los indecisos –que son los más-, a los tímidos, a los desorientados, no les llega una voz poderosa y firme, unas imágenes escritas, pintadas o filmadas, de lo que podía ser si las masas fuesen de otra manera (...) unos pasos vacilantes y torpones, sólo eso respondería a la reacción que amenaza devorar hasta el nombre de la humanidad.

A nadie extrañará que nosotros nos tomemos el cinema en serio; no como un instrumento más de diversión y esparcimiento, sino como un arma más de posibilidades ilimitadas. Y juzgándolo así, hemos emprendido nuestra tarea de filmar la organización social del pueblo de Pina, con entusiasmo y con tesón; con un afán de rebasar lo hecho hasta ahora, dadas nuestras posibilidades, mínimas puesto que no contamos más que con unos rollos de celuloide, una cámara no muy moderna. (...) Pina de Ebro vive bajo el signo libertario. En guerra estamos, y Pina de Ebro no aparece, no puede aparecer como una estampa de égloga. Pero en este lugar aragonés se trabaja, se sufre, se pelea por la justicia y la libertad, contra el traidor y el canalla. Con esos elementos amasamos el espíritu de Bajo el signo libertario.

Solidaridad Obrera (2 octubre 1936)

Les se plantea lo que debe ser el ‘cine revolucionario’ y se propone la obtención de unas imágenes que estén protagonizadas por la clase trabajadora, en las que el mayor grado de verosimilitud se consiga gracias a la invisibilidad de la cámara. El registro de la lente debe captar las gentes humildes para que se conviertan en sujetos y objetos de la narración, afirmaba:

Yo he querido que el pueblo fuese actor en el nuevo cinema. Yo les he dado pequeñas anécdotas del día, para que las viviesen ellos, logrando, a veces, que se interesasen en ellas, como si en realidad no hubiese un curioso objetivo dispuesto a perpetuar sus gestos, sus expresiones únicas, que ningún actor podrá nunca mejorar. Al finalizar mi “documento” –que así pretendí llamarle- he hallado que me disgustaba en absoluto, que no era eso lo que yo quería hacer o quisiera haber hecho: y para que conste lo digo, ahorrándome disculpas. Ya tendré tiempo de disculparme con nuevas obras.

“Alborear del cinema revolucionario”,
Solidaridad Obrera (10 diciembre, 1936, p.10)

De estas consideraciones se desprende que quizás esperaba obtener una actuación más espontánea de los lugareños de Pina de Ebro, sin esa afectación que en algunos momentos resta autenticidad a los personajes. Con todo, Les manifiesta cómo afrontar la dirección de sus actores para las puestas en escena documentales, aunque parece que no acaba de encontrar un método interpretativo que le resulte plenamente satisfactorio.

Bajo el signo libertario aparece programado en el cine Francisco Ascaso de Barcelona el 14 de abril de 1937. Se mantuvo en cartelera tres semanas en diversas salas de la ciudad, Alianza, Triunfo, Marina, Fomento, Odeón y Martinense. Se trata de unas fechas en las que arreciaba la controversia política y se aprecia un incremento de la actividad propagandística en la cartelera con el estreno de otra película, *La silla vacía*, que defiende la gestión del Consejo de Aragón (*Solidaridad Obrera*, 2 X.1936. IV. 1937).

El 28 de julio de 1936 *Solidaridad Obrera* anunciaba en primera plana: “*Nuestras camaradas han ocupado Pina de Ebro a 35 kilómetros de Zaragoza*”, aunque tuvieron que pasar algunos días hasta que las milicias controlaran la situación por completo. Como se sabe, la columna Durruti penetró en Aragón siguiendo la ruta de Barcelona a Lérida, Bujaraloz, Pina y Osera, donde quedó detenida a treinta kilómetros de Zaragoza. La segunda quincena de agosto quedaron fijadas las posiciones del frente aragonés, y a la espera de una ofensiva conjunta contra la capital, las milicias se dedicaron a “conquistar la conciencia del pueblo” para implantar una la organización social revolucionaria.⁴ Inmediatamente, el comité de guerra de la columna Durruti asignó un par de delegados -Adolfo Ballano y Pedro Camprón- que se encargaron de organizar un sindicato anarquista de oficios varios y un comité revolucionario. En septiembre el pueblo ya tenía un ateneo de Cultura Popular, como se detalla en la película, y un comité formado por los vecinos con un delegado político de la columna Durruti.⁵

⁴ Ver Prats 1938: 18-34; Paz 1978: 402-413; Martínez Bande 1989: 60-67; Burnett 1989: 137-162; Fraser 2001: 170-176; Casanova 2006a: 111. El nuevo orden social propuesto por los anarquistas consiste en conseguir la igualdad a través de la propiedad común de los medios de producción, el autogobierno de las comunidades mediante comités revolucionarios y el establecimiento de una relación federal entre las localidades (Bugalló, “Desde el frente de batalla aragonés. Después de la toma de Pina. Constitución de los Comités locales y de Guerra”, *Solidaridad Obrera* (13 de agosto 1936, p.16).

⁵ (*Solidaridad Obrera*, 13.VIII; 9.IX.1936). José Blanco da cuenta de la apertura del Ateneo de Cultura Popular: “*Después del reparto de juguetes, realizamos la inauguración oficial del Ateneo. Acto simpático. El pueblo de Pina acudió con entusiasmo a su inauguración y oyó con fervor revolucionario la palabra de los guerrilleros de la libertad (...). Entre otros presentes en el acto, habla Carreño, representante del Comité de Guerra, quien afirma: han comprendido que no es el zumbido de los cañones los que más adeptos hacen a la causa que uno defiende: son estos actos de cultura que dicen mucho en nuestro favor*” (*Solidaridad Obrera*, 18 septiembre 1936, p.3).

En la planta baja del edificio del ateneo se instaló una imprenta para editar *El Frente*, portavoz de la columna Durruti, una de las publicaciones de Aragón que más se prolongó durante la guerra, el último ejemplar se editó el 2 de enero de 1939 (Casanova 2006a: 109, nota 8).

En algunos pueblos no había sindicatos cenetistas antes de la llegada de las milicias de Cataluña, por eso la potestad de las columnas para implantar la nueva organización social tuvo más relevancia que en

Bajo el signo libertario tiene continuidad cronológica y narrativa con *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje número dos*, comentado en páginas anteriores. Si aquel presentaba la ocupación de Pina de Ebro, donde todavía ofrecían resistencia los nacionales atrincherados en la estación de ferrocarril, éste nos habla de las actividades emprendidas por los milicianos anarquistas una vez que se ha conquistado el pueblo.

El relato de *Bajo el signo libertario* adopta retóricas del género de ficción y sigue una organización dramática con un hilo conductor que le da coherencia al conjunto a partir de un preámbulo, un planteamiento, un desarrollo y una clausura final. Incluso en los momentos que tienen una función periodística e informativa, el relato se enriquece con un conflicto o una anécdota que ayuda a captar la atención del espectador.



En el preámbulo se explica el fracaso de la sublevación militar en Barcelona con una secuencia dramatizada en la que intervienen actores. A continuación un grupo de reporteros salen de la ciudad Condal para hacer un reportaje sobre Pina del Ebro, que es el núcleo más importante del documento. Allí se desarrollan los cambios revolucionarios y en este caso las escenas dramatizadas se interpretan por los lugareños del pueblo. Los milicianos simulan alguna escena que se inserta para acoplar un acento dramático en la breve escena de guerra. La narración concluye con el regreso de los cineastas a la sede del Sindicato de Espectáculos Públicos en Barcelona, donde entregan los rollos de las películas filmadas.

otros núcleos donde había miembros del sindicato confederal que se encargaron de reorganizar la vida de sus conciudadanos. Tal era el caso de Pina de Ebro, donde no había sindicato confederal, como informaba José Blanco: “Hasta el día de la revuelta, la fracción predominante era la de Izquierda Republicana, la que tenían en el Ayuntamiento la mayoría. (...) Sindicalmente, predominaba la UGT, teniendo la CNT una fuerte opinión entre los trabajadores, ya que, según ellos me dicen, todo lo hacían por la acción directa” (“Estampa de Pina. La conquista de Pina por nosotros. La situación topográfica. Su riqueza agrícola. Su población. Organizaciones políticas y sindicales. Nuestra obra como guerreros y como heraldos de una nueva vida”, *Solidaridad Obrera*, 9 septiembre 1936, p.7).

Los primeros cambios de organización social se explican con todo detalle en la crónica de Mass Bugalló, “Desde el frente de batalla aragonés (posición de Bujaraloz) Después de la toma de Pina. Constitución de los Comités Locales y de Guerra” (*Solidaridad Obrera*, 13 agosto 1936, p.16).



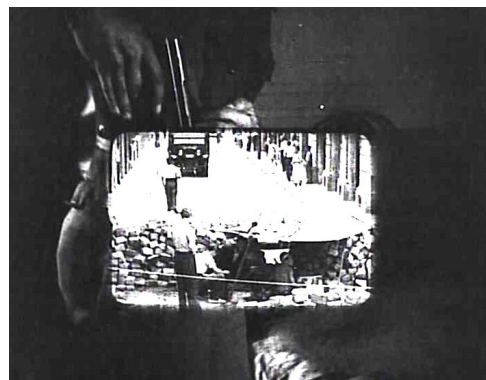
En la misma línea que anteriores reportajes, se asimila el triunfo de la guerra con el desarrollo de la revolución y se establece un paralelismo entre los combatientes como “*guerrillos de la reconstrucción social revolucionaria*” y los reporteros fílmicos, a quienes se denomina “*guerrilleros del cinema de la revolución*”. Una equivalencia que identifica el cine como instrumento de lucha ideológica con las armas de guerra, tal y como reitera Lescarboura en todos sus textos.

La alocución hace hincapié en el uso de la maquinaria agrícola a la que otorga un alto valor simbólico, no en vano en los postulados anarquistas la máquina se convierte en la aliada imprescindible del progreso social. Su mención y el protagonismo visual que adquiere en el relato manifiesta una apuesta firme por la modernidad tecnológica.⁶

⁶ Ginés Alonso que se había formado en las sesiones cinematográficas organizadas en el ateneo de Torrasa por Mateo Santos y Les, reivindicaba que el cine revolucionario, precisamente, debía captar como tema prioritario la llegada de la maquinaria agrícola a los pueblos, signo inconfundible de “la obra constructiva de la Revolución”, afirmaba: “*Esas máquinas son la Revolución o una parte de ella. Primero, la propaganda oral y escrita que educa y prepara al pueblo. Después el fusil como medio para transformar la teoría en hecho, y, por último, la máquina, que es el hecho, la realidad. (...) Y la realidad en cinema es eso, ponerse en contacto con la verdad social, que es la socialización de la producción, igual que se ha hecho con el espectáculo. Haremos desaparecer así muchos escollos y vagantes del cinema*” (Alonso 1936: *Popular Film* nº 469).

En algunas secuencias se emplean imágenes de archivo procedentes de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, aplicadas en un montaje tipo *collage*.⁷ La pantalla se concibe como si se tratara de una doble página de revista en la que se distribuyen fotos de “los diferentes momentos de la lucha en las calles”, un formato habitual en publicaciones de la época como *Umbral* o *Solidaridad Obrera*. La traslación formal del cartel al cine permite que la imagen sea legible por un público que ya está acostumbrado a “leer” los carteles expuestos en las paredes de los espacios públicos, donde cumplen una función educativa respecto al lenguaje visual.⁸

Los *collages* se introducen a través de dos procedimientos que proporcionan un ‘espectáculo sensorial’, metáfora que plasma el incesante movimiento y el ambiente de agitación de los primeros días revolucionarios y cumplen la misma función narrativa que el *flash back*, pues condensan sucesos del pasado y explican las causas que han provocado el presente revolucionario.

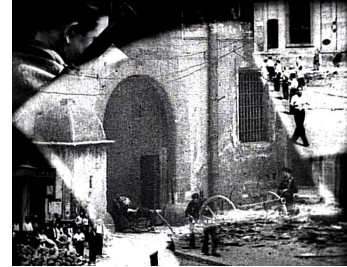
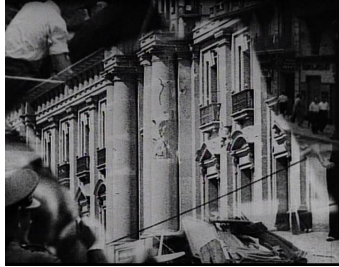
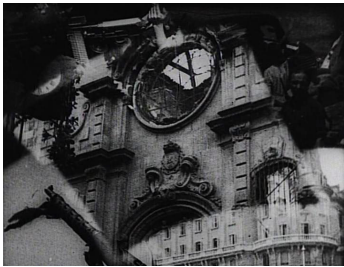


Las imágenes surgen rítmicamente desde el centro de la pantalla y crecen hasta ocupar todo el encuadre, o bien la pantalla se fragmenta en cinco zonas a partir de una imagen central que está inscrita en un romboide. En las cuatro esquinas de la composición, se yuxtaponen otras imágenes simultáneas. El recuadro central muestra los símbolos derrotados por el pueblo: la Iglesia, Capitanía y la Maestranza, para

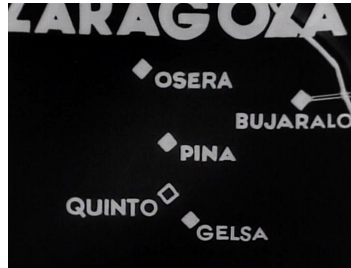
⁷ Se aplica el término *collage* en sentido de reunión de piezas de diversa procedencia, que en este caso corresponden a planos de mapas, hojas de calendario y dibujos, junto a otras imágenes de películas de archivo que se presentan de forma simultánea en el campo visual.

⁸ La propaganda cartelística se popularizó durante la República y con el estallido de la guerra alcanzó una eclosión sin precedentes. Durante la contienda se editaron más de mil quinientos, emitidos por todas las organizaciones políticas y sindicales de la zona republicana (Grimau 1976: 15); ver A.A.V.V. 2001 y 2002.

remarcar el triunfo popular tal y como rubrica el inserto final de la secuencia con un plano de ‘la casa del pueblo’. Se trata de una redundancia narrativa que permite destacar la resistencia del pueblo al poner fin a la sublevación militar, como se explica al inicio del relato en una escena dramatizada.



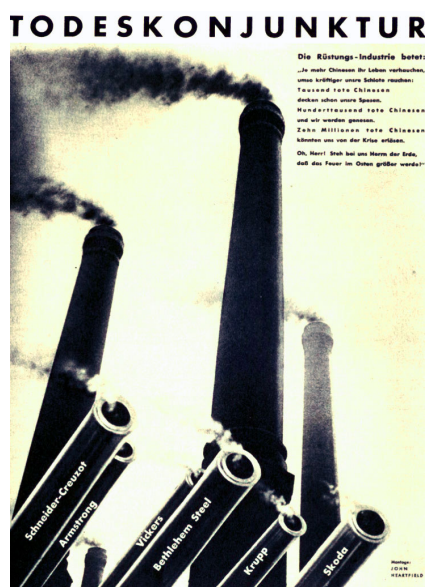
A lo largo del film también se insertan otros elementos gráficos heterogéneos: mapas animados y rótulos, que cumplen una función didáctica para que el espectador siga la ruta que recorrió el equipo cinematográfico desde Barcelona a Lérida, Fraga y Bujaraloz hasta llegar a Pina de Ebro.



El montaje rítmico de algunos fragmentos explora analogías entre las cadencias sonoras y las visuales. Manifiesta una decidida fascinación por la maquinaria industrial donde prevalece la sincronía entre los planos visuales y los ritmos que imprimen los movimientos mecánicos de las máquinas. Instantes donde se funden de manera sincopada discos y pedales, con *raccords* formales entre los engranajes esféricos de las imprentas y las ruedas de los coches.



Otras metáforas visuales se refuerzan con la voz en *off* como en la secuencia de trabajo agrario. La recogida del trigo se compara con los cañones de la guerra por la analogía formal que hay entre los tubos de las máquinas aventadoras por donde sale la paja del trigo y el cuerpo también alargado de los cañones. Una relación que recuerda el fotomontaje de John Heartfield, *Coyuntura mortal* (1933) en el que relaciona altas chimeneas industriales con cañones de guerra para criticar la carrera armamentística nazi.



Se trata de una iconografía que se desarrolla ampliamente en los carteles que reproducen chimeneas industriales relacionadas con el trabajo incesante de la retaguardia. En *Bajo el signo libertario*, la relación formal propone una alegoría poética, los cañones que expenden el trigo garantizan la supervivencia de los milicianos en el frente y al mismo tiempo representan la materialización del trabajo de los campesinos, organizados en la nueva colectividad libertaria. De ahí que los cañones de sus maquinarias se conviertan en gestos de celebración de la comunidad, como salvvas honoríficas que al lanzar chorros de grano transforman la destrucción de los verdaderos cañones de guerra en fuentes de vida. Las angulaciones y contrapicados de los encuadres subrayan las formas alargadas de las máquinas con un ritmo ágil. Es una secuencia en la que predomina la plasticidad visual con un vigor que parece inspirado en la estética constructivista.

1.5. DOS DOCUMENTALES DE PROPAGANDA

EL ÚLTIMO MINUTO [Número 833 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 858-859. Duración: 6'51'', un rollo] Barcelona 1936. Producción: SUEP para CNT-FAI. Dirección y argumento: Ferrán Bosch. Fotografía y cámara: Pablo Willy. Música: C. Bernat. Laboratorio: C.I.S.A.E. Estudios de sonido: La Voz de España. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta en Filmoteca Española y Filmoteca Sueca.

Sinopsis: La militancia anarquista llena las cárceles, el paro se ceba entre los trabajadores y en consecuencia el hambre y la enfermedad asolan las familias que soportan con desesperación una vida llena de penuria. Mientras tanto, la burguesía vive entre el lujo despilfarrador y la frivolidad. Los militares preparan un golpe de estado que se inicia el 18 de julio en Ceuta y Melilla, y el 19 se extiende por la península. Es el inicio de la Guerra Civil. Un miliciano solicita la ayuda de los ciudadanos para que colaboren en la fabricación de armamento y contribuyan al abastecimiento de los combatientes que luchan en el frente.



El último minuto está clasificada por el Sindicato del Espectáculo como un “reportaje de guerra y retaguardia” (*Espectáculo* nº 3, 1937) pero a todos los efectos es una película de propaganda, con una construcción semántica persuasiva y un discurso ideológico plenamente anarquista. Los elementos de ficción ocupan la parte sustancial de la trama y tienen mayor relevancia que las imágenes documentales.

Ferrán Bosch, autor del film, es el responsable de sonido de *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, reportaje nº 2* y director de *Mil novecientos treinta y seis* (1936), una película desaparecida que en el mismo catálogo consta como de “propaganda”. Es muy probable que Bosch formara parte de la larga nómina de colaboradores que

¹ Las fotografías de *El último minuto* proceden de los insertos que están incorporados en el film de Louis Frank, *Amanecer en España* y no de la cinta original.

trabajaron para el SUEP durante los primeros meses de la guerra y por ese motivo su actividad cinematográfica comienza y acaba aquí, vinculada a la producción anarquista durante este breve período histórico. Después, su nombre desaparece por completo sin dejar rastro alguno.²

De la cinta original se conserva una copia mutilada en la Filmoteca de Suecia, y de allí procede el breve fragmento de película que archiva Filmoteca Española en formato cine de 35 mm., que está en buen estado de imagen y sonido.

El film aparece en la cartelera de Barcelona con fecha muy tardía, el veintiuno de enero de 1938 en el cine Savoy, y se mantuvo programada en las salas Astoria y Mayreland durante todo el mes de febrero (*Solidaridad Obrera*, 21.I- II.1938). La oportunidad de su proyección seguramente se relaciona con la escasez en el suministro películas durante la temporada por lo que se retomaron reportajes y otras cintas comerciales para completar la programación de los cines. El documento, en esas fechas, mantenía su vigencia política ya que es una llamada al reclutamiento para el frente.

El último minuto es cortometraje de ficción con escenas dramatizadas e insertos documentales. Al tratarse de una película incompleta sólo se vislumbra el planteamiento de los escuetos seis minutos y medio que se conservan, lo que obliga a una lectura parcial del documento.

El relato conforma dos bloques narrativos con un tratamiento formal muy dispar entre uno y otro. El primero se construye sobre tres núcleos dramáticos que integra géneros diversos: melodrama, comedia satírica y documental. En ellos se plantea la situación de la clase obrera en la etapa republicana previa a la guerra, la preparación de la sublevación militar y el estallido de la Guerra Civil. En el segundo bloque hay un cambio de registro totalmente inesperado. Las riendas de la enunciación las toma un miliciano que interpela a la audiencia fuera de la diégesis para solicitar su participación en las actividades de retaguardia.

El último minuto es la única película de toda la producción anarquista que plantea la situación política anterior a la Guerra Civil de una forma tan explícita. En ella, la situación de los obreros durante la República se reduce a la cárcel y el paro, según clarifica la alocución en la apertura de la película: “*Los mejores de los nuestros en la*

² La falta de documentación sobre autores y colaboradores en las producciones anarquistas deja una laguna llena de interrogantes, el caso de Ferrán Bosch es uno de ellos.

cárcel”, en mención a la ley de Defensa de la República que llenó las cárceles de trabajadores anarcosindicalistas.³ Así que el discurso del film defiende el estallido de la guerra como la oportunidad que permitirá a los trabajadores “liberarse de sus cadenas”.

El último minuto experimenta con la yuxtaposición de recursos narrativos diversos que se suceden con total libertad creativa. Las escenas dramatizadas sirven para describir dos mundos opuestos que inevitablemente entran en colisión: los pobres y los ricos. El tratamiento estilístico y la puesta en forma en cada uno de ellos es contrapuesto. A los pobres les corresponde una plástica realista con protagonistas tomados de la calle que se ajustan al planteamiento melodramático del relato: paro, enfermedad, miseria; y acentúa el efecto conmovedor. A los ricos les corresponde la parodia, están perfilados como simples arquetipos, dechado de vicio y maldad. La exageración de sus gestos acentúa la comicidad de las escenas que protagonizan y llevan implícitas la reprobación moral de sus actos. En ellas se insertan falsos diálogos intradieгéticos limitados a unas frases escuetas o exclamaciones que están engarzadas con un sincronismo sonoro amplio, sin la exigencia de ajustarse a una representación naturalista, lo que incrementa el valor sarcástico de las escenas.



³ Ver Sanz 1991: 230-400; Stanley 2005; Ruiz 2006: 77-129.

El montaje incluye otras formas expresivas con insertos de planos documentales que hacen referencia a la guerra, aunque el relato se decanta por la metáfora visual para resumir el estallido de la contienda y los sucesivos acontecimientos revolucionarios. Por transparencia se engarzan planos que muestran la ruptura de cadenas del proletariado y la toma de armas del pueblo, conocidas sinécdoques de los brazos que cambian las cadenas por los fusiles, utilizados en *Ruinas y sangre de España* y que se emplearán también en *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha compañero?*; *Fury over Spain* y *Amanecer en España*. Se trata de una secuencia cuyo valor emocional se ha fijado por el uso de una tradición retórica e iconográfica característica de la cultura obrera. Una simbología que es recurrente en la propaganda cartelística de todas las organizaciones marxistas y socialistas.

El último minuto confía toda su capacidad persuasiva en la expresividad de los planos y en el montaje rítmico. El reportaje recoge las enseñanzas del cine soviético al estilo de Eisenstein en *La huelga*, se emplea a fondo en un montaje demostrativo y utiliza el plano detalle al estilo del maestro Pudovkin en *El fin de S. Petesburgo*, por citar dos referentes emblemáticos en los que parece inspirarse este film. El entramado fílmico se construye con una retórica de antagonismos para representar a las dos clases sociales en colisión: proletariado frente a burguesía. Las oposiciones trazan dos grandes estereotipos: la pobreza de una familia obrera abatida por la enfermedad, *versus* la vida ociosa de la burguesía que malgasta su tiempo entre el despilfarro de las fiestas y el alcohol.

Destaca la secuencia del trabajador en su itinerario desesperado por las fábricas para buscar empleo. Se resuelve con un *crescendo* rítmico de planos que muestran las extremidades del obrero hasta llegar a la resolución dramática. Sólo entonces se reconstituye la figura completa de su sombra pidiendo limosna. Una metáfora visual que expresa la denigrante vida del trabajador.



La exposición del miliciano se refuerza con una construcción que incluye formas vocativas, algunas repetidas al inicio o final de la frase que exigen del ciudadano el compromiso en la acción inmediata. Cumple así con una función movilizadora idéntica a los carteles propagandísticos en el contexto de la guerra. La palabra del miliciano asume el mismo papel que el texto, pero al ‘cobrar vida’ ejerce sobre el espectador un efecto psicológico inmediato.⁴ Se trata de un modelo narrativo de estilo directo que se utilizará en otras películas anarquistas posteriores como *La silla vacía*; *Y tú, ¿qué haces?* y se puede emparentar con los trailers que la productora Film Popular realizó durante la guerra.⁵

La apelación del miliciano rompe con el espacio intradieгético para dirigirse a la audiencia en un tiempo presente mientras solicita: “*Evitar que el frío nos atormente en las trincheras. Recordad que la falta de alimento anula todo esfuerzo muscular*”. Su discurso ha quedado interrumpido bruscamente por el corte de la cinta, pero en lo que se conserva del texto destaca la demanda de orden y disciplina frente a los “incontrolados” que actúan en retaguardia.⁶ Dice así:

Ayudadnos con la moneda y esta se convertirá en armas, armas para vencer al enemigo.

Ayudadnos con vuestra disciplina para que las hordas del desorden de la retaguardia no minen al muro de nuestra defensa.

Ayudadnos con vuestro esfuerzo personal colaborando en todo trabajo de vital importancia.

(...) Ingresad en las filas de los titanes que forjan nuestras armas de defensa.

Hermanos, nuestra llamada no debe sonar en vano.

Retaguardia ¡adelante, adelante!

⁴ Como ya se ha comentado anteriormente, la propaganda cartelística está omnipresente durante toda la Guerra Civil. Contribuye a crear un ambiente de compromiso político y ejerce una denuncia constante de las agresiones de los nacionales que espera incrementar la respuesta ciudadana. Ver Ramírez 1976: 184-191 para las funciones del cartel; Grimau 1979: 147-162 para la iconografía anarquista.

⁵ Se trata de un modelo estilístico que se puede emparentar con los ‘trailers’ que desde 1938 hizo la productora Film Popular con dirección de Manuel Villegas López, Fernando G. Mantilla y Francisco Camacho, a instancias de los Servicios Cinematográficos de la Subsecretaría de Propaganda. Los ‘trailers’ son filmaciones muy breves, de tres a cinco minutos que tratan temas muy diversos relacionados con la guerra -consignas, relatos de hazañas, etc.- y se proyectaban en las salas cinematográficas entre las películas comerciales. De los pocos que se conservan, *Celestino García Moreno* (1938) es un título emblemático, protagonizado por un miliciano, que explica cómo detuvo a trece tanques italianos mirando directamente a la cámara del mismo modo que hace el miliciano de *El último minuto*. Se desconoce la producción total de ‘trailers’, aunque en la escasa documentación que se conserva se enumeran once títulos, entre ellos, *Palabras del Excmo. Sr. Presidente del Consejo Doctor Negrín*, y los que tienen como tema principal la ciudad de Barcelona: *Barcelona y Bombardeo de la Universidad de Barcelona*. Ver Perucha-Sala-Álvarez 1979: 8; Sala 1993: 164-165.

⁶ Un llamamiento que está en sintonía con numerosos artículos y editoriales publicados en esos momentos desde *Solidaridad Obrera* que condenaban las actuaciones de estos grupos. Ver el Editorial de *Solidaridad Obrera* (27 diciembre 1936); Ucelay-Da Cal 1982: 286-288.

ARAGÓN TRABAJA Y LUCHA (LA LUCHA EN EL FRENTE ARAGONÉS). UNA APORTACIÓN INÉDITA A LA FILMOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL [Colección Fernando Gamboa, Universidad Nacional Autónoma de México. Duración: 18''] Barcelona, diciembre 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Manuel Pérez de Somacarrera. Fotografía: Antonio García Verchés. Montaje: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres. Laboratorio: SIE nº 1. Conservación: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Sinopsis: En los pueblos de Aragón los labriegos desarrollan sus actividades cotidianas con largas jornadas en los campos de cultivo. Sus tareas proveen de alimentos a los combatientes que luchan en el frente y a las poblaciones de retaguardia. Durruti habla a los milicianos y aldeanos reunidos en la plaza del pueblo. En los ratos de ocio la tropa canta y baila con los lugareños. Se reanudan los combates en el frente y tras la lucha se entierra a los caídos, sus compañeros les rinden un homenaje póstumo rotulando con sus nombres las calles y las plazas del pueblo. Las unidades de tierra hacen guardia permanentemente y mantienen la alerta mientras los aviones republicanos protegen desde el aire las posiciones defensivas.



La primera noticia sobre la existencia de alguna copia de *Aragón trabaja y lucha* se obtuvo a partir de la publicación del catálogo del Festival de Cine de Huesca, hasta entonces, el documental se daba por desaparecido.⁷ De nuevo nos encontramos con un material inédito sobre la Guerra Civil procedente de la Fundación Fernando Gamboa de México que ha depositado en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de

⁷ En Peyrou 2004. El libro contiene la programación del Festival de cine de Huesca con una ficha de cada uno de los filmes seleccionados. Entre ellos figura *Aragón trabaja y lucha*, que se proyectó por primera vez en público transcurridos sesenta y ocho años desde el inicio de la Guerra Civil, un film inédito y completamente desconocido hasta la fecha.

México (UNAM) el legado cinematográfico del museógrafo. Entre las numerosas películas de la colección se encuentran dos de las producciones anarquistas realizadas en Barcelona, la ya comentada *Ruinas y sangre de España* y *Aragón trabaja y lucha*.⁸

Aragón trabaja y lucha. La vida en el frente aragonés, está dirigida por el periodista Manuel Pérez de Somacarrera,⁹ que había sido ayudante de dirección de Mateo Santos en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Estas dos son las únicas colaboraciones cinematográficas que realizó para el Sindicato del Espectáculo, donde fue el responsable del departamento de Prensa y Propaganda del Comité de Producción Cinematográfica. Somacarrera se integró en el grupo de reporteros que se desplazó por el frente de Aragón y es muy plausible que algunos comentarios de las películas sean suyos aunque no haya quedado constancia (Somacarrera 1938).

La película se estrenó el veintisiete de marzo de 1937 en el Publi Cinema y se mantuvo programada de forma intermitente entre abril y mayo en las salas Walquiria y Marina de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, 27.III-4.V.1936). Se trata de un film de

⁸ Como se ha expuesto en el anterior apartado, el legado cinematográfico de Gamboa sobre la Guerra Civil es de suma importancia pues hay películas que se daban por desaparecidas, entre ellas tres títulos anarquistas totalmente inéditos: dos producciones realizadas en Barcelona, *Ruinas y sangre de España* (1936), *Aragón trabaja y lucha* (1936); y una producción del SUICEP de Madrid, *Evacuación* (1937) de Fernando Roldán.

De momento, no se ha cerrado el acuerdo definitivo entre Filmoteca Española, Filmoteca de la UNAM y Fundación Gamboa que ha de permitir la obtención de copias restauradas de las películas. La UNAM envió unos videos con una parte de los materiales para que Filmoteca Española hiciese una primera valoración, estos son los que se pudieron ver y han permitido el análisis de las cintas para el presente trabajo (Madrid, mayo 2005). Entre los títulos facilitados no constaba *Evacuación*, pero se debe destacar la importancia de su hallazgo ya que toda la producción anarquista realizada en Madrid durante la Guerra Civil está desaparecida a excepción del número 5 del noticiario *Momentos de España* [Datos facilitados por Alfonso del Amo, responsable del archivo de la Guerra Civil de Filmoteca Española (Madrid, mayo 2005, noviembre 2007). Y Francisco Gaytán, responsable del archivo de Filmoteca de la UNAM por mediación de Mariona Bruzzo, responsable de Archivo de Filmoteca de Cataluña (Barcelona junio 2006)].

⁹ Manuel Pérez de Somacarrera (1902 Bilbao -1969 Barcelona), periodista y escritor. Se formó en Madrid y Barcelona trabajando en diversas publicaciones como *La Noche* o *Las Noticias*. Durante la República se vincula profesionalmente al cine de ayudante de dirección y escritor de diálogos. Colabora en diversas revistas especializadas donde escribe artículos y crónicas cinematográficas, entre otras en *El Día Gráfico* (1926-1929), *La Verdad* (1930-1931), *Tararí* (1930-1934), *Cine-Art* (1930-1935), *Films Selectos* (1930-1937) o *Espectáculo* (1937). Es autor de novelas cinematográficas para el editor Francesc Màrius en *La Novela Semanal Cinematográfica* y uno de los fundadores de la Agrupación de Periodistas Cinematográficos de Barcelona (1933). Además también trabaja para la Metro Goldwyn Mayer de Barcelona. Durante la Guerra Civil participa en los grupos de reporteros que van al frente de Aragón a cargo de la CNT. Al finalizar la contienda se exilia a Francia donde colabora en múltiples publicaciones: *Cinémonde*, *Ciné Mundial*, *La Nouvelle Édition*, *Paris-Cinéma*, *Spectateur*; y trabaja para la agencia FIEL (Servicio Internacional de Informaciones). En 1953 vuelve a España y escribe para *Otro Cine* (1952-1975), *Arcinema* (1956-1960) y *Arte Nuevo* (1958), entre otras publicaciones. Colabora con el proyecto COCICA, dirigido por Miquel Porter y con Delmiri de Caralt (Romaguera 2005: 471).

El historiador José M^o Caparrós conoció personalmente al periodista, de quien comenta: “*Somacarrera, como antaño Elías, fue otro de los profesionales que padeció el más duro ostracismo del régimen y de sus antiguos colegas con la –permítaseme la expresión- chaqueta cambiada*” (Caparrós 1977: 172).

propaganda que presenta la vida campesina de forma idealizada a pesar de la irrupción de la guerra. Si bien el tema rural es el mismo que en *Bajo el signo libertario*, el planteamiento difiere en algunos aspectos. *Aragón trabaja y lucha* hace hincapié en los aspectos míticos del trabajo agropecuario y lo vincula con la tradición, mientras *Bajo el signo libertario* se centra en los logros revolucionarios de las colectivizaciones y las tareas campesinas relacionadas con la maquinaria agrícola, estableciendo así una vinculación con la modernidad industrial, como se ha visto en el apartado anterior.

La narración traza un recorrido oscilante entre dos núcleos temáticos principales: la retaguardia y el frente. La retaguardia está representada por los pueblos situados en las proximidades del frente con el protagonismo de los campesinos. En el frente, las columnas de milicianos realizan tentativas para arrebatar territorio a las tropas rebeldes. Entre ambos bloques monográficos se entremezclan pequeñas anécdotas que sirven para ilustrar la relación entre los lugareños y los combatientes llegados de fuera.

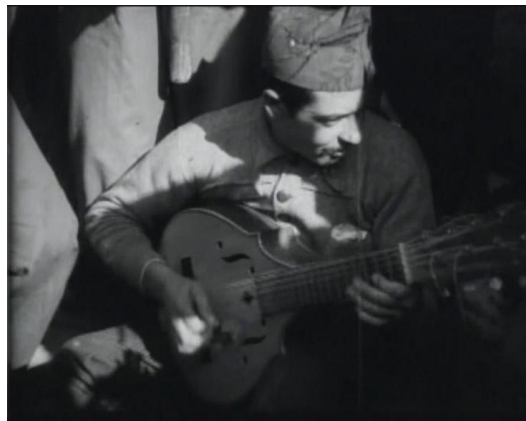


La voz que guía el enunciado se sitúa en el mismo presente del relato. Esta posición permite que en un determinado momento el narrador se incluya como sujeto de la enunciación para hacer una proclama ideológica, así se escucha en *off*: “*Agua y pan para los que tenemos en el espíritu hambre y sed de libertad y de justicia social*”.

En el relato de la vida aldeana predomina el tono poético, un estilo que recoge ampliamente la tradición del romance popular.¹⁰ En algunos momentos, para señalar la

¹⁰ El romance es una expresión de las formas populares de uso frecuente en la literatura anarquista. La poética libertaria se expresa con versos de gran poder persuasivo en los que se fijan los temas que mitifican al campesino y la lucha armada. En ellos se plantea la dualidad maniquea entre el Bien y el Mal, se enaltece la revolución y se asientan las filiaciones entre los guerrilleros libertarios y los héroes históricos o literarios como el Cid Campeador, el Empecinado, Don Quijote y los Numantinos.

feliz convivencia que se ha establecido entre milicianos y campesinos la entonación adquiere un matiz jocos: “*Se baila y se canta, se escuchan los recios y sentimentales acordes de la jota y sobre el panorama del pueblo parece flotar de improviso un hálito de honda y fraternal felicidad*”.



La alocución despliega las formas retóricas características del anarquismo con el uso de la repetición al principio de la frase para insistir en algunas ideas que enfatizan el principal enunciado de la película:

*Trabajo y lucha, he aquí la consigna.
Verles animosos y tenaces.
Trabajo y lucha, he aquí la consigna.
Verles animosos y tenaces.*

Este fragmento contiene la principal línea argumental, propone la consigna que difundían los anarquistas al inicio de la guerra: “trabajo y lucha”. El trabajo como signo de identidad de la cultura obrera sirve para equiparar las actividades del combate con las labores del campo, ambas se consideran la cara y el reverso de la supervivencia humana en la situación excepcional de guerra. La una sin la otra no tendrían sentido ya que se trata de una subsistencia básica: los campesinos son los productores que garantizan el alimento necesario de los milicianos mientras que éstos aseguran la vida de los trabajadores de la tierra con la defensa del frente. Confirma la alocución:

De sol a sol (1936), de Mauro López, es un romance que participa de la misma exposición retórica y temática que *Aragón trabaja y lucha*, para glorificar al campesino y al combatiente. Dice así: “*Ara y siembra, campesino, /mañana recogerás; / tu hijo viene del frente; /mírale qué alegre está; /sabe que está defendiendo /tu pan y tu libertad. /Cambió el arado y la reja /por el fusil y el morral, /y cuando parte de nuevo /cantando hacia el frente va. /De sol a sol, campesino, /trabaja sin descansar, /que eres el pan del que lucha /y ellos son tu libertad* (Salatín 1982: 28).

Verles animosos y tenaces contribuyendo eficazmente al éxito de nuestros camaradas. Arma el brazo como estos y empuñando la herramienta del trabajo, la mejor arma para todas las victorias.

Siembran, recogen y amasan el pan del combatiente, para el hermano que está en las trincheras ofreciendo su vida a la causa de la libertad humana.

Y en tanto los valientes guerreros del pueblo trabajan duramente en las trincheras.

En esta vinculación entre campesinos y milicianos se encuentra el principal ardid ideológico del film, pues los dos grupos defienden aquello que les pertenece legítimamente y la contienda pretende arrebatarse. Una causa común que implica un compromiso moral ligado a su condición de trabajadores manuales y da por hecho la completa adhesión de los campesinos aragoneses a los ideales anarquistas. Se trata de la misma lucha pero con armas diferentes, como reitera la alocución a lo largo de todo el documento:

Sol de Aragón que será de victoria y de la victoria dentro de poco para esos rudos y sanos campesinos que lo han sacrificado todo por el triunfo del proletariado y que sobre el terruño que les vio nacer trabajan y luchan por un ideal de luz y de fraternidad.

El texto no identifica los pueblos donde transcurre la acción del film, se trata de una falta de localización intencionada que convierte el trabajo del campo en una representación simbólica de una gran parte de la población. No en vano España todavía era un país fundamentalmente rural y la payesía era la ocupación mayoritaria.¹¹ Aragón se convierte así en el espacio figurado donde se desenvuelven las acciones conjuntas de milicianos y campesinos, genuinos representantes del 'pueblo'. Sus actividades están sometidas al imperativo de la guerra, desligadas de toda necesidad económica que no sea la de cubrir el abastecimiento del frente.¹² La misma estrategia se utiliza para

¹¹ La Reforma Agraria fue uno de los principales retos que se propuso el primer gobierno republicano, pero su fracaso puso de manifiesto los problemas estructurales y el atraso endémico que arrastraba el sector agrícola. Tras la recuperación del poder político por el Frente Popular en 1936, el nuevo gobierno volvió a plantear la transformación de la producción agrícola y la propiedad de la tierra, aunque la irrupción de la guerra truncó su normal desarrollo.

Durante los primeros meses de la guerra y hasta que se formó el Consejo de Aragón, el ministerio de Agricultura aprobó un Decreto (10 de agosto 1936) por el que ratificaba la incautación de tierras ejecutadas por los ayuntamientos. Sin embargo, esta normativa no tuvo incidencia en la zona aragonesa ya que el sistema de explotación de las tierras lo habían decidido de antemano los comités revolucionarios constituidos en cada uno de los pueblos. Según datos aportados por Prats (1938: 81), el total de colectivizaciones afectó a un total de cuatrocientos cincuenta y seis pueblos, lo que representa un setenta por ciento del total de la tierra de Aragón controlada por el gobierno republicano. Ver Casanova 1982 y 2006a: 133-150; Kelsey 1994: 402-467.

¹² Este planteamiento se diferencia de *Bajo el signo libertario*, donde se habla de las colectividades campesinas como la respuesta necesaria a imperativos económicos y sociales.

mostrar la guerra, pues se omite la localización concreta de los combates. El relato plantea que la irrupción de la guerra altera el tiempo bucólico en que vivían los campesinos, pero deben proseguir con sus tareas para garantizar el abastecimiento. En la confirmación de este destino ancestral y mítico se compara a los aldeanos con el curso del río que se mantiene inmutable al margen de las circunstancias, perpetuando así el ciclo de la naturaleza:

Bajo el zumbido de los aviones de guerra continúa, a pesar de todo, la paz bucólica del campo turbada por disparos de agresión y gritos de venganza.

Pace el ganado y el mismo pastor, vigilante, sabe que cumple con su deber en la retaguardia como la cumple el propio río siguiendo su curso circundante por las tierras de Aragón cuyos borbotones son promesa de riego, de fecundante abundancia de trigo y de harina para el hogar y las trincheras.

La narración insiste en los mismos argumentos que se plantean en los anteriores reportajes, *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* y *Bajo el signo libertario*. Entre ellos, la imagen exaltada de los milicianos como algo más que simples combatientes, son “*guerrilleros de la libertad*”, “*hermanos en el dolor y en el ideal*”, dispuestos al máximo sacrificio: “*dejan la vida como la mejor ofrenda de la libertad*”. En sus referencias, el narrador emplea los estilemas retóricos con una fuerte carga emotiva sin escatimar las habituales y características prosopopeyas de la épica guerrera:

Tarea difícil, de un marcado y arriesgado romanticismo, la de enlazar a los combatientes por medio de esos galopes desenfrenados atravesando en muchas ocasiones la propia zona batida por el fuego enemigo, dejando en ella muchas veces también la vida como la mejor ofrenda a la libertad.

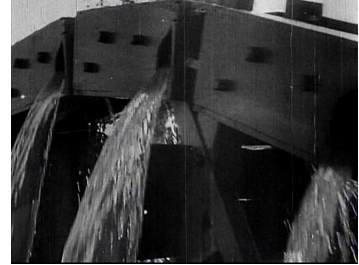
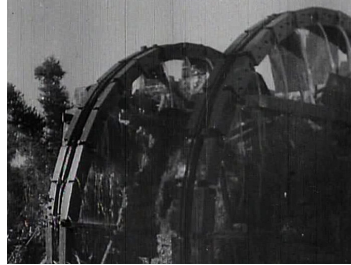
Las guerrillas avanzan, roncan los fusiles y las ametralladoras, y el combate adquiere una intensidad cada instante más acentuada por el dramatismo de la hora que se vive.

El texto abunda en licencias poéticas que perfilan un cuadro arquetípico, con especial ahínco cuando se refiere al agua, fuente de vida que contribuye a establecer una relación de armonía entre el hombre y su entorno:¹³

¹³ El simbolismo del agua como fuente de vida es explícito en el texto del documental y tiene una relevancia que trasciende la connotación simbólica, ya que la escasez de agua era una realidad habitual en numerosos pueblos de la zona del Bajo y Medio Aragón con una agricultura basada en el cereal de secano. El establecimiento de sistemas de recogida de agua para el suministro humano y el riego de los campos de cultivo representó extraordinarias dificultades que se pusieron de manifiesto en la etapa republicana. Contrasta el retrato bucólico del documental con la dura realidad que detallan las crónicas de prensa. Por ejemplo, en Burajaloz, centro de operaciones de la columna Durruti, la situación es otra: “*Está situado en un llano y todas las casas son de tipo rústico. Pertenece al período cuaternario. Cuenta con capas subterráneas de sal y toda el agua es salada. Para beber, los pobladores han de aprovechar el agua de lluvia (...) Un camarada me cuenta la pobreza de Bujaraloz. Tierras que no producen por escasez de agua. Cultivan el barbecho*” (*Solidaridad Obrera*, 12 agosto 1936).

Pace el ganado y el mismo pastor, vigilante, sabe que cumple con su deber en la retaguardia como la cumple el propio río siguiendo su curso circundante por las tierras de Aragón cuyos borbotones son promesa de riego, de fecundante abundancia de trigo y de harina para el hogar y las trincheras.

(...) Encuadrado en plena zona de guerra he aquí un dulce y plácido molino que va vertiendo el agua de sus cangilones, poéticamente en la intimidad acogedora de su propia función.



El film abre con la imagen de la salida del sol mientras ilumina los campos transformados por la mano del hombre, un paisaje humanizado por la lucha ancestral con la naturaleza. El planteamiento de este inicio, así como el tratamiento visual que se da a la planificación y los encuadres remite a la filmografía soviética de la etapa muda con dos referentes destacados, *La línea general* (1929) de Eisenstein y *La tierra* (1930), de Dovzhenko. En *Aragón trabaja y lucha* se emplean dispositivos muy similares para construir una retórica sobre la vida rural que es una poética de la tierra.



El entramado fílmico se organiza en una escala progresiva que se detiene en mostrar la magnificencia del campo, frente a él, el hombre aparece diminuto. La fotografía que refleja el paisaje se recrea en esos momentos en que parece que el tiempo se haya

detenido en una placidez inmutable.¹⁴ Una poética visual que se corresponde con una larga tradición popular arraigada en el romancero.¹⁵ El trabajo de los campesinos aparece ligado a lo más arcaico, completamente ajeno a la maquinaria industrial. Como si se tratara de un compromiso entre el hombre y el animal, basado en un gran esfuerzo físico para conquistar las lomas estériles. La planificación describe esa lucha titánica, escoge encuadres y angulaciones que engrandecen los elementos figurativos de la composición en detalle: el arado, los surcos de la tierra, los brazos de los campesinos. Destacando así la dignidad del trabajo productivo.

En la selección de tareas que representan la vida rutinaria de los campesinos, se muestran las que expresan una relación de armonía con el medio y equiparan su trabajo con el discurrir cíclico y constante de la naturaleza: el pasto del rebaño, la siega de los cereales o la recogida del agua con las norias que riegan los campos de cultivo. Y en la representación del colectivo se incluye la participación femenina: las mujeres comparten las labores al lado de los hombres como unas jornaleras más. Se les muestra en los trabajos de siega y recolección de las cosechas. Un conjunto de imágenes que suman a su valor etnográfico el interés plástico.



¹⁴ Las crónicas de *Solidaridad Obrera* destacan el contraste de paisaje entre Cataluña y Aragón que encontraban las columnas milicianas al salir de Barcelona. Se describen con todo detalle: “*La entrada en el suelo aragonés produce un sensible contraste. No nos engañemos. (...) Ya no divisamos la espléndida exuberancia de la campiña catalana. En su lugar avizoramos un suelo yermo. Los montículos terrosos sin una sola brizna de hierba producen una impresión deplorable. Parece talmente que la cólera divina haya arrasado el campo aragonés. De la contemplación de la pobreza del suelo aragonés podemos inferir la miseria que acogota a los campesinos que se ven uncidos a las tierras que exigen del labrador un esfuerzo inhumano*” (*Solidaridad Obrera*, 13 agosto 1936).

¹⁵ El campo de Aragón es uno de los más representados en el romancero de la Guerra Civil, con una descripción lírica que fomenta la expansión de mitos y leyendas agrarios ligados a la tierra junto al planteamiento de cuestiones sociales relacionadas con actividades revolucionarias; temas que estuvieron candentes durante todo el período republicano. Ver Salún 1971 y 1982: XVIII-XXVIII.

La secuencia de la guerra se resuelve con una articulación rápida que reutiliza algunos de los mejores planos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 2* y *La Batalla de Farlete*.

Aragón trabaja y lucha aporta unos planos inéditos de Durruti que destacan por su valor documental ya que son muy escasas las secuencias cinematográficas que se conservan del popular líder anarquista; aparece en el balcón del ayuntamiento dirigiéndose a los milicianos y a la gente que le escucha con atención en la plaza del pueblo.



2. PELÍCULAS SOBRE MADRID (DICIEMBRE 1936- MARZO 1937)

La defensa de Madrid constituye uno de los grandes mitos de la Guerra Civil forjado en la retórica del bando republicano que transformó la resistencia militar y civil en una victoria colectiva.¹ La certeza de que una ocupación de la capital determinaría el curso de la guerra y significaría la derrota definitiva de la República consiguió una unión entre las fuerzas políticas como no se había producido hasta entonces. Así que durante el segundo gabinete de coalición de Largo Caballero se estableció un firme compromiso entre las fuerzas militares, las organizaciones obreras y los partidos políticos para sumar esfuerzos frente al fascismo.² Con todo, el gobierno huyó de la ciudad el mismo día que comenzaron las instigaciones de los nacionales y se estableció en Valencia dejando la organización de la defensa al coronel José Miaja y el comandante Rojo. Esta anómala circunstancia contribuyó enormemente a reforzar el relato de la resistencia antifascista con el protagonismo de un pueblo que había sido abandonado por su gobierno e hizo de Madrid “*el símbolo mundial contra el fascismo*”, en palabras del historiador Pierre Vilar (1988: 75).³

¹ Las imágenes de los ciudadanos en el asedio a la capital conforma uno de los mejores documentos cinematográficos filmados por los soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev, quienes asesorados por Mijail Koltsov, recorrieron los frentes de la Guerra Civil durante casi un año –de agosto de 1936 hasta julio de 1937-. Un itinerario que se plasmó en la serie documental *Sobre los sucesos de España (K. Sobitayan V Ispanii)*, de veinte episodios. Los capítulos números 8, 9 y 10 están dedicados a Madrid, especialmente el número diez muestra el sufrimiento de la población civil en el fragor de los bombardeos de noviembre de 1936, unos rostros verdaderamente sobrecogedores que aparecen insertados en múltiples películas sobre la Guerra Civil española. Ver Del Amo-Ibáñez 1996: 570-595, número 461.

² Segundo gabinete de Largo Caballero (4 noviembre de 1936 – 17 mayo 1937), por primera vez en la historia de España y de Europa Occidental un gobierno sentaba en la presidencia a un dirigente obrero que compartía gabinete con dos ministros comunistas (Jesús Hernández en Instrucción Pública; Vicente Uribe en Agricultura) y cuatro ministros anarquistas (Federica Montseny en Sanidad, Joan García Oliver en Justicia, Joan Peiró en Trabajo y Joan López en Comercio) [Madrídejos 2006: 374; Casanova 2006b: 15-33]. Ver Marín 2005.

³ La resistencia del pueblo madrileño ante el fascismo adquirió una dimensión legendaria manifiesta en la poesía de Antonio Machado, Rafael Alberti o Pablo Neruda, por citar sólo tres de los más emblemáticos propagadores. Machado afirma al respecto: “*En opinión de muchos, asistimos, por aquellos días, ya para siempre gloriosos, a unos de esos milagros de la voluntad popular, que sólo obran en España. Y hemos de reconocer que el milagro se hizo en Madrid sin aparato mágico, sin apariencias sobrenaturales, como una empresa perfectamente humana*” (*Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia*, Servicio español de información, Valencia, 1936-1937: IV, 7).

Una resistencia que también actualizó el mito histórico de Numancia, la población celtíbera que en el siglo II a.C. prefirió autoinmolarse tras aguantar el asedio romano durante quince meses, antes que doblegarse a la ocupación imperial dirigida por el temido Escipión Emiliano y que Cervantes evocó con posterioridad en la tragedia *La destrucción de Numancia* (1585).

En 1936 Jaime Espinar rememoraba así el episodio de Madrid: “*Acento numantino ofrece Madrid en los días primeros de noviembre de 1936: legítima y natural disposición al heroísmo informaba a la*

A la defensa de la ciudad se sumaron las Brigadas Internacionales, que participaron en la guerra por primera vez, junto a numerosas columnas de milicianos y unidades regulares procedentes de todo el territorio peninsular. Desde Aragón llegó la columna Durruti con mil quinientos hombres, encabezada por el líder libertario. A pesar de los graves problemas que hubo en el suministro de armas, se organizaron fortificaciones y trincheras con la cooperación ciudadana para el resguardo de la capital.

Los primeros intentos de los nacionales para hacerse con la ciudad comenzaron el seis de noviembre en los barrios del sur del río Manzanares, el día ocho penetraban en la Casa de Campo y el trece en la Ciudad Universitaria, de donde no pudieron ser desalojados. El asalto de la ciudad se convirtió en una batalla de desgaste de larga duración, el primer episodio se prolongó hasta el día veintitrés y la población civil, entorno el millón de personas, padeció los constantes bombardeos aéreos nacionales con la ayuda de la *Luftwaffe* alemana. Con todo, la defensa de Madrid constituyó un legendario éxito militar de los republicanos.⁴



población. Sabíamos la realidad. Todo el mundo adivinaba que Madrid corría enorme peligro, y sin embargo nadie demudaba el gesto, porque existía un firme propósito de sucumbir con Madrid. Lo numantino sólo puede comprenderse así, viéndolo, sintiéndolo dentro de lo numantino (“¡Aquellos días de noviembre cuando llegaron los hermanos de Cataluña!”), *Umbral* nº 17, noviembre 1937, p. 4).

Solidaridad Obrera se hacía eco del asedio con palabras del general Pozas: “¡Madrid, como Numancia, antes será destruida que vencida por las armas!” (26 enero 1937, p.7).

Las consignas populares *¡No Pasarán!*, *¡Madrid podrán destruirlo, pero nunca tomarlo!* y las coplas sobre Madrid se pusieron en circulación como un antídoto para elevar la moral de las milicias, el ejército y la población civil. Ver AA.VV. 2001; Díaz 1986.

⁴ Como consecuencia de los bombardeos del mes de noviembre hubo 277 muertos, 1.158 heridos y 462 casas afectadas (Martínez Bande 1982: 344). Ver Cardona 2006: 95-101; Thomas 2001: 531; Paz 1978: 488-508.

Serie Madrid, tumba del fascio

El Sindicato de Espectáculos Públicos de Barcelona (SUEP) envió a Madrid un equipo de reporteros para que registrara las peripecias de la columna Durruti en la defensa de la capital, al estilo de lo que se había hecho en el frente de Aragón con *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Con el material obtenido se realizó la serie documental *Madrid tumba del fascio* (Pérez Perucha 2004). Está constituida por cinco capítulos que están numerados siguiendo una continuidad con los cuatro capítulos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, por ese motivo *Madrid, tumba del fascio* se inicia en el número cinco, aunque cada documental se distingue por un orden que corresponde a la cronología de su producción, “primera jornada, documental nº 5” y así sucesivamente hasta alcanzar el documental número nueve, que es la “quinta jornada” (*Espectáculo* nº 1, julio 1937).

Los reportajes se filmaron entre noviembre de 1936 y marzo de 1937 con la cámara de varios fotógrafos, si bien sólo queda constancia de la autoría de A. García Verchés.⁵ De todos ellos, actualmente Filmoteca Española conserva los números uno, cuatro y cinco, aunque no todas las cintas están completas. El segundo número se encuentra depositado en la Biblioteca del Congreso de Washington y el tercero se da por desaparecido (Del Amo-Ibáñez 1996: 614).⁶

⁵ A. García Verchés también participa en *Solidaridad del pueblo hacia las víctimas del fascismo* (1936), aunque su nombre no vuelve a figurar en ninguna otra película del Sindicato anarcosindicalista y consta en dos producciones de la Subsecretaría de Propaganda, dirigidas por el periodista Francisco Carrasco de la Rubia, *Ejército Regular* (1937) y *Campesinos de ayer y de hoy* (1938). No se han encontrado datos que puedan esclarecer la profesionalidad del fotógrafo o aporten alguna información más amplia.

Ramón Sala atribuye al fotógrafo el nombre de Ángel y asegura que se integró en el grupo ‘Cinémático’, una cooperativa creada en febrero de 1937 por un grupo de afinidad anarquista con el liderazgo del periodista Francisco Carrasco de la Rubia. El propósito era hacer películas de contenido social y vanguardista, aunque parece ser que los proyectos teóricos no llegaron a cristalizar en la práctica (Sala 1980: 25 y 1993: 46). En la agrupación también se encontraba el fotógrafo profesional Robert Porchet y el grafista Ángel Lescarbourea, entre otros miembros. Sin embargo, no se ha encontrado documentación que pueda certificar estas referencias, nuestra hipótesis apunta a que se trata de Antonio García Verchés y no de Ángel, ya que el nombre de pila ‘Antonio’ aparece en los dos títulos de hallazgo reciente en México (*Ruinas y sangre de España, Aragón trabaja y lucha*), mientras que en la totalidad de las cabeceras de las películas sobre Madrid sólo consta la abreviatura A. G. Verchés.

⁶ Como ya se ha comentado en la introducción del trabajo, en la Biblioteca del Congreso de Washington se encuentran dos títulos de la producción anarquista de Barcelona que no están en Filmoteca Española, películas en 35 mm. *MADRID, TUMBA DEL FASCIO*. Segunda jornada, documental nº 6 [Número 517 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614] y *MANIFESTACIÓN MAGNA PRO-EJÉRCITO POPULAR EN BARCELONA* [Número 520 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 622]. En enero de 2007 se iniciaron las gestiones para obtener una copia de los documentos que permitiera su análisis, por intermediación de Mariona Bruzzo, jefe de Archivo de Filmoteca de Cataluña. En un primer momento la circunstancia hizo coincidir la petición con



Como ya se ha comentado en páginas precedentes, en septiembre de 2007 llegaron nuevos materiales cinematográficos al Archivo de Cataluña, entre ellos algunos fragmentos de películas de producción anarquista completamente inéditos. En el apartado anterior se incorporó el título *Milicias en el frente de Aragón*, y a este apartado corresponde introducir un fragmento, que según apuntan todos los indicios, forma parte de *Madrid, tumba del fascio Segunda jornada*. Se trata del mismo título que se conserva completo en la Biblioteca del Congreso de Washington, cuya copia está a punto de llegar a Barcelona. Por lo tanto, se incorpora al análisis de la serie como una hipótesis

el traslado de todo el fondo audiovisual de la Biblioteca a un nuevo local, lo que ha provocado la demora del envío hasta el punto de que todavía no ha llegado a Barcelona. No obstante, el 20 de noviembre de 2007 Gregory Lukow, jefe de la Sección de Films de la Biblioteca de Congreso, confirmaba la solicitud y anunciaba su próxima expedición, así que hasta el día de hoy se espera la llegada del material para incorporarlo al análisis de las producciones anarquistas.

Fernández Cuenca (1972: 374 y 875) registra todos los reportajes de la serie como si se tratara un único largometraje de noventa y cinco minutos y atribuye la producción al Sindicato Único de la Industria de la Cinematografía y Espectáculos Públicos de Madrid (SUICEP), el guión y la dirección a Martín Domingo, la fotografía a Francisco Costa, el montaje a María Paredes y la música a Sigfredo Ribera. Estos datos contradicen la cabecera de los tres documentales que se conservan en Filmoteca Española, producidos por el Sindicato de Barcelona. Del Amo-Ibáñez (1996: 614) apunta la posibilidad de que en Madrid el SUICEP rehiciera un montaje con todos los materiales producidos en Cataluña, tal como describe Fernández Cuenca.

que se confirmará en cuanto llegue la copia completa y se pueda establecer una comparación entre ambas películas.

El título de la serie *Madrid, tumba del fascio* corresponde a uno de los numerosos eslóganes que circularon por la capital desde el mes de septiembre de 1936 cuando ya no había duda de que el avance de los nacionales iba a convertir la ciudad en uno de los principales escenarios de la Guerra Civil.⁷ Los muros de las calles se cubrieron con las consignas de resistencia transformadas en señales de victoria. Así, junto al popular *¡No Pasarán!* que el discurso comunista internacionalizó, se escribió *¡Madrid será la tumba del fascismo!*⁸

La serie *Madrid, tumba del fascio* documenta cinematográficamente la barbarie fascista y ofrece una contundente denuncia sobre los bombardeos nazis en la capital. Las imágenes muestran otros aspectos que pueden ser de gran utilidad para el conocimiento histórico sobre la resistencia en trincheras. El discurso no es una crónica informativa, sino que se decanta por señalar aspectos de carácter propagandístico en relación a la columna Durruti. Es un relato que contribuye a destacar el “levantamiento del pueblo madrileño”, encarnado en los combatientes anarquistas, contra el fascismo internacional y por ese motivo se omiten otras participaciones como la que desempeñaron las fuerzas internacionales. No obstante, se observa una evolución a lo largo de los diferentes episodios. El primer capítulo prioriza absolutamente la intervención de las milicias confederales, mientras que en los dos últimos se introduce el protagonismo del Ejército Popular en la defensa de la capital, con una argumentación que es coherente con el posicionamiento político del sindicato confederal.

⁷ La propaganda republicana promovida desde el gobierno fue muy intensa en todos los medios de comunicación, promovida también por los diferentes partidos del Frente Popular que organizaron mítines constantemente; una propaganda dirigida a los ciudadanos con el objetivo de conseguir una movilización total en la defensa de la ciudad. La Junta de Defensa creó su propia sección de Prensa y Propaganda y proporcionó algunos títulos cinematográficos como *Reportaje de la causa de los prisioneros del Cerro Rojo* y *Guerra en el campo*, aunque resulta difícil separar la filiación de estas películas de las producciones propiamente comunistas, distribuidas o producidas por Film Popular (Sala 1993: 173-174).

⁸ El 23 de septiembre en el periódico *ABC* se podía leer: “*Los fascistas que han vendido ya España tienen sus ojos puestos ávidamente en Madrid. ¡No pasarán nunca! ¡Jamás nuestras mujeres serán atropelladas por la morisma, ni nuestros hombres pasados a cuchillo! ¡Madrid debe ser y será la tumba del fascismo!*” (Martínez Bande 1982: 197).

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Primera jornada, documental n° 5 [Número 506 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 613-614. Duración: 4'01''] Barcelona, noviembre 1936. Producción: SUEP-CNT-FAI. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Les. Laboratorio SUEP n° 1. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Sinopsis: Las calles de Madrid permanecen alerta a las intermitentes refriegas de los nacionales. Mientras tanto, los milicianos anarquistas defienden sus posiciones en la ciudad. Los bombardeos aéreos tienen consecuencias devastadoras para la población civil. A su paso los aviones dejan un reguero de muertos y edificios en ruinas.



Este primer capítulo de la serie es una producción conjunta entre el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona y la Oficina de Propaganda de la CNT-FAI. La película se estrenó el quince de diciembre en el cine Actualidades y Publi Cinema de Barcelona y permaneció en cartelera durante todo el mes de enero de 1937, programado en las salas Savoy e Iris Park (*Solidaridad Obrera* 15.XI.1936 - I.1937).

La columna Durruti se convirtió en el emblema de la ayuda de los anarquistas catalanes en la defensa de la capital. En su primera intervención actuaron en Ciudad Universitaria y en el Puente de los Franceses, donde tuvieron que retroceder ante el ataque de los Regulares marroquíes que penetraron por la calle Princesa hasta llegar a la plaza de España, allí quedaron neutralizados. La Ciudad Universitaria se convirtió en uno de los puntos neurálgicos de la lucha y el escenario en el que tuvieron mayor protagonismo los milicianos anarquistas tras fracasar los intentos por recuperar el edificio del Hospital Clínico. La proximidad entre los combatientes de ambos bandos, apostados en diferentes edificios unos al frente de los otros, hizo frecuente el uso de bombas de mano, morteros y fuego cruzado de metralla. Estos durísimos

enfrentamientos, que a menudo se convirtieron en un cuerpo a cuerpo, pusieron a prueba la resistencia y el ánimo de los soldados republicanos (Cardona 2006: 95-101; Thomas 2001: 531; Martínez Bande 1982: 323-334).

Los bombardeos sistemáticos sobre la población de Madrid comenzaron en agosto de 1936 y se prolongaron durante todo el mes de noviembre, ya que los nacionales no consiguieron el triunfo inmediato que esperaban obtener en el primer asalto a la ciudad.⁹

La alocución de la película arranca con la consigna popularizada en los mítines de ‘la Pasionaria’, la líder comunista Dolores Ibarruri: “*Madrid es el símbolo de los pueblos que prefiere morir en pie a vivir de rodillas*”, una entrada que marca la pauta de todo el texto en una exposición de contraposiciones binarias, así, el ‘pueblo’ se enfrenta a la tríada maldita tipificada en el anarquismo: ‘militares, iglesia, capital’, como remacha el locutor:

Pueblo mártir, pueblo fuerte, sobre tu población más indefensa descarga la furia irracional de militares vesánicos, de señoritos, chulos, de jerarcas y demás vagos de la iglesia.

Lo más relevante del texto afirma la imposibilidad de conquista de la ciudad y el fracaso de los nacionales en su intento de forzar la rendición mediante el acoso aéreo. Un éxito que atribuye todos los méritos al “pueblo español” e ignora la intervención del Ejército republicano para destacar la colaboración de voluntarios en la defensa de Madrid.¹⁰ De ese modo, se pondera la “fraternidad internacional” del bando republicano por su carácter desinteresado, para compararla con la intervención militar extranjera en el bando insurrecto:

Frente a las industrias pesadas de nazis y camisas negras italianas se alza la carne mártir del verdadero pueblo español.

Madrid no se ha doblegado, y tras Madrid están todos los pueblos de la España antifascista, hermosa lección para los débiles, los resignados y los cobardes del mundo entero.

⁹ Franco había calculado una primera ofensiva sobre Madrid en septiembre que se postergó para conquistar el Alcázar de Toledo. La caída de Madrid se preveía entonces para finales de octubre, fechas en las que se intensificaron los bombardeos mientras los nacionales se posicionaban en los arrabales de la ciudad. Las primeras jornadas de lucha de principios de noviembre fracasaron aunque los nacionales consiguieron ocupar algunos edificios de la Ciudad Universitaria. Allí quedaron estacionados muy próximos al barrio de Argüelles que fue uno de los más afectados por los bombardeos.

¹⁰ Muchos de los voluntarios que intervinieron en la defensa de la ciudad eran refugiados procedentes de otras provincias que acudieron a las incesantes llamadas de movilización de la Junta de Defensa (Thomas 2001: 524).

La obertura del film conjuga una expresiva fusión entre la milicia anarquista y el pueblo al impresionar la bandera de la columna Durruti sobre las calles de Madrid, a quien el documento rinde un apasionado homenaje.¹¹



La secuencia que se conserva muestra un clímax narrativo con la irrupción de los aviones bombarderos sobrevolando la ciudad. Una rápida sucesión de planos y contraplanos describe las descargas letales que dejan los cuerpos inertes de las víctimas diseminados por las calles. Los encuadres se mueven por el temblor de la cámara en un efecto que aumenta el verismo documental. Las abruptas panorámicas parecen responder al afán del operador de captarlo todo, rastreando incesantemente los efectos devastadores del ataque.

La banda sonora incorpora la melodía de *La Cabalgata de las Valquirias* de Wagner como el *leitmotiv* de la guerra, una novedad que no debe pasar desapercibida. Desde este momento se fija la partitura para el resto de los reportajes de guerra, así, cada vez que irrumpe el relato de los combates, suena la misma melodía con idéntico esquema de encadenamiento. La sinfonía irrumpe en el inicio de los bombardeos aéreos: primero entran en pantalla los sonidos de los motores de los aviones que anuncian su presencia, a continuación suenan los primeros compases y después se añaden los sonidos

¹¹ La llegada de Durruti supuso una inyección de moral para los milicianos anarquistas del sector Centro que se encontraban en los diferentes puestos de lucha en la ciudad y alrededores, según testimonio del periodista libertario De Guzmán, que hace una descripción épica: “*¡Ha llegado Durruti! La frase recorre Madrid entero, brinca de boca en oído, lleva alegría y entusiasmo a todos los espíritus. Durruti ha venido con su heroísmo y su leyenda, con su serenidad y su entusiasmo. Viene de vencer en Aragón, de arrollar al fascismo, de ganar a la invasión ciudades y pueblos, de liberar millares y millares de españoles. Viene a luchar por la libertad, a ocupar el puesto de mayor peligro, a batirse y morir por la independencia de España*” (De Guzmán 2004 [1938]: 178).

intradiegéticos: explosiones de las bombas aéreas, ruido de metralla y silbidos de bala, en perfecta sincronía con los cambios de planos.



MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Segunda jornada, documental n° 6. UNA APORTACIÓN INÉDITA A LA FILMOGRAFÍA DE LA GUERRA CIVIL [Número 507 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez 1996: 613-614. Duración: 4''] Barcelona 1936. Producción: SUEP. Conservación: incompleta, fragmento inédito en Archivo de Filmoteca de Cataluña, septiembre 2007. Conservación completa en la Biblioteca del Congreso de Washington. No hay copia en Filmoteca Española, se desconoce la duración total de la cinta.

Sinopsis: Las Brigadas Internacionales participan en los combates de defensa de Madrid. Los ciudadanos transitan por las calles donde se hacen visibles los destrozos provocados por los bombardeos, en viviendas y socavones de la puerta del Sol.



Esta cinta tiene suficientes elementos que permiten considerarla el segundo capítulo de la serie *Madrid, tumba del fascio* a pesar de que el fragmento hallado por el Archivo de Filmoteca de Cataluña es de apenas cuatro minutos de duración. La voz pertenece al mismo locutor del primer número y el discurso está orientado hacia la denuncia de los bombardeos en continuidad con el planteamiento del primer reportaje. Incluso parece reconocible el estilo vehemente que caracteriza los textos de Ángel Lescarboura.

La película se estrenó el cinco de febrero de 1937 en los cines Atlàntic y Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera* I-III.1936).

La entonación del narrador rehúye la neutralidad e imprime a las palabras un sarcasmo ostensible. La voz modula constantemente el timbre, inflexiona sobre las palabras y se erige en el clamor popular para denunciar los bombardeos alemanes sobre la ciudad. Hay un indisimulado tono de desprecio en cada una de sus afirmaciones que consigue transmitir una irrevocable condena moral.

El discurso contrapone la solidaridad de los voluntarios que acuden a Madrid para colaborar en la defensa de la ciudad, frente a los soldados mercenarios que ayudan a las tropas nacionales a cambio de un sueldo. Un planteamiento que traza la dualidad tipificada en la argumentación anarquista, el enfrentamiento entre el pueblo, “*el proletariado internacional*”, representación de las clases sociales más humildes, y sus enemigos de clase: la iglesia, los militares y los nacionalistas, agentes del fascismo internacional.

El texto utiliza un lenguaje severo con palabras y metáforas de fuerte impacto emocional que están tipificadas por el uso de la tradición retórica anarquista, así un par de fragmentos son suficientes para ilustrar la dimensión del texto en todos los aspectos que se han comentado:

Pobres hogares proletarios deshechos por los partidarios de Dios, patria y rey. El esfuerzo de unos obreros, el dinero de unos contribuyentes de clase popular sirvió para construir elementos de muerte y destrucción y esas bombas, esos colosales torpedos amasados con el hambre, con los sufrimientos, con el talento sojuzgado de los pueblos esclavos sirven para asesinar a hermanos de cadena, para destruir lo que con tanto esfuerzo se logró edificar al correr de los años, la humanidad se devora a sí misma y forja las cadenas de la esclavitud milenaria, pero llegará un día en que las fronteras estallen impotentes para contener la alianza del proletariado universal.

No buscaron los pájaros negros objetivos militares, quisieron matar, destrozaron a un pueblo que no se rindió ante la guapeza de los generales bonitos.



El discurso arremete contra los símbolos de poder que representan el Antiguo Régimen como la monarquía, así se afirma:

Símbolo de la vieja historia de España es este Felipe orgulloso de su acartonamiento secular. La nueva historia nos fuerza a comenzarla con monumentos más contundentes.

El escaso metraje que se conserva, muestra la trágica situación de Madrid con diferentes panorámicas que describen los destrozos materiales sobre los edificios de la ciudad. Pero a diferencia del capítulo anterior, se omite cualquier imagen de las víctimas, no hay muertos ni rostros desencajados por el horror, sólo ruinas y escombros en medio del ajetreo cotidiano de la ciudad. Las imágenes muestran las consecuencias de las descargas aéreas concienzudamente, la cámara 'barre' las fachadas de los edificios de arriba abajo y de abajo hacia arriba lentamente; filma desde las azoteas para expresar en toda su amplitud el panorama desolador de los escombros que sustituye a los antiguos edificios y resigue los socavones de las calles con las alcantarillas desventradas rebosando agua por todas partes.



En la banda sonora del corte que se conserva se mantiene una música de ambiente continua con varias piezas clásicas que carecen de acentos dramáticos. No se introducen sonidos intradieгéticos, así que las imágenes desfilan en un tempo que está perfectamente anclado en el devenir histórico por los hechos que se muestran, pero sin

conexión auditiva con la realidad. Quizás se deba a una intención premeditada que otorga a la denuncia de las imágenes una dimensión intemporal y universalizadora, convirtiendo la población madrileña en representante del género humano.

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Cuarta jornada, documental nº 8 [Número 509 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614-615. Duración: 9'37''] Barcelona, marzo 1937. Producción: SIE Films. Coordinador: Juan Pallejá. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Sinopsis: Transcurridos cinco meses desde el inicio del asedio a Madrid, los combatientes han de soportar unas durísimas condiciones de supervivencia. Las cocinas improvisadas del campamento organizan la intendencia y el reparto de comida para la tropa. Los soldados se ingenian diferentes formas de mitigar el intenso frío que soportan a la intemperie. Comienza un enfrentamiento en campo abierto.



La película se estrenó el día catorce de abril de 1937 en el cine Francisco Ascaso de Barcelona y permaneció programada durante todo el mes de mayo en las salas Fomento, Martinense y Odeón (*Solidaridad Obrera*, 12. IV-V.1937).

La estructura de la narración se organiza en dos bloques que describen actividades en el frente sin más trabazón argumental. En la primera parte el relato recorre las trincheras para explicar algunos detalles de la cotidianidad como es la preparación de la comida o el aseo personal. En el segundo tramo se desarrolla la acción de combate a campo abierto que se interrumpe bruscamente y elimina el desenlace, aunque todo indica que se dirimía con un resultado favorable al ejército republicano, como está tipificado en todos los reportajes de guerra.



La voz del narrador se sitúa en el tiempo presente de la acción aunque no facilita informaciones concretas sobre los combates que permita reconocerlos. El tono carece de cualquier connotación dramática de acuerdo con la visión triunfalista del texto que ofrece un mensaje de optimismo esperanzador. Se habla del valor, el espíritu de sacrificio de los soldados y se omite cualquier semblante de incerteza. Pareciera que todas las penurias de la vida en trincheras se pueden superar con la voluntad de los combatientes. Se establece así una relación entre el buen estado de ánimo y la comida:

Vedlos a los luchadores con buen apetito que responde a la excelente disposición que en todo instante demuestran para el combate.

En esta correlación hay un trasfondo político pues el tema de la intendencia se esgrime como argumento para salvaguardar la buena gestión organizativa de los confederales. Hay que recordar que el contexto es muy diferente a los anteriores documentos y las unidades anarquistas se encuentran integradas en el Ejército Regular.¹² Por este motivo, el texto establece comparaciones constantes entre la circunstancia de improvisación de los primeros meses de la guerra y la situación actual:

A este pulso sereno de Madrid que late pausadamente y sin precipitaciones responden toda la organización de retaguardia relacionada con el frente de batalla.

¹² Desde finales de noviembre de 1936 se unificaron todas las unidades confederales que actuaban en los frentes de Madrid con un Estado Mayor, un 'mando único' que coordinaba y dirigía sus operaciones. Paulatinamente y a lo largo de los primeros meses de 1937, los batallones se transformaron en Brigadas Mixtas y Divisiones integradas en el Ejército Popular. Numerosos civiles que se habían ganado un prestigio luchando en el frente se incorporaron al Ejército y se les concedió algún grado en la jerarquía castrense. El Cuerpo de Ejército que se formó para la Defensa de Madrid fue el primero del Ejército Popular (Cardona 2006: 125; De Guzmán 2004 [1938]: 200-203; Martínez Bande 1982: 199-204). En Cataluña, el 22 de octubre de 1936 las fuerzas políticas integradas en CNT-FAI, UGT y PSUC firmaron un gran pacto para formar un 'mando único' y transformar las milicias voluntarias en obligatorias, éste sería el precedente del Ejército Popular (Martínez Bande 1989: 119-120).

Lo mismo en las afueras de la capital que en las trincheras y en las líneas más avanzadas, la distribución de la comida se realiza matemáticamente, previstas todas las contingencias y la exigente realidad de cada hora.

En esta cuarta jornada se aprecia un giro significativo respecto al primer episodio ya que al aludir a los combatientes se habla “*del cambio total que se ha operado*”, refiriéndose al acatamiento anarquista del Ejército republicano. El texto refuerza así el discurso colaboracionista que se difundía a través de *Solidaridad Obrera*.¹³ Además, el relato enfatiza el avance en campo abierto de los combatientes y transforma las líneas defensivas de Madrid en auténticas operaciones ofensivas protagonizadas por las unidades anarquistas.



Este reportaje aporta imágenes de la guerra verdaderamente insólitas que detallan el quehacer de la vida en trincheras. La cámara hace un recorrido entre las fortificaciones que rodean la ciudad para mostrar los diferentes modos en que se alimenta la tropa. Son

¹³ La militarización fue una de las cuestiones que mayores discrepancias desató en el seno del movimiento libertario y estuvo más candente en las milicias del frente de Aragón que en el frente Centro; durante esas fechas, *Solidaridad Obrera* redonda en la llamada de acatamiento al mando único “bajo el control de las organizaciones proletarias” y la militarización, así manifiesta en portada: “*Si verdaderamente queremos triunfar, si deseamos salir victoriosos de esta guerra cruenta, tenemos ineludiblemente, que organizarnos de forma superior al enemigo. El arrojo es un gran factor para la victoria; contar con armas modernas y eficaces, concede una superioridad combativa evidente; pero si ellas no van acompañadas de una coordinación de los mandos y de una disciplina voluntaria y fuerte, todo es inútil. Parece que se ha comprendido, al fin, que tanto las revoluciones como las guerras, las ganan los que están mejor organizados*” (*Solidaridad Obrera*, 12 febrero 1937).

“*Deber nuestro, de todos, es cuidar que este ejército que nace siga manteniendo en todo instante el espíritu que lo alienta, adverso a todo sectarismo. (...) La CNT y LA FAI ensalzan el valor de la disciplina, siguiendo su línea política firme y segura, línea que inspira la consecuencia de su ideario creador, su amor indiscutible a la Revolución social y su ferviente anhelo de vencer al fascismo*” (*Solidaridad Obrera*, 17 marzo 1937).

planos próximos que cumplen con una función descriptiva, así por ejemplo se puede constatar la colaboración de las mujeres en las tareas de preparación de la intendencia para la tropa. Se muestran las cocinas improvisadas en los bajos de un edificio en Ciudad Universitaria, en grandes ollas se cuece el rancho de los combatientes que se distribuye entre el laberinto de las trincheras. Asimismo, la banda visual describe con detalle la preparación de la artillería. Los planos revelan cómo se aprovisiona la munición de los fusiles metrala en agujeros excavados en tierra o se observan los movimientos de los adversarios a través del periscopio.



En la articulación de todo el entramado, el montaje consigue una linealidad parcial pues sólo se percibe verdadera fluidez en algunos instantes en los que se conjugan pequeñas acciones de combate como lanzar una bomba de mano y mostrar la consecuente detonación. En el trazado general la concatenación se hila de forma coherente con la intervención de la voz narradora.

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Quinta jornada, documental n° 9 [Número 510 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 615. Duración: 10'42''] Barcelona, marzo-abril 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Díaz Alonso. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Integrantes de la columna Durruti permanecen apostados en las zonas del Pardo y la casa Velázquez de Ciudad Universitaria. Por la Gran Vía desfilan las tropas que salen hacia los frentes más próximos de la capital. La defensa utiliza todas sus posibilidades de armamento contra los ataques fascistas: bombas de mano, fusiles y artillería. Los cañones repelen los aviones alemanes y los obuses lanzados desde tierra por el ejército nacional. Pero los encarnizados bombardeos de los obuses afecta a numerosas edificaciones que quedan destrozadas tras las refriegas.



Entre enero y marzo de 1937 se acabó de completar la total transformación de las milicias en unidades del Ejército Regular, organizado en Brigadas y Divisiones.¹⁴ En el mismo período de tiempo, en el frente Centro se libraron diversas ofensivas de los nacionales en las proximidades de Madrid con el objetivo de asfixiar la ciudad. Del seis al veintitrés de febrero se desarrollaron ataques que les permitió cruzar el río Jarama, aunque los republicanos pudieron contener el avance y evitaron así el corte de la comunicación con Levante. La segunda afrenta importante se desarrolló en Guadalajara, del ocho al veintidós de marzo, con ella finaliza la gran batalla de Madrid ya que fue el último intento de cercar la capital. En ambas acometidas participaron dos Divisiones

¹⁴ La nueva organización representaba la coordinación de las fuerzas bajo la supervisión del Ministerio de Guerra, y, para los milicianos anarquistas, suponía aceptar la jerarquía castrense, así “*los jefes de batallones se transformaban en comandantes; los responsables de las centurias en capitanes; aparecen los primeros cabos y sargentos*”, etc. (De Guzmán 2004: 203). Ver Martínez Bande 1973: 22.

confederales, la XXVI y la XIV, el balance de las operaciones resultó positivo para los republicanos pese a no tener un Ejército con verdadera capacidad ofensiva (De Guzmán 2004: 198-215; Cardona 2006: 125-140)

El último episodio de la serie *Madrid, tumba del fascio* se estrenó el seis de junio de 1937 en la sala Actualidades de Barcelona y se mantuvo en cartelera hasta el diez de julio (*Solidaridad Obrera*, 6.IV-VII 1937).

A diferencia de los anteriores capítulos, el narrador de este documento, menciona el lugar exacto de las operaciones de combate que se desarrollan en la Ciudad Universitaria. El cronista se sitúa en el tiempo presente del relato y entra de lleno en la lucha para informar sobre el armamento empleado, describe los tanques como “*férrea máquina destructiva*” y enumera el material bélico con exactitud: bombas de mano, fusiles-metralla, cañones y obuses. Cumple así una función que es descriptiva y propagandística al mismo tiempo para que se aprecie la coordinación de los militares:

Ahora el Estado Mayor ordena la rectificación de tiro y dicha orden es inmediatamente llevada a la práctica por nuestras tropas. Ésta perfecta organización no podía obtenerse mas que a base de tiempo, lo que ha de ser fruto de trabajo y perseverancia no se improvisa, y nosotros tuvimos que improvisar todo en una guerra inopinada que nos obligaron a aceptar dictados de dignidad, imperativos de honor.



En otros momentos cambia el tiempo de la enunciación y la voz se sitúa en el lugar privilegiado de la omnipresencia para afirmar lo que duró la batalla:

Empieza el combate con preparación artillera, el duelo de cañón, ahora iniciado, había de alcanzar una duración no interrumpida de más de veinticuatro horas.

El texto amplía los argumentos que ya se habían introducido en el capítulo anterior para reafirmar que no hay improvisación en las operaciones de defensa, sino una eficaz organización. Sin duda, se trata de un razonamiento que se esgrime para difundir el mensaje de acatamiento al Ejército Popular y contener las imputaciones de

indisciplinados que se vertían sobre los confederales. Sin embargo, la alocución se resiste a sustituir la denominación de columna Durruti por la de XXVI División, que es el número que en esos momentos le correspondía como unidad integrada en el Ejército del frente de Madrid, al mando de Ricardo Sanz. De esta forma, el relato mantiene la identificación de los combatientes con elevados ideales, tal y como se ha visto en anteriores documentales y es característica en la retórica libertaria cuando afirma:

Actúa la artillería sin un instante de reposo enardecida por puros sentimientos de patria, inflamada por ideales redentores de una sociedad que queremos más buena, más justa, más humana. Y como idénticas ansias laten en los bombarderos, en la infantería, en todos los hombres en fin de las distintas armas que en defensa de tan nobles principios intervienen en la lucha.

La alocución hace hincapié en la heroicidad de los soldados, son “*expertos y valerosos lanzadores*”, dice, en referencia a las bombas de mano de uso común entre los republicanos.



Para ilustrarlo rememora a un marinero cuya gesta constituyó un relato legendario que se volvería evocar un año después en uno de los ‘trailers’ realizados para la Subsecretaría de Propaganda. El cine cumple así una función persuasiva que fija en la memoria la épica popular.¹⁵ Dice el narrador:

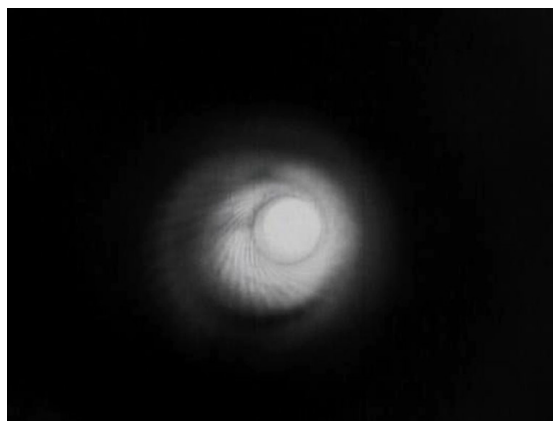
¹⁵ Se trata de uno de los cortometrajes que forma parte de una serie de tres episodios titulada *Palabras del Excmo. Sr. Presidente del Consejo, Doctor Negrín* (1938). En él se explica la hazaña del marinero Antonio Coll que destruyó diversos tanques alemanes e italianos con bombas de mano. Ver Fernández Cuenca 1972: II, 919; Perucha-Sala-Álvarez 1979: 8; Sala 1993: 164-165; Del Amo/Ibáñez 1996: 715, Número 631. La recurrencia de los textos a la valentía de soldados y milicianos en la utilización de las

Algunos de ellos legaron ya a la historia un nombre inmortal. Recuérdese el famoso Coll que destruyó seguidamente cuatro tanques facciosos y hubiera inutilizado el quinto de no recibir en su carne la bala que pusiera fin a su existencia.

Aunque en este episodio se recupera el tono de denuncia que se veía reflejado en el primer número y se critica abiertamente la hipocresía del ‘Comité Internacional de No Intervención’ y su política de paños calientes. La alocución señala la intervención alemana y aprovecha para detractar al enemigo, identificado en sus clases sociales. Se plasma así el antagonismo unívoco que plantea el discurso anarquista: el pueblo contra sus adversarios. Dice:

Maldición sobre ellos y odio eterno contra la casta feroz que representan. He aquí por qué nuestras piezas de artillería siguen vomitando su fuego mortífero, por qué hay que aplastar la cabeza del reptil venenoso de la reacción simbolizado en esas derrotadas oligarquías que aún se obstinan en cavar las fosas de nuestra patria como nación soberana y dueña de única de sus glorioso destino.

La planificación responde a una estricta funcionalidad descriptiva. Abundan los planos de detalle que complementan y amplían las explicaciones del locutor, muestran todo el repertorio de armamento ligero: granadas, bombas de mano, fusiles y armamento pesado: cañones y tanques. El objetivo de la cámara se posiciona en todos los puntos de vista de los soldados, ya sea en las estrechas aberturas de las trincheras o incluso en las mirillas de los cañones, lo que da lugar a unos planos subjetivos verdaderamente inusuales en el resto de la cinematografía de guerra anarquista.



bombas de mano tiene que ver con el deficitario armamento que le llegó al bando republicano desde la Unión Soviética. En parte, la fabricación original de las armas era de otros países, México o Suiza, con fusiles de calibres diferentes a los españoles, lo que dificultó la obtención de municiones. De ahí que milicianos y soldados utilizaran bombas de mano con tácticas guerrilleras (Paz 1978: 490).

En una breve secuencia se muestra la entrada de alguna sala de cine y teatro, un plano fugaz indica la proyección de *Los marinos de Cronstadt*, mientras otros se detienen en los grandes carteles que anuncian la programación de los teatros, una cartelera que deja entrever el anuncio de un espectáculo para “el próximo doce de abril”, dato que contribuye a situar las imágenes en una temporalización real.¹⁶



¹⁶ *Los marinos de Cronstadt* fue una de las películas soviéticas más vista durante la guerra, que se había estrenado el 18 de octubre de 1936. Entre noviembre y diciembre de 1936 la cartelera de Madrid estuvo monopolizada por películas soviéticas y en los únicos cinco cines que estuvieron abiertos durante esos días figuraban, además de ésta, *Chapáiev, el guerrillero rojo* (1934), de Sergei Vasiliev; y los documentales *¡Pasaremos!* (1936), de Fernando G. Mantilla y *Nochebuena del miliciano*. Según estadísticas propias elaboradas por José Cabeza (2005:185-186), desde que en febrero de 1937 se formó la Junta de Espectáculos, la representación del cine soviético significó tan sólo un 0'8% de la cartelera madrileña, frente al 47'7% de películas de Hollywood y un 16'5% de films españoles. El autor afirma que no faltó público a las salas cinematográficas y en aquellas donde se estableció un modelo de programación “de fin de fiesta”, en el que se combinaba la proyección de cintas con números de variedades, nunca fueron deficitarias.

Como consecuencia del apoyo de la Unión Soviética a la República y la llegada de armamento se incrementó progresivamente la influencia del Partido Comunista y se hizo ostensible la presencia soviética en los diferentes aspectos de la vida cultural de Madrid. El comentario de Koltsov, anotado unos días después del estreno del film es significativo: “*Los fascistas han agrupado sus fuerzas y hoy se han lanzado de nuevo a una ofensiva decidida por todo el frente en torno a Madrid. Los milicianos se defienden no sin tenacidad, pero el enemigo golpea con el fuego concentrado de la artillería y con tanques. Al principio, los tanques provocaban un miedo cerval. Ahora los milicianos han empezado a acercárseles, arrastrándose, y a arrojarles granadas de mano. En este sentido ha desempeñado un gran papel la película “Los marinos de Cronstadt”; después de ver este film, los jóvenes comunistas españoles sueñan con repetir la hazaña de los soldados rojos ante Petrogrado e intentan repetirla*” (Koltsov 1963: 153). Esta fue una de las películas más vistas en el frente junto a *Chapáiev*, proyectadas en las sesiones que organizaron los partidos políticos y organizaciones sindicales con camiones ambulantes que recorrían las líneas, como testimonio el escritor soviético Ilya Ehrenburg, responsable de uno de ellos en el frente de Teruel: “*Hora vespertina en la Iglesia. Función cinematográfica: Tchapaiev. Los soldados se ríen, aplauden, patalean, están alegres y tienen frío. Luego se me acerca Pedro, el mismo al que se le perdió un puerco. Dice: Señor, le pido que agradezca en mi nombre al comandante Tchapaiev el ejemplo noble que nos ha dado. Contesto: Tchapaiev ya murió. Queda perplejo (...) Luego dice: Entonces, agradezca a su sucesor*” (Ehrenburg 1979: 68). Otros testimonios como el de García Oliver (1978: 189) aportan interesantes comentarios sobre la gran influencia que ejerció la cinematografía soviética en la actitud de lucha entre los milicianos y los soldados.

Las panorámicas sirven como denuncia contundente contra los bombardeos indiscriminados sobre la población civil, aunque la cámara sólo registra los edificios siniestrados, a diferencia del primer capítulo en el que se mostraba a la población horrorizada a la búsqueda de un refugio para resguardarse.

La banda sonora repite el mismo esquema de los capítulos anteriores, una música orquestal continua engarza diversas melodías de piezas clásicas que establecen una lineación temporal homogénea, sin ningún tipo de acentos dramáticos. En la secuencia sobre los espectáculos de Madrid, irrumpe la melodía de *La verbena de la paloma*, la castiza zarzuela que se identifica con las clases populares y sirve como cita metacinematográfica a *La verbena de la paloma* (1935) de Benito Perojo, una de las mejores películas del período republicano que obtuvo un gran éxito de público.¹⁷



¹⁷ Ver Pérez Perucha 1977: 98-99, voz de Félix Fanés. En época muda, José Buchs realizó una versión (1921), las proyecciones del film se acompañaban por una orquesta en directo con las partituras adaptadas (Borau 1998: 159, voz Luciano Berriatúa).

2.2. DOS DOCUMENTALES DE APOYO A MADRID

AYUDA A MADRID/ CNT-FAI AYUDA A MADRID [Número 61 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 149. Duración: 7'30''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet, Juan Pallejá. Sonido: Francisco Gómez. Laboratorio: SIE nº 1. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En Barcelona se realizan los preparativos de los víveres que viajarán a Madrid para abastecer a la población: en el puerto, barcos veleros descargan frutas y legumbres, en el mercado del Borne se hace acopio de patatas, coles y alcachofas. Los camiones salen de la ciudad formando un convoy de treinta y cinco camiones, al mismo tiempo se equipa un tren con vagones de ayuda humanitaria. Desde la sede del Comité Regional de Barcelona, el grupo encargado de la expedición saluda a la Federación local que está acompañada por un niño refugiado en casa de Guardamino.¹⁸



¹⁸ En el diario confederal se anunciaba: “*Los obreros de la casa de galletas y chocolates solsona, colectivizada, recogen, bajo su protección, cincuenta niños, hijos de los heroicos defensores de Madrid*”. Según la crónica, una de las expediciones de víveres que fue a Madrid trajo los niños a su vuelta a Barcelona, “*hijos de los combatientes, para ser distribuidos entre los trabajadores que apresurábanse a aliviar las tristes penalidades sufridas por las indefensas criaturas, víctimas de la barbarie fascista*”, tal y como nos muestra con orgullo el documental (*Solidaridad Obrera*, 10 diciembre 1936).

El historiador Fernández Cuenca (1972: II, 759) atribuye la dirección y la fotografía de este documental a Félix Marquet; el comentario a Les y el montaje a Antonio Graciani, aunque en los créditos de la copia que se conserva en Filmoteca Española sólo consta la autoría de Marquet. Ahora bien, parece muy probable que la intervención de Les en este documental fuera destacada, no sólo en el texto, sino también en la dirección. La película está vinculada con los dibujantes, un sindicato al que pertenecía Les y cuya obra anónima se menciona en el film, algo inusual que no se volverá a repetir en el resto de documentales.

Fernández Cuenca añade que hay una breve aparición de Buenaventura Durruti, lo que ayudaría a situar la filmación de la película en otoño de 1936, aunque tal secuencia tampoco aparece en la copia de Filmoteca Española. Pudiera ser que la cinta sufriera modificaciones tras la guerra una vez que el material fue incautado por los nacionales y se depositó en los laboratorios Cinema Riera de Madrid, o incluso antes. Sin embargo, nada se puede esclarecer sobre estos datos contradictorios por falta de documentación fehaciente.

Ayuda a Madrid aparece programada por primera vez el treinta y uno de marzo de 1937 en el cine Fémica de Barcelona; permaneció en cartelera durante las dos primeras semanas de abril (*Solidaridad Obrera*, 11.III - 9.IV.1937).



El asedio que ejercieron los nacionales sobre Madrid en otoño de 1936 comenzó por el corte de todas las carreteras de entrada a la ciudad, a excepción de la de Valencia que se convirtió en la única vía transitable para abastecerla. La Junta de Defensa de Madrid decidió evacuar a la población que no hiciera un papel básico en la defensa para mitigar el complicado abastecimiento de la ciudad, aunque muchos ciudadanos se negaron a salir a pesar de las medidas de presión ejercidas por la Junta. La gran mayoría de refugiados fueron a Levante y Cataluña, donde se establecieron casas de acogida, colonias y escuelas para los niños.¹⁹



La voz narradora hace alarde de la unidad antifascista que han establecido todas las fuerzas políticas para dar soporte humanitario a la población de Madrid mientras dure el asedio de los nacionales.

El discurso político del documento se desmarca del bloque Frentepopulista para defender el desarrollo conjunto de la revolución y la guerra. Como se sabe, este es el

¹⁹ Martínez Bande 1982: 317. Para detallar el asedio, ver Robert Garland Colodny, *El asedio a Madrid*, Ruedo Ibérico, París 1970.

principal argumento defendido por los anarquistas durante los primeros meses de la guerra. El locutor lo reitera con las mismas palabras al comienzo y al final de la película para que no quede la menor duda sobre los postulados que acompañan a las llamadas de ayuda solidaria, así afirma al inicio del texto:

Madrid, tumba del fascismo internacional es un deber ineludible. Las consignas de ayuda y solidaridad para ganar la guerra y la revolución se realizan con el entusiasmo de todos los obreros de Cataluña que dispuestos a morir luchando atienden a sus hermanos del frente trabajando en la retaguardia día y noche hasta conseguir el triunfo de sus ideales de liberación.

Y finaliza:

Las consignas están en pie y se cumplen “Ayudar a Madrid”, “Solidaridad”, he ahí nuestro ejemplo, el ejemplo que todos debemos seguir para conseguir nuestro ideal de ganar la guerra y la revolución.

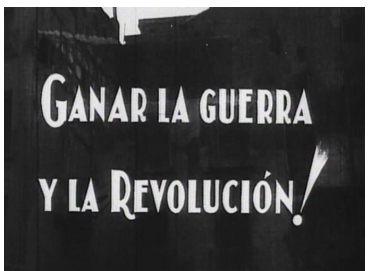
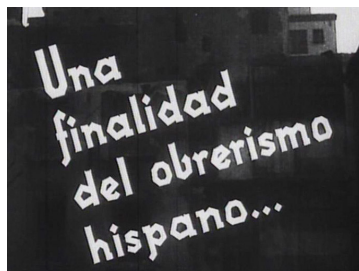
Asimismo, la alocución destaca el trabajo desinteresado de “*todos los obreros de Cataluña*” y la eficacia de los sindicatos confederales en la preparación de las carabanas que harán llegar la carga de un día para otro. El texto contiene la característica hipérbole de la retórica anarquista, verdaderamente inflamada y sentimental cuando se refiere a los símbolos libertarios y los relaciona con los trabajadores:

Las banderas de la CNT y la FAI tremolan en cada coche, en cada convoy, sus rizos copian el estremecimiento de nuestros pechos leales, dijérase que la vibración de todos los corazones de los obreros de Cataluña se hizo temblor para llegar a nuestros hermanos de Madrid con fuerza espiritual y material.



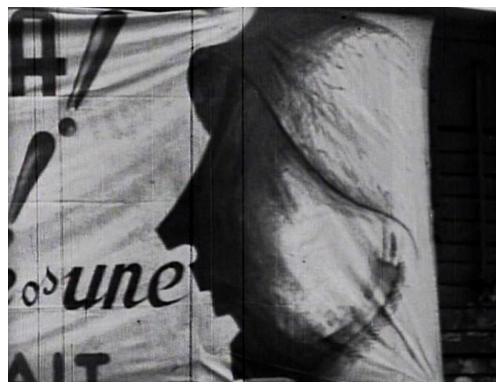
En la primera secuencia se introduce un ardid visual para sustituir en el enunciado sonoro por una sucesión de textos: unos planos con rótulos sobrepuestos en el fondo fotográfico. La cámara describe una larga panorámica lateral mientras cambian

los titulares con las consignas que lanzan los mensajes de ayuda humanitaria junto a los postulados anarquistas que dicen:



La puesta en forma responde a la plástica de propaganda cartelística, de hecho, esta secuencia se manifiesta como una sucesión de ‘carteles filmados’ al sustituir la palabra

del locutor por el texto escrito. Del mismo modo, los vagones de los trenes aparecen recubiertos por grandes pancartas realizadas por los dibujantes del sindicato confederal en las que destaca el mensaje escrito.



SOLIDARIDAD DEL PUEBLO HACIA LAS VÍCTIMAS DEL FASCISMO [Número 752 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 819. Duración: 10'30''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: José Gaspar, Sebastián Perera, Miguel Mutiñó, A. García Verchés. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En Valencia se celebra una gran manifestación para apoyar a las víctimas de la guerra, dedicada a la población de Madrid. El acto ha sido convocado por los hospitales de sangre, el Sindicato Único de Peritos y Técnicos Industriales de la CNT y las guarderías de niños. Tras recorrer el Paseo de la Alameda, los manifestantes se reúnen en la plaza del Ayuntamiento donde escuchan los discursos del ministro de Justicia Juan García Oliver y de Juan Dempser.

El traslado de gobierno de Madrid a Valencia el seis de noviembre de 1936, convirtió la ciudad en la capital administrativa y el centro cultural de la República. Allí se trasladaron provisionalmente las obras del museo del Prado,²⁰ donde quedaron

²⁰ El ejecutivo de la República creó la Junta de Defensa del Tesoro Artístico con el objetivo de preservar la pinacoteca más importante del Estado; una vez que llegó a Ginebra se creó un Comité Internacional para el salvamento del tesoro español.

El documental de la productora Film Popular, *Tesoro Artístico Nacional* (1937), de Ángel Villatoro, explicaba las iniciativas gubernamentales emprendidas para proteger las obras y los monumentos artísticos, aunque la película se encuentra desaparecida hoy día. Ver Fernández Cuenca 1972: II, 960; Del Amo-Ibáñez 1996: 836, número 796.

La película *Las cajas españolas* (2004) de Alberto Porlán, reconstruye en clave documental las vicisitudes de las 1.868 cajas que contenían las obras de arte del museo del Prado en su traslado a

salvaguardadas tras los gruesos muros de la torres de Serrano.²¹ A ella llegaron también como refugiados numerosos intelectuales y gente del mundo de la cultura que participaron en actos de homenaje a las milicias y apoyo a las víctimas de la guerra, entre otros, los poetas Antonio Machado, León Felipe y Moreno Villa. Valencia, con su clima benigno, era un oasis de paz y bienestar comparado con la capital, incluso se le llegó a denominar el “Levante feliz”. Mientras tanto, Madrid se había convertido en un inhóspito campo de batalla, sufría el primer frío otoñal, el racionamiento de los alimentos y las destrucciones sistemáticas de los bombardeos que ya habían provocado trescientas sesenta y cinco muertes y mil quinientos setenta heridos que abarrotaban los hospitales de sangre.²²

Solidaridad del pueblo a las víctimas del fascismo se enmarca en ese contexto de contraste acusado entre la capital asediada y la placidez en que vivía la urbe mediterránea, alejada de la línea de frente. Se trata de apelar a la conciencia de la

Ginebra, allí permanecieron en depósito hasta que regresaron a Madrid en septiembre de 1939, un hecho que fue totalmente silenciado por el gobierno franquista.

²¹ Las Torres de Serrano son unas de las puertas de entrada a la ciudad de la antigua muralla medieval. La robustez de sus muros, construidos con sillares de piedra, protegieron provisionalmente los cuadros del Prado hasta que fueron trasladados a Ginebra.

²² Abella 2004: 175. A mediados de noviembre de 1936 la cartelera valenciana ofrecía una amplia oferta de todo tipo de espectáculos, incluidos los festejos taurinos o los campeonatos de fútbol y de frontón; la abundancia de entretenimiento refleja la lejanía del frente en comparación con lo que se vivía en otros lugares más afectados por la guerra. Edgard Knoblauch, periodista norteamericano corresponsal de la agencia de noticias *Associated Press*, se encuentra entre los testimonios que dejaron sus impresiones al comparar el ambiente de las dos ciudades: “*¡Qué distintas eran Madrid y Valencia en aquella época! Madrid era una ciudad muerta después de la puesta del sol, en la que sus habitantes, menos los que estaban de guardia, se acurrucaban en su hogar, temblando por lo que la noche podía acarrearles; una ciudad de muerte, de silencio al oscurecer, excepto cuando la artillería entraba en acción o los estruendosos aviones nocturnos volaban soltando sobre ella su mortífera carga.*

Pero en Valencia, a las nueve de la noche lucían aún las farolas y los anuncios luminosos. Las calles brillaban con fulgor (...). El comentario que se hacían los recién llegados a la capital levantina, de que allí “nadie parecía darse cuenta de que había guerra” estaba ampliamente justificado. (...) Los cafés estaban llenos de milicianos, disfrutando de permiso o esperando ser llamados por primera vez al servicio activo. Los cabarets estaban abarrotados, desde que se abrían a primeras horas de la tarde, hasta que cerraban mucho después de la medianoche (...).

De día, Valencia era aún más animada que por la noche. (...) Coches cargados de milicianos con ganas de divertirse atravesaban las estrechas calles a toda velocidad. (...) Los músicos ciegos, a muchos de los cuales conocía de Madrid, tocaban ahora sus acordeones, gaitas zamoranas y violines por todas las calles. Las tiendas estaban llenas hasta los topes. Había que esperar turno para sentarse en un café. Los restaurantes florecían. La población de la capital levantina, normalmente de cuatrocientos mil habitantes, había aumentado hasta casi el millón por la gran afluencia de refugiados, muchos de los cuales eran hombres aptos para el servicio en Madrid y que habían escapado de allí bajo uno u otro pretexto” (Knoblauch 1967 [1937]: 180-182).

ciudadanía valenciana para conseguir su adhesión moral así como la ayuda humanitaria necesaria para atender los efectos provocados por la guerra.

La permanencia del gobierno en la ciudad, facilitó iniciativas como la que muestra el documental, un acto social promovido por la organización confederal anarquista y liderada por el entonces ministro de Justicia y miembro de la FAI Juan García Oliver.

El film se estrenó el quince de marzo de 1937 en el cine Savoy de Barcelona, la última semana del mes pasó a la sala Actualidades y la primera de mayo al cine Alianza (*Solidaridad Obrera*, 15.III.-4. IV. 1937).²³

La narración se organiza en dos unidades, una primera parte en la que el protagonismo se concede a la multitud que desfila en la marcha por las calles de la ciudad y un segundo bloque en el que se desarrollan los parlamentos políticos, en los que la voz en directo de los dos oradores adquiere protagonismo.



²³ El sindicato anarquista de Madrid, SUICEP, realizó otro documental dedicado al mismo tema, *Solidaridad valenciana* (1937), dirigido por Fernando Roldán (Fernández Cuenca 1972: II, 954; Del Amo-Ibáñez 1996: 819, número 754).

En la primera parte de la enunciación el peso informativo recae en una voz narradora que suministra los datos mientras el discurso discurre en paralelo a la imagen. En la segunda parte, ambas voces narrativas, extradiegética e intradiegética se fusionan en los discursos políticos de Juan García Oliver y Juan Demper. El discurso de García Oliver, con su habitual tono exaltado, apela a la necesidad urgente de ayuda material para dotar los hospitales de sangre donde se atienden a los heridos del frente.²⁴ Juan Demper destaca los esfuerzos realizados por el gobierno en la atención a los niños, víctimas que más acusan la devastación moral y física como consecuencia de la guerra.²⁵

Las imágenes muestran las calles abarrotadas de gentes de todas las edades y familias con niños cogidos de la mano, todo un mar de cabezas que sostienen pancartas y banderas de la CNT-AIT.



²⁴ En los hospitales de sangre se instalaban los heridos evacuados del frente después que se habían realizado las primeras curas de urgencia en el campo de batalla. Para cubrir la asistencia se hubieron de habilitar hospitales de sangre en las zonas de retaguardia, con frecuencia en locales disponibles en las ciudades readaptados a las urgentes necesidades sanitarias. Los diferentes organismos políticos realizaron múltiples actividades con el objetivo de recabar fondos para los hospitales de sangre; además de los actos públicos de sensibilización dirigidos hacia la ciudadanía como el que ocupa el documental, los confederales editaron almanaques ilustrados para obtener financiación, entre otras iniciativas similares.

²⁵ El Ministerio de Instrucción Pública se encargó de supervisar toda una red de ayuda a la infancia en la que participaron partidos, sindicatos y asociaciones diversas como Socorro Rojo, Solidaridad Internacional Antifascista, Mujeres Libres, etc. Cataluña y el País Valenciano fueron la zonas de mayor acogida de niños refugiados, allí se establecieron casas de colonias, guarderías y escuelas para atender alrededor de unos cincuenta mil necesitados.

Otros planos se detienen en los balcones de las casas de donde cuelgan enormes pancartas en señal de solidaridad, desde allí pequeños grupos familiares contemplan con atención el paso de la marcha. Entre el ambiente multitudinario de la manifestación destacan las pancartas con mensajes de adhesión a Madrid que recuerdan a los ciudadanos de Valencia la proximidad del frente de guerra. Las consignas confederales refuerzan algunos postulados libertarios. Se puede leer en las diversas consignas:

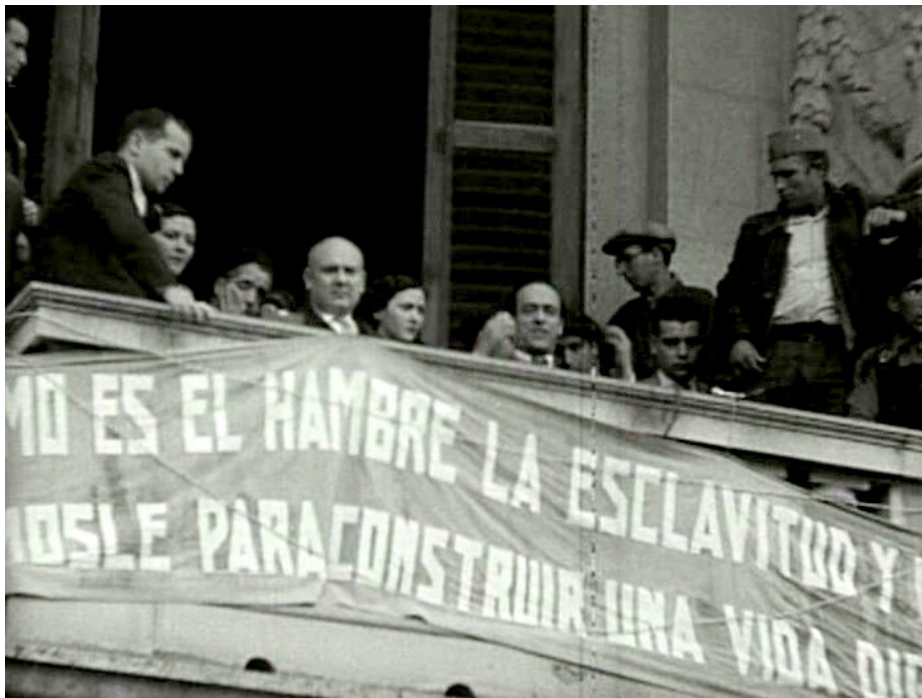
*¡Valencianos! El frente de guerra está a 150 Km. de Valencia,
¡No lo olvidéis!*

“Valencia en pie de guerra para aplastar el fascismo”

“La ayuda que prestes a los heridos será beneficiosa para la revolución. Sindicato de campesinos (Benicalap) os pide colaboréis”.

“Compañero: ayuda a los hospitales de sangre”

“El fascismo es el hambre, la esclavitud y la muerte. ¡Aplastémosle para construir una vida digna!”



En la segunda parte de la película se establece un tratamiento formal diferenciado para la articulación de cada uno de los parlamentos políticos. El discurso de García Oliver, de aproximadamente unos cinco minutos de duración, se resuelve con un juego constante de plano-contraplano en los que el balcón del ayuntamiento se muestra siempre en plano general con una posición de la cámara bastante alejada del punto donde se sitúan los protagonistas. Se alternan planos en diferentes escalas de

proximidad para mostrar la plaza abarrotada, una variedad de planos que acompañan las palabras de Oliver en una ajustada sincronía: rostros de niños, jóvenes y adultos encaramados en las farolas de la plaza, siempre sin perder de fondo la voz de Oliver dirigiéndose hacia la multitud. El detenimiento de la cámara en la infancia pone de manifiesto una atención preferente a la capa de la población más desvalida en la que se volcaron las instituciones políticas y los organismos ciudadanos.



El segundo parlamento de apenas un minuto de duración, se resuelve con un único plano fijo aunque se omite la introducción de contraplanos de la audiencia para conceder todo el protagonismo al personaje.



En la producción anarquista no son frecuentes los documentos que cuentan con sonido directo, en éste caso los dos discursos pronunciados por las personalidades están registrados en vivo, lo que incrementa su valor documental. Se aprecia un especial cuidado en el tratamiento del sonido, con la alternancia aquellos que son de procedencia verdaderamente intradiegetica y otros insertos pregrabados que se utilizan para ambientar el discurrir multitudinario con voces de gentes, murmullos, exclamaciones o aplausos. Cada vez que en la imagen desfilan bandas musicales, se sustituye *A las barricadas* que es la banda de fondo a lo largo de todo el film, por los compases populares característicos en los repertorios de estas formaciones musicales.

Otros juegos entre el sonido directo e intradiegetico aparecen a lo largo de los discursos. En la disertación de Juan Demper, su voz entra superpuesta a la voz en *off* del narrador como si se tratase de una crónica retransmitida en directo, un recurso que acentúa el efecto de inmediatez de la imagen y aumenta el efecto documental.

El cierre muestra un plano general de la plaza centrado en la zona donde se ubica la orquesta que interpreta los himnos anarquistas *Hijos del Pueblo* y *A las barricadas*, como broche final que ratifica el protagonismo anarquista en la organización del acto.

2.3. OTROS REPORTAJES SOBRE MADRID

A lo largo de 1937 las dos productoras anarquistas que operaron en la capital, ‘Sindicato Único de la Industria de la Cinematografía y Espectáculos Públicos de Madrid’ (SUICEP, más tarde transformada en ‘Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos’, FRIEP), y ‘Spartacus’ realizaron otros documentales sobre el asedio de la ciudad,²⁶ aunque todos ellos están desaparecidos en la actualidad. Se trata de *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (1937),²⁷ producción del FRIEP por encargo de Solidaridad Internacional Antifascista (S.I.A.)²⁸ con dirección de Alfredo Polo, miembro de la CNT en Madrid. Según Fernández Cuenca (1972: 859-860) el film se realizó para conmemorar el año de intervención de las unidades anarquistas en la defensa de Madrid; la tarea más destacada en la protección de la capital fue construcción de empalizadas defensivas que se levantaron en torno de la ciudad con el trabajo de las milicias y la ayuda de la población civil.²⁹

El siguiente título es *Madrid heroico* (1937)³⁰ dirigido por el gallego Ramón Barreiro y producción de la CNT, de él no se tiene más información que algunos datos recientes de Castro de Paz (2006: 23) donde se puntualiza que el rodaje se inició en el mes de mayo de 1937 y se estrenó en Madrid en octubre del mismo año.³¹

²⁶ La Alianza de Intelectuales Antifascistas dedicó varias cintas a la defensa de Madrid, entre las más destacadas *Defensa de Madrid* (1936), de Ángel Villatoro; *Madrid vive la guerra* (1937), de Mauro Azcona; *Obuses sobre Madrid* (1937), con fotografía de varios autores aunque de dirección desconocida.

²⁷ Del Amo-Ibáñez 1996: 551, número 422.

²⁸ Solidaridad Internacional Antifascista (SIA) fue un organismo creado por los anarquistas en 1937 para realizar tareas humanitarias que también financió la producción de algunos documentales, como se ha detallado en el capítulo III.

²⁹ Desde mediados de octubre de 1936 se estableció un plan de fortificaciones por toda la zona sud-oeste de Madrid, dada la proximidad del general Varela sobre la capital. Las cuatro líneas de fortificaciones describían semicírculos en forma de trincheras, alambradas e incluso cables de alta tensión. La Junta de Defensa concedió mucha importancia a la realización de estos trabajos y trató de movilizar masivamente a la población a través de intensas campañas propagandísticas. Pese a la improvisación y precariedad de muchas de las empalizadas, resistieron las embestidas de los nacionales a lo largo del mes de noviembre y consiguieron neutralizar los choques frontales, aunque el coste de vidas humanas fue muy elevado (Martínez Bande 1982: 230-231).

³⁰ Del Amo -Ibáñez, 1996: 612, número 501.

³¹ Castro ha tenido acceso al diario de Barreiro y añade el comentario textual del director a propósito de su trabajo, en el que afirma que el documental “*fue aplaudido en todos los cines*”.

Por último, dos filmes de Fernando Roldán, *Madrid sufrido y heroico* (1937)³² producción de Spartacus Film, versaba sobre el asedio de noviembre (Fernández Cuenca 1972: 875); *¡Así venceremos!* (1937)³³ producción del FRIEP, era un documental dramatizado que hacía un repaso sobre la defensa y evacuación de la ciudad al mismo tiempo que alertaba sobre la infiltración de quintacolumnistas, un tema muy recurrente en la propaganda cartelística (Sala-Álvarez 1980: 16).



³² Del Amo-Ibáñez, 1996: 613, número 504.

³³ Del Amo-Ibáñez, 1996: 143-144, número 51.

4.3. FILMOGRAFÍA SOBRE DURRUTI

Las aportaciones cinematográficas a la construcción del mito

La vida de José Buenaventura Durruti¹ tuvo todos los ingredientes que son imprescindibles para transformar en mito una trayectoria vital. Sin lugar a dudas su figura fue la más popular en el seno del movimiento libertario hispano.² El personaje aparece abundantemente retratado en la literatura anarquista y en el transcurso de los años se ha cimentado una imponente hagiografía tejida con la aportación de sus compañeros de viaje político. Son incontables los artículos, fascículos y opúsculos que se encuentran en los archivos hemerográficos donde se recogen recuerdos y anécdotas

¹ José Buenaventura Durruti Dumange (1896-1936) nació en León en el seno de una familia numerosa de origen vasco-catalán, era el segundo de ocho hermanos. Hijo de ferroviario, aprendió el oficio de tornero mecánico y se afilió al sindicato socialista UGT con diecisiete años. Tras la huelga general de 1917 fue expulsado de la organización por sus ideas beligerantes y marchó a Asturias donde entró en contacto con el anarquismo. Un poco más tarde se exilió a Francia para librarse del servicio militar, tras su vuelta a España se hizo militante del sindicato anarquista CNT y en 1920 entró en el grupo “Los Justicieros” de la mano de Manuel Buenacasa, con el que actuaría en San Sebastián contra los pistoleros de la patronal. En la misma ciudad preparó un atentado contra Alfonso XIII, que resultó frustrado. Huyó a Zaragoza y allí se unió a Francisco Ascaso para fundar el grupo “Crisol” en 1922. Juntos se establecieron en Barcelona y al año siguiente transformaron “Crisol” en “Los Solidarios”, un grupo que reunía a una militancia de la CNT muy activa contra la recién instaurada Dictadura de Primo de Rivera; en el momento de su constitución formaron parte Francisco Ascaso, Torres Escartín, A. Miguel, Suberviola, Brau, Manuel Campos, García Oliver, Gregorio Martínez, Aurelio Fernández, Ricardo Sanz y García Vivancos.

De nuevo el exilio lleva Durruti a París hacia finales de 1923, donde participó en el complot de Vera de Bidasoa que fracasó en el intento de introducir guerrilleros en España para acabar con la dictadura Primorriverista y le obligó a huir a América en compañía de Francisco Ascaso y Gregorio Jover. Primero recalaron en Nueva York, después en Cuba para pasar por México y Argentina; finalmente regresaron a Francia de donde fueron expulsados tras permanecer unos meses en prisión, entonces se trasladaron a Bélgica donde vivieron durante dos años, Durruti junto a su compañera Émilienne Morín y su hija. Después de este breve paréntesis, en 1931 volvió a Barcelona al producirse el cambio de régimen político con la proclamación de la Segunda República. En la ciudad condal “Los Solidarios” se transforman en “Nosotros”, nuevamente junto a Ascaso y con García Oliver, y se integran en la Federación Anarquista Ibérica. Pero el grupo tiene un carácter incluso más radical que la FAI ya que mantiene una posición firme contra el gobierno republicano, lo que lleva Durruti a prisión de forma intermitente tras participar en diversas insurrecciones revolucionarias. En enero de 1932 colabora activamente en una sublevación obrera del Alto Llobregat por lo que es deportado a la Guinea española; a su vuelta a España (1933) participa en la insurrección anarquista de enero y en la huelga general de diciembre del mismo año, también interviene en la revolución de Asturias de octubre en 1934. En Barcelona forma parte del Comité de Defensa Confederado de Barcelona que dirige las acciones contra los militares sublevados en julio de 1936, se integra en el Comité de Milicias Antifascistas y organiza una de las primeras columnas militares que saldrán de Barcelona hacia el frente de Aragón. La columna Durruti instala su cuartel general en Bujaraloz (Zaragoza); en noviembre, una parte de la columna se traslada a Madrid para colaborar en la defensa de la capital donde muere Durruti. Ver Morín 1937; Peirats 1977: 47-48 y 1978: 256-263; Paz 1978; Pagès 2000: 488; Iñiguez 2001: 193; *Umbral* nº 53 extraordinario, “Durruti, héroe del pueblo” (19 noviembre 1938).

² Durruti se convirtió en un auténtico icono de la cultura popular, su retrato se exhibía en escaparates y estaba a la venta en forma de cuadro o cartel junto a otros símbolos políticos; una práctica que fue muy habitual durante la etapa republicana.

de su vida.³ Entre estos múltiples testimonios se encuentran los de corresponsales extranjeros que también han contribuido de forma extraordinaria a engrosar la leyenda y difundirla internacionalmente, entre ellos, los periodistas H.E. Kaminski, Mijail Koltov, Franz Borkenau o H. Edward Knoblauch construyeron un relato sobre Durruti y la Guerra Civil que da una vívida impresión del conflicto con perspicaces observaciones sobre los protagonistas. El escritor Iliá Griegoriv Ehrenburg afirmaba: “*Ningún escritor se hubiera propuesto escribir la historia de su vida; ésta se parecía demasiado a una novela de aventuras*” (Enzensberger 1976: 17).⁴

La circunstancia de clandestinidad en que vivió Durruti la mayor parte de su vida le obligó a borrar sus propias huellas para no ser detenido por la policía, lo que ha dado pie a que la fábula y la exageración popular fueran rellenando de forma imaginativa los huecos desconocidos de su biografía. Sus actividades fluctuaron de forma permanente entre la ilegalidad revolucionaria y la supervivencia. Peirats (1978: 258) lo definió como un “*hombre de acción*”, entregado al dinamismo revolucionario.⁵ Quizás por ese motivo su popularidad se extendió más allá del anarquismo hispano y su figura se ha convertido en uno de los grandes mitos de la Guerra Civil.

El retrato resultante de todas estas aportaciones traza el perfil de un titán al que no le falta ninguno de los atributos esenciales para ajustarse al arquetipo heroico cinematográfico como son la corpulencia física, la tenacidad, la valentía, el riesgo permanente, la fidelidad a sus convicciones, la pasión por la aventura y el carisma personal.⁶ Durruti podría ser el equivalente a un Robin Hood del s. XX,⁷ no en vano

³ Nos referimos a diarios, semanarios y revistas como *Solidaridad Obrera*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos*, *Umbral*, etc.

⁴ Citado en Enzensberger, del original alemán *Menschen, Jahre Leben, Kaempfe*, Munich 1962: 142-143. Para los periodistas y escritores, ver Kaminski 1976; Koltov 1963; Ehrenburg 1979; Knoblauch 1967; Borkenau 2001.

⁵ Jaume Miratvilles coincide en esta definición de Durruti como un hombre de acción. En el documental *Buenaventura Durruti* (1972), de Hans Magnus Enzensberger comenta: “*El Comité Central era un órgano burocrático, se discutía, se negociaba, se decidía, se levantaban actas, había un trabajo burocrático. Pero Durruti no era capaz de permanecer mucho tiempo sentado, afuera se combatía. No soportó mucho tiempo, organizó pues una división propia, la columna Durruti, y se marchó con ella al frente de Aragón*”.

⁶ Gaston Leval explica que la obtención del liderazgo en los grupos anarquistas, en los no existe una jerarquía reconocida *a priori*, el líder surge por el reconocimiento hacia la persona que se considera más dotada, la más audaz, la que dirige de manera espontánea a los demás y sabe imponer su iniciativa. (Paniagua 1989: 20, traduce el texto original “La crise permanente de l’anarchisme”, *Cahiers de l’humanisme libertaire*, XI-1967). El estallido de la Guerra Civil supuso el fin del este tipo de

junto a Juan García Oliver y Francisco Ascaso fueron conocidos en los años veinte y treinta como “*los tres mosqueteros del anarquismo*”.⁸

La participación de Durruti en la guerra fue muy breve, apenas duró unos cuatro meses bruscamente interrumpidos por su muerte prematura, un hecho que no hizo sino incrementar la exaltación de su biografía. Las imágenes cinematográficas que se conservan de Durruti son muy escasas en contraste con la copiosa literatura que se ha tejido sobre él. Entre toda la producción anarquista de la Guerra Civil sólo se encuentran dos títulos: *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 1* y una breve aparición en *Aragón trabaja y lucha*. Tras su muerte se filmó el sepelio en Barcelona y al año siguiente se montaron dos títulos para conmemorar el aniversario de su desaparición, *Veinte de noviembre* y *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha compañero?* Ambas son películas elegíacas que sumadas a las anteriores han

espontaneísmo libertario y la aceptación de una disciplina y un ejercicio del poder en el que Durruti participó junto a otros miembros de la FAI, como Joan García Oliver y Federica Montseny. Éste planteamiento generó profundas contradicciones teóricas en el movimiento libertario y fue objeto de intensas discusiones entre la militancia, aunque el áurea mítica de Durruti omite cualquier sombra en su biografía.

⁷ El cine español no se ha decidido a representar la figura de Durruti. Es sintomático que en la actualidad no existan más películas de todo tipo sobre un personaje que por lo controvertido de sus actividades y su protagonismo político tiene aspectos muy atractivos tanto para la fábula cinematográfica como para la indagación histórica.

Entre los títulos que se conocen sobre Durruti, destacan dos documentales: *Buenaventura Durruti* (1972), de Hans Magnus Enzensberger; y *Durruti en la revolución española* (1988), de Paco Ríos; ambos buscan el reconocimiento histórico del personaje a través de testimonios de la época. Otro planteamiento diferente aporta *Buenaventura Durruti anarquista* (2000), de Jean Louis Comolli, quien pone de relieve la ausencia de huellas del pasado histórico en la memoria de la sociedad actual. A partir de esta evidencia se interroga sobre el mito y la historia para hacer una indagación del personaje legendario con la ayuda del grupo teatral Els joglars.

En 1977, el francés Raimond Cazaux realizó *El Frente*, un film de montaje sobre la columna Durruti reutilizando fragmentos de los reportajes anarquistas de la guerra, entre ellos los de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Según Marcel Oms la película retoma exactamente el mismo discurso que las tempranas películas de la CNT (Oms 1986: 70).

⁸ Ver Paz 1978: 27-53, donde se refiere al período de “Los Justicieros” y “Los Solidarios”, en relación con las actividades clandestinas y delictivas de estos grupos.

Para Chris Ealham la figura de Durruti encarna como ninguna otra, la postura rebelde revolucionaria que se sitúa al margen de la ley, defendida por el anarquismo individualista que propugnó el filósofo alemán Stirner. Una herencia que según el autor, pesó sobre el movimiento libertario durante los años treinta y contribuyó a la caída de la CNT-FAI-FIJJL durante la Guerra Civil (Ealham 1999: 173).

Otros estudios sobre estos aspectos concretos del anarquismo se encuentran en Eric Hobsbawn, “Los antecedentes españoles”, en *Revolucionarios*, Crítica, Barcelona 2003. César M. Lorenzo, *Los anarquistas españoles y el poder*, Ruedo Ibérico, París 1972. AA.VV. *El lenguaje de los hechos: ocho ensayos en torno a Buenaventura Durruti*, Los libros de la Catarata, Madrid 1996.

contribuido a fijar la leyenda del líder con una retórica intensa y apasionada que han prolongado un retrato de la Guerra Civil de aventura romántica.



El mito Durruti se ha construido con las herramientas de una cultura oral, basada en la tradición popular que ha fijado formas poéticas como el romance. No hay imágenes épicas de Durruti ni en fotografía fija ni en movimiento. Apenas unos planos del personaje entre los milicianos de su columna y una breve secuencia desenfocada. Eso es todo. De ahí que en los reportajes mencionados así como en otros de la filmografía anarcosindicalista que citan al líder, sea la palabra de un narrador la que explica y engrandece las gestas del libertario, así, de todo aquello que no se muestra en la pantalla da referencias la alocución que funciona como si fuera un primer plano cinematográfico.⁹

Existió otra película de la producción anarquista en Madrid con formato de documental dramatizado, *Castilla se liberta* (1937) de Adolfo Aznar, en la que Durruti aparecía encarnado por el actor Félix Briones compartiendo protagonismo con otro anarquista legendario, Cipriano Mera, que se interpretaba a sí mismo. Sin embargo, la desaparición completa de la cinta impide descubrir qué elementos originales aportaba este relato a la filmografía del personaje.¹⁰

⁹ Se puede afirmar que los únicos primeros planos cinematográficos de Durruti que se conservan pertenecen a la serie documental *Sobre los sucesos de España (K. Sobitayan V Ispanii)* filmada por los soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev. El capítulo número once (1936) dedica un fragmento a hablar de Durruti en el frente de Aragón y muestra los planos más cercanos que se conocen del líder obrero.

¹⁰ *Castilla se liberta* (1937), número 146 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, (Del Amo/Ibáñez 1996: 220) Madrid 1937. Producción: SUICEP-FRIEP. Director: Adolfo Aznar. Ayudante de dirección: Alejandro Aznar. Argumento y guión: Eugenio Criado. Fotografía: Segismundo Pérez de

La muerte de Durruti

El catorce de noviembre Durruti había llegado a Madrid junto a una parte de su columna de milicianos para reforzar la defensa de la capital frente al asedio de las tropas nacionales,¹¹ pero murió seis días después como consecuencia de un impacto de bala recibido en la Ciudad Universitaria. Las circunstancias de su muerte nunca fueron esclarecidas y dieron lugar a diferentes versiones que sumaron a la leyenda del personaje el enigma de un final trágico.¹²

Entre los proyectos cinematográficos que se iban a hacer sobre Durruti se encuentra un documental de Armand Guerra, quien aprovechando que el cuartel general de su columna se había instalado en el local del Sindicato de Espectáculos mantuvo un encuentro con él para concretar cómo serían los preparativos junto a los milicianos de su columna. La fatalidad hizo coincidir que el día previsto para iniciar el rodaje Durruti cayera herido a primera hora de la mañana y la película se suspendió.¹³

Pedro. Sonido: Federico Gomis. Montadora: Magdalena Pulido. Decorados: Fernando Mignoni. Intérpretes: Cipriano Mera, Félix Briones (Durruti), Isabel Romero.

La película no se acabó del todo, pero el material se reaprovechó para insertarlo en noticiarios y otros documentales anarquistas (*Espectáculo* nº 4, 30 agosto de 1937).

¹¹ Sobre la necesidad de que Durruti apoyara la resistencia en Madrid, Federica Montseny fue una de sus más firmes defensoras pues estaba convencida de la transcendencia política y simbólica que tendría su presencia en la capital, como afirman sus palabras: “Durruti, él comprendía la necesidad de que estuviéramos presentes en todas partes, debíamos impedir que se pactara con los fascistas. Desde el primer día de la Guerra Civil los republicanos habían considerado la posibilidad de un arreglo pacífico. Le aseguro que sin nosotros el combate nunca habría durado tres años. Por todas estas razones yo afirmaba que Durruti debía venir a Madrid, me reafirmaba en esta idea tanto por razones de tipo militar como psicológicas. La llegada de Durruti y su división influyó mucho en la moral de los defensores de Madrid, cuando la columna desfiló por la ciudad la gente parecía electrizada, todos decían ¡Durruti está aquí!” [en el film *Buenaventura Durruti* (1972), de Hans Magnus Enzensberger].

¹² El Secretario de Propaganda de la Generalitat de Cataluña Jaume Miravittles comenta las actuaciones de Durruti en Madrid: “*Els combats durant els dies 13 i 19 varen deixar les milícies en un seixanta per cent del total*” un número de bajas que según el autor hacía honor a la consigna que estableció el líder anarquista: “*La situación de Madrid es angustiosa, casi desesperada. Hay, pues, que ir allí a hacerse matar, hay que ir a morir a Madrid*” (Miravittles 1972: 136).

¹³ Armand Guerra se encontraba en Madrid en uno de sus regresos desde el frente Centro, donde estaba filmando la serie documental *Estampas guerreras* (1936). El cineasta describe el encuentro con Durruti así: “*Me apresuré a solicitar su cooperación para algunas tomas de la actuación de la columna Durruti. Pero éste arrugó el ceño, me echó el brazo al cuello amistosamente y me condujo a un ángulo del jardín, diciéndome: -No lo tomes a mal compañero, pero soy enemigo acérrimo de las exhibiciones. Pocos han logrado filmarme, y aun eso por sorpresa. La leyenda de héroe que me están tejiendo, muy a pesar mío, es injusta; me molesta. Los héroes son los milicianos que forman mi columna. (...) Quise insistir en mi petición; pero él se negaba obstinadamente (...) Tuve que prometerle que filmaría una cosa de aspecto general, sin destacarle a él; quería seguir siendo el jefe desconocido*” (Guerra 1937a).

En el imaginario anarquista Durruti encarnó a “El Empecinado”, el héroe popular de la Guerra de Independencia contra los franceses,¹⁴ una comparación que cristaliza también en el discurso cinematográfico tal y como relata *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 1*, ya que la fuerza de la tradición oral pervive al paso del tiempo y aflora en los romances que se citan en el film, una expresión poética popular muy asentada en la literatura y el periodismo anarquista.¹⁵ Incluso tras su muerte, la crónica de *Solidaridad Obrera* insistía en el simbolismo de la guerra de Independencia.¹⁶

EL ENTIERRO DE DURRUTI [Número 275 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 310-311. Duración: 5’22’’ versión española. Versión norteamericana: 9’50’’] Barcelona, 23 noviembre 1936. Producción: Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P). Fotografía: José Gaspar. Operadores: Sebastián Perera, Joan Mariné. Conservación: incompleta versión española; completa versión inglesa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Tras la muerte de Durruti en la capital, se celebra el sepelio en Barcelona. El cortejo fúnebre desfila lentamente por las calles de la ciudad en un itinerario que duró ocho horas. El féretro sale de la sede anarquista en Vía Layetana y aquí se interrumpe la película de la versión española, en la versión inglesa se prolonga unos

¹⁴ Juan Martín, ‘El Empecinado’ (1755-1825), fue un guerrillero liberal que luchó contra las tropas napoleónicas y se opuso al absolutismo del rey Fernando VII. El personaje representa la rebeldía contra la invasión extranjera y el sometimiento arbitrario del poder, de ahí que las principales virtudes atribuidas a la figura de Durruti se identifiquen con esta figura histórica sobre la que se ha tejido una amplia leyenda. Existe una versión cinematográfica de la época sobre sus andanzas en tierras de Aragón titulada *El guerrillero* (1930), de José Buchs.

¹⁵ Los romances que existen sobre Durruti son incontables, muchos de ellos han pervivido en las publicaciones anarquistas, un fragmento de una crónica de *Solidaridad Obrera* bastará para ilustrar buena parte de estos referentes mítico-literarios que se vierten en artículos y comentarios durante toda la guerra: “*Las operaciones que desarrolla estos días nuestro Ejército del Este se ligan tan íntimamente a su figura de ‘Empecinado’ -legendaria y magnífica- que por tierras, y caminos, y valles, y montañas, y cielos de Aragón, su silueta adquiere cada día un relieve más hondo en el corazón de las multitudes que luchan. Es como una guía, que cada combatiente lleva en lo más profundo de su ser. Durruti muerto, como el Cid, gana batallas. Los fascistas saben que su sombra anda por los caminos de nuestra victoria. Y le temen tanto como a la misma muerte. Durruti está aún allí. Vivo en el alma de las cosas. Dando órdenes. Avanzando. Esta vez del brazo de Agustina de Aragón, que está en nuestras filas como miliciana de la Libertad, echando de nuevo a los invasores de España*” (B. K., “Actualidad de Durruti”, 29 julio 1937).

¹⁶ La guerra de Independencia (1808-1814) fue un símbolo en toda la retórica republicana. La resistencia popular a la invasión del territorio ibérico por las tropas francesas en el siglo XIX se comparó a la heroicidad del pueblo que luchó de forma voluntaria contra la llegada de ejércitos profesionales marroquíes, alemanes e italianos en apoyo del bando nacional.

minutos más y el féretro recorre la plaza de Cataluña, desciende por la Rambla de las Flores hacia el mar y finalmente pasa por delante de la estatua de Colón.

Existen tres versiones de este documento: una cinta española de cinco minutos, de la que tan sólo se conserva un fragmento del que ha desaparecido la cabecera original con los créditos y el final.¹⁷ Una norteamericana, *The mass tribute to Buenaventura Durruti*, que está completa, y otra sueca, *Buenaventura Durruti Sista Färd*, también completa. Se ha podido ver la versión norteamericana y la española, lo que resulta de gran utilidad para establecer una comparación que permite observar que el texto escrito del inicio es más amplio en la versión española, así como la incorporación de algunos planos retratos de Durruti en la versión norteamericana y la mención en éste film a la embajada norteamericana en Barcelona con la bandera a media asta en homenaje al difunto.

El entierro de Durruti en Barcelona dio lugar a una multitudinaria despedida que se convirtió en una verdadera manifestación de duelo colectivo al que no faltaron todas las personalidades políticas catalanas. La inmediatez del estreno del film el veinticinco de noviembre en el cine Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera IX.1936*), da cuenta de la celeridad con que se montó el reportaje para difundirlo enseguida. La existencia de versiones para su distribución en el extranjero indica la importancia que se le concedió a una película que documentaba el fuerte impacto provocado por la desaparición de Durruti, no sólo en el seno del movimiento anarquista sino entre toda la clase política.

Las imágenes del sepelio se corresponden con los numerosos testimonios escritos que describen con detalle el luctuoso acontecimiento. Quizás es en estos relatos donde se encuentra una crónica más cercana y emotiva del funeral, ya que las imágenes documentales fueron tomadas a gran distancia y carecen de primeros planos que aproximen al espectador a la sentida emoción de la concurrencia, aunque produce un fuerte impacto contemplar las calles de Barcelona transformadas por un cortejo de multitudes.¹⁸

¹⁷ Para la transcripción del comentario del narrador se ha utilizado la versión española que es la que se proyectó en los cines durante la contienda y a la que se hace referencia en el análisis textual.

¹⁸ De nuevo las impresiones de Jaume Miratvilles describen el ambiente conmovedor que invadió las calles de la ciudad: "*L'enterrament tingué lloc a Barcelona i fou una de les manifestacions populars més emocionants de la Guerra Civil. Mig milió de persones presencià el seguici funerari. Dones i criatures ploraven al pas del fèretre. Durruti era un autèntic heroi anarquista, el símbol i l'encarnació d'un pregon*

El documental traza dos bloques narrativos, en el primero se resume lo más relevante de su biografía y se destaca la intervención de su columna en el frente de Aragón y en Madrid, la segunda parte describe la ceremonia previa a su entierro.

El inicio del documental se plantea con un texto escrito a través de una serie de íntertítulos cuya función narrativa es sintetizar la vida del anarquista, de quien se dice: “*Tan larga es su biografía, que nos imposibilita enumerarla en el marco estrecho de un reportaje*”. El enunciado no sólo pretende homenajear al difunto sino a todos los milicianos caídos en combate, como certifica el locutor al afirmar:

En este desfile grandioso, que ha durado más de ocho horas, se ha patentizado la simpatía fraternal que gozaba nuestro compañero por su comportamiento durante su largo historial de revolucionario.

Ha sido, a la vez, de homenaje a todos los milicianos de la libertad caídos, así como de protesta contra los privilegiados de ayer que no contentos con la tiranía que ejercían pretendieron, y se esfuerzan vanamente todavía, en hundirnos en el más horrible de los suplicios: ¡EL FASCISMO!



Se observa cómo el discurso aprovecha para orientar el acto desde los postulados ideológicos anarquistas y concede a la reunión masiva el carácter de “protesta” frente a

sentiment popular. Els meus serveis feren un film d'aquella impressionant cerimònia i el text de fons, escrit per mi mateix, fou gravat amb la meua veu. Era un homenatge pòstum a un home que, per damunt de la seva significació política, havia sabut morir fidel als seus ideals i al sentit de la seva vida” (Miravittles 1972: 132).

la injusticia social, “contra los privilegiados” que se identifican con el fascismo. No en vano, la interpretación de la ceremonia es la de una contundente manifestación antifascista: “*He ahí la prueba fehaciente de un pueblo que con entera unanimidad protesta de la fiera que pretende devorarla*”. Para remarcarlo, el fascismo se adjetiva con los característicos epítetos zoomorfos, metonimias que tienen su correlato iconográfico en los abundantes carteles propagandísticos editados en el bando republicano y que el narrador resume como la “*bestia repugnante*”.

El retrato que se construye de Buenaventura Durruti destaca la significación política del personaje. Por encima de todo prevalece su carácter revolucionario, es el “*adalid de la libertad*”, “*intenso luchador*” y “*buen compañero*”. El texto destaca su figura como ‘vanguardia’ en el sentido literal del término, es decir, en el aspecto militar. Su columna fue la primera en llegar al frente de Aragón en los aciagos días de julio y el relato cinematográfico asienta la idea de que los libertarios lideraron la ofensiva. En referencia a las actuaciones de la columna Durruti en Madrid afirma la alocución: “*el veinte de noviembre cae abatido por el enemigo en una batalla que, como en tantas otras, es de los primeros en entrar*”.¹⁹

Según testimonio del fotógrafo Joan Mariné,²⁰ el documental se realizó con dos cámaras que debieron situarse en puntos estratégicos para filmar sin impedimentos, con los operadores encaramados a farolas o desde balcones de edificios. De ahí que la mayoría de las tomas se hicieron desde ángulos cenitales y dan una visión de conjunto donde la muchedumbre es la protagonista absoluta en la despedida al líder libertario; planos que resultan absolutamente sobrecogedores por su carácter estrictamente documental, en equivalencia con la realidad.

Desde el inicio del metraje se introducen diversas imágenes de archivo: fotografías con el retrato del personaje junto a otras procedentes del primer capítulo de *Aguiluchos*

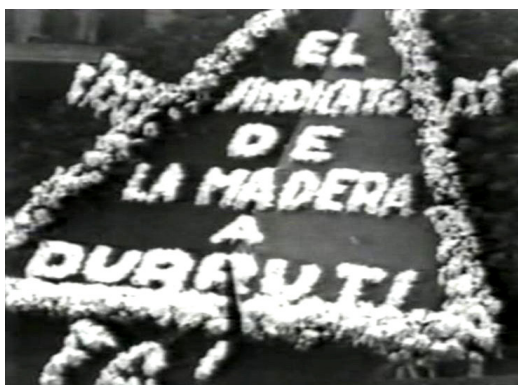
¹⁹ En el segundo aniversario de la muerte de Durruti, la contraportada de la revista *Umbral* nº 53 (19 noviembre 1938), dedicó un número extraordinario con el título *Durruti, héroe del pueblo*, donde advertía del peligro que se corría con su mitificación: “*Cuando se muere como murió nuestro Durruti, córrese el peligro mitológico. Durruti combatió, en todos los segundos de su intensa vida, contra ese espíritu peligroso. Liberar al hombre y en ascensión dignificarle. He aquí su tarea de consecuente anarquista. Durruti fue un hombre. Lo es. Y seguirá siéndolo dentro de la historia de España. Nada más y nada menos. Contribuir al estudio de este fruto de humana selección constituye nuestro propósito en el presente número*”.

²⁰ Entrevista a Joan Mariné, mayo de 2006, en la Ciudad de la Luz, Facultad de Cine y Comunicación Audiovisual, Madrid.

de la FAI por tierras de Aragón, que ilustran algunos pasajes de sus actuaciones en el frente de Aragón.

Las letras aparecen sobreimpresionadas en fondos donde se alternan las heterogéneas imágenes de fotografías, fragmentos documentales y escenas dramatizadas. Entre ellos se encuentran algunos retratos de Durruti procedentes de carteles publicitarios y fotografías junto a otros insertos del reportaje *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón primera jornada*, en combinación con otros planos que evidencian una reconstrucción de los combates en trinchera y campo abierto.

Las panorámicas describen la Vía Layetana abarrotada de gente, entre ella destacan los estandartes y las banderas de los diferentes sindicatos de trabajadores, la cámara se detiene en una corona de flores del sindicato de la madera; entre los milicianos congregados ante la sede del sindicato se reúne una sección de motoristas y otra de caballería. El desfile callado de la multitud que se desplaza en orden tras el féretro le da un carácter regio al acto, llama la atención las marcadas diferencias que se observan entre las indumentarias de los políticos y trabajadores, los primeros con abrigo y sombrero, los segundos con gorra o boina y cazadoras de cuero, atuendos predominantes en la marcha; en el cortejo acompañan diversas bandas orquestales de signo popular.



Otra versión del entierro de Durruti

Laya Films, productora del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, editó el título *L'enterrament de Durruti* con el comentario y la voz del mimo Comisario, Jaume Miratvilles. En él aparecen juntos los políticos Companys,

Tarradellas y el cónsul soviético Ovchenko.²¹ La locución hace un alarde de reconocimiento del personaje que es muy significativa, pues se trata del aparato de propaganda institucional que sitúa en el mismo nivel al primer presidente de la Generalitat catalana y al anarquista, lo que nos da una idea de la capacidad de convocatoria que congregó la figura de Durruti.²²

Este reportaje arranca con una secuencia muy breve en la que desfilan los trabajadores ante el féretro de Durruti en el local de la CNT, donde permaneció toda la noche anterior al entierro. Es una escena que no aparece en el film del SUEP, quizás se prefirió omitir las imágenes que plasmaban un tributo más individualizado hacia el líder para otorgar el protagonismo absoluto a una masa anónima. Esta secuencia completa la cronología de los hechos, después de trasladar el cuerpo de Durruti desde Madrid e instalarlo en Barcelona para el entierro.²³

²¹ Laya Films fue una empresa de producción y distribución cinematográfica creada en noviembre de 1936 por el Comisariado de Propaganda y de Información de la Generalitat de Catalunya, dirigida por Joan Castanyer. Realizó una ingente producción de noticiarios y reportajes, el más emblemático *Espanya al dia*, noticiario semanal de diez minutos de duración con versiones en catalán, castellano francés e inglés para su difusión internacional (*España al día; Nouvelles d'Espagne; Spain today*) [Xip 1938]. Ver Álvarez-Sala 1978; Caparrós 1990; Martínez 2002.

²² Francesc Macià, el primer presidente de la Generalitat de Cataluña durante la República, a quien popularmente se llamó 'l'avi' -el abuelo-, tuvo unos funerales en los que también hubo una asistencia masiva, de ahí la comparación. Ambos personajes fueron muy reconocidos por gentes de condición humilde.

Miratvilles pronuncia una alocución de tono grandilocuente: "*Si no hi havia matalassos, dormies a terra, si no hi havia sabates, anaves descalç, i al combat eres la flama ardent que tot ho encenies. Coratge, decisió, força. (...) Ara Catalunya està de dol, coneix, després de la mort d'en Macià, el dolor més gran de la seva vida. (...) La teva sang no haurà estat inútil, queda el teu record, resta la teva obra. La Catalunya obrera de la qual eres fill sabrà venjar-te. (...) ¡Visca Durruti!*"

²³ El entierro de Durruti no se pudo realizar hasta el día siguiente, 24 de noviembre, ante la avalancha de gente que acudió a las exequias. Entre los numerosos testimonios que describen la despedida solemne de los militantes y simpatizantes anarquistas, destaca el de Kaminski quien observa con todo detalle: "*Todos los demás sentían su muerte como una pérdida irreparable y terrible, pero sus sentimientos estaban privados de toda solemnidad. Callar, no fumar, descubrirse la cabeza, para ellos habría sido tan extravagante como santiguarse. Miles y miles de personas desfilaron frente a Durruti durante toda la noche. Esperaban, haciendo largas colas bajo la lluvia. Su amigo y su jefe habían muerto. No me atrevería a distinguir en el sentimiento de aquellos hombres y de aquellas mujeres, lo que había de dolor y de curiosidad. Pero estoy seguro de que si había un sentimiento que no experimentaban era el respeto por la muerte. Al día siguiente por la mañana tuvieron lugar los funerales. Se notaba claramente que la bala que mató a Durruti había alcanzado de lleno el corazón de Barcelona*" (Kamiski 1977: 56-57). (...) *Se calcula que uno de cada cuatro habitantes de la ciudad había acompañado su féretro, sin contar las masas que flanqueaban las calles, miraban por las ventanas y ocupaban los tejados e incluso los árboles de las Ramblas. Todos los partidos y organizaciones sindicales, sin distinción, habían convocado a sus miembros. Al lado de las banderas de los anarquistas flameaban sobre la multitud los colores de todos los grupos antifascistas de España. Era un espectáculo grandioso, imponente y extravagante; nadie había guiado, organizado ni ordenado a esas masas. Nadie salía de acuerdo a lo planeado. Reinaba un caos inaudito. (...) No, no eran las exequias de un rey, era un sepelio organizado*

VEINTE DE NOVIEMBRE [Número 848 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 887-888. Duración: 10'32''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: S.I.E. Films para el Comité Nacional de CNT Dirección: Ángel Lescarboura. Fotografía: Ramón de Baños y A. García Verchés. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Sinopsis: En el cementerio de Montjuïc, un grupo de compañeros de militancia se reúnen ante la tumba de Durruti para rendirle homenaje en el primer aniversario su muerte. Entre ellos se encuentran Valerio Más, Albadetresco, Rueda Ortiz, García Oliver, Federica Montseny, Doménech, Ricardo Sanz y Segundo Blanco. A continuación, en el cine Tívoli de Barcelona se desarrolla un acto público en memoria del difunto en el que toman la palabra conocidos dirigentes anarquistas, abre el acto Juan García Oliver. Después, de nuevo en el cementerio de Montjuïc, García Oliver rememora la trayectoria del anarquista desde sus primeras acciones conjuntas en el grupo 'Los Solidarios' hasta su transformación en 'Nosotros'.²⁴

Veinte de noviembre es una película de propaganda que SIE Films realizó por encargo del Comité Nacional de CNT, y está dedicada, como consta en el texto del film, a la compañera de Durruti, Emilienne Morin, y a su hija, Colette Durruti. Se estrenó el once de enero de 1938 en el cine Actualidades de Barcelona (*Solidaridad Obrera* I.1938). La crítica de *La Vanguardia* (19, febrero 1938, p.10) decía lo siguiente: “*Es un film documental que registra una manifestación revolucionaria y en donde la palabra cobra un valor trascendental. Figuras destacadas del movimiento antifascista, responsables, se agrupan armónicamente en esta pequeña cinta, y el eco de sus palabras produce, en el ánimo del espectador, una impresión profunda*”.

por el pueblo. Nadie daba órdenes, todo ocurría espontáneamente. Reinaba lo imprevisible. Era un funeral anarquista, y allí residía su majestad. Tenía aspectos extravagantes, pero nunca perdía su grandeza extraña y lúgubre” (Kamiski 1976: 13-15).

Asimismo, la militante anarquista Sara Berenguer (2004: 55) describe el acompañamiento del féretro por las calles de Barcelona: “*El recorrido fue lento. A las tres de la tarde aún estábamos andando. (...)La comitiva parecía un gigantesco hormiguero avanzando lentamente. La multitud agolpada en las calles y balcones para verlo pasar, era impresionante. Era algo que estremecía. En aquellos instantes no se me ocurrió, pero más tarde pensé que si los fascistas hubieran querido hacer blanco, sin gran esfuerzo hubieran aniquilado media Barcelona. (...)Anduvimos con el corazón compungido*”.

²⁴ El noticiario *Honrant a un fill del poble*, de Film Popular, dedica un número al mismo acto que describe *Veinte de noviembre*. Está condensado en un breve minuto en el que la cámara capta el interior del teatro Tívoli mientras habla Juan García Oliver, a continuación se muestra la tumba de Durruti repleta de coronas y flores.

Un breve preámbulo sitúa el acto de homenaje a Durruti ante su tumba en el cementerio de Montjuïc, a continuación se desarrolla el núcleo más importante del documental con un acto en el que se desarrollan diversos monólogos, un epílogo clausura el documento con un discurso de Juan García Oliver, ilustrado con un inserto dramatizado.²⁵



²⁵ Juan García Oliver (1902, Reus -1980, México), hijo de una familia de obreros del textil, su trabajo como camarero le llevó hasta Barcelona donde fundó el grupo de acción ‘Los Solidarios’ (1923), formado por Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso, Aurelio Fernández y Gregorio Jover. Entre los actos de mayor repercusión perpetrados por el grupo se encuentran los asesinatos del cardenal Soldevila en Zaragoza y de Reguera en Toledo. Posteriormente, un fracasado atentado contra el rey Alfonso XIII en París le lleva a la prisión de Burgos, donde le sorprende la proclamación de la Segunda República. En 1933 el grupo ‘Nosotros’ ingresa en la Federación Anarquista Ibérica (FAI), que según propio testimonio, había sido “creada para preservar a la CNT del contagio reformista” (García Oliver 1978: 250). Oliver jugó un importante papel en la reunificación de los sindicatos de la CNT y los “treintistas”, llevada a cabo en el Congreso de Zaragoza en mayo de 1936. Participó en la sofocación de los militares sublevados en Barcelona y formó parte del Comité Central de Milicias Antifascistas de Cataluña. Su propuesta de “ir a por el todo”, esto es, instaurar el comunismo libertario en toda España, no fue aceptada en el Pleno regional de Locales y Comarcales de la CNT-FAI (Barcelona, 23 julio 1936). Una vez disuelto el Comité de Milicias se integró en el gobierno de Largo Caballero como ministro de Justicia. En su ejercicio, destaca la reforma penitenciaria, la igualdad de derechos para ambos sexos y la creación de los Tribunales Populares. Aceptó el golpe del coronel Segismundo Casado y la Junta creada a espaldas del gobierno republicano para negociar la paz con Franco. Una vez exiliado en México reorganizó la CNT de la que fue su secretario nacional hasta 1944 (Martínez 1979: 24-30).

Entre los relatos de los corresponsales de la prensa internacional que tuvieron algún contacto con García Oliver destaca una descripción de Koltsov: “Moreno, guapo, con una cicatriz en la cara, cinematográfico, hosco, con una inmensa parabellum al cinto. Al principio callaba y se mostraba taciturno, mas de pronto ha soltado un largo y apasionado monólogo, que revelaba al orador experimentado, tesonero, hábil” (Koltsov 1963: 15-16).

Veinte de noviembre es un documental insólito por cuanto prescinde completamente de la característica voz en *off* de los films anarquistas y confía el discurso a las diferentes voces de destacados dirigentes anarquistas. Además del carácter sentimental del acto en sí, los parlamentos contienen unas ardientes declaraciones políticas que convierten la película en un documental de valor histórico muy relevante.

Entre los diferentes discursos, adquiere un protagonismo casi absoluto los que están pronunciados por Juan García Oliver. Su disertación apasionada es sumamente significativa por cuanto defiende la violencia revolucionaria ejercida por el grupo ‘Los Solidarios’ al que pertenecieron ambos. García Oliver había sido ministro de Justicia en el segundo gabinete de Largo Caballero y en su largo monólogo distingue entre el ‘terrorismo’ ejercido por su grupo como algo bueno y justo, frente al ‘pistolerismo’ perverso de la patronal. También hace hincapié en la lucha contra el gobierno, un alegato que llama la atención pronunciado por alguien que formó parte del organigrama estatal. Aunque, sobre todo, Oliver subraya las actividades revolucionarias que compartió con Durruti por encima de otras consideraciones; dice así:²⁶

Lo que no tengo vergüenza en decir, lo que tengo en orgullo confesar, los reyes de la pistola obrera de Barcelona. Vivíamos y actuábamos disgregados, pero hicimos una selección, los mejores terroristas de la clase trabajadora, los que mejor podían devolver golpe por golpe. Y al llegar al fin la victoria del proletariado nos separamos de los demás compañeros, nos unimos y formamos un grupo anarquista. Un grupo de acción ¡para odiar!, contra los pistoleros de la patronal y contra el gobierno. Conseguimos nuestro objetivo, les vencimos, nuestros golpes fueron más duros, más a la cabeza de los que ellos nos habían dado. Y el grupo se constituyó y fue juramento de los que lo integraron y desde aquel momento el grupo Los Solidarios, que nos llamábamos, continuaría la lucha hasta el triunfo total de la clase trabajadora, hasta el triunfo de la revolución social.

El epílogo se desarrolla en el cementerio de Montjuïc, García Oliver desgrana la trayectoria de Durruti. En el relato se inserta una representación ficticia que escenifica

²⁶ Esta distinción entre ‘terrorismo bueno’ y ‘pistolerismo perverso’ resulta ‘políticamente incorrecta’ hoy en día y no tendría cabida en ninguno de los discursos políticos que se defienden en el Estado Español, con la sombra del terrorismo islámico internacional y de la banda ETA cerniéndose sobre el país. En el contexto político republicano donde se desarrollaron las actuaciones anarquistas, tales declaraciones de principios responden a la creencia de que las actividades criminales era la respuesta adecuada a los asesinatos ejercidos en nombre del Estado y de la patronal, unas acciones obreras que podían contribuir a transformar la sociedad definitivamente. García Oliver fue quien acuñó el término *gimmasia revolucionaria* consistente en organizar insurrecciones revolucionarias y atentados contra autoridades republicanas promovidas antes de la Guerra Civil. Con el estallido del conflicto la ‘destrucción purificadora’ ejercida por algunos exaltados revolucionarios se encuentra en el lado más oscuro de la historia del anarquismo ibérico y es objeto de estudio reciente para algunos historiadores. Ver García Oliver (1978: 158); Ucelay Da Cal (2006: 265-320).

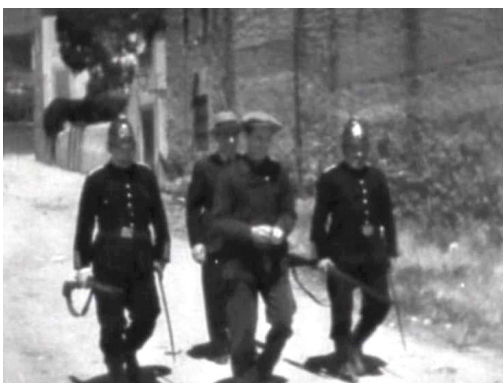
el asesinato de un obrero en manos de pistoleros de la patronal, simultáneamente, la voz en *off* de Oliver afirma:

Había caído el coloso del anarcosindicalismo Salvador Seguí, habían caído viejos militantes, primeros hombres de nuestro movimiento tan espléndido de hoy, cuando comprendimos nosotros, que, probablemente, pudiera llegar el momento de que fuésemos absolutamente vencidos. Nos unimos en aquel momento.

El filme se abre con imágenes simbólicas, a modo de fugaz *vanitas* barroca que contrapone el plano de un árbol majestuoso como alegoría de vida a la estatua de una muerte recostada.

En la escena de los parlamentos del interior del teatro, la cámara se sitúa en un lado de la tribuna y capta las cuatro intervenciones de los dirigentes anarquistas con planos fijos, idénticos en ángulo y composición. Sin embargo, se da un tratamiento formal diferenciado al discurso de García Oliver y se insertan contraplanos de la audiencia mientras se mantiene el sonido diegético del orador. Una articulación idéntica aparece en *Solidaridad del pueblo a las víctimas del fascismo*, donde Oliver también es protagonista.

En el segundo discurso de García Oliver se insertan fragmentos de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* junto a escenas dramatizadas que tienen sirven para ilustrar visualmente la detallada rememoración sobre Durruti. Los planos del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* se alternan con un relato visual paralelo en el que la Guardia Civil libera de prisión a un obrero y después lo mata.



En otra escena, un grupo de campesinos custodiados por la caballería de la Benemérita son conducidos por caminos inciertos. Sin duda alguna estas escenas se refieren a la ley de fuga del período Primorriverista y a la ley de protección de la República, que tuvo como consecuencia el encarcelamiento de numerosos anarquistas.

Esta violenta irrupción de un dispositivo de representación ficticia en medio del largo monólogo de Oliver, rompe el carácter documental del film con una solución visual que permite amenizar la larga disertación con unas imágenes de denuncia política.²⁷ Es obvio que por su carácter rotundo estos planos sólo podían existir en el terreno de la ficción y remiten a los fotomontajes de Les publicados en 1933 en *Tierra y Libertad*. En alguno de ellos, la Guardia Civil es protagonista y recibe las máximas acusaciones como principal brazo represivo del Estado.²⁸

VEINTE DE NOVIEMBRE DE 1936 ¿TE ACUERDAS DE ÉSTA FECHA COMPAÑERO? [Número 849 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 888. Duración: 2'56''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: CNT-FAI. Conservación: completa, Filmoteca Española.

No hay constancia de que este brevísimo homenaje a Durruti de dos minutos y medio de duración se estrenara, ya que no aparece en las carteleras ni tampoco se han hallado comentarios en las publicaciones más significativas de la época que informen sobre él. Bien se pudo realizar para consumo interno de la organización anarquista y lo más probable es que se proyectara en actos conmemorativos de la muerte del líder libertario en los diferentes locales de los sindicatos y ateneos obreros.

Se trata de una película enteramente de montaje, realizada con material de archivo heterogéneo que retoma fotografías y fragmentos de otras películas con el método de cortar y pegar, a modo de un rápido *collage*²⁹ que viene a ser una reiterativa utilización de *El entierro de Durruti*, con la misma estructura narrativa y del que toma fragmentos íntegros, reorganizados. El *collage* condensa al máximo el tiempo con la intención de transmitir lo ocurrido a lo largo de tres meses, el corto período del 'verano revolucionario' de 1936 en el que Durruti fue protagonista destacado hasta su muerte,

²⁷ El historiador Carlos Fernández Cuenca cita el film *Black Fox (El zorro negro)* de Louis Clyde Stoume, estrenado el seis de septiembre de 1962 en la Mostra internacional de Venecia, como una película en la que se insertan fotogramas de *Veinte de noviembre*, en concreto aquellos en los que aparece la Guardia Civil "Como si procedieran de un noticiario o reportaje auténtico" (Fernández Cuenca 1972: II 503-505).

²⁸ Un antecedente de este procedimiento está en las series documentales realizadas por Ernesto Giménez Caballero, *Mis contemporáneos* (1930), se trataba de conferencias ilustradas con fragmentos documentales.

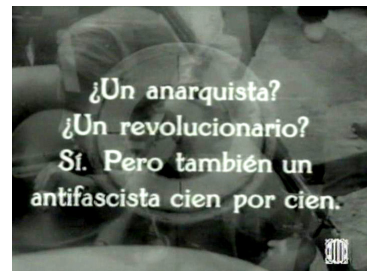
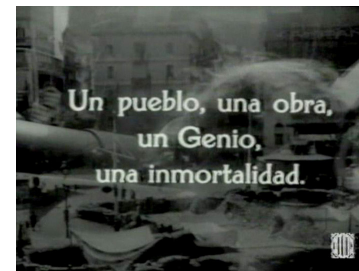
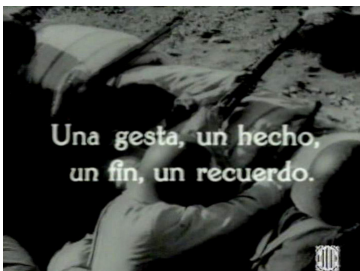
²⁹ De nuevo empleamos el término *collage* en el sentido literal de 'pegadura', tal y como se utiliza en el medio pictórico para designar una reunión de piezas de diversa procedencia cuyo ensamblado es evidente.

acaecida en otoño. Pero lo relevante en la aplicación del *collage* no es obtener un relato que informe sobre la vida del líder anarquista sino elaborar un contundente mensaje político, tal y como señalan en su estudio sobre el collage cinematográfico Llinàs y Maqua (1976:13), al proporcionar una fuerte dosis emocional que busca la adhesión incondicional del espectador.

El film carece de la característica voz en *off* habitual en los reportajes para poner de relieve la palabra en un texto impreso conforme a una intención fundamentalmente propagandística. El discurso se estructura en forma de anuncio con frases organizadas en diecisiete bloques o secuencias en las que se suceden eslóganes y consignas a un ritmo más pausado que las imágenes de fondo para que de tiempo a leerlas. Lo verdaderamente substancial es transmitir determinadas premisas ideológicas mediante la expresión hiperbólica de su enunciado.

Veinte de noviembre de 1936 ¿te acuerdas de ésta fecha compañero? es una cinta que rompe con la tendencia de la filmografía anarcosindicalista orientada a la exaltación del colectivo del mismo modo que en *El entierro de Durruti*. Aquí lo importante es el protagonismo individualizado del líder para enardecer su heroísmo y contribuir a la difusión de su reconocimiento político y social. El discurso remarca en varias ocasiones su condición de “antifascista cien por cien”, junto a sus cualidades ampliamente reconocidas como “idealista” y “revolucionario”, en un afán por engrandecer la dimensión de su figura más allá de las fronteras anarquistas y para señalar su contribución en la causa común del bando republicano durante la guerra. Se trata de inscribir a Durruti en el curso de la Historia con mayúsculas, figura capital y no anecdótica que ha participado en el destino de todo un ‘pueblo’ y máximo representante en la búsqueda de libertad, el valor abstracto más ponderado en los postulados anarquistas.

El texto completo discurre en una cascada de expresiones que manifiestan el estilo retórico libertario consistente en la repetición de frases interrogativas, el nombre de Durruti, el pronombre indeterminado masculino o los verbos ‘ser’ y ‘amar’. Se trata de reduplicaciones oratorias que generan una forma rítmica. Al mismo, tiempo la redundancia sirve como ‘martilleo’ enfatizador que otorga a las palabras un valor absoluto con el objetivo de interpelar al espectador y exigirle su afección ideológica. El enunciado dice así:





Las letras aparecen sobreimpresionadas sobre el mismo fondo que conforma la primera parte del *Entierro de Durruti* con imágenes fotográficas, carteles, fragmentos documentales y escenas dramatizadas. Se ha insertado el trozo de la película sin ningún tipo de variación con la única salvedad del plano inicial que es un cartel conmemorativo donde se incorpora el texto que da título a la película en sustitución de los rótulos de crédito. Se trata de un dispositivo que ya se había utilizado con anterioridad en *El último minuto* y *Ruinas y sangre de España*, ambas de 1936; incluso se repiten algunas de las mismas secuencias organizadas por el montaje en una rápida sucesión de encadenados, superposiciones, transparencias y cortinillas. Las imágenes ilustran el texto y condensan la iconografía revolucionaria. Tras una primera referencia a Madrid se compendian los principales acontecimientos: desde el fracaso de la sublevación militar de julio en Barcelona hasta los combates en el frente de Aragón. Fotografías y planos de las barricadas en las calles de la ciudad muestran puños en alto, pistolas y fusiles, sinécdoques del pueblo armado. Otros planos escenifican la caída de algunos milicianos en el combate mientras se yuxtapone la lucha de artillería, la carga de munición pesada y el avance arriesgado de la infantería. En la sintaxis del *collage* hay una diferencia rítmica entre la primera parte del documento y la segunda que coincide con la incorporación de los planos de Durruti. El torrente de planos del primer bloque es mucho más acelerado que en la segunda parte ya que obedece a una intención metafórica que explica la explosión revolucionaria de la lucha en Barcelona y el inicio

de la guerra, al mismo tiempo responde a una cuestión material. Hay mucho más metraje filmado y ‘amañado’ sobre esos acontecimientos que el correspondiente a Durruti, apenas cuatro planos robados de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* con los que hay que arreglárselas para retratar al ‘titán’, son planos fijos que discurren en un tempo pausado.

En la clausura se incorporan unos cuantos planos del *Entierro de Durruti*, la cabecera que sigue al cortejo fúnebre formada por la compañera de Durruti y sus camaradas de militancia, junto a panorámicas de la Vía Layetana barcelonesa abarrotadas por centenares de personas que siguen la marcha; entre la multitud destacan las banderas de la CNT-FAI con las que se rubrica el documento.

El metraje de la película se ajusta con exactitud cronométrica a la duración de la banda sonora formada por los dos himnos anarquistas: *Hijos del Pueblo* y *A las barricadas*. El orden y el encadenamiento entre ambas melodías obedecen a un planteamiento simbólico. *Hijos del Pueblo* acompaña las imágenes que tienen como protagonistas a las gentes anónimas que luchan en las barricadas de Barcelona y a los primeros milicianos en el frente, en representación del movimiento anarquista. *A las barricadas* suena en el momento justo en que irrumpen los primeros planos de Durruti en el frente de Aragón, se destaca así la filiación libertaria del personaje y su carácter netamente revolucionario.



4.4. EL FRENTE DE ARAGÓN: HUESCA (1937)

Los anarquistas intentaron cubrir con reportajes los diferentes sectores de Aragón en los que participaron las columnas confederales desplazadas desde Barcelona. Como se ha visto con anterioridad, las primeras imágenes de la guerra se registraron en *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. El reportaje tercero de la serie, titulado *La toma de Siétamo*, muestra un episodio de la primera ofensiva militar republicana sobre Huesca. Durante los meses de octubre y noviembre de 1936 se desarrolló una segunda ofensiva y aún hubo una tercera entre abril y junio de 1937. El objetivo de las iniciativas republicanas al reactivar distintos puntos del frente de Aragón en 1937 era frenar, o por lo menos retardar, el ataque de los nacionales en Vizcaya.¹

Actualmente se conservan cuatro reportajes dedicados en su totalidad al cerco de Huesca. Los tres primeros se enmarcan en un devenir cronológico que ocupa algunos meses de 1937, *La conquista del Carrascal de Chimillas*, *División heroica* y *El cerco de Huesca*. El cuarto, *El ejército de la victoria, un episodio casa Ambrosio*, es una producción de 1938. Todos ellos cuentan con la fotografía de Félix Marquet, un miliciano que aprendió en el frente al lado del experimentado fotógrafo Adrién Porchet, y se integró en el departamento de Propaganda de la XXVIII División (Ascaso).² Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena son el tandem responsable de los argumentos y comentarios, integrados en un equipo cinematográfico que se mantuvo estable para elaborar el relato sobre el frente de Huesca.³

¹ Ver Martínez Bande 1973: 39-40 y 1989: 52-109; 132-134; 240-242. A pesar de que los estudios de este autor tienen un posicionamiento ideológico favorable al bando nacional, se trata de la descripción más completa que hay sobre la Guerra Civil en todos los frentes, ofrece una abundante documentación que va acompañada de mapas topográficos muy detallados de cada una de las batallas. Los historiadores remiten insistentemente a este autor aún tratándose de una bibliografía publicada entre los años setenta y ochenta.

² Froidevaux 1981. El director de fotografía Joan Mariné, que por entonces era un adolescente, conoció a Félix Marquet y compartió con él algunos momentos. Según su testimonio: "*Félix era una persona que se arriesgaba mucho, nunca tenía miedo y acompañaba a los combatientes con su cámara hasta las posiciones de mayor riesgo. Pero desenfocaba constantemente y luego había que tirar metraje para montar las películas. Incluso teníamos que disimular algunas tomas un poco desenfocadas también para que no hubiera demasiado contraste entre ellas*" (mayo 2006, Madrid). Adrién Porchet corroboraba el valor de Marquet en los combates, en una entrevista realizada por Froidevaux en 1981.

³ Carlos Martínez Baena tuvo una dilatada carrera como actor que se inició durante la República: *Un caballero de frac*, *El canto del ruiseñor*, *¿Cuándo te suicidas?*; *El agua al suelo*. Y se prolongó hasta mediados de los años sesenta. Junto a Ramón Oliveres trabajó para el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona con quien firma argumentos y guiones a lo largo de 1937 para los reportajes: *La*

Al principio de la guerra Huesca parecía una conquista fácil por su emplazamiento geográfico.⁴ Durante la primera ofensiva a finales de agosto de 1936, los milicianos ocuparon el cementerio de la ciudad donde quedaron apostados a escasos metros de las posiciones de los nacionales. Un escenario que aparece con frecuencia en estos documentales. Se estableció un cerco que rodeaba la ciudad por todos lados, excepto por el oeste, allí un estrecho corredor de ocho kilómetros de longitud prolongaba la zona ocupada por los nacionales. También se cortaron las principales vías de carretera y ferrocarril que comunicaban con Zaragoza, dejando Huesca prácticamente aislada.⁵ En la primavera y verano de 1937 todas las acciones militares intentaron cerrar el semicercos para estrangular la ciudad, sin conseguirlo en ninguna de las ofensivas, así que permaneció sitiada por las tropas republicanas durante casi dos años.⁶



conquista del Carrascal de Chimillas, El cerco de Huesca, División heroica, En la brecha, El frente y la retaguardia y el largometraje Liberación.

⁴ Huesca está situada en una elevación del terreno a orillas del río Isuela, rodeada de una amplia llanura sin accidentes geográficos que la protejan, por lo que parece muy accesible desde cualquier flanco.

⁵ Entre las columnas anarquistas que tomaron posiciones y rodearon la ciudad desde el verano de 1936 se encontraban: por el este, la columna ‘Ascaso’ con los dirigentes políticos Gregorio Jover, Domingo Ascaso, Cristóbal Albaldetrecu y como asesor militar el capitán Tortosa. Desde mediados de septiembre la columna ‘Roja y Negra’ se instaló en Igríes, ocho kilómetros al norte de Huesca. Procedía del fracasado desembarco republicano en Mallorca, tenía al sindicalista García Prada como responsable y a Luí Jimémez Pajarero de asesor militar. Por último, al sudoeste se había instalado la columna ‘Aguiluchos’, dirigida por Miguel García Vivancos, con Josep Guarner como asesor militar y cuartel general en Grañén (Martínez Bande 1989: 60, 98).

⁶ Tras veinte meses de asedio republicano, el gobierno de Franco constituido en la zona nacional concedió a la ciudad el título de “Invicta” y “Heroica”, el cinco de abril de 1938 (Martínez Bande 1989: 132 nota).

LA CONQUISTA DEL CARRASCAL DE CHIMILLAS (Frente de Huesca) [Número 191 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 257-258 Duración: 12'48''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet, Miguel Mutiñó. Argumento y Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Laboratorio: SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Diversas unidades anarquistas de la División Ascaso inician hostigamientos para desalojar a los nacionales de las inmediaciones del Carrascal y el pueblo de Chimillas con la intención de dominar la zona e interceptar la carretera hacia Jaca. A continuación se prepara el doble asalto al castillo de Becha y a la loma del Mondón que finaliza con éxito. Después del combate se atiende a los heridos mientras los muertos reciben sepultura. La aviación nacional bombardea Igriés provocando importantes destrozos.⁷



Los estudios que se han publicado sobre *La conquista del Carrascal de Chimillas* (Del Amo-Ibáñez 1996: 258; Sala 1993: 72) datan los hechos históricos que aparecen en el reportaje “*entre los días cuatro y ocho de octubre*” de 1936, y a la película se le atribuye la misma fecha de producción, lo que a nuestro entender se trata de un error. *La conquista del Carrascal de Chimillas* es una producción de 1937 y no de 1936 pues el principal episodio que presenta el documento tuvo lugar entre los días siete y nueve de abril de 1937, unas fechas que los historiadores identifican como el inicio de la tercera y

⁷ ‘Carrascal’ es la palabra genérica que en la toponimia local denomina los parajes que abundan en la zona que rodea Huesca con una vegetación de encinas pequeñas y matorrales; normalmente los carrascales reciben el nombre del pueblo que tienen más cercano. De ahí que se hable del Carrascal de Chimillas en el reportaje, siendo Chimillas el topónimo, un pequeño pueblo situado a cinco kilómetros de Huesca en dirección noroeste.

‘Castillo’ es la denominación que en la toponimia local aragonesa se da a un conjunto de edificaciones que están al servicio de una zona agrícola, las imágenes del reportaje muestran unos viejos caserones que son los que reciben el apelativo de ‘castillo’. En este caso, las construcciones incluyen una iglesia del s. XIII situada en el término de Esquedas en dirección noroeste de la carretera hacia Pamplona, a unos diez kilómetros desde Huesca.

última ofensiva republicana sobre Huesca.⁸ Pudiera ser que la primera parte del reportaje en la que se habla de los dirigentes anarquistas que estuvieron al mando de las operaciones en la zona, Domingo Ascaso y Gregorio Jover, se utilicen fragmentos filmados en 1936 y para el montaje definitivo se hayan incorporado junto a otro con filmaciones de 1937. Este encadenamiento de imágenes, no sería extraño pues en la misma zona geográfica se activaron ataques republicanos intermitentes durante dos años consecutivos. Era frecuente la organización de breves asaltos en un intento de dominar plazas locales que al poco tiempo eran recuperadas de nuevo por los nacionales. De cualquier modo, resulta imposible acreditar la procedencia exacta de las imágenes, no así los hechos narrados en la película que están bien documentados en diversas fuentes históricas y se pueden contrastar. Más bien, todos los indicios apuntan hacia el aprovechamiento fotográfico de procedencia muy diversa. Hay que recordar que el material impresionado en el frente se trasladaba a Barcelona donde adquiría forma definitiva en la sala de montaje, el contenido se organizaba en función de las necesidades coyunturales que podían ser de carácter informativo y/o político. La escasez de película obligó a la reutilización de fragmentos heterogéneos enlazados de nuevo para que tuvieran una imprescindible coherencia narrativa, aunque no correspondiesen con las batallas precisas del relato cinematográfico. Parece evidente que la principal preocupación que se plantea en los reportajes de las filmaciones anarquistas es la congruencia de los relatos aunque para construirlos se utilicen fragmentos que no se correspondan con la verdad documental. Esta manera de operar indica que la verosimilitud depende de la utilización eficaz del lenguaje cinematográfico más que de una realidad documentada con exactitud histórica. Los datos de la guerra requieren de un conocimiento previo que el espectador normalmente desconoce y lo que llega es la capacidad persuasiva del documento.

Otro asunto complejo es el que se refiere a la autoría de la película. El historiador Carlos Fernández Cuenca (1972: II, 796) atribuye la fotografía a Adrién Porchet, los diálogos y comentarios a Les y el montaje a Antonio Graciani, aunque estos datos no coinciden con los titulares de la cabecera. Por el momento, nada se puede añadir para

⁸ *Solidaridad Obrera* anuncia el final de la toma del Carrascal de Chimillas el catorce de abril de 1937, con la participación de Domingo Ascaso (*Solidaridad Obrera* 10-14.IV.1936, p.6).

esclarecer estas contradicciones, se han tomado los datos tal como aparecen en la cinta que se conserva actualmente en Filmoteca Española.

La conquista del Carrascal de Chimillas se estrenó el quince de junio de 1937 en los cines Atlàntic y Savoy de Barcelona y continuó programado durante la primera quincena de agosto en la sala Condal (*Solidaridad Obrera* VI-VIII 1937).

El contexto de *La conquista del Carrascal de Chimillas* se sitúa en un momento de fuerte ofensiva de las tropas nacionales sobre Bilbao y de reactivación del frente aragonés para desviar la atención de las fuerzas militares que operaban en el norte. El siete de abril se realizaron ataques en el sector pirenaico de Jaca y en la madrugada del ocho, la CXVII Brigada Mixta -antigua columna anarquista Roja y Negra- se hizo con el Carrascal de Esquedas para estrangular la carretera de Huesca-Jaca y rodear la ciudad. Al día siguiente, otras unidades de la misma División Ascaso originaron un ataque conjunto de artillería y aviación sobre las posiciones fortificadas de los nacionales.⁹ El resultado no fue favorable para los republicanos pues tras varios días de intensa lucha los nacionales recuperaron de nuevo la línea del frente, tal como estaba antes de los enfrentamientos que finalizaron, temporalmente, el catorce de abril de 1937 (Guarner 1977: document 15).

La narración sigue una secuencia lineal con tres episodios de ofensivas: Carrascal de Chimillas, Castillo de Becha y Monzón. Al desenlace victorioso de las batallas le suceden las consecuencias trágicas de los heridos y los muertos. Entremedio se cruza un paréntesis explicativo sobre las estrategias militares para finalizar con los efectos provocados por un bombardeo nacional sobre la localidad de Igriés. Sin embargo, en el relato no hay una verdadera progresión dramática que proporcione un desenlace concluyente para clausurar el episodio de forma definitiva. Se trata de un esquema simétrico: combate/consecuencias, al que se podrían añadir nuevos binomios en un encadenamiento continuo.

El comentarista se sitúa en el presente de los acontecimientos para describir con detalle los asaltos de los combatientes. Se trata de un reportaje netamente de guerra

⁹ La organización del Ejército de Cataluña que dependía de la Consejería de Defensa de la Generalitat de Cataluña, transformó las columnas de milicianos en unidades militares sometidas a la autoridad del Ejército, distribuidas en cinco Divisiones denominadas Ascaso, Carlos Marx, Lenin, Durruti y Jubert que se hicieron efectivas en febrero de 1937. El proceso de militarización se modificó en junio del mismo año con la disolución del Ejército de Cataluña que pasó a denominarse Ejército del Este y a depender del Ministerio de Defensa del gobierno central con Indalecio Prieto como ministro (Casanova 2006a: 114).

preocupado por narrar hechos concretos de la contienda. La alocución emplea el recurso de ‘tiscopía’ para dar a conocer informaciones que no aparecen ilustradas en las imágenes, una estrategia narrativa que se había utilizado en reportajes anteriores. Así se da cuenta del asalto al Carrascal, que el locutor precisa, tuvo lugar “*a las cuatro de la mañana*” y es obvio que no se pudo filmar. Cumple así con una doble función de ‘anclaje’, con la que se refuerza el carácter documental del relato, y de ‘relevo’, al ampliar las informaciones que ilustran las imágenes, o, por el contrario, no están representadas.

En el texto se aprecia una manifiesta intencionalidad política al remarcar la eficacia en cada uno de los combates y la buena organización que hay entre las unidades anarquistas. Así, tras cada episodio de lucha se establece la comunicación entre los mandos, lo que indica que hay coordinación y disciplina. Una relación de acatamiento jerárquico que manifiesta la progresiva asimilación de la estructura militar. Asimismo el narrador proclama que en la lucha actúan “*los soldados de la libertad*”. La palabra “*soldado*”, a la que el discurso libertario era totalmente refractaria, se desliza una sola vez a lo largo del texto en alternancia con otras denominaciones más habituales en el relato anarquista como “*compañeros*” o “*camaradas*”. Sin embargo, las modificaciones semánticas son apreciables y en lo que fueran las “*milicias de la libertad*” de anteriores reportajes aquí se convierten en “*milicias populares*”, un adjetivo más neutral en sintonía con la nomenclatura republicana. No obstante, se mantiene una cierta insistencia en remarcar la condición trabajadora de los combatientes, son “*bravos proletarios*”, “*artillería proletaria*”, “*batallar constante en defensa de las libertades del pueblo*”, en consonancia con el planteamiento de la guerra como una lucha de clases sociales.



Los planos están usados de modo que se ajusten a la lógica secuencial del relato con una función principalmente descriptiva. Los más impactantes se muestran al final del documento con los heridos tras el combate.



El montaje imprime el ritmo definitivo de las secuencias de guerra, ayudado por los movimientos internos del campo visual. Abundan las panorámicas rápidas, los barridos de cámara siguiendo los ataques y contraataques, o marcando un ritmo sincopado, como el momento en que la cámara hace un recorrido de un cañón a otro, deteniéndose en cada uno de ellos en perfecta sincronía con el sonido y los cortes que dan lugar a los cambios de plano. Todo ello contribuye a establecer marcas que acentúan el realismo documental, sin embargo, el montaje tiene un efecto acumulativo, sin acentos dramáticos o puntos de inflexión verdaderamente importantes.

El sonido ambiental y los comentarios del narrador se acoplan en sincronía ajustada a las imágenes, siempre con el sentido de reforzar lo que se ve o de intensificar el efecto de la acción. Así, mientras el comentarista anuncia "*Fuego de mortero*" la música hace un "*estacatto*" rápido que acompasa los planos del armamento pesado disparando a toda velocidad.

EL CERCO DE HUESCA [Número 159 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 226-227. Duración: 9'40''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Laboratorio nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: El asedio a Huesca dura ya nueve meses con la participación de la XXVIII División (Ascaso), cuyo cuartel general han destrozado los bombardeos de la aviación nacional. Las estrategias militares se centran en diferentes puntos de los alrededores de Huesca, en Vicién la artillería ocupa posiciones avanzadas.¹⁰ Unas unidades se establecen en el cementerio y otras permanecen a la expectativa en una línea de fortificaciones. En Yéqueda hay otro emplazamiento disponible para recibir órdenes, allí unos campesinos abandonan las filas nacionales para adherirse a las fuerzas republicanas.¹¹ El aumento del caudal del río Cinca contribuye a reforzar el cerco de Huesca a la espera de su dominio definitivo.

Por las indicaciones temporales que proporciona el reportaje, las imágenes se filmaron durante el primer trimestre del año 1937. Un momento de calma relativa en la zona ya que todos los efectivos disponibles del ejército republicano estaban concentrados en la batalla de Guadalajara. Las guarniciones cercanas a Huesca realizaban hostigamientos continuos con la pretensión de cerrar el cerco y hacerse con el dominio de la ciudad, sin conseguirlo.¹²

El cerco de Huesca se programó el quince de junio en los cines Atlàntic y Savoy de Barcelona y se mantuvo en la sala Cinemar hasta la última semana de julio (*Solidaridad Obrera* VI-VII. 1937).

El documento se organiza en dos unidades. En el primer bloque narra la ofensiva aérea nacional sobre las posiciones que mantienen los grupos anarquistas, dejando el

¹⁰ Vicién está situado a nueve kilómetros de distancia al sur de Huesca.

¹¹ Yéqueda se encuentra cinco kilómetros al norte de Huesca.

¹² Desde mediados de agosto de 1936 el Comité de Milicias Antifascistas de Barcelona tomó la iniciativa de construir una línea de fortificaciones en Aragón para dificultar el avance de las tropas nacionales en Cataluña. En octubre se decidió una segunda línea de fortificaciones con un trazado en paralelo al río Cinca que abarcaría desde Monzón, en el norte, hasta Gandesa, por el sur. Se trataba de una obra muy bien pertrechada de hormigón (Martínez Bande 1989: 131; Guarner 1977: document 15).

cuartel general de la División Ascaso y el pueblecito de Vicién destruidos. Un segundo módulo refiere un combate fugaz que se salda con la captura de prisioneros. El cierre carece de desenlace dramático ya que Huesca no ha sido dominada y se mantiene el compás de espera.



El tono de la alocución carece del énfasis que caracteriza otros reportajes, en éste la voz discurre sosegada con cierta distancia emotiva. El narrador añade algunas informaciones, como el uso que se le da a los ‘tiznaos’, que denomina “*tanques primitivos*”, convertidos en transportes de enlace para comunicar las diferentes unidades que operan dispersas alrededor de Huesca.¹³

El discurso redonda en la concepción de la guerra como una lucha de clases sociales y establece la dicotomía irreconciliable entre los trabajadores y sus enemigos de clase. La alocución hace hincapié en las diferencias entre los dos bandos, de modo que para aludir a los combatientes anarquistas emplea los términos de “*milicias proletarias*”, “*trabajadores conscientes*”, “*fuerzas proletarias*”. En oposición, los nacionales son “*los enemigos de las masas trabajadoras*”.

El locutor destaca el empeño de la lucha y la actitud inquebrantable de los combatientes: “*ellos siguen imperturbables hacia su puesto de vanguardia, hacia el triunfo cada vez más cercano y seguro*” Las refriegas locales se presentan como hitos de victoria para contribuir a la difusión positiva de las intervenciones anarquistas: “*Los compañeros van llenos de fe y entusiasmo pues saben que sobre ellos descansa la*

¹³ *Tiznao* es el nombre popular con el que se conocían los vehículos -camiones, autobuses o maquinaria agrícola- que habían sido blindados de forma artesanal con planchas de acero en la zona republicana. Una denominación que hacía referencia a las tonalidades de camuflaje de la carrocería. Con el desarrollo de la guerra fueron desapareciendo de primera línea de batalla por su escasa operatividad, aunque algunos de mejor construcción, procedentes de Barcelona, aguantaron durante toda la guerra.

esperanza general de que reconquistarán toda la tierra aragonesa para la libertad común”.

El río Cinca, afluente del Ebro, se cita como si estuviera al lado de la ciudad, ayudando a completar el cerco del asedio. Se trata de una imprecisión geográfica que imprime optimismo al documento y difunde la esperanzadora idea de la inminente caída de Huesca:

Río aragonés por excelencia, el Cinca, de majestuoso caudal se ha convertido también con el aumento de sus aguas en una muralla insalvable que contribuye a cerrar el cerco de Huesca casi totalmente.

Lo más destacado de la banda visual se encuentra en los movimientos internos de cámara, como las panorámicas que describen las posiciones de los combatientes en diferentes puntos de la orografía. El montaje narrativo se articula con multitud de planos de recurso que producen un efecto acumulativo sin crear una verdadera cadena bien concatenada, ya que se producen saltos de plano y de sonido que interrumpen la linealidad y ponen en evidencia la falta de soldadura en el entramado visual y sonoro. La mayoría de ellos cumplen una función descriptiva, ilustran o complementan el enunciado de la alocución. Unos sirven para ubicar todos los escenarios importantes en el cerco de Huesca, muestran la ciudad con el fondo de los Prepirineos nevados, el cementerio y los pueblos de Vicién, Chimillas, Yéqueda y el abundante caudal del río Cinca. Otros seleccionan con detalle las noticias de la prensa de los periódicos que se han tomado del enemigo, muestran “Voz de la Falange”, “Cuidad del Vaticano”.

En la segunda parte el reportaje se introducen dos escenas dramatizadas que están representadas por los mismos combatientes en medio del campo de batalla, con el objetivo de añadir algún acento dramático en la trama textual. En la primera de ellas se muestra el momento preciso en que un miliciano es alcanzado por una bala, al caer su cuerpo inerte rueda por la ladera de una montaña. La siguiente, trata el avance de un batallón hacia la cima de una loma, aunque los planos se interrumpen por un salto de imagen y la secuencia queda interrumpida bruscamente.



DIVISIÓN HEROICA (En el frente de Huesca) [Número 245 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 281-282. Duración: 17'26''] Barcelona, abril 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Adrién Porchet y Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejá. Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Durante los tres primeros meses de 1937 se producen algunos combates en las proximidades de Huesca. Las tropas reciben la visita de Juan García Oliver, ministro de Justicia, acompañado de Felipe Díaz Sandino, coronel de aviación y Consejero de Defensa del gobierno de la Generalitat de Catalunya. Los ataques aéreos de los nacionales se responden con descargas de artillería y refuerzos de aviación republicana, dirige la operación Ricardo Jiménez, coronel de Artillería. Finalizado el combate, se atienden los heridos y los muertos se entierran en el cementerio de Huesca. En otra avanzadilla, las unidades anarquistas se hacen con un pueblo que ha quedado en ruinas después del enfrentamiento. Tras la lucha llega el momento de descanso para las tropas que pueden disfrutar de una comida caliente y la lectura del correo.

El año 1937 estuvo marcado por serias dificultades políticas que afectaron el desarrollo de la guerra, el aislamiento internacional impuesto por el comité de No Intervención se materializó en la escasez de armas y municiones en el campo de batalla, muy acusada en el frente de Aragón. La principal táctica utilizada por la tropas republicanas eran los ataques por sorpresa con los que se conseguían éxitos efímeros que los nacionales volvían a recuperar volviendo a sus posiciones iniciales. En los tres meses que abarca este reportaje, las batallas más importantes se produjeron en la zona del centro peninsular -Jarama en febrero, Guadalajara en marzo- los nacionales emprendieron un ataque envolvente para aislar Madrid y cortar la comunicación hacia el este, sin éxito.¹⁴ En la zona de Huesca fueron meses de escasa actividad militar hasta el verano en que se desarrolló una nueva ofensiva (Guarner 1977: documento 15).

División heroica se programó el veintisiete de junio en las salas Atlàntic y Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera* 15.VI.1937).

La narración se organiza en una secuencia constituida por tres unidades dramáticas. Un preámbulo en el que se describen las fortificaciones establecidas alrededor de Huesca y los preparativos de la artillería para acometer un asalto. El núcleo dramático principal desarrolla el combate en el que intervine la aviación y todas las baterías de armamento pesado. El desenlace refiere los efectos devastadores del enfrentamiento, unas pequeñas aldeas destruidas, numerosas víctimas heridas y muertos.

En el relato de la guerra se introducen breves dramatizaciones sin ninguna relevancia narrativa, ya que se limitan a la escenificación de actividades en el frente sin la característica inclusión de falsos diálogos diegéticos de otros documentales.

La voz omnisciente se sitúa en una posición privilegiada que lo sabe todo sobre el presente y el futuro, lo que ya acontecido y acontecerá. Guía la mirada del espectador, deteniéndola en algunos pasajes que de otro modo pasarían desapercibidos, así puede avanzar información sobre el destino de algunos de los protagonistas, a modo de fatídica prolepsis o *flash-forward*, al afirmar:

¹⁴ Para una visión detallada de la guerra en el Centro, ver respectivamente, Martínez Bande, *La lucha entorno a Madrid: en el invierno 1936-1937*, San Martín, Madrid 1968; Cardona 2006: 125-140; Thomas 2001: 637-655.

Con el fracaso de los nacionales en alcanzar sus objetivos, el ejército del general Franco dió por terminado, provisionalmente, el gran operativo sobre Madrid. Según Cardona: "*Guadalajara había sido el último esfuerzo de la gran batalla para dominar la capital, que había durado casi cinco meses*" (Cardona 2006: 139).

*He aquí el infortunado coronel Jiménez, caído frente al enemigo, consultando con sus compañeros del mando las incidencias de la lucha, ajeno al trágico fin que la suerte le tenía reservada.*¹⁵

En otros casos, el comentario cumple ampliamente con su función de ‘relevo’ y da cuenta del empeño que pusieron los anarquistas en convencer a sus oponentes para ganarles la batalla ideológica, lanzando peroratas que recitaban a través de grandes altavoces. Manifiesta el locutor: “*He aquí el altavoz desde el cual se habló a los moros, haciéndoles ver el engaño al que se les había sometido*”.

Se trata de un reportaje entregado a la difusión propagandística y despreocupado por la exactitud de los hechos históricos. Quizás la ambigüedad del texto se deba a la escasa relevancia de los acontecimientos bélicos, por lo que todo el peso narrativo se orienta a destacar la eficacia de las fuerzas anarquistas y su contribución en las victorias de los enfrentamientos locales. De ahí que el título *División Heroica* adquiera un enorme significado simbólico, ya que manifiesta la total asimilación de los libertarios de la estructura militar emprendida por la Generalitat de Cataluña. *División* se refiere aquí a la División Ascaso, que se presenta como “*la vanguardia del ejército popular*”.¹⁶ El enunciado concreta de manera redundante la transformación de las milicias voluntarias en “Ejército Popular”, ahora sí, denominándolo de esta forma sin ningún tipo de eufemismos.¹⁷ Aunque para contrarrestar la oficialidad del discurso, se alude a la actitud valerosa de los anarquistas, quienes, a decir del texto, mantienen incólume el espíritu que los caracterizó durante los primeros meses de guerra y ocupan su puesto en la avanzadilla de máximo riesgo en los frentes:

¹⁵ Ricardo Jiménez de la Beraza era teniente coronel. Desde agosto de 1936 fue nombrado Inspector general de Artillería y asesor de Industrias de Guerra de la Consejería de Defensa de la Generalitat de Cataluña.

¹⁶ En febrero de 1937 las columnas milicianas se organizaron en Divisiones del Ejército de Cataluña que conservaron sus antiguos nombres: División Durruti, División Ascaso, etc. El teniente coronel Vicenç Guarnier se convirtió en la máxima autoridad del frente de Aragón, entre otros, contaba con los coroneles Felipe Díaz Sandino y Ricardo Jiménez de la Beraza que aparecen en esta película. En este período, la Generalitat de Cataluña tenía su propio Comisariado Superior de Defensa con atribuciones autónomas respecto del gobierno central, así que ejercía autoridad sobre el Ejército del frente de Aragón en una zona que abarcaba desde los Pirineos hasta las proximidades de Teruel. Una situación que cambió tras los ‘Hechos de Mayo’ de Barcelona (Martínez Bande 1989: 222-223).

¹⁷ *Solidaridad Obrera* manifiesta un intenso debate sobre la militarización con la que estuvieron en desacuerdo una parte de las bases confederales (*Solidaridad Obrera* 13, 14, 16.II- 6.IV.1937).

Cada hora más cercana y definitiva, y como en julio y como en octubre, como antes, los valientes milicianos salidos de los cuadros confederales.

El texto mantiene vivas las anteriores denominaciones de “columnas” y “milicias” en convivencia con la rigurosidad de “Ejército” o “División”. El narrador distingue entre “*ejército popular*” cuando se refiere al asalto del pueblo, y “*ejército rojo de la libertad*” cuando habla de la División Heroica en oposición al enemigo. Éste está caracterizado por su “*espíritu de casta*”, en alusión a las diferencias de clases sociales que el relato anarquista refiere a uno y otro bando.

La descripción de la vida en trincheras adquiere una dimensión poética abiertamente idealizada que contrasta con los testimonios que vivieron la dura realidad de la vida en el frente aragonés.¹⁸ El tono del narrador es triunfalista y acompaña la entonación de ciertas palabras como ‘libertad’ con inflexiones solemnes que le dan al texto un aire declamatorio sin escatimar alusiones sentimentales. Se observa también la repetición de palabras en el inicio de la frase a modo de estribillo rítmico:

Y tras la cortina de la nube adivina al enemigo que no pasará nunca.

Trincheras y refugios, nidos de tierra donde el miliciano oculta su amor esperando la hora del combate decisivo.

Trincheras y refugios, sepulturas de ilusiones donde la esperanza vive segura de su triunfo de libertad.

(...) Madrugadas y crepúsculos, largas horas de perpetua vigilancia con las zamarras de piel y abrigo de lana, mientras las sierras cercanas aparecen con la blanca envoltura de la nieve.



¹⁸ El escritor británico George Orwell participó como voluntario en el frente de Huesca entre diciembre de 1936 y mayo de 1937, comentaba la situación en primera línea sin ningún ápice de lirismo: “*Al este de Huesca, hasta finales del mes de marzo, no pasó nada, casi literalmente nada (...), lo único que nos preocupaba era luchar contra el frío y conseguir alimentos*” (Orwell 2001: 71).

Los planos visualizan una gran concreción temporal con sobreimpresiones de hojas de calendario que señalan fechas exactas de los meses del año 1937 -enero, febrero y marzo- en contraste con la desorientación espacial del lugar donde se desarrollan los combates. La única referencia explícita que aparece es la ciudad Huesca fotografiada en algún breve plano y una señal de carretera que indica la proximidad de la capital, a cinco kilómetros.

En este documento destaca el amplio repertorio en la posición de la cámara que proporciona ángulos y encuadres que otorgan total protagonismo a los combatientes. También se insertan fragmentos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, donde la indumentaria veraniega de los combatientes denota una estación estival que no se corresponde con la temporalidad del relato. Se reconoce así el paisaje yermo de los Monegros de Zaragoza y los refugios excavados en las montañas que difieren de las líneas de fortificaciones del cerco de Huesca, consistentes en trincheras y alambradas, ampliamente descritas en el reportaje de título homónimo.

Los planos descriptivos amplían el repertorio de actividades en el frente al margen de las habituales acciones de lucha características en los reportajes de guerra y enriquecen el relato visual del combate. Por ejemplo, se muestran los enormes camiones-cisterna que transportan la intendencia y se pueden observar las dificultades de los combatientes para trasladarla a la línea de lucha en grandes ollas y distribuirla entre la tropa. O los múltiples insertos de planos con detalles del cuerpo de los soldados: manos preparando los fusiles-metralla, cargando los obuses, botas que superan los desniveles del campo de batalla, etc.

Los planos dramatizados representan aquellas acciones en las que se constata el peligro de los combatientes, se describe el riesgo en las trincheras por el impacto de las balas y se escenifica la muerte. La cámara se convierte así en testigo del heroísmo anónimo que traslada al espectador la visión de la guerra para ofrecerle un clímax dramático, unas imágenes de gran intensidad emotiva que apelan directamente a los sentimientos.

4.1. DOS PELÍCULAS SOBRE LA REESTRUCTURACIÓN DEL EJÉRCITO EN ARAGÓN

La transformación definitiva del Ejército republicano fue un largo proceso que culminó en el verano de 1937 en un contexto de fuertes enfrentamientos políticos en el seno de las instituciones gubernamentales autónomas y centrales (Brusco 2006: 26).¹⁹

La producción anarcosindicalista dedicó dos películas a reflejar de manera más ostensible la reestructuración de las unidades combatientes. Lo que resulta muy significativo ya que éste fue uno de los asuntos más controvertidos en el seno del movimiento libertario. La primera de ellas, *El general Pozas visita el frente de Aragón*, tiene como escenario la zona de Zaragoza donde operaba la antigua columna Durruti, aunque el marco cronológico se inserta plenamente entre las películas de Huesca. La segunda, *El ejército de la victoria, un episodio: casa Ambrosio*, trata sobre el cerco de Huesca y se vincula con la anterior al reaprovechar una parte de sus fotogramas para construir un discurso de exaltación del Ejército Popular.

EL GENERAL POZAS VISITA EL FRENTE DE ARAGÓN [Número 368 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 502-503. Duración: 4'24''] Barcelona, junio 1937. Producción: SIE Films. Conservación: completa Filmoteca Española.

Sinopsis: El general Pozas inspecciona algunos puntos de la línea de defensa de Zaragoza. En Bujaraloz pasa revista a la antigua columna Durruti junto a Ricardo Sanz, jefe de la División, y presencia el desfile que hace en su honor la guarnición del Sector Centro del frente de Aragón. Entre los congregados en la plaza del pueblo se encuentra Colette, colaboradora de Durruti y viuda del escritor Gambeta. A continuación la comitiva se desplaza hasta Monegrillo, donde también desfilan las tropas ante el Estado Mayor. Por último, los mandos militares llegan a Farlete para recorrer las trincheras que están en la avanzadilla del frente y dar por finalizado el recorrido.

¹⁹ La lucha manifiesta por el poder político en Cataluña afectó la transformación del Ejército, el gobierno de la Generalitat de Cataluña junto a los anarcosindicalistas propugnaban un Ejército Nacional de Cataluña autónomo, frente al PSUC que defendía la total integración del Ejército Popular estructurado en la zona centro. Tras los Hechos de Mayo en Barcelona, el nuevo gobierno de Negrín centralizó el Ejército y lo dotó de una nueva estructura basada en Brigadas Mixtas con mayoría de comunistas en sus cuadros dirigentes lo que constató la utilización partidista del Ejército que no hizo sino incrementar las tensiones entre las distintas formaciones políticas.

La Consejería de Defensa de Cataluña decretó la militarización del frente de Aragón el veinte de febrero de 1937. Tras los Hechos de Mayo de Barcelona, el gobierno central tomó la cartera de Defensa, que hasta el momento había dirigido la Generalitat de Cataluña, y dio lugar a la transformación del ‘Ejército de Cataluña’ en ‘Ejército del Este’, bajo la jefatura del general Sebastián Pozas. Ello significaba el control de todo el aparato militar en el frente y en la retaguardia con una formación que abarcaba las provincias de Huesca y Zaragoza hasta la sierra de Lidón, incluida una pequeña fracción de Teruel.²⁰

El general Pozas visita el frente de Aragón se estrenó el quince de junio, una semana después de su realización, en los cines Atlàntic y Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera* 15.VI.1937).²¹ Se trata de un reportaje de muy corta duración, apenas cuatro minutos. Por su tratamiento formal anodino se asemeja más un breve

²⁰ El General Sebastián Pozas Perea había sido ministro de Gobernación en el gobierno de José Giral (19 julio-4 septiembre 1936). La definitiva formación del Ejército del Este en junio de 1937 fue la culminación de un largo proceso de gran conflictividad política que pasó por diferentes etapas. La Generalitat de Cataluña creó un Ejército Popular en diciembre de 1936, independiente del cuerpo militar del gobierno central, que poco a poco fue integrando a los anarcosindicalistas. El 20 de febrero se reorganizó todo el frente de Aragón en cinco Divisiones (Ascaso, Lenin, Carlos Marx, Durruti y Jubert), pero no fue hasta finales de junio que se formaron unidades militares absolutamente regulares en un nuevo contexto tras los Hechos de Mayo en Barcelona, que implantó el Estado Mayor Central, así el Ejército de Cataluña se transformó en Ejército del Este. La caída del gobierno de Largo Caballero y la entrada del nuevo gobierno de Negrín (18 mayo 1937) con Indalecio Prieto como ministro de Defensa, supuso la definitiva unificación de la administración militar en manos del Estado Mayor Central bajo el mandato único del coronel Vicente Rojo; al mismo tiempo se constituyeron los Ejércitos de Levante, Extremadura y Andalucía.

El Ejército del Este estaba formado por tres Cuerpos de Ejército con VI Divisiones y XXVII Brigadas, uno de ellos dirigido por el anarquista Gregorio Jover y los otros dos por Francisco Galán y José del Barrio, ambos comunistas. Las antiguas columnas confederales Ascaso, Roja y Negra y Aguiluchos estaban reagrupadas en la XXVIII División (antigua Ascaso) bajo el mando de Gregorio Jover, contaba con las Brigadas CXXV, CXXVI y CXXVII, establecidas desde los Altos Pirineos hasta Huesca. La XXVI División estaba formada por la columna Durruti organizada en las Brigadas CXIX, CXX y CXXI, bajo la autoridad del anarquista Ricardo Sanz y cubrían la zona del Ebro en Zaragoza, entre Bujaraloz, Monegrillo y Farlete (Martínez Bande 1989: 223; Guarnier 1977: document 15; Cuéllar 2004: 101; Brusco 2006: 22-31; Cardona 2006: 34).

²¹ El ocho de junio de 1937 la prensa dedicaba amplias informaciones a la visita, entre ellos *Nuevo Aragón* y *Solidaridad Obrera*, que en la página seis anunciaba: “*El general Pozas regresó de su visita en el frente de Aragón: Lo que fueron un día no lejano aguerridas columnas confederales son hoy unidades perfectamente militarizadas que nada tienen que envidiar a las mejores formaciones bélicas de un ejército bien estructurado. Y no digamos del de la retaguardia aragonesa. En todos los pueblos de Aragón se respira un ambiente antifascista sin igual. Frente y retaguardia son allí una misma cosa: un bloque. No creemos nosotros que con menos palabras se pueda patentizar con mayor elocuencia el estado francamente optimista del frente aragonés. Lo que falta es que el Alto Mando reconozca la necesidad de dotar al Ejército del Este de todo lo necesario para convertir este frente de defensivo en ofensivo. ¿Se logrará, después de la visita del general Pozas lo que tantas veces ha pedido Cataluña? Pronto lo veremos*”.

noticiario cuyo único tema es la llegada de la máxima autoridad del Ejército que opera en Aragón para revisar las tropas y analizar la estrategia de las operaciones en el frente. En este caso, la estructura dramática desaparece y la información se organiza en tres episodios que siguen el itinerario del coche militar en su desplazamiento por Bujaraloz, Monegrillo y Farlete.



La alocución asume una tarea fundamentalmente informativa para relatar la crónica de la visita militar. El tono ha perdido el brillo que caracteriza reportajes anteriores, carece de expresiones triunfalistas o giros expresivos, se trata de una voz inexpresiva, aséptica y de perfil rutinario. Así, anuncia el itinerario que seguirá la autoridad sin añadir más comentarios tal y como era habitual:

Seguidamente el general Pozas abandona Bujaraloz y se dirige a Monegrillo, donde es recibido por la población en masa.

Después de pasar revista a las tropas de Monegrillo, éstas desfilan ante el general y su Estado Mayor.

Desde Monegrillo, el jefe del ejército del este se dirige a Farlete en cuyas avanzadillas es informado del desarrollo de las operaciones en aquel sector.

No obstante, el locutor cumple también con una función propagandística y al final del texto alude a la disciplina de las unidades confederales e insiste en presentarlas perfectamente integradas en las fuerzas armadas, como subraya en la clausura:²²

²² La asimilación de las propuestas institucionales por parte de los cuadros anarquistas estuvo acompañada por grandes campañas propagandísticas difundidas en la prensa confederal con mensajes de

A la caída de la tarde el general Pozas emprende su regreso a Barcelona satisfecho de la disciplina que rige en todo el sector inspeccionado.

La planificación visual abre y cierra el documento con el mismo *travelling* del coche oficial que transporta al general. El trayecto, con las tres paradas sucesivas, está jerarquizado según la importancia de los emplazamientos. Así, la primera parte dedicada a Bujaraloz es la más larga. No cabe duda del extraordinario valor simbólico que este pueblo representaba para los confederales. Fue el cuartel general de la columna Durruti, el bastión libertario que permaneció a la espera del asalto de Zaragoza y donde se emprendieron las colectivizaciones de las poblaciones cercanas, convirtiéndose en uno de los focos revolucionarios más emblemático del frente. Bujaraloz fue el centinela de la revolución anarquista en la zona centro de Zaragoza durante el primer semestre de la guerra.



disciplina y obediencia que se fue intensificando conforme avanzaba la guerra y las operaciones militares emprendidas por el ejército republicano resultaban desfavorables. En opinión de Vernon Richards, *Solidaridad Obrera* se convirtió en la correa de transmisión de una campaña verdaderamente intimidatoria (Richards 1977:139). Ver Peirats 1988: II, 249-255; Burnett 2004: 439-449.

Resulta inevitable comparar la escena en que el general contempla el desfile de la tropa, con aquella otra que aparece en *Aragón trabaja y lucha*, en la que Durruti, también desde el balcón, arenga a milicianos y campesinos que se apelotonan en la plaza y le escuchan con devoción. Apenas once meses separan la una de la otra, pero representan el giro irreversible que se ha producido en el frente con la militarización. Asimismo, es pertinente recordar los planos de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón número uno*, pues no hay nada más simbólico que ver a los anarquistas cuadrarse en firme ante el militar republicano para percibir la transformación radical que se producido en el cuerpo de los combatientes. Esa señal de acatamiento del orden institucional sintetiza el nuevo estatus de la antigua columna Durruti, transformada en la XXVI División y desvanece la estampa romántica de los milicianos de antaño, sustituida por la pauta de un ejército centralizado.



El tratamiento de los planos es convencional con una función descriptiva sin aspectos plásticos o expresivos remarcables que enriquezca plásticamente el acto protocolario del militar pasando revista a la tropa. Como única excepción, los

contraplanos de los rostros de milicianos y gente del pueblo que asiste al acto. Se insertan algunas panorámicas para mostrar el conjunto de combatientes y un plano subjetivo desde el interior del vehículo en el que se muestra la perfecta alineación de los hombres al paso del coche oficial.

En la banda sonora se conserva la impronta que caracteriza los reportajes anarquistas. Desde los títulos de la cabecera irrumpe el himno *A las barricadas* con el que se anuncia la identidad inequívoca de los protagonistas del film. Durante el resto de la película se sucede un encadenamiento musical con diversos fragmentos en sintonía con las imágenes: al desfile de la columna Durruti le corresponde una pieza de banda musical alegre que define el carácter otorgado a sus componentes. Al cambiar de contexto, es sustituida por la melodía de una banda marcial que desde ese momento acompaña hasta el final del documento, en el que irrumpe *Hijos del Pueblo*, el otro himno anarquista establecido en la convención fílmica para clausurar las películas.

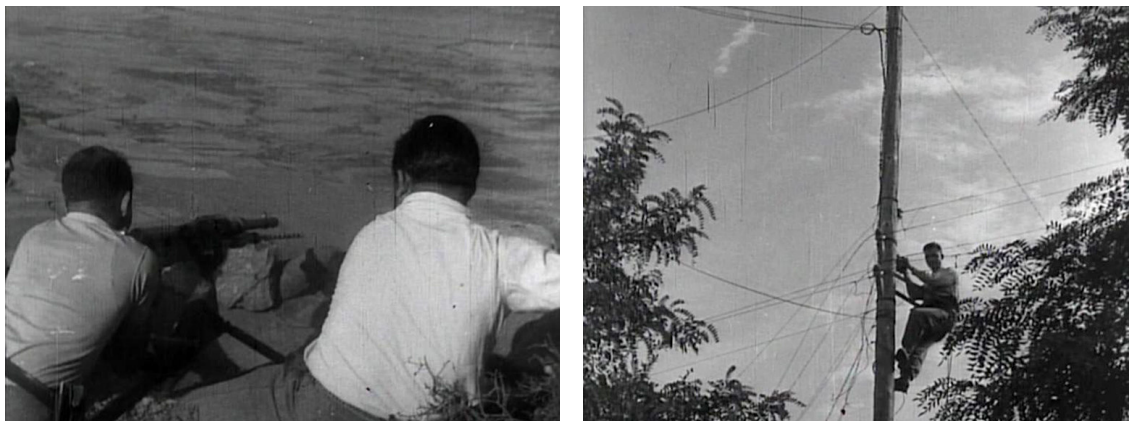
EL EJÉRCITO DE LA VICTORIA. UN EPISODIO: CASA AMBROSIO [Número 262 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 303-304. Duración: 10'07''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En el verano de 1937 los republicanos emprenden dos ataques sorpresa en las proximidades de Huesca. Los nacionales están apostados en los alrededores de Puibolea. Allí, trescientos hombres de las unidades anarquistas participan en el asalto al molino de la Salina.²³ Los bombardeos de la aviación nacional ocasionan destrozos en las casas, en los transportes sanitarios y en los materiales de transmisiones más importantes: el teléfono, el telégrafo y los altavoces que se utilizan en la línea del frente.

El segundo asalto recae sobre Casa Ambrosio, donde actúa un solo batallón de artillería anarquista con cinco tanques. Tras el combate se ha conseguido avanzar a una distancia de ciento cincuenta metros hacia Huesca.

²³ El molino de las Salinas se sitúa en las proximidades de Puibolea, un pueblecito que dista doce kilómetros al norte de Huesca, en las faldas de la sierra de Gratal. Cerca del pueblo hay una agrupación de casas, actualmente desaparecidas, que en su momento fueron conocidas como 'Casas de la Salina' por los manantiales de agua salada que hay en el entorno. Probablemente el molino al cual hace referencia el documento se situaba dentro de ese conjunto. El 27 de julio, el batallón de la CXXVII Brigada Mixta de la XXVIII División Ascaso tomó el Molino de las Salinas y posteriormente entró en Puibolea (Castán 1997).

El Ejército de la victoria, un episodio casa Ambrosio no aparece programado en ninguna sala de Barcelona y no se han encontrado referencias que puedan esclarecer si tuvo otros canales de difusión en los medios propagandísticos anarquistas o gubernamentales.



En las películas filmadas durante el año 1937 se observa una creciente asimilación y defensa de los postulados republicanos en referencia a la unidad de mando y la formación del Ejército Regular. Esta es la última cinta que se conserva de la serie sobre Huesca, montada en 1938.

Los episodios dramáticos se organizan en dos unidades correspondientes a los combates sucesivos del Molino de las Salinas y Casa Ambrosio. Ambos cuentan con desenlace feliz por el éxito de los enfrentamientos. Para enlazar los dos núcleos se introduce un fragmento de otro documental, *El general Pozas visita el frente de Aragón*, cuya función narrativa es aportar las evidencias que constatan la operatividad del Ejército Regular republicano.

En este documento, la palabra adquiere mayor protagonismo que las imágenes. Se impone sobre ellas, a modo de ‘conferencia filmada’, lo que acentúa su función anclaje y de complementariedad al añadir datos precisos sobre la ubicuidad y desarrollo de los combates que de otro modo serían completamente desconocidos.

El narrador se sitúa en una temporalidad posterior a los hechos como es habitual en los reportajes de guerra, aunque en este caso queda explícito en el anunciado al afirmar: “Uno de estos hechos, los que empezaron a hacerse famosos en el cerco Huesca, tuvo lugar el pasado verano de 1937, el molino de la Salina era el objetivo”. Y para introducir el segundo episodio: “El sol de agosto empieza a dejarse sentir. Vamos a

presenciar otro golpe de mano, pero esta vez dirigido por los jefes del Ejército Popular". Desde el momento en que se inicia la descripción de los combates, la alocución toma posición en el presente de los hechos y se convierte en la crónica directa que traslada al espectador lo que está pasando.

El tono de la voz es aséptico, sin modulaciones grandilocuentes ni acentos expresivos, una contención calculada para introducir con apariencia de neutralidad el contenido propagandístico del discurso. En él se afirma que la conversión de milicias en Ejército Popular no ha modificado un ápice la bravura de los combatientes anarquistas en la lucha, y, lo que es más importante por su trasfondo político, defiende que el Ejército es la garantía de la victoria. Aquí es donde se percibe el giro ideológico que se ha producido en el discurso cinematográfico sobre la guerra, con un argumento que contradice el que se había mantenido con anterioridad, aquel que defendía la revolución como aval de triunfo. Afirma la alocución:

Una visita del alto mando al frente de Aragón dio por resultado un hecho que influiría extraordinariamente en la victoria decisiva por la lucha por la de la libertad y la justicia: la conversión de las antiguas milicias antifascistas en el ya famoso y triunfador Ejército del Este.

La tesis que sostiene el film se ha transformado radicalmente desde los primeros reportajes. El análisis de una guerra de reconquista revolucionaria se sustituye por el de una guerra estabilizada. Los combatientes son *"los defensores de la República"*, *"disciplinados soldados del Ejército Popular"*, *"la voz de la legalidad y la justicia republicana"*, en las antípodas del discurso defendido en los primeros reportajes de 1936 en *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, donde eran *"los guerrilleros de la libertad"*.

El texto redundante en aserciones que confirman el acatamiento de la disciplina militar y se convierten en el eje del argumento documental, mientras que la descripción de los combates pasa a un segundo plano. Como se destaca en la clausura:

Tal vez lo que habéis presenciado no ha llenado de emoción vuestro espíritu, pero el reporter ha pretendido demostrar solamente una fase real de la lucha, el golpe de mano y un hecho histórico: la conversión de las milicias en Ejército Regular. El que nos llevará a no dudar y muy pronto a la conquista de la ciudad que tenéis ante la vista: Huesca.

La banda visual se abre con un mapa animado de Aragón que señala Huesca e indica la ubicación de Casa Ambrosio, al sur de la ciudad. El relato detallado de los *"dos golpes de mano"*, mediante la voz en *off*, contrasta con la ambigüedad de los planos que

están anclados en los paisajes de las planicies que rodean Huesca, allí por donde circulan los tanques protagonistas. Las tomas en panorámicas o planos fijos desde puntos elevados y alejados de los objetivos militares carecen de elementos visuales que centren la atención. El montaje narrativo se articula en un encadenamiento de planos largos que produce un efecto de monotonía, sin los característicos cambios de ritmos acelerados de las escenas de acción. La única excepción se produce para mostrar el efecto devastador de un bombardeo que provoca un incendio sobre unas casas, la cámara se aproxima en una secuencia progresiva de planificación.



4.5. EL FRENTE DE ARAGÓN: TERUEL (1937- 1938)

Las producciones de Barcelona dedicaron seis reportajes al asedio y conquista de Teruel.¹ De todos ellos, actualmente sólo se conservan cuatro: *La columna de hierro hacia Teruel* (1937), *La toma de Teruel* (1937), *Teruel ha caído* (1937) y *Tres fechas gloriosas* (1938). Todas las películas cuentan con el mismo equipo formado por Ángel Lescarbourea, los fotógrafos Félix Marquet y Miguel Mutiñó, y el montador Juan Pallejá. Los títulos desaparecidos son *Frente de Teruel* (1937), de Miguel Mutiñó² y *La victoria de Teruel* (1938), del que se tienen noticias a través de un comentario de Francisco Carrasco de Rubia publicado en *La Vanguardia*, que atribuye la dirección a Ángel Lescarbourea y la fotografía a Ramón de Baños y A. García Verchés, responsables de *Veinte de noviembre*.³

Tras la recuperación de Teruel por los nacionales y el hundimiento del frente aragonés en marzo de 1938, el discurso cinematográfico anarquista sobre Aragón se

¹ En Madrid, FRIEP realizó *Teruel por la República* (1937) dirigida por Alfredo Polo, un documental filmado antes de que entraran las tropas republicanas en la ciudad (Del Amo-Ibáñez, 1996: 835-836, número 795).

² Fernández Cuenca (1972: 842), afirma que *Frente de Teruel* (1937) de Miguel Mutiñó, era la continuación de *La columna de Hierro hacia Teruel*, donde se relataba el establecimiento de la línea del frente con el itinerario de las milicias por los diferentes pueblos. Ver Del Amo-Ibáñez 1996: 453-454, número 349.

³ *La victoria de Teruel* no consta en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* y la confirmación de su existencia se basa en el artículo del periodista Carrasco de la Rubia, crítico de cine y compañero de afinidad de Ángel Lescarbourea, que en la sección de Cines y Teatros de *La Vanguardia*, afirma: “*Dos filmes cortos que se proyectan actualmente en las pantallas de Barcelona*” (se refiere a *Veinte de noviembre* y *La victoria de Teruel*) “*La historia ahora se escribe en imágenes*” (...) *La verdad no podrá ser falseada, y la historia será, gracias al cinema, historia viva, historia palpitante que podrán conocer hasta en sus menores detalles incluso, aquellos que no sepan leer* (...). *La victoria del Ejército Popular en Teruel tiene un valor puramente psicológico para nosotros. Es la confirmación de que el pueblo tiene un Ejército poderoso para defender sus derechos. Así lo comprendió el pueblo, y en Barcelona se le rindió público homenaje. Este hecho es el que registra el film a que nos referimos, La victoria de Teruel. Y, tal vez pura coincidencia, pero como en el anterior* (se refiere a *Veinte de noviembre*), *también en éste la palabra se encarama en el lugar del protagonista. Por vez primera escuchamos el verbo cálido y apasionado del Presidente de Cataluña. Es un discurso fogoso, que le sale del alma, y que el pueblo sabe agradecer con un aplauso prolongado. Los que han visto estos documentales, tardaran mucho tiempo en olvidarlos. Estos films han sido realizados por un artista de fina sensibilidad bajo cuya dirección la cámara ha captado ángulos originalísimos y escenas de gran fuerza plástica. En efecto, Ángel Lescarbourea, es un artista magníficamente dotado para el cinema*” (19 febrero 1938, p.10).

Carrasco de la Rubia, crítico de cine y compañero de afinidad de Ángel Lescarbourea comentaba las andanzas de Les con el equipo cinematográfico que cubría la zona de Teruel, de donde se tuvo que retirar por un accidente que le fracturó un brazo (*Umbral* n° 47, 8 octubre 1938).

detiene, tan sólo se produce un documental en 1938 que recuerda con nostalgia las gestas victoriosas del año anterior.

LA COLUMNA DE HIERRO HACIA TERUEL [Número 172 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 249. Duración: 16'53''] Barcelona 1937, SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Comentarios: Les. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Una vez que la caravana de la columna de Hierro ha llegado a tierras aragonesas, toma posiciones y emprende la ocupación de Sarrión y La Puebla de Valverde. En la Puebla se imprime *Línea de Fuego*, diario portavoz de la columna.⁴ Más adelante, los milicianos llegan al puerto montañoso de Escandón, donde se suceden otras victorias dirigidas por un voluntario de la zona apodado 'el carabinero'. Tras la conquista de Aldehuela y Castralvo, las tropas se aproximan al sur de la capital mientras la Cruz Roja se encarga de atender a los heridos y trasladarlos a los hospitales de sangre más cercanos.

La columna de Hierro hacia Teruel se estrenó en Barcelona el seis de abril de 1937 en los cines Actualidades, Atlàntic y Savoy de Barcelona, y continúa programada en la segunda quincena en la sala Walquiria y durante el mes de mayo en el cine Odeón (*Solidaridad Obrera*, 4.IV-30.V.1937).

Teruel está rodeada de sierras, una configuración topográfica que ayudó a los nacionales a establecer una cómoda defensa desde el inicio de la guerra a pesar de tener

⁴ La Columna de Hierro llegó a Sarrión y el diecisiete de agosto a la Puebla de Valverde, situada a veintitrés kilómetros de Teruel.

Línea de Fuego (1936-1937) redactado por Arsenio Olcina y R. Giménez Cuesta con otros colaboradores, mantuvo una postura muy crítica hacia la línea colaboracionista que predominaba en los comités de la CNT (Íñiguez 2001: 331). El primer número de *Línea de Fuego*, editado en el frente por el Sindicato Único de Artes Gráficas de Valencia, se anunciaba en *Solidaridad Obrera*, con un texto que evidenciaría la posición de la columna como una firme defensora de la revolución: “*Estamos, pues, por una Confederación briosa y contundente en el ataque, pero también constructiva, capacitada para plasmar en la realidad las ideas que la informan, estableciendo la igualdad económica y social y la libertad de la Humanidad. Por una sociedad organizada directamente, sin capitalismo y sin Estado. Nuestro afán es contribuir a que las mentalidades vayan asimilando el aspecto moral, ético, constructivo y responsable del episodio revolucionario. No sabemos qué dolor es más tremendo, si el de verter la sangre rompiendo las cadenas que nos oprimen, o el de ver que los objetivos más caros que nos llevan a matar o morir, se alejan o se hacen imposibles por no tener la capacidad suficiente para ordenar la vida económica y moral de los pueblos de acuerdo con los puntos cardinales de nuestro ideario libertario*” (*Solidaridad Obrera* 27 agosto 1936, p.7).

escasos efectivos, y la puso al resguardo de las ofensivas republicanas. En agosto, las tropas de milicianos que salieron de Castellón y Valencia, quedaron detenidas en el puerto de Escandón, a dieciséis kilómetros de Teruel, donde se estableció una parte del frente. Estos parajes montañosos son los que aparecen en esta película filmada en la zona.⁵

Desde septiembre de 1936 el frente de Teruel permaneció estable hasta que los republicanos emprendieron la primera ofensiva contra la ciudad para “*distraer y contrarrestar la presión de los nacionales en otros escenarios de operaciones*” y “*descongestionar el frente madrileño*” (Martínez Bande 1973: 35). El veintiséis de diciembre, los republicanos reanudaron fuertes ataques y el último día del año consiguieron entrar en Castalvo, que volvería a ser recuperado por los nacionales el uno de enero de 1937. A mediados de mes se reemprendió la lucha, los últimos empujes situaban a los republicanos entre Escandón y Teruel, cortando la carretera de Sagunto en el sector sureste, donde la ofensiva quedó paralizada hasta mediados de abril de 1937.⁶



El relato del film gravita sobre estos acontecimientos, a caballo entre el verano de 1936, con las conquistas de Sarrión y Puebla de Valverde, y la ofensiva a Castalvo, a principios de 1937. Aunque la narración tiene una estructura circular, con el inicio y el cierre volviendo al mismo punto dramático sin resolver que es la conquista de Teruel.

⁵ Martínez Bande 1989: 236-237; Kelsey 1994: 380. Sarrión fue ocupado el día trece de agosto de 1936 y se convirtió en el cuartel general de la columna de Hierro (Paz 1984: 47, 58)

⁶ Puerto Escandón está dieciséis kilómetros al sureste de Teruel. Las operaciones se producen durante los días doce y trece de enero de 1937 (Martínez Bande 1989: 141-142). *Solidaridad Obrera* anuncia: “*Las milicias operantes en Teruel han envuelto el Puerto Escandón, la columna de Hierro*” (14 enero 1937).

El locutor que conduce el texto amplía enormemente la información visual con explicaciones de algunos hechos que no aparecen en pantalla. El dispositivo de ‘tiscopía’ informa de las acciones más relevantes de la columna durante los meses de verano y rellena las elipsis visuales con descripciones detalladas. Por ejemplo, explica todo el itinerario de avance por tierras valencianas hasta llegar a Sarrión y detalla el episodio de felonía de los guardias civiles en La Puebla de Valverde. La voz enunciativa mantiene así un doble juego que le permite hablar del pasado y estar al mismo tiempo en el presente de los acontecimientos.

El narrador alude al reportaje *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº1* al comparar la Puebla de Valverde con Bujaraloz como centro de operaciones de las unidades anarquistas en el sector de Teruel. Un parangón que legitima la actividad revolucionaria de la columna de Hierro al equipararla con la columna Durruti y la reviste de una aureola legendaria. Según el texto, la presencia de los anarquistas en el pueblecito conlleva prosperidad, en clara referencia a las transformaciones sociales implantadas por los libertarios. Con un lenguaje enfático característico de la retórica anarquista, se expresa que antes de la llegada de los libertarios no había más que atraso en la aldehuela:

La Puebla ha pasado de pueblecito insignificante a ocupar el rango de capital del centro del sector. (...) La Puebla, como Bujaraloz, en el frente de Osera, es ya una ciudad brutalmente civilizada por la guerra.



Y para corroborar estas ideas un tanto abstractas, más adelante se alude a las mejoras económicas que ha experimentado la actividad agraria del lugar. Al mismo tiempo, se alude a la guerra “antifascista”, un adjetivo que denota el cambio de

orientación que ha experimentado el discurso anarquista sobre la contienda en 1937. Ya no se trata de la “*guerra por la libertad proletaria*” de antaño, dice la alocución:

No obstante, en el aspecto económico y en consideración social, ha ganado el campesino de estos contornos no regateando nadie su concurso a la contienda antifascista.

Para describir las estrategias de defensa en unas durísimas condiciones de supervivencia, el locutor añade algunas digresiones de carácter poético:

Forzado por el progreso de las ciencias del matar el hombre vuelve a la edad de piedra y se hace troglodita. Se vive a la intemperie, sobre las peladas mesetas batidas por el viento helado de las cumbres, la escarcha tiende su blanco manto toda la noche.

Algunos comentarios irónicos del texto ponen de manifiesto ciertas inquietudes de las filas libertarias por el proceso de militarización. En esos momentos se estaba produciendo un controvertido debate entre quienes apostaban por mantener las unidades confederales homogéneas y los abogaban por una disgregación en Brigadas mixtas, tal y como se proponía desde el gobierno (Presidencia y Guerra). Así se expresa de forma sutil la advertencia del narrador:

El único nexo de unión espiritual con la retaguardia lejana es la prensa y el correo. La prensa no siempre de unión, y sin embargo, la única verdad de la situación está en los frentes de combate: en ellos hay lucha y trabajo para todos.

Asimismo, el discurso traslada la disconformidad entre una parte de las bases que luchaban en el frente y el sector de la organización confederal que abogaba por posiciones políticas más moderadas, próximas a los partidos gubernamentales. Un malestar que también se manifiesta en el reportaje *La silla vacía*, estrenado en las mismas fechas que *La columna de Hierro hacia Teruel*, como se verá más adelante en el séptimo apartado.⁷

⁷ La militarización estuvo condicionada por múltiples factores sociopolíticos, como advierte Casanova, y no corresponde a este trabajo analizarlos, sin embargo es importante constatar que los textos fílmicos tienen una fuerte carga política que se enmarca en este contexto de controversia interna en el seno Confederal. Para unos dirigentes anarquistas la militarización contribuía a una mayor eficacia en los combates, mientras que para otros representaba la renuncia a sus postulados, aunque no sólo intervinieron causas teóricas en la polémica. Durante la primavera de 1937 se realizó una fuerte campaña propagandística liderada por comunistas para la completa formación de Brigadas Mixtas, con descalificaciones hacia las unidades milicianas y a favor de la disciplina y el mando único. Ver Casanova 2006: 112; Cuéllar 2006: 88-109.

En el mes de marzo de 1937 la columna de Hierro se opuso abiertamente a la reorganización militar y cuatrocientos miembros abandonaron el frente en señal de protesta y se enfrentaron con Guardias de Asalto en diversos pueblos de la provincia de Valencia. Bolloten (1980: 446-457), dedica un capítulo completo a la columna y añade información precisa sobre la negativa a la militarización hasta que se celebró una asamblea que aprobó su transformación en la LXXXIII Brigada Mixta, integrada en la XXVIII División del Ejército Popular (*Nosotros*, 24.III.1937). El mismo día en que se publicaban las decisiones

En esta película, tampoco falta la referencia al género femenino característico de los documentales anarquistas, en este caso sobre las enfermeras, con una retórica que emplea el oxímoron. La alusión se inserta en un comentario más amplio para destacar la actuación humanitaria de la Cruz Roja en su atención a los heridos. Dice el narrador:

La triste caravana se dirige hacia los hospitales de sangre, allá donde unos hombres abnegados ponen su ciencia al servicio de un pueblo en armas y unas mujercitas visten a su juventud el luto blanco de las enfermeras del frente.



Los planos de conjunto predominan en la banda de imagen y cumplen una doble funcionalidad como fondo visual para ilustrar el relato en ‘tiscopía’ del narrador, en ellos se muestran los paisajes yermos y desgatados de las serranías de Teruel sin atisbo de presencia humana. Otros, atienden a una función descriptiva que acompaña los comentarios, concatenados en una secuencia de proximidad geográfica a Teruel desde la Puebla de Valverde, el más alejado de la capital, hasta Aldehuela y Castralvo, en las proximidades de la ciudad.

de la asamblea, *Solidaridad Obrera* anunciaba el final del rodaje de *Aurora de Esperanza*, primera película de ficción producida por SIE Films (*Solidaridad Obrera*, 24 marzo 1937 p.11).

No se puede desligar del debate suscitado por la militarización de la cuestión del armamento ya que el control de las armas acompañó el desarrollo político y social durante la guerra. En el frente de Aragón la escasez de municiones era una realidad y una de las principales quejas de las unidades anarquistas, ampliamente difundida en *Solidaridad Obrera*, donde se afirmaba: “*El frente anarquista carece de material bélico necesario para conquistar a Teruel, Huesca y Zaragoza, que podría equivaler al descongestionamiento de Málaga y de Madrid, a la desmoralización del fascismo y a la iniciación de la gran desbandada de los ejércitos de Hitler y Mussolini*” (¿Por qué no se ataca en el frente de Aragón?, *Solidaridad Obrera*, 10 abril 1937)

Los contingentes de la columna de Hierro tenían un armamento deficiente con fusiles y escasas municiones para atacar como el resto de las unidades anarquistas, por lo que hacer frente al enemigo se convertía en una operación de alto riesgo en la que los milicianos debieron suplir la escasez de artillería y aviación con audacia tal y como exalta el documental y la historiografía libertaria al apelar al “*coraje revolucionario*” (Paz 1984: 38). Los largos períodos en el frente sin actividad de combate permitieron el desarrollo de transformaciones revolucionarias en los pueblos ocupados por las milicias en la zona de Teruel, aunque la filmografía anarquista no las refleja en ningún documento.

Predominan las secuencias panorámicas descriptivas y de ritmo pausado que están ajustadas a su funcionalidad enumerativa con una duración dilatada de los planos, lo que otorga un tempo sosegado a todo el documental. Incluso en la secuencia de ofensiva a Castralvo, los abundantes planos fijos enmarcan acciones en los que se muestra a los milicianos en momentos de vigilancia, están apostados en las trincheras de los promontorios divisando el horizonte, preparan las fortificaciones excavadas en la montaña, o aparecen en ratos de tregua mientras charlan, leen o fuman. Actividades todas ellas de reposo que contribuyen a la sensación general de quietud. Los combatientes se mantienen protegidos dentro de las trincheras, sin movimientos de avance o carreras a campo través que describan las características operaciones de combate como se aprecia en otros reportajes de guerra.



LA TOMA DE TERUEL [Número 809 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 845. Duración: 6'58''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.⁸

Sinopsis: Las tropas republicanas dominan Belchite y establecen un cerco alrededor Teruel para realizar las primeras incursiones en la ciudad. Los tanques del Ejército se abren paso a través de una espesa niebla mientras los soldados ocupan la Ciudad Jardín y la plaza de toros, convertida en el principal baluarte de las unidades militares. Se evacua a toda la población civil del casco antiguo y se agrupa a los prisioneros para trasladarlos a Sagunto. Mantecón, gobernador general de Aragón, emprende las primeras iniciativas en la parte de la ciudad que está bajo control republicano.

La toma de Teruel se estrenó el cuatro de enero de 1938 en el cine Actualidades de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, I.1938). Esta rapidez en su difusión pública indica la necesidad de propagar los éxitos militares del bando republicano para reforzar la moral y amplificar la eficacia del Ejército Popular.



Entre agosto y diciembre de 1937 el frente de Aragón recobró la actividad con dos ofensivas importantes del Ejército Popular en la provincia de Zaragoza y en Teruel capital. El empuje hacia Zaragoza se emprendió el veinticuatro de agosto con el objetivo de ocupar la ciudad, pero las resistencias locales interpuestas por el ejército

⁸ Existe otra película con el mismo título que esta producción, realizada por la Sección de Cine de la Subsecretaría de Propaganda (1938), que dirigió Mauro Azcona. Una película de montaje con fragmentos de diversa procedencia en los que se habla de las unidades militares que participaron en el cerco de la ciudad (Fernández Cuenca 1972: II, 964; Del Amo- Ibáñez, 1996: 845, número 810).

nacionalista dio lugar a enfrentamientos en diversos escenarios que lo impidieron. La conquista de Belchite fue una de las operaciones de éxito que ha singularizado y ha dado nombre a la ofensiva.⁹

La entrada de las fuerzas republicanas en el casco viejo de Teruel comenzó el veintiuno de diciembre de 1937. Allí unos miles de combatientes nacionales junto con un número indeterminado de población civil permanecían atrincherados en dos reductos, repartidos entre el Seminario y el Gobierno Civil de la ciudad. Resistieron hasta el siete de enero de 1938, día en que el coronel Rey d'Harcourt firmó el acta de rendición de la ciudad.

Teruel fue la única de las tres capitales aragonesas que llegó a dominar el Ejército Popular durante toda la Guerra Civil. Por eso la efímera victoria revistió una importancia extraordinaria para el gobierno republicano que aún confiaba en obtener ayuda internacional. Los nacionales arrebataron definitivamente la plaza el veintitrés de febrero de 1938.¹⁰

La narración de *La toma de Teruel* se organiza en dos unidades que refieren los dos asaltos victoriosos del Ejército republicano en una secuencia cronológica: la toma de Belchite (Zaragoza) y la ocupación de Teruel. El episodio de Teruel adquiere mayor protagonismo y ocupa la mayor parte del relato, en él se describe la toma de posiciones de las unidades del Ejército en diferentes lugares de la ciudad

El tono en la descripción de las ofensivas militares es neutral, semejante a la de un noticiario, carece de modulaciones que confieran signos expresivos. Aunque el

⁹ Belchite está situado 48 Km. al sureste de Zaragoza. El asedio republicano duró dos semanas, entre el veintiséis de agosto y el seis de septiembre y en el asalto participó la Brigada anarquista CXXVIII de la XXV División, antigua columna Ortiz y después División Jubert (Martínez Bande 1973: 120-157; Cardona 2006: 189-200).

Hay otros testimonios cinematográficos de Belchite realizados por la productora Laya Films: *Fuego en España* (1937), un documental de Ramón Martori de excelente calidad fotográfica en el que se le dedica un breve pasaje (Del Amo-Ibáñez 1996: 457, número 358). Otro título monográfico es *La toma de Belchite* (1937) de Manuel Berenguer, actualmente desaparecido (Del Amo-Ibáñez, 1996: 844, número 807).

¹⁰ Para conmemorar la reconquista de la ciudad, los nacionales realizaron la película *Teruel o El derrumbamiento del Ejército Rojo* (1938) de Antonio Calvache, un documental de montaje reutilizando gran cantidad de material de procedencia republicana, entre otros, fragmentos de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Lamentablemente la copia que se conserva en Filmoteca Española no tiene la banda de sonido. Ver Fernández Cuenca 1972: II, 804; Del Amo-Ibáñez 1996: 270, nº 221.

Jornadas de Victoria: Teruel (1937-1938) con fotografía y dirección de Manuel Berenguer, es una producción de Laya Films que celebraba la perdedora conquista republicana.

contenido de la enunciación adquiere un carácter propagandístico que orienta la información hacia los intereses anarquistas.

La alocución abre y cierra el documento con alusiones metacinematográficas, en la obertura anuncia: *“Las primeras escenas obtenidas, fotografiadas por Félix Marquet, de la toma de Teruel”*, y clausura con un argumento que justifica las imperfecciones de la fotografía como resultado de las condiciones climatológicas adversas: *“El tiempo no es muy bueno en Teruel, la niebla dificulta la labor del fotógrafo el que, no obstante, se ha apresurado a mandar este avance a la retaguardia”*. Una advertencia inusual para justificar cuestiones técnicas que incrementan el valor documental del film como testimonio de los acontecimientos.



El discurso exalta las victorias militares con tal énfasis que llega al máximo de la hipérbole cuando afirma que *“La toma de Belchite constituyó un caso tan extraordinario que despertó el interés en el mundo civilizado”*, de acuerdo con cometido propalador y triunfalista del documento. Se destaca el valor del Ejército con una argumentación que redundante en la idea de eficacia castrense, e incluso menciona la

jerarquía militar para destacar la buena sintonía y coordinación entre las fuerzas operativas y los dirigentes políticos del frente, afirma: “*Jefes, oficiales y comisarios políticos muestran en su semblante el más alto optimismo, el primer paso dado en firme*”. El texto denuncia la contrapropaganda y en un tono de advertencia reitera de forma contundente la situación ventajosa de las tropas republicanas en Teruel:

Para contrarrestar, mejor dicho, para desfigurar la potencia de nuestro Ejército Popular los facciosos propagaron a los cuatro vientos que Belchite no había sido tomado por los soldados republicanos sino que había sido entregado a la España leal por unos fascistas que traicionaron el ideal nacionalista. ¿Qué pretendían con ello? seguir engañando al pueblo que tiene que sufrir en el sector que ellos dominan el yugo del conglomerado de militares, requetés y falangistas. Y engañar también a los emboscados, que en terreno leal y formando la llamada quinta columna tienen aun la esperanza de la derrota del ejército defensor de las libertades del pueblo.

La clausura la película con una explícita aclamación del narrador: *¡Viva la República! ¡Viva la libertad!*, señala hasta qué punto ha cambiado el relato anarquista sobre la guerra, identificado plenamente con la causa republicana.

En la película se observa un cambio de textura muy acusado entre el fragmento que explica el episodio de Belchite y el de Teruel, lo que indica la reunión de materiales dispersos reunidos en el montaje. La cinta de Belchite tiene mayor gama de grises y un grano más gordo que la de Teruel, ésta presenta un acusado contraste entre el blanco y el negro y una superficie mucho más lisa.

El montaje narrativo articula una planificación que se inicia con un mapa animado en el que se indica el cerco establecido alrededor de la ciudad. Las primeras secuencias muestran a los soldados distantes y dispersos por la estepa que rodea Teruel, mediante una aproximación progresiva se distinguen las unidades militares que participan en las acciones: infantería, caballería y artillería. Una vez que el Ejército ya se ha introducido en la ciudad, los planos de los tanques adquieren todo el protagonismo.



TERUEL HA CAÍDO [Número 794 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 835. Duración: 10'22''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Estudios de sonido: Acoustic. Idioma original: castellano con discursos en catalán y francés. Conservación: completa Filmoteca Española.

Sinopsis: El veintiocho de diciembre de 1937 se organiza en Barcelona un acto de celebración sobre la toma de Teruel. En la tribuna que preside el evento hacen acto de presencia Federica Montseny, Abad de Santillán, Rafael Vidiella, Francisco Isgleas, León Jouhaux y Lluís Companys; algunos de ellos se dirigen a los participantes con un breve parlamento.

Rafael Vidiella, en representación de PSUC, centra su discurso en reafirmar la potencia del Ejército Popular y menciona algunos hitos como Brihuega, en la batalla de Guadalajara y Brunete.¹¹

Francisco Isgleas, habla como portavoz de la CNT-FAI para destacar la responsabilidad de la organización anarquista en el combate contra el fascismo.¹²

León Jouhaux transmite la solidaridad internacional en nombre de los trabajadores europeos y se hace eco de su adhesión al gobierno republicano en todas las vicisitudes de la contienda, sean favorables u hostiles.¹³

Lluís Companys declara el acto como un merecido homenaje al Ejército Popular y a todos los combatientes que sufren en carne propia la lucha por la defensa “*de la dignitat*

¹¹ Rafael Vidiella (1890-1982), tras ejercer la militancia en las dos organizaciones sindicales de la CNT y la UGT fue uno de los fundadores del PSUC y formó parte del Gobierno de la Generalitat de Cataluña entre 1936 y 1937 ocupando varias Consejerías: Comunicación; Justicia; Abastecimiento. En el momento de la filmación era el Consejero de Trabajo y Obras Públicas.

La batalla de Guadalajara se desarrolló entre el ocho y el veintitrés de marzo de 1937 y representó el último intento de los nacionales para abordar la conquista de Madrid. Brihuega, ciudad cercana a Guadalajara, fue uno de los escenarios de la batalla y hasta allí pudo llegar el batallón Garibaldi de la XII Brigada Internacional, el día diez, con el objetivo de recuperar posiciones frente al *Corpo Truppe Volontari*, el batallón italiano que estaba al servicio de los nacionales y tuvo que retroceder a causa de la climatología adversa.

La batalla de Brunete da nombre al conjunto de operaciones emprendidas por los republicanos al oeste de Madrid, entre el seis y el veinticinco de julio de 1937, con el objetivo de distraer a los nacionales de la ofensiva del Norte, en Santander (Cardona 2006: 131-140, 179-181).

¹² Francisco Isgleas Piarnau (1883-1977), miembro de la CNT y Consejero de Defensa de la Generalitat de Cataluña entre diciembre de 1936 y mayo de 1937.

¹³ León Jouhaux (1879-1954), secretario general de la organización francesa Confederación General del Trabajo (CGT). Fue un incansable activista a favor de los derechos de los trabajadores, su labor sindical fue reconocida con el Premio Nobel de la Paz en 1951.

del homes i dels pobles".¹⁴ Enfatiza la unidad de todas las formaciones políticas contra el fascismo y se congratula de la adhesión del obrerismo democrático europeo para combatir la afronta de los totalitarismos fascistas. Cierra el discurso con un expresivo "¡Visca la República!" y con él finaliza el documental.

Teruel ha caído es una película singular dentro de la producción anarquista porque ofrece un formato diferente respecto a otros reportajes, más vinculado a los noticiarios. Está dedicada a un tema monográfico y prescinde de la característica voz en *off* como guía de la narración para confiar todo el enunciado a las voces intradiegticas de los personajes políticos. Se trata de un film propagandístico que difunde la unión entre las fuerzas políticas en apoyo del Ejército Popular y reafirma la legitimidad gubernamental.

La película se estrenó el once de enero de 1938, en las salas Atlàntic y Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, I.1938).



¹⁴ Lluís Companys i Jover (1882-1940), abogado laboralista que ocupó numerosos cargos políticos como concejal del ayuntamiento de Barcelona (1931), diputado de las Cortes españolas (1932), primer presidente del Parlamento de Cataluña (1932-1933) y ministro de Marina en el gobierno de Azaña (de junio a noviembre, 1933) antes de llegar a la Presidencia de la Generalitat de Cataluña, entre 1934 y 1940.

Vicente Rojo, máximo responsable de la operación en Teruel, confió en que la plaza estaba ganada desde el momento en que los contraataques nacionales no pudieron romper con la línea republicana establecida alrededor de la ciudad. Aunque la conquista no había concluido, se hizo propaganda para proclamar la victoria con gran despliegue de medios e intensa participación política.¹⁵

Las repercusiones políticas de la victoria de Teruel fueron inmediatas e importantes para la República porque se trataba del primer triunfo ofensivo del Ejército Popular que hasta el momento no había hecho más que contener los ataques de los nacionales. La derrota del ejército en Teruel significaba detener un posible avance hacia el Mediterráneo y la conquista de Cataluña. Además, abría grandes esperanzas a la consecución de nuevos éxitos en un futuro inmediato. Después de las durísimas condiciones en que había discurrido la batalla, la victoria sobre Teruel insuflaba un empuje de optimismo moral a las tropas combatientes que habían sufrido grandes pérdidas humanas.¹⁶

El éxito de la ofensiva tuvo también una repercusión internacional muy favorable para la República, aunque no lo bastante convincente como para modificar la política del Comité de No Intervención.

La toma de Teruel tiene un valor histórico relevante ya que documenta un acto que congregó a la máxima representación política del gobierno de Cataluña para reconocer la trascendencia del éxito militar. Otro protocolo similar se volvió a repetir días más

¹⁵ El día anterior al acto que muestra el documental (27 diciembre 1937), en Teruel estallaba la primera mina colocada por los republicanos en el cuartel de la Guardia Civil para forzar el desenlace del combate (Martínez Bande 1990: 112-165; Tormo 2004: 92-118).

¹⁶ Las extremas condiciones meteorológicas dificultaron enormemente las operaciones en los dos bandos combatientes, se sobrepasaron los veinte grados bajo cero. El Ejército republicano tuvo que soportar una dotación insuficiente ya que miles de soldados carecían de manta, uniforme o botas con los que guarecerse de las inclemencias del tiempo. Algunos soldados murieron de frío e incluso tuvieron que practicarse numerosas amputaciones de pies y manos por congelación.

Vicente Rojo recibió la máxima condecoración del Ejército Popular como jefe de la ofensiva. El 9 enero de 1938 se hacía pública la Orden del Ejército de Levante en la que se comunicaba la victoria: “*El general jefe del Estado Mayor Central, con fecha de hoy, comunica lo siguiente: En la tarde de ayer y mañana de hoy se han rendido en la plaza de Teruel los últimos reductos rebeldes que hacían frente a nuestras tropas, así como las autoridades que dirigían la defensa. Teruel pertenece desde hoy totalmente a la República, y el Ejército Popular, que vio terminada felizmente su maniobra defensiva el pasado día 22, y que a partir del 29 contiene briosamente los ataques de la contraofensiva rebelde, puede ver hoy con esta victoria totalmente terminada en el plan trazado por el mando, afrontar, persuadido de sus fortaleza y disciplina, con seguridad en la victoria, los próximos días de lucha*” (reproducida en Martínez Bande 1990: 165 nota).

tarde, una vez que se completó la conquista de Teruel. Este evento aparecía en *La victoria de Teruel* (1938) de Ángel Lescarboura, citado anteriormente.

Teruel ha caído se abre con una sucesión de planos detalle que muestran algunos titulares de prensa fechados el 27 de diciembre 1937, entre los que se distingue *Solidaridad Obrera* y *Las Noticias*, para anunciar conjuntamente la caída de Teruel y el acto que se desarrolla en el film. En los titulares se lee:

TEROL DINS UN CERCLE DE FOC!

En tres contaatcs infructuosos, l'enemic ha perdut el 4 per 100 dels seus efectius

AYER, A MEDIA TARDE, CAYÓ TERUEL

A las 18'30, ocupación total de la ciudad.

El último reducto fue tomado por asalto. La gran ofensiva proletaria, gloriosamente coronada. Júbilo delirante en Teruel.

EL PUEBLO ANTIFASCISTA ACUDIRÁ MAÑANA EN MASA A LA GRAN MANIFESTACIÓN EN HONOR DE NUESTRO EJÉRCITO POPULAR.

Por los caídos en la lucha, por la conquista de Teruel y por las grandes victorias que nos aguardan ¡TODOS A LA MANIFESTACIÓN DE MAÑANA!

La principal baza documental de la película es el sonido directo de las intervenciones. La banda sonora está constituida por una combinación de auténtico sonido intradiegético con los parlamentos de los políticos y algunos insertos falsamente intradiegéticos. También es audible la voz intradiegética de un comentarista del acto, a quien no se ve pero se oye con perfecta nitidez cuando señala el paso de dos representantes anarquistas entre la concurrencia, García Oliver Doménech.



Tras el parlamento de Lluís Companys un barrido de la cámara entre la tribuna y la muchedumbre pone punto final al documento con un plano en el que Companys da apretones de manos a la gente que rodea la tribuna presidencial. Mientras tanto suena *Els segadors*, himno nacional de Cataluña, como una rúbrica visual que pone de manifiesto la actitud colaboracionista de la CNT con las instituciones republicanas.¹⁷



¹⁷ En diciembre de 1937 la CNT llevaba seis meses sin participar en el gobierno de la Generalitat de Cataluña por decisión de Companys. Desde el mes de octubre, la capital de la República se trasladó a Barcelona con el incremento del área de influencia del gobierno central en Cataluña. En este contexto, el protagonismo de Companys en el documental adquiere una dimensión política de mayor amplitud y explícito reconocimiento desde el organismo anarcosindicalista.

TRES FECHAS GLORIOSAS [Número 542 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 631- 632. Duración: 20'80''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Comienzan los preparativos del Ejército Popular para acometer un ataque. Las tropas con tanques y artillería se desplazan hacia la línea para tomar posiciones. En Quinto se aprisiona un gran contingente de soldados nacionalistas, los refuerzos de avión cubren los primeros ataques y derriban a un adversario mientras la población civil se resguarda en refugios durante los bombardeos. Las tropas republicanas asedian Belchite y consiguen dominarlo con el refuerzo de la aviación, cuyos efectos devastadores han dejado el pueblo destruido. En la zona Pirenaica dominan Biescas y otros cincuenta pueblecitos, entre ellos Allué, destrozado tras el combate. La batalla de Teruel se salda con la muerte de numerosa población y la destrucción de importantes monumentos arquitectónicos, entre ellos la catedral.



La primera parte del año 1937 la guerra se había decantado a favor de los nacionales con el dominio del norte peninsular, por lo que resultaba fundamental conseguir algunas

victorias importantes que alentaran a la República y paliasen los efectos desmoralizadores de la guerra. Desde el verano, tres sectores diferentes del frente aragonés proporcionaron esa necesaria ventaja para los republicanos: en las maniobras locales de Zaragoza (Quinto y Belchite); en los angostos valles del Alto Aragón (Biescas); en Teruel, capital del Bajo Aragón, con la que finalizó el año.¹⁸

El escenario político y militar había cambiado sustancialmente entre la primavera y el verano de 1937. El nuevo gobierno de Negrín concluyó la reorganización del Ejército Popular y se incrementó la influencia del Partido Comunista en sus cuadros organizativos. Como consecuencia de los Hechos de Mayo de Barcelona, los anarquistas salieron de los gobiernos central y autonómico y en agosto del mismo año se disolvió el Consejo de Aragón.¹⁹ El centro de gravedad de la guerra pasó de la zona del Centro peninsular a Zaragoza. Hasta allí se desplazaron unidades militares comandadas por dirigentes comunistas con la pérdida de influencia de los anarquistas que hasta entonces habían tenido preponderancia en el control de las operaciones en Aragón.

¹⁸ En el despliegue del Ejército Popular para realizar la ofensiva de Zaragoza intervinieron factores políticos encaminados a contrarrestar la preponderancia de las Divisiones anarquistas en la zona.

Belchite se ganó en una operación de la XV División bajo las órdenes de García Vivancos; la División formaban tropas confederales de la antigua División Jubert. Además de los ataques de infantería, el asedio contó con refuerzos aéreos que tras doce días de intensos bombardeos dejaron el pueblo devastado.

La ofensiva de Zaragoza fue un fracaso para el Ejército Popular, pero el asalto victorioso de Belchite con el protagonismo de los confederales demostró su valía y buen conocimiento del terreno. No sin razón se utilizó cinematográficamente como propaganda para contrarrestar las críticas de los dirigentes comunistas (Cuéllar 2006: 104-109).

Las operaciones ofensivas republicanas en el Alto Aragón tuvieron como objetivo distraer las fuerzas nacionales para contraatacar por el sur del Ebro hacia Zaragoza. Consiguieron traspasar la línea del frente nacional con la ocupación de los pueblos que se mencionan en el documental: Biescas, Gavín, Espierre, Acumuer, Oliván, Susin, y el valle del Tena. Aunque lo más importante desde el punto de vista estratégico fue la interrupción del ferrocarril entre Jaca y Huesca (Martínez Bande 1973: 170-183).

¹⁹ Los Hechos de Mayo de Barcelona tuvieron consecuencias políticas de gran alcance. Juan Negrín sustituyó a Largo Caballero en un nuevo gobierno (15 mayo 1937) que situó a Indalecio Prieto en el Ministerio de Defensa Nacional. Se anuló la Consejería de Defensa de la Generalitat de Cataluña para obtener el control total sobre el Ejército y el nuevo gobierno de la Generalitat de Cataluña (29 junio 1937) prescindió de la CNT, en una situación de pérdida de competencias autonómicas en Defensa, Justicia y Orden Público. La CNT-FAI abandonó la participación en los Tribunales Populares y perdió influencia en el despliegue del Ejército Popular en Cataluña y Aragón.

El Consejo de Aragón se disolvió el 11 de agosto de 1937, en un contexto de lucha política que supuso la descomposición de las colectividades agrarias anarquistas. El Partido Comunista había experimentado un crecimiento espectacular y la XI División, al mando del comunista Líster, ocupó Aragón para garantizar el cumplimiento de la decisión gubernamental, apoyado en la zona de Huesca por la XVII División (antigua Carlos Marx, organizada por el PSUC). Ver Casanova 2006a: 265-269; 1984: 88-90; Brusco 2006: 26-31; Cuéllar 2004: 237-239; 2006: 243; Martínez Bande 1973: 20.

Tres fechas gloriosas aparece programada por primera vez en la cartelera, el dieciocho de diciembre de 1938 en el cine Splendid de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, XII.1938).

En este reportaje, la palabra del narrador invade por completo el espacio sonoro. El comentario se sucede como un torrente incontenible y proporciona el efecto de ‘conferencia filmada’, en el que la imagen ‘acompaña’ un discurso político que confirma la total identificación de los confederales con los objetivos republicanos.

La alocución introduce de modo sutil la advertencia de que se van a describir acciones equiparables a las que realizaban los milicianos en los primeros meses de la guerra, con el objetivo propagandístico de afirmar la eficacia de las unidades anarquistas, ahora perfectamente integradas en el Ejército Popular. Afirma: “*Miremos retrospectivamente hacia los hechos ocurridos en 1936 y observemos los preliminares de una gran ofensiva*”. Aunque se observa un planteamiento que difiere de las efusivas arengas de las primeras filmaciones en las que los únicos héroes eran los cuadros libertarios. En este caso, el discurso refiere un contexto amplio de los combates para describir la actuación de tropas republicanas como “*la primera ofensiva que había de levantar la admiración hacia el Ejército Popular*”. Entre ellas se encuentran las unidades confederales pero no se destacan con un énfasis particular como se acostumbraba en anteriores documentales. En este caso se da una visión de las acciones conjuntas del Ejército Popular para respaldar y propagar su capacidad operativa. En consecuencia, los “*proletarios de la libertad*” se han transformado en “*Ejército de la libertad*”, en una clara señal de acatamiento al orden institucional. En este sentido, es muy significativo que se destaque la intervención de los Guardias de Asalto, ya que su participación en los ‘Hechos de Mayo’ de Barcelona en el enfrentamiento con la CNT y el POUM ponía en serias dificultades una valoración positiva del Cuerpo de Seguridad entre los confederales.

El discurso se propone destacar la legitimidad del gobierno republicano frente a la desautorización moral y política del ejército sublevado lejos de aquella pasión revolucionaria que cuestionaba la totalidad de las instituciones. Ya no se trata de plantear la lucha de clases entre opresores y oprimidos, ni las fuerzas del mal contra las libertades del proletariado de los discursos anteriores, sino de defender otras

coordinadas ideológicas: la ‘legalidad’ frente la ‘ilegalidad’. Así, se repite en varios fragmentos:

En Quinto fueron hechos prisioneros batallones completos de fuerzas rebeldes. En su mayoría son gente joven llamada a filas ilegalmente por un titulado pomposamente Gobierno Nacional, constituido por unos traidores que se levantaron contra el gobierno de la República.

No pudieron detener el avance victorioso de nuestras fuerzas ni impedir que el gobierno legal de la República entrara en posesión de lo que parecía una fortaleza inexpugnable.

Los tripulantes de los tanques, con una firme comprensión de lo que significa el triunfo de la legalidad republicana, adelantan sin temor.

En el cierre el narrador reitera:

Las pequeñas ventajas que consiguieron en los primeros días de esta lucha cruenta entre la legalidad y la rebeldía hicieron posible la formación de este moderno Ejército Popular que en estas tres fechas gloriosas ha escrito brillantes páginas en la historia de la patria.



La narración hace hincapié en las descargas de la aviación nacional sobre la población civil, para denunciar la criminalidad fascista y contrastarlos con la actuación del Ejército Popular, que “*no bombardea poblaciones indefensas*”. Los bombardeos de Quinto, Belchite y, sobre todo, Teruel, donde el locutor manifiesta: “*los niños sucumbieron entre los restos de los edificios*”, pero “*La ola de barbarie que pasó sobre Teruel se llevó todo lo material de la ciudad, pero no pudo arrancar el espíritu de libertad que anida en el corazón de los turolenses*”.

El texto no olvida la mención a las actividades humanitarias desarrolladas por las mujeres en retaguardia para subrayar su eficacia, como constata el episodio dedicado a Teruel:

Estas mujeres se multiplican por atender a los bravos soldados que las han librado para siempre de un régimen de opresión que querían imponer a la patria unos traidores, que pretenden utilizar la expresión de “Arriba España” para practicarla en sentido inverso.

Al igual que en anteriores reportajes, un mapa animado de Aragón abre el documento para indicar los escenarios de los ataques republicanos. Se aprecia que el conjunto de la película está formado por materiales de procedencia muy diversa ya que los fragmentos de las cintas tienen cualidades diferentes, apreciables en su textura con más o menos grano. También el contraste lumínico es muy acusado en unos fotogramas y suave en otros, así como la tonalidad de los grises que es amplia o reducida según los casos.

En la clausura del film se reutilizan algunos fragmentos de *La batalla de Farlete* (1936). Entre ellos, unos primeros planos de los milicianos con los que se rinde homenaje a los combatientes. También se incorporan las imágenes del río Ebro a la caída del sol que pone el punto final a ambas películas de forma idéntica.



En el primer episodio destacan los planos donde se muestran las nutridas columnas de los combatientes que caminan por las carreteras con los prisioneros tomados en Quinto. Aunque no existen planos que muestren los avances de las tropas, tal como dice el narrador.

Para paliar la falta de planos de acción, abundan las tomas de los aviones y los movimientos de tanques y camiones, auténticos protagonistas de la banda visual. También se muestra con el detalle que proporcionan pausadas panorámicas las consecuencias destructoras de los bombardeos de los nacionales en Quinto y Belchite. A este testimonio de denuncia visual se suman los planos finales de Teruel, la cámara se detiene en las casas destrazadas y después recorre algunos espacios arquitectónicos emblemáticos de la ciudad: la catedral, la torre de San Martín y el acueducto.

En los reportajes de guerra no es habitual el registro de la población civil inmersa en el fragor combate, tal y como aparecen en este documento. Se les ve atemorizados, saliendo de las entrañas de la tierra desde los refugios excavados a tal efecto.

La escritura visual proporciona suficientes planos que detallan la composición diversificada del Ejército Popular. Resulta muy productivo comparar estos planos de los tanques sobre los que aparece la rúbrica “*Viva el Ejército de Centro*”, o aquellos otros que muestran a los Guardias de Asalto; con los planos de *Aguiluchos* de la FAI *por tierras de Aragón*, llenos de “*Viva la FAI*”, “*Viva la CNT*”, para extraer conclusiones sobre la evolución de la guerra y el discurso fílmico anarquista.



4.6. BOMBARDEOS SOBRE BARCELONA Y LÉRIDA (1937)

La presencia de los bombardeos es una constante en los reportajes, como no puede ser de otro modo en una filmografía que relata la guerra. SIE Films realizó un total de tres documentales monográficos sobre las descargas fascistas en algunas ciudades de Cataluña y Aragón: *El bombardeo de Apiés* (1936), dedicado a un pueblecito de Huesca del que actualmente no se conserva ninguna copia. Los otros dos, *¡Criminales!* (1937) y *Alas negras* (1937) están completos. En ellos hay una clara voluntad de denuncia con unos textos contundentes y unas imágenes que muestran las terribles consecuencias de los ataques. El mismo tono incriminatorio se muestra en otras películas que además de los bombardeos plantean otros aspectos de la guerra, como se ha visto en las dos primeras entregas de la serie *Madrid, tumba del fascio* (1936) y *Tres fechas gloriosas* (1938). Asimismo, se pueden añadir otros títulos que describen los daños de las ofensivas en diversas zonas de Aragón, en *La silla vacía* (1937), sobre Caspe (Zaragoza); *La conquista del carrascal de Chimillas* (1937), relativo a Igríes (Huesca) y *El ejército de la victoria, un episodio: casa Ambrosio* (1938), concerniente a los bombardeos en el frente de Huesca.



¡CRIMINALES! BOMBARDEO DE BARCELONA [Número 199 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 260-261. Duración: 9'46] Barcelona, febrero-marzo 1937. Producción: SIE Films para CNT-FAI. Fotografía: Pablo Ripoll. Idioma original: castellano con cabecera y rótulos en sueco. Conservación: Filmoteca Sueca y Filmoteca Española.

Sinopsis: Barcelona sufre los efectos de los bombardeos, los ciudadanos expresan su condecho en una gran manifestación que acompaña la comitiva fúnebre de las víctimas por las calles de la ciudad. Otras descargas aéreas impactan en Badalona y Sabadell, y en los edificios siniestrados se procede al desescombro. Las tropas internacionales del Batallón de la Muerte desfilan entre el Paseo de Gracia y la Plaza de Cataluña hasta llegar a la sede del gobierno de la Generalitat en la Plaza de Sant Jaume.¹ Lluís Companys preside el acto de bienvenida junto al Consejero de Finanzas Josep Tarradellas y otros dirigentes políticos. Desde el balcón de la Generalitat, Companys dirige una breve alocución al Batallón y a la multitud que está congregada en la calle. De nuevo, la plaza de Cataluña reúne al Batallón de la Muerte y a los máximos representantes políticos para honrar al Ejército.



¡Criminales!, bombardeo sobre Barcelona, se estrenó el veintisiete de marzo en el cine Fémica de Barcelona, y se programó durante toda una semana de abril en la sala Publi-Cinema (*Solidaridad Obrera*, III-IV.1937).

¹ El Batallón de la Muerte o Batallón Malatesta se organizó a instancias del Consejero de Economía de la Generalitat de Cataluña, Diego Abad de Santillán (militante de la FAI). Estaba formado por quinientos voluntarios italianos bajo la tutela de Cándido Testa. Al llegar a Barcelona hizo su presentación pública desfilando por la ciudad en la semana dedicada al Ejército Popular. El Batallón de la Muerte participó en la ofensiva de Huesca en junio del mismo año, integrado en la CXXV Brigada Mixta de la XXVIII División (Ascaso) [*Mi Revista* n° 9, 15 febrero; n° 10, 1 marzo; n° 12, 1 abril 1937].

La copia que se ha examinado se conserva en Filmoteca Española, procedente de un material original de la Filmoteca de Suecia, preparado para su proyección en el país nórdico. Por ello aparecen dos intertítulos en este idioma que se han traducido íntegramente. El primero se inserta en la cabecera de la película para advertir del inicio de bombardeos fascistas sobre la población civil, dice así:

El fascismo internacional ha comenzado sus bombardeos criminales. Barcelona ha sido devastada. Las víctimas han sido mujeres y niños. Se están celebrando grandes funerales con la participación masiva del pueblo.

El otro texto se inserta en la segunda parte del film para explicar la formación del Batallón de la Muerte y describir su encuentro con el presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys, de la siguiente manera:

Por iniciativa de las organizaciones anarquistas (FAI), se han creado los así llamados Batallones de la Muerte, integrados por jóvenes catalanes. Cuando faltan armas, desfilan armados únicamente con cuchillos. La bandera negra del batallón con el texto: "Batallón de la Muerte", es entregada por el presidente de Cataluña. Mientras tanto se toca el himno anarquista: Hijos del Pueblo.

Los nacionales controlaron Mallorca durante toda la guerra, lo que facilitó su uso como plataforma para el despegue de la aviación italiana, que fue responsable de una parte muy importante de los bombardeos que asolaron el territorio republicano. Las descargas marítimas sobre Barcelona comenzaron en octubre de 1936. El trece de febrero de 1937 el crucero italiano Eugenio di Savoia realizó un ataque que impactó sobre la fábrica Elizalde y provocó la muerte de dieciocho personas que fueron enterradas en un multitudinario sepelio, un acto que certifica el documental.² El mismo

² Se trata del primer bombardeo que incidió directamente sobre la población, provocando además, dieciocho heridos y la destrucción de varios inmuebles; tuvo una enorme repercusión entre los ciudadanos ya que traía la guerra al corazón de la ciudad y Barcelona dejaba de estar al abrigo de la retaguardia, como certifica el hecho de que se construyeran 1394 refugios. Los bombardeos fueron sistemáticos hasta 1939, afectó a 1808 edificios civiles, causaron unos dos mil setecientos muertos y provocaron la evacuación completa del barrio de la Barceloneta (Albertí 2004).

El escritor Burkenau testimonia cómo desde el inicio de 1937 Barcelona se preparaba para recibir bombardeos: "La preocupación por un posible ataque aéreo e incluso más por uno naval iba en aumento, así que se estaban llevando a cabo preparativos para prevenirlo. (...) Habían preparado un sinfín de refugios y habían protegido los escaparates de las tiendas de toda la ciudad contra las ondas expansivas de las explosiones con largas tiras de papel pegadas sobre el cristal. Pueblo mediterráneo y artístico, los barceloneses habían hecho de esta necesidad un atractivo y habían dispuesto las tiras de papel formando dibujos tan bellos que, en vez de arruinar los escaparates, los hacían más atractivos que antes" (Burkenau 2001: 211).

Catalunya mártir (1938) es un documental de Laya Films que trata los bombardeos en Cataluña de forma mucho más amplia y con un metraje de mayor duración que el de las películas anarquistas. La película comienza con los bombardeos sobre Barcelona y finaliza en el que asoló Lérida en noviembre de 1937.

día otros bombardeos impactaron en el área en Sant Adrià, Santa Coloma del Besòs, Badalona y Sabadell.

Febrero de 1938 fue particularmente cruento para Barcelona, se bombardeó la ciudad durante tres días consecutivos, una descarga cada tres horas. En consecuencia, trece salas cinematográficas y tres teatros sufrieron daños importantes, dos de los cines siniestrados quedaron completamente inutilizados.³

La última semana de febrero de 1937, la Generalitat de Cataluña organizó la “Setmana Pro Exèrcit Popular” bajo el lema “*Formació de l’Exèrcit Popular, comandament únic, tot el poder a un sol govern, una sola bandera i una sola disciplina*” con el despliegue de numerosos actos y el desfile de las unidades del Ejército por las calles de Barcelona. Los eventos se prolongaron durante el mes siguiente y culminaron en la inauguración del monumento al héroe del Ejército Popular en la plaza de Cataluña, el catorce de marzo de 1937.⁴

La productora anarquista, SIE Films, dedicó un reportaje monográfico a estas actividades titulado *Manifestación Magna Pro Ejército Popular en Barcelona*, como ya

³ Miguel Espinar, presidente del Sindicato Único de Espectáculos Públicos y más tarde presidente de la Comisión Interventora de Espectáculos Públicos de Cataluña, da cuenta de las destrucciones de los bombardeos y añade que dos meses después, diez de los cines ya estaban reparados y funcionando gracias a “*la actividad sin pausa de los trabajadores. (...) Los trabajadores de la industria saben el alto valor del espectáculo en tiempo de guerra, lo que tiene de propaganda, de sedante y de normalizador de la vida alterada por los horrores bélicos. Se acuerdan de Francia, que durante la gran guerra, lejos de cerrar sus espectáculos abrió otros nuevos y desplazó muchos a los frentes, contribuyendo a la victoria, y, al darse cuenta de que la guerra la tenían cerca, se sintieron soldados. Barcelona puede agradecer además a ellos el haber contribuido a devolver a la ciudad su normalidad necesaria*” (Espinar 1938: *Mi Revista* n° 36). Ver Fraser 2001: 615-618, para los testimonios de los bombardeos.

⁴ Brusco 2006: 17. La Generalitat creó un Comité Pro Ejército Popular Regular donde tuvieron representación todos los partidos políticos y las dos sindicales obreras CNT, UGT, Esquerra Republicana, Acció Catalana, Estat Català, Unió de Rabassaires, Partido Federal Ibérico, Partido Sindicalista, el Frente de la Juventud y el Frente de la Juventud revolucionaria del que forman parte las Juventudes Libertarias. El POUM quedó excluido “*por su especial significación*”, según palabras de Eduardo Ragasol secretario del Comité, quien añadía era es un organismo “*que de acuerdo con el Gobierno de la Generalitat contribuyera a fomentar intensamente el ambiente de guerra que reclamaban las circunstancias el momento*” (*Mi Revista* n° 16, 1 junio 1937).

El noticiario de Laya Films, *España al día*, dedica varios números a la crónica de estos mismos actos (Del Amo-Ibáñez 1996: 325-326, n° 289 4/9, 4/10); así como el documental *Fuego en España* (1937), producción conjunta de Film Popular y Laya Films en el que se agrupan fragmentos de *España al día* (Del Amo-Ibáñez 1996: 457, n° 358).

Otros títulos que se refieren a la organización del Ejército: *Primer Campo de Instrucción del Ejército Popular Regular* (1937), de la productora Cameramans al servicio de la República; *Ejército Regular* (1937), dirigido por Francisco Carrasco de la Rubia para la Subsecretaría de Propaganda, con fotografía de A. García Verchés; y *Ejército Popular* (1937), de Film Popular. Estos dos últimos títulos no se conservan. Ver Del Amo-Ibáñez 1996: 774, 305, 304, respectivamente.

se ha comentado con anterioridad. Se trata de uno de los documentos que se encuentran localizados en la Biblioteca del Congreso de Washington, y se está a la espera de recibir una copia para incluirla en la presente la investigación.

El locutor de este documental refiere la crónica de los luctuosos acontecimientos en un tiempo presente, como si todo acabara de acontecer. El texto tiene un contenido prominentemente político, de acusación contra la farsa política del Comité de No Intervención. Deja en evidencia que el control de las costas mediterráneas por barcos italianos y alemanes sólo sirve para facilitar las descargas mortíferas con total impunidad. El locutor adopta un tono delatorio y marca con énfasis algunas de las palabras para señalar a los responsables de la masacre, así afirma:

*Y es la metralla italiana quien roba la vida de los humildes. Son los esbirros del Duce quienes dejan sin hogar a niños y ancianos indefensos, son ellos, los engendros del fascio, los sanguinarios colaboradores de los francos y los molas, los hitlers y los mussolinis, los asesinos de España, ellos, ellos, los mismos que ejercerán el control de nuestras costas mediterráneas.*⁵

Además, el texto destaca la dignidad de la población bombardeada, que deviene en símbolo de resistencia frente al fascismo, y advierte de la dimensión internacional de la Guerra Civil, cuando afirma:

Se entera el mundo de esta burla sangrienta en la que no sólo se juega la libertad de una patria sino la de todas las naciones del universo. No importa, los pueblos de Iberia saben hacer corazas con su corazón y morir luchando por la libertad. Todo, jantes que esclavos!

Cataluña, Barcelona que ve y siente en su entraña herida, junto con el propio dolor, el dolor de todos los pueblos de Iberia, resistirá cuanto sea preciso para lograr el triunfo de nuestros ideales de libertad. Inútil destroz ar hogares y segar vidas y querer dominarnos por el terror.

La segunda parte del relato responde a una intención propagandística para desatacar la contribución del anarquismo internacional en el Ejército Popular. Hay que recordar que durante el mes de marzo se estaba produciendo un intenso debate interno entre diversas unidades anarquistas que luchaban en el frente y se resistían a la militarización, como fue el caso de la columna Ascaso o la columna de Hierro. Por ello es harto significativo el protagonismo del Batallón de la Muerte en el reportaje, ya que se

⁵ El ocho de marzo de 1937, el Comité de No Intervención aprobó un sistema de control de vigilancia de las costas y del espacio aéreo peninsular, aunque numerosos barcos lo eludieron y nunca se supervisaron los aviones que sobrevolaron. La inspección de la costa mediterránea quedó bajo la custodia de la flota alemana e italiana para mayor sarcasmo de la historia. Una circunstancia que favoreció los bombardeos sin que sus repercusiones criminales, difundidas en la prensa internacional, provocara ningún cambio en la política del Comité o en la Sociedad de Naciones (Beevor 2005; Graham 2006b).

muestra a un escuadrón anarquista perfectamente organizado en el más estricto estilo militar. Con ello se manifiesta que la disciplina, el acatamiento de la jerarquía y la disolución de la individualidad se está asumiendo por los libertarios en una explícita exhibición de lealtad hacia el gobierno republicano y el Ejército Popular.⁶



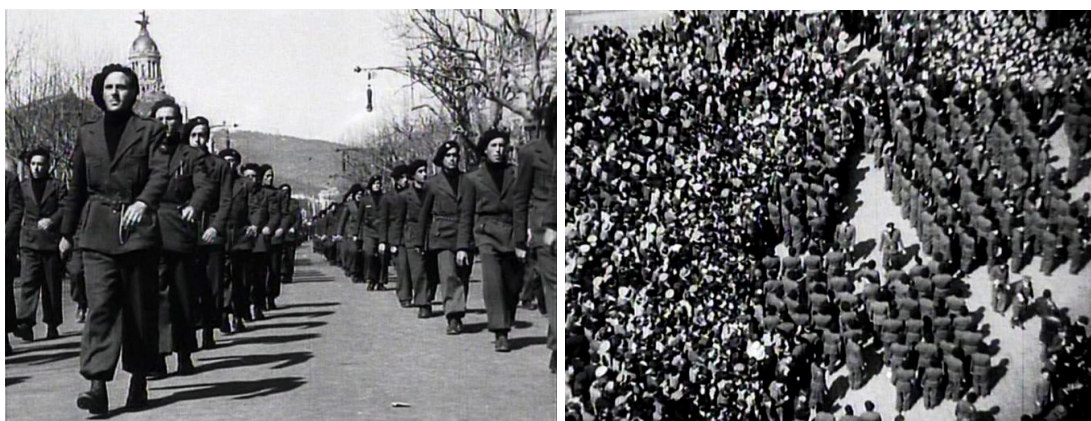
En la clausura del documento, el locutor se dirige hacia los protagonistas como si se encontrara inmerso en el espacio diegético y éstos pudieran escuchar su proclama antifascista. Aunque al final se le escapa un viva revolucionario que quizás no estaba en el guión:

¡Camaradas! vuestro juramento ante el presidente Companys de “luchar hasta morir o vencer”, que es el lema de todos los triunfadores de esta gesta heroica, representa no sólo la voluntad de nuestros corazones, sino el sentimiento de todos los pechos leales que hoy, como ayer y como siempre, desean la muerte del fascismo universal para la total liberación del mundo ¡Viva la revolución!

⁶ Desde que en agosto de 1936 el dirigente anarquista García Oliver anunció públicamente en un mítin la necesidad de crear un Ejército entre las milicias de voluntarios, se abrió un debate ideológico en la CNT-FAI que debía vencer al tradicional antimilitarismo libertario. A partir de entonces, los órganos de prensa anarcosindicalista iniciaron una campaña mediática a favor de la disciplina para adoctrinar a sus bases y obedecer las órdenes de los órganos directivos de la organización sindical (*Solidaridad Obrera*, 11 agosto 1936). En este sentido es muy revelador el último artículo del Reglamento interno del Batallón de la Muerte que sentenciaba: “*Todo miliciano que acepte formar parte del Batallón de la Muerte, tendrá que acatar, sin discusión alguna, las órdenes de los directivos del batallón, imponiéndose por sí mismo la disciplina revolucionaria necesaria para el triunfo de la lucha contra el fascismo*” (*Mi Revista* nº 9, 15 febrero).

¡Criminales! testimonia cinematográficamente la barbarie de los bombardeos italianos sobre diversas poblaciones catalanas, así que los planos se articulan con una función descriptiva que ilustra los comentarios del locutor en una sincronía perfectamente ajustada. Para mostrar la destrucción de las casas bombardeadas en toda su magnitud se emplean largas panorámicas desde las azoteas de las casas que trazan un recorrido minucioso en el que se puede vislumbrar la catástrofe.

El segundo bloque dedicado al Batallón de la Muerte tiene una planificación ágil que permite mostrar los diversos batallones militares mientras desfilan por las calles de Barcelona. Los combatientes pasan por delante de la cámara impertérritos en unas secuencias donde no queda ni rastro de los guerreros de los primeros reportajes que saludaban con entusiasmo a la cámara. Se han borrado las huellas del proletariado en armas y ha desaparecido por completo cualquier signo de clase social o emblema político bajo el uniforme verde oliva con el que se igualan todos los combatientes en un único orden marcial.



La progresiva escala de planos que describe al Batallón de la Muerte permite apreciar todo el detalle de su peculiar indumentaria, desprovista de armas de fuego. Consiste en un uniforme militar con chaqueta abierta y cuello alzado negro, correa con cinturón del que pende un puñal y boina negra en la que luce una insignia en forma de calavera. Varias tomas de vistas aéreas sobre la plaza de Sant Jaume permiten apreciar la perfecta marcha del pelotón que dibuja con su paso figuras geométricas en una alineación milimétrica con la que se cierra el documento.

ALAS NEGRAS. BOMBARDEOS SOBRE LA RETAGUARDIA DE ARAGÓN Y CATALUÑA [Número 16 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 128. Duración: 12'55''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: SIE Films para el Comisariado de Guerra de la XXVIII División. Fotografía: Félix Marquet.

Sinopsis: Un equipo de filmación que se dirige hacia el Frente de Huesca capta los bombardeos de los nacionales a su paso por Lérida. La descarga destruye una escuela y provoca la muerte de numerosos niños.⁷ La aviación republicana persigue a los aviones alemanes responsables de la masacre. Después de la tragedia vuelve la calma y se reemprenden los trabajos de siembra en los campos de los alrededores.

Otras descargas aéreas asolan Monzón (Huesca), pero una vez pasada la refriega los campesinos del pueblo siguen con sus tareas agrícolas organizadas en colectividad y las mujeres se ocupan de la recogida de judía verde y azafrán.

El equipo prosigue su camino hacia Zaragoza. En Sillero los tanques de la Brigada Garibaldi protegen el avance, mientras, otras unidades de la misma Brigada, permanecen en Torralba (Huesca). La Comisión del Comité Regional de la Confederación Nacional del Trabajo visita los frentes. Gregorio Jover, comandante de la XXVIII División, y Máximo Franco, comandante de la CXXVII Brigada Mixta, pasan revista a los soldados.⁸

Tras cruzar el puente flotante sobre el Ebro que el Ejército ha construido en las cercanías de Quinto, los reporteros llegan a Belchite al caer la tarde.⁹

⁷ El dos de noviembre de 1937 se produjo el primer bombardeo sobre Lérida que afectó gravemente al Liceo Escolar y al mercado de Sant Lluís, lo que provocó numerosas víctimas entre niños y mujeres, doscientos cincuenta y trescientos muertos en total y alrededor de quinientos heridos. Las imágenes del reportaje recogen las consecuencias de este acto criminal realizado por nueve trimotores alemanes *Heinkel*, que en cinco minutos descargaron trece toneladas de bombas sobre las principales arterias de la ciudad (Ballarat 2004: 127-129).

⁸ Como ya se ha reiterado con anterioridad, ambas unidades estaban compuestas por anarquistas integradas en la XXVIII División con Gregorio Jover al mando. Entre ellas la antigua columna Aguiluchos y la Roja y Negra, establecidas desde los Altos Pirineos hasta Huesca (Brigadas CXXV, CXXVI y CXXVII). La reestructuración definitiva del Ejército estableció unidades militares más pequeñas, denominadas Brigadas Mixtas. Ver Pedreira 2003; Brusco 2004; Cardona 2006.

⁹ Sillero es un enclave topográfico, un monte de 695 m. situado al sur de Zaragoza, entre Valmadrid y Mediana.

El batallón Garibaldi formaba parte de una unidad de voluntarios internacionales, XII Brigada Internacional.

Los republicanos arrebataron Belchite a los nacionales en septiembre de 1937 y volvió a ser recuperada definitivamente en marzo de 1938 (Martínez Bande 1973: 85, 126-144; Cardona 2006: 189-193).



El título de la película es una expresión metonímica y popular de uso muy frecuente en la retórica propagandística para referirse a los aviones de uno y otro bando. En los carteles abundan este tipo enunciados, *Alas negras* para señalar la muerte provocada por los adversarios y *Alas rojas* en la designación del origen proletario y revolucionario de los republicanos. Así comienza el locutor su relato:

Al llegar a Lérida, etapa obligada de todos cuantos se dirigen hacia el sector norte del frente aragonés, el zumbido de los motores de alas negras detuvo nuestra marcha. La hermosa capital que percibe el rumoreo de las aguas del Segre, había sido víctima de los mercenarios de Franco.

El texto denuncia la criminalidad de los bombardeos fascistas en sus ataques sistemáticos sobre objetivos civiles, así se pregunta:

¿Acaso era éste el objetivo militar que pretendían destruir? Seguramente. El fascismo ha alcanzado un gran perfeccionamiento en el arte de asesinar seres indefensos.

La alocución subraya las diferentes unidades que conforman el Ejército, en consonancia con otros reportajes que se realizaron en el segundo semestre de 1937. El comentario corrobora la plena identificación de los anarquistas con el Ejército Regular y subraya la proeza de los integrantes anarquistas ibéricos e italianos: *“estos bravos luchadores que constituían anteriormente la heroica columna Roja y Negra que tantas pruebas tiene dadas de valor y heroísmo desde los primeros días del alzamiento”*.

También se destacan las complicidades que se han establecido entre los soldados y los lugareños, “*Los oficiales del Ejército Popular confraternizan con los campesinos de Aragón*” y la organización colectiva de las actividades agrarias, con piropos hacia las féminas:

Las horas trágicas del bombardeo, de las privaciones y sacrificios que impone la lucha, no ha influido ni lo más mínimo en el optimismo que anima a los miembros de la colectividad agrícola de Monzón.

(...) Esta guapísima moza nos muestra los largos filamentos del azafrán que en los mercados internacionales se tiene en gran estima.



Alas negras documenta cinematográficamente los bombardeos. En el de Lérida, la cámara fija con planos muy próximos los rostros inertes de las víctimas para subrayar la validez del testimonio fotográfico. Por primera vez en un reportaje anarquista aparece detallada una masacre y se registra la tragedia de los familiares. En este caso, se trata de evidenciar los efectos de las refriegas, tal y como se había hecho en la serie de carteles que editó el ministerio de Propaganda sobre las víctimas de los bombardeos de Madrid.



El montaje permite que en una secuencia aérea los aviones enemigos sean perseguidos por los cazas republicanos, una licencia narrativa que incrementa la tensión dramática del documento.¹⁰ *Alas negras* es una película que pone de manifiesto el *modus operandi* de las producciones anarquistas en la construcción de los reportajes de guerra. Se observa una yuxtaposición de fragmentos de diversa procedencia, realizados por fotógrafos heterogéneos. Así, el conjunto presenta texturas y calidades desiguales, el montaje narrativo establece la continuidad tratando de que no se adviertan los saltos temporales o las incoherencias entre planos, aunque a veces no se consigue una verdadera linealidad y se perciben claramente saltos de imagen.

¹⁰ La acción de los cazas republicanos contra los “piratas del aire” fue muy limitada pues se carecía de efectivos para alcanzar a los bombarderos italianos -Savoia-Marchetti S. 79- y alemanes (Alberti 2004).



En las secuencias dedicadas a los campesinos, los planos son más próximos y permiten apreciar los rostros de los habitantes de los pueblos, primeros planos en acusados escorzos en contrapicado al estilo del cine soviético. Cabe destacar el valor antropológico de algunos de ellos, pues el paso del tiempo los ha convertido en auténticos documentos etnográficos que recogen las maneras tradicionales del laboreo en el campo con la ayuda de animales o con tractores arados.



7. DEJANDO PASO A LA FICCIÓN: UN REPORTAJE DE GUERRA Y TRES PELÍCULAS DE PROPAGANDA (1937)

Las películas de propaganda de SIE Films, *La silla vacía*, *Y tú ¿qué haces?*, *En la brecha*, y *El frente y la retaguardia*, adoptan un modelo narrativo que conjuga la ficción con la realidad documental. Se trata de un dispositivo que se había puesto en marcha en los reportajes de guerra y retaguardia como se ha visto en páginas anteriores. La elección de un modelo define unos rasgos nítidos con unas líneas de actuación perfectamente acotadas, un perfil que da pie al reconocimiento inmediato del personaje por el gran público. De hecho, en estas cintas la acción individual adquiere mayor peso dramático que la épica colectiva y se abandona el anonimato característico de las películas de guerra.

Se plantean historias en las que se perfila la trayectoria de un individuo que pasa por una serie de vicisitudes, una peripecia personal que siempre está relacionada con el compromiso ético y social del protagonista. Los héroes de estos relatos son obreros y soldados con nombre propio, sus vidas constituyen un ejemplo de integridad moral y sus actividades están guiadas por firmes convicciones que giran en torno al trabajo, la familia, la participación en la guerra y la gestión de la vida social. A través de un hilo argumental se articula una trama sencilla que vehicula un mensaje político unívoco, pues se trata de movilizar la conciencia para que la población de retaguardia despierte a un ideario y se implique en las tareas de producción y en la guerra. Se busca que todos y cada uno de los espectadores participen en esa toma de conciencia colectiva.

La producción de estas películas requiere un mayor esfuerzo que los reportajes de guerra, exigen un equipo más numeroso de personas, rodajes filmados en estudios, la participación de actores y técnicos con decorados, iluminación, etc., así como la elaboración de un guión previo. De ahí que su número sea escaso en comparación con los reportajes y documentales que se rodaron durante toda la guerra, pues éstos se fotografiaban en los escenarios naturales de batallas y no requerían de mayor complejidad que el riesgo de los equipos de operadores.

Como se ha mencionado en el capítulo primero, se ha mantenido la misma clasificación creada por el Sindicato de Espectáculos para establecer el inventario de

toda la producción anarquista,¹ aunque entre la denominación ‘reportajes de guerra’ se encuentran títulos que participan de las mismas características que las denominadas “películas de propaganda”, como es el caso de *La silla vacía*.

En las cuatro películas: *La silla vacía*, *Y tú ¿qué haces?*, *En la brecha*, y *El frente y la retaguardia*, se plantean temas relacionados con el frente y la vida industrial. Dos de ellos, *La silla vacía*, *Y tú ¿qué haces?* tienen como eje argumental el reclutamiento de soldados para la guerra, un asunto relacionado con la coyuntura histórica que en ese momento atravesaba el frente dada la imperiosa necesidad de incrementar el número de combatientes y armas. En las dos otras películas, *En la brecha*, y *El frente y la retaguardia* la narración principal se centra en la gestión anarquista de las tareas productivas, las actividades sanitarias y cuestiones culturales y educativas. El reclutamiento se plantea de forma transversal sin llegar a ser la cuestión más importante.

Un rasgo común en los títulos mencionados, a excepción de *La silla vacía*, es el contexto urbano e industrial que caracteriza la representación de la retaguardia. Parece inevitable que el marco sea la ciudad de Barcelona, sus calles y sus fábricas, no sólo por la accesibilidad de estudios y laboratorios cinematográficos, sino también porque dicho contexto implica una elección ideológica. La urbe es el símbolo de la modernidad, el espacio del progreso tecnológico y el núcleo que tutoriza la revolución social emprendida por los libertarios. Tal y como se construye en el relato cinematográfico la revolución social nace en la metrópoli y se trasladada al campo, un argumento que coincide con la realidad histórica, ya que las decisiones de los campesinos en el frente de Aragón estuvieron orientadas por anarquistas que habían desarrollado su actividad militante en sindicatos industriales de Barcelona o Zaragoza (Casanova 2006a: 181).



¹ De esta clasificación se ha hablado ampliamente en el capítulo primero donde se exponen las listas completas con todos los títulos de la producción anarquista, unas categorías publicadas en la revista *Espectáculo* nº 1 (10 julio, 1937).

LA SILLA VACÍA. Documental de la Circunscripción Sur-Ebro [Número 741 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 813. Duración: 17'05''] Barcelona, marzo de 1937. Producción: SIE Films. Realización: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Único actor colaborador: José Pal Latorre. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En una terraza de Barcelona un hombre joven disfruta de un rato de ocio. Desde allí observa cómo pasan algunos combatientes mutilados, conmovido, decide alistarse en el frente para luchar como voluntario.

Un equipo de filmación se dirige hacia Caspe, donde operan unidades bajo el mando de Antonio Ortiz y la supervisión de Joaquín Ascaso, presidente del Consejo de Aragón. En el pueblo zaragozano se instala la sede del Consejo y el centro de informaciones de prensa y radio para la retaguardia que edita *Nuevo Aragón*.² El equipo de filmación sigue la trayectoria de la unidad de Ortiz, en Híjar se ha establecido el cuartel general de toda la División Jubert y desde allí habla el jefe de la comandancia de Sanidad, Francisco Tabernero, para anunciar la necesaria vacunación de los combatientes. En Lécera, Ascaso y Ortiz pasan revista a las tropas de tierra que se preparan para entrar en combate protegidas por un grupo aéreo. En el hospital de campaña se trabaja con denuedo, se hacen transfusiones de sangre tuteladas por el doctor Surín, procedente de la Unión Soviética. El voluntario protagonista cae herido y muere cerca de Belchite.

La producción de este film se realizó para la Circunscripción Sur-Ebro, es decir, a instancias de la unidad militar que operaba en la zona de Zaragoza al sur del río Ebro.³

² *Nuevo Aragón* fue el periódico portavoz del Consejo de Aragón, estuvo dirigido por Antonio López Muñoz y se imprimió cada día desde el 20 de enero hasta el 11 de agosto de 1937, difundía informaciones sobre guerra y las actuaciones políticas del Consejo. Tras la disolución del consejo decretada por el gobierno republicano, el diario desapareció definitivamente y algunos de sus miembros fueron detenidos. *El Día* ocupó su lugar con una línea editorial afín al Frente Popular. El 12 de agosto se publicaba en primera página el Decreto del Gobierno que liquidaba el Consejo de Aragón y un bando de José Ignacio Manticón, nuevo Gobernador General de Aragón (página reproducida en Casanova 1982: 90). Ver Íñiguez 2001: 437.

³ La Circunscripción Sur-Ebro o columna Ortiz, tuvo de mando militar a Fernando Salavera, García Miranda y Alfredo Navarro. Desde febrero de 1937 se denominó División Jubert en mención del capitán Luís Jubert Saliati que murió en el sector de Lécera en una operación sobre Belchite (*Mi Revista* nº 7, 15 enero 1937; Martínez Bande 1989: 67).

Belchite era un importante nudo de comunicaciones que estaba en manos de los nacionales, por lo que se convirtió en un lugar muy disputado durante la guerra. En abril de 1937 la División Jubert, protagonista del documental, participó en una ofensiva para arrebatar la plaza, sin éxito. Entre el 23 de agosto y el 6 de septiembre, el Ejército del Este realizó otro asalto dirigido por el general Pozas en el que participó la XXV División (antigua Jubert). La batalla se saldó con la ocupación del pueblo, sin embargo, el Ejército republicano se estancó y no pudo avanzar hacia Zaragoza. El 10 de marzo de 1938 fue recuperado

Por lo tanto, desde su origen la película tuvo una finalidad exclusivamente propagandística. Es la única pieza de todo el material fílmico anarquista en la que habla del Consejo de Aragón. De hecho, el protagonista del relato sirve como vehículo narrativo y subterfugio para lo que verdaderamente importa que es el discurso político. El voluntario de la ficción es un personaje anónimo, sin nombre, en contraste con los otros dos protagonistas de los insertos documentales, Ortiz y Ascaso, que son personajes reales de amplia significación política.⁴ En el texto fílmico, ambos se convierten en héroes de carne y hueso, las únicas personalidades que se singularizan de todo el Consejo de Aragón y de la División militar, cuyos miembros quedan perdidos en el anonimato.

A juzgar por la difusión que se hizo del reportaje en *Solidaridad Obrera* y del operativo que se organizó para su presentación pública en Barcelona, el domingo cuatro de abril en el cinema Coliseum, no se trataba de un reportaje cualquiera, o por lo menos

definitivamente por las tropas de Franco. Después de la guerra, el general golpista decidió mantener intactas las ruinas de Belchite como símbolo de la victoria y en 1954 se construyó un pueblo totalmente nuevo al lado del viejo con mano de obra de los presos republicanos.

⁴ Antonio Ortiz (1907-1996, Barcelona), se convirtió en uno de los dirigentes cenetistas con mayor influencia política en la retaguardia de Aragón y fue uno de los personajes que mayor controversia suscitó en el seno de la organización anarquista. Carpintero de profesión, militante de la CNT y presidente del sindicato de la Madera en 1932. También fue miembro de la FAI y del grupo 'Nosotros'. El 24 de julio salió de Barcelona a la cabeza de la segunda columna anarquista, denominada Ortiz, que se dirigió hacia Caspe con ochocientos milicianos. Tras la militarización decretada por el gobierno, se convirtió en el jefe de la XV División hasta su destitución del cargo en septiembre de 1937. Mantuvo una estrecha colaboración con Joaquín Ascaso, con quien se evadió a Francia en 1938, acusados ambos de abuso de poder y apropiación de bienes públicos. Tras la derrota republicana, estuvo confinado en los campos de concentración franceses de Saint Cyprien, Vernet y Djelfa. Según García Oliver "*era el que más aptitudes de mando había demostrado*" (García Oliver 1978: 269). Ver Íñiguez 2001: 447-448. Existe una película documental titulada *Ortiz, general sens dieu ni maitre* (1996, TV France), de Ariel Camacho. A partir del film se escribió el libro de título homónimo, *Ortiz: general sin dios ni amo*, de José M. Márquez y Juan José Gallardo Romero, Hacer, Barcelona 1999.

Joaquín Ascaso Budría (1906 Zaragoza – 1977 Caracas) hijo de una familia humilde, desde muy joven trabaja en la construcción como albañil. Colabora en varios grupos anarquistas, 'Los Indomables' y 'Los Solidarios'. Se exilia a Francia y en 1931 vuelve a Zaragoza, donde forma parte de la directiva de las Juventudes Revolucionarias. En el mismo año es elegido presidente de la sección de albañiles del sindicato de la construcción de la CNT y en 1933 asume la secretaría nacional de la CNT. En 1936 se instala en Barcelona, donde participa, junto a su primo Francisco Ascaso, contra el golpe militar de julio de 1936. Se incorpora en la columna Durruti y después se integra en la de Antonio Ortiz, columna Sur-Ebro, que domina Caspe el 25 de julio. La asamblea de Bujaraloz (6 de octubre, 1936) decide la creación del Consejo Regional de Defensa de Aragón y es designado Presidente del Consejo de Aragón con sede en Fraga (Huesca) y posteriormente en Caspe (Zaragoza). Tras la disolución del Consejo, Ascaso permanece en prisión acusado de robo, al año siguiente marcha a Francia desde donde se exilia a Venezuela, país en el que permaneció hasta su muerte (Díez Torre 2006: 9-52; Íñiguez, 2001: 57). Para conocer la significación política y las actuaciones del Consejo de Aragón, ver los estudios monográficos de Casanova 1982; 1984 y 2006a: 133-175.

de un reportaje que debiera pasar desapercibido. El estreno se convirtió en un mitin político al que acudió el presidente del Consejo de Aragón, Joaquín Ascaso, los mandos militares de la zona y Miguel Espinar, presidente del Sindicato Único de Espectáculos Públicos de Barcelona (SUEP). El Consejo de Aragón organizó el transporte público para todos los que quisieran asistir desde el frente, en un tren especial que se anunció con un pasquín en el que se informaba sobre la programación de los actos. A la proyección siguió la intervención de los protagonistas políticos, Antonio Ortiz y Joaquín Ascaso. En definitiva, fue un acto político, un mitin en toda regla, incluso podríamos ver en él un antecedente de los modernos actos de propaganda política, tan apoyados por recursos visuales y con la incorporación de actuaciones musicales para hacerlos popularmente atractivos.⁵

Tras la proyección de la película hablaron Marcos Alcón, secretario del SUEP; Valentín R. González, director del film y José Pal Latorre, el actor protagonista. La difusión del acto tuvo una amplia cobertura en las emisoras radiofónicas de Barcelona y dos días después de la proyección la crónica en el diario *Solidaridad Obrera* dedicaba amplios comentarios a los discursos de las diferentes personalidades presentes.⁶ El texto no ocultaba un cierto tono reprobatorio hacia la toma de decisiones de las instituciones republicanas con la que estaban en desacuerdo amplios sectores libertarios, entre otras cosas afirmaba:

Valentín R. González, quien refiriéndose al film proyectado dijo que no tenía otro mérito que el haber sido realizado en dos días, ni más fin que el de estimular a la juventud de la

⁵ El diario confederal *Solidaridad Obrera* (2 abril, 1937, Caspe) anunciaba el acto: “*TREN ESPECIAL PARA ASISTIR AL ACTO DEL DOMINGO EN EL COLISEUM. El próximo domingo se celebrará en el cinema Coliseum, de Barcelona, un gran acto de propaganda del frente aragonés. En éste, harán uso de la palabra el compañero Cortés, en representación del Comité Regional de la CNT, Antonio Ortiz, jefe de la División Luís Jubert, de la circunscripción Sur-Ebro; Joaquín Ascaso, presidente del Consejo de Aragón; Valentín R. González, director del reportaje que se proyectará a continuación del acto y que lleva por título La silla vacía, y Espinar, en representación del Sindicato de Espectáculos Públicos de CNT de Barcelona. Presidirá el acto el compañero Marcos Alcón.*

Terminados los parlamentos e presentará el magnífico reportaje cinematográfico, La silla vacía, que es el primero de guerra que se ha realizado sobre el campo de batalla, en el frente de Belchite, y en el que se pone de manifiesto la verdadera obra de los hombres confederales que tanto luchan en el frente de Aragón.

La entrada será gratuita. El acto será radiado por las emisoras Radio Barcelona; Radio Asociación de Cataluña; y ENCI, Radio CNT-FAI de Barcelona. Para asistir a este importante acto se organiza un tren especial que partirá de Caspe. Al efecto de saber las plazas que serán necesarias, todos cuantos deseen presenciar este acto deberán comunicarlo a la redacción de Nuevo Aragón”.

⁶ Ese mismo día seis de abril, se estrenó en Barcelona *La columna de Hierro hacia Teruel*, que difunde las actuaciones de las unidades anarquistas en el sector este de Aragón.

retaguardia y especialmente a los que hacen política de café, que no tienen en cuenta que en el frente se lucha contra la coalición Hitler-Mussolini-Franco.

Solidaridad Obrera (6 abril 1937, p. 2)

La reseña periodística se hace eco velado de la demanda permanente de hombres, municiones y cobertura aérea que solicitaban las unidades anarquistas desde el frente de Aragón.⁷ Hay que recordar que durante esos mismos días había aumentado la tensión política en Cataluña después de que se desatara una nueva crisis en el gobierno de la Generalitat; los comunistas del PSUC cargaban en los confederales toda la responsabilidad del estancamiento del frente.⁸ De ahí el despliegue político que se organizó en el estreno y la importancia que los anarquistas le concedieron a la película, con la intención de contrarrestar las imputaciones de los comunistas y difundir las actuaciones de las unidades libertarias en el vilipendiado frente de Aragón. Eso explica también la rapidez en la ejecución de la película y las consecuentes deficiencias formales que acusa.

La película contiene una gran originalidad en su planteamiento respecto a lo que es habitual en las crónicas de guerra ya que propone un argumento de ficción con un protagonista individualizado, en la peripecia del personaje se imbrican las imágenes documentales que son características de los reportajes de guerra. Aunque en realidad, en la construcción de todo el entramado fílmico tiene más peso y es más importante la parte documental que también es la más larga. Entremedio de las imágenes tomadas del frente, se reconstruyen algunas situaciones con los protagonistas reales, Ascaso y Ortiz, que se representan a sí mismos, o con los combatientes y asistentes sanitarios que simulan alguna escena. Se introduce una referencia metacinematográfica con un equipo de cine que se traslada al frente de Caspe para dar a conocer a los protagonistas

⁷ Entre marzo y abril, la prensa anarquista abunda en artículos que reclaman la falta de armamento: “*No hay que decir que si los hombre de la Confederación Nacional del Trabajo hubiesen podido disponer del armamento moderno necesario, de igual armamento de que disponen los ejércitos del Sur y del Centro, a estas horas la República controlaría dos capitales más, Zaragoza y Huesca, en la cuales ondearía triunfante la bandera de proletariado confederal junto a la tricolor que reconquistó el pueblo el 14 de abril de 1931*” (Juan M. Soler, *Mi Revista* nº 13, 15 abril 1937).

⁸ En marzo de 1937 aumentó la tirantez del clima político en Cataluña por las desavenencias del PSUC frente a la CNT y el POUM, tras la redacción de dos decretos de Orden Público de la Generalitat que disolvían el Consejo de Seguridad y las patrullas de control. Además, Francisco Isgleas, cenetista y Consejero de Defensa de la Generalitat en esos momentos, fue acusado por los comunistas de provocar la parálisis del frente aragonés. La crisis de la Generalitat se resolvió y de momento se paralizaron los decretos, pero fue el preámbulo de toda una serie de incidentes que se sucederían hasta que estallaron los enfrentamientos armados de Barcelona en el mes de mayo (Peirats 1964: pp. 237-241).

políticos que conducen la revolución social en Aragón. El objetivo propagandístico de la cinta promueve el alistamiento de voluntarios para el frente de guerra, pondera la buena organización militar de la División anarquista y difunde las actividades del Consejo de Aragón.

Ascaso



Ortiz



Valentín R. González, director y guionista de *La silla vacía* era un periodista confederal, conocido como ‘El Belisario’, que se inició en la realización con esta cinta y tuvo una intensa actividad cinematográfica para SIE Films durante la gestión del primer Comité de Producción.⁹ *La silla vacía* contiene abundantes referencias de *Bajo el signo libertario* (1936), que parece tomar como modelo al emplear la misma organización narrativa con el ardid metacinematográfico e introducir algunas de sus imágenes.

El armazón narrativo de *La silla vacía* responde a una película de ficción con planteamiento, nudo y desenlace que se organiza alrededor de la dialéctica entre el ‘frente’ y la ‘retaguardia’, un binomio recurrente en las películas de guerra. El inicio presenta la vida en Barcelona que transcurre con cierta normalidad ciudadana y todavía se puede disfrutar de la terraza de un café; pero los efectos devastadores de la guerra se manifiestan y sacuden la conciencia de algunos que deciden marchar al frente. En el núcleo del film se desarrollan las acciones de combate con la participación del miliciano

⁹ Valentín R. González fue periodista, guionista y director. Se estrenó en la dirección cinematográfica trabajando para SIE Films durante la guerra. Además de *La silla vacía* es autor de otros siete títulos: *¡Nosotros somos así!* (1937), *Marimba* (1937), *Cataluña* (1937), *Francisca, mujer fatal* (1937), *Así vive Cataluña* (1938), *Bajo las bombas fascistas* (1938) e *Imágenes de retaguardia* (1938). Sin embargo de toda ésta producción, sólo se conservan los dos primeros títulos. Su escritura cinematográfica apunta un estilo propio de autor que resulta de los más interesantes en el conjunto de la filmografía anarquista.

En el siguiente capítulo dedicado a los títulos de ficción se amplían los datos sobre este singular director y actor.

voluntario y para concluir el relato se escenifica la muerte del joven, tras la cual el equipo de filmación vuelve a la ciudad y visita el mismo café que abría el relato, allí, la silla que ocupara el joven ha quedado vacante, con la que se cierra el círculo de la narración.



El relato comienza con una primera frase que parece una declaración de intenciones al anunciar: *“Propaganda, mucha propaganda”*, constituye un tema transversal en el relato y manifiesta la confianza de los anarquistas en los medios de comunicación de masas: la prensa, la radio y el cine. Así el narrador explica con detalle hiperbólico:

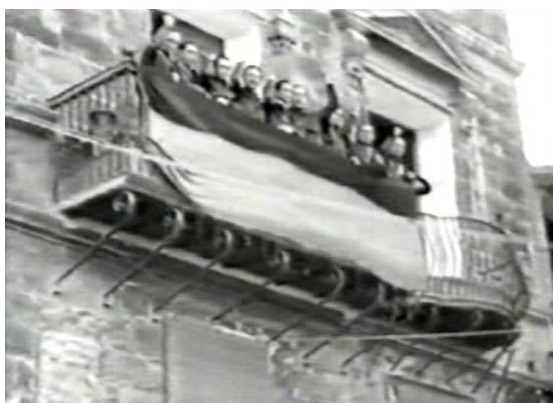
No descansan las rotativas, ni las minervas, ni la sección de foto-grabado. Así el lector está al corriente de todos los acontecimientos mundiales gracias al periódico Nuevo Aragón que con todo acierto dirige el compañero Antonio López Muñoz.

No falta en Caspe la emisora de radio, cuyas ondas pregonan al mundo entero los triunfos de nuestros bravos milicianos.

El narrador se sitúa en el presente de los acontecimientos y acompaña a los combatientes, incluso en diversas ocasiones remarca su presencia como cronista en

primera línea de batalla ‘que está ahí’, cuando afirma: “*nos acercamos al peligro, desde las trincheras vigilan los nuestros*”.

El contenido de discurso está dedicado íntegramente al Consejo de Aragón y la División Jubert para reafirmar los aspectos positivos de sus actuaciones.¹⁰ En este caso la voz en *off* es imprescindible para el reconocimiento de los personajes que no pertenecen a la ficción, cumple una función de *anclaje*, de sentido de las imágenes a las que aporta una información precisa, necesaria para seguir el hilo de la narración. Además, la palabra determina la orientación política de todo el relato cuando describe los logros sociales del Consejo mediante apreciaciones que conducen de manera unívoca la recepción del mensaje.



La orientación propagandística del discurso subraya entre todas las actividades del Consejo las operaciones militares y la educación. Se trata de difundir la eficacia de los anarquistas en los combates ya que resultan imprescindibles para la supervivencia de los pueblos para, al mismo tiempo, destacar aquellas intervenciones de los libertarios que revierten directamente en beneficio de la población. Un fragmento del texto lo expresa de forma muy evidente, en él se entabla un juego de voces alternas entre la voz extradiegética del narrador y la intradiegética del pregonero del pueblo, se trata de un diálogo ‘falso’ que otorga verosimilitud a la palabra y confiere proximidad al proyecto

¹⁰ Durante todo el mes de abril *Solidaridad Obrera* intensifica las informaciones sobre el Consejo de Aragón, entre los diversos proyectos que se anuncian: “*Se van a impresionar algunas películas en nuestra provincia. Se encuentra entre nosotros un equipo cinematográfico que trae el proyecto de impresionar algunas películas, de acuerdo con el Consejo de Aragón, sobre las actividades, focos de producción, instalaciones agrícolas, temas de riego, etc. etc.*” (S.O. 9.IV.1937). Sobre estos proyectos nada se sabe, si realmente se llegaron a impresionar películas documentales no ha quedado rastro alguno, parece ser que el proyecto era realizar temas monográficos para propagar asuntos locales gestionados por el Consejo.

ideológico anarquista. El texto también se orienta para ensalzar la figura de Ascaso, a quien se atribuyen todos los logros de forma caudillista, lo que resulta muy significativo desde el punto de vista político pues detona la importancia de algunos dirigentes anarquistas en la toma de decisiones; afirma la voz en *off* :

Ascaso, en Caspe, atiende a todos los elementos de instrucción y defensa. No descansan las rotativas, ni las minervas, ni la sección de foto-grabado.

Ascaso no olvida la instrucción de los niños.

[Sonido intradiegético:

El Consejo de Defensa de Aragón hace saber la obligación que tienen todos los niños de Caspe de asistir al colegio].

Otros usos insólitos en la intervención de la voz del narrador se observa cuando la palabra se incorpora el diálogo intradiegético y replica como si se tratase de un personaje más que está al lado de los protagonistas. De esta forma rompe con la distancia temporal respecto de la narración, situándose en el interior mismo de la acción del relato, en el tiempo presente. Así ocurre cuando Ascaso dice: “*Como presidente del Consejo de Aragón aseguro la victoria antifascista*”, y el comentarista exclama: “*¡Bien!*”

En otras intervenciones, la voz abandona la diégesis y apela directamente al público: *¿Recordáis a éste?* o se introduce de lleno en la diégesis documental para lanzar alguna frase que lo sitúa como testimonio privilegiado de lo que acontece; como se aprecia en una escena hospitalaria mientras se cura Rosalía Sánchez, herida por los bombardeos. El narrador comenta: “*¡Qué horror de herida!*”, a lo que ella espeta “*¡Ay!*, en una breve y singular dramatización.

El locutor comenta algunas de las personas que aparecen en la imagen para trabar una complicidad campechana con la concurrencia. Así, le escuchamos lanzar un piropo al primer plano de la pantalla: “*Bonita enfermera*”, dice, como si fuera un cronista que pasaba por allí y de forma espontánea se le escapara el requiebro, reforzando el valor testimonial de la narración. Incluso emite una tierna valoración sobre la acción humanitaria de los equipos médicos, tal y como se aprecia en una de las secuencias de atención a los heridos que han sido evacuados en un tren hospital. Al referirse a las enfermeras afirma que éstas son el “*Bálsamo de amor, desconocido en la farmacopea*”.

Se trata de una voz omnipresente que sabe todo cuanto ha de acontecer, previene de lo que puede pasar en un futuro próximo y apela a la moral del espectador:

Esta actividad guerrera, jóvenes de la retaguardia ¿no os hace pensar en que alguna silla vacía de los cafés de Barcelona no volverá a ser ocupada por los que se lanzaron valientemente a la lucha?

En simetría al binomio frente/retaguardia, que opone la contingencia de la guerra al bienestar de las poblaciones alejadas del frente, a lo largo del relato se establece otra dualidad antagónica, rudeza/ternura, para destacar las mejoras sociales que los anarquistas han introducido en la vida de los aldeanos de las poblaciones que están bajo su tutela. En este caso los valores anarquistas no son abstractos, se encarnan en los dos protagonistas Ascaso y Ortiz, convertidos en héroes. A ambos se les atribuye una valentía extraordinaria para enfrentarse al enemigo y las mejores cualidades humanas, una bonhomía que exteriorizan en la convivencia con los lugareños de retaguardia:

En todos los pueblecillos Ortiz es aclamado y querido. La dureza de su gesto ante el enemigo se transforma en bondad cuando consuela a los viejos y acaricia a los niños.

(...) Mientras los mayores construyen refugios, Ascaso no olvida la instrucción de los niños.

El retrato de Ascaso y Ortiz que refiere la película reúne las virtudes morales que en el ideario anarquista son imprescindibles para ejercer el liderazgo, son dos superhombres en la guerra y en la gestión libertaria.¹¹

Al cierre de la película, el comentarista se dirige hacia los espectadores en una apelación directa y sentimental que remacha el carácter épico de los combatientes y exige una deuda moral a la retaguardia:

Hombres y mujeres, niños y niñas, hombres y mujeres del mañana, deberéis vuestra libertad a los que, dejando vacías las sillas de los cafés de la retaguardia, acuden al frente en defensa de la causa justa del proletariado. Estos son los héroes. Marchan a primera línea.

En la articulación narrativa se introduce una escena simulada por los protagonistas reales con la intención de que parezca espontánea, capturada en el discurrir cotidiano.

¹¹ La historia presenta paradojas como la que atañe a Ascaso y Ortiz, ya que pese a esta grandilocuente propaganda, compartieron el mismo destino en su huída a Francia e incluso fueron tratados con acritud en diversas corrientes de opinión libertaria y republicana. *Mi Revista* trazaba el perfil de ambos dirigentes con sendas entrevistas, en la que Ortiz afirmaba “*El pueblo nos quiere –éste es mi mayor orgullo- y lo demuestra en los días de combate colaborando entusiastamente en cuantos aspectos puede sernos útil. (...) Los hombre del frente, sólo pedimos una cosa: que se piense que un ejército, por muy fuerte y disciplinado que sea, sin no tiene una retaguardia que le sucede es un ejército muerto y condenado al fracaso, y, en consecuencia, la retaguardia tiene la obligación e imponerse a sí misma una moral austera y entregarse de lleno al trabajo. Así venceremos en la guerra y en la Revolución*” (*Mi Revista* nº 7, 15 enero 1937).

Se trata de conseguir un fuerte impacto propagandístico, tanto más eficaz si está pronunciado por los líderes anarquistas que son conocidos por la gente que si el narrador machacara consignas de forma impersonal. Así, el locutor se calla y deja paso al desarrollo de una conversación telefónica entre Ascaso y Ortiz, uno en Caspe y el otro en las trincheras en primera línea de frente, que dice así:

Sonido intradieético:

-Ortiz

-Ascaso

-¿Alguna novedad?

-La de siempre

-¿Cuál?

-No les dejamos en paz ni les dejaremos

-¿Pasarán?

-¡No pasarán!



Otras dos escenas abren y cierran la película con la representación de un actor que hace el rol del personaje voluntario. En principio pasea por las Ramblas de Barcelona completamente ajeno a la guerra, pero desde una terraza de un café observa el paso de unos mutilados que le deciden a alistarse en el Ejército. El destino le depara la muerte en combate, y es en esta puesta en escena dramática donde se concentra la apelación directa a los espectadores con el reclamo sentimental, pues mientras agoniza rompe la barrera del espacio diegético para reclamar: *“Hombres, mujeres, compañeros de retaguardia, pensad en nosotros”*.



Se trata de una escenificación que muestra el clímax dramático, el momento mismo de la muerte, un tema vinculado a una larga tradición literaria e iconográfica que pone en primer plano el heroísmo y el sufrimiento. En este caso el referente más directo

proviene de la propaganda cartelística, de una tipología ampliamente desarrollada durante la Guerra Civil en la que imagen y texto se dirigen directamente al receptor para captar su atención con la mirada o la palabra. Una modalidad ‘conativa’ (Ramírez 1976: 186), como se aprecia en el cartel *I tu que has fet per la victòria?*, de Lorenzo Goñi. Este mismo planteamiento se repite en la escena final del cortometraje *Y tú ¿qué haces?*, como se verá más adelante.

Otras escenas simuladas se introducen en el relato de los combates protagonizadas por los mismos soldados. Así uno de ellos cae herido y tras hacerse la auto-cura en medio del campo, vienen a recogerle los sanitarios que rápidamente lo trasladan para ser atendido.



En *La silla vacía* se apuntan unas intenciones narrativas de sumo interés que enriquecen el simple reportaje de guerra y acrecientan la articulación documental, aunque no lucen por la falta de pericia técnica, así ocurre en la escena en que Ortiz y Ascaso se comunican por teléfono. La conversación está resuelta con una planificación de plano-contraplano característica de una trama de ficción, aunque las figuras de los personajes quedan cortadas, fuera del encuadre. La causa de esta imperfección técnica la explica Julio Pérez Perucha¹² al detallar que las cámaras cinematográficas que se manejaban en aquellos años todavía eran demasiado pesadas y carecían de objetivos réflex, por lo que atinar en los encuadres cuando no se trataba de planos generales dependía de la destreza del operador. Es de suponer que en muchos momentos las circunstancias adversas y precipitadas del fragor del combate no permitía el tiempo

¹² Seminario *Documental/Ficción*, Doctorado de Comunicación Audiovisual, Universidad Pompeu Fabra, mayo 2003.

necesario para estudiar la composición fotográfica, por lo que el riesgo de obtener planos deficientes era muy grande y aumentaba si, además, los fotógrafos no eran auténticos profesionales, como es el caso del miliciano Félix Marquet, autor de las tomas. Hay que recordar que tras la filmación, el material se trasladaba a Barcelona para proceder al rebelado y montaje por lo que resultaba imposible repetir los planos defectuosos.

En la escena de la muerte del voluntario se inserta un fragmento de *Bajo el signo libertario* que cumple una función dramática para rememorar la salida de las primeras columnas de milicianos hacia el frente en julio de 1936. Las imágenes simultáneas del film de Lescarbourea funcionan como si se tratara de un *flash-back* que relaciona el presente con el pasado. El último plano de *La silla vacía* adquiere una dimensión alegórica y se convierte en homenaje a los voluntarios que deciden arriesgar su seguridad para combatir en el frente.



EN LA BRECHA [Número 271 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 308-309. Duración: 16'29''] Barcelona, abril 1937. Producción: SIE Films. Realizador: Ramón Quadreny.¹³ Argumento: Ramón Oliveras y Carlos Martínez Baena. Fotografía: cámara: José de la Mata. Sonido: Rosendo Sagrera. Decorados: Fernando Calvo. Montaje: Antonio Cánovas. Interpretación: Joaquín Puyol y María Alcaide. Estudio nº 1. Laboratorio nº 1 de SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: Luís, el protagonista, trabaja en una fábrica textil de Barcelona, está sindicado a la CNT y forma parte del Comité de la empresa. Entre medio de las tareas laborales dedica un tiempo a la instrucción de sus compañeras a quienes enseña matemáticas. Los jóvenes que han de marchar al frente se preparan con la instrucción militar mientras sus compañeros trabajan en las fábricas. Al final de la jornada, Luís se reúne con otros miembros del Comité para planificar los objetivos de producción en la empresa colectivizada. Comienza un nuevo día y los trabajadores reemprenden sus actividades mientras las calles de la ciudad recuperan el ajetreo cotidiano.

En la Brecha es una película enteramente de ficción ambientada en la vida industrial de retaguardia con argumento y actores que interpretan los roles principales. En la trama se introducen escenas documentales para describir las actividades obreras del sector textil. Se anula la voz en *off* característica de los reportajes de retaguardia y se confía todo el desarrollo narrativo y el discurso ideológico a la ficción con unos personajes que son los portadores de la doctrina libertaria. Para cumplir con su finalidad propagadora de los logros revolucionarios, la película propone un tratamiento que sitúa en el centro del relato a un hombre, a un personaje singular y no a los hechos históricos.

En la Brecha no figura en la cartelera de Barcelona, por lo que se desconoce si se estrenó por otros canales de exhibición como ateneos, centros obreros o en asambleas confederales. El título aparece en la revista del sindicato clasificada como una

¹³ Ramón Quadreny Orellana (Barcelona 1893-1961), actor, director y guionista. Trabajó en las compañías teatrales de Margarida Xirgu, Ricard Calvo y Enric Borràs; también llegó a formar su propia compañía junto a su mujer, la actriz María Fortuny. Protagonizó diversas películas mudas: *La mejor venganza* (1915), *Redención* (1915), ambas de Godofredo Mateldi; *Juan José* (1917), *Los arlequines de seda y oro* (1919), *Don Juan Tenorio* (1922), de Ricardo Baños; *Codicia* (1919) y *El botón de fuego* (1919), ambas de J.Codina y J.Solà.

Con la llegada del sonoro se dedicó al doblaje y tras la Guerra Civil dejó el teatro para dedicarse al cine en exclusiva, alternando tareas como guionista, director y actor esporádico. Hasta mediados de los años cuarenta realizó un total de nueve películas: *La alegría de la huerta* (1940), *Muñequita* (1940), *El trece mil* (1941), *Sangre en la nieve* (1942), *La chica del gato* (1943), *Mi enemigo y yo* (1943), *Una chica de opereta* (1943), *Ángela es así* (1944), *Eres un caso* (1945) [Borau 1995: 721; Romaguera 2005: 500].

producción de propaganda (*Espectáculo* nº 1, 10 julio 1937). Quizás el nuevo Comité de Producción del Sindicato, que empezó a funcionar en agosto, determinó que su proyección no era oportuna por su contenido decididamente doctrinario, como se muestra el siguiente fotograma.

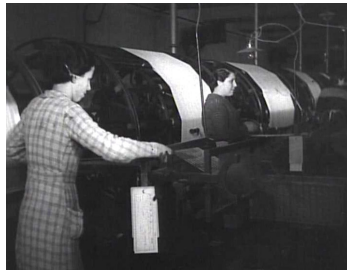


Esta es la hipótesis más plausible, pues el texto del film incluye deliberaciones que resultaban abiertamente contradictorias en un contexto político que reforzaba la disciplina y la unidad del Ejército Popular y dejaba al margen aspectos revolucionarios que destaca el film. En dos diálogos de la película se manifiesta de forma contundente la preferencia a considerar a los soldados como trabajadores, el último de ellos prácticamente cierra el relato:

En la guerra como en el trabajo hay que sentir la responsabilidad compañeros. Ya sabéis cómo tuvimos que improvisar hasta los más mínimos elementos para defendernos durante largos meses de los que querían destruirnos, sujetándonos a cumplir nuestro deber. Si nuestro ejército proletario no hubiese sentido la responsabilidad hoy seríamos esclavos

(...) Es necesario que la situación de los compañeros que todavía están desempeñando funciones en el Ejército Popular sea tomada en cuenta dentro de cada sindicato. Sus puestos no han sido amortizados, como es lógico, porque su actuación presente es transitoria. Sus actividades no deben ser jamás de orden militar, las energías de todos los trabajadores deben emplearse en los talleres y no en los cuarteles.

El argumento se organiza mediante una estructura circular que propone el personaje de Luís como hilo conductor de la narración. El entramado se organiza en seis breves episodios lineales a lo largo de una jornada laboral completa. Se introduce un salto temporal hacia el pasado cuya función es anclar el tiempo presente en el que transcurre la acción, un día de 1937. El cierre propone el retorno al inicio de la jornada, un tiempo cíclico que vuelve a comenzar de nuevo.



El tema principal de la película es la intervención de los obreros en la nueva organización social, se trata de enseñar el funcionamiento de las fábricas en manos del sindicato, demostrar su perfecto engranaje y resaltar el compromiso de los trabajadores para que todo funcione. El relato expone el funcionamiento de los Comités anarquistas y destaca la solidaridad como motor de la nueva estructura organizativa, tal y como se proclama en la película con el siguiente discurso: *“Las masas trabajadoras de España, la muchedumbre inmensa de proletarios que formamos los cuadros sindicales de la CNT, prefieren desaparecer antes que olvidarse de una sola de sus consignas. El ideal de fraternidad, es, para nosotros, antes que todo otro sentimiento”* (Solidaridad Obrera, viernes 2 abril, 1937).

Luís, el protagonista, se erige en obrero ejemplar, al estilo del realismo socialista que el film *Chapáiev* (1934) de los soviéticos Vasiliev había difundido con gran éxito, es un marido ejemplar, un padre responsable y un trabajador conciencizado que goza de la confianza de los demás obreros que lo han escogido como delegado del Comité.

Tres escenas son las más representativas para resumir el contenido político de la película, en ellas se emplean diferentes mecanismos narrativos que destacan los cambios introducidos en la nueva situación revolucionaria. Así, en la primera, un *flash-back* traslada la acción al despacho del empresario, caricaturizado con un ostentoso puro y representado como un explotador capitalista sin escrúpulos que, además, se insinúa

sexualmente a su secretaria. El gesto servil y reverencial del empleado acentúa aún más el sometimiento de los trabajadores con un diálogo que dice así:

-Empresario: *La base de nuestra economía está en nuestra producción constante, ésta es nuestra fuerza. Evidentemente, fabricar, fabricar y almacenar. Al obrero se le debe exigir el máximo rendimiento, con esto y sostener los precios...*

-Empleado: *Tiene usted razón, es usted un verdadero genio de la industria.*

-Empresario: *Gracias, que se cumplan mis órdenes.*

-Secretaria: *La firma, señor.*

-Empresario: *Eres muy linda...*

Esta escena se funde con el presente donde tiene lugar la reunión del Comité de los obreros delegados, ahora éstos asumen la dirección de la fábrica y controlan el curso de la producción; se aprecia un buen ambiente donde prevalece el diálogo entre todos los miembros. Además del buen funcionamiento de la fábrica se plantean cuestiones de carácter más elevado como es la búsqueda de recursos para mejorar la cultura de los trabajadores, según se describe en la escena donde comentan:

-Obrero 1: *¿Debemos instalar una biblioteca científica en la fábrica?*

-Luís: *Esta es una idea que seguramente recibirán todos con agrado. Que los compañeros den su parecer.*

- Obrero 2: *Estoy de acuerdo.*



La conclusión no puede ser más explícita para el ideario libertario: los obreros han pasado de estar sometidos a las órdenes de un empresario despiadado a una situación de protagonismo absoluto en la dirección de la fábrica. La revolución permite una organización sobre nuevas bases de consenso solidario donde todos los trabajadores colaboran para su buen funcionamiento y además se esfuerzan por mejorar a través de una formación autodidacta que va a permitir la instalación de una biblioteca.¹⁴

¹⁴ Desde finales del siglo XIX el interés y la divulgación en el movimiento anarquista por temas científicos estaba muy asentada, se tradujeron las obras de Darwin, Draper, Haeckel y las publicaciones en diarios y revistas obreras dedicaban una sección monográfica a estos temas. La ciencia penetra en la

La argucia propagandística consiste en transformar la argumentación persuasiva de un documental convencional en un compendio didáctico para escenificar la visión idílica de los logros revolucionarios anarquistas. Algo que sólo se puede manifestar a través de la ficción, ya que es en la fábula donde se puede construir plenamente el mundo perfecto de la utopía libertaria. En el film, la Arcadia feliz ya está conseguida porque se ha eliminado la lucha histórica entre opresores y oprimidos como se aprecia en la tercera escena, en ella, la conversación de un grupo de obreros pone de manifiesto el innato optimismo filosófico de los libertarios, su fe en la bondad intrínseca del ser humano. Así, una vez han conseguido el timón de la empresa y están inmersos en una situación laboral justa, trabajan en armoniosa colaboración para mantener la sociedad igualitaria a la que aspiraban. Se da por supuesto que la revolución va aparejada a una superación moral que hace de los individuos seres complacientes; dicen en el breve diálogo:

-Obrero 1: *En todos los órdenes de la vida ha sido enorme la transformación de Cataluña gracias a nuestro esfuerzo y unión.*

- Obrero 2: *Es verdad, nuestros ideales de justicia han hecho desaparecer los egoísmos.*

- Obrero 3: *Nada de castas ni de privilegios, hemos conseguido la mejor de las victorias.*

-Todos al unísono: *¡Es verdad!*

El principal reto de la película consiste en articular las escenas documentales de forma fluida en toda la cadena sintagmática del relato. Algo que está plenamente conseguido, las imágenes documentales transcriben un mundo real que está al margen de la ficción pero se integran en la historia de Luis de tal manera que la refuerzan y la dotan de mayor verosimilitud. En dos secuencias se describe el trabajo en las máquinas textiles en el interior de la fábrica donde supuestamente trabaja el protagonista y en la secuencia que cierra la película con la salida de los obreros de la fábrica.

literatura en forma de cuentos, novelas y poemas, se convierte en una parte indestruible de la utopía anarquista entendida como motor del progreso que conduce la prosperidad humana. Además, la cultura en el sentido amplio de la palabra, se considera un medio de emancipación política por lo que es necesario elevar el nivel cultural del pueblo, así que la instalación de bibliotecas para incentivar el estudio se promueve entre los trabajadores. La fe del anarquismo en el desarrollo del pensamiento racional apela a la transformación mental de los individuos como una tarea imprescindible, así, cada militante debe proponerse una “revolución interior”, de carácter intelectual, si aspira a transformar la sociedad (Livak 2001: 358-363; Álvarez Junco 1976: 515-518).

Desde los títulos de créditos se fusiona conceptualmente la ‘retaguardia’ con el ‘frente’, aparece como fondo a las letras un fotomontaje que representa una vista de Barcelona desde el Tibidabo. En el margen izquierdo permanece de pie un soldado en actitud vigilante, haciendo la guardia que vela por la seguridad de los que viven en retaguardia.

Un breve montaje ideológico abre paso a la ficción argumental con una secuencia que muestra los planos de un hormiguero en plena actividad al que se yuxtaponen los de la sede central de la CNT. Las escaleras de la organización se llena de obreros que suben y bajan en un dinamismo frenético para desempeñar las diferentes tareas que tienen encomendadas. La alusión metafórica al hormiguero tiene una larga tradición en la cultura occidental pues la hormiga simboliza la diligencia, una virtud que el montaje identifica con los trabajadores confederales, protagonistas de las transformaciones revolucionarias en las tareas productivas. Se trata de una obertura que toma como referente *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, que obtuvo un gran éxito de público. Ambas plantean el mismo el tema del trabajo en cadena de las fábricas aunque con un planteamiento de fondo muy diferente. *En la Brecha* la faena de la fábrica se presenta con riguroso valor documental, y por lo tanto como algo que los obreros se toman muy en serio, totalmente alejada de la característica parodia de Charlot y de la crítica al taylorismo que predica *Tiempos Modernos*.



La construcción argumental y plástica conjuga dos propuestas, las puestas en escena dramatizadas y las documentales, a ellas se añaden las imágenes de archivo con insertos de prensa escrita que cumplen una función propagandística. Otros textos ocupan primeros planos corresponden a las insignias inscritas en los transportes que indican la

colectivización de las empresas en manos de los trabajadores. Se puede leer en una cadena sucesiva descrita por un barrido de la cámara que se detiene en cada uno de los letreros: “*Talleres Confederales, Ramo de la Madera, Pirotècnia Espinós, UGT-CNT Colectivizada, Reus/ Conselleria de Defensa, Departament d’investigació, Canet de Mar/ G. De Andreis M.E., Consejo de empresa, Badalona. UGT-CNT*”, en ellos se rubrica la titularidad y unión de los sindicatos.

El primer plano de un reloj es el *raccord* temporal que pauta el devenir de las actividades en la diégesis y sirve como plasmación de los logros sindicales ya que subraya una jornada laboral de ocho horas. El reloj da entrada a los seis episodios dramáticos en los que avanza el relato y señala los diferentes espacios en los que transcurre la acción: el comité central, la fábrica y el hogar. La concatenación entre ellos se establece mediante fundidos encadenados, *travellings*, cortinillas u otros signos de puntuación que proporcionan una cadencia rítmica de plácida armonía. Se percibe así un tiempo homogéneo y continuo que trasmite la idea del fluir de las cosas, de que las actividades funcionan sin contratiempos. El montaje narrativo se encarga de incorporar las escenas documentales, con cita metacinematográfica incluida en la salida de los obreros de la fábrica al más puro estilo Lumière.

La narración se clausura con unos planos que de nuevo fusionan la retaguardia con el frente, a través de un fundido encadenado se producen cambios sucesivos que muestran el incesante ajeteo de la ciudad, planos superpuestos con tranvías y chimeneas humeantes. En medio del encuadre se yergue la figura de un soldado que permanece en pantalla durante toda la secuencia creando el vínculo visual entre las actividades de retaguardia y el frente de guerra, como en el plano inicial del film.



EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA [Número 355 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 456. Duración: 21'09''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Joaquín Giner. Argumento y guión: Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena. Fotografía: Sebastián Parera. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Montaje: Antonio Cánovas. Sonido: R. Sagrera. Laboratorio nº 1. Estudio nº 2 de SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: En las líneas del frente transcurre el combate mientras los talleres y las fábricas de la retaguardia trabajan sin descanso para abastecer de todo lo necesario a los soldados. En la sastrería se hacen los uniformes, los zapateros confeccionan el calzado y en los altos hornos se forjan armas y herramientas de trabajo. Los campesinos trabajan en la recolecta de verdura que se envía a Madrid. Una nueva tropa finaliza su adiestramiento y realiza la última revista antes de salir al frente. La ciudad recibe a los heridos para prestarles atención hospitalaria. Entre los muchos soldados ingresados hay un padre de familia que se siente aliviado porque sus retoños están refugiados en una colonia infantil junto a otros muchos hijos de combatientes. En el internado los niños reciben una educación completa, asisten a talleres donde se les inicia en diversos oficios manuales como la carpintería, participan en actividades teatrales y practican deportes.

La película se estrenó el uno de septiembre de 1937 en el cine Capitol de Barcelona, junto al largometraje *Aurora de Esperanza* (S.O. IX. 1937), unos días antes se anunciaba como una de “*las magníficas y emotivas superproducciones nacionales*” (*Solidaridad Obrera*, 27.VIII. 1937).

El frente y la retaguardia es un relato documental con insertos dramatizados. Se organiza en dos grandes bloques narrativos que hablan sobre la guerra y la retaguardia, aunque lo verdaderamente importante para el desarrollo dramático son las actividades productivas que sirven para suministro del frente y ocupan la vida en retaguardia: el trabajo en la industria textil, la metalurgia y la agricultura.

La secuencia inicial rompe con el tratamiento estereotipado de los documentales e introduce un texto propagandístico escrito que sustituye la voz del narrador. Es una secuencia de guerra diseñada como una larga cadena de consignas, cumple una función expositiva idéntica a la de los carteles propagandísticos que predicán el esfuerzo de retaguardia con material de archivo procedente de otros reportajes de guerra. Dice así:



El tono del narrador es entusiasta conforme al mensaje optimista y constructivo que transmite el discurso del film. En ocasiones, el comentarista ensarta apostillas graciosas para hacer más viva y directa la argumentación o incluye acotaciones que añaden un valor emotivo a la actividad de las trabajadoras, vinculándola con lazos familiares que transforman la tarea laboral neutra en un trabajo más cercano, tal y como se aprecia en

una de las secuencias de la fábrica donde se muestra una cadena de costureras enfrascadas en la labor mientras dice la alocución:

Con los cortadores, que demuestran su agilidad con la rapidez que exigen las circunstancias, estas jóvenes colaboran también en el trabajo con gran afán y cariño. Tal vez ese calzado lo tendrá que usar el novio o el hermano en la lucha cruel por el triunfo de la libertad.

Y así trabaja la retaguardia, incesantemente, sin tregua y con amor.

En otras ocasiones el narrador agrega una metáfora poética al contenido ideológico de su discurso con un lenguaje sentimental, muy del gusto estético en la retórica libertaria:

Horno, símbolo de bienestar en el que el fuego lanza sus millones de chispas como una esperanza de luz, de bello y cercano amanecer para la clase trabajadora.



El discurso de la película plantea las actividades de retaguardia totalmente vinculadas a la guerra, selecciona aquellas tareas productivas destinadas al abastecimiento del frente como la fabricación de calzado y ropa, la industria metalúrgica que proporciona herramientas de trabajo y el campo que provisiona de alimentos.



Se apela a la solidaridad del colectivo para atender a los combatientes, pero el trabajo se convierte no sólo en una actividad fundamental sino también en una tarea con implicaciones ideológicas ya que contribuye a la lucha por la pervivencia de valores democráticos. El argumento sostiene así la causa de la guerra como un combate de ideas, subraya el contenido ideológico del enfrentamiento; el locutor manifiesta con énfasis:

Todo el mundo, como en una ferviente invocación por el triunfo de los ideales de libertad y de democracia, trabaja sin cesar para cubrir las necesidades del frente pues saben que con su esfuerzo contribuirán a mitigar las penalidades de los que luchan.

En la misma línea que se mantenía en las primeras películas de 1936, *Barcelona trabaja para el frente* o *Aragón trabaja y lucha*, el trabajo se presenta como un valor positivo de la cultura obrera y de nuevo se compara “*con la tenacidad silenciosa de la hormiga*”, como se planteaba en la anterior película, *En la Brecha*. Así, en la representación de los trabajadores el texto reitera su conciencia modélica cuando el narrador afirma:

Hasta que terminada la interesante labor de nuestros talleres de sastrería las prendas son empacetas y cargadas hacia su destino, con la satisfacción de que se ha cumplido un noble y envidiable deber.

Y cuando termina la jornada, los obreros sienten sobre su conciencia aquella íntima satisfacción que da tan sólo la seguridad del deber cumplido.

Y así trabaja la retaguardia, incesantemente, sin tregua y con amor pues cuanto en ella se hace y fabrica va destinado a los bravos luchadores que defienden las libertades del pueblo en todos los frentes de la lucha contra el fascismo.

En la descripción de las labores agrícolas se subraya el trabajo de los campesinos como una cuestión moral imprescindible para conseguir el éxito de la guerra:

También el campo trabaja, más que nadie, con tesón y energía. Nuestros decididos campesinos, aferrados al arado cumplen su misión de asegurar el pan a nuestro ejército sin desfallecer ni preocuparse por la cercanía, en muchos casos, de la cercanía de la batalla. Aran, cavan, siembran llenos de fe, seguros de que nadie habrá de arrebatarnos el triunfo que ellos contribuyen a obtener.

En las escenas dramatizadas es donde el discurso político del film despliega con mayor amplitud los postulados anarquistas que se articula con dos dispositivos diferentes. Bien son sucesos enteramente ficticios con actores que representan roles diversos, o conjugan elementos captados de la realidad documental mezclados con

simulaciones y reconstrucciones. En ambos casos plantean una inmersión en el relato y buscan el efecto de que el espectador se sienta como si ‘estuviera ahí’.

Así, en un primer fragmento del combate se establece una comunicación telefónica entre trincheras, bruscamente, la conversación queda interrumpida por la detonación de una bomba y uno de los soldados muere al instante. De nuevo se pone en práctica la representación de un clímax dramático idéntico al de *La silla vacía* que busca el impacto emotivo.



Otros momentos se introducen unos diálogos entre los soldados para amenizar el relato de lucha, sirven además para mostrar el funcionamiento interno de las unidades anarquistas con su característico sistema asambleario en la toma de decisiones, aunque esto más bien responde a una licencia narrativa que a la realidad del frente, ya que entre febrero y abril de 1937 se diluyeron las estructuras de organización libertaria y las tropas se militarizaron. Lo más importante en este caso es la ‘fabulación’ de los hechos bajo el prisma libertario; la escena transcurre así:

- *Ya lo habéis oído; hay que enviar refuerzos inmediatamente.*
- *Y al mismo tiempo atacaremos por este flanco. ¿Qué os parece?*
- *De acuerdo*
- *¿Cuántos hombres mandamos?*
- *Con una brigada habrá bastante.*
- *Encárgate tú de transmitir la orden.*

En una escena, los personajes se convierten en propagadores de las mejoras revolucionarias en materia de sanidad a través de una conversación entre dos heridos que están ingresados en un hospital de retaguardia. Del diálogo se desprenden los beneficios que ha obtenido la clase trabajadora y la atención que reciben los niños en retaguardia gracias a la revolución:

Enfermera: *Listo hasta la noche, dentro de pocos días ya no me necesitarás.*

Soldado 1: *Chico, es maravilloso ver cómo estamos atendidos, con qué solicitud, con qué ternura.*

Soldado 2: *De ésta manera atendían a los ricos y... (Incomprensible), todo era para ellos: comodidades, bienestar*

Soldado 1: *Y sin embargo los obreros teníamos que estar a punto de morir para vernos tan bien atendidos como ahora.*

Soldado 2: *Me parece que la comida está a punto ¿Qué, cómo está?*

Soldado 1: *¿Qué miras?*

Soldado 2: *Son mis hijos*

Soldado 1: *¿Dónde los tienes?*

Soldado 2: *Oh, estoy tranquilo, la revolución vela por ellos. Fíjate, éste es el refugio donde están.*

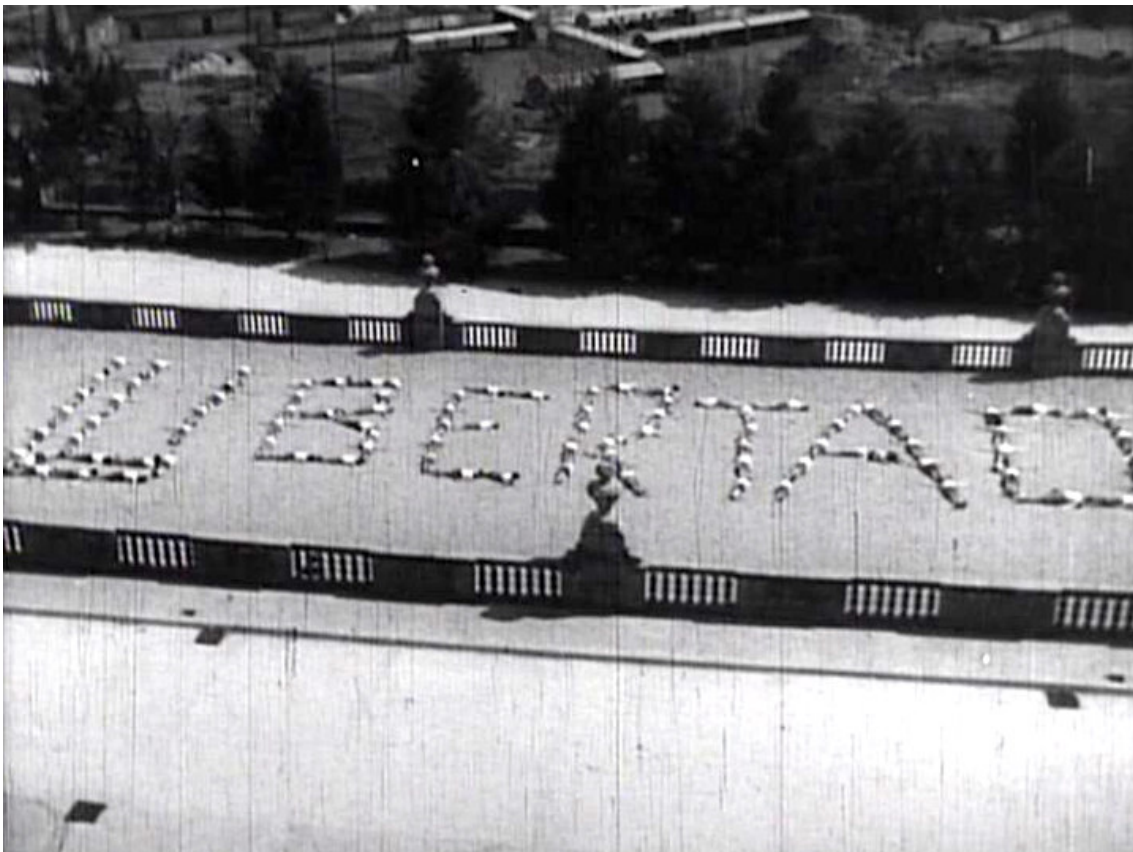


La secuencia que cierra la película aborda la educación, uno de los temas más emblemáticos de la práctica anarquista, con el mensaje más optimista del discurso cinematográfico libertario. El planteamiento mezcla realidad documental y ficción a partir del argumento de un combatiente herido que tiene a sus hijos internados en un centro de asistencia. Los niños empiezan el día con la higiene matutina y prosiguen la jornada con una alternancia de actividades didácticas que combinan el estudio con el

aprendizaje manual de ebanistería y forja, dibujo técnico, actividades teatrales y gimnasia. Todo un compendio de la “educación integral” que proponen los principios pedagógicos anarquistas y que el discurso intradieético justifica de la siguiente manera:¹⁵

El teatro debe ser el más grande educador de los pueblos, escuela de buenas costumbres. Y como tal, la juventud debe mirarse en él y seguir las huellas que marcan los buenos modelos, nuestros clásicos: Lope, Cervantes, Calderón.

La alegría de vivir se proyecta de forma esperanzadora hacia el futuro y la película cierra con un plano aéreo en el que los niños entrelazan sus cuerpos para formar la palabra *libertad*, el trazo de la letra se inscribe en un campo deportivo que hace de fondo como si se tratara de la página en blanco de un libro, una hermosa síntesis visual del ideario pedagógico anarquista.



¹⁵ La confianza anarquista en la expansión de las ideas como instrumento revolucionario cristaliza en la creación de escuelas laicas desde 1881 con proyectos pedagógicos que buscan la sustitución de la autoridad por la libertad, la enseñanza racional y científica así como la instrucción ‘integral’ basada en el desarrollo de técnicas manuales e intelectuales (Álvarez Junco 1976: 519-530).

Y TÚ ¿QUÉ HACES? / OCH VAD GÖR DU? [Número 884 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 904-905. Duración: 30'8''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Ricardo de Baños. Fotografía: José Gaspar. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Anselmo Domenech. Música, composición y dirección: Jaime Mestres. Orquestas: Demon's y Napoleon's. Intérpretes: José Baviera (Manolo), Isa España (hermana de Manolo), Esperanza del Barrero (esposa), Matilde Artero (madre), Modesto Cid (padre), E.C Espinosa (Julito). Estudios nº 2. Laboratorio nº 2. SIE Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española, versión subtitulada en sueco (*OCH VAD GÖR DU?*). Traducción del texto original: José Juan Martínez Galiana (Subtitula'm).

Sinopsis: Manolo es un trabajador que vive feliz en Barcelona junto a su familia, su mujer y sus hijos. Tiene una buena relación con sus padres y su hermana Sol, que sale con Julio, un chico al que le gusta disfrutar de la vida urbana. Al estallar la Guerra Civil marcha al frente como voluntario. Un gesto que enorgullece a su padre pero produce una gran conmoción en su madre y en su esposa. Tras unos meses en el frente de Aragón, Manolo vuelve a casa con unos días de permiso; en Barcelona observa indignado la actitud de algunos jóvenes que se dedican a la diversión y viven al margen de la guerra y de la lucha política. Cuando ha de reincorporarse al frente se encuentra que Julio también se ha alistado voluntario convencido de que debe combatir por la revolución social.

La copia que se conserva en Filmoteca Española de esta película es un duplicado procedente de la Filmoteca de Suecia. Un ejemplar que tiene muchos problemas de audición ya que la banda sonora original está muy estropeada y hay algunos diálogos que son inaudibles. Afortunadamente, la cinta está subtitulada en sueco lo que ha permitido reconstruir los diálogos de los personajes y recuperar el máximo de texto después de transcribir los subtítulos y traducirlos al castellano. Un procedimiento que ha permitido analizar el sentido ideológico de la película pues la palabra de los diálogos es la baza fundamental en la exposición del discurso político que se propone el film.

Parece ser que existió otro documental con el mismo título, no localizado: la última producción de la Subsecretaría de Propaganda realizada cuando la ofensiva de los nacionales sobre Cataluña era un hecho consumado. Los datos proceden de Fernández Cuenca (1972: I, 91) quien afirmaba: "*Y tú ¿qué haces? proponíase, por medio de un montaje de fragmentos adecuados, que completaban imágenes obtenidas a este efecto,*

convocar a todos para una acción decisiva, en la que se cifraba la confianza en la victoria que el doctor Negrín daba por segura. La película estaba muy bien confeccionada y su valor propagandista hubiera sido eficaz en otros momentos anteriores de la lucha”. También Sala (1993: 489) menciona el mismo título sin aportar referencias que permitan esclarecer algo más.

El historiador Joan Francesc de Lasa en su estudio sobre los hermanos Baños comenta otra película de título muy parecido *Y tú, ¿qué has hecho?* (1938), con dirección de Ricardo de Baños. Según este autor, se hizo por encargo del PSUC (Lasa 1996: 284), aunque ambos títulos no aparecen en el *Catálogo general de cine de la Guerra Civil* y tampoco se ha encontrado documentación que pueda verificar estos datos.¹⁶ Quizás Lasa cruzó los datos relacionados con el origen de la película, ya que en 1936 el dibujante Lorenzo Goñi hizo un cartel para el PSUC-UGT titulado *I tu, què has fet per la victòria?*¹⁷ que tuvo una gran aceptación. La consigna del cartel circuló con gran éxito y la imagen del miliciano herido increpando al espectador causó un fuerte impacto.¹⁸ Como es evidente, la película traslada el cartel a la pantalla transformando la

¹⁶ El relato de Lasa es un poco confuso y contradictorio pues afirma que tras un registro de la CNT-FAI en el domicilio de Ricardo de Baños, algún responsable del Sindicato del Espectáculo le presionó para que colaborase en la producción y de ahí salió el cortometraje. Pero a continuación describe también el mismo encargo bajo la responsabilidad del PSUC, e incluso afirma que asistió a la proyección en el cine Publi de Barcelona. En todo momento Lasa habla de un único título, *Y tú, qué has hecho* (1938) y es ahí donde no concuerdan los datos, pues nada tiene que ver ésta cinta con la película de SIE Films, tal y como se corrobora tras leer su descripción: “Recordo que el curt presentaba, en unes imatges prou ben confeccionades tècnicament, el contrast entre un burgès correctament abillat (que, quan se sentien les sirenes del bombardeig feixista, es limitava a tancar la caixa forta i recollir uns papers, i se n’anava tot espantat al refugi del barri) i l’emotiva visió del soldat acusador –calcat del cartell de Goñi- que, ferit mortalment per una bala de l’enemic, queia a terra, i al cap d’un moment s’incorporava amarat de suor i de sang per fer-nos la clàssica pregunta, quasi comminatòria i definitivament intimidatòria, “I tu, què has fet?” (...) El fet és que, entre el cartell emotiu del soldat que agonitza a les parets de la ciutat bombardejada (com un autèntic crit de protesta contra la barbàrie feixista) i el curt film, cinematogràficament insignificant, que De Baños es va veure obligat a enllestir, hi havia una gran distància, estèticament parlant” (Lasa 1996: 284-285).

¹⁷ *I tu, què has fet per la victòria?* se inspira en una iconografía que tuvo una amplia difusión desde la Primera Guerra Mundial con un cartel de Alfred Leete (1914) que mostraba a lord Kitchener, general inglés de reclutamiento, mirando de frente y apuntando con el dedo hacia el espectador, junto a la leyenda “Your country needs you” (Tu país te necesita). A partir de este modelo se hicieron múltiples adaptaciones en diferentes países europeos y en EEUU. Entre los más conocidos el del soviético D. Moor (1920), incluso hay versiones en las que se sustituye la figura del soldado por una atractiva mujer. Durante la Guerra Civil, este planteamiento prospera conforme aumenta la necesidad de efectivos en el bando republicano como se aprecia en el cartel emitido por Unión Republicana, de J. Sanchís, donde se copia la retórica de implicación para el alistamiento en el Batallón Martínez Barrio (Grimau 1979: 114-130).

¹⁸ El cartel representa la figura de un miliciano herido mortalmente en la sien mientras hace un esfuerzo para levantar la cabeza del suelo y dirigir el brazo hacia al espectador señalando con el índice, la pregunta

pregunta original en una apelación más directa. *Y tú ¿qué haces?* adapta la representación estática del miliciano donde el gesto y la palabra cobran vida y elimina el dramatismo la muerte provocada por la herida. Un actor encarna al soldado que señala insistentemente dentro y fuera de campo para abarcar la ficción de la diégesis y la realidad de los espectadores.



Y tú ¿qué haces? con dirección del profesional Ricardo de Baños¹⁹ tuvo también un cuerpo de actores profesionales y un argumento enteramente de ficción en el que se mezclan algunas escenas documentales de la guerra.²⁰ Se estrenó el treinta y uno de

está inscrita en el texto: *I tu, què has fet per la victòria?* El impacto visual se acrecienta sobre un fondo totalmente negro, las tintas planas destacan la mancha roja de sangre que cae por el rostro del miliciano y deja un enorme charco en tierra. La grafía *i tú?* también es de color rojo y de mayor tamaño que el resto.

¹⁹ Ricardo de Baños (1882-1939), director, productor y operador. Trabaja en París para la Gaumont y en 1907 participa en la productora Hispano Films que obtiene suculentos beneficios con documentales y noticiarios sobre la Guerra del Rif, tema del largometraje documental *La guerra de Marruecos* (1909). Junto a Alberto Marro, socio fundador de Hispano Films, codirige algunas películas: *Don Juan Tenorio* (1908), *Locura de amor* (1909), filmada en los nuevos estudios de Hispano Films; *Don Juan de Serrallonga* (1910), *Carmen o la hija del bandido* (1913), *Sacrificio* (1914). En 1916, De Baños inicia una nueva andadura y crea la productora Royal Films, con la que rueda entre otras, *La cortina verde* (1916), *Juan José* (1917). En época del cine sonoro dirigió su última película, *El Relicario* (1933) [De Baños 1991: 36-37; Borau 1995: 113. Romaguera 2005: 100].

Parece ser que Ricardo de Baños se encontraba enfermo cuando se inició el rodaje de la película y su implicación con SIE Films fue meramente coyuntural (Lasa 1996: 281-285).

²⁰ Dos de los actores protagonistas de la película, José Baviera e Isa España, también fueron protagonistas en la película de Mateo Santos, *Córdoba* (1934). Además José Baviera se estrenó como director para SIE Films con *Madera* (1937), con guión y comentarios escritos por Ángel Lescarboura.

enero de 1938 en el cine Coliseo de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, I.1938), aunque la película estuvo lista mucho antes, como anunciaba la revista *Espectáculo* nº 2 (30 julio 1937) en la que aparecían algunas fotografías con el siguiente comentario: “*Dos interesantes momentos del film de propaganda Y tú...¿qué haces?, película de corto metraje, basada en varios aspectos de la vida en la retaguardia*”.²¹ Entre el veintiocho de febrero y el seis de marzo ocupó la sala del cine Cataluña (*Solidaridad Obrera*, I.II-6.III.1938).

El relato tiene una estructura que se resuelve en once secuencias. El principal reto del entramado narrativo reside en conseguir una articulación fluida entre la acción dramática y el reportaje de guerra. Alrededor de una argumentación muy sencilla se desarrollan diferentes núcleos de conflicto que están planteados en base a dos binomios contrapuestos: el hogar familiar, espacio íntimo, *versus* el espacio público, el mundo del ocio; el frente *versus* la retaguardia. El desenlace de la narración queda abierto, no hay una clausura firme, pues el relato conduce al desarrollo de la guerra y se inscribe en el presente de los espectadores sin que en ese momento se conozca cual va a ser el desenlace definitivo. Se trata de una incertidumbre que afecta al destino de todos los personajes pero que no se puede resolver, ahí radica su punto de anclaje con la realidad y donde se establece el vínculo con el público que contempla la ficción.

El discurso ideológico plantea la toma de conciencia representada a través de Julio que se convertirá a la causa libertaria alistándose a la guerra para defender las conquistas revolucionarias. Se trata de defender de una forma sencilla algunas ideas anarquistas y plantearle al público una exigencia moral para que se implique en la circunstancia de la guerra.

La estructura de oposiciones y dualidades sobre la que se cimenta la narración se traslada también a los personajes que se definen como arquetipos con una serie de rasgos tipificados en la cultura anarquista. Sus caracteres tienen un desarrollo dramático de corto recorrido para facilitar el reconocimiento inmediato por parte del público. Esta película de propaganda prolonga la tradición narrativa de la ‘novela ideal’ de principios

²¹ No se ha encontrado documentación sobre los motivos del retraso en el estreno de la película, quizás se debió al cambio que se produjo en el Comité de Espectáculos (agosto de 1937) que consideró la película excesivamente doctrinaria y en enero de 1938 decidió su proyección ante la falta de títulos con los que completar la programación de los cines.

de siglo, basada fundamentalmente en el “sentimiento y la emoción”.²² Tal y como se perfila en los personajes de *Y tú, ¿qué haces?* cuya conducta ejemplar debe tocar la parte sensible del espectador y conmoverlo. El arte libertario, en general, y sobre todo su literatura novelística, considera que los motivos sentimentales son más accesibles y naturales que el raciocinio intelectual. De ahí que el esquema del melodrama se adapte como un guante al propósito de llegar a la razón a través de las emociones.



Los arquetipos también tienen características de género, con un reparto de roles tradicionales sin que afloren ninguno de los rasgos distintivos de los sectores más progresistas de la cultura libertaria que proponían la igualdad femenina. Así, las figuras de los abuelos están desdobladas en los hijos, que son su exacto reflejo a pesar del salto generacional. Manolo encarna al obrero, figura apostólica que asume el valor del trabajo y del sacrificio idéntico a la de su padre, caracterizado como un trabajador voluntarioso. Una sola frase de la despedida entre ambos antes de ir al frente, ilustra la entrega de Manolo a los ideales, que recibe la aprobación satisfecha del padre:

Manolo: *Lo más importante para mí es que el pueblo recupere su libertad.*

²² La ‘novela ideal’ se define por ser una narración corta, de unas treinta páginas, que utiliza un lenguaje coloquial para difundir los principios anarquistas. Esta literatura tuvo una gran aceptación en los medios obreros, llegando a alcanzar tiradas de hasta cincuenta mil ejemplares. Bohemer hace un análisis exhaustivo del género y llega a la conclusión de que el principal rasgo que define estas es la exaltación sentimental, un trazo que la aleja de planteamientos más realistas característicos de la literatura proletaria procedente de Rusia (Bohemer 1981).

En el contexto libertario de Cataluña, la familia Montseny -el matrimonio Joan Montseny y Teresa Mañé, junto a su hija Federica Montseny- fue la gran impulsora de este tipo de literatura. Responsables de la publicación semanal de *La novela ideal*, entre 1925 y 1938, así como de la emblemática *Revista Blanca* (1898-1905, primera época, Madrid / 1923-1936 segunda época, Barcelona). Federica Montseny destacó como una prolífica autora de novelas cortas y largas en las que plantea un modelo de mujer independiente que toma sus propias decisiones, entre las más destacadas *La Victoria* (1925), *El hijo de Clara* (1927), *La indomable* (1928) [Tavera 2005: 318-319].

Padre: *Fíjate. Este es nuestro hijo, Antonia. Así son los hombres de verdad.*



La madre de Manolo corresponde al arquetipo de la diosa de la mitología clásica, Démeter, cuidadora del hogar, una madre universal que es la encarnación de todas las madres. Sufre con resignación lo que le ha deparado el destino y comparte con la mujer de Manolo el rol de madre abnegada. Precisamente es esta condición de madres lo que une a suegra y nuera, ambas cooperan en las tareas domésticas, velan por el cuidado de los niños y mantienen el calor de la intimidad doméstica.²³

Sole, la hermana de Manolo, es la representación de la generosidad femenina entregada a la causa humanitaria durante la guerra, una trabajadora con plena conciencia de la situación social que confía en la argumentación ideológica y espera que sus comentarios transformen la mentalidad clasista de su novio. Frente a él defiende los

²³ En la iconografía republicana durante la guerra, las madres se representan como víctimas impotentes en su tarea de proteger a los suyos ante la magnitud destructora de los bombardeos. Los carteles del bando republicano difunden esta tipología, entre ellos destacan los que editó el Ministerio de Propaganda para difundir en el extranjero con la leyenda *¿Qué haces tú para evitar esto?* en versión francesa e inglesa. Se trata de fotomontajes que muestran a una madre huyendo despavorida con un niño en brazos mientras una escuadrilla de aviones surca el cielo sobre las ruinas de una casa (AA.VV. 2001 y 2002).

valores que le han inculcado con enconada vehemencia y se lamenta por la injusticia social: *“Aún hay clases sociales”*.

En contraste a todos ellos, Julio, el novio, es un pequeño burgués sin más inquietudes que divertirse y pasarlo bien. Su posición social le da un aire altanero y se permite comentarios despectivos, como resume una breve escena en la que tras un brindis familiar Julio susurra a Sole: *Qué chistes más groseros hace tu hermano*. Julio está enamorado de ella pero necesita demostrarle la superioridad de su estatus social, por eso, después de salir de la fiesta familiar la lleva al salón de baile y le espeta: *“¿Estás contenta? Este es otro mundo”*, a lo que ella responde: *“Yo prefiero el mío, es más verdadero y más honrado”*.

En los diálogos entre los personajes hay una constante valoración moral con una dialéctica permanente entre el bien y el mal, que finalmente se resuelve con la conversión de Julio. Para sellar el cambio ideológico, se funde en un abrazo fraternal con Manolo, no sin antes declararle a Sole de forma solemne su adhesión a la causa revolucionaria:

Desperté, sí. Tu hermano y los que como él dan el ejemplo tienen razón: no se puede ser hombre sin demostrarlo. Yo soy hombre y quiero la libertad de mi pueblo. Y el que no cumpla con su deber ¡que se muera! Yo voy a mi trinchera, a la trinchera de los hijos del pueblo. Sí Manolo, no te extrañes, contigo voy, la revolución nos llama a todos, yo soy un soldado más en la lucha.



En el núcleo familiar habitan los personajes positivos y ejemplares de relato, tienen relaciones afectivas, son solidarios y comparten un espíritu de compromiso con la sociedad. Los personajes negativos están representados por un grupo de jóvenes burgueses, que son seres egoístas y faltos de sentimientos. Sus preocupaciones tienen que ver con los valores materiales que les procuran bienestar y contribuyen a mantener

su estatus social. En la tradición anarquista, lo que define al hombre como ser racional es su dignidad moral y las mejoras materiales se valoran en función de que tengan un origen honesto, así que todo lo que se rige por un interés de lucro se considera inferior. Una valoración que contribuye a destacar la superioridad moral del obrero de la película frente al burgués. En este discurso hay implícita una reprobación ética hacia quienes se mantienen al margen de la circunstancia excepcional de guerra como si no estuviesen en juego asuntos trascendentales para toda la sociedad.

Una breve secuencia sirve para perfilar el retrato de la burguesía con unos rasgos tipificados que representan a toda la clase social en marcado contraste con los obreros. En la escena, un grupo de jóvenes se instala en la terraza de un café, los chicos ofrecen tabaco 'Bisonte' a las chicas:

-Chico: *Es la única marca que hemos encontrado*

-Chica: *Si no es Lucky, no lo quiero*

La escena de mayor carga ideológica se convierte en un auténtico panfleto del ideario anarquista. El padre de Manolo expone un discurso que no disimula su ataque a las instancias políticas de retaguardia. Ambos comparten mesa en la terraza de un café, ante ellos se para un coche y descienden un grupo de jóvenes bien vestidos:

-Padre: *Nosotros trabajando en la retaguardia, vosotros luchando en las trincheras, todo por la libertad del mundo.*

-Manolo: *¿Pero qué raza es esta que ofende a los que luchamos en el frente por un mundo mejor?*

-Padre: *La raza de los emboscados Manolo, la de los cobardes, la de los enchufistas, la columna sin nombre de los que cobran para entorpecer nuestra causa que ellos no sienten. Los enemigos que en la retaguardia tiene nuestra revolución, los responsables sin responsabilidad que juegan a ser los amos, los ciegos de alma que no ven nuestros dolores ni quieren nuestra libertad.*

- Manolo: *los judas, ¡canallas!*

La articulación de los planos se adapta al dispositivo de oposiciones que plantea el argumento, de manera que para redundar en la dialéctica entre los dos grupos sociales y en la confrontación frente/retaguardia, se utiliza un expresivo movimiento de cámara. Una corta panorámica compara las botas lustrosas de los jóvenes burgueses con las de los milicianos que acaban de llegar del frente, llenas de polvo y machacadas por el uso.

Con el uso eficaz de esta sinécdoque visual se refuerza el contraste entre ambos grupos sociales.



El principal reto en la articulación del entramado fílmico se presenta en conjugar los fragmentos documentales de la guerra dentro del argumento de ficción. Estos insertos tienen un orden cronológico adaptado al devenir del relato, arrancan desde el estallido de la guerra con la salida de las primeras columnas hacia el frente de Aragón. Son pasajes resueltos de forma rudimentaria, las imágenes documentales se suceden mientras en el eje del plano se superpone la figura de Manolo en espacios intermitentes que indican el paso del tiempo.



El cambio de indumentaria informa de las diferentes etapas de la guerra: miliciano en el verano del treinta y seis, entra en acción, se suceden los enfrentamientos, pasa el otoño y el invierno. Las imágenes de archivo se suceden en la misma secuencia temporal que señala el paso del verano al invierno de 1936, entre ellas, las que proceden de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*.

En la trama se introduce una escena musical con baile y orquesta. Una pausa musical de puro divertimento que no tiene ninguna incidencia en el curso de la narración pero muestra el atractivo por el género musical de Hollywood. En el mismo sentido se decanta la banda sonora del film ya que desde el inicio los títulos de crédito van acompañados de *foxtrot*, que sirven para retratar el ambiente de frivolidad y despreocupación de la burguesía.²⁴ La utilización reiterativa del mismo tema musical cada vez que aparecen en pantalla los personajes cumple una función de *leitmotiv*.



²⁴ El *Foxtrot* es un estilo de música derivada del *Ragtime* que nació de las bandas de jazz norteamericanas en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Se introdujo en Europa con la llegada de combatientes durante la guerra y durante los años treinta se convirtió en un baile muy popular en los EEUU, donde vivió su época dorada.

Todo parece indicar que a partir de 1918 el Foxtrot ya estaba plenamente integrado en el repertorio de las salas de baile de Barcelona, desde donde extendió su enorme popularidad a lo largo de dos décadas. El Foxtrot tiene un compás de cuatro por cuatro con variaciones a partir de una repetición de ritmo lento-rápido-rápido (García Martínez 1996).

8. PELÍCULAS DE FICCIÓN, EL SUEÑO DE UN CINE SOCIAL (1937-1938)

Tal y como se ha comentado en el capítulo tercero, una vez que ya estaba en marcha el engranaje cinematográfico con la difusión regular de reportajes de guerra y documentales propagandísticos, el Comité de Producción emprendió proyectos de películas más ambiciosas. Se trataba de realizar cintas de entretenimiento de larga duración denominadas “películas base” y medimétrajes o “películas de complemento”, para ello se tenía disponible la infraestructura de los dos estudios incautados en Barcelona, Orphea y Trilla- La Riva, con tres platós para filmar en interiores. Había llegado el momento de poner en imágenes algunos de los postulados libertarios en ese afán tan característico del movimiento anarquista de convencer mediante una pedagogía explícita; aunque el reto era doble, pues se trataba de hacer un cine ‘comprometido’ y al mismo tiempo ‘entretener’ a la audiencia.

En Barcelona se realizaron un total de cuatro largometrajes de los que sólo se conservan los dos primeros, *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche, y *Aurora de esperanza* (1937), de Antonio Sau. Las otras cintas, *Liberación* (1937), de Joseph Amich i Bert y *¡No quiero...No quiero!* (1938), de Francisco Elías, no se llegaron a estrenar durante la guerra y actualmente están desaparecidas.¹

Los objetivos prioritarios del Comité de Producción del Sindicato Único de Espectáculos se encaminaron a conseguir la ocupación de los trabajadores de los estudios y laboratorios, así que en la orientación de estas películas se intentó satisfacer el gusto del público al mismo tiempo que se buscaban fórmulas idóneas para conseguir una cierta renovación temática, como venía reclamando Mateo Santos:

El cinema, que es un arte joven, vivo y dinámico, no puede impresionar en el celuloide momias y espectros. Para subsistir, para no anquilosarse, para no ser un arte paralítico, como lo es ya el teatro, tiene que ponerse en movimiento, que captar la realidad que cada hora fragua en el campo, en la fábrica, en el taller, en el laboratorio y aun en los hogares españoles. En estos lugares se encuentran los verdaderos personajes del film, los temas que exige el cine de hoy.

“Nuestro cinema ante las gestas revolucionarias”,
Tiempos Nuevos año I, nº 4 (1 abril 1936)

¹ En Madrid se completó un único largometraje *Nuestro culpable* (1937), de Fernando Mignoni que se conserva en Filmoteca Española, un film que pone en la picota algunas de las normas morales que rigen la sociedad. Otro título, *Caín* (1937) de Santiago Ontañón, quedó incompleta y no se han preservado los fragmentos filmados.

El propósito inicial de los confederales era crear un cine de ‘contenido social’ protagonizado por trabajadores que permitiese abordar temas a los que el cine republicano había dado sistemáticamente la espalda como el paro, el mundo del lumpen o la prostitución: *“Ha de reunir el espectáculo todas las cualidades de moralidad y alto valor social, aunando en las futuras producciones, el arte, lo moral, lo social y lo popular”* (*Espectáculo* nº 4, 30 agosto 1937). De esta filmografía se esperaban grandes logros ya que el anarquismo incorpora en sus principios ideológicos la idea, compartida por Schiller y Kant,² de que la estética es un ámbito imprescindible del progreso social. En consecuencia, el cine se considera el arte del s. XX, factor imprescindible en la lucha social y nuevo dispositivo de propaganda masiva que había de convertirse en el aliado imprescindible para el desarrollo de las transformaciones emprendidas con la revolución, tal y como se propone desde la prensa:

El cinema es un arma formidable, a veces noble, a veces insidiosa y traicionera, filtro envenenado. No basta con decir que el cinema es arte y quedarse tan tranquilos, no. Es preciso reconocer su fuerza persuasiva y su poder coaccionador; el cinema no resume “arte por el arte”, sino que es “arte”, como la guerra puede serlo –arte triste-, como el crimen puede estudiarse como “una de las bellas artes”, según Tomás de Quincey. Resumamos que el cinema, nuestro cinema, debe ser esgrimido hoy como empuñamos el fusil o la pistola, no como lo empuñaron y lo empuñan los que asesinan por la espalda las libertades de la colectividad.

(...) No pueden estar los elementos de producción –cuando esta producción podemos catalogarla hoy como material de guerra- en manos dudosas, blanduzcas, afeminadas y sin los callos del oficio, y los callos de este oficio rector de la imagen filmada están en el cerebro. No puede ser que nosotros, los anarquistas, hagamos dejación de nuestra misión propagandista en torno, sobre y delante de las conquistas revolucionarias de la hora. (...) Anunciamos seriamente que los anarquistas producirán films y los producirán contando con los elementos de base obrera y capacidades técnicas de valor creador probado, no entregándose en manos serviles y adaptadas –como el camaleón- a los colores dominantes en el mapa revolucionario del día actual.

Tierra y Libertad (16 agosto 1936, p.6)

Se indagó entre los géneros cinematográficos dentro de un amplio marco que abarcó desde el melodrama a la comedia musical, unas exploraciones que tomaron como principal referencia el modelo de Hollywood para adaptarse a la afición que se había

² La tesis del valor del arte como instrumento de cambio individual y social ya había sido defendida en otros momentos de la historia desde presupuestos diversos, pero es a partir de las *Cartas al príncipe de Augustemburgo* (1793), de Schiller, cuando adquiere un nuevo vigor y constituye un factor de extraordinaria influencia en el ámbito de la teoría y la práctica artística posteriores. Los dos grandes movimientos del primer tercio del siglo XIX, Neoclasicismo y Romanticismo, aparentemente antagónicos, tienen como origen común esa fe en el carácter redentor de la cultura artística, y esa misma idea es uno de los pilares fundamentales sobre los que se asientan los discursos programáticos de las vanguardias artísticas del siglo XX que serían tan fructíferas. El movimiento libertario recoge estos principios en la elaboración de una propia cultura y le otorga primacía a la ética sobre la estética.

educado viendo el cine norteamericano.³ De alguna manera, los anarquistas quisieron tomar las formas de Hollywood y aplicar algunos de los contenidos del cine soviético como paradigma de la filmografía revolucionaria. Gil Bel resumía las necesidades de producción de la siguiente manera, tras casi un año de experiencia:

Nuestra producción cinematográfica socializada tiene ante sí dos caminos claros: la película comercial y la película de propaganda. Una y otra disponen de ancho campo, sin llegar a lo bajo la primera ni a lo sistemático la segunda. Lo natural es optar por las dos; pero, teniendo siempre en cuenta que la Industria, como tal, se sostendrá únicamente de los beneficios que aporte la primera”.

“Responsabilidades de una industria”,
Espectáculo nº 2 (30 julio 1937)

La concepción estética de los libertarios tiene una larga tradición integradora que no excluye ningún modelo literario ni visual, todo vale si se puede incorporar en un discurso que no desmienta algunos principios ideológicos fundamentales. En los formatos cinematográficos de ficción se asimilan influencias muy heterogéneas que recogen las corrientes estilísticas soviéticas, incorporan los logros del cine social norteamericano, hacen guiños al realismo poético francés, el costumbrismo literario hispano y todas las variantes de la comedias norteamericanas, con especial predilección por los musicales, o en última instancia las operetas de origen centroeuropeo en sus variantes zarzuelísticas de arraigo hispano.

En las películas de complemento o cortometrajes se ampliaron los temas con argumentos que preocupaban a la moral libertaria desde el siglo XIX como el alcoholismo, la prostitución y la educación. Estos asuntos se plantearon con una

³ Durante toda la Guerra Civil predominaron las películas de las grandes compañías norteamericanas, como se ha comentado en el capítulo tercero con los resúmenes de la temporada de Mateo Santos (1936) y Alberto Mar (1937). Los estudios específicos del cine republicano de Gubern 1977; Rotellar 1977; Claver 1987; Sala 1993; Díez 2003 y San Deogracias 2005, confirman estas consideraciones. Sólo en períodos muy breves, por ejemplo, durante el mes de noviembre de 1936 en Madrid, hubo un dominio total de películas soviéticas; pero se trata de una excepción, ya que de forma regular la cartelera cinematográfica se cubrió con películas de argumentos de evasión, asuntos que estaban muy alejados de la realidad que asolaba el país o de los nuevos postulados revolucionarios que predicaban los anarquistas.

La misma tendencia se manifestó en la cartelera teatral, los espectáculos frívolos, ligeros y divertidos predominaron durante toda la guerra; en el Paralelo, la principal arteria de la vida nocturna de Barcelona y donde se alojaban los locales más famosos y concurridos, el Moulin Rouge (el Molino), el Bataclán, el Teatre Arnau, L'Edén Concert, el Café del Comerç o el Diana, allí se concentraron las representaciones de music-halls, vodeviles y comedias, un teatro de consumo alejado de los problemas y penurias que poco a poco se fueron instalando en la vida cotidiana (Marrast 1978).

Otro asunto muy diferente es el relacionado con las proyecciones ambulantes que se realizaron en el frente para los combatientes; en numerosas ocasiones estaban conducidas por voluntarios extranjeros, algunos de ellos soviéticos como es el caso del escritor Iliá Ehrenburg, se proyectaron filmes rusos, entre los títulos más reiterados *Los marineros de Crondstad*.

finalidad de adoctrinamiento ético, se trata de historietas de ficción con una moraleja final que advierte sobre conductas poco recomendables. De ellas, tan sólo se conservan dos títulos completos: *¡Nosotros somos así!* (1937), de Valentín R. González y *La última* (1937), de Pedro Puche. De *Paquete, el fotógrafo número uno* (1937), de Ignacio F. Iquino, queda un minuto escaso en copia de 35 mm. Otras cintas no localizadas son *Cataluña* (1937) de Valentín R. González, *Prostitución* (1937) de Feliciano Catalán y *Francisca mujer fatal* (1937), sin autor documentado. Otro título *¡Venciste Monakov!* (1937) que en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* consta como un film, en realidad se trataba de una obra de teatro con una puesta en escena que incluía insertos cinematográficos filmados por Ramón de Baños. De todas ellas se hablará con más detalle en páginas posteriores para dar una visión de conjunto y ampliar algunos datos, aunque la documentación hemerográfica es escasa.

El alcohol y la prostitución estuvieron muy presentes en la calle durante la guerra a través de grandes campañas publicitarias difundidas en carteles protagonizados por figuras que iban acompañadas de consignas reprobatorias. Algunas películas plasman estos mismos temas y son el correlato que podía exhibirse en paralelo a las imágenes estáticas; en esta misma dirección apuntaron algunas piezas dramáticas que se representaron en ateneos culturales. El Sindicato Único del Espectáculo anarquista no pudo conseguir que todas las diferentes formas espectaculares se integraran en un acervo moralizador coherente con sus postulados ideológicos ni tuvo capacidad para reflejar la situación revolucionaria en formas de absoluta vanguardia.⁴ Con todo, la producción cinematográfica es suficientemente extensa y tan heterodoxa que permite destacar elementos que brillan con luz propia, propuestas arriesgadas y hallazgos sorprendentes.

La circunstancia política y los diversos avatares que acontecieron en Sindicato Único del Espectáculo tuvieron como consecuencia la escasa difusión de algunas de estas películas que en su momento se vieron muy poco. Una parte nunca se llegó a

⁴ En teatro, los géneros más frecuentados por los anarquistas fueron el sainete y el melodrama, con los mismos objetivos programáticos que tuvo el cine, es decir, con el planteamiento de gustar al público mayoritario. En su estudio, Foguet (2002) llega a la conclusión de que en manos de los anarquistas el teatro experimentó una inicial renovación en cuanto a temas y contenidos pero no aportó gran cosa a una renovación formal ya que se limitó a reproducir los modelos más populares. Ver Sirera 2005, donde traza los rasgos que dejó la impronta libertaria en el espectáculo teatral durante los primeros meses revolucionarios en Valencia. Ver también Marrast 1978.

estrenar durante la guerra, es el caso de *Liberación*, *Francisca*, *mujer fatal* o *La última*. Sin embargo, el esfuerzo del anarcosindicalismo para incluir en su programa propagandístico el cine de entretenimiento denota una conciencia muy pertinente respecto al papel destacado que había adquirido la imagen como medio de comunicación de masas a lo largo de esos años. Para los libertarios la propaganda no ha de ceñirse a la política, es un medio que permite difundir una concepción del mundo alternativa a la cultura dominante en la sociedad.

1. LARGOMETRAJES CONSERVADOS

A finales de 1936 la productora del Sindicato del Espectáculo de Barcelona, SIE Films emprendió simultáneamente el proyecto de dos largometrajes de ficción: *Aurora de Esperanza* y *Barrios Bajos*, cuyo inicio de rodaje se anunciaba el veinticuatro de diciembre de 1936 (*Popular Film* nº 539). En primavera de 1937 ambas películas estaban listas y la prensa exponía con grandes elogios los valores de la primera producción sindical que iba a ser el espejo de los trabajadores. El film proponía que un conjunto anónimo representaría a toda la clase obrera identificada por los libertarios con “el pueblo”, en definitiva, iba a ser la cristalización de un sueño largamente esperado:

Puede decirse que el verdadero protagonista es la masa. (...) un poema recio y hondo, descrito en fotogramas de vivísima emoción, en que se hace honor al proletariado, llegando al fondo de todas las conciencias libres. También se refleja en ellos el carnaval amargo de un ser bueno, amante de la verdad y de la justicia, que, junto con otros seres desgraciados por la incomprensión y la tiranía de “los bien comidos y vestidos”, libró consigo mismo una horrible lucha interna, hasta ver salir la nueva Aurora de esperanza, que ha de redimir a la humanidad de su esclavitud.

A pesar de tan grandes expectativas, *Aurora de Esperanza* tuvo que esperar hasta el mes de septiembre para estrenarse en la sala Capitol de Barcelona y a Madrid llegó cuatro meses después, en enero de 1938 (*Solidaridad Obrera*, 27.VIII-30.IX.1937).⁵

⁵ Antonio Sau afirmaba que el retraso del estreno de la película se produjo intencionadamente debido a las “*opiniones diversas*” que suscitó en el Comité de Producción (Caparrós 1981: 230, nota 182; entrevista realizada en Barcelona, agosto 1979).

AURORA DE ESPERANZA [Número 57 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:146-147] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Delegado de producción: José M^a Castellví. Dirección: Antonio Sau Olite. Ayudantes de dirección: Joaquín Giner y Leo de Córdoba. Fotografía: Adrién Porchet. Segundo operador: Sebastián Perera. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Antonio Burgos. Regidor: Juan Zaro. Ayudante regidor: Enrique Lluch. Música: Jaime Pahissa. Controlador de diálogos: F. Díaz Alonso. Intérpretes: Félix de Pomés (Juan), Enriqueta Soler (Marta), Pilar Torres (la tanguista), Chispita (Antoñito), Modesto Cid (manifestante), José Sanchiz (el señorito), Alfredo Hornos (casero), Ernesto Campoy (gerente), Francisco Beltri (policía), Ana Castell (abuela), Eduardo Blanca (abuelo) Salvador Arnaldo (corsetero), Estudio nº 1. Laboratorios nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

En un principio la cinta se iba a titular *La marcha del Hambre* con el objetivo de reflejar las repercusiones sociales que tuvo la Depresión económica en Europa,⁶ pero finalmente el título se decantó por la metáfora de la Revolución como nuevo amanecer de la Humanidad, más en consonancia con la retórica libertaria. La revista *Popular Film* siguió el desarrollo del rodaje en el pueblo español de Montjuïc (Barcelona):

La ciudad, estos días se ha visto sorprendida por el equipo técnico y por la multitud de comparsas que han llenado nuestras grandes vías con estampas proletarias de gran belleza plástica en sus conjuntos. Gestas proletarias son éstas que se están rodando, dotadas de trágica

⁶ *La marcha del Hambre* era el título del argumento original que Antonio Sau había presentado al Comité de Producción del SIE. Las repercusiones del *Crac* económico que estalló en la Bolsa de Nueva York en 1929 se materializaron en España durante los años 1933-1934, sobre todo, con el aumento desmesurado del paro que afectó de forma preeminente en Cataluña por tratarse de la zona más industrializada del país. Este momento de crisis económica coincidió con la etapa del gobierno republicano más conservador, los dos gobiernos radicales de Alejandro Lerroux, el segundo apoyado por la CEDA (noviembre 1933 a octubre 1934), con el consiguiente aumento de conflictividad social y estallidos revolucionarios como el de Asturias.

El cine republicano optó por no reflejar en pantalla la problemática de la calle y siguió produciendo títulos de aires cómicos, costumbristas, folklóricos y zarzueleros, como confirman las películas del año 1934: *Patricio miró a una estrella*, de J.L. Saéns de Heredia; *La señorita de Trevélez*, de Edgar Neville; *Agua en el suelo*, de Eusebio F. Ardavín; *La hermana San Sulpicio*, de Florián Rey; *La traviesa molinera*, de D'Arrast-Soriano; *La Dolorosa*, de Grémillon o *Doña Francisquita*, de Behrendt.

La marcha nacional del hambre (1932, Estados Unidos), es el título de un lago documental realizado con material de archivo en el que se refleja la situación real de millones de parados. Los obreros organizaron marchas en diversas ciudades, entre las de mayor repercusión se encuentra la de Dearborn, protagonizada por los desempleados de la Ford, con el trágico resultado de tres muertos y veintitrés heridos graves. Ese mismo año el demócrata Roosevelt ganó las elecciones presidenciales y puso en práctica el programa económico conocido como el "New Deal" (Nuevo Reparto), que activaba la intervención estatal en bancos y empresas para rebajar el paro que asolaba el país, aunque sólo en parte se paliaría la grave crisis social. En el cine de ficción norteamericano algunas películas se hicieron eco de la precaria situación social, como *El pan nuestro de cada día* (1934), de King Vidor, en la que se plantean iniciativas agrícolas cooperativistas que emprendieron grupos de parados para salir de la crisis. El film fue muy bien recibido en los círculos anarquistas, tuvo excelentes críticas y se tomó como referencia de ese "cine social" al que aspiraban. John Ford reflejó la hambruna de la Depresión en la emblemática *Las uvas de la ira* (1940).

emoción y de enorme vitalidad, arrancadas a los momentos más dramáticos de nuestra historia revolucionaria.

Popular Film nº 542 (14 enero 1937)

Y es que la emoción de congregar a “más de mil extras”, según testimonio de Antonio Sau, el joven director de la película y autor del argumento,⁷ hacía revivir la épica revolucionaria de los primeros meses del verano de 1936 que ya se había convertido en un hito histórico, incorporado plenamente a la mitografía del movimiento libertario.⁸



El argumento de este “drama social”, como lo definieron sus productores, refiere la peripecia de Juan, un padre de familia que se ha quedado en el paro al cerrar la fábrica donde trabajaba. Desesperado, busca ocupación por todas partes sin obtener resultados hasta que reacciona organizando una “Marcha del Hambre” en la que arrastra a una

⁷ Antonio Sau Olite (1910 Zaragoza -1987 Barcelona). En 1923 se estableció en Barcelona donde colaboró en revistas especializadas, *Popular Film* (1926-1937) y *El Cine* (1926-1935). Se inicia en el cine con la realización de “Academias” y como doblador de películas en los Estudios Trilla la Riva a las órdenes de Pedro Puche, más tarde en los Estudios Voz de España. Se estrenó como director con *Aurora de Esperanza* pero no volvió a dirigir hasta 1947, en que filmó *Alma baturra* y *La gran barrera*. Trabajó como ayudante de dirección para Carlos Arévalo en *Arribada forzosa* (1943) y escribió los diálogos de *La niña de Luzmela* (1949) de Ricard Gastón. Ejerció como director de producción para las películas: *El correo del rey* (1950) de Gascón; *La honradez de la cerradura* (1950) de Luís Escobar; *Muchachas de Bagdad* (1952); *Sitiados en la ciudad* (1955) de Miquel Lluch; *El cerco* (1955) de Miquel Iglesias; *Manos sucias* (1956) de José Antonio de la Loma; y *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1959) de Amadori. En 1965 abandonó definitivamente el cine para dedicarse a la importación de aparatos foto-cinematográficos [Caparrós (1986: 184, 231); Borau (1995: 806, voz de Sala); Romaguera (2005: 537)].

⁸ Joan Mariné, ayudante de fotografía de la película, explicaba una anécdota acaecida durante el rodaje. Mientras se filmaban las escenas en las que los trabajadores protestan por las calles de Barcelona, la multitud de figurantes que representaban a los obreros ocuparon de forma ostensible la vía pública lo que provocó alarma entre los transeúntes. Se tomaron en serio a la multitud pensando en el resurgir de nuevos brotes revolucionarios. Inmediatamente llegó la policía para exigir la disolución de las masas, ya que la manifestación no contaba con la previa autorización municipal. Tal enredo determinó que se emplearan carteles de advertencia para evitar de nuevo equívocos embarazosos (entrevista, Ciudad de la Imagen, Madrid, mayo 2006).

multitud de desempleados para protestar ante el Parlamento español. Mientras van de camino hacia la capital irrumpe el inicio de la Revolución que provoca el entusiasmo de los obreros.

Sau era un joven que se estrenaba en las lides del cine, así que se empleó a fondo con un argumento que toma aspectos de las historias ejemplares de tipo folletinesco tan difundidas por la literatura popular libertaria. La película asimila tímidamente la influencia soviética en la representación de “la masa de trabajadores” y ofrece una visión épica aunque de forma tangencial ya que no renuncia al protagonismo individual como hilo conductor del relato. La masa se reduce a unas secuencias en las que Juan, el obrero protagonista, se mantiene como el centro de interés así que la problemática obrera se desplaza para situar a la familia en el eje central del drama buscando la identificación del público con los avatares que impone la supervivencia del pequeño núcleo doméstico.



El director intenta reproducir el fervor característico de los meses revolucionarios de forma universalizadora y abstracta para evitar la referencia local, el argumento se plantea con una ausencia voluntaria de menciones políticas ya que la Revolución no está contextualizada ni se explican las causas del desempleo de los trabajadores. Así, mediante la argucia de la elipsis se elude cualquier explicación más comprometida con la realidad política que no sea la genérica “explotación capitalista” causante de todos los males.

Los personajes de *Aurora de Esperanza* están contruidos siguiendo el esquematismo retórico ampliamente desarrollado en la literatura popular anarquista. Se trata de arquetipos, personas buenas y malas encarnadas por obreros de nobles

intenciones frente a burgueses abyectos, ejemplo de todos los vicios y agentes de la explotación humana. Unas figuras que están definidas por su condición social más que por sus caracteres psicológicos individualizados en un acusado contraste entre ricos y pobres. Por ello, los diálogos se simplifican al máximo y en algunos casos hacen añicos algunos de los valores que se reclamaron con fuerza durante la República como la igualdad entre los sexos, una demanda que se incrementó con particular intensidad durante la Guerra Civil con la iniciativa de la asociación Mujeres Libres, un colectivo que situó las reivindicaciones femeninas en primer plano.⁹ Los roles que desempeñan cada uno de los integrantes de la familia distan por completo de los postulados libertarios que reclamaban el pleno derecho de las mujeres. Así, Marta, la esposa de Juan, se pone a trabajar como maniquí de ropa interior en una tienda haciéndole creer a su marido que se dedica a la costura. Cuando éste descubre fortuitamente el empleo, reacciona con furia e irrumpe en el establecimiento para imprecicar contra la explotación económica, pero también contra quienes han herido su dignidad de macho. Pues si ya le parecía humillante que Marta tuviera que trabajar, todavía le resulta más intolerable

⁹ La emancipación de la mujer es un tema destacado en el anarquismo que se plantea en diversos congresos. En 1872, en Zaragoza, se concluye: “*La mujer es un ser libre e inteligente, y por lo tanto, responsable de sus actos lo mismo que el hombre*” (Junco 1977: 291). A pesar de que el concepto de la igualdad femenina se incorporó en el discurso ideológico libertario desde el último tercio del s. XIX, la realidad militante ofrecía una situación reticente a la obtención de esa igualdad teórica.

Mujeres Libres (1936-1939), fue una Asociación fundada en Madrid en septiembre de 1936 por tres activistas libertarias, Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada y Amparo Poch. Se convirtió en la primera organización anarquista independiente de mujeres que pretendió articular un movimiento de masas de trabajadoras. Llegó a contar con veinte mil asociadas y tuvo una fuerte implantación fuera de la capital, sobre todo en Cataluña, Valencia, Aragón y Guadalajara. La Asociación se identificaba con los ideales del anarquismo revolucionario y tuvo como prioridad absoluta conseguir la liberación de la mujer obrera al considerarla una víctima de la explotación industrial que acusaba las peores condiciones de vida. En el ámbito laboral sus principales reivindicaciones se centraron en la incorporación plena de las mujeres al mercado de trabajo, la igualdad salarial con los hombres y la conciliación de la vida familiar con el trabajo, para lo que solicitaron comedores populares que aligerasen las tareas domésticas de los hogares.

En retaguardia, Mujeres Libres entabló una red de actividades sociales haciéndose cargo de comedores populares, maternidades, colonias para niños refugiados y centros de reinserción para prostitutas. La Asociación representó una verdadera vanguardia para la emancipación femenina en el seno del movimiento libertario y difundió sus reivindicaciones a través de una revista donde se trataron temas sobre educación, cultura y sexualidad. Sin embargo, el anarquismo ibérico permaneció sujeto a esquemas consuetudinarios y no aceptó nunca la incorporación del grupo femenino como una de sus ramas organizativas que pudiera situarse al mismo nivel que la CNT, la FAI o las JJLL. Esta aspiración del grupo femenino fue vetada en la Asamblea Plenaria del Movimiento Libertario, celebrada en Barcelona entre el 16 y el 30 de octubre de 1938 (AA.VV. 2000). Ver Nash 1975, donde se hace un análisis detallado de la publicación *Mujeres Libres* y se recogen los temas tratados durante la guerra. Ver el amplio estudio de Ackelserberg 1999.

descubrir un trabajo que le parece obsceno, mostrándose como patriarca herido y el más firme defensor de una estrecha moral puritana:

Juan: *Alguien tiene que mantener la casa y si yo no soy capaz de hacerlo...*

María: *Juan, no hables así.*

Juan: *Hablo porque está sufriendo mi dignidad de hombre, porque quiero trabajar y no lo consigo, porque estas manos que debían ocuparse en encontrar algo honrado no encuentran empleo, porque vivir de tu trabajo me duele, me repugna y...*

Juan: *¡Canallas!, y para vender esto tenéis que comprar la decencia de una mujer. Bien explotáis la miseria, merchachifles asquerosos. Con qué saña humilláis al hambriento en provecho de vuestro negocio y vosotros, clientes, ayudáis a este crimen con vuestro cochino dinero, pero ese pelele se os acabó ya, tendréis que buscar a otro que no tenga el amparo de un hombre.*



Cuando están fuera de la tienda, se dirige hacia ella para espetarle con una frase humillante: *¿Te parece digno lo que has hecho? Presentarte desnuda ante el público para que hagan escarnio de ti....*

El desarrollo de la acción produce un efecto chocante cuando adquiere un tono de mítn político que resta credibilidad a las conversaciones entre los personajes. Una oratoria que se aleja de la verosimilitud en su afán por introducir el ideario a costa de lo que sea y pone de manifiesto un maniqueísmo panfletario.

Una de las últimas escenas sintetiza las intenciones de la película y conecta con el sentido profundo de la propuesta política libertaria que se manifiesta como un grito contra la injusticia. Juan está junto a la estatua de Colón de Barcelona, donde se ha congregado una multitud de parados. Allí se encarama al pedestal del monumento para dirigirse a la masa en un plano de composición simbólica, Juan está al lado de la estatua del león, símbolo de fuerza, mientras increpa al gentío para que se unan al acto de rebeldía. Un acusado contrapicado enaltece ambas figuras en el más clásico estilo de la cinematografía soviética mientras el protagonista lanza una perorata movilizadora:

*La resignación es de cobardes, protestemos con todas nuestras energías. Somos hombres....
¡Como tales tenemos todos derecho a vivir! ¡Parados, unámonos todos, y acabemos con esta
vergüenza! Hagamos la marcha del hambre ¡todos a la capital, al Parlamento!*

Aurora de Esperanza defraudó las expectativas iniciales y la película no fue bien recibida por el público, incluso recibió un fuerte varapalo desde las plumas más afines, aunque se consideró importante por ser el primer intento serio de hacer un cine social.¹⁰



¹⁰ Luis Veramón hacía el balance de la filmografía española durante la Guerra Civil, valoraba así *Aurora de Esperanza*: “De repente alguien se acordó de los estudios vacíos, de la normalidad en la retaguardia y de la necesidad de producir películas cuyo contenido correspondiera el estado actual del país. (...) El furor revolucionario llegó después; centenares de argumentos revolucionarios pasaron por las manos de los escritores que componían la comisión de lectura. Todos los temas coincidían. Rebeliones populares, alcoholismo, prostitución...revolución, prostitutas y alcohólicos se mezclaban una y mil veces entre las manos de los aturdidos lectores. Se eligieron algunos, *Prostitución, Barrios Bajos, Como fieras, Remémber, Nosotros somos así*, y entre ellos *Aurora de Esperanza*. (...) Entre los muchos errores de aquel funesto Comité de Producción, hay que destacar el acierto de este primer ensayo de cinema social. (...) *Aurora de Esperanza* resultó un mal film, desde el punto de vista social, y también desde el punto de vista comercial; no así en su aspecto artístico. Su argumento era falso y no respondía a la psicología del pueblo español. Su propio autor confesó más tarde que lo hizo a petición del Comité; que él quería dirigir un film y que entonces sólo le encargaban la dirección al que llevaba un argumento. Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción, pero el ambiente había sido logrado magníficamente y un buen gusto artístico advertíase en todas las escenas. Abundan los planos de gran belleza plástica y los intérpretes se movían libres del recuerdo del clásico escenario de tablas. Félix de Pomés y Enriqueta Soler lograban en aquella película una de sus mejores interpretaciones. Era una película en la que los errores de bulto mezclábanse continuamente con destellos de arte y de ingenio. Y aunque la crítica lo calificara como malogrado ensayo de cinema social, nosotros reclamamos su reivindicación por ser el primer intento del cinema social que se lleva a la pantalla española por un director de la nueva generación” (“Revisión de films españoles. *Aurora de Esperanza*, primer ensayo de cinema social” *Umbral* nº 46,1 octubre 1938). Ver los comentarios más actuales de Sala 1997: 110-112; Nuño 2000.

BARRIOS BAJOS [Número 78 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 157-158. Duración: 94 minutos] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Pedro Puche. Ayudante de dirección: Luís Cortés. Fotografía: José M^a Beltrán. Segundo operador: José Mata. Ayudante de cámara: Domingo García. Sonido: Francisco Gómez. Montaje: Juan Pallejá. Composición y dirección musical: Juan Dotras Vila. Orquesta: Sinfónica del SIE. Decorados: Antonio Burgos. Guión técnico: Antonio Sau Intérpretes: José Telmo (El Valencia), Rosita de Cabo (Rosa), José Baviera (Floreál), Rafael Navarro (Ricardo), Pilar Torres (Mae), Matilde Artero (la alcahueta), Matías Morro (el borracho), Carmen Valor (la Barrientos). Delegado de producción: Julio Salvador. Estudios: nº 1. Laboratorios: nº 1. Conservación: completa. Filmoteca Española.

Para la realización de este drama sentimental se echó mano a un argumento tomado del teatro de Lluís Elías,¹¹ autor de piezas muy conocidas popularmente en Cataluña como la homónima *Barris Baixos* (1935), que se había representado con éxito en el Teatre Español por la compañía de María Vilà-Daví.¹² Elías cultivó un teatro realista ambientado en contextos de miseria social con los que buscaba despertar la compasión del espectador; un planteamiento que conecta de lleno con la tradición literaria anarquista de principios de siglo XX, los llamados “cuadros realistas” que pretendían llegar a una verdad moral para desenmascarar la injusticia y la explotación de la sociedad.¹³ Las descripciones de estos cuadros se hacían desde un punto de vista que

¹¹ Luís Elías Bracons (1896-1953) dramaturgo cuya estancia en París (1920-1931) marca un punto de inflexión en sus obras teatrales dotándolas de un carácter más cosmopolita. Durante la etapa republicana consiguió cierta popularidad en los escenarios barceloneses, entre sus obras: *Apassionata*, *La mecanògrafa màrtir* (1934), *Montparnasse* (1934), *Or i fang* (1934), *Madame* (1934), *Quan els reis es tornen homes*, *Amàlia*, *Amèlia i Emília* (1935). Después de unos años sin escribir, volvió a reactivar su producción durante la posguerra con piezas que siempre tienen un final feliz, entre ellas, *Herminia*, *l'auca d'una soltera* (1946), *Baltasar* (1947), *Refugi de pescadors* (1949) o *Comèdia de dones* (1953) [Ballús1993: 47].

¹² *Barris Baixos* cosechó un gran éxito en su estreno el 28 de enero de 1936 en el Teatre Español, representada por la compañía de María Vilà con dirección de Pius Daví. Tras el estallido de la Guerra Civil, el Sindicato Único de Espectáculos retomó obras en catalán que ya habían sido estrenadas con anterioridad para cubrir la primera temporada teatral entre el 15 de agosto de 1936 y el 10 de febrero de 1937, programado en dos salas de Barcelona, el Teatre Català de la Comèdia y el teatro Romea; *Barris Baixos* se presentó de nuevo el día 26 de agosto de 1936. Ver Foguet (2005: 316).

¹³ Los “cuadros realistas” son breves descripciones de las gentes humildes que habitaban en las ciudades industriales a finales del s. XIX y principios del s. XX, personajes paupérrimos, desahuciados por la sociedad resignados a su suerte de miseria y dolor. Los personajes se retratan como tipos embellecidos por su gran integridad moral, tal y como se refleja en “Miserias” (*El Obrero*, Vilafranca del Penedès, 1908), o en la sección fija “Exposición Miserable” del periódico *Al Paso* (Sevilla), con relatos de Caridad Alarcón publicados a lo largo de 1909. En la misma época se editaron en forma de libro ilustrado la serie de José Nakens *Cuadros de miseria copiados del natural*, con doscientos diez cuadros que se hicieron muy populares entre los libertarios. En estos “cuadros realistas”, el anarquismo recoge la tradición literaria del s. XIX con temas que se reflejan en la obra de Dostoievski (*Humillados y ofendidos*), Balzac y Gorki, éste último autor fue muy traducido en España y se hicieron ediciones baratas durante toda la

suscitase sentimientos de benignidad entre los lectores, un esquema retórico que se traslada a la pantalla en *Barrios Bajos* y que también fue muy frecuentado en la “novela ideal”, el género literario popular de corte folletinesco más exitoso en el contexto anarquista.¹⁴

A propósito de la película, *Popular Film* nº 542 (14 enero 1937) anunciaba el rodaje de los primeros exteriores: “*Se basa en la conocidísima comedia de Elías, que obtuvo hace un tiempo un gran éxito de público*”. De manera que si para la primera producción, en *Aurora de Esperanza* se había apostado por un guión original, en este caso se trataba de adaptar al cine una obra dramática que auguraba una buena acogida de público como, efectivamente, así fue. No obstante, Elías se desmarcó públicamente de la película para dejar clara su nula implicación en la puesta en marcha del proyecto anarquista.¹⁵

Barrios Bajos se estrenó en Barcelona el veinticuatro de mayo de 1937 en los cines Fémina, Coliseum y Francisco Ferrer, fue el mayor éxito comercial de toda la cinematografía anarquista (*Solidaridad Obrera*, V.1937). La película obtuvo una gran afluencia de público y produjo notables beneficios, según el testimonio de Miguel

primera década del siglo XX que permitió una gran difusión de su obra entre los obreros (Litvak 2001: 105).

¹⁴ La “novela ideal” adopta los esquemas simples de la novela popular, el folletín de consumo. Los personajes están tipificados en un despliegue de arquetipos sociales que enfrenta a los ‘humillados’ frente a los ‘opresores’. Un planteamiento argumental que invariablemente repite el mismo esquema maniqueísta: la lucha contra la opresión, identificada en el combate entre el bien y el mal. Generalmente opta por destacar el ‘pathos’, el sentimiento, la emoción y se aleja de planteamientos realistas pues se erige como un relato “ideal” frente a la novela “social”, cuyo referente es la literatura proletaria procedente de los soviets rusos.

Este tipo de literatura tuvo una gran aceptación en los medios obreros y es fundamental en la cultura de masas de principios de siglo XX, basta con cotejar las ediciones para hacerse una idea del largo alcance que tuvieron estos relatos, se editaron más de seiscientos títulos diferentes con tiradas que oscilaron entre los diez mil y los cincuenta mil ejemplares (Siguán 1981: 11).

En Cataluña, la *Revista Blanca* (1923-1936, Barcelona segunda época) se encargó de la publicación semanal de novelas entre el año 1925-1938 y difundía los principios rectores de esta tipología narrativa: “*Queremos ideas y sentimientos, mezclados con actos heroicos, que eleven el espíritu y fortalezcan la acción. (...) Queremos novelas optimistas que llenen de esperanza el alma; que sean limpias, serenas, fuertes, incluso que contengan alguna maldición, alguna lágrima*” (*La Revista Blanca* 15 octubre, 1924).

¹⁵ “*Amb motiu de l'estrena de la pel·lícula Barrios Bajos, Lluís Elies, l'autor d'aquesta comedia, amb nom català, ens prega de fer constar que aquest film està solament inspirat en l'obra que la Companya Vilà Daví va estrenar amb èxit al Teatre Espanyol, i que ell no ha intervingut absolutament, ni amb el guió de l'esmentat film que, sigui dit de passada, no té res a veure amb l'obra, com tampoc no ha intervingut en la direcció, ni en els diàlegs. Lluís Elies ens manifesta que no ha vist ni tan sols rodar una escena d'aquesta producció i que, per tant, l'èxit o el fracàs d'aquesta correspon completament al seu director* (*La Humanitat*, 25 mayo 1937, p.7).

Ángel Puche, hijo del director: “*En la capital catalana, Madrid y Valencia alcanzó unas recaudaciones a treinta y uno de enero de 1938 de quinientas mil pesetas, batiéndose récords taquilleros*”.¹⁶ En Madrid se estrenó el diecinueve de julio y permaneció veinte semanas en cartelera, casi tanto como las cintas norteamericanas *Tiempos Modernos* y *Bajo dos banderas* (Cabeza 2005: 166). En contraste al éxito de taquilla, Puche “*recibió presiones de la CNT-FAI, que no les gustó la película*” por la nula orientación anarquista de la trama y obtuvo una crítica demoledora en toda la prensa (*Mi Revista* nº 16, 1.VI.1937. *Espectáculo* nº 3, 15.VIII.1937). Pedro Puche,¹⁷ director del film y Antonio Sau, autor del guión técnico, debieron pasar por el comité de depuración franquista cuando acabó la guerra por sus colaboraciones con el sindicato anarquista, pero ambos quedaron exentos de responsabilidades lo que les permitió continuar su carrera cinematográfica durante la Dictadura.¹⁸

La historia central de *Barrios Bajos* traza un triángulo amoroso entre Ricardo, un joven abogado que ha asesinado al amante de su esposa; Rosa, una cándida criada que ha huido de la casa donde trabajaba por el intento de abuso sexual del patrono; y “el Valencia”, un trabajador del puerto, que por una deuda contraída en el pasado oculta a Ricardo de la policía y protege a Rosa del perverso proxeneta Floreal. Éste, urde la incorporación de Rosa a un burdel mediante las dotes de convicción de su compinche

¹⁶ Entrevista realizada por José M^a Caparrós (1986: 187) al hijo del director, Miguel Ángel Puche en Barcelona, en agosto de 1979. Según el historiador, la película se exhibió en un total de ciento cincuenta y nueve salas de cine, lo que demuestra el éxito y la buena distribución del film en la zona republicana (*Ibíd.* p.193).

¹⁷ Pedro Puche Lorenzo (1887 Yecla -Murcia- 1959 Barcelona), director, guionista y doblador. Comenzó en el periodismo y la dramaturgia con obras como *Me quiero casar* o *El cantor*, y destacó como letrista de canciones que se hicieron muy populares: *Nena*; *Besa, bésame*; o *Mírame siempre*. Trabajó como actor de doblaje para los estudios de la Paramount de Joinville (París); escribió el argumento de *Pasa el amor* (1933), de Adolf Troz y en 1934 se puso al frente de los estudios Trilla-La Riva. Se estrenó como director y guionista en el cortometraje *La Providencia* (1935), al que siguió *No me mates. Los misterios del Barrio Chino* (1935), que Gubern califica como “*parodia de otros géneros*” (1977: 105). Al año siguiente se hizo cargo de los diálogos de *Incertidumbre* (1936), de Isidre Socías. Después de la Guerra Civil dirigió *Manolenka* (1939), *Una conquista difícil* (1941) y *Mi adorable secretaria* [Sala (1993: 90); Borau (1995: 717); Romaguera (2005: 494)].

Sobre las posibles concomitancias entre *Barrios Bajos* y su anterior película *No me mates. Los misterios del Barrio Chino* (1935), si es que hubiera alguna, no se tiene información aunque el título sugiere cuando menos el mismo ambiente social.

¹⁸ Antonio Sau pasó mes y medio en la cárcel como consecuencia del proceso político, después de que *Aurora de Esperanza* fuera sometida a un análisis exhaustivo: “*Me salvó ese tono universal, inconcreto de país, etc...que se puede apreciar en la película. (...) No soy un anarquista, soy un liberal que espero escribir un día mis memorias. No soy un ideólogo –aunque no desprecio la ideología–, sino un hombre de cine, una persona enamorada de mi profesión, que se siente un tanto frustrado. Además, a mí no me interesa el cine por sus entresijos; me interesa como medio de expresión*” (Caparrós 1986: 183).

alcahueta, pero fracasa en el intento. El Valencia encuentra empleo para Rosa en la taberna de la posada donde vive, lo que provoca una reyerta con Floreal de la que sale herido Ricardo. Los cuidados de Rosa inducen al enamoramiento entre ambos. Pero los intentos de Floreal para llevarse a Rosa provocan una nueva pelea en la que muere el Valencia.

SIE Films realizó una adaptación libre de la pieza teatral de Elías, añade nuevos personajes secundarios como la alcahueta que en la película tiene un peso muy importante porque ejerce un acoso constante sobre Rosa. En la obra original Rosa es una mujer que está decidida a ejercer la prostitución como medio de subsistencia sin ningún tipo de cuestionamiento moral, mientras que en el film se transforma en una trabajadora ingenua, víctima de los tejemanejes perversos de Floreal.

El argumento contiene todos los ingredientes de un folletín enrevesado, Puche lo plantea con tal candidez que quizás por eso funcionó tan bien entre un público que necesitaba evadirse de una realidad que se complicaba día a día por los efectos de la guerra.

La banda sonora incorpora el tango *Barrios Bajos*, cuya letra irrumpe al inicio de la cinta para presentar el escenario donde transcurre toda la acción que marca el tono canallesco y emotivo de la película, en él se describe un mundo barriobajero al que sólo puede redimir el amor. La elección del tango establece un clima vinculado con los orígenes de la canción ya que era una melodía cantada por camareras y prostitutas en los suburbios de la ciudad.¹⁹ La letra de las estrofas da una idea del contenido patético de

¹⁹ Los orígenes del tango son inciertos, disputado entre uruguayos y argentinos ya que ambos países comparten la desembocadura del Río de la Plata donde se establece su cuna. Sin embargo, a finales del siglo XIX ya estaba perfectamente tipificado en los arrabales de Buenos Aires como una manera de cantar y bailar asociada a los ambientes prostibularios. A principios del siglo XX, el tango se introduce en París por la burguesía porteña que frecuenta locales nocturnos como el Bal Bullier de Montparnasse o el Moulin de la Galette. Después de la Primera Guerra Mundial el tango pervive en Europa sobre todo en forma de canción y es la figura del cantante Carlos Gardel (1890-1935) quien catapultó el tango al éxito comercial y lo convierte en música de consumo masivo; sólo del tema *Mi noche triste* se vendieron cien mil copias en 1917. Durante los años veinte y treinta se afianza la popularidad de las baladas sentimentales cantadas por Gardel a través de la radio y el cine. El artista protagonizó más de una treintena de películas entre cortos y largometrajes, muchas de ellas filmadas en los Estudios Paramount de Joinville-le-Pont (París), entre las más conocidas *Las luces de Buenos Aires* (1931), de Adelqui Millar; *Esperáme* (1932), de Louis Gasnier; *La casa es seria* (1932), de Louis Gasnier; *Melodía del arrabal* (1932), de Louis Gasnier; *Cuesta abajo* (1934), de Louis Gasnier; *El tango en Broadway* (1934), de Louis Gasnier; *Cazadores de estrellas* (1935), de Norman Taurog y Theodore Reed; *El día que me quieras* (1935), de John Reinhardt; o *Tango Bar* (1935), de John Reinhardt.

La muerte prematura de Gardel en accidente aéreo lo convirtió en un mito mundial, indisolublemente unido al tango que popularizó convertido en una música de culto (J. Alberto Mariñas, *El tango, apunte histórico* (<http://www.esto.es/tango/espanol/historia.htm>;<http://www.geocities.com/gardelsiglo21/filmogr>

esta rima popular, unas formas que entroncan con los romances que se pusieron en circulación en la zona republicana durante toda la Guerra Civil y conectan con la filmografía de Carlos Gardel. Casi con toda seguridad se puede atribuir la letra al mismo Pedro Puche, que llegó a tener cierto reconocimiento como letrista de cuplés; el tango dice así:

*Barrios bajos, hez y escoria
de una tétrica bohemia.
En tu tristísima historia
vives sin pena ni gloria
consumido por tu anemia.
Cuando rompen tus derechos
tus navajas siembran tajos
y se dora tu belleza
en la trágica majeza
de tu barrio...Barrios bajos.
Sangre, celos, rabia y crimen,
son tus bellos madrigales
y tan sólo te redimen
las mazmorras y hospitales.
Tu destino,
sabor tiene de mal vino. Tus deslices,
cuna son de meretrices
Son tus cantos,
rimas que tejen los llantos
del vino y de la maldad.
Barrio triste,
ten alardes de ti mismo.
De crespón
negro te vistes
ocultando tu altruismo.
Barrios bajos.
Es tu ley la ley del mal
y tu eterno madrigal
riman los chulos y majos
con la punta del puñal.*



El escenario del melodrama son las calles estrechas del barrio chino barcelonés, donde está Casa Paco, antro por el que circulan la droga, el alcohol y las prostitutas, además de ser el hogar del ‘Valencia’, un estibador del puerto. A lo largo de la narración vuelven a sonar algunos fragmentos del tango con carácter anecdótico para ambientar un grupito de personajes secundarios, el borracho y ‘la Barrientos’; ambos desarrollan un conflicto dentro de la trama en su lucha por una supervivencia precaria a base de cantar en calles y tugurios.

El eje de la narración pivota entre la bondad intrínseca del ‘Valencia’, que se dedica a redimir cuantas prostitutas están a su alcance, y la perversidad sin límite de Floreal, un proxeneta que comercia con mujeres para nutrir los burdeles urbanos y persigue la “inocencia” de Rosa como un valor bien cotizado en el mercado. Como es característico de la novelística popular, ambos personajes representan los dos polos opuestos, el contraste absoluto entre el bien y el mal. El ‘Valencia’ es el personaje positivo y ejemplar, tiene un espíritu combativo que le lleva a proteger a los más débiles. Se encarga de liberar a las víctimas de la explotación utilizando su gran fortaleza física y aunque es un trabajador analfabeto hace esfuerzos por aprender y superarse a sí mismo. Al final, en cumplida cuenta con la función melodramática que le corresponde a su arquetipo, acaba sacrificándose por amor. Su oponente Floreal es el personaje negativo, concentración de todos los vicios, carente de sentimientos y agresor de las mujeres, representa al otro bando, el de los explotadores sin conciencia.



En el centro del triángulo amoroso se sitúa Rosa, frágil feminidad que encarna la pureza absoluta frente a la maldad, sobrevive gracias al amparo de los hombres que la protegen, primero el ‘Valencia’ y después Ricardo con quien acabará uniéndose a pesar

de que es un hombre casado y ha cometido un asesinato. En la literatura popular obrera la miseria empujaba al crimen en momentos de desesperación provocados por el hambre,²⁰ en este caso prevalece el folletín y son los celos, el “pathos” los que impelen a cometer un acto criminal que no está condenado moralmente en el relato de la película. De nuevo se puede establecer una vinculación con la literatura anarquista de principios de s. XX producida por autores anónimos que fijó una estructura narrativa en la que una mujer era mancillada y abandonada por el burgués, la mayoría de las veces se trataba de niñas trabajadoras que en consecuencia debían cargar con una maternidad prematura.²¹ En *Barrios Bajos*, Rosa consigue escapar antes de la agresión sexual y no queda atrapada en las redes del proxeneta gracias a la intervención del ‘Valencia’ que la libra de los enredos de la alcahueta.

El tema de la mujer caída, víctima de la miseria y de la sociedad que acaba en un burdel, se convirtió en un clásico de los relatos libertarios; la variante de la puta redimida por amor se frecuentó durante el Romanticismo e hizo fortuna en la cultura anarquista con una gran proliferación de folletines que redundan en historias similares.²² *Barrios Bajos* recoge esta temática, el ‘Valencia’ sacó del prostíbulo a su mujer siendo casi una niña y tuvo una hijita con ella antes de enviudar; de ahí que siga intentando

²⁰ Se trata de otra tipología de relatos, cuentos de Aladín y de Antonio Villegas, en los que el delito se produce como consecuencia de la organización social que violenta la naturaleza del individuo y lo empuja a la desesperación. El origen de sus actos delictivos siempre es la propiedad y la injusticia, de manera que los protagonistas roban y matan para paliar el hambre. Otra variante dentro de este tipo, introduce la figura del niño ladrón, según Litvak (2001: 112) como consecuencia del gran impacto que causó uno de los episodios de *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo, protagonizado por criaturas hambrientas como Jean Valjean que entró en cárcel por robar pan para comer.

²¹ Una novela emblemática *Entre jaras y brezos*, de Aurelio Muñiz, se publicó en *La Revista Blanca* n° 79 (1 octubre 1901), citada en Litvak (2001: 123).

²² Litvatk vincula el tema de la rehabilitación de la cortesana del s. XIX con el folletín *La Fleur de Marie* de *Los misterios de París* (1842-1845), de Eugène Süe. En la literatura anarquista abundan los títulos que se publicaron entre el s. XIX y el s. XX unos firmados y otros de autores anónimos, *Historia de una prostituta* (1883); *La mujer caída* (1884); *El hambre y la honra* (1884), de José Nakens; *La prostitución* (1892), de Palmiro de Lidia; *¡Pobre niña!* (1893); *Hojas caídas* (1899), de Palmiro de Lidia; *La desheredada* (1900); *La hija del obrero* (1907), de Arturo Martín Pérez. Todos los relatos tienen una estructura muy similar en la que se detallan los intentos del seductor por subyugar a la chica, pero hay que advertir que en estos relatos el género femenino adquiere una dimensión simbólica ya que representa a toda una clase social. Las obreras mancilladas y las prostitutas son las “hijas pueblo” y al humillarlas se está violentando al “pueblo” en su conjunto. Se trata de una apelación al mito, algo que va mucho más allá de la anécdota, es la historia del pueblo permanentemente vilipendiado por los grupos sociales que ostentan el poder político, económico y social (Litvatk 2001: 121).

En los argumentos de estos folletines se introducen pequeñas variantes, pero todos ellos se enmarcan en un mundo absolutamente sentimental que participa de un lenguaje común “melodramático, grandilocuente e hiperbólico”, según Litvatk (2001:119-127).

sacar del arrollo a las chicas y que la prostitución esté ampliamente representada en la película en varias escenas. Así, la celestina acompaña a las chicas para entregarlas al mercante que las ha comprado en una escena nocturna y portuaria. El comerciante las inspecciona una a una como si fuesen género antes de embarcarlas para llevarlas al burdel. El montaje narrativo prosigue en la casa de citas representada de forma explícita y con un toque de humor negro, pues un cliente pone pies en polvorosa al advertir el traslado del ataúd que contiene el cadáver de una de las oficiantes; una breve secuencia que no ha pasado desapercibida y se ha vinculado con *La comedia de la vida* (1931) de G. W. Pabst.²³



En la planificación de toda la película se produce un acusado contraste entre los planos exteriores urbanos del inicio que prometen una bocanada de modernidad y el resto de la película. El montaje alterno abre el film con una articulación a base de composiciones inclinadas con las fachadas de los edificios que advierten sobre las

²³ El mundo de la prostitución en el cine republicano está representado en *Sobre el ceno* (1933), de Fernando Roldán, aunque con “*criterios ramplonamente convencionales*”, según Gubern (2000: 158).

diferencias sociales que ofrece el tejido urbano: los edificios lujosos, sedes de bancas y viviendas de la burguesía en oposición a las calles estrechas e insalubres de los pobres. Sin embargo el desarrollo de la acción transcurre entre decorados con apariencia de cartón piedra que se alejan del realismo documental del inicio del film y nos introducen en una puesta en escena teatral, resuelta con un exceso de planos fijos que aumentan la sensación de estatismo, teatralidad y artificio de la película. Solamente en otra breve secuencia la cámara se escapa de la caja “a la italiana” y sale al puerto de Barcelona para mostrar el trabajo de los estibadores mediante una fugaz panorámica. Por estas escenas de calle, al estilo de la película se ha emparentado con “*el realismo francés coetáneo*”, vinculada a las películas de Jacques Feyder, Marcel Carné y Julien Duvivier (Porter 1992; Pintor Iranzo 2000: 65).



Barrios bajos tuvo una mala recepción entre la militancia anarcosindicalista, Gil Bel advertía: “*El autor que quiera recoger el alma popular, tiene que subir -en lugar de bajar, como él pretende- hasta la altura en que hoy viven entre sí las multitudes*”

proletarias, con toda la fuerza de sus problemas, tan lejos, afortunadamente, de esos folletines del siglo pasado, que se nos dan” (Espectáculo nº 3, 15 agosto de 1937).



Vistos los efectos que tuvo sobre el público *Barrios Bajos*, con un éxito arrollador, parece evidente que tenía más tirón y ejercía mayor atractivo la retórica sentimentalista que cualquier otro discurso plagado de realismo como se había intentado con *Aurora de*

Esperanza. Se pone en evidencia que el uso de esquemas narrativos populares, pese a estar en las antípodas del cine social con el que se podría identificar la clase trabajadora eran tanto más eficaces en taquilla.

2. LARGOMETRAJES NO CONSERVADOS

Para completar la lista de largometrajes de ficción hay que añadir dos títulos, *Liberación* y *¡No quiero, no quiero!*, que no se han conservado y de las que sólo se pueden mencionar las citas hemerográficas.

LIBERACIÓN [Número 479 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 601-602] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Amichatis (Joseph Amich i Bert). Argumento: Carlos Martínez Baena, Ramón Oliveras. Guión: Amichatis. Fotografía: José Gaspar. Ayudantes de fotografía: Cortés, Luis Galán, Rozas. Intérpretes: Félix de Pomés (Juan), Isa España, Enriqueta Soler, Soria, Alcazaba, Estudios: Orphea. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

La revista *Espectáculo* nº 2 (30 julio 1937) publicaba el argumento de este largometraje en un tono melodramático y ampuloso:

Liberación... Así se titula el último romance que Juan –un ciego cuyo ideario, tejido de anhelos de dignidad humana, rechaza la humillación de la limosna- ha compuesto para la venta. Del producto de tales poéticas concepciones, en las que vuelca sus dolores, sus rebeldías, sus ansias de justicia redentora, vive este recluso su vida externa en la trágica noche de sus pupilas, cuando en su alma todo es luz.

La represión con que las autoridades abortan un estallido de ideales de emancipación de la masa proletaria, halla una de sus víctimas en Juan, que cae herido: una bala ha rozado su noble frente, albergue de altos pensamientos. Yérguese penosamente y sus pasos vacilantes le conducen a una calle, guarida del vicio. Su pie desconoce los escalones que a ella dan acceso, y rueda por los toscos peldaños. A su voz postuladora de auxilio acude una mujer, María, toda compasión cordial, que lleva al herido al prostíbulo en que ejerce su oficio de alquiladora de caricias; le acuesta en su cama, le cura solícitamente y, magnetizada por la hermosura apolínea del ciego, siente nacer en su corazón un impulso regenerador de su vida infamante.

Enamorada de Juan, de su figura y de su alma bella transfundida en sus palabras y en sus versos, María rompe con su ayer de abyección para seguir al ciego a través de los senderos de un mañana ignoto. En su caminar sin brújula, llegan a una casa de campo. El amo de ella, un patán enriquecido, avariento, rijoso e insensible a todo humano dolor, viendo en María un

bocado apetitoso para su lascivia, da a ambos trabajo en su finca, destinando a Juan a ocupar en la noria el puesto del viejo caballo que acaba de morir. Y, contra las protestas de ella, el ciego se resigna a la ruda y denigrante labor de bestia, porque ello le asegura el techo, el pan y la cama para María..., también el lecho en que nazca el hijo que ya germina en las entrañas de la redimida por amor; el hijo que será su alegría y les libertará de la miseria y de la esclavitud...

Pero el ser tan dulcemente esperado viene al mundo truncando ilusiones. La implacable ley de herencia le ha dado una retina muerta, como la de su progenitor. La dramática perspectiva de la perpetuación de su vivir de paria en el hijo adorado, enloquece a Juan, que, en un gesto bárbaramente piadoso, hace de su mano, a la que reservaba aterciopeladas suavidades de paternales caricias, garra estranguladora sobre la garganta del recién nacido. Con extraña liberalidad negativa de su habitual sordidez, el dueño de la finca paga un velatorio de rumbo y un lujoso entierro a la infeliz criatura. La ausencia de Juan, que ha ido a acompañar el cadáver de su hijito, señala al amo el momento de la anhelada posesión de María. La mujer se defiende bravamente contra la acometida incontinencia del macho en celo. La llama de un farol derribado en la lucha prende en unos montones de paja, que son fondo de la escena de libidine.

Cuando Juan regresa, toda la casa de campo es pasto del incendio. Con sus sangrientos resplandores coincide el fragor de combate de la revolución que se inicia. Estallan las granadas rompedoras en el espacio. Juan se desploma, herido de muerte; pero su puño crispado se alza, en un acopio de postreras energías, cual vibrante saludo al nuevo astro de liberación que ya irradia su luz triunfal sobre la frente del caído.

Sin lugar a dudas Amichatis²⁴ hizo una adaptación del argumento siguiendo todos los parámetros del melodrama de gusto popular, reincide en el tema de la prostituta redimida por el amor de Juan, un ciego que reúne un intenso sufrimiento.

La revista *Umbral* publicaba una entrevista de Enrique Gómez en la que Amichatis narraba con verdadero entusiasmo las intenciones que había propuesto en la película:

¿Liberación?...No es ni un canto al momento, ni una loa a los héroes de la guerra, ni una letanía a los luchadores de la calle. Es una película revolucionaria en el sentido espiritual de la palabra, que recoge un dolor, una impotencia.

²⁴ Josep Amich i Bert, 'Amichatis' (Lleida 1888-Madrid 1965). Director, guionista, periodista y dramaturgo, conocido en los años veinte como "el emperador del Paralelo" por su prolífica producción de comedias teatrales, habitualmente protagonizadas por el actor Josep Santpere. Dirigió dos filmes con argumento propio: *Baixant de la font del Gat* (1927) y *Una apuesta original* (1929). También se dedicó a la iluminación y sonorización de películas con discos registrados en sus propios Estudios Ruta. Colaboró en numerosas publicaciones de cine, entre las más destacadas *Popular Film* (Barcelona 1926-1937), como corresponsal en París; *Espectáculo*, *Los Miserables* y *El Escándalo*. Vivió exiliado en Chile [Borau (1995: 61); Romaguera (2005: 66-67)].

(...) *En Liberación no recojo ningún ambiente español, en especial...Es una mezcla, una selección de toda la diversidad étnica, ibérica. Ciegos, ciegos, ciegos...Liberar...Dar alas, poner luz, abrir caminos...*

Umbral nº 8 (28 agosto 1937)

El final de rodaje de *Liberación* se anunció el veintinueve de septiembre de 1937 en *Solidaridad Obrera* y al mes siguiente se informaba del estreno inminente como “poema cinematográfico” (*Solidaridad Obrera*, 1 diciembre 1937), sin embargo, no consta programada en ninguna de las salas de Barcelona por lo que se deduce que quizás nunca se proyectó en público. Su rastro se pierde en esta noticia y nada más aparece en la hemerografía.

¡NO QUIERO...NO QUIERO! [Número 581 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 647-648. Duración: 110’], Barcelona 1938. Producción: SIE Dirección: Francisco Elías. Ayudante de dirección: Moulián. Argumento: Basada en una comedia original de Jacinto Benavente. Adaptación de los diálogos: Lope F. Martínez de la Ribera. Guión: Francisco Elías. Fotografía: José Gaspar. Montaje: Antonio Cánovas. Música: Juan Dotras Vila. Decorados: Antonio Burgos y Eduardo Gosch. Vestuario: Alavedra. Distribución: Cifesa. Estudios de rodaje: Orphea. Idioma original: castellano. Conservación: no localizada.

Sobre este largometraje y su director se han comentado algunos datos en el capítulo tercero para explicar el cambio de curso que tomó el Comité de Producción desde agosto de 1937, con una reorientación en los proyectos que daba prioridad a una producción con garantías de profesionalidad y éxito de taquilla y se alejaba de los primeros intentos de cine comercial con temática obrera de *Aurora de Esperanza*. La nueva dirección artística del Segundo Comité de SIE Films la asumió el director Francisco Elías que emprendió también la dirección del último largometraje de la productora anarquista titulado *¡No quiero, no quiero!*, una comedia de Jacinto Benavente que recreaba un ambiente de lujo burgués y estuvo lista en marzo de 1938. Mientras se proyectaba el copión de la película en los estudios Orphea, el diecisiete de marzo, se iniciaron los bombardeos más intensos que cayeron sobre Barcelona durante toda la Guerra Civil, así que no pudieron realizarse las copias de exhibición y el film no llegó a estrenarse durante la guerra. En 1940 la Sección de Cinematografía de la Falange encargó un contratipo y Cifesa se hizo cargo de las copias para su explotación

comercial que finalmente posibilitó su estreno en la sala Rialto de Madrid (testimonio de Elías en Caparrós 1992: 52).

Carlos Fernández Cuenca (1972: I, 513) tuvo la oportunidad de ver la cinta antes de que el material sucumbiera al incendio de los estudios Cinematiraje- Riera, comenta:

Tratábase de la versión al celuloide de una comedia de don Jacinto Benavente (1866-1954), una de las características “altas comedias” en las que fustigaba a la sociedad de la elevada burguesía en algunos de sus aspectos vitales, centrados en este caso en la inconsciente educación de los hijos. En ¡No quiero...no quiero! censuraba el eminente dramaturgo a la juventud frívola y caprichosa, pero censuraba también a los padres y a los educadores con duros ataques al sistema represivo de viejo y contraproducente cuño, practicado en instituciones como el famoso reformatorio de Santa Rita, al que oponía conceptos formativos un tanto roussonianos.



Mi Revista n° 30, 1 enero 1938

3. MEDIOMETRAJES CONSERVADOS Y NO CONSERVADOS

3.1. Ficciones de pedagogía moral: alcoholismo, prostitución y educación

Alcoholismo

El cine se incorporó a los programas de pedagogía moral que desde el siglo XIX se había propuesto la ideología libertaria utilizando todos los medios de propaganda de difusión masiva puestos a su alcance. En la tarea que se proponía el movimiento anarquista para crear una sociedad nueva la lucha contra el alcohol fue un cuestión esencial. Se consideraba que la bebida anulaba la voluntad de los trabajadores y fue calificada de “veneno maldito”,²⁵ una sustancia que era capaz de adormecer las conciencias y narcotizar la rebelión. La embriaguez estaba muy mal vista ya que el “obrero consciente” si bebía, lo debía hacer con moderación. Son abundantes los comentarios que aparecen en periódicos y semanarios para advertir del peligro de consumir alcohol, como expresa el siguiente fragmento:

*Trabajadores, ¡no bebáis! ¡Cuántos obreros, pésimos padres de familia y peores maridos, olvidando los más sagrados deberes, derrochan la mitad o un tercio del ya escaso jornal que perciben, en libaciones alcohólicas, en la taberna, en el juego, dejando a los hijos y la mujer sin pan, forzados al ayuno y víctimas de todas las tribulaciones de la vida!*²⁶

El libertario (23 junio 1932)

La misma idea que se expone en el texto se trasladó a la pantalla en un cortometraje titulado *La última* (1936), de Pedro Puche. Probablemente la película se concibió integrada en una de las campañas que se prepararon durante la Guerra Civil para la “higienización de las costumbres”. En este caso se trataba de concienciar sobre los problemas que acarreaba la bebida, un tema que se volvió a plantear más adelante en la desaparecida *Como fieras* (1937), de C. Catalán, cuyo argumento se resumía así: “Nos ofrece una viva y acerada crítica contra el alcoholismo, poniendo de relieve los estragos de tan funesto vicio, tanto en el organismo individual como en el social” (*Espectáculo* nº 3, 15 agosto de 1937).

²⁵ *El veneno maldito* (1932), de F. Elosu es el título de un tratado antialcohólico publicado en Valencia, editorial Generación Consciente.

²⁶ Fragmento reproducido en Mariano Lázaro Arbués y Manuel Cortés Blanco (2005), “Anarquismo y lucha antialcohólica en la Guerra Civil Española (1936-1939)” pp.17-21, *Proyecto hombre* nº 56 ([www.http://fapar.org/escuela_padres/materiales/luchaantialcoholica_GuerraCivil/pg_0001.htm](http://fapar.org/escuela_padres/materiales/luchaantialcoholica_GuerraCivil/pg_0001.htm)) [3. 06.2007].

LA ÚLTIMA [Número 832 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 858. Duración: 15 minutos], Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Pedro Puche. Interpretación: Emma Picó (maestra), Giménez Sales (borracho 1º), Jesús Puche (borracho 2º), Carmen Echevarría (mujer). Idioma original: castellano. Conservación: Filmoteca Española (A.H. NO-DO).

Según consta en los títulos de crédito se trata de un apunte “jocoso-serio”, dirigido por Pedro Puche con un argumento que plantea la conflictiva conducta de un marido alcoholizado. Berta se angustia porque su hijo ha desaparecido de la cuna donde dormía, así que muy alarmada corre a buscarlo en compañía de una vecina. Encuentran al bebé en los brazos de su padre, Marcelino, que está con un amigo compartiendo borrachera en la barra de la taberna; pero la sorpresa es mayúscula cuando la vecina descubre que el acompañante de Marcelino es su propio marido. Encendida de rabia les propina unos cuantos golpes a cada uno. Con el paso del tiempo Marcelino se ha rehabilitado por completo; un día pasa por delante de la taberna con su hijo y encuentra a su amigo totalmente beodo que pide “la última” copa y cae redondo en la misma puerta del establecimiento.



En la trama se introduce la presencia de los niños como testigos inocentes que contemplan los efectos alienantes del “veneno maldito”, así aprenden la lección moral de que han de ser abstemios si quieren evitar el humillante comportamiento de los dos borrachines. Además se utiliza la actitud cruel de la infancia para ridiculizar la embriaguez, como vemos en la escena de la taberna: en las puertas del establecimiento juega un grupo de niños y niñas que increpan al protagonista cantado al unísono: “¡borracho!”, “¡borracho!”, “¡borracho!”.



La reprobación final de la esposa delante de los niños resume la postura antialcohólica que enarbola la película. El detalle de que el personaje sea una maestra de escuela refuerza la autoridad moral de su reflexión pues es bien conocido que el anarquismo concede a los pedagogos la máxima consideración social. Su discurso trata de ser ejemplarizador y con él se cierra la película en tono reprobatorio:

¿No te da vergüenza tu conducta? Mi labor de uno y otro día, todos mis afanes por inculcar en estos cerebros ideas nobles y elevadas de condenación del vicio y exaltación del trabajo. ¿Cómo has podido destruirla en un instante con un mal ejemplo? Pero yo sabré

evitarlo. A partir de ahora las puertas de mi casa sólo estarán abiertas a los niños y a los hombres, no a los peleles como tú.

El talante duro de las palabras hay que interpretarlas en relación al cambio de perspectiva sobre el alcoholismo que experimentó el movimiento libertario durante la Guerra Civil, sobre todo si se compara con el discurso que había mantenido desde principios de siglo XX en el que se consideraba la dependencia alcohólica como una enfermedad. Ahora “*el alcohólico ya no es un enfermo, víctima de la explotación capitalista; ahora es un traidor a la Revolución*” (Lázaro; Cortés: 19). En el contexto de la Guerra Civil, la disciplina revolucionaria exigía una conducta modélica de modo que los incidentes causados por excesos étlicos eran castigados de forma ejemplar.²⁷ En consecuencia, durante la guerra se multiplican los carteles de propaganda antialcohólica con una iconografía de figuras, siempre masculinas, que presentan los rasgos externos característicos de los borrachos, con los mofletes y la nariz hinchados, los ojos enrojecidos, etc., acompañados de mensajes condenatorios. Uno de los más emblemáticos y conocidos pertenece al Departamento de Orden Público del Consejo de Aragón editado en 1937 del dibujante Artel, y en el que se afirma con rotundidad: “*Un borracho es un parásito. ¡Eliminémosle!*”. Su protagonista es un tipo que parece la encarnación de Marcelino, el personaje de *La última*, aunque el mensaje resulta extremadamente duro por su inquisitoria condena.



²⁷ Podían llegar a suspender de sueldo durante un mes a un trabajador por llegar borracho a su puesto de trabajo (Lázaro; Cortés: 20).

La última no se llegó a estrenar en las salas públicas de Barcelona y la hemerografía no trasluce información alguna sobre su exhibición en actividades de los organismos libertarios.

Prostitución

Ya se ha visto cómo en la tradición literaria anarquista, el tema de la prostitución se había planteado de forma folletinesca y se plasmó en la filmografía con *Barrios Bajos*. Ahora bien, desde 1936 la prostitución se incorpora a la acción política de la mano de Mujeres Libres y con la entrada de la anarquista Federica Montseny en la cartera del Ministerio de Sanidad y Asuntos Sociales, a principios de noviembre.²⁸ Desde ese momento se consideró un asunto sobre el que se debía intervenir promoviendo medidas preventivas e higiénicas. De inmediato el tema se agrega a la cinematografía propuesta por el sindicato con dos cortometrajes realizados en los primeros meses de la guerra, *Prostitución* (1936) y *Francisca, mujer fatal* (1936). Los títulos de ambas películas desaparecidas indican que formaron parte de la misma campaña de “higienización de las costumbres” propuesta por el movimiento anarquista. Aunque nada se sabe de su estreno ya que no aparecen programadas en la cartelera de Barcelona ni hay anuncios o comentarios sobre ellas en las diferentes publicaciones, quizás se exhibieron en circuitos internos, en actos públicos celebrados en ateneos y centros de cultura obrera.

PROSTITUCIÓN [Número 676 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 778. Duración: dos rollos] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Feliciano Catalán. Conservación: no localizada.

Las únicas referencias directas a este cortometraje desaparecido se encuentran en la revista *Espectáculo* nº 3 (15 agosto de 1937), en la que se anuncia como: “*Una firmísima y bien fundamentada diatriba contra la lacra social que da nombre a la producción*”.

²⁸ Federica Montseny (1905-1994), se convirtió en un modelo, ejemplo legendario de activista y oradora incansable. Apeló siempre a una nueva conciencia femenina y defendió un prototipo de mujer con una mentalidad capaz de superar sus propias limitaciones. Se la puede considerar una activista de vanguardia que rompió moldes a favor de la participación femenina en todos los ámbitos de la vida laboral, política y doméstica; aunque ella nunca supuso necesaria una lucha social femenina independiente de la de los organismos obreros. Tras su período ministerial se dedicó intensamente a la actividad propagandística. Ver Nash 1975; Gabriel 1979; Tavera 2005: 197-245.

Otra información la aporta el historiador Fernández Cuenca (1972: II, 932), quien afirma que vió la película cuyo argumento refiere: “*Este documental contra la prostitución, de acuerdo con los principios abolicionistas de la doctrina libertaria, constituye una advertencia a los milicianos para que eviten el contagio venéreo. Bien asesorado científicamente, el filme presenta una serie de ejemplos muy aleccionadores, sin rehuir ningún aspecto esencial, por crudo y desagradable que pudiera aparecer*”.

FRANCISCA, MUJER FATAL. Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Guión y dirección: Valentín R. González. Conservación: no localizada.

Sobre esta producción no hay referencias en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996). Sin embargo el título aparece mencionado por primera vez en Fernández Cuenca (1972: II, 836), quien comenta: “*Nunca he visto este filme, del que sólo sé que es una comedieta cómica, sin relación alguna con las preocupaciones de la guerra*”.

Otros autores: Carlos Sanz (1986: 64) y Caparrós Lera (1977: 176) también mencionan la película, aunque ninguno de ellos aporta fuentes documentales que corroboren datos concretos. Por su parte, Ramón Sala (1993: 453) amplía la información y atribuye la autoría a Valentín R. González; por último, Joaquín Romaguera (2005: 299) habla de un segundo título para el mismo film: *Francisca es así*.

Nada se puede añadir para ampliar estos datos pues no han aparecido más referencias que las señaladas. Por las noticias que se tienen sobre los argumentos de ambas películas, se observa que en la cinematografía libertaria el tema de la prostitución se aborda desde dos perspectivas diferentes, en forma de relato de ficción cómico siguiendo el mismo patrón que manifiesta *La toma*; y otra de estilo documental que responde a la demanda informativa para divulgar las medidas higiénicas que se debían adoptar frente a las enfermedades venéreas.

Al respecto de la prostitución se puede añadir un título que se conserva entre los documentales de propaganda, *Bajo el signo libertario* (1936) de Ángel Lescarbourea.²⁹

²⁹ La estricta moral predicada por el movimiento libertario no la ponían en práctica todos los militantes. Les, autor de éste documental, había escandalizado a Josep Peirats, que dejó de acudir a las tertulias que se organizaban en su piso porque prefirió mantenerse al margen del grupito que la frecuentaba ya que se dedicaban a comentar sus correrías por el prostíbulo “La Criolla”, de Barcelona. Alguno de ellos incluso

La película abre con la imagen de una ramera en las calles de Barcelona, la voz del narrador confirma la prostitución como un hábito social perfectamente asimilado sin que por ello se añada ningún tipo de condena moral o tono reprobatorio, simplemente el texto es descriptivo al afirmar:

En una noche de sábado prostibulario se inició la más grandiosa gesta revolucionaria que recordará la historia.



En el contexto libertario durante la Guerra Civil, la asociación de Mujeres Libres tomó la iniciativa en la organización de una amplia campaña en contra de la prostitución, antes incluso de que el ministerio tomara cartas en el asunto.³⁰ Hay que

había afirmado que “no se podía ser anarquista sin pasar por *La Criolla*”; Peirats autodenomina a su grupo de afinidad “los puritanos” frente a Les y sus amigos (Peirats 1974-75: II, 32, manuscrito inédito).

³⁰ Según el análisis de Nash (1975: 33) la experiencia de los Liberatorios de prostitución tuvo “*Poco éxito, debido a la falta de apoyo tanto de los organismos del movimiento libertario como de las instituciones oficiales*”, aunque se han conservado algunos carteles y unos textos muy interesantes que analizan la prostitución y exponen las propuestas emprendidas por la Asociación Mujeres Libres, textos que se publicaron en la revista *Mujeres Libres*, entre ellos “Acciones contra la prostitución”, *Mujeres Libres* nº 11; “Liberatorios de Prostitución”, *Mujeres Libres*, 65 días de la Revolución; “Ruta”, *Mujeres Libres* 21 enero 1937. Normalmente los artículos eran anónimos, todos ellos se reproducen completos en el estudio de Nash.

Otros historiadores concluyen que las realizaciones concretas de las propuestas anarquistas, como es el caso de los liberatorios de prostitución no prosperaron como se esperaba ya que apenas dio tiempo de lanzar la campaña propagandística, además, la brevedad en el cargo de Federica Montseny impidió su pleno desarrollo. Amparo Poch, una de las fundadoras de Mujeres Libres y médico de profesión, colaboró con Pedro Herrera, Consejero de Sanidad de la Generalitat de Cataluña. En noviembre de 1936 entró en el

destacar uno de sus carteles de propaganda por la orientación innovadora de su iconografía, que es significativamente diferente al del resto de las organizaciones políticas e instituciones. En él se representa el asalto de un miliciano a una prostituta, su cara de depravación está acusada por un estilo que acentúa los rasgos expresivos del rostro, algunos de ellos intencionadamente deformados para asimilarlos con un ser animalesco. De manera que la prostituta aparece como víctima de la lujuria masculina y no como un agente destructor, causa de la perdición de los hombres, tal y como prodigaba el discurso moral predominante. Se trata de un modelo iconográfico que se opone a los que circularon durante toda la Guerra Civil, en ellos el arquetipo de “mala mujer” lo encarna la prostituta, representada con un cuerpo provocativo, bella seducción de hembra, que arrastra consecuencias nefastas para el ser humano como las temidas enfermedades venéreas. En el caso del cartel de Mujeres Libres, la figura femenina es la de una ‘trabajadora’ sin los estereotipados atributos externos que identifican a las prostitutas con los labios y los ojos cubiertos por un maquillaje exagerado, el calzado de tacón, la indumentaria ajustada al cuerpo con un escote pronunciado, etc.



Se trata de una concepción que arranca de la tradición literaria e ideológica del anarquismo desde el siglo XIX, como ya se ha apuntado en el comentario de *Barrios*

ministerio de Federica Montseny, en ambos casos participó en la planificación de las actuaciones públicas sobre estos temas sanitarios y sociales (Tavera 2005: 211-241).

Bajos, y sitúa la explotación económica como principal causante de la prostitución femenina, un abuso resumido como triple esclavitud: “*esclavitud de ignorancia, esclavitud de hembra y esclavitud de productora*” (Nash 1975: 70) que se denuncia en numerosos artículos firmados por Mujeres Libres: *¿Quién puede negar que la esclavitud sexual de la mujer no haya sido en principio y a través de los siglos una consecuencia del problema económico?*³¹

De ahí que Mujeres Libres “*para resolver el enorme problema planteado por la supresión radical de la prostitución en los pueblos*”, promovieran los Liberatorios de prostitución.³²

En Valencia y Barcelona los burdeles y los cabarets estuvieron bajo el control de la FAI que promovió intensas campañas bajo el epígrafe “*liberatorios de prostitución*”, que se hizo famoso y dio pie a todo tipo de chanzas. En numerosos locales se podía leer una advertencia en la que se reclamaba respeto hacia las prostitutas en la línea del predicado de Mujeres Libres:

Compañero: la mujer pública merece todos los respetos, es una víctima más de la explotación. No la insultes, no la ofendas, piensa que cumple una función social y que puede ser tu madre o tu hermana.

Educación

Otro asunto de gran importancia dentro del movimiento libertario fue la educación, un tema al que la asociación Mujeres Libres dedicó numerosas reflexiones publicadas en los números de sus revistas y que el cine recogió en forma de cortometraje titulado

³¹ “El problema sexual y la Revolución”, *Mujeres Libres* nº 9, XI mes de la Revolución. Reproducido en Nash 1975: 165, *Mujeres Libres. España 1936-1939*, Tusquets, Barcelona.

³² Texto de Mercedes Camposada, *Tierra y Libertad*, 27 marzo de 1937 (Nash 1975: 71). “*La empresa más urgente a realizar en la nueva estructura social es la de suprimir la prostitución. Antes que ocuparnos de la economía o de la enseñanza, desde ahora mismo, en plena lucha antifascista aún tenemos que acabar radicalmente con esta degradación social. No podemos pensar en la producción, en el trabajo, en ninguna clase de justicia, mientras quede en pie la mayor de las esclavitudes. La que incapacita para todo vivir digno.(...) En varias localidades que hemos visitado recientemente se nos ha hecho saber, como una gran medida, que en ellas habían “suprimido” la prostitución. Al preguntar cómo y qué se había hecho con las mujeres que la practicaban, se nos ha contestado: “¡Ah, eso allá ellas!”. De este modo, suprimir la prostitución es bien sencillo: se reduce a dejar a unas mujeres en la calle, sin medio alguno de vida. Mujeres Libres está organizando liberatorios de prostitución, que empezarán a funcionar en plazo breve. A este fin se destinan locales adecuados en distintas provincias, y en ellos se desarrollará el siguiente plan: Primero. Investigación y tratamiento médico. Segundo. Curación psicológica y ética para fomentar en las alumnas un sentido de responsabilidad. Tercero. Orientación y capacitación profesional. Cuarto. Ayuda moral y material en cualquier momento que les sea necesaria, aún después de haberse independizado de los liberatorios*”. Mercedes Camposada, “Liberatorios de Prostitución”, *Mujeres Libres*, 65 días de la Revolución

¡Nosotros somos así! Para Mujeres Libres la educación desempeñaba un papel fundamental porque era el instrumento que favorecía los intereses de la clase dominante y la mantenía como ideología hegemónica, en menoscabo de la clase obrera. Un asunto que refleja literalmente esta película en clave de fábula y con un final feliz en el que se produce la conversión del niño burgués en las ideas propuestas por los obreros anarquistas.

¡NOSOTROS SOMOS ASÍ! [Número 584 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 649. Duración: 30'40''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Valentín R. González. Ayudantes de dirección: Juan Moix, Ricardo Gascón. Regidor: Fernando Mourelle. Ayudante de regidor: Enrique Alba. Fotografía: Jaime Piquer. Ayudantes de fotografía: Joan Mariné, Filemón Gil, Puig Durán. Montaje: Antonio Cánovas. Sonido: Jaime Torres. Dirección musical: Jaime Mestres. Orquesta: Demon's Jazz del SIE. Números musicales: “*¡Soy de Jauja!*” [Música: Pascual Godes; letra: Belisario]; “*El Tambor*” [Miguel JÓ]; “*Marujita*” [E. Bosser]; “*Jota*” y “*Marcha*” [música: Jaime Mestres, letra: Belisario]. Decorados: Lorenzo Burgos y Anselmo Doménech. Vestuario: Capistrós y Paquita. Maquillaje: Moreno del Cerro y Francisca Cartes. Intérpretes: Fred Galiana (presidente), Miguel Ángel Navarro (Alberto), Manuel Jiménez (Pepito), Joaquín Regález (padre de Pepito), Salvador Arnaldo (Don Rafael), Lolita Domínguez (María), Carmen Campoy, Paquita Muñoz, Rosita Navarro, Berta Violeta, Lolita Baldo, Marujita Cendrá, Rosita Gómez, Salvador Morales, Maruja Nicolás, Margarita Sierra y el Grupo infantil del SIE. Estudio nº 1 de SIE. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Esta pieza corta pone en evidencia el atrevimiento, la capacidad creativa y la falta de prejuicios de la producción anarquista a la hora de acometer una película que abraza el género musical para hablar de la justicia y la solidaridad, escogiendo, además, a niños como protagonistas absolutos. Algo tan inaudito sólo se puede explicar por el peso y aceptación popular que tuvieron las películas musicales en la etapa republicana. En este caso se toman como modelo las emblemáticas películas de Hollywood protagonizadas por Shirley Temple, incluso al inicio del relato aparece una rubita en el papel de presentadora que diríase el *alter ego* de la niña prodigio norteamericana con sus característica cabellera en forma de tirabuzones.

Valentín R. González, director y guionista de este cortometraje, realizó una intensa actividad cinematográfica para SIE Films durante la gestión del primer Comité de Producción.³³ *¡Nosotros somos así!* plantea un cuento con moraleja para poner en

³³ Valentín R. González fue periodista, guionista y director. Comenzó su carrera en el mundo del periodismo como colaborador de la publicación monárquica *La Verdad* (1930-1931), donde utilizó por

entredicho la jerarquía de clases sociales y la “mala educación” que reciben los niños como consecuencia de los prejuicios de clase. Se trata de una película “instructiva” o aleccionadora que pone en boca de los niños algunos de los más fervientes postulados libertarios relacionados con la educación igualitaria entre los sexos y cuyo principal tema es la toma de conciencia de un niño rico. Así, con un formato de aparente frivolidad y entretenimiento se esperaba obtener la complicidad de un público conmovido ante el gracejo de las criaturas, además de que el protagonismo infantil convertía la película en apta para todos los públicos.



La película comienza con un ardid meta-cinematográfico: los niños se introducen en un plató cantando *¡Nosotros somos así!*, allí están los decorados de la acción ambientados en la casa de un niño burgués con unas gradas en un lateral para que se siente el público. A continuación, a modo de preámbulo coral algunas niñas bailan mientras recitan la siguiente advertencia:

-¡Atención, mucha atención!

primera vez el seudónimo “Belisario”, que acompañaría su nombre en todas las publicaciones; además fue director de la revista de cine *Película* (Barcelona 1936).

Interpretó varios papeles para el cine, en *El cura de la aldea* (1935), de Francisco Camacho y en *Nuestra Natacha* (1936), de Benito Perojo. Es autor de los guiones *¡Abajo los hombres!* (1935), de Josep M^a Castellví y *La farándula* (1936), de Antonio Momplet.

Se estrenó en la dirección cinematográfica trabajando para SIE Films durante la guerra con ocho títulos: *La silla vacía* (1937), *¡Nosotros somos así!* (1937), *Marimba* (1937), *Cataluña* (1937), *Francisca, mujer fatal* (1937), *Así vive Cataluña* (1938), *Bajo las bombas fascistas* (1938) e *Imágenes de retaguardia* (1938). Sin embargo de toda esta producción, sólo se conservan los dos primeros títulos. Su escritura cinematográfica apunta un estilo propio de autor que resulta de los más interesantes en el conjunto de la filmografía anarquista.

González también fue un autor prolífico de novelas cortas publicadas con éxito durante los años republicanos: *¡Locos!* (1935), *Morfina*, *Reportaje marroquí*, *El trasatlántico*, *Pedrucho*, *El crimen del parque Güell*, *Niñas desaparecidas*, *El enigma del tercer acto*, *Droga heroica*. Publicó un recopilatorio de poesía titulado *Rimas* (1935). Se desconoce su destino vital y profesional después de la Guerra Civil. Ver Romaguera (2005: 299); Porter (1992: 211).

- Va a comenzar la función tragicómica
- Los niños con sus gestos y sus guiños
- Con el baile y la canción, quieren buscar la pasión
- Para demostrar al mundo que no hay error más profundo que una falsa educación
- No intenta el autor del cuento componer un monumento de sabia filosofía, por contento se daría....
- Se daría por contento si con su experiencia vieja trazara una moraleja con gracejo y emoción
- [ininteligible] se interpreta la función, para niños y mayores.
- ¡Atención, mucha atención!

De inmediato se desarrolla el argumento que explica un episodio en la vida de Alberto, un niño rico que desprecia a los otros niños que no son de su misma condición social. Alberto decide ir a casa de su amigo Pepito donde un grupo de niños, hijos de obreros, ensayan algunos números musicales (chotis, claqué, jota aragonesa); pero a Alberto todo lo que hacen le parece despreciable y acaba en una riña a puñetazos con Pepito porque éste había salido a defenderlos. Estalla la sublevación militar en Barcelona y el padre de Alberto es llevado preso acusado de colaboración, su hijo decide robar el documento que le inculpa pues sabe dónde se reúne el Comité de Investigación. Sin embargo, los niños han decidido interceder por el padre de Alberto y acuden también a casa del encargado de Comité, una vez allí, Alberto oye la conversación y sale de su escondite para reconocer lo que tramaba y pedir perdón por manifestar tanta soberbia; el encargado, profundamente conmovido al escuchar sus palabras, rompe la documentación comprometedora que dejará libre de cargo al padre de Alberto.



Los niños organizan un mitin “monstruo” en casa de Pepito “para celebrar el cambio de ideas del niño”. Un centenar de ellos acude a la Asamblea que comienza con

un acalorado debate sobre la igualdad de derechos de las mujeres iniciado por las niñas. Alberto toma la palabra y aprovecha para hacer un acto público de contrición y renegar de sus anteriores creencias, entre otras cosas afirma: “*ahora quiero parecerme a los de abajo, a los que ganan el pan con el sudor del trabajo*”, por lo que recibe el perdón de todos los niños de la Asamblea que afirman a coro: *¡Nosotros somos así!*.

El Comité de Investigación aparece en la sala donde se celebra el acto y anuncia que al padre de Alberto se le ha permutado la pena de muerte por una condena a prisión, mientras cumpla la pena el encargado del Comité se hará cargo de la tutela de Alberto.

Lo más destacable de esta película es la soltura con la que se acomete la incursión en diferentes géneros cinematográficos -musical, comedia o documental- sin que exista para ello más que una pequeña excusa en el argumento. Así, mediante el montaje alterno se pasa de uno a otro género utilizando la coartada musical que es la que acentúa las diferencias entre los tonos trágicos y los cómicos de la narración. Las diferentes texturas de las imágenes documentales irrumpen en la ficción acompañadas de unas escenas dramatizadas, y a pesar de que resultan un tanto chocantes, se insertan con total normalidad. Se trata de dos momentos en los que el montaje introduce un inserto documental con diversos fragmentos de material de archivo, unas imágenes que sintetizan la jornada del diecinueve de julio de 1936 en Barcelona y muestran los acontecimientos que sucedieron tras la sublevación militar.



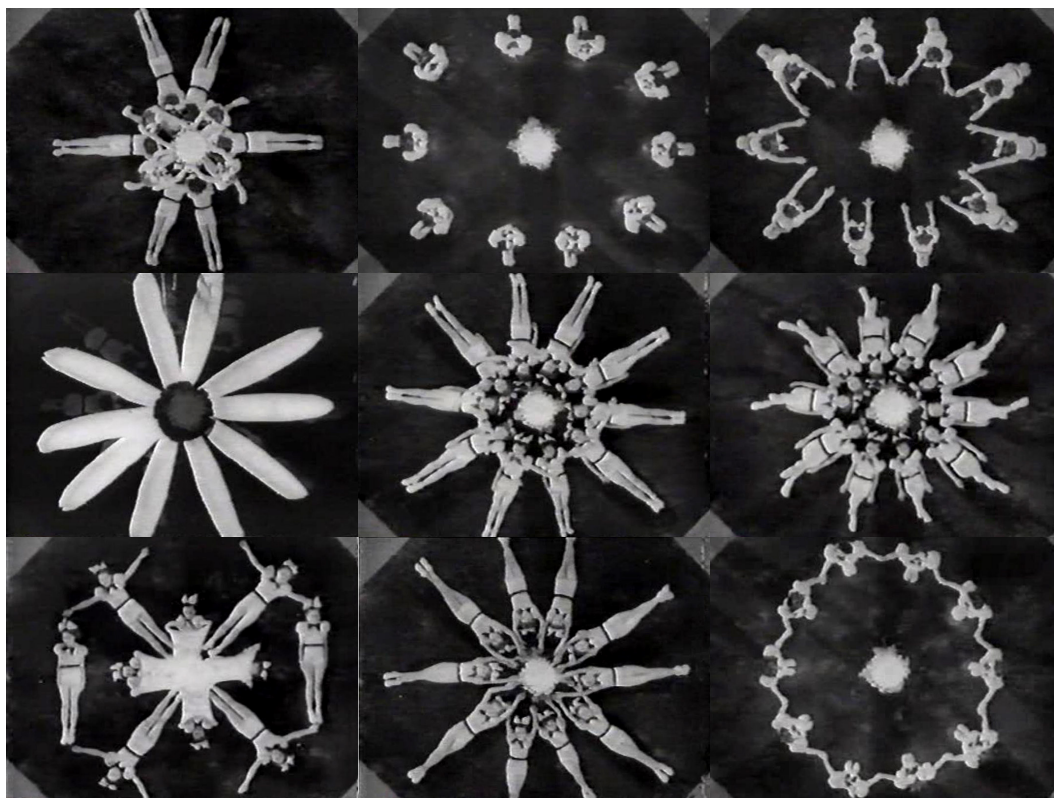
En una rápida sucesión de transparencias se reconocen imágenes del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos, mezclado con otras escenas dramatizadas donde se representan las barricadas que se levantaron en las calles de la ciudad.

Hay que destacar que en los cuatro planos que componen la escena de acción en las barricadas, las protagonistas son atractivas mujeres: en la primera, una rubia platino dispara sin denuedo al más auténtico estilo de los clásicos *westerns*; a continuación otra mujer de rizada y suelta cabellera es alcanzada por un disparo y muere al instante mientras un miliciano la recoge en sus brazos. En el gesto de caída hacia atrás, el torso de la chica deja ver un hombro desnudo mientras su esbelto cuello desvanecido queda realzado por el generoso escote, cual si se tratara de una escena de pulsión erótica en medio del fragor de la batalla. Finalmente, se suceden dos instantes que muestran el dolor como consecuencia de los enfrentamientos: jóvenes milicianas lloran la muerte en combate junto a los cuerpos inertes de sus compañeros que reposan detrás de las barricadas.



Las otras secuencias destacables por la inteligente utilización del montaje son las que establecen analogías formales entre la naturaleza -con diversos tipos de flores: rosas, margaritas- y la danza sincronizada de un grupo de niñas que dibujan figuras geométricas. Las tomas cenitales realzan los dibujos que trazan los cuerpos cual si fuera un calidoscopio. El juego de formas y armonías en los movimientos permite una lectura simbólica, la que transcribe formalmente las aspiraciones de una educación “integral”, basada en el cultivo del cuerpo y la mente, promovida por los libertarios. A través de ella se vincula a los niños con la naturaleza en una nueva pedagogía moderna que

encuentra en la belleza estética el instrumento idóneo para promover el cambio social fomentando la sensibilidad con la música y la danza.³⁴



¡Nosotros somos así! se rodó en julio de 1937 (*Espectáculo* nº 1, 10 julio 1937), pero su estreno se demoró hasta el veintidós de febrero de 1938 en la sala Cataluña de Barcelona. Quizás el retraso se debió al cambio de Comité de Producción del Sindicato de Espectáculos que consideró la película excesivamente propagandista. En 1938 se agudizó la carencia en el suministro de films, hasta el punto de que amenazaba la continuidad de la programación en las salas de cine. Así que se repusieron títulos de otras temporadas para cubrir el déficit, en este contexto, es probable que se incluyeran títulos que habían sido denostados con anterioridad.

³⁴ También de Valentín R. González es *Marimba* (1937), una cinta que recogía la actuación del grupo musical cubano que da nombre al film, una tipología de documental de breve duración y puro entretenimiento.

MARIMBA [Número 526 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 624. Duración: 10'] Barcelona 1937. Producción: SIE Films Dirección y guión: Valentín R. González. Fotografía: Alberto González Nicolau. Montaje: Antonio Graciani.

3.2. OTROS MEDIOMETRAJES DE FICCIÓN NO CONSERVADOS

PAQUETE, EL FOTÓGRAFO PÚBLICO NUMERO UNO [Número 632 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 716. Duración. 35 minutos] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, argumento y guión: Ignacio Ferrés Iquino. Fotografía: Sebastián Perera. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Música: Ramón Ferrés. Decorados: Antonio Burgos. Intérpretes: Francisco Martínez Soria, José Álvarez, Carmen de Sebastián, Mari Santpere. Estudios: Orpheu. Conservación: incompleta, fragmento de un minuto en Filmoteca Española.

Paquete, el fotógrafo número uno es una película cómica y a pesar del brevísimo metraje de un minuto que se conserva, su visión permite tener una leve idea del tono jocoso que predomina en la película. Paco es un personaje tipo “rompetechos”, es decir, un patoso que para escapar de su vida monótona se hace fotógrafo, lo que da lugar a constantes equívocos. Con su torpeza acaba haciendo añicos algunos cristales de puertas con las que tropieza o, por equivocación, le levanta las faldas a una chica pensándose que es la tela de su cámara fotográfica. Hasta ahí los gags del minuto de cinta que existe, el argumento se puede completar a partir del resumen publicado en *Espectáculo* nº 4 (30 agosto 1937)³⁵ que permite hacerse una idea del planteamiento de la comedia:

Paquete, enamorado de la hija de un jefe de Policía, logra plaza en el Cuerpo para estar cerca del ser amado. Toda su actuación es una serie de equivocaciones lamentables que culminan con la detención y apaleamiento de un compañero a quien confunde con el jefe de una banda de malhechores, pidiendo éstos escapar de la Justicia.

Paquete es expulsado del cuerpo y decide dedicarse a cultivar el arte de sus antepasados: la fotografía. Ya tenemos a Paquete convertido en fotógrafo ambulante y volvemos a reír sus constantes tropiezos y equivocaciones inauditas.

Los fugitivos malhechores robaron gran cantidad de joyas que pasan de mano en mano por los diferentes miembros de la banda. Buscando el Número Uno, que es el encargado de llevarlas al extranjero, encuentran por azar a “Paquete”, (que se hacer llamar el “número uno” de los fotógrafos), y confundiéndole con el bandido le hacen entrega de las joyas, siendo así reconocidos por Paquete, quien facilita su detención. El Jefe de Policía le nombra entonces ayudante suyo y le concede la mano de su hija. Todo ello entre escenas tan cómicas que harán partirse de risa a los espectadores.

³⁵ En *Mi Revista* nº 21 (15 agosto 1937) también aparece un reportaje con fotografías de los principales personajes y la reproducción de un fragmento del guión.

Paquete, el fotógrafo número uno, recoge la tradición del cine norteamericano de la farsa “slapstick” procedente del cine mudo con las características sucesiones de enredos que desembocan en situaciones cómicas. Paquete, el protagonista, se convierte en el homólogo de Buster Keaton, Charles Chaplin o Harold Lloyd y adopta los rasgos que lo definen por su fisicidad y dinamismo. Para Fernández Cuenca, la película “*tenía mucho de sainete costumbrista y abundaba en situaciones muy chispeantes*” (1972: I, 524). Se trata de una producción que encaja en la producción republicana donde la comedia y el musical fueron los géneros cinematográficos más frecuentados (Gubern 2000: 156).

El director de fotografía Joan Mariné³⁶ comentaba cómo Ignacio F. Iquino, director del film, tuvo que plantarse ante el Comité de Producción porque éste no aceptaba a Paco Martínez Soria y a Mary Santpere en el reparto de la película. Iquino se peleó con los miembros del Comité para llevarse el gato al agua a favor de estos dos actores debutantes en la pantalla. Ambos desarrollaron una prolífica y significativa carrera en teatro y cine.³⁷

Mariné (Soria 1991: 25) resumía su relación con el Sindicato de Espectáculos de la siguiente forma:

Servíamos igual para un barrido que para un fregado; además de estos reportajes de propaganda y cortos argumentales filmábamos también mítines y desfiles y hacíamos planos de continuidad para intercalar en los noticiarios. Con cierta frecuencia, cuando había que cubrir simultáneamente zonas distintas, me entregaban una cámara para que yo filmase por mi cuenta. Adrién Porchet se fue a filmar al frente y yo entonces me relacioné mucho con Sebastián Perera.³⁸ Estaba acostumbrado a actuar como operador en pequeñas películas pero no a llevar la cámara, como segundo operador, para lo que tenía grandes dificultades y, a veces, me echaba a mí la culpa de sus errores hasta que un día me encaré con él y le canté las cuarenta. A partir de entonces nos hicimos buenos amigos.

³⁶ Conversación mantenida en la Ciudad de la imagen, Madrid (mayo de 2006).

³⁷ Después de *Paquete, el fotógrafo número uno*, Mary Sentpere colaboró con Iquino en ocho películas más y también formó parte de su compañía teatral (Romaguera 2005: 535). Ver Borau 1998: 556, para Paco Martínez Soria y p. 802 para Mary Santpere.

³⁸ Director de fotografía de las películas de SIE Films: *Solidaridad hacia las víctimas del fascismo; El frente y la retaguardia; Paquete, el fotógrafo número uno; Aurora de Esperanza*.

VENCISTE MONATKOF: un caso singular de imbricación entre cine y teatro [Número 852 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 889] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Juan Pallejá. Director de fotografía: Ramón de Baños. Ayudante de fotografía: Juan Mariné. Conservación: no localizada.³⁹

Venciste Monatkof no es una película con identidad propia. En realidad, se trataba de unas breves secuencias fílmicas que se integraban en la puesta en escena de una obra de teatro con título homónimo, en la que se explica el desarrollo de la Revolución Rusa. *Venciste Monatkof* fue el proyecto teatral más importante del Sindicato Único del Espectáculo de Barcelona, basado en la obra del dramaturgo soviético Isaac Steimberg. Se estrenó el dieciocho de julio de 1937 para conmemorar el primer aniversario de la Revolución anarcosindicalista: “*En Barcelona se ha logrado un feliz ensayo de teatro revolucionario con el estreno de Venciste Monatkof en el Teatro Circo Barcelonés*” (*Umbral* nº 5, 7 agosto 1937).⁴⁰ El montaje lo dirigió Guillem Bosquets con traducción de Cristóbal de Castro e interpretación del “Teatro del Pueblo”,⁴¹ una compañía

³⁹ Se ha corregido la fecha de realización de estos cortes fílmicos del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996), ya que por el testimonio de Joan Mariné y la producción de la obra teatral a la que iban destinados, la fecha correcta es 1937 y no 1936 como consta allí.

El testimonio de Mariné y los comentarios publicados por Mateo Santos en su ensayo *El teatro de vanguardia experimental* (1937) así como el anuncio del estreno de la obra teatral en *Solidaridad Obrera* (18 julio 1937, p.11), confirman los datos de autoría que contradicen la dirección de Valentín R. González como aparece en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Según consta en *Solidaridad Obrera* (18 julio, 1937): “CNT SIE AIT teatro Circo Barcelonés, conmemoración de nuestra revolución. **TEATRO DEL PUEBLO** presentará con la dirección literaria de R. González Pacheco, escénica de Guillermo Bosquets, decorados de Gustavo Cochet, realizador Juan Pallejà y cámara de R. Baños, el drama en un prólogo y tres actos, dividido en doce cuadros, de Ignacio Steimberg ¡*Venciste, Monatkof!* Época: Rusia 1917, Película. Actores: José M. Ladio, Emilio Gross, Enrique Ponte, Miguel García, Juan Merino, March, Esperanza del Bareno, Consuelo Moreno, etc.”.

Joan Francesc Lasa (1996: 366), afirma que Ramón de Baños nunca le facilitó detalles sobre esta etapa de su carrera y califica ¡*Venciste Monatkof!* de “*fallit projecte de superfilm revolucionari*” que no se acabó de filmar por falta de presupuesto; lo que a nuestro entender se trata de un error de interpretación ya que en ninguno de los informes del Comité de Producción o artículos de la revista *Espectáculo*, portavoz oficial de SIE Films, se expone un proyecto de semejantes características. Con toda seguridad fue un proyecto teatral.

⁴⁰ La revista *Espectáculo* nº 3 (15 agosto de 1937) también recogía el estreno de la obra al que dedica una extensa información gráfica con fotografías del espectáculo, aunque en ninguna de ellas aparecen retratadas las escenas con proyección cinematográfica.

⁴¹ El Teatro del Pueblo estaba formado por actores profesionales y obreros, siguiendo los postulados defendidos por Erwin Piscator para la escena teatral y practicados en el cine por Eisenstein y Pudovkin. La compañía se creó en junio de 1937 por iniciativa del SIE-CNT, el sindicato cambió el nombre del teatro Circo Barcelonés por el de ‘Teatro del Pueblo’ y lo puso bajo la tutela del anarquista argentino Rodolfo González Pacheco, refugiado en España, colaborador habitual del semanario libertario *Tierra y Libertad*, y la revista *Nosotros*. Se trataba de promover un “teatro experimental” que respondiera a las

formada a instancias del SIE para promover el teatro “revolucionario”, que capitaneaba el anarquista argentino Rodolfo González Pacheco (Santos 1937: 37; Foguet 1999: 139). La obra ya se había estrenado con anterioridad en el Teatro Español de Madrid el 15 de enero de 1937 por la compañía “La Barraca” (Marrast 1978: 29).

Según explicó Joan Mariné, que por aquel entonces era un jovencísimo ayudante de cámara de Ramón de Baños, las filmaciones se realizaron con dos cámaras.⁴² Se trataba de unas secuencias muy breves repletas de trucos al “*estilo Meliés*”, aunque no recuerda el argumento de estos breves episodios humorísticos y tampoco ha podido añadir más datos significativos sobre ellos. No obstante, el texto de Mateo Santos, *Un ensayo de teatro experimental* (1937), permite conocer el contenido de los cortes cinematográficos. Seguramente los difusos recuerdos de Mariné se refieren a los pasajes del sueño de Monatkof con el diablo, unas escenas en las que el ilusionismo cinematográfico permite plasmar con total verosimilitud la aparición y desaparición del personaje demoníaco mediante el “truco de sustitución” que el realizador francés descubrió en los albores del cine. El argumento explica el triunfo de la Revolución soviética a través del protagonismo de Monatkof, “*el presidente del Consejo Revolucionario en los momentos en que el partido comunista luchaba por dirigir la Revolución Rusa*” (*Solidaridad Obrera*, 22 julio 1937, p. 2).

Mateo refiere con más detalle el contenido de los insertos fínicos. De su relato se deduce que entre ellos se incluyeron fragmentos de películas soviéticas para ilustrar las escenas revolucionarias o bien, que estas secuencias se filmaron en Barcelona con la

expectativas revolucionarias y calmara las críticas, internas y externas que la gestión anarcosindicalista había desatado por su programación, alejada de planteamientos revolucionarios.

Las filiaciones con las que se puede relacionar el Teatro del Pueblo son diversas, vinculadas con el ensayo *Le théâtre du peuple* (1903), de Romain Rolland y su puesta en práctica por Maurice Pottecher; o en las experiencias desarrolladas en latinoamérica durante los años veinte y treinta, sobre todo en México y Argentina, país que desde 1930 contaba con su propio Teatro del Pueblo (Marrast 1978: 142; Foguet 2005: 232-233). En cine, los anarquistas contaban con el referente del *Cinéma du peuple*, creado en 1913 con la activa participación del heterodoxo cineasta Armand Guerra.

La voluntad de los anarquistas al introducir la participación de “auténticos” trabajadores como protagonistas de las historias forma parte de sus principios programáticos en la creación de una “nueva realidad”, en la que el arte ocupa un lugar destacado. No se trata de un simple planteamiento estético, sino que va más allá al considerar las artes en su conjunto como agentes con capacidad para incentivar las transformaciones sociales al servicio de una propaganda eficaz.

⁴² Mariné tenía entonces dieciséis años y llevaba más de un año trabajando al servicio de los estudios Orphea de Barcelona (entrevista en la Ciudad de la Imagen, Madrid mayo 2006).

actuación de los mismos actores teatrales, cosa que parece menos probable por la premura en la que se realizó el proyecto:

Una obra de acción tan vasta e intensa, en la que toma parte una verdadera multitud, no podía representarse con arreglo a las normas que rigen el teatro corriente. Se ha recurrido al cinema, por no bastar, para ambientar la obra, con un decorado muy estilizado de Cochet y con un hábil juego de luces para destacar, oportunamente, un personaje, o una escena.

Había que ayudar la “mise en scène” con algo más. Y ese “algo más” ha sido un elemento tan formidable, y tan difícil de aplicar con acierto al teatro como el cinema. Se ha conseguido en esto la innovación introducida por Piscator en Alemania.

Al final del Prólogo, y fundida con la acción teatral, aparece en la pantalla, hasta llegar al primer plano, esta fecha: 1917. A continuación, unos episodios, en montaje rápido, de la revolución rusa, con el destronamiento y prisión del zar.

En el cuadro primero del primer acto, se combinan también teatro y cine, con unos metros de película con las consignas de la revolución rusa, y con una “cola” de gente ante una panadería.

Y, finalmente, en el cuadro cuarto del acto segundo –el sueño de Monatkof, en que se le aparece el Diablo- se intercala también, como fondo, unos trozos de film.

Este ensayo de teatro experimental es el más considerable de cuantos se han realizado hasta ahora en España. Y había que emprender esta faena –que requiere tanto entusiasmo y esfuerzo-, en una hora de avance social en todos los órdenes, unos obreros auténticos, porque obrero es el que maneja una herramienta de trabajo manual, igual que el que con el intelecto produce arte popular, arte revolucionario, arte de masas. Y es un Sindicato, el de Espectáculos Públicos de Barcelona, quien avala e impulsa este Teatro del Pueblo.

Mateo Santos,

Un ensayo de teatro experimental (1937: 40-41)

Venciste Monatkof fue sin duda alguna el experimento teatral más vanguardista emprendido por los libertarios durante toda la Guerra Civil. Un proyecto que es tributario de la influencia del director alemán Erwin Piscator y sus propuestas innovadoras, tales como la incorporación del cine en la escena teatral. Piscator llegó a Barcelona el cuatro de diciembre de 1936, y entre otras actividades impartió una conferencia en el centro anarquista Ateneu Enciclopèdic Popular. Allí dio a conocer sus teorías de puesta en escena y defendió el teatro socializado según el modelo soviético, además de apoyar la colaboración y complementariedad entre el teatro profesional y el amateur.

¡Venciste Monatkof! se hizo en una circunstancia desfavorable para el Sindicato Único del Espectáculo cenetista que necesitaba contrarrestar las críticas que había recibido hasta el momento por su gestión al frente de la programación teatral. Al Sindicato se le acusaba de ofrecer un repertorio continuista con el teatro burgués, comercial y sin visos de modernidad, un modelo totalmente alejado de las circunstancias bélico-revolucionarias que se vivían en Barcelona. Estas voces críticas

venían produciéndose desde los primeros meses del control ejercido por los anarquistas y se arreciaron en el momento en que ya se había debilitado la hegemonía política de los anarcosindicalistas tras los Hechos de mayo en Barcelona.⁴³

Por eso *Venciste Monatkof* se presentó como el gran acontecimiento de la temporada y la propaganda sindicalista se prodigó en elogios entusiastas tras el estreno:

Ha pasado un año, durante el cual nada se ha transformado profundamente en el espectáculo. Todos los esfuerzos realizados hasta la fecha han sido estériles. La vulgaridad de antaño no se desplazó ni de las tablas ni del celuloide,...Y hay algo surgido el puño de hierro que ha roto el círculo vicioso...No voy a ocuparme de su tesis. Es importante y excelente. Tiene profundidad y sobre todo, obliga al espectador a pensar por sí, es la renovación del arte de Talía. Nada tiene que ver esta presentación con el pasado teatral, con aquel pasado de chabacanerías de vulgaridades, de chistes retorcidos que aun por fatalidad rondan los escenarios de la España revolucionaria. Es algo nuevo. Algo que educa, que hace pensar, que vibrar...Podemos felicitar a los camaradas del Sindicato de Espectáculos Públicos que se han esforzado por servir algo al público, que cuaje con sus profundas inquietudes. Marquemos como fecha histórica, el momento en que el Sindicato de Espectáculos Públicos, ha iniciado el camino de la renovación del espectáculo...que nada tiene de común con el pasado.

Solidaridad Obrera (27 julio 1938)

Pese a los esfuerzos del Sindicato, el público recibió la obra teatral con indiferencia y la incorporación del cine en el espectáculo no se apercibió como un elemento de innovación escénica lo suficientemente atractivo como para añadir un plus a la puesta en escena. *¡Venciste Monatkof!* no tuvo la resonancia esperada y se retiró de la cartelera el siete de agosto, un fracaso que arrastró consigo el proyecto del Teatro del Pueblo, ya que la compañía no volvió a remontar sus actividades en los meses posteriores.⁴⁴

⁴³ Las críticas también se habían hecho desde diversos sectores cenetistas que esperaban las aportaciones innovadoras de la escena promovidas por la gestión revolucionaria. Marrast relata la crónica de los esfuerzos emprendidos por críticos teatrales y autores como Valentí Moragues Roger con *El teatre rus*, unas crónicas radiofónicas emitidas en octubre de 1936, en radio Barcelona. También Max Aub, “Las Noticias” (4 noviembre 1936) reclamaba la necesidad de crear un teatro experimental con obras innovadoras capaces conectar con la masa popular. En junio de 1937 Manuel Valldeperes resumía la temporada teatral 1936-1937 y concluía: *¿Com és possible que la majoria de les sales de Barcelona presentin encara l'espectacle denigrant d'un teatre essencialment burgès, incivil i embrutidor? (...) Ja fa temps haguérem d'averkonyir-nos dels qualificatius duríssims que meresqué a Erwin Piscator la cartellera teatral de Barcelona, completament divorciada dels esdeveniments bèl·lics que commouen el nostre país i que són motiu d'atenció preferent a l'estranger*” (Marrast 1978: 125-141). Ver Foguet 1999: 64 nota; 2005: 224-243.

⁴⁴ Para promover la colaboración del público se organizó un forum que se desarrollaba después de cada representación. La actividad se bautizó como ‘Teatro Polémico’, dinamizada por un grupo de amigos del Teatro del Pueblo: *“La semana próxima el público puede formular preguntas, emitir opiniones y fundamentar sus críticas. Se incorpora al público para dignificar el arte. Con esto se incorporará el público como colaborador activo de la campaña de dignificación del arte y se identificará con el Teatro del Pueblo, a través del esclarecimiento de los problemas candentes que plantea la obra, que son también los de la hora actual. Inauguramos con este nuevo actor, apasionado y espontáneo –el pueblo- la creación de un verdadero teatro revolucionario de masas”* (*Solidaridad Obrera*, 21 julio 1937).

9. DOS DOCUMENTALES DE SÍNTESIS DE LOUIS FRANK

El caso del lituanés Louis Frank y su relación con la cinematografía es especialmente singular.¹ Llegó a Barcelona como voluntario de las Brigadas Internacionales y al entrar en contacto con el movimiento libertario quedó fascinado hasta el punto de realizar dos documentales de guerra y propaganda: *Fury over Spain* (1937) y *Amanecer sobre España* (1938), que se realizaron con la expectativa de alcanzar una amplia difusión en el ámbito internacional.²

La vida cinematográfica de Louis Frank comienza y acaba aquí, totalmente vinculada al interés que le suscitó el anarquismo español y a la circunstancia de la Guerra Civil. El testimonio de su hija Susana refleja esa profunda convicción por la causa ácrata: “*Siempre vivió como desarraigado, pero en España encontró un sentido, parecía que formaba parte de algo, se sintió muy involucrado con el espíritu libertario*” (*Recuerdos*, 2003).

¹ Louis Frank (Lituania-México) nació a finales del s. XIX en el seno de una familia judía que se vio forzada a emigrar a Nueva York a causa de los pogromos rusos, cuando Frank apenas tenía nueve años. Participó en la Primera Guerra Mundial en el servicio de espionaje norteamericano y llegó a España como voluntario de las Brigadas Internacionales para colaborar en la defensa republicana. Tras la guerra se exilió en Francia, donde la American Friends Service Committee (AFSC) le nombró director de una colonia para niños refugiados españoles hasta que la ocupación nazi clausuró los centros y lo confinó en Baden-Baden. Parece ser que su pasaporte norteamericano le salvó la vida y le permitió salir del presidio para establecerse en México donde vivió hasta su muerte, cumplidos los noventa años de edad.

Según su hija Muriel: “*Después de vivir tres guerras decidió hacer una familia, se convirtió en un empresario muy trabajador con una gran energía, empezó una vida nueva. En México pudo reflexionar sobre su vida, ya era un hombre de cincuenta años y se quedó sin concluir esa película con la que él soñaba*” [Datos extraídos de la película documental *Recuerdos* (2003)* de Marcela Arteaga, en la que los hijos de Louis Frank, José, Susana, Muriel y Evelyn, desvelan algunos detalles biográficos. Otra información procede de la escritora Antonia Fontanillas, que conoció a Frank en México durante el año 1975].

**RECUERDOS* (2003, México). Guión y dirección: Marcela Arteaga. Fotografía: Célina Cárdenas. Música: Gustavo Arteaga. Edición: Sigfrido Barjau, Roberto Bolado y Marcela Arteaga. Interpretación: Max Kerlow, Génova Arteaga y Roberto Hacha. Testimonios: Ishie Gilbert, Czila Siburkenie, José Borrás, Antonia Fontanillas, Ziuta G. de Kerlow, Sonia Stolarska, José Frank, Susana Frank, Muriel Frank, Evelyn Frank, Frida Iofelovich Diebiche, Jacob Kasimov, Iosefas Tatsas, Gershon Shusta, Boris Lojeles, Maxim Rudas, Sydney Heisler, Antonio Zapata, Mary Elmes, Enrique Casañas, Abel Paz y Concha Pérez.

Se trata de un film a medio camino entre la evocación poética del pasado y el documental histórico en el que se entrevistan a numerosas personas, entre ellos a familiares de Louis Frank y a tres militantes anarquistas españoles testigos de la Guerra Civil: Antonia Fontanillas, Abel Paz y Concha Pérez.

² Se desconoce las repercusiones que tuvieron las películas y si alcanzaron una amplia difusión en EEUU. Se proyectaron en actos organizados por las asociaciones internacionales de ayuda humanitaria para las víctimas de la guerra en España que operaron en Europa y América, como Solidaridad Internacional Antifascista (SIA), la agrupación anarquista que se organizó y emprendió sus actividades durante el último año y medio de la guerra.

Fury over Spain y *Amanecer sobre España* son las únicas películas que Louis Frank realizó en toda su vida, aunque se desconoce si tuvo algo que ver con el cine amateur antes o después de la guerra. Como se ha podido comprobar en el recorrido por la filmografía anarquista, las colaboraciones de fotógrafos aficionados fueron numerosas pero el caso de Louis es único en el conjunto de la producción libertaria por tratarse de un brigadista que de forma desinteresada se sumó a la labor de otros corresponsales extranjeros en el ejercicio de tareas informativas. Frank se convirtió en un cronista más de la guerra de España para el resto del mundo. Sus películas tienen la voluntad de ser testigos de su tiempo para erigirse en relatos verídicos de lo que aconteció, como expresa de forma contundente el narrador de las cintas. Una mirada que deja entrever algunos estereotipos sobre España con un discurso cargado de lirismo donde se reafirman tres ejes sobre los que se asienta gran parte del relato anarquista sobre la Guerra Civil: el poder revolucionario del pueblo, la eficacia de las milicias y la defensa heroica de Madrid.



FURY OVER SPAIN [Número 361 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 459-460. Duración: 52'21''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, guión y comentario: Louis Frank y Juan Pallejá. Fotografía y sonido: Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinscheuk, Antonio García. Distribución en EEUU: Modern Film Corporation, New York. Idioma original: inglés. Conservación: completa 16 mm. Filmoteca Española. Traducción del texto original: Paula Martínez Martínez. Supervisión de la traducción original: Elaine Barrett.

Sinopsis: Madrid y Barcelona constituyen las grandes metrópolis de España, un país de gran riqueza natural formado por gentes sencillas. La Monarquía es reemplazada por un gobierno democrático que proclama la Segunda República, un cambio político que se recibe con euforia en las calles de las ciudades. En 1936 el general Franco dirige un golpe militar desde Marruecos que fracasa por la intervención del pueblo armado pero da lugar a una Guerra Civil. Los trabajadores se ofrecen voluntarios para la lucha armada y se organizan las primeras milicias antifascistas que marchan al frente de Aragón con el liderazgo de la CNT-FAI. Los Aguiluchos de la FAI y la columna Durruti se dirigen hacia Zaragoza, primeros enfrentamientos armados en Bujaraloz, Pina y Siétamo. En Barcelona se organiza un gran mítin, al puerto de la ciudad llega el barco de ayuda soviético Zyrianin que es recibido con gran entusiasmo por la población.

En el centro peninsular cae Toledo y Madrid resiste los ataques fascistas. Llegan las Brigadas Internacionales para colaborar en la defensa de la capital, allí muere Durruti que es enterrado en Barcelona. La guerra continúa y Madrid sufre múltiples ataques aéreos que devastan la ciudad mientras el pueblo aguanta las embestidas del fascismo.



El original de la película *Fury over Spain* se realizó en inglés para facilitar su propagación en los Estados Unidos, con un texto escrito por Louis Frank en

colaboración con Juan Pallejá. No hay noticias de que se estrenara en los cines españoles.

Se trata de un documental enteramente de montaje en formato original de dieciséis milímetros, preparado para su difusión en el extranjero. Se emplean los materiales de Barcelona junto a otros fragmentos procedentes de noticiarios españoles y extranjeros que ilustran acontecimientos anteriores a la Guerra Civil, como la proclamación de la República.

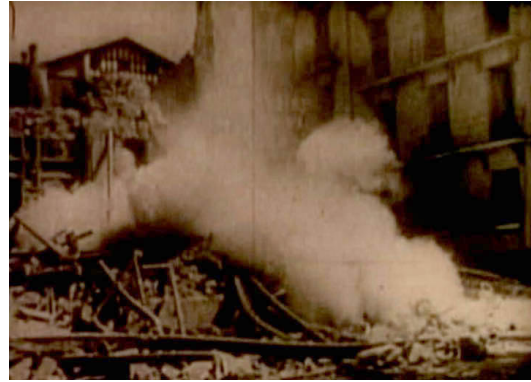
Existe otra versión de *Fury over Spain* con el subtítulo: *Un pueblo en armas*, que está doblada al castellano. Se trata de una película italiana que el Comitato Spagna Libertaria de Milán realizó a mediados de los años sesenta y el Comité Nacional de la CNT española retomó para rehacerlo completamente. Se modificó el comentario de la voz en *off* y se actualizó al discurso político en una adaptación que la organización sindical defendía en ese momento.³

Para el comentario de la película se ha tomado la copia original de Filmoteca Española y se ha traducido al castellano todo el texto de la voz en *off*, lo que permite apreciar con detalle el texto del film. La transcripción del mismo se puede leer en el apéndice documental que se adjunta al final del trabajo.

El relato de la película tiene un planteamiento lineal enmarcado por unos sucesos cronológicos que arrancan con el fin de la monarquía y finalizan a mediados de 1937. Un preámbulo sirve para caracterizar España y señalar brevemente los antecedentes de la Guerra Civil, a continuación se desarrollan dos bloques narrativos. El primero se centra en el frente de Aragón durante el mes de agosto y la lucha de Toledo en septiembre de 1936. La segunda unidad se dedica íntegramente al asedio a Madrid y se prolonga hasta la primavera de 1937. Un inciso narrativo refiere el entierro de Durruti en Barcelona para destacar su participación en la defensa de la capital.

³ Se trata de una película estructurada en dos partes que circula por ateneos, cineclubs y se encuentra accesible en Internet [[www.http://p2p.kinoki.org/displayimage.php?pos=-56](http://p2p.kinoki.org/displayimage.php?pos=-56)]. En esta versión, todo el protagonismo pivota alrededor de la CNT que se convierte en la protagonista absoluta del discurso político y se aleja por completo de la argumentación original, incluso se añaden fragmentos nuevos que justifican el subtítulo '*Un pueblo en armas*' con el siguiente argumento: "*Los milicianos no llevan divisa, no son un ejército, son un pueblo revolucionario en armas; muchos llevan un mono de mecánico, otros su ropa de campesinos. Es un pueblo en armas que defiende la revolución social*".

El acento político se centra en la crítica hacia el comunismo estalinista, denuncia las purgas genocidas y prueba su influencia sobre las instituciones republicanas durante la Guerra Civil. De hecho esta cinta se convierte en otro documento completamente diferente al firmado por Louis Frank, aunque incorpora todos los fotogramas de la película original.



Es probable que la alocución que acompaña al desfile de las imágenes sea la propia voz de Louis Frank, pues tiene un acento norteamericano un tanto indefinido.⁴ La palabra hace uso de la ‘tiscoscopia’ para remarcar sucesos anteriores al presente del relato que no aparecen ilustrados, como es el caso de las elecciones de 1931, la toma de Toledo o los bombardeos de Irún, Guernica y Almería.

Se observa una gran diferencia en el uso y la frecuencia de la voz entre el preámbulo y la segunda parte del documento. En el prefacio, la palabra se convierte en la conductora absoluta del relato con una gran presencia que lo ocupa todo, sin dejar espacios de silencio. Casi a modo del tradicional estilo de “conferencia filmada”, el narrador explica el sentido de las imágenes antes de que el espectador se haga una idea de lo que ocurre en pantalla. La frecuencia de imágenes heteróclitas es tan rápida que tampoco permite una mirada contemplativa y ahí juega su gran baza ideológica la crónica de la enunciación oral. El planteamiento inicial del texto denota una visión estereotipada de España, característica de los cronistas extranjeros, que estaba plenamente consolidada en la cultura norteamericana de los años treinta, así se afirma: *“Anclada en lo tradicional, la Península Ibérica, antaño mayor potencia mundial, es un país romántico, bello, un rayo de luz eterno”*.

A grandes rasgos, el discurso traza la existencia de una España dual enfrentada: un conjunto urbano, industrial y moderno, frente a un mundo agrícola ligado a actividades tradicionales, menos desarrollado y con una estructura social semi-feudal. La enunciación esboza el triunfo de la República como una *“revolución pacífica”* que trata

⁴ Elaine Barrett, supervisora de la traducción del texto, afirma que se trata de un acento norteamericano pero no autóctono, por lo que éste se podría atribuir al origen europeo de Louis Frank o de algún otro brigadista internacional.

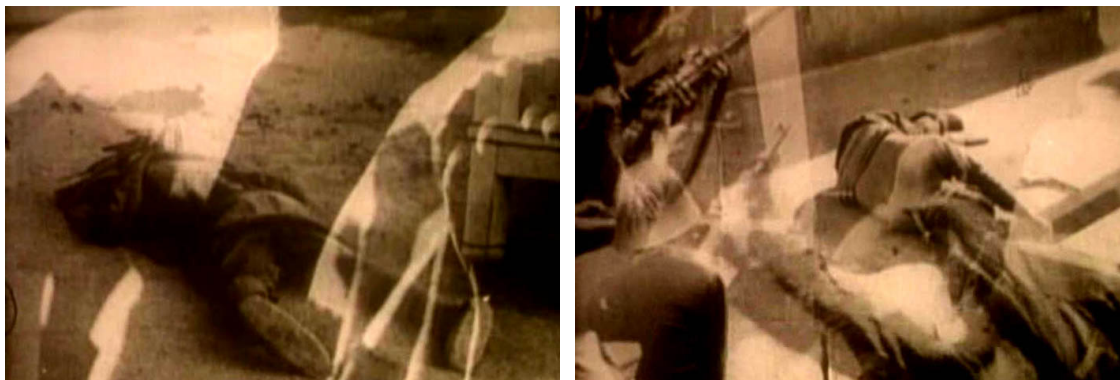
de sacar al país del atraso y subraya el protagonismo del pueblo. Afirma: “*En territorio rebelde, legiones de moros resucitan las pasadas invasiones de España. Pero esta vez han sido reclutados por un general español para aterrorizar a su propia gente. Los españoles se niegan a inclinarse ante el látigo de un dictador y los trabajadores luchan con valentía, abrumados por la superioridad en armas y municiones, proporcionadas por las fuerzas aéreas oficiosas de Franco*”.

El narrador advierte de la “verdad” del documento visual, la palabra cumple una función legitimadora que certifica la autenticidad de la imagen: “*El documento que les mostramos a continuación muestra escenas reales del conflicto. Escenas de entusiasmo y fuego revolucionario, escenas de feroces batallas. Filmadas y grabadas, por primera vez en la guerra, por cámaras oficiales del gobierno en medio de la batalla. Contarán su historia, la historia de todo un pueblo alzándose en defensa de la libertad contra la invasión para instaurar privilegios feudales y dinastías reales*”. Un alegato que suscribe la lealtad al discurso ideológico republicano y trata de ofrecer una idea de unidad sin fisuras en consonancia con la finalidad política de la película que pretende recabar ayuda para el gobierno de la República.

En el episodio de Madrid la voz se hace menos presente, deja espacios de silencio que permiten contemplar las imágenes de la destrucción. Pero a medida que describe el asedio de la ciudad, el tono de denuncia se vuelve más enfático para destacar el efecto de los bombardeos y sus trágicas consecuencias sobre la población civil.

Fury over Spain reutiliza fotografías fijas junto a una gran cantidad de fragmentos de las películas de SUEP-CNT y SIE Films, que se insertan para ilustrar el itinerario descrito por el narrador. El montaje incorpora los fragmentos heterogéneos en un estricto orden cronológico desde el fracaso del Alzamiento militar en Barcelona, ilustrado con *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936). A continuación se emplean cortes de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, *reportajes números uno, dos y tres* (1936) y *Bajo el signo libertario* (1936) para describir el inicio de la guerra con los diferentes emplazamientos de las columnas anarquistas en el Bajo y Alto Aragón. El apartado dedicado a Madrid, sigue la línea temporal con imágenes tomadas de *Ayuda a Madrid* (1936), *El entierro de Durruti* (1936), *Madrid tumba del fascio, octava jornada* (1937) y *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha compañero?* (1937), con el que se clausura el relato en una rápida

sucesión de transparencias, fundidos encadenados y fotos fijas, que rinden homenaje visual al difunto líder anarquista.



AMANECEER SOBRE ESPAÑA [Número 24 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 132-134. Duración versión castellana: 44'35''] Barcelona, abril 1938. Producción: Solidaridad Internacional Antifascista (SIA). Dirección: Louis Frank. Director técnico: Juan Pallejá. Fotografía: Segismundo Pérez de Pedro, 'Segis', Félix Marquet, A. García Verchés, Adrién Porchet, Ricardo Baños. Sonido: Francisco Gómez. Montaje: Louis Frank. Idioma original: castellano. Sincronización de sonido: Johanson.⁵ Conservación: completa, Filmoteca Española.

Sinopsis: España es un país con una economía agrícola basada en el trabajo manual del campo realizado por gentes humildes, jornaleros que viven en la miseria a pesar de la riqueza que genera su constante esfuerzo. En las ciudades los obreros en paro sufren una situación desesperada que les conduce a prisión, mientras la burguesía vive inmersa en un mundo de bienestar que da la espalda a la precaria situación de las familias trabajadoras. Se produce una sublevación militar contra el gobierno que encuentra la respuesta inmediata del pueblo para impedir su triunfo, se inicia la guerra y las milicias de voluntarios marchan al frente. Los combatientes resisten en la lucha a pesar de no recibir la ayuda de los países europeos responsables del Pacto de No Intervención.

La nueva industria de guerra se esfuerza en la producción de armamento. Desde Cataluña se organizan expediciones de víveres para la zona Centro y Solidaridad

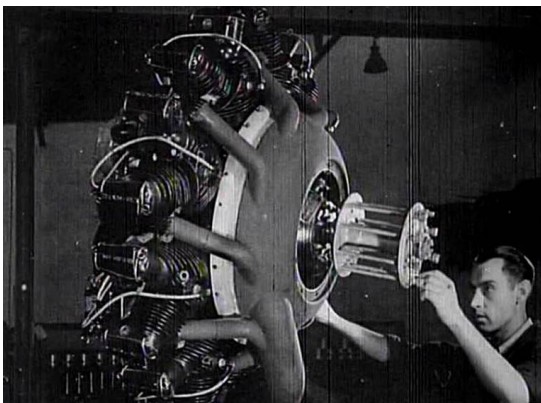
⁵ Una carta de las Oficinas de Propaganda Exterior de la CNT-FAI, fechada el doce de abril de 1938 y firmada por Martri Gudell, notificaba al Secretario General del SAC*, John Anderson, la salida del montador Johanson hacia Suecia después de sincronizar la banda de sonido con los subtítulos en sueco de *Amanecer en España* junto a otros cuatro títulos más: *¡Criminales!*, *Y tú ¿qué haces?*, *Madera* y *El último minuto*.

*SAC: Sveriges Arbetares Centralorganisation (Organización Central de trabajadores de Suecia). Sindicato de orientación anarquista fundado en 1910, Estocolmo.

Internacional Antifascista despliega ayuda humanitaria en toda el área republicana y entrega los donativos recaudados en el extranjero para ayudar a las víctimas de la guerra, sobre todo las mujeres y los niños.

Fábricas y talleres de retaguardia trabajan con denuedo para abastecer el frente con la ayuda de todos los trabajadores, hombres y mujeres. Mientras los padres trabajan, los hijos de los obreros son bien atendidos en los hogares de acogida que organizan asociaciones e instituciones. En el frente, campesinos y milicianos confraternizan y juntos disfrutan algunos ratos de ocio.

En Madrid el gobierno facilita la evacuación de civiles y procura el difícil abastecimiento de la ciudad sitiada. El nuevo orden social implantado en la zona republicana se basa en las colectividades obreras y está representado por los dos sindicatos mayoritarios, CNT y UGT que trabajan en estrecha colaboración. La población civil resiste los ataques fascistas mientras los jóvenes acuden a luchar por la dignidad de todo el pueblo.



Amanecer sobre España fue un encargo de la CNT-FAI para Solidaridad Internacional Antifascista (SIA), una producción que se financió con los fondos de esta organización internacional.⁶ Louis Frank realizó el original en castellano y con posterioridad hizo varios montajes con ligeras variaciones, uno en francés y otros dos en inglés. Las dos primeras versiones son prácticamente idénticas a la original, mientras que la tercera presenta importantes variaciones e incluso incorpora materiales inéditos.⁷ Parece ser que Frank vivió toda la vida obsesionado con la idea de rehacer la película con otro montaje totalmente nuevo, aunque “*se quedó sin concluir esa película con la*

⁶ *Ilustración Ibérica* nº 3 extraordinario, abril-mayo 1938. Solidaridad Internacional Antifascista (SIA) se fundó en mayo de 1937 por un grupo de personas que lideró el Consejero de Sanidad de la Generalitat de Cataluña, el cenetista Pere Herrera, quien asumió la Secretaría del Consejo Nacional de SIA. Entre sus miembros figuraban Lucía Sánchez Saornil, fundadora de la asociación Mujeres Libres, encargada de Propaganda de la organización; Aniceto Gallo Urralde como encargado de la Administración; Aumatell, director de la Sección Jurídica y Áurea Cuadrado, responsable de Asistencia Social. El objetivo de la agrupación era prestar toda clase de asistencia sanitaria y social en guarderías, albergues, reparto de alimentos en los frentes y construcción de refugios. La Asociación se formó como contrapartida política a Socorro Rojo Internacional (SRI), un organismo creado por La Internacional Comunista en 1922 que durante la Guerra Civil actuó bajo la tutela del Partido Comunista Español, de quien la CNT sospechaba que recibía financiación. SRI sufragó entre otras películas, los ‘trailers’, series de tres minutos de duración que ideó el realizador José Fogués. Ver Sala-Álvarez (1981: 23-24).

El Consejo Nacional de SIA aprobó unos estatutos en Valencia el 27 de mayo de 1937 y en la circular que envió para dar conocimiento de su constitución se afirmaba: “*SIA debe ser, a nuestro entender, una gran institución de asistencia social dirigida y controlada por nuestro Movimiento Libertario. Con una organización sencilla y una ejemplaridad administrativa honrada, sin politiquería, sin parcialidad, con un desarrollo digno, que viva por sus actos y que no se alimente solamente de propaganda. (...) No queremos la responsabilidad de orientar un Movimiento costoso y descoordinado sujeto a variaciones de interpretación. Queremos una obra sólida, un ejemplo que los anarquistas den al mundo*” (Berenguer, 2004: 148).

SIA se financiaba con donativos de militantes y aportaciones internacionales y llegó a establecer hasta veintisiete delegaciones en el extranjero, en Europa y EEUU, una de las más activas la Federación de Comités Españoles de Acción Antifascistas, radicada en Francia. En España se repartía en cuatrocientas Agrupaciones Locales que contaron con una afiliación de unas ciento cincuenta mil personas; ochenta y dos estaban en Cataluña. El periodista Juan Soler describía otras de las fuentes habituales de financiación de SIA mediante la celebración de festivales benéficos, incluso el organismo creó un grupo teatral propio: “*Para recaudar fondos organiza festivales y establece cotizaciones voluntarias que cada día van más en aumento. Ha organizado un cuadro escénico que trabaja gratuitamente en los hospitales y en los frentes*” (*Mi Revista* nº 54, 1 diciembre 1938).

En los festivales, además de las actuaciones en directo, SIA organizaba sesiones cinematográficas en las que se proyectaban noticiarios, reportajes, documentales y largometrajes. Así en uno de sus programas combina el noticiario *Amparados* con el reportaje de guerra *Aquellas milicias* (1938), el documental *Hijos del Pueblo* (1937) y la comedia musical *¡Centinela alerta!* (1936). Asimismo, en las campañas internacionales para recabar fondos, se proyectaban entre otras: *Fury over Spain* (1937), *Amanecer sobre España* (1938), *A call to arms* (1937), *Crime against Madrid* (Díez 2003: 94-95)

La organización financió dos películas para el sindicato anarquista: *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (1937), dirigida por Alfredo Polo para el FRIEP de Madrid; y *Amanecer sobre España* (1938), a cargo de Louis Frank para SIE Films de Barcelona. También se realizaron otras dos películas para publicitar las tareas de la organización, *SIA en el 19 de julio* (1938) y *Misión de SIA* (1938).

⁷ Ver Del Amo-Ibáñez (1996: 133) para conocer con detalle los principales cambios de la versión inglesa número dos.

que él soñaba”.⁸ Da la impresión de que para el lituanés éste film representaba algo más que un simple trabajo de encargo, Frank quiso legar un testimonio fílmico sobre el anarquismo hispano, al que de alguna manera rinde reconocimiento y homenaje en esta película.

Para el análisis de *Amanecer sobre España* se ha utilizado la versión original en castellano procedente de Filmoteca Española, sin establecer comparaciones con las otras tres versiones francesas e inglesas que se rehicieron después de la guerra.

En el devenir cronológico del corpus cinematográfico anarquista, esta película es la última que se conserva, con ella se cierra el ciclo de la Guerra Civil y se puede clausurar el relato anarquista sobre los acontecimientos de la contienda. Se estrenó el seis de junio de 1938 en las salas Astoria y Maryland de Barcelona y se mantuvo en cartelera durante todo el mes de julio (*Solidaridad Obrera* VI-VII.1938).

Amanecer sobre España es un titular que en sí mismo contiene toda una declaración de principios. La metáfora del comienzo de una nueva era para el pueblo español se representa con la misma figura retórica a lo largo de toda la cinematografía y la literatura anarquista. La utopía revolucionaria cristaliza en la imagen del ciclo solar, ligado a la obtención de la felicidad que promete el poder del pueblo. El astro se convierte así en el símbolo que abre una nueva etapa hacia la liberación de la humanidad, la mítica Arcadia ácrata.

El núcleo de la narración se centra en el desarrollo de la guerra y la revolución para destacar el aspecto heroico de la resistencia y el esfuerzo colectivo en la organización del frente y la retaguardia. El relato concluye con la adhesión de los jóvenes al combate sin un desenlace cerrado sobre el devenir de la contienda ya que todavía se desconoce el resultado final, aunque propone una conclusión esperanzadora que engendrará la victoria del ‘pueblo’.

La historia se organiza con una retórica que alterna oposiciones duales: riqueza/pobreza; apariencia/realidad; letargo/vitalidad. La alocución plantea la

⁸ Son palabras textuales de Susana Frank en *Recuerdos* (2003, México). La escritora Antonia Fontanillas y Alfonso Del Amo, que también conoció a Louis Frank, confirman éste deseo por rehacer la película en otra versión. Precisamente, fue el contacto de la cineasta mexicana Marcela Arteaga con algunos fragmentos documentales de *Amanecer en España* lo que originó el interés de la directora por la enigmática figura de Louis Frank y puso en marcha la producción de *Recuerdos*. Sería muy pertinente localizar y estudiar este material original atesorado por Frank, quizás se pueden hallar documentos cinematográficos inéditos de la guerra que se podrían incorporar al *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; un material que todavía conserva su hijo José en México.

pervivencia del pasado en una estructura social obsoleta con el problema secular del escaso desarrollo agrícola, una tierra rica que está concentrada en unas pocas manos y proporciona un nivel de vida muy bajo a las clases trabajadoras. Confronta esta *Vieja España*, estancada en el feudalismo, con la *Nueva España* que se está construyendo al mismo ritmo que la contienda. Una España protagonizada por trabajadores que han adquirido el derecho a tomar decisiones en la orientación de sus esfuerzos y en la gestión de los recursos productivos. Son imágenes planteadas como símbolos, en ellas se concentran mundos contrastados, la *Vieja España* está representada por la ganadería brava, las grandes extensiones de tierra, la pobreza del campo. La *Nueva España* se visualiza en la fábrica, el trabajo de los obreros, el progreso económico basado en el nuevo modelo de organización colectiva.



Se trata de un concepto que avala la existencia de dos Españas enfrentadas antes de la guerra sin tener en cuenta el período republicano como una etapa de reformas sociales. Una tesis que asienta el discurso anarquista sobre las posibilidades que el estallido de la guerra ha provocado para abrir una nueva etapa social.

Simplificación y dicotomía se aplican a un esquema que interpreta la guerra como una gran gesta heroica. Según este discurso político, la solidaridad que emana del esfuerzo colectivo genera unas expectativas vitales que impulsan el desarrollo de la actividad en el campo y en las fábricas. Una cooperación necesaria para vencer en la guerra y eliminar las diferencias entre las clases sociales.

Además de defender la revolución anarquista, el mensaje ideológico avala la unidad de acción en el frente con la organización del Ejército Popular y en retaguardia refuerza la unión de las organizaciones sindicales CNT-UGT.⁹ El texto se esfuerza por destacar la iniciativa conjunta de los sindicatos en fábricas y talleres para enfatizar la alianza obrera.¹⁰



⁹ Como ya se ha apuntado, *Amanecer sobre España* quedó listo en el mes de abril con la sonorización completa. Durante el tiempo que llevó el montaje de la película se produjo un giro desfavorable para el ejército republicano cuyas posiciones en Aragón retrocedieron ante la ofensiva nacional. Con la inmediata ocupación de Lérida en abril de 1938, el frente quedó estabilizado en territorio catalán. El día 15 de marzo las tropas franquistas llegaron hasta el mar Mediterráneo por Vinaroz (Castellón) e interceptaron las comunicaciones entre Cataluña y Levante. En Barcelona se extendió la alarma entre la población que hubo de padecer los efectos devastadores de los bombardeos aéreos durante todo el mes de marzo.

¹⁰ El desmoronamiento del frente de Aragón precipitó el pacto entre las dos centrales sindicales, cuyo programa conjunto CNT-UGT se hizo público el día 18 de marzo de 1938 con la intención de aunar todos los esfuerzos para ganar la guerra; entre otras cosas el pacto afirmaba: “La CNT y la UGT, con la preocupación permanente de ganar la guerra y de asegurar las conquistas políticas y económicas hechas por el proletariado durante la revolución, y aspirando a superarlas en todo tiempo y lugar, ratifican la existencia del Comité Nacional de enlace, revalorizando su personalidad gestora con las siguientes bases.

Defensa Nacional. La CNT y la UGT reconocen los grandes progresos conseguidos en la formación del Ejército Popular, en su combatividad y en el perfeccionamiento técnico de sus mando, y están decididas a fortalecer todos los resortes que faciliten la creación de un Ejército regular, eficiente, que sea garantía de triunfo en la guerra y en todas las contingencias bélicas exteriores que pudieran derivarse de ese triunfo. Habrá de ser preocupación permanente de la CNT y la UGT mantener y robustecer los lazos de confraternidad entre los componentes del Ejército, bajo la bandera del antifascismo.

Industria. La CNT y la UGT comprueban la necesidad de imprimir mayor impulso a la producción industrial de nuestro país, muy especialmente en las industrias de guerra, coordinando e incrementando los esfuerzos de los sindicatos en este sentido. Ambas organizaciones se esforzarán por mantener una retaguardia firme y disciplinada y por infundir a todos los obreros, sin distinción de categorías, el espíritu de abnegación y de sacrificio que la hora actual exige, a fin de que no regateen ningún esfuerzo en su trabajo relacionado con las necesidades militares” (Solidaridad Obrera, 19 marzo 1938). Ver Peirats (1988: 36-50) donde se analizan las consecuencias políticas del pacto.

La voz del narrador manifiesta una profunda admiración por el pueblo español que exterioriza la implicación personal de Louis Frank en la contienda española como integrante de las Brigadas Internacionales. Afirma la alocución:

Pasan meses y meses y el nuevo combatiente sigue firme en su puesto, sin vacilar afronta las adversidades y alternativas de la guerra. Un año de cruenta lucha soportado por un pueblo que odia la guerra, un pueblo indefenso, enfrentado con una enorme maquinaria y perfecta organización militar sigue resistiendo; el heroísmo de su resistencia ha traído las simpatías y ha causado el asombro del mundo.

La riqueza de materiales fílmicos que aparecen en el montaje de *Amanecer sobre España* recoge fragmentos heterogéneos de las diferentes productoras anarquistas de Barcelona -SUEP y SIE Films- y de Madrid -SUICEP, FRIEP, Espartacus Film-. Entre las que proceden de Barcelona se reconocen escenas de *El último minuto* (1936); *Bajo el signo libertario* (1936); *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha compañero?* (1937); *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936); *Madrid tumba del fascio, documental número ocho* (1937); *Ayuda a Madrid* (1936); *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, reportajes números tres y cuatro* (1936); *Aragón trabaja y lucha* (1936) y el documental del Sindicato de la Madera (1937).¹¹ Las películas de Madrid no se conservan, pero por la correspondencia que hay entre algunos títulos y las imágenes, se puede citar *Valencia y sus naranjos* (1937), de Martín Domingo, con una secuencia de un grupo de mujeres en la recogida de la naranja ataviadas con los característicos atuendos valencianos.

La construcción de la película con fragmentos que ya formaban parte de otros discursos preexistentes pone en evidencia, más que en ningún otro tipo de filmes, la naturaleza intercambiable de las imágenes y su intrínseca polisemia, como se aprecia en el sentido que adquiere cada una de las secuencias. En el relato de *Amanecer sobre*

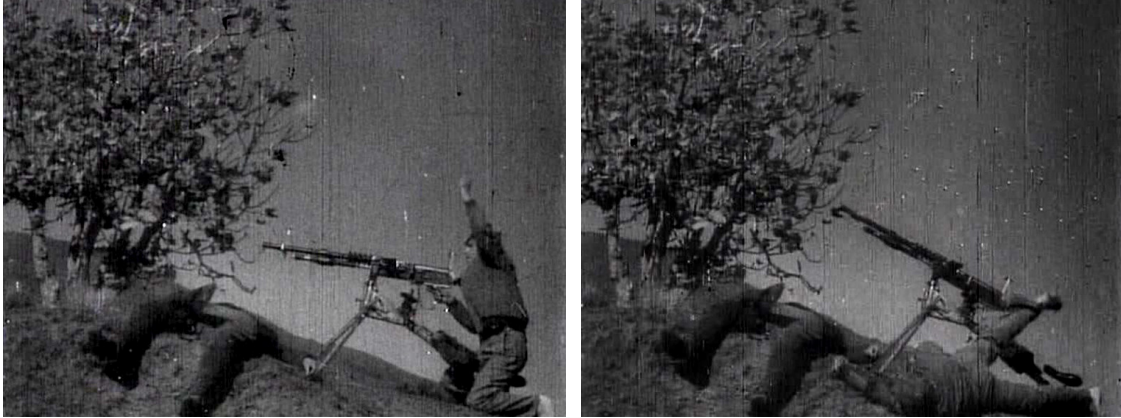
¹¹ *Madera* (1937), es un documental dramatizado que actualmente está desaparecido, dirigido por el actor José Baviera con comentarios de Ángel Lescarboura. Las referencias hemerográficas confirman su estreno en las salas Coliseum y Actualidades de Barcelona. La revista del Sindicato emitía una crítica muy favorable: “*La película es una lección de ritmo y de sentido de cinema. Porque además de film interesante, Madera es una documental amena. Les, ayudante de dirección y autor del comentario, ha introducido unos gags que dan a la película, en determinados pasajes, el tan suspirado aspecto de cinema puro. Por su fotografía, su montaje y su dirección, Madera ha constituido una sorpresa*” (*Espectáculo* nº 4, 30 agosto 1937).

Josefina Dorado, miembro del Comité del Sindicato de la Madera de Barcelona durante la Guerra Civil, asistió al estreno y comenta el argumento. Según su testimonio, la película establecía una comparación entre las condiciones de trabajo de los empleados del ramo antes de la colectivización de 1936. El relato explicaba los cambios que se producían en la empresa: del abuso y la explotación se pasaba a la gestión de los trabajadores basada en la igualdad. El film seguía todo el proceso de transformación de la madera, desde la tala de los bosques hasta su posterior venta en el mercado del mueble (entrevista mantenida en Barcelona, agosto 2007).

España se explica cómo la situación de paro industrial provoca el hambre y la desesperación de un obrero que delinque y acaba en prisión. Para ello se emplean algunos fotogramas de *El último minuto* (1936), pero se colocan en un orden inverso al original. Así, en *Amanecer sobre España*, una madre y su hija de clase obrera miran con deseo un escaparate de comida mientras el padre en paro va a la búsqueda de empleo, sin conseguir nada hasta que finalmente acaba en la cárcel. En el original de *El último minuto*, el relato se construye con un montaje opuesto: el padre salía de la cárcel, donde había estado preso por su militancia anarquista, buscaba trabajo y toda la familia vivía sumida en la miseria y el hambre al no encontrar ocupación. Ambos montajes responden a la misma intención de denuncia social aunque los matices políticos de uno y otro relato cambian sustancialmente.

Amanecer sobre España emplea el formato documental sin escatimar la inclusión de dramatizaciones y reconstrucciones a lo largo de todo el film. Entre ellas, son destacables los momentos previos a la guerra: el golpe militar en Barcelona con la participación activa del clero en apoyo a los militares sublevados y la ocupación de tierras por los campesinos. En la secuencia de la guerra, se escenifica la muerte de un combatiente en pleno campo de batalla.





El montaje tiene un aliento poético que se expresa en la recreación de las tareas agrícolas y ganaderas; los planos que componen cada una de las escenas en la recogida de los naranjos, las oliveras y todo el proceso de obtención del aceite son de una gran belleza plástica. Los encuadres y las angulaciones destacan la dignidad de los personajes y los engrandece en su puesta en forma al estilo soviético. De ahí que se establezca un juego permanente de oposiciones que revaloriza el trabajo manual de las clases humildes. De hecho los trabajadores son los protagonistas absolutos de todo el documental, personajes anónimos que el montaje individualiza con insertos de primeros planos en representación de todo el pueblo: rostros de hombres, mujeres y niños en un abanico que abarca los dos géneros con representación de todas las edades. Se trata de unos retratos fugaces de gran expresividad, con encuadres de composiciones asimétricas que acentúan la plasticidad del campo visual.¹²

El pasaje de guerra discurre con planos de recurso y algunas dramatizaciones articuladas con un montaje que difiere significativamente de los otros pasajes, pues se resuelve con una duración menor de los planos engarzados por corte. Un recurso que acelera la acción del combate y produce el efecto de sucesión vertiginosa de acontecimientos. En contraste a estos, la descripción de las tareas de campesinos mediante fundidos encadenados proporciona una cadencia más pausada.

¹² Sobre el protagonismo del pueblo anónimo en la película, el semanario *Ilustración Ibérica*, año I nº 3 (1938) publicaba: “*Amanecer sobre España no tiene estrellas. Es la tragedia de un Pueblo que carece de figuras preeminentes porque está compuesto en su totalidad de héroes. Las multitudes trabajan, cantan y luchan atentas únicamente a la eficacia de su tarea colectiva y anónima. (...) Los generales que mueren en la cama se sublevan. El Pueblo se yergue viril y magnífico, y vence. El gesto heroico carece de relieves, porque héroes lo son todos los que se enfrentan contra las huestes armadas que han vendido a su propio país*”.

La descripción del trabajo obrero en fábricas y talleres alterna las dos estrategias de montaje rítmico. Una distinción que se aplica según predomine el trabajo mecánico de las máquinas, en cuyo caso se acelera la sucesión de planos, o el trabajo manual de curtidores de piel y costureras, con el alargamiento de los planos y la frecuencia de panorámicas descriptivas que dilatan el tempo narrativo.

La banda sonora hace un recorrido etnográfico por diferentes localizaciones de la geografía peninsular para mostrar una pluralidad de expresiones musicales que abarca desde acordes de guitarra andaluza a coplas populares, jotas aragonesas, gaitas gallegas y sardanas catalanas, contrapunto de las escenas rurales. En este mosaico de sonoridades hay una clara voluntad de representar la idiosincrasia del pueblo español, una mirada que es característica de los realizadores extranjeros que hicieron películas sobre la Guerra Civil, como se aprecia en el film del holandés Joris Evens, *Tierra de España* (1937) o el más tardío de los soviéticos Esfir Shub y A. Frolov, *Ispania* (1939). En los momentos que corresponden al trabajo industrial se utilizan melodías contemporáneas experimentales con ritmos que se ajustan a los cambios de planos en perfecta sincronía.



V. CONCLUSIONES. PARA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA CINEMATOGRAFÍA ANARQUISTA

1. LOS TEMAS Y SUS FORMULACIONES TÓPICAS

1.1. La revolución

Los documentos audiovisuales anarquistas constituyen los testimonios cinematográficos más tempranos de la breve experiencia revolucionaria emprendida en Cataluña y Aragón, certifican un hecho histórico insólito en el contexto internacional. El tema de la revolución se inaugura con el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* y atraviesa todos los reportajes y documentales hasta la primavera de 1937 e incluso alcanza las dos últimas producciones que se conservan *Fury over Spain* y *Amanecer sobre España*, de 1938. El discurso que se construye sobre la Guerra Civil durante los primeros meses se cimenta en esos hechos y defiende la revolución como garantía imprescindible para lograr la victoria militar, guerra y revolución son términos indisolubles.

Las industrias y servicios públicos de Barcelona reemprendieron la actividad a los diez días del Alzamiento en manos de los sindicatos obreros con el protagonismo anarquista, como se muestra con detalle y amplitud propagandística en *Barcelona trabaja para el frente*, *Bajo el signo libertario*, *En la brecha*, *El frente y la retaguardia* o *Aragón trabaja y lucha*. Así que el día diecinueve de julio que puso fin a la sublevación en Barcelona establece el eje cronológico de la historia como punto de arranque de la Revolución gracias a la conquista de poder por el pueblo. Es la fecha que afianza el mito de un ‘antes’ y un ‘después’ para la clase trabajadora, como se afirma con rotundidad en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* y *Ruinas y sangre de España*. El ‘antes’ se caracteriza por la opresión y la injusticia sobre el proletariado, el ‘después’ es el presente revolucionario, el futuro plausible que va a construir un nuevo orden moral basado en la justicia.

El relato anarquista de esos meses revolucionarios destaca la organización colectivista como consecuencia de la espontaneidad obrera y defiende la tarea constructiva en la industria y el campo. La revolución social avanza en las zonas rurales con la llegada de las columnas anarquistas procedentes de la ciudad, los milicianos son

sus ‘apóstoles’ y las películas narran la buena acogida de los ideales libertarios en los pueblos aragoneses. La filmografía afianza la idealización del ‘pueblo en armas’ que se encarna en el obrero de la fábrica y el campesino, representantes de los trabajadores.

1.2. La guerra

La guerra es el gran tema de las películas, la razón de ser de los reportajes, cuya principal función es informar sobre acontecimientos concretos de la contienda. El discurso se plantea desde un posicionamiento ideológico que trasluce un optimismo inquebrantable en la victoria y subraya la contribución del movimiento libertario en la lucha contra el fascismo. Al mismo tiempo manifiesta una contumaz denuncia de los horrores de la guerra y de la postura internacional de No Intervención en la Guerra Civil española.

Causas de la guerra: lucha de clases

Para los anarquistas la guerra es en primer término una lucha de clases entre la oligarquía militar, en alianza con el clero y la burguesía capitalista, contra el pueblo. La guerra se interpreta como la resistencia de los trabajadores frente a los explotadores que defienden el mantenimiento de sus privilegios, en definitiva, una lucha de pobres contra ricos.

Este desafío de clases había de recibir una respuesta iracunda de los trabajadores, los comentarios de las películas realizadas entre el verano y el invierno de 1936 exponen con redundancia la lucha contra la ‘tríada maldita’, el choque inevitable ‘entre dos mundos antagónicos’. Ahora bien, conforme avanza la guerra, a lo largo de 1937 se van diluyendo de los textos las referencias al clero y al capital para centrar el relato de la contienda contra los militares del bando nacionalista y en denuncia pertinaz del apoyo que reciben del fascismo internacional.

Guerra ideológica, lucha de insignias

La politización de ejército republicano formado por militantes de las todas las organizaciones políticas se pone de manifiesto en las imágenes que muestran una guerra de insignias; abundan banderolas e inscripciones pintadas en los carros de combate, en los autobuses, en los coches o en los muros de las casas. Las siglas de los diferentes partidos y sindicatos permite identificar a los combatientes. Los milicianos son

representativos como miembros de alguna organización política y sus gestas guerreras llevan la rúbrica correspondiente. Imagen y palabra confluyen para que las insignias ocupen un lugar destacado en coherencia con el cometido propagandístico de los filmes como se aprecia en todos los reportajes de guerra hasta marzo de 1937. A partir de la reestructuración de las milicias en un Ejército Regular, cambia la orientación del discurso fílmico y las siglas desaparecen para favorecer la exaltación del Ejército como un cuerpo unificado. El texto anarquista destaca las Divisiones formadas por libertarios pero dentro de una organización militar que uniformiza y anula los particularismos partidistas.

Organización de las columnas. Caracterización de los milicianos: de guerrilleros a soldados

Los reportajes subrayan la importancia de las columnas anarquistas en los frentes de guerra y recalcan su contribución imprescindible al éxito de los combates; las columnas milicianas se definen como tropas de liberación de los pueblos subyugados por el ejército fascista invasor.

En los primeros reportajes de guerra los milicianos son ante todo obreros combatientes, representan al ‘pueblo’ y la épica de sus actos se vincula con la pertenencia a un todo colectivo; se les define como ‘guerrilleros’ de la revolución que luchan por alcanzar ciertos ideales éticos y políticos. Son el brazo armado del proletariado que participa en la tarea moral de construir un mundo mejor. Esta identidad militante conlleva unos atributos de honestidad y valentía que prevalece en el discurso de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, Bajo el signo libertario, Milicias en el frente de Aragón, Aragón trabaja y lucha*. Su imagen es optimista, siempre dispuesta y alegre, se representan en sus aspectos más positivos, desempeñando acciones constructivas que revierten en beneficio de la población civil. Aparecen enfrascados en las tareas de combate o realizan trabajos agrícolas en colaboración con los campesinos; en otras secuencias lúdicas tocan bandurrias y guitarras o bailan jotas en camaradería con los lugareños de los pueblos.

Las penurias de la guerra se eluden o se enuncian con expresiones líricas que las alejan de la realidad, hay una permanente idealización de la vida en el frente ya que el heroísmo excluye cualquier signo de debilidad física o flaqueza moral. De ahí que se manifieste un cierto culto al cuerpo vinculado con la higiene y la salud en escenas de

descanso en las que se muestra a los milicianos mientras se bañan, afeitan o lavan como destaca el texto de *Milicias en el frente de Aragón*.

En estos reportajes más tempranos se refleja la nueva organización interna de las columnas anarquistas regidas por el principio de igualdad, una paridad manifiesta por la ausencia de jerarquías, el trato de camaradería y la expresión solidaria que subraya el narrador. También se deja un espacio fugaz para una mirada individualizada con la inserción de planos próximos de los milicianos en *La batalla de Farlete*, que enaltecen la dignidad de los combatientes.

La expresión de personalidades destacadas se centra en Durruti, arquetipo del guerrillero libertario que guía los principios revolucionarios en Aragón como difunden los capítulos de la serie *Aguiluchos*. En menor medida, se destacan otras dos figuras singulares, Ascaso y Ortiz, representados en grado superlativo como líderes de un carisma incuestionable que conducen la guerra hacia la victoria.

En las películas de 1937 la imagen del “guerrillero libertario” se diluye, las columnas anarquistas asimilan la estructura militar y se integran en Divisiones impersonales. Así, en *El cerco de Huesca*, *La conquista del Carrascal de Chimillas* o *División heroica* se destacan sus actuaciones bélicas pero en otro marco ideológico que antepone las actividades defensivas, de intrucción o sanitarias a cualquier rasgo distintivo de carácter ideológico.

En los textos posteriores se produce el giro definitivo, del guerrillero no queda rastro alguno sustituido por el término de *soldado*, un sustantivo que incorpora a los anarquistas en la estructura del Ejército Regular. Los combatientes mantienen los atributos heroicos, pero con un tono moderado que enfatiza la coordinación entre los mandos, la eficacia conjunta en el ataque y la estricta disciplina militar asumida por los libertarios, como se aprecia en *El general Pozas visita el frente de Aragón*, *El ejército de la victoria*, *La toma de Teruel* y *Tres fechas gloriosas*, en un discurso que coincide plenamente con las tesis republicanas.

Caracterización del enemigo

Los aspectos negativos de la guerra, el signo destructivo se atribuye sistemáticamente al enemigo. Para describir y caracterizar el ejército contrario abundan los epítetos zoomorfos, la equiparación de las tropas nacionales con los animales rebaja cualquier rasgo de humanidad y genera sentimientos colectivos desfavorables,

reforzados con frecuencia por otras referencias históricas. Los más habituales *Buitres facciosos*, *Cabeza de reptil venenoso*, *Hiena fascista*, *Bestia reaccionaria*, *Cuervos de la iglesia*. Estos calificativos son el equivalente a las representaciones que aparecen en los carteles de propaganda se hacen extensivas a las clases sociales que ostentan el poder militar, económico y religioso. También los aparatos de guerra enemiga se tipifican en términos como *buitres alados* o *bandadas de aviones facciosos*, son redundantes las referencias a la aviación a través de sinécdoques, *alas negras*, que cambian al color rojo para referirse el bando republicano.

En los planos de los reportajes de guerra, el ejército enemigo se avista en la lejanía, pero como es lógico no existen los contraplanos del otro lado de la línea del frente, a excepción de los que muestran los cadáveres de los combatientes en medio del campo de batalla. Sólo en alguna ocasión se manifiesta el lado más humano en alguna escena de captura de prisioneros que se acompaña con comentarios benevolentes hacia los soldados, pues se les considera parte del ‘pueblo’ engañado por las jerarquías dominantes.

Los reportajes de 1937 eliminan las referencias zoomorfas para referirse de forma más genérica al enemigo con expresiones que acentúan la colaboración internacional, *yugo fascista*, y lo relacionan con la *barbarie* versus la *civilización* republicana, para denunciar los bombardeos sobre población civil, como se aprecia en *Alas negras*. Al término *fascista*, *faccioso*, *fascismo internacional*, se añaden otros términos como *fuerzas rebeldes*, *filas ilegales*, que plantean la dicotomía entre *legalidad* frente a *rebeldía*, una idea alineada con el discurso republicano, como se aprecia en la contundencia de los textos en *El ejército de la Victoria* o *Tres fechas gloriosas*.

Maquinaria de guerra

Los avances técnicos y científicos que hacen más eficaces las actuaciones de los soldados aparecen ampliamente reflejados en las imágenes. El narrador les dedica numerosos comentarios y la cámara se detiene en planos detalles para mostrar con precisión las líneas telefónicas, los tanques, los aviones, la artillería con la carga de proyectiles o la preparación de los fusiles metralleta. Quizás esta atención se deba a la permanente escasez y precariedad de armamento que hubo en la zona republicana y se omite en los documentales. Como se sabe, los anarquistas demuestran una tradicional fascinación por la tecnología que resultaba indispensable para triunfar en el campo de

batalla, pero además se le atribuye un valor simbólico al identificarla con el progreso humano.

La retórica libertaria menciona sistemáticamente la maquinaria de guerra con uso frecuente de metonimias, sobre todo en menciones a la aviación como pájaros reproduciendo la tradición iconográfica de los carteles de propaganda. Generalmente se acompañan de expresiones hiperbólicas como ‘intrépidos pájaros mecánicos de nuestra indomable aviación’, que proporcionan un estilo grandilocuente característico de los textos.

1.3. La atención sanitaria

La atención de los heridos de guerra está muy presente en la filmografía, es una constante que aparece no sólo en los reportajes de guerra y retaguardia, sino en los cortometrajes de propaganda. El tema desborda el planteamiento meramente testimonial y manifiesta una preocupación humanitaria asumida como estilema. Desde la primera película, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, se habla de la Sanidad en retaguardia asociada a los logros revolucionarios. En los reportajes de guerra posteriores se destaca la actuación de los equipos médicos en el frente y se detallan técnicas innovadoras como las transfusiones de sangre. El comentarista añade apostillas sentimentales para señalar las atenciones que prodigan las enfermeras, como se aprecia en *La silla vacía* o *En el frente y la retaguardia*.

1.4. Mitos históricos

Los anarquistas evocan algunos episodios de la historia de España, una épica que el imaginario popular ha mantenido viva a través de los romances. La Guerra de Independencia (1808-1814) se erige en el referente más ponderado pues encarna la resistencia del pueblo contra un ejército de ocupación extranjero como se evoca en las series *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón y Madrid, tumba del fascio*, o en *Aragón trabaja y lucha*. Su marcado carácter de guerra de guerrillas se compara con la lucha en Aragón, en un discurso que pone el acento en la exaltación de los milicianos anarquistas como expertos en prácticas guerrilleras. Se invoca la figura del *Empecinado*, el gran héroe popular que interceptó las vías de comunicación de Aragón para dificultar las maniobras de los franceses, para identificarlo con Durruti.

El otro gran referente mitográfico del discurso anarquista apunta en la misma dirección para exaltar la actuación del pueblo frente a un ejército, así Numancia, la población celtíbera que se enfrentó al Imperio Romano, se erige en símbolo de fortaleza popular.

1.6. Educación y cultura

La preocupación por elevar la cultura de los trabajadores es una constante en el movimiento libertario, la promoción cultural se identifica con el avance de sociedad, de los valores democráticos e igualitarios y de la resistencia antifascista. Los esfuerzos por incorporarla en la vida cotidiana se presenta en la filmografía como uno de los logros de la revolución en los que también se plantea la necesaria capacitación profesional femenina como se aprecia *En la brecha*.

Los anarquistas compartieron con los republicanos el interés por la alfabetización y la cultura sin distinciones de género y la pedagogía tiene una gran relevancia en la ideología libertaria, hasta tal punto que muy pronto pierde su ligación con otros aspectos sociales para tratarse como un asunto independiente y prioritario que se manifiesta en los documentales con una generosa representación, inclusive a través de bandos municipales como en que pregona *La silla vacía*. La secuencia final de *El frente y la retaguardia* es una síntesis del modelo de educación integral que predicaban los libertarios con los más diversos aprendizajes en habilidades manuales, teatro y educación física.

1.5. La representación de la mujer

Las películas documentales hacen hincapié en la participación de la mujer en todos los órdenes de la vida social y difunden imágenes que hasta el momento resultaban del todo insólitas.

Las milicianas, una nueva feminidad para un época revolucionaria

Las más significativas representan a las milicianas que encarnan un nuevo modelo de mujer activa e independiente relacionada con el imaginario arcaico, arquetipo de las amazonas griegas y las valquirias germánicas. Una nueva feminidad transgresora que lucha en los frentes junto a los hombres como auténticas soldados y reclama para sí, en el nuevo contexto de guerra y revolución social, el mismo trato que el de los varones.

En los reportajes de guerra, la imagen de las milicianas recoge la iconografía de los carteles propagandísticos con figuras atractivas que en los planos del cinematográfico matiza el comentarista. Normalmente a través de piropos o frases de pretendida galantería en las que les atribuye invariablemente belleza y coraje.

La representación femenina es mucho más abundante en los filmes de retaguardia y propaganda que en los de guerra porque sólo una minoría participaron en la lucha armada, ya que a los dos meses de guerra se convocó la desmovilización para situar a las mujeres en tareas de retaguardia. Las que volvieron al frente lo hicieron para desempeñar tareas exclusivamente sanitarias o de ayuda humanitaria, como enfatizan los reportajes. Las secuencias destacan las intervenciones de las enfermeras en los hospitales del frente con comentarios que subrayan su eficacia profesional y les asignan otras virtudes humanas propias del género femenino en la recuperación de los combatientes.

La mujer trabajadora en retaguardia: obreras y campesinas

La movilización popular se intensificó durante toda la guerra para combatir el fascismo y el rol que desempeñaron las mujeres en la resistencia de retaguardia fue determinante. Las películas subrayan esta presencia y hace visible el protagonismo femenino en un conjunto de secuencias que contribuyen a su reconocimiento social. En ellas, la mujer aparece con absoluta dignidad en las fábricas, en talleres de costura de los pueblos, en servicios auxiliares, sanitarios y educativos, como se aprecia en los documentales de propaganda, *Barcelona trabaja para el frente*, *En la brecha*, *El frente y la retaguardia*.

Una de las tareas fundamentales de las mujeres en retaguardia se relaciona con los suministros necesarios para la supervivencia de los combatientes. En reportajes y documentales desempeñan labores del campo en colaboración con los hombres, como se refleja con detalle en *Aragón trabaja y lucha*, *Bajo el signo libertario* o *Alas negras*. En algunos casos, los comentarios del narrador se entretienen en ponderar la belleza de las campesinas más jóvenes.

La participación femenina en política

La filmografía anarquista deja constancia de la participación femenina en política de manera fugaz, ya que de las películas que se conservan sólo en *Teruel ha caído* aparece

Federica Montseny compartiendo tribuna con el presidente de la Generalitat de Cataluña. Su figura ha adquirido una extraordinaria relevancia histórica por tratarse de la primera Ministra de Sanidad y Asuntos Sociales en un gobierno español, emblema de una feminidad vanguardista en Europa.

Roles femeninos tradicionales

En las películas de ficción de las producciones barcelonesas no hay heroínas (*). En *Barrios Bajos* y *Aurora de Esperanza*, la representación femenina se desenvuelve en los roles más tradicionales relacionados con la vida doméstica, las mujeres son amas de casa, madres y esposas; un papel que se supedita al protagonismo masculino. Las mujeres solteras son trabajadoras humildes o prostitutas, una actividad que supone la denuncia de la explotación mercantilista y refleja una tradición literaria folletinesca muy arraigada en el movimiento libertario, como también se pone de manifiesto en el cortometraje cómico *Francisca, mujer fatal*.

El cortometraje musical *¡Nosotros somos así!* manifiesta los postulados de la educación igualitaria propuesta por los anarquistas en una insólita asamblea de niños y niñas, donde las chiquillas reivindican su voz y su voto para participar en la toma de decisiones del grupo. Una representación que se desmarca de los roles convencionales tipificados en las cintas de ficción y adquiere un sentido reivindicativo de marcado acento político en línea con las demandas sociales que proponía la Asociación libertaria *Mujeres Libres*.

(*) Quizás no es el caso de *Nuestro culpable* (1937)

1.7. El maquinismo industrial

La exaltación de la máquina es una constante en el discurso visual anarquista. Desde el s. XIX la utopía libertaria confía en el progreso tecnológico y en su imprescindible contribución al desarrollo humano. La industria, y con ella la maquinaria, se convierte en una fuente de energía inagotable al servicio del bienestar colectivo. La tecnología se introduce en la iconografía anarquista antes incluso de que el Futurismo la convierta en el eje de su temática creativa, pero es en el cine donde se manifiesta con mayor optimismo. Los anarquistas identifican la máquina con el cambio de la organización social ya que en su propia naturaleza implica una renovación constante y la

industrialización supone un avance imparable hacia un mundo mejor. La máquina deviene en mito porque encarna la aliada imprescindible del hombre hacia su liberación.

La representación cinematográfica expresa estos conceptos de alcance social a través del comentario del narrador; pero no se reduce a esto, la mirada documental se deja seducir por las formas industriales ya que la imagen cinética, más que ninguna otra, capta el movimiento. El dinamismo industrial ocupa algunos de los mejores fragmentos de *Barcelona trabaja para el frente*, *En la brecha*, *El frente y la retaguardia* o *Amanecer sobre España*, con secuencias que convierten el ajuste sincrónico entre sonido e imagen en auténticas sinfonías audiovisuales protagonizadas por máquinas.

La maquinaria agrícola se incorpora al repertorio de formas industriales por influencia de la estética constructivista y adquiere un extraordinario vigor plástico celebrado en los planos de *Bajo el signo libertario* y *Aragón trabaja y lucha*.

1.8. Celebración del trabajo y el esfuerzo

La filmografía anarquista enaltece los valores de la cultura obrera, en consecuencia hay una apreciación positiva del trabajo manual, pues se considera que de éste emanan virtudes morales y es el principio sobre el que se basa la sociedad revolucionaria libertaria. El discurso visual destaca todo lo que puede rendir, ser productivo y colaborar en el progreso de la sociedad. El trabajo individual se suma al esfuerzo colectivo, la cámara se detiene para mostrarlo con detalle en fábricas y hospitales o en el campo. Se trata de movilizar la concurrencia de la población civil con fines propagandísticos pero también de celebrar la participación en un proyecto colectivo como se muestra en los films de propaganda *Barcelona trabaja para el frente*, *Bajo el signo libertario*, *Aragón trabaja y lucha*, *En la Brecha*, *El frente y la retaguardia*, *Y tú ¿qué haces?*

1.9. El campo, los campesinos

En la filmografía anarquista, el campo siempre está relacionado con el frente de guerra y con los cambios sociales revolucionarios. La primera etapa de la filmografía le dedica una atención preferente que desaparece casi por completo en los reportajes a mediados de 1937, a excepción de *Alas negras*.

El trabajo productivo del campo es el sustento imprescindible que mantiene a los combatientes como manifiesta el texto de *El frente y la retaguardia*. Hay una idealización de la vida rural en *Bajo el signo libertario*, *Aragón trabaja y lucha* o *Amanecer en España*. El discurso anarquista celebra las formas de vida del mundo rural por su contacto con la naturaleza y los campesinos son la encarnación del hombre positivo, el *buen salvaje* no corrompido por la civilización, portador de las más elevadas virtudes humanas. La representación de los campesinos escoge hombres maduros o viejos, edades de la experiencia que encarnan la sabiduría ancestral vinculada a la tierra. La elección de franja generacional coincide con la representación masculina en la iconografía de los carteles de propaganda. Los payeses se representan en comunión con los milicianos, no sólo comparten el entusiasmo por las ideas colectivizadoras, sino que en la efímera circunstancia de convivencia participan de los ratos de ocio y esparcimiento.

2. LA CONSTRUCCIÓN FORMAL Y LA RETÓRICA DEL DOCUMENTAL ANARQUISTA

2.1. Imágenes documentales

La filmografía libertaria da rienda suelta a la experimentación de manera intuitiva y espontánea con imágenes que se utilizan con fines propagandísticos y sirven de soporte para difundir sus postulados ideológicos, pero están insertadas en un discurso audiovisual mucho más rico y complejo que la simple propaganda partidista. Los anarquistas hacen un uso del lenguaje cinematográfico de manera vigorosa con resultados heterogéneos entre los que destacan algunos por sus brillantes aportaciones al documentalismo internacional. Las películas recorren nuevos caminos expresivos con una hibridación entre el género documental y la ficción que establece una dialéctica permanente orientada hacia fórmulas poco exploradas hasta entonces. Para sintetizarlas se pueden enumerar de la siguiente forma:

1. Se aplican mecanismos propios de la ficción a los materiales documentales, así, se introducen escenas representadas por actores, gente corriente o por los mismos combatientes, con diálogos dramatizados que son falsamente intradieгéticos. Normalmente se aprovechan los planos medios en los que hay una mayor proximidad de

la cámara para insertar las breves conversaciones entre los personajes sin preocuparse de que haya un sincronía ajustada del sonido.

En los reportajes de guerra, los planos dramatizados representan aquellas acciones en las que se constata el riesgo de los combatientes o se escenifica la muerte. La cámara se convierte así en falso testigo de la guerra para ofrecer un clímax dramático con imágenes de gran intensidad emotiva que apelan a los sentimientos. Se pone en primer plano el heroísmo, la muerte y el sufrimiento, temas todos ellos de larga tradición literaria e iconográfica que tienen unas convenciones firmemente establecidas y el espectador reconoce de inmediato como se aprecia en *La toma de Siétamo*, *Bajo el signo libertario*, *La silla vacía*.

2. Se incorporan fragmentos documentales en argumentos de ficción, lo que aumenta la percepción de veracidad del relato por el efecto que proporcionan las secuencias captadas de las actividades laborales reales, en *El último minuto*, *En la Brecha*, *Y tú ¿qué haces?*

3. Se reconstruyen acontecimientos, batallas y acciones de guerra que por realizarse en condiciones técnicas difíciles o durante la noche no se pudieron filmar en directo. Con la recreación se consigue un relato más ameno que centra la atención en el protagonismo absoluto de los anarquistas y omite la participación de otras fuerzas políticas y militares. Los hechos históricos simplemente se manipulan con la introducción de pequeñas anécdotas que favorecen la parte fabuladora de la historia, confiando en el valor que por sí mismas tienen las imágenes cinematográficas como documentos de lo real, el ejemplo más emblemático lo ofrece *La toma de Siétamo*.

Es frecuente la simulación de escenas de guerra que se introducen en una sucesión de fundidos encadenados con superposiciones de rápidas transparencias, unas yuxtaposiciones que facilitan la percepción de progresión vertiginosa de acontecimientos como se aprecia en *Ruinas y sangre de España*, *El último minuto*, *El frente y la retaguardia*, *La silla vacía*, *Y tú ¿qué haces?*, *¿Te acuerdas de la fecha compañero?* y otros títulos.

La originalidad que aportan los reporteros anarquistas en sus reconstrucciones es que se filman en el mismo escenario donde han tenido lugar los acontecimientos históricos, en los paisajes naturales de la contienda y en un tiempo cronológico que también coincide con el momento preciso de los hechos. Así, la puesta en escena

recreada se incorpora a los fragmentos de realidad que se ha captado directamente; una articulación que permite improvisar secuencias que no se tenían pensadas de antemano.

La recreación incrementa el efecto de verosimilitud del relato y puede aportar mayor intensidad dramática, e incluso más dinamismo que las captadas directamente de la vida.

Otro tipo de reconstrucciones, enteramente de ficción, refieren los enfrentamientos del diecinueve de julio en Barcelona junto a escenas de guerra que se insertan como si se tratase de auténticas filmaciones documentales, como en el caso de *¡Nosotros somos así!*

2.4. Asimilación heterogénea de estilos

Los filmes absorben los movimientos estéticos de las vanguardias europeas preexistentes y los reformulan en síntesis originales. Recogen el cine francés de los años treinta y el realismo poético, como se percibe en algunas secuencias de *Bajo el signo libertario*, *El frente y la retaguardia*. Asimilan las lecciones de montaje del cine soviético, con Dziga Vertov a la cabeza, aplicadas en reportajes de guerra. Filtran los primitivos documentales británicos sobre el mundo obrero para reutilizarlos como ficción, por ejemplo *En la Brecha*; y componen nuevas sinfonías visuales orquestadas por máquinas industriales, a la manera de Walter Rutman, que animan los reportajes de guerra y retaguardia como se aprecia en *Barcelona trabaja para el frente*, *En la brecha* o *El frente y la retaguardia*.

En el caso de las películas de propaganda y de ficción se tiende a imitar los modelos narrativos de Hollywood con preferencia por el melodrama, el musical y la comedia; pero con nuevas propuestas de renovación temática tomadas del cine soviético con el protagonismo de los obreros. A ellos se suman los otros referentes citados en una amalgama heterogénea de estilos, entre los que, por supuesto, no es pequeña la influencia de la tradición teatral y cinematográfica española precedente.

2.3. Los comentarios de las películas

La Guerra Civil española marca un hito en la utilización del cine sonoro como medio de propaganda en un conflicto bélico, así que el discurso oral adquiere una relevancia de primera magnitud. En la mayoría de las películas, salvo algunas contadas excepciones, en la banda sonora interviene una voz narrativa omnisciente y

extradiegética desde una posición privilegiada, una voz que se oye pero no se ve porque está fuera de campo y al mismo tiempo está en la imagen, dentro y fuera. En todos los reportajes de guerra y de retaguardia, salvo en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* hay un comentarista que no se ubica en ningún lugar concreto porque está situado fuera de campo pero se le oye.

Otro tratamiento diferente adquiere la voz en las películas de propaganda como *En la Brecha; Y tú ¿qué haces?* en los que la voz narradora se desplaza a favor de los puntos de vista de los personajes que conducen el discurso ideológico.

A partir de ésta constatación se puede establecer las principales funciones y usos de la palabra en relación a la imagen:

1. Los comentarios son el principal aglutinador de las partes visuales heterogéneas, conducen el relato y le dan coherencia. Además cumplen las funciones de *anclaje* y *relevo* según la definición que les dió Roland Barthes (1986: 35). En la función de *anclaje* la palabra guía la percepción y fija el sentido de la imagen, así el espectador identifica elementos que de otra manera quedarían ocultos o son desconocidos. Por ejemplo, informa sobre hechos históricos, añade datos importantes como fechas, nombres de personajes políticos o señala la localización geográfica de las acciones del frente, etc. En la función de *relevo*, la palabra añade nuevos significados y/o complementa la imagen. Es muy usual, además, que el comentarista incluya toques graciosos, irónicos o líricos que enriquecen el discurso visual y lo personaliza. Precisamente este tipo de comentarios son característicos de las películas anarquistas y las distingue de otras producciones, la espontaneidad del comentario contribuye a crear una sensación de mayor proximidad con el espectador y establece vínculos emotivos que rompen con la aparente neutralidad de la locución.

2. En ocasiones la voz abandona la narración principal y se sumerge en el interior de la diégesis para participar en los diálogos de los protagonistas como si se tratase de una réplica más, o se inmiscuye en los sucesos como si fuera un cronista presencial. En ambos casos, se trata de intervenciones que refuerzan el carácter positivo de los personajes o de sus actividades en el frente.

En otros momentos, la voz se dirige hacia afuera de la diégesis para interpelar a los espectadores, la mayoría de las veces se trata de intervenciones de carácter sentimental

que buscan la implicación emotiva del público para establecer una complicidad inmediata.

3. El comentario influye en la percepción que tiene el espectador de la imagen y la conduce hacia una interpretación vectorializada.

4. El tono y el timbre de la voz influye en una percepción subjetiva de las imágenes mediante las inflexiones de las palabras o alargando las vocales. Puede ser grandilocuente, jocosos, trascendental, melancólico, optimista, tierno, hiperbólico, vehemente, despreciativo, condenatorio, etc.

5. El enunciado oral adopta la 'tiscopia' para poner en antecedentes hechos históricos que no aparecen representados y son importantes para la comprensión del relato fílmico.

6. Por último, y como es obvio en el contexto de la Guerra Civil, el comentario asume una función propagandística: lanza eslóganes, refuerza consignas y pregona un discurso político muy preciso que defiende los postulados libertarios para interpretar los acontecimientos históricos.

2.4. La banda sonora

La función de la banda sonora es prácticamente idéntica en todos los filmes, la música se suma a la imagen y la acompaña desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción. En general se trata de melodías no diegéticas, fragmentos de partituras ya existentes con anterioridad a la imagen que tienen una entidad propia fuera del ocurrir fílmico. El repertorio de piezas clásicas es limitado y se repite en los diferentes filmes, entre ellas la *Cabalgata de las Valkirias*, de Richard Wagner.

Las piezas musicales se inscriben como fondos sonoros para crear ambientes globales que ayudan a establecer la continuidad de las imágenes. En los reportajes de guerra imprimen dinamismo y favorecen una vectorización de los planos. A menudo se añaden sonidos de ambiente falsamente intradiegéticos que proporcionan los efectos característicos de guerra con un repertorio reducido constituido por ruidos de metralla, detonaciones, balas, silbidos, zumbidos, motores de aviones, vehículos y motos, etc. Estos sonidos circunstanciales yuxtapuestos a los diálogos contribuyen a que la imagen se inscriba en un tiempo real y sucesivo que refuerza la función documental de los textos audiovisuales.

En prácticamente todas las películas se introducen de forma sistemática y estereotipada las melodías de los himnos anarquistas *A las barricadas* e *Hijos del pueblo*; una contribución sonora que normalmente abre o cierra el film y sirve para identificar a los protagonistas de la historia, en el doble sentido de la palabra. Se trata de reconocer a los anarquistas del relato fílmico y al mismo tiempo, inscribir la actuación de la organización confederal en el devenir de la Historia Contemporánea de España.

2.5. La evolución del discurso anarquista sobre la guerra

El eje del discurso anarquista en las producciones de 1936 se centra en destacar las columnas de voluntarios, defender el mantenimiento de las milicias como principal fuerza de combate y propulsar el desarrollo de la revolución social. Con posterioridad, a lo largo de 1937, se aprecia un cambio significativo en el tono y los contenidos de las películas, desaparecen completamente las tesis revolucionarias, el triunfalismo exacerbado y la decantación partidista. Los textos se centran en argumentar la legitimación republicana para exaltar la eficacia del Ejército Regular y en el relato de la guerra se desvanece el lenguaje poético, los giros humorísticos, las digresiones narrativas y las escenas dramatizadas. Conforme los textos se van aproximando al discurso republicano, lo que ganan en coherencia interna lo pierden en frescura e interés fílmico; se trata de documentos mucho más rutinarios, de hechura convencional y tono oficialista. En definitiva, de los primeros reportajes y documentales heterogéneos se pasa a la producción de reportajes estándares que abandonan las experimentaciones formales vanguardistas y los originales dispositivos de las voces narrativas, aportaciones que constituyen lo más relevante de la cinematografía anarquista de la Guerra Civil.

VI. APÉNDICE: TRANSCRIPCIÓN DE LOS COMENTARIOS POR ORDEN ALFABÉTICO

AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje n° 1, ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN ANTIFASCISTA [Número 10 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 125-126. Duración: 19'02''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet y Pablo Willy. Comentarios: Jacinto Toryho. Locutor: José Soler. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila. Estudios de sonido: La voz de España. Orquesta de Sindicato Único de la Industria del Espectáculo. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

He aquí el pueblo ignorado hasta ayer, cuyo nombre aparece constantemente en los periódicos, en todas las conversaciones, Bujaraloz, cuartel general de las columnas de los *Aguiluchos de la FAI*, dirigida por el camarada Durruti. Pueblo mísero sometido al vil cacicazgo de dos personajes siniestros a quien la presencia de nuestros compañeros puso en vergonzosa fuga.

He ahí el coche de la plana mayor. Los autobuses de la columna esperan la orden de ponerse en marcha. Ellos quisieran caminar en permanente avance, pero las necesidades de la lucha entablada no lo aconsejan así. Los bravos guerrilleros de la FAI, extenuados por un sol de fuego, rendidos por jornadas intensas de fecunda labor, descansan. Hay que proseguir el avance pero antes es preciso recobrar las fuerzas, hay que reponer las fuerzas porque sólo mediante ellas es preciso derrotar a los traidores. Quienes sabiendo que en esta guerra se lo juegan todo, empezando por la propia vida, están dispuestos a resistir porque así lo pide el instinto de conservación.

Quebraron ya el sueño los que descansaban y ahí están gozosos ante el abrevadero del lugar, convertido en palangana colectiva. El frescor del agua ahuyenta el cansancio como puede observarse en los rostros de satisfacción de nuestros aguiluchos. Rostros de satisfacción y de optimismo que les hace creerse los amos del mundo.

En Bujaraloz abunda el ganado lanar y los vecinos se disputan todos ayudar en la medida de sus fuerzas a los guerrilleros de la FAI de Cataluña que les libertaron de la bestialidad fascista; los unos entregándoles centenares de corderos para cuyo sacrificio ha sido necesario montar un matadero al aire libre; llevándoles a dormir bajo su humilde techo los otros. Todos los habitantes de Bujaraloz cooperan con gran entusiasmo a la lucha antifascista. Lucha decisiva, sin cuartel ni tregua, donde se ventila un rumbo nuevo de progreso y justicia social para la vida española.

En toda contienda internacional, en toda guerra, la Cruz Roja ha sido respetada siempre por ambos bandos, pues ella encarna la neutralidad y el respeto ante el dolor. La hiena fascista de aquí, exenta de todo lo que no sea perversidad, ataca la Cruz Roja con saña increíble, manera vil de pelear y que demuestra el grado de cobardía y de encanallamiento espiritual de que están poseídos.

En la columna de Durruti no hay autobuses solamente. Ved si no la garbosa silueta de esos coches blindados por los trabajadores de Cataluña que son el pánico de los fascistas. UGT se lee en uno, CNT en los otros. Es decir: ¡Viva la alianza revolucionaria!

Caras conocidas. Los compañeros del Sindicato Único de Espectáculos, autores de este film, tuvieron la feliz ocurrencia de captar en primeros planos semblantes conocidos. Alguien de la sala estará viendo de cerca en estos momentos al hijo, al hermano, al padre, al novio, al compañero, todos luchadores de un ideal. Todos ellos sonrían porque tienen fe en sí mismos, en su voluntad, en la victoria.

Pilotado por el bravo capitán Meana visitan nuestros compañeros un avión de bombardeo. Los aguiluchos de la FAI le reciben alborozados. El entusiasmo de la reconquista les posee a todos, a todos sin excepción alguna, y rodean el avión con la muralla inexpugnable de su optimismo. De su optimismo y de su curiosidad también, porque ese pájaro de acero que rasga las nubes es un aliado eficaz por el que los facciosos sienten un terror indescriptible. He ahí al bravo capitán Meana rodeado por los de la FAI, nuestra FAI, cantera de heroísmo, generosidad y desinterés.

La columna avanza. Cada palmo es un fragmento de la victoria. Tragándose los kilómetros caminan los coches de nuestros guerrilleros. En casi todos ondea la bandera roja y negra, símbolo del valor temerario de los héroes. Escoltados por el avión que surca el espacio los guerrilleros de la CNT y de la FAI, los hijos del pueblo, emprenden el avance hacia Gelsa y Pina al despuntar el alba. Grupos de facciosos para quienes un paso delante de los nuestros supone la reafirmación de su derrota se dedican desde lejos a hostilizar, pero el avión del capitán Meana, protector de nuestras columnas, les disuelve, ocasionándoles bastantes muertos y heridos a los que abandonan cobardemente.

Piezas de artillería desfilan no tan rápidas. ¿A dónde van esos hombres? A Zaragoza, a dar la vida por nuestros hermanos los proletarios de Aragón que gimen bajo la tiranía criminal del militarismo fascista.

Majestuosa e imponente es la sencillez con que avanzan nuestra columna motorizada. Rosario de coches donde marcha lo más florido de nuestra juventud, lo más granado de nuestros cuadros de acción.

Camionetas llenas de muchachada de las juventudes libertarias, que con toda soltura manejan el fusil sin equivocarse jamás. Bravos camaradas en cuyos pechos arde la llama de la valentía y del coraje. La moto de órdenes ha dicho “quieta la columna”. Trae una nueva indicación: “a tierra”. Se han de cambiar impresiones y efectuar labores de reconocimiento y exploración.

Ahí anda Durruti, nuestro Durruti; Durruti armazón de gigante y corazón de niño, músculos de acero, voluntad inquebrantable, todo bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende del Empecinado y de Don Quijote, posee la valentía y la temeridad del bravo guerrillero de la independencia que con sus cachorros hundió en el fango las glorias del invasor Bonaparte. Posee también los fervores justicieros del hidalgo de la Mancha, esencia de nuestro propio espíritu. El nombre de Durruti vuela hoy en romances de cariño por pueblos y aldeas como el de todos los tipos recios de nuestra raza. El pueblo sencillo y generoso crea sus héroes en el troquel del romancero y la simpatía de las masas los populariza concentrando en ellos todo su afecto y su sentir más puro.

Aquí se divide la columna. Una parte marcha sobre Gelsa; la otra caerá sobre Pina. Ambos pueblos no tardarán en ver desalojados por los facciosos ante la imposibilidad de hacer desistir a los compañeros. Durruti cambia impresiones con los camaradas del comité de guerra.

“¡Vamos, deprisa, vamos!, hay que andar ligeros”, dice sonriendo esta bella militante de la FAI de Barcelona. No tuvo paciencia para esperar la noticia de la victoria

final y se enroló en la columna como un soldado más. Es hermosa y valiente: ¿qué más puede desear una mujer?

El cambio de impresiones ha terminado y la columna prosigue su camino Aragón adentro. Flamean los pendones rojinegros agitados por el aire de la campiña. Se respira ansias de luchar. ¡Adelante, camaradas!

Un alto en el camino.

Desesperados los facciosos por la marcha triunfal de nuestros compañeros, quisieron contenerles mediante un ataque desesperado, pero hubieron de huir a campo traviesa abandonando como siempre a los heridos, fusiles, ametralladoras y municiones en ese magnifico autobús del que los nuestros se apoderan. ¡Vamos por él! Y el pesado tractor marcha parsimoniosamente a remolcarle por entre las moreras del rastrojo en tanto estos magníficos ejemplares de inteligencia, esfuerzo y rapidez guardan la carretera.

Grupos de camaradas se despliegan para proteger la operación. El camarada Carreño, experto en faenas automovilísticas, dirige la labor. En esta columna van también algunos Guardias de Asalto, enamorados de la bizarría y del coraje con que luchan la gente de la FAI.

Las iniciales CNT-FAI, que en el autobús faccioso se leen, fueron escritas por los primeros compañeros que a él se acercaron después de ruda pelea.

Los cerros son atalayas desde donde se otea el horizonte, el horizonte que hay que conquistar como sea y a costa de lo que sea, pero que se conquistará.

No hay placer comparable al que proporciona laborar por un ideal que se ama con todo fervor. Ved si no con qué brío trabajan estos camaradas que se juegan la vida a cada instante.

Ahí llega el prisionero, coloso magnífico. El autobús fascista pasa a ser autobús de la FAI, y la columna prosigue su camino con el mismo fervor que el primer día. Pausada y lenta, majestuosa y grave, camina la batería de la columna de Durruti compuesta por más de dos mil aguiluchos de la FAI.

Aquí ha sido emplazada la artillería destinada a colaborar en el avance de nuestra columna. Formando un semicírculo de fuego, los cañones apuntan a las posiciones enemigas, que no tardarán en echarse atrás ante el empuje arrollador de esos jabatos que lo mismo empuñan el Máuser que hacen producir las fábricas de Cataluña.

Los que se dirigieron a Gelsa despliegan guerrillas de vanguardia a campo descubierto con una ilimitada confianza en sus fusiles y en su inextinguible entusiasmo.

El periscopio es un elemento imprescindible en la guerra. Con él se observa perfectamente la lejanía; con él estudian los nuestros el terreno a fin de seguir adelante con seguridad. El panorama tranquilo y sereno parece invitar al avance. Cada coche lleva una inscripción, pero todos la misma, CNT-FAI, anagrama glorioso que en Cataluña derrotó al fascismo a fuerza de coraje y de vidas, y que en el resto de España está decidiendo y acelerando el triunfo.

Los fascistas en su huída lo devastan todo. Son los bárbaros de la edad contemporánea. Destruyen los pueblos y los elementos de transporte, como esa barcaza para cruzar el Ebro, incendiada por ellos. Acaso el humo de la fogata le proporcionaría el blanco deseado.

Bajo la protección de los anarquistas de Cataluña los campesinos de Aragón realizan las labores veraniegas forzosamente abandonadas. “La cosecha es algo sagrado para los intereses del pueblo trabajador y de la causa antifascista”, dice el bando dado por Durruti. Mujeres, niños y adultos muestran su alegría al encontrarse entre nuestros compañeros. El pueblo de Gelsa, que nuestros camaradas tomaron palmo a palmo en

lucha contra la reacción, posa ante el objetivo; sonrían, están alegres, vibran al unísono nuestro, porque nuestras inquietudes, nuestros anhelos, nuestras esperanzas les son comunes. Alzan el puño y gritan poseídos del mayor entusiasmo "¡Viva la CNT! ¡Viva la FAI!".

AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje n° 2 [Número 11 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 126. Duración: 7'16''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet, Pablo Wescheuk. Comentario: Jacinto Toryho. Redacción de títulos: Llorit y Les. Locución: José Soler. Sonido: J. Bosch Ferràn. Adaptación y dirección musical: José Dotras Vila, Orquesta del SUEP. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

En ruta hacia Zaragoza un grupo de milicianos de la segunda centuria de la columna que dirige Durruti descansa cerca de la ermita de San Gregorio, junto a Pina. Los carabineros constituyen en esta columna un grupo de valientes. Fueron de los primeros en entrar en Gelsa, pueblo que hubo de conquistarse palmo a palmo.

Grupo de artilleros. Entre ellos hay el camarada anarquista de Zaragoza que hubo de fingirse falangista para poder pasarse a los nuestros.

Los milicianos de la artillería, bañándose en una balsa encontrada al azar y cuyas aguas no son tan limpias como aparece en la pantalla.

El Ebro, rey de la jota. Nuestros valientes milicianos bañándose en él, frente a las ametralladoras enemigas.

Avanzadillas de la otra parte del Ebro, a cuya vanguardia camina una centuria de bravos camaradas extranjeros, antifascistas cien por cien.

Abriendo trincheras para proteger una acción. Puesto de observación del enemigo y estudio del terreno. La entrada en la cueva da una protección contra las incursiones de la aviación facciosa, que vuela a más de dos mil metros por temor a la puntería de los milicianos de Cataluña.

Emplazamiento de la artillería, el vigía observa las maniobras del enemigo que se halla atrincherado en la estación de Pina. Nuestra artillería le envía una serie de saludos a cuál más certero.

La iglesia de Pina. Se sigue al detalle las actitudes del adversario y se aprovechan todos los lugares para combatirle con eficacia como lo hacen estos camaradas desde el transbordador que conduce al ferrocarril.

Los fascistas cuando se ven forzados a evacuar un pueblo ante la impetuosidad temeraria de nuestros aguerridos milicianos hacen todo lo posible por reducirlo a ruinas previamente. Tal intentaron con Osera, de lo cual es una muestra indesmentible lo que ante los ojos tiene el público de la sala, pero ni aún ni así pueden impedir nuestro avance triunfal.

Un grupo de la centuria que dirige el 'Negus' de Bujaraloz, naturista. Un grupo de raros y bravos luchadores, los primeros que con el grupo de carabineros y el tanque fantasma entraron en Osera. La columna toda es un conglomerado de valientes que desafían los peligros más graves con la mayor sencillez. ¡La gente de la FAI somos así!

AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje nº 3, LA TOMA DE SIÉTAMO [Número 12 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 127 Duración: 25'02''] Barcelona 1936. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet y Pablo Wescheuk. Texto del comentario: Jacinto Toryho. Estudios de sonido: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E. Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Plaza de Bujaraloz. Los mandos de los frentes antifascistas de Aragón han acordado la toma de Siétamo. Durruti, Miguel Esplugas, Manzana, campeón internacional de tiro, Ruano y otros compañeros, momentos antes de la partida

[Sonido intradieético:

-Encontramos un depósito de armas y municiones, había más de cien fusiles.

-¡Ya hombre!

-A los coches ¿Qué haces aquí?

-¿Estáis listos?

-¡Estamos listos!

-Es en la carretera de Pina

-¡Viva la C.N.T!

-Oye guapa, ¿te traigo una gallina? ¿Sí o no?.]

Voz en off:

Arranca la columna juvenil con el alma henchida de entusiasmo y de fe en la victoria que les espera.

La columna motorizada de Durruti a su paso por Angüés para incorporarse al frente. Un alto en el camino. Las milicias han divisado el pueblo, objetivo de su caminata, y echan pie a tierra.

[Sonido intradieético:

-¡No pasarán! ¡No pasarán! ¡No pasarán! ¡No pasarán!.]

Voz en off:

Un alto en el camino.

Las milicias han divisado el pueblo, objetivo de su caminata y echan pie a tierra.

Siétamo, pueblo de abolengo carlista al que no pudieron someter las fuerzas alfonsinas en 1872. Nuestros milicianos clavan en él sus ojos y aprietan contra el pecho el fusil mientras sonríen. A campo raso avanzan las guerrillas dispuestas a tomar la ofensiva. Están a quinientos metros del lugar. Parapetos y trincheras de los arrabales que los fascistas se han visto obligados a abandonar. Los milicianos los perfeccionan para continuar el ataque.

[Sonido intradieético:

-Mira cómo duerme.

-Está muy cansado.

-¡Eso es trabajar!

-¡Ja, ja, ja!

-Venga, llena el saco.

-Cuidao con los fuertes, ¿eh?.]

Voz en off:

Ha sido muerto un camarada y otro recoge su fusil, herencia de guerra que lleva a todo correr al depósito de material bajo una lluvia de balas.

En los arrabales de Siétamo, peleando a veinte metros de distancia del enemigo. Aviación y artillería de Ares colaboran eficazmente en la pelea. Siétamo, que ha sido evacuado por la población civil, es bombardeado por nuestros aviones y por las piezas emplazadas en una loma próxima que el camarada Botet dirige con magnífico acierto.

Un avión de caza leal castigando con fuego de ametralladora al principal reducto fascista, la casita blanca que enseguida veremos.

Prosigue el bombardeo sin interrupción, la guerra es semilla de muerte. He ahí las primeras bajas sufridas por los nuestros: un camarada muerto y otro herido. El doctor Santamaría realiza la cura del herido en tanto se oye el estampido de los disparos.

[Sonido intradieético:

-Dame algodón y una venda.

-Aquí lo tienes, hombre.

-¡Bravo! Has sido un valiente.

-Ya está.

-Podéis llevarlo.

-¡Cuidado, cuidado!

-Ayuda a subirlo. Despacio.

*-Vamos muchachos, quitad esta rama de aquí, ¿no veis que está estorbando?
¡Vamos!*

-¡Vamos, apuntad bien!.]

Voz en off:

Ahí mismo, donde está emplazada y funcionando, fue tomada esa excelente ametralladora al enemigo, y también esta otra.

“Hay que entrar en Siétamo”, se ha dicho hace un instante por los camaradas que dirigen la operación, y ahí van los más decididos que, con precaución y escatimando municiones, se acercan lentamente a las primeras casas arrullados por los silbidos de las balas facciosas.

Entretanto, nuestros aviadores y artilleros prosiguen su tarea sin desmayo y con éxito.

Puente cortado por los fascistas para interrumpir el avance de los nuestros.

Los milicianos de Cataluña van entrando en Siétamo. Los fascistas se han hecho fuertes en algunas casas desde las que vomitan metralla sin cesar, pero los nuestros siguen avanzando. *[Se intercalan las voces narrativa e intradieética]*

[Sonido intradieético:

-No, yo creo que no queda ninguno dentro de la casa.

-Pero no te confíes mucho por si acaso, ¿quieres?

Voz en off:

Vecinos evacuando sus casas con la ayuda de los milicianos catalanes

[Sonido intradieético:

-Ayuda un momento.

-Ven, dame la mano.]

Voz en off:

He ahí una recia silueta de luchador firme y decidido. Es un camarada del grupo internacional que une a la serenidad la puntería más excelente.

El pueblo es tomado casa por casa. Se realiza el avance abriendo boquetes en la pared por los que pasan unos tras otros nuestros milicianos.

[Sonido intradieético:

-Vamos, pasa.

-Au, entra.

-Toma, ya no queda nada.]

Voz en off:

Los nuestros preparan una barricada con tablas para seguir ganando terreno en la acera de enfrente

[Sonido intradieético:

-Otro]

Voz en off:

Dos camaradas desafiando las balas cruzan la calle, el enemigo acecha y el segundo cae víctima de su temeridad.

Mediante unas sábanas tendidas que tapan la calle transportan los nuestros un herido sin ser hostilizados por los fascistas.

[Sonido intradieético:

-¡Animo compañero! que no será nada.]

Voz en off:

Esa barricada ha sido tomada a los fascistas hace unos minutos junto con gran cantidad de municiones, fusiles y tres ametralladoras. Dos tenientes, un alférez y varios fascistas allí emplazados fueron hechos prisioneros.

Se lucha a una distancia de quince metros

[Sonido intradieético:

-Hay que hacerlo salir.

-¡Eh!, a ver si tenéis "cuidao" que me vais a dar a mí

-¡No, hombre, no!

-Tú, quieto con eso, que me vas a dar a mí, ¡hombre!

-¡Qué hacéis ahí presentando blanco?

-Pero si eso me sirve de parapeto]

Voz en off:

Un soldado que bajo la presión de sus jefes peleaba contra el pueblo, ha podido pasarse a nuestras filas y dirige la palabra a sus camaradas invitándoles a imitar su ejemplo.

[Sonido intradieético:

-Compañeros, oídme, no disparéis contra el pueblo. Son vuestros hermanos, no disparéis.]

Voz en off:

He ahí la famosa casita blanca, el fuerte principal de los facciosos que domina perfectamente la entrada de Siétamo. De ella salió durante varios días un fuego nutridísimo hasta que los milicianos antifascistas la ocuparon junto con todos sus ocupantes.

Ante la vista tiene el público los efectos de varios cañonazos de nuestras piezas del quince y medio.

Aspecto de los arrabales del lugar que constituían formidables trincheras.

El castillo de Siétamo, otro fuerte faccioso en cuyos sótanos tuvieron los traidores encarcelados, en concepto de rehenes, durante más de quince días, a gran número de vecinos a quienes no permitieron evacuar el pueblo.

[Sonido intradieético:

-¡Salud!

-¡Eh, cuidado, que todavía disparan!

-No hombre no, ya no hay peligro. No queda ninguno]

Voz en off:

Comaradas del valiente grupo internacional.

[Sonido intradiegético:

-Arre, arre, anda, anda]

Voz en off:

Las calles de Siétamo, transitadas por nuestros milicianos y vecinos.

[Sonido intradiegético:

-Pero hombre, llévate este burro. Parece mentira (Con marcado acento francés).]

Voz en off:

Cuatro soldados de las fuerzas facciosas de los muchos que se pasaron a nuestras filas.

Botín tomado a los fascistas: tractores, piezas de artillería, camionetas y automóviles, utilizados inmediatamente por nuestros compañeros.

Los milicianos alegremente aplacan la sed que les tortura.

[Sonido intradiegético:

-Venga, venga, venga.

-¡Vamos, venga, porta la bota!.]

Voz en off:

Otro bien pertrechado reducto faccioso, la iglesia del lugar desde la que los fascistas ametrallaron a nuestros milicianos, arde por efecto de una granada de nuestra aviación.

Los camaradas campesinos del pueblo conquistado, libres ya de la opresión y crueldad de los militares fascistas, reanudan las interrumpidas labores veraniegas. Mientras ellos trillan, los milicianos, arma en brazo, vigilan todos los horizontes. Tras la tragedia del combate fiero aparece la estampa de la paz y del trabajo, símbolo de los anhelos del proletariado que lucha.

AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGON. Reportaje nº 4, LA BATALLA DE FARLETE [Número 79 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 158. Duración: 16'40''] Barcelona 1936. Producción: S.U.E.P para la CNT-FAI. Fotografía: Adrién Porchet. Diálogos: Les. Montaje: Antonio Graciani. Estudios de sonido: Acoustic. Laboratorio: Cine foto. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Bujaraloz ve la luz de un nuevo día. En este grandioso parque de automóviles al aire libre, obreros mecánicos venidos de las ciudades para ayudar a sus hermanos de lucha preparan y ponen a punto los elementos motorizados de nuestras columnas. Y en el campo, regado con sangre proletaria, labra el nuevo campesino de la revolución, los ojos puestos en la cosecha de un pan colectivo. No en el cielo, sino en la tierra, se asienta firmemente el ideal de la redención futura.

Desde las cumbres dominadas por los nuestros, se observan los movimientos del enemigo. Nadie duerme en el frente cuando la aviación fascista hace su aparición.

[Sonido intradiegético:

-Eh, no os quedéis atrás.]

Voz en off:

Enlaces motorizados transmiten órdenes que coordinarán nuestras fuerzas, pues el enemigo bombardea la carretera de Osera pretendiendo impedir la llegada de refuerzos.

Pero Durruti envió a sus hombres a través de los montes y a la artillería por la carretera batida por el fuego rebelde. Emplazadas las baterías leales se preparan a abrir fuego contra el enemigo mientras los nuestros ocupan puntos estratégicos desde los que desbaratan los propósitos del mando faccioso.

[Sonido intradieético:

-Van bien dirigidos.

-Así parece.]

Voz en off:

Nuestra artillería acepta el reto *[Sonido intradieético: Voy por allí]* y comienza a batir las líneas enemigas.

El tiro de nuestras piezas se rectifica y precisa a cada momento, logrando así objetivos que dañan y desorientan a las fuerzas facciosas.

Durruti asiste al duelo de la artillería.

[Sonido intradieético:

-Ya está "enfocao".]

Voz en off:

Y ordena la ocupación de posiciones estratégicas. Lo que realizan los guerrilleros en un magnífico empuje a pecho descubierto.

No se planteará la batalla perseguida por la caballería mora. La táctica aconseja esconder nuestros caballos, fácil objetivo de la artillería y de la aviación. Un despliegue de guerrillas y el fuego graneado por grupos será más eficaz y decidirá la victoria.

Empenachada de humos la llanura del Ebro por la que la muerte cruza.

Al temple de este audaz miliciano se confía el mensaje de un ataque del flanco que acabará por deshacer los últimos núcleos facciosos. Ésta es la guerra a la que nos han lanzado.

Las tres flechas de falange sobre un pobre rifeño, arrancado de la crónica miseria del Rif con promesas de duros sevillanos y de indulgencias papales.

La batalla va decidiéndose a favor de los leales. Ya comienza a florecer la sonrisa victoriosa sobre los rostros rudos de los guerreros del pueblo.

Pero ahora la broma les cuesta cara. Un caza nuestro los ametralla logrando derribar un trimotor faccioso de hierro retorcido entre su cargamento de muerte.

Y nuestro pájaro aterrizó también violentamente acribillado a balazos en el desigual combate librado en las alturas.

Ha sido el punto final al combate. Las centurias se van reuniendo. La jornada ha sido durísima para el enemigo, que ha dejado el campo sembrado de cadáveres.

La caballería mora no sólo no pasó, sino que en su loca desbandada proveyó de caballos a nuestros guerrilleros. Hombres duros, hombres fuertes para quienes la lucha tiene el incentivo de la conquista de un mañana mejor.

Ya en Pina, el grupo internacional, bravo entre los bravos, se prepara a pasar la noche del modo más agradable posible.

Para Luis, el delegado del grupo, que ya pagó el tributo de su vida a la revolución, aún no hay descanso.

[Sonido intradieético:

-Una barra, tú.

-Voy.

-A ver si encuentras un pedazo de alambre.

-Bueno, qué ¿se acaba?

-Sí, ahora voy.]

Voz en off:

Cae la tarde. Es preciso reparar fuerzas. Se prepara la cena y se lee la "Soli".

[Sonido intradieético:

-Preparados camaradas.

-Oye, dame a mí uno.

-Calma, hombre, calma.

-Unidos todos venceremos al fascismo]

Voz en off:

Parco premio para quienes se jugaron generosamente sus vidas en la jornada sangrienta.

La línea de plata del Ebro corta dos mundos opuestos: el de los trabajadores y el de la taifa burguesa y militarista. Vencerán los mejores, sin duda, porque se juega aquí el porvenir de la humanidad.

ALAS NEGRAS (BOMBARDEOS SOBRE LA RETAGUARDIA DE ARAGÓN Y CATALUÑA) [Número 16 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 128. Duración: 12'55''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para el Comisariado de Guerra de la 28 División. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Al llegar a Lérida, etapa obligada de todos cuantos se dirigen al sector norte del frente aragonés, el zumbido de motores de alas negras detuvo nuestra marcha. La hermosa capital que percibe el rumoreo de las aguas del Segre había sido víctima de los mercenarios de Franco. Alas negras volaron sobre ella de norte a sur y de este a oeste, dejando caer la metralla sobre la ciudad indefensa. Sus paseos y sus calles fueron testigos de la más inaudita crueldad.

El Liceo escolar había sido demolido, pereciendo en él la mayoría de los niños. Segada su vida por la metralla traidora cuando los preliminares de una instrucción libre les abría el camino hacia un porvenir de extensos horizontes, ganados por el tesón y el valor del ejército del pueblo ¿Acaso era éste el objetivo militar que pretendían destruir? Seguramente. El fascismo ha alcanzado un gran perfeccionamiento en el arte de asesinar seres indefensos.

La aviación de la República ponía en fuga las cobardes alas negras y la calma renacía en la ciudad mientras en el campo los labradores atentos a las necesidades que impone la guerra sembraban la futura cosecha que es tan necesaria e imprescindible para la victoria final.

Como en Lérida, en Monzón alas negras se ha ensañado con todo cuanto significa cultura y progreso.

Las víctimas, como siempre. A esta infeliz criatura la metralla le ha seccionado una pierna, cuántas madres españolas han sufrido el inmenso dolor de ver a sus hijos destrozados por la metralla.

Nuestros cazas, atentos siempre a la misión que el pueblo les ha confiado, salen en persecución de alas negras.

El caza que se destacó ha sido tocado por la aviación rebelde y se ha visto forzado a aterrizar. Afortunadamente no ha ocurrido nada grave y el avión puede elevarse nuevamente por sus propios medios.

Llegamos a la posición del Sillero, que es la más avanzada de nuestras líneas frente a Zaragoza.

Desde aquí nuestro ejército popular tiene a raya al enemigo.

Los tanques de la brigada Garibaldi efectúan continuamente operaciones de reconocimiento y los cañones antitanque de la más moderna fabricación están siempre alerta.

En las cercanías de Torralba encontramos en perfecta formación a esta compañía de la 45 División integrada por los heroicos combatientes de la columna internacional.

La Comisión del Comité Regional de la Confederación Nacional del Trabajo visita los frentes.

Los oficiales del Ejército Popular fraternizan con los campesinos de Aragón. El comandante de la 28 división Gregorio Jover y el de la 127 Brigada Máximo Franco pasan revista a estos bravos luchadores que constituían anteriormente la heroica columna Rojo y Negra que tantas pruebas tiene dadas de valor y heroísmo desde los primeros días del alzamiento.

Las horas trágicas del bombardeo, de las privaciones y sacrificios que impone la lucha no han influido lo más mínimo en el optimismo que anima a los miembros de la colectividad agrícola de Monzón.

Esta guapísima moza nos muestra los dorados filamentos del azafrán cuya cotización en los mercados internacionales se tiene en gran estima.

Cerca de Quinto han construido un puente sobre el Ebro que permite establecer una rápida red de comunicaciones entre las líneas de este sector, y al caer la tarde llegamos a Belchite donde descansaremos para seguir nuestro reportaje

AMANECEER SOBRE ESPAÑA [Número 24 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 132-135. Duración versión castellana: 45'56''] Barcelona 1938. Producción: S.I.A. (Solidaridad Internacional Antifascista). Film de montaje con fragmentos de SIE Films de Barcelona y Espartacus Film de Madrid. Dirección: Luis Frank. Director técnico: Juan Pallejá. Fotografía: Segismundo Pérez de Pedro, Félix Marquet, Juan García Verchés, Adrién Porchet, Ricardo Baños. Sonido: Francisco Gómez. Montaje: Louis Frank. Idioma original: castellano. Conservación: Filmoteca Española.

Intertítulos sobrepuestos a la imagen:

HISTORIA VIVA DEL PUEBLO IBÉRICO FORJANDO SU PORVENIR.

España de las masas humildes,

la España leal;

agredida con saña y furia,

levanta su rostro

por encima la muerte.

y en medio de la ruina

lucha, trabaja, construye

para una vida nueva, Una vida mejor

Voz en *off*:

La vieja España se distingue por sus acusados rasgos feudales. Sobre las tradiciones ibéricas pesan siglos de grandezas y miseria. De sus grandezas queda una aristocracia extinguida que sólo conserva de sus ilustres... [salto.]

Una buena faena de muleta del gran Rafael.

En España, pródiga en hermosos campos. Los hacendados recogen abundantes y suculentos frutos. Pero no todos son ricos manjares. La economía del país depende de su suelo cultivado, suelo que sustenta los olivos de suaves ramas y plateadas hojas.

Los campesinos, fieles servidores de la tierra, dedican su vida entera al trabajo. El rico aceite pasará por infinidad de manos para cotizarse bien alto en el mercado internacional, mientras los productores humildes, con su mísero gazpacho, sufren una existencia pavorosa.

En las grandes ciudades es todo más imponente, en la grandiosa capital de España se respira su histórico abolengo de cordialidad. Sus hermosos paseos, sus monumentos, su ambiente todo refleja un aparente bienestar y plácido orgullo; sus atrayentes escaparates despiertan la nostalgia del apetito. Los satisfechos dicen “tiene el que puede y el que no que se fastidie”.

Sobre la falda de Montjuïc, floridos jardines, pero hay desgraciados que tienen hambre y no entienden de economía; el padre no encuentra trabajo y desesperado se denigra y termina en la cárcel. En una pobre casa se consuma la tragedia social.

La brutal sublevación del ejército se estrella contra los pechos desnudos de las masas. Contenidos los militares cobardes, el pueblo, cogiendo las armas a su alcance, se desborda y ofrece generosamente su vida en defensa de una idea. Surgen las milicias, héroes anónimos del pueblo provocado que, con su gesto liberador, animan a toda la retaguardia.

[Sonido intradieético:

Compañeros todos del frente y de la retaguardia, hay que vencer, hay que luchar hasta morir.]

Voz en off:

Pasan meses y meses y el nuevo combatiente sigue firme en su puesto, sin vacilar afronta las adversidades y alternativas de la guerra. Un año de cruenta lucha soportado por un pueblo que odia la guerra, un pueblo indefenso, enfrentado con una enorme maquinaria y perfecta organización militar sigue resistiendo; el heroísmo de su resistencia ha traído las simpatías y ha causado el asombro del mundo.

Frente a las divisiones extranjeras, la España leal ha creado escuelas populares de guerra. La juventud aprende la intrucción militar y forja el nuevo ejército con disciplina y perfecta coordinación de bando. Este auténtico ejército del pueblo crece en potencia y acometividad logrando importantes victorias.

Debido al Pacto de No Intervención, el enemigo más formidable de la República, el pueblo libre de España, sólo puede contar con su propio esfuerzo y, tal como ha logrado crear un ejército fuerte, también ha hecho surgir una propia industria de guerra. Su firme voluntad ha engendrado capacidades nuevas y el ritmo de la producción general va acumulando nuevos ímpetus.

En numerosas fábricas y talleres rigen los mismos obreros y todos ellos son parte principal de la resistencia y triunfo republicano. No faltan los especialistas del trabajo. Sus valiosos servicios han hecho posible la delicada construcción del motor de aviación cuyo papel es tan preponderante en la actualidad. Esta nueva industria de guerra ha creado una potente fuerza del aire, poderosos tanques y demás armamentos.

Unido al magno esfuerzo liberador, Cataluña trabajadora organiza expediciones de víveres a Madrid. Cataluña libre y fuerte se siente identificada con las demás regiones hermanas aunando todos sus esfuerzos a la causa común.

Solidaridad Internacional antifascista, la S.I.A., sin matices de partido ha creado una organización internacional para atender a los necesitados de todo el territorio de la

España leal. Dentro de las fortificaciones de la capital, la S.I.A. entrega a las mujeres y niños madrileños los donativos llegados del extranjero.

Ciudad mártir, Madrid sufre toda la furia desencadenada por los aviones y cañones enemigos contra la población civil y sus hogares, contra escuelas, hospitales y embajadas sin distinción.

En las fábricas como en los talleres, las circunstancias de la guerra imprimen una intensa actividad para proveer a los combatientes de indumentaria. Las mujeres cumplen la labor que les corresponde satisfechas de aportar su entusiasta colaboración a la causa.

En todo este nuevo conjunto el obrero podrá sentir por fin la dignidad de su trabajo. Sabe que al salir de la fábrica su bien va íntimamente unido al bien colectivo. En sus horas de descanso estudia las nuevas orientaciones de la realidad social.

También la obrera sabe que, mientras ella trabaja, su niño es bien atendido, con toda solicitud y cariño, en los alegres hogares creados para este fin; y la joven madre confía sonriente en el porvenir de sus hijos. Un porvenir libre que anuncia la tierra libre de España. Libre del usurero y del latifundista el campesino disfrutará el provecho de su trabajo.

En el campo es donde... [salto] interpretando con acierto las necesidades y los derechos del labrador y aprovechando los progresos mecánicos en la agricultura, los brazos permanecerán libres para dar el máximo de sus esfuerzos. Los agricultores, por medio de sus sindicatos y colectividades, en estrecha unión con las organizaciones industriales, ordenarán la producción y distribución en provecho de todos los trabajadores.

Un pueblo de la retaguardia desenvuelve su vida cotidiana. La vida íntima de un pueblo sencillo y confiado; la alegría de unos milicianos en descanso anima el ambiente de franca fraternización.

En esta ciudad única, en cuyo límite se topa con las trincheras, los combatientes, rebosando de buen humor, hacen su vida de guerra como si jamás hubieran hecho otra cosa. Fuera del servicio estos compañeros conviven como simples compañeros unidos por lazos de franca amistad.

Ante el arduo problema de abastecer a un millón de habitantes sitiados, el gobierno hace lo posible para evacuar a los no combatientes. Algunos se trasladan de un barrio a otro con sus modestos ajuares. De vez en cuando sale un camión, pero la verdadera población no se separa de su hogar: es algo íntimo que une en un destino común a los heroicos defensores de la capital de España hasta lograr la victoria de la causa popular.

En esta causa popular, han sido las organizaciones obreras las que iniciaron y encauzaron la primera defensa. Desde el comienzo de la guerra, sus comités, sus secretarías de industria y agricultura, sus comisarios políticos y sus secciones de prensa y de información han trabajado sin cesar para coordinar y consolidar los esfuerzos obreros en la lucha que sostienen contra el enemigo común. Después de año y medio siguen orientando, además, a las masas en la nueva ordenación económica.

Nuevo orden representando la conjunción de esfuerzos de las dos grandes sindicales de España: la Confederación Nacional del Trabajo y la Unión General de los Trabajadores. Bajo las normas de colectividades obreras los sindicatos animan todas las actividades industriales de la España leal. Ciertas industrias han llegado incluso a la socialización: un notable ejemplo es el ramo de la madera. Los esfuerzos comunes de los trabajadores de este ramo van alcanzando el máximo rendimiento de las máquinas en beneficio colectivo de sus operarios. Los experimentos y rectificaciones sobre la experiencia vivida conducen a una creciente conciencia de responsabilidad de cada

individuo como factor integrante del organismo social, y de este modo abre el camino de las realizaciones efectivas de progreso social.

La eficiente coordinación CNT-UGT en la industria textil colectivizada mar...[salto.]

Los ancianos charlan en sus acostumbradas charlas en la plaza y el maestro da lecciones claras y sencillas a los pequeñuelos, ávidos de aprender. Sobre este pueblo modesto vuelan los aviones negros que lanzan hojas de propaganda pueril. Los milicianos, riéndose, marchan al frente. A la hora de la salida de los talleres es cuando aparecen de nuevo los piratas del aire.

Los salvadores de la patria y de la fe han jurado exterminar los ideales liberales y anhelos sociales del pueblo y a tal fin destrazan hogares y vidas en las poblaciones indefensas de la retaguardia. Toda la población civil se compone de rojos a los que se debe esclavizar o aniquilar, siembran la muerte y el dolor en su sádica empresa que constituye la nueva ciencia del estado totalitario. *¡Arriba España!* Al compás de veinte millones de bestias de carga para mantener a perpetuidad, con sudor del suelo ibérico, las magníficas rentas de los comerciantes de casta. No es extraño por lo tanto, que, en su loco afán, destrocen incluso los monumentos y obras de arte de valor universal, es el desprecio de la fuerza bruta por todo lo espiritual.

Lejos de abatirse, el pueblo refuerza su voluntad; en medio de la destrucción construye nuevas carreteras y ferrocarriles para facilitar el transporte que va en constante aumento a medida que se alarga la guerra.

Para asegurar el abastecimiento de los frentes y de la retaguardia se intensifica la labor del campo. Acrecienta el esfuerzo en la industria con un dinamismo nacido de un solo impulso, de una sola voluntad, arrollando los obstáculos de su camino. Después de un sueño letárgico de siglos de oscurantismo los sentidos recobran el ritmo pleno de la vida.

En esta España de cielo puro los niños sin hogar olvidan sus penas entre el susurro del mar; lejos ya de la tragedia de sus hogares destrazados vuelven a sentir las alegrías inocentes. Bajo el resplandor del sol los chiquillos juegan y aprenden a vivir al aire libre.

La juventud, consciente de su fuerza, marcha adelante con paso firme. ¡Adelante!, prestos a unirse con los bravos combatientes que luchan por su dignidad, por la dignidad de España.

ARAGÓN TRABAJA Y LUCHA [Número 40 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:139-140. Duración: 20 minutos] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Dirección: Manuel P. De Somacarrera. Fotografía: Antonio G. Verchés. Montaje: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres, Laboratorio: SIE nº 1. Conservación: Filmoteca Española.

Voz en off:

Sol de amanecer sobre la heroica y noble tierra de Aragón que trabaja y lucha con denuedo en el frente y en la retaguardia por sus propias libertades y la de todos los hombres.

Sol de Aragón que será de victoria y de justicia dentro de poco para esos rudos y sanos campesinos que lo han sacrificado todo por el triunfo del proletariado y que sobre el terruño que les vio nacer trabajan y luchan por un ideal de luz y de fraternidad.

Trabajo y lucha, he aquí la consigna.

Verles animosos y tenaces, contribuyendo al éxito de nuestros camaradas. Arma el brazo como estos y empuñando la herramienta del trabajo, la mejor arma para todas las victorias.

Siembran, recogen y amasan el pan del combatiente para el hermano que está en las trincheras ofreciendo su vida a la causa de la libertad humana.

Durruti, cuyo ejemplo se ensancha y profundiza más cada día en la mente de los trabajadores del mundo, habla a sus compañeros de lucha en un momento de tregua, señalándoles el camino a seguir.

Grandes y chicos fijan su atención en el héroe popular.

Bajo el zumbido de los aviones de guerra continúa, a pesar de todo, la paz bucólica del campo turbada por disparos de agresión y gritos de venganza.

Pace el ganado y el mismo pastor, vigilante, sabe que cumple con su deber en la retaguardia como la cumple el propio río siguiendo su curso circundante por las tierras de Aragón cuyos borbotones son promesa de riego, de fecundante abundancia de trigo y de harina para el hogar y las trincheras.

Agua y pan para los que tenemos en el espíritu hambre y sed de libertad y de justicia social.

He aquí los bravos milicianos, contentos después de los combates, dedicando los contados ocios de la guerra al esparcimiento y a la camaradería. Se lee la prensa, plato espiritual de las columnas, todos los soldados, hermanos en el dolor y en el ideal, se disputan el portavoz de la CNT, cada hora más difundido y más deseado.

Se baila y se canta, se escuchan los recios y sentimentales acordes de la jota y sobre el panorama del pueblo parece flotar de improviso un hálito de honda y fraternal felicidad como si a pocos kilómetros de las casas, allí mismo, casi, no sucediese nada que no estuviese provisto y descontado, o sea, dar la vida por los ideales libertarios.

Encuadrado en plena zona de guerra, he aquí un dulce y plácido molino que va vertiendo el agua de sus cangilones, poéticamente en la intimidad acogedora de su propia función.

Bajo el cielo rasgado por la metralla el molino sigue rodando solemne y aleccionador como deseando enseñar a los hombres toda la fuerza convincente que reside en cada uno de sus movimientos.

Y en tanto los valientes guerreros del pueblo trabajan duramente en las trincheras achicando el agua y saneando en lo posible los refugios con el fin de que las horas sean allí menos amargas.

Cumplen todos como pueden, fieles a la consigna vencedora tal como estas parejas, estas patrullas aisladas y valerosas, que parece recordar los adalides de otros tiempos y de otras épocas.

Tarea difícil, de un marcado y arriesgado romanticismo, la de enlazar a los combatientes por medio de esos galopes desenfundados atravesando en muchas ocasiones la propia zona batida por el fuego enemigo, dejando en ella muchas veces también la vida como la mejor ofrenda a la libertad.

Las guerrillas avanzan, roncan los fusiles y las ametralladoras y el combate adquiere una intensidad cada instante más acentuada por el dramatismo de la hora que se vive.

Y cruza nuevamente la valerosa patrulla de enlace, rompiendo su recortada silueta en el trágico relieve del horizonte aragonés.

Víctimas y más víctimas, trabajadores conscientes que caen fulminados por los enemigos del proletariado y hombres que han venido de tierras lejanas engañados, haciéndoles creer en quien sabe qué botín. Que han dejado su vida en el campo de

batalla y cuyas cuencas vacías parecen pedir cuentas del desastre a quienes les habían mentido.

Nuestros milicianos cumplen con la piadosa misión de darle sepultura. Ningún rencor existe ante la muerte y, después, a comer sobre las mismas trincheras ensangrentadas, junto a los cuerpos yertos de los camaradas que se fueron para siempre. He aquí la guerra con su realismo atroz y escalofriante, ausente siempre de todo sentimentalismo y de toda preocupación.

Pueblos destrozados que hablarán durante mucho tiempo de la saña y de la dureza de la lucha por la conquista de las libertades proletarias. Con la miseria de sus heridas, con el derrumbe de sus paredes, con el incendio de sus hogares se está escribiendo la historia.

Pueblos que han honrado nuestros caídos roturando las calles con sus nombres y ante cuyas tumbas el recuerdo popular se eterniza y se funde para siempre, en un solo sentimiento de solidaridad y de amor por las libertades humanas.

Bajo la tarde serena se relevan nuestros milicianos y en las mismas trincheras encomienda la consigna de ¡alerta!

Vibrantes y heroicas alas rojas, las alas de nuestras [ininteligible] surcan el espacio dejando en cada estela el símbolo [ininteligible] nuestros aviones [salto] en constante vigilancia, mientras que sobre la costra de la tierra ensangrentada, arma el brazo, el pueblo heroico rechaza al enemigo laborando por el ideal común.

AYUDA A MADRID [Número 61 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996:149. Duración: 7'30''] Barcelona 1936. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Juan Pallejá. Sonido: Francisco Gómez. Laboratorio: SIE nº 1. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Intertítulos sobreimpresos a la imagen:

Una consigna de la España antifascista.....

¡AYUDA A MADRID!

Una consigna de la CNT-FAI

¡SOLIDARIDAD, SOLIDARIDAD!

Una finalidad del obrerismo hispano....

¡GANAR LA GUERRA Y LA REVOLUCIÓN!

¡MUERA EL FASCISMO!

Voz en off:

Nuestra ayuda a Madrid, tumba del fascismo internacional es un deber ineludible. Las consignas de ayuda y solidaridad para ganar la guerra y la revolución se realizan con el entusiasmo de todos los obreros de Cataluña que dispuestos a morir luchando atienden a sus hermanos del frente trabajando en la retaguardia día y noche hasta conseguir el triunfo de sus ideales de liberación.

La Federación local de los sindicatos de Barcelona organiza la primera expedición de víveres al pueblo hermano de Madrid.

En los muelles se procede a la descarga de los veleros donde llegó la fruta y las legumbres todo lo que debe ser transportado al heroico pueblo hermano.

Trenes y camiones son preparados con destino a Madrid nadie sabe de sacrificios ni de inclemencias, no importa, ¡adelante la lucha!

Los compañeros de transporte, sección Borne trabajan con entusiasmo en la carga de camiones destinados al Madrid heroico. Ni el frío ni la lluvia les intimida, hay que ayudar y sus fuerzas se multiplican y su labor agotadora no conoce el cansancio. Hay que vencer y venceremos porque la voluntad y el ideal se unieron para lograrlo.

Nuestros dibujantes rivalizan en la confección de carteles; es su colaboración artística, sincera, de ayuda, estímulo.

Veinticinco camiones y diez grandes camiones se disponen a emprender la ruta, son las cinco de la tarde, Madrid debe tener mañana todo. Todas las existencias de hortalizas que en el Borne había se mandan para nuestros camaradas y para nuestros hermanos del frente madrileño, los obreros del transporte ofrendan su trabajo y hacen donativo de cuanto poseen.

En el Comité Regional, el grupo expedicionario con un pequeño refugiado de Madrid, hijo adoptivo del compañero Guardamino, saluda a la Federación local.

Las banderas de la CNT y la FAI tremolan en cada coche, en cada convoy, sus rizos copian el estremecimiento de nuestros pechos leales, dijérase que la vibración de todos los corazones de los obreros de Cataluña se hizo temblor para llegar a nuestros hermanos de Madrid con fuerza espiritual y material.

Las consignas están en pie y se cumple “Ayudar a Madrid”, “Solidaridad”, he ahí nuestro ejemplo, el ejemplo que todos debemos seguir para conseguir nuestro ideal de ganar la guerra y la revolución.

¡Salvad Madrid!

BAJO EL SIGNO LIBERTARIO [Número 64 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 150. Duración: 15'35''] Barcelona 1936: Producción: SUEP para C.N.T-FAI Dirección y Guión: Les. Ayudante de dirección: A. Martínez. Fotografía: D. García. Coordinación: Juan Pallejá. Títulos: Artel. Intérpretes: Grup Art Lliure. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

En una noche de sábado prostibulario se inició la más grandiosa gesta revolucionaria que recordará la historia.

Hacia varias noches que la organización confederal y anarquista velaba, pistola en mano, preparados y decididos todos sus miembros a responder debidamente a toda intentona fascista.

La falsa España de pandereta inició una revuelta que fue sofocada rápidamente en Barcelona, pero que se manifestó en otros puntos de la península como guerra cruenta y sin cuartel. Nadie habrá olvidado de qué forma heroica se comportaron los hombres de la FAI y de la CNT.

Salió la primera columna hacia Tierras de Aragón, bajo la sombra gigantesca de Durruti, el eterno perseguido y encarcelado en tantas ocasiones, para vergüenza de nacionalistas, demócratas y sedicentes liberales de todos los tiempos revolucionarios.

El orden revolucionario se vio asegurado desde los primeros momentos por las seis letras mil veces gloriosas en la historia de la lucha obrera peninsular. Testigo de esto es que sólo después de los días más duros se empezaron a cancear otros rótulos sobre coches que, ya sin riesgo alguno, recorrían en alegres caravanas las avenidas de Barcelona.

Y casi con las primeras fuerzas de guerrilleros revolucionarios, bajo el signo libertario, también marchaban hacia el peligro los primeros guerrilleros del cinema de la Revolución, cara hacia el verdadero rostro de la guerra y de los humildes pueblujos aragoneses.

En el avance hacia Zaragoza se ocupó el pueblecito de Pina de Ebro. Detenido este avance hasta la completa extensión del frente por la parte de Huesca, Pina de Ebro ha organizado su vida y recogido sus cosechas en un régimen de libertad y cooperación mutua. Hoy sus habitantes están asesorados por los tildados de irresponsables e incontrolados: los anarquistas.

La población civil es abastecida de lo necesario para su subsistencia mediante una libreta controlada por Abastos. A cambio de esto, la prestación de cualquier trabajo o servicio que la guerra exija es voluntario, y basta con que se soliciten los elementos necesarios para contar con ellos gratuitamente. No pueden darse casos de abusos ni jugadas como las que hemos contemplado en Barcelona al estar efectuada la distribución en forma equitativa, igual para todos, y sin privilegios ni ganancias monetarias para nadie.

Pina de Ebro dista mucho de ser Jauja, pero la vida se está organizando sobre nuevas bases anticapitalistas; y garantía máxima de esta transformación, más que los ejércitos, fáciles de enfrentar luego contra el pueblo, son los cañones campesinos que disparan a boleo un trigo libre de caciques y especuladores sin conciencia.

Las muchachas han organizado en Pina un taller de costura para servir a las centurias. También cosen para todos aquellos del pueblo que lo necesitan, sin cobrar nada por su tarea, proveyéndoselas de todo lo necesario. La organización es perfecta, teniendo en cuenta las posibilidades del pueblecito.

Arriba, el Ateneo libertario, modesta universidad de cultura popular y libre. Debajo, está la imprenta del boletín *El Frente*, portavoz de la columna Durruti. Trabajan estos obreros impresores con tesón y entusiasmo inmensos, y su única tribulación es cuando tarda en llegar el elemento indispensable para su trabajo: el papel.

Los viejos asisten curiosos, inmutables como el tiempo, a esta transformación radical de la vida lugareña. Cava la tierra madre, las arrugas del tiempo cruzaban su rostro curtido. Del campo, que no de las ciudades envilecidas y enfermas de falsa civilización ha de venir la pauta del nuevo devenir revolucionario. Pero la faz que queremos imperase en la vida de estos lugareños se ve turbada por los instintos desatados del fascismo español e internacional. Alevosamente se verifican “Reichs” para aterrorizar a la población. Creen asestar así golpes de muerte a la nueva organización económica, única garantía de emancipación colectiva e individual. Y el crimen encontrará su castigo. El pueblo juzga por los hechos y ellos ya están juzgados en las conciencias puras de las masas trabajadoras.

El afán de los fascistas es destruir e imponerse por el terror. Nosotros construimos y edificamos sobre la misma línea de combate. Si el proletariado español no hubiese tenido que enfrentarse con los gobiernos criminales del fascismo internacional, sólo unas horas hubieran bastado para sofocar la insurrección de los militares traidores.

A España se le ha querido tratar como se trató al país abisinio, pero a nosotros no nos respalda sólo un anhelo patrioter, sino la fe en la Revolución social. Venceremos, porque con nuestros guerrilleros avanza el ejército de la reconstrucción social revolucionaria. Somos los combatientes, los obreros del campo y de la ciudad los que hemos de decidir sobre el porvenir del levantamiento proletario español y sólo un

régimen de libertad, organizado de abajo hacia arriba, debe ser el premio al sacrificio y al tremendo esfuerzo que está realizando el pueblo español.

¡Viva la revolución camaradas! ¡Viva la CNT! ¡Viva la F.A.I!

[Sonido intradieético:

-¡Salud!, ¿qué nos traes?

-Os traigo unos trozos de la vida del verdadero pueblo que lucha y construye un nuevo mundo.

-¿Qué título llevará?

-¡Bajo el signo libertario!]

BARCELONA TRABAJA PARA EL FRENTE [Número 74 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Del Amo / Ibáñez, 1996: 115. Duración: 19'14''] Barcelona 1936. Producción: Comité Central de Abastos. Dirección y comentarios: Mateos Santos. Ayudante de dirección: Clemente Plà. Director de fotografía: Robert Porchet. Ayudantes de fotografía: Joan Mariné y J. Castillo. Montaje: Antonio Cánovas. Ayudante de operador: J. Castillo. Laboratorio: Cine foto. Distribución: Nuevo Cinema. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

El humo de las fábricas en esta breve panorámica de la Barcelona industrial es un canto al trabajo fecundo en estas horas de estruendo guerrero.

Tras los espesos muros de ese vasto edificio, el Comité Central de Abastos, compuesto por hombres que tienen almas y nervios de plomo, ordenan el abastecimiento de la ciudad y del frente.

Las arterias urbanas rebosan de tráfico y son muestra gallarda de cómo el proletariado ha encauzado la vida de la ciudad.

El Comité. En las distintas oficinas de este soberbio edificio, centenares de empleados trabajan activamente en el control y reparto de víveres, que luego son depositados en los locales destinados a grandes almacenes.

Uno de los locales habilitados como almacén, es el antiguo Palacio de Proyecciones desde el que se reparte exclusivamente para clínicas y hospitales.

Obsérvese el movimiento y actividad febril del antes inútil Palacio de Proyecciones. Y no cabe dudar de que está bien abastecido.

Gallinas, corderos, patos... Esa gallina se resiste a entrar en la jaula. Parece tener conciencia del fin que le espera.

Cajas llenas de botes de leche condensada, destinadas a los enfermos, latas de conservas de todas clases... Cuantos productos son necesarios para subsistir y recobrar las pérdidas energías de los enfermos y los heridos que llegan del frente de batalla.

La presentación de un vale basta para que la dependencia de este almacén provea de comestibles a quienes van a recogerlos para llevarlos a las clínicas y hospitales a que están destinados.

Hay repartidos por todo Barcelona otros muchos almacenes como el del Palacio de Proyecciones. Cada uno de ellos tiene una misión distinta. Éste que vemos ahora en la calle de Pallars envía los géneros de que está repleto al frente de Aragón.

Esas enormes pilas de sacos y cajas van siguiendo paulatinamente, y según lo requieren las circunstancias, las distintas rutas que conducen al frente, donde luchan por la libertad las milicias cántalo-aragonesas.

He aquí una magnífica panorámica del matadero central. Pronto vamos a presenciar cómo desarrollan las distintas tareas del sacrificio de reses los camaradas matarifes.

La tarea de desollar corderos no es tan fácil como parece. Requiere, como todo, habilidad y mucha práctica en el ejercicio de esta operación. Precisa inflarlo como está haciendo éste hábil y experto matarife. Ahora, con un afilado cuchillo se rasga el pellejo que previamente se ha llenado de aire para facilitar la operación. Una vez que se ha desprovisto la res de su gran envoltura es pesada sin hacer trampas en la romana.

Otras calidades de carne, como la ternera y cerdo, sirven para la fabricación de embutido. Como en ésta fábrica de Manlleu, que también está controlada por Abastos. Estos embutidos tienen distintos nombres según la mezcla de carne que entra en su elaboración, y según también la manera de trabajarlos. Así se convierten en mortadela, salchichón, fuet y otros embutidos igualmente apetitosos.

Parte de estos embutidos en rodajas o lonchas se destinan a las latas de conserva.

De la fábrica de embutidos pasamos a otra de pastas para sopa. Muestrario de fabricación. La fábrica, puesta en marcha después de dos años de completa inactividad por sus propios obreros. Máquinas, correas y poleas de transmisión. Todo funciona con ritmo acompasado en esta orquestación del trabajo. La masa va cayendo a la giratoria, que la va a afilando, preparándola para darle luego en otros aparatos y máquinas caprichosas formas.

En esta otra giratoria pequeña toma la graciosa forma de tirabuzones, y en la giratoria grande se convierte en panes que va tragando vorazmente la prensa hidráulica.

Cuando los panes de masa han pasado por la larga garganta de la prensa hidráulica, cae por la parte inferior de la misma convertida ya en macarrones. La mecánica con la fina pasta de fideos forma unos primorosos ovillos. Es curioso observar cómo esta máquina, bajo la mirada vigilante de un obrero especializado, realiza una labor tan perfecta.

Esta otra máquina se llama Bolonia. Por la Bolonia pasa la pasta ya afinada por las giratorias, como una pieza de tela; pero al llegar a los finos dientes que tiene la Bolonia, la pieza de tela, que simula ser la masa, queda convertida en diminutos lacitos, con los que podría adornarse la cabeza de un bebé.

Las bandejas de pasta van quedando depositadas en la noria, que las transporta a su vez a uno de los pisos altos de la fábrica. En dicho piso hay otras obreras que colocan las bandejas de pasta en los secaderos.

Los largos macarrones parecen flecos de un mantón castizo y verbenero. Luego, secas ya las distintas pastas para la sopa, se procede a su empaquetado.

El comité de fábrica de la antigua casa Clert. ¿No habéis bebido nunca leche pasteurizada o cacaolat? Aquí tenéis cómo se elaboran estas bebidas nutritivas. Los carros de leche son vaciados en la báscula. En ésta máquina de vapor se lavan los jarros quedando completamente limpios de todo residuo nocivo. La misma operación se efectúa con las botellas que han de contener el blanco líquido. La máquina embotelladora y la entaponadora. El autoclave contiene numerosas botellas sometidas a una temperatura conveniente.

Otra gran industria que funciona bajo la dirección de Comité obrero de la CNT: la fábrica de galletas Victoria. Volvemos a la fecunda armonía de las máquinas: la draga. La amasadora prepara la pasta para las galletas; pasta que afina esta otra máquina

sumada al soberano concierto del trabajo. Otras grandes máquinas que realizan distintas operaciones de la elaboración de la galleta contribuyen a esta grandiosa melodía. Dinamismo, vitalidad de acero, eso cantan volantes, ruedecillas y poleas. El traspasador transporta la galleta. He aquí la máquina que hace los paquetes de las galletas destinadas exclusivamente a los milicianos. En las fundas de los paquetes puede leerse el nombre dado a estas galletas especiales que allá, en el frente de batalla, saborearán nuestros valientes milicianos.

Esta bandera confeccionada por un grupo de obreras de los talleres Calasanz es un símbolo.

Aquí, como en otros talleres, se confeccionan monos para los trabajadores del frente y de la retaguardia. Los pies de las obreras hacen girar velozmente las ruedas de las máquinas de coser; las máquinas giran y giran sin cesar en una labor febril, que es el tributo que la retaguardia rinde a los que luchan heroicamente en el frente.

Otras obreras cosen y bordan; otras aún se dedican al plegado de los monos.

Ese enrejado no es el de una prisión: es el de un lugar libre de trabajo colectivo. Estas muchachas, como aquéllas, cosen sin darse punto de reposo porque trabajan para sus hermanos del frente.

A las ruedas de las máquinas suceden las ruedas de los camiones que van a cargar, o han cargado ya, víveres destinados a distintos lugares de reparto y aprovisionamiento. Por carreteras y calles van los camiones en direcciones distintas hacia el lugar de su destino.

Este camión descarga su mercancía en el mercado de Santa Coloma. El economato va surtiendo de comestibles a todos los obreros de la barriada. Dependencia los atiende a todos por igual, les facilita exactamente los géneros y la cantidad consignada en los vales recogidos en la oficina local de Abastos.

Cuando mujeres, hombres y niños, salen del economato. Llevan los cestos bien repletos de provisiones de boca.

El hotel Ritz, que era sólo asequible a las gentes adineradas, se ha convertido en refugio amable de las gentes del pueblo. En sus grandes cocinas se prepara la comida para cuantos van al hotel a saciar su apetito. Los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, capitanes de industria, aristócratas ociosos y aventureros internacionales de toda laya, ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes que siguen el ritmo la sociedad que se está creando.

Barcelona trabaja y come: ésa es su fuerza y su virtud.

De los comedores populares de la retaguardia nos trasladamos al campamento de Durruti en el sector de Bujaraloz. Esta monumental paella es apetitosa, ¡y con qué esmero la prepara y condimenta el camarada cocinero! Después de la comida, el campamento del camarada Durruti adquiere nueva actividad, y al fondo, entre dos tiendas de campaña, la bandera de la FAI se alza señera como símbolo de victoria.

EL CERCO DE HUESCA [Número 159 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 226-227. Duración: 10'30''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Después de nueve meses de lucha, el cerco de Huesca sigue cerrándose constantemente por nuestras bravas milicias proletarias en las que la CNT y la FAI desempeñan todas las actividades.

Vicién es uno de los puntos de la férrea tenaza y por sus calles pasan las fuerzas que van a relevar a los camaradas en primera línea. Hombres fuertes, trabajadores conscientes empapados de valor y de responsabilidad.

Nada importa que la aviación enemiga bombardee los alrededores y hasta la misma población, ellos siguen imperturbables hacia su puesto de vanguardia, hacia el triunfo cada vez más cercano y seguro.

He aquí lo que fue cuartel general de la división Ascaso, ruinas y paredes abatidas por los obuses fascistas, destrucción, odio de los enemigos hacia el proletariado.

El relevo continúa su marcha, los compañeros van llenos de fe y entusiasmo pues saben que sobre ellos descansa la esperanza general de que reconquistarán toda la tierra aragonesa para la libertad común.

Fuego de artillería que atruena el espacio y facilita el cumplimiento de los objetivos señalados por el mando responsable y también que nuestras milicias ocupen nuevas y bien orientadas posiciones frente al enemigo.

Ved los tanques primitivos, los primeros de la revolución ya veteranos en esta guerra, sirviendo de enlace entre las distintas columnas.

Esta trinchera ha sido abandonada por el enemigo en su precipitada huida. Ya forma parte de la red espesa e inviolable de fortificaciones construidas por la división Ascaso alrededor de Huesca, que la atenazan y cercan, asfixiándola paulatinamente.

Rastro de la guerra, trágica señal de carne muerta sobre el cielo de Aragón, bandadas inmensas de cuervos que indican la proximidad del cementerio de Huesca donde junto a las mismas tapias se apoyan las posiciones de los milicianos. La paz eterna, turbada por disparos y los graznidos de las aves agoreras.

Serenos, los camaradas del Estado Mayor observan los movimientos de las fuerzas proletarias que cumplen siempre como buenas...*[Corte, salto de sonido.]*

Chimillas, posición fascista. Se aprecia perfectamente a través de ésta reja.

A la voz de alarma los milicianos corren y se aprestan para la pelea. Los tanques, los primeros que surgieron de las manos de nuestros obreros de los talleres de Barcelona entran en funciones inmediatamente, desempeñando en un instante un destaca...*[Corte.]*

Momentáneamente ha cesado la lucha. Nuestros héroes, en los contados ratos de solaz, comentan las noticias que publica la prensa facciosa, en diarios hallados en poder de los prisioneros. Prensa en castellano, vendida a la influencia germano-italiana de los seculares enemigos de las masas trabajadoras.

Dos campesinos que estaban en territorio faccioso se han pasado a nuestras filas en la avanzadilla de Yéqueda. En sus explicaciones se muestran satisfechísimos de hallarse con nosotros, libres de todo yugo.

Ved la célula fascista que hubieron de sacar y que enseñan sin disimular la alegría de no tenerla que necesitar jamás.

Río aragonés por excelencia, el Cinca, de majestuoso caudal, se ha convertido también con el aumento de sus aguas en una muralla insalvable que contribuye a cerrar el cerco de Huesca casi totalmente.

Y por la carretera circulan a todas horas los camiones de avituallamiento para las posiciones avanzadas, desde las cuales, al caer la tarde, la silueta de Huesca se divisa tolera de nostalgia, envuelta en la luz triste de la noche que se acerca y ansiosa de libertad.

LA COLUMNA DE HIERRO HACIA TERUEL [Número 172 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 249. Duración: 18''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Comentarios: Les. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Teruel, fortaleza natural, sitiada otras veces en el curso de la historia, es ya objetivo inmediato de las fuerzas proletarias.

La columna de Hierro se ha adjudicado en el ataque uno de los sectores más difíciles de este frente. La conquista de las alturas de puerto Escandón, defendibles con pocos hombres dada la configuración del terreno, se ha regado con sangre que los anarquistas de la columna de Hierro no escatiman.

Tras la estrepitosa derrota de los fascistas en Sarrión, La Puebla ha pasado de pueblecito insignificante a ocupar el rango de capital del centro del sector. Aquí se edita *Línea de Fuego*, diario de la columna, impreso por camaradas valencianos del sindicato de Artes Gráficas. La Puebla, como Bujaraloz, en el frente de Osera, es ya una ciudad brutalmente civilizada por la guerra.

La iglesia ostenta la inconfundible firma que hizo presa sobre los monumentos católicos del pueblo belga.

No obstante, en el aspecto económico, y en consideración social, ha ganado el campesino de estos contornos, no regateando nadie su concurso a la contienda antifascista.

Imposible los transportes motorizados por algunos sitios en pacientes mulos se acarrear las provisiones y municiones necesarias en las avanzadas.

Los pueblos, como sucios y apretados rebaños de piedra, se asemejan todos. He aquí Aldehuela, capital del ala izquierda.

Pecho descubierto, cuesta arriba, se conquistan posiciones, cambiando acto seguido el fusil por el pico y la pala, armas también cuyo empleo no debe olvidarse ni escatimarse.

Las cumbres se erizan de fusiles. Buenas posiciones, pero difíciles de conservar en el siglo de la aviación.

Forzado por el progreso de las ciencias de matar, el hombre vuelve a la edad de piedra y se hace troglodita. Se vive a la intemperie. Sobre las peladas mesetas batidas por el cierzo helado de las cumbres, la escarcha tiende su blanco manto todas las noches.

El único nexo de unión espiritual con la retaguardia lejana es la prensa y el correo. La prensa no siempre de unión. Y, sin embargo, la única verdad de la situación está en los frentes de combate: en ellos hay lucha y trabajo para todos.

Entre Teruel y nosotros, Castralvo, y la torre de su iglesia, baluarte de la guardia civil.

La presión es constante, con el fusil y la artillería se hostiliza sin cesar al enemigo.

La artillería se prepara para entrar en acción. Es preciso cortar la carretera e impedir al enemigo que se fortifique.

Cada día es más crítica la situación de los facciosos en este sector a cuyas líneas se pasaron los guardias civiles de la traición de La Puebla. Así son conocidos esos canallas que en los primeros días del avance volvieron sus fusiles contra los milicianos que aún confiaban en su lealtad a la causa del pueblo.

Las tapias del cementerio quedaron acribilladas a balazos y en algunas tejas del tapial pueden observarse impactos como si algún fusil se alzase incapaz de secundar la felonía que fríamente se cometió con los mártires de La Puebla. Si esos guardias civiles querían llegar a Teruel, llegarán. Los que han quedado vivos ya están más cerca de Teruel y en él quedarán para siempre.

Dominado Castralvo desde las alturas, es batido constantemente por nuestra artillería y por morteros situados en posiciones estratégicas. La iglesia, una vez más convertida en fortaleza de la reacción, conoce los efectos de la metralla del pueblo.

Las fuerzas que operan en esta ala del sector están dirigidas por el carabinero, hijo de Teruel, guerrillero hábil y sagaz como pocos, y que conoce palmo a palmo el terreno que pisa.

Bajo el conocido signo internacional se agrupa un pequeño ejército que no le huye al peligro si de salvar alguna vida se trata. Los sanitarios recogen los heridos bajo el fuego del enemigo y atraviesan con sus ambulancias los lugares batidos por la artillería facciosa. La triste caravana se dirige hacia los hospitales de sangre, allá donde unos hombres abnegados ponen su ciencia al servicio del pueblo en armas, y unas mujercitas visten a su juventud el luto blanco de las enfermeras del frente.

Sigue la lucha. Día tras día se combate. Se lucha por aproximar un poco más la meta de Teruel que, no muy lejos de nuestras avanzadas, caerá sin duda, como caerán al fin todos los baluartes del fascismo.

LA CONQUISTA DEL CARRASCAL DE CHIMILLAS (Frente de Huesca) [Número 191 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 257-258. Duración: 12'48''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet y Miguel Mutiñó. Argumento y Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Importante posición fascista que era necesario dominar. Nuestros aviones inician la ofensiva contra el Carrascal a las cuatro de la mañana mientras los milicianos en acecho esperan el instante oportuno para el ataque. Se lucha con denuedo por la recuperación de esta tierra aragonesa durante cuatro horas. A las ocho el Carrascal está conquistado y nuestros bravos camaradas se internan en los 16 Km. de bosque arrebatados a los facciosos.

La patrulla de enlace se apresura para comunicar la victoria al cuartel general. El mando responsable con los compañeros Jover y Ascaso está pendiente de las operaciones, y mientras tanto, con toda premura, nuestros milicianos se cubren sobre el terreno hasta que los zapadores hagan las obras de fortificación.

La artillería de montaña no descansa, hostiliza sin cesar al enemigo, pudiéndose apreciar perfectamente los efectos del bombardeo. Debido a tan constante actividad se domina ya la carretera de Jaca.

Nuestros heridos, atendidos sobre el campo de lucha, son rápidamente trasladados al hospital con todos los cuidados.

La artillería proletaria cambia su emplazamiento, situándose más cerca del enemigo. Hay que atacar sin descanso para seguir conquistando trincheras como ésta, desde donde los fascistas nos hostilizaban. Obsérvese en ella los botes de lata colocados en los palos, a fin de oír a quien se acerque en la oscuridad de la noche.

Después de la preparación artillera se inicia el ataque hacia el castillo derecha, fuerte posición enemiga que el mando ha dispuesto que se tome por ser necesaria para los planes del Estado Mayor.

Municiones para la línea de fuego, lo que hace que nuestras ametralladoras funcionen apoyando el asalto al castillo que efectúa nuestra brava infantería. Los soldados de la libertad toman el castillo en el que se ha cogido importante botín. Y varios mulos cargados con material telefónico, también se coge al enemigo una bandera de falange que enseña uno de nuestros milicianos.

La patrulla de enlace se dirige a comunicar al mando la nueva posición conquistada al tiempo que la artillería bombardea la loma de Mondón, nuevo objetivo de nuestras valerosas milicias.

Los proyectiles estallan en los mismos parapetos facciosos.

El mando, atento a la operación, observa serenamente la marcha del combate, seguro de una nueva victoria.

Fuego de mortero para ayudar a nuestros valientes, ataque continuo que no deje un instante de tregua al enemigo. Batallar constante en defensa de las libertades del pueblo.

La aparición de los aviones facciosos obliga como medida de precaución a que nuestros milicianos eludan el efecto de las bombas enemigas. Pero nuestra artillería, pese a ello, no descansa, fuego y más fuego con el fin de cubrir el ataque de nuestras columnas de infantería.

Desde el castillo de Becha, arrebatado a los facciosos hace pocos minutos se dispara ya sobre el enemigo desmoralizado con el avance de las milicias populares. Se ha llegado en nuestro avance a emplazar ametralladoras como ésta a cincuenta metros de los fascistas.

El duelo de artillería sordo, tenaz, horrible, continúa con todas sus consecuencias.

Los heridos son atendidos con presteza por las ambulancias de la columna Roja y Negra y las patrullas de enlace cumplen su cometido sin un momento de reposo.

Los puestos de observación, atentos a la marcha del combate, comunican buenas impresiones al mando, lo cual es un aliciente para que la lucha continúe con ardor y encarnizamiento.

El camarada Vivancos, responsable de la columna de ataque, se muestra satisfecho por la bravura y decisión de sus compañeros.

Pero al caer la tarde la operación no ha terminado aún y se hace necesario continuarla cueste lo que cueste.

Los camaradas que luchan desde antes del amanecer recuperan fuerzas.

Y cumplen, serena y tristemente, la noble misión de dar sepultura a los bravos proletarios caídos en la lucha.

La funesta aviación enemiga vuelve a descargar su metralla sobre los pueblos aragoneses. Ahora bombardea Igríés, en cuya población pueden apreciarse los destrozos de las bombas arrojadas desde los trimotores facciosos.

He aquí dos bombas enemigas, una de las cuales no ha llegado a estallar, y las víctimas inocentes de los estragos falangistas. Pero la conquista del Carrascal ha servido para que nuestras aguerridas milicias dominen la situación en el sector, afirmando cada día más la victoria definitiva de la libertad y de la justicia.

¡CRIMINALES! (BOMBARDEO DE BARCELONA) [Número 199 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 260-261. Duración: 9'46''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Pablo Ripio. Idioma original: castellano con cabecera y rótulos en sueco. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Intertítulos en sueco:

Den internationella fascismen har börjat sina brottsliga bombraider. Barcelona har härjats. Kvinnor och barn har blivit offer. Stora begravningar hålles under allmänt deltagande från folket.

El fascismo internacional ha comenzado sus bombardeos criminales. Barcelona ha sido devastada. Las víctimas han sido mujeres y niños. Se están celebrando grandes funerales con la participación masiva del pueblo.

Voz en off:

Arropados en la sombra de la noche, como las hienas y los chacales, el sábado 13 de febrero llegaron a nuestras costas los barcos piratas que el fascismo internacional ha puesto a disposición de los traidores de la patria.

El crimen de los bombardeos sobre las ciudades indefensas que viven pacíficas en la retaguardia se repite una vez más sobre Barcelona, donde la crueldad de los asesinos encuentra en el hogar humilde la criatura inocente que debe saciar su instinto sanguinario.

Pero la ciudad entera responde a la cobarde agresión con su natural gesto de entereza y serenamente oculta su dolor en el deber piadoso de acompañar los restos de las inocentes víctimas que la metralla destrozó.

Días más tarde entra en vigor la farsa del control de nuestras costas por los barcos alemanes e italianos y coincidiendo con esta fecha escarnio y burla para el mundo, tres trimotores facciosos escoltados por dos cazas bombardean el término municipal de Badalona, ocasionando en Sant Adrià, Coloma del Besòs y Sabadell, pueblos sin ningún objetivo militar, nuevos destrozos y mayor cantidad de muertos y heridos.

Y es la metralla italiana quien roba la vida de los humildes. Son los esbirros del Duce quienes dejan sin hogar a niños y ancianos indefensos, son ellos, los engendros del fascio, los sanguinarios colaboradores de los francos y los molas, los hitlers y los mussolinis, los asesinos de España, ellos, ellos, los mismos que ejercerán el control de nuestras costas mediterráneas.

Se entera el mundo de esta lucha burla sangrienta en la que no sólo se juega la libertad de una patria sino la de todas las naciones del universo. No importa, los pueblos

de Iberia saben hacer corazas con su corazón y morir luchando por la libertad. Todo, ¡antes que esclavos!

Cataluña, Barcelona que ve y siente en su entraña herida, junto con el propio dolor, el dolor de todos los pueblos de Iberia, resistirá cuanto sea preciso para lograr el triunfo de nuestros ideales de libertad. Inútil destrozarse hogares y segar vidas y querer dominarnos por el terror.

Intertítulos en sueco:

Påden anarkistiska organisationens, -FAI: s-, initiativ bildas den s.k. Dödsbataljonen av unga katalaner. Då vapen saknas äro de vid avmarschen utrustade endast med knivar. Bataljonens svarta fana med påskriften: Dödsbataljonen; överlämnas av Kataloniens president. Ander tiden spelas anarkisthymnen: folkets söner.

Por iniciativa de las organizaciones anarquistas (FAI), se han creado los así llamados Batallones de la Muerte, integrados por jóvenes catalanes. Cuando faltan armas, desfilan armados únicamente con cuchillos. La bandera negra del batallón con el texto: “Batallón de la Muerte”, es entregada por el presidente de Cataluña. Mientras tanto se toca el himno anarquista: Hijos del Pueblo.

Voz en off:

Al crimen se le odia y se le castiga hasta hacerlo desaparecer, hasta convertir en cenizas todos sus actuales medios de canallesca agresividad, Cataluña no dará reposo ni al cerebro ni al músculo y sólo obedecerá al dictado espiritual de su alma generosa y fuerte que no quiere más gloria que la que le dé vencer al fascismo.

Y así, contra los criminales, forma sus columnas de trabajo y de guerra. Y ondea la bandera negra del batallón de la muerte. El pueblo sabe que estas tropas populares son su salvaguardia y en ellas se encierra su amor y su confianza.

Venceremos hijos del pueblo, venceremos porque el ideal noble que os lleva a la lucha es el de la libertad de todos y para todos.

¡Camaradas! vuestro juramento ante el presidente Companys de “luchar hasta morir o vencer”, que es el lema de todos los triunfadores de esta gesta heroica, representa no sólo la voluntad de nuestros corazones, sino el sentimiento de todos los pechos leales que hoy, como ayer y como siempre, desean la muerte del fascismo universal para la total liberación del mundo ¡Viva la revolución!

DIVISIÓN HEROICA (En el frente de Huesca) [Número 245 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 281-282. Duración: 18’30’] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Adrién Porchet y Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejá Comentarios: Carlos Martínez Baena y Ramón Oliveres. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

A Huesca 5 Km. Sobre el campo de combate nuestros héroes vigilan, y tras la cortina de la nube se adivina al enemigo que no pasará nunca.

Trincheras y refugios, nidos de tierra donde el miliciano oculta su amor esperando la hora del combate decisivo.

Trincheras y refugios, sepulturas de ilusiones donde la esperanza vive segura de su triunfo de libertad.

Aquí están el camarada García Oliver, ministro de Justicia y el aviador coronel Sandino, cuya presencia se confunde hermanada con la de todos los milicianos. El compañero Medrano da órdenes de artillería para batir las posiciones enemigas cuyos reductos se encuentran a muy pocos kilómetros.

He aquí el infortunado coronel Jiménez, caído frente al enemigo, consultando con sus compañeros del mando las incidencias de la lucha, ajeno al trágico fin que la suerte le tenía reservado.

Frente a Huesca, casi en sus arrabales, la artillería leal disimula sus piezas para evitar los ataques de la aviación enemiga. Y la ciudad parece cercana, a tiro de fusil, tétrica, su inútil resistencia a los esfuerzos de las milicias populares.

A una señal de alarma salen de sus refugios nuestras milicias para ocupar el sitio que les fue indicado en la línea de fuego.

Se empeña como todos, y la lucha se acrecienta con ardor y decisión.

Vuelan los aviones sobre el claro cielo aragonés.

Y pasan los heridos.

La Cruz Roja extiende sus brazos sobre la aridez de los campos yertos. Nuestras brigadas sanitarias, atentas a su deber, se desviven para atender que no falte nada a los hermanos que luchan en las próximas trincheras, y el fiel amigo del hombre también espera su momento para llevar el consuelo ahí donde el dolor lo reclama

Terminado el combate, la columna se dirige a comer satisfecha de haber cumplido con su deber en el campo de batalla, defendiendo con tesón las libertades del pueblo trabajador.

Uno de los buitres facciosos, abatido por nuestros aviadores.

He aquí el altavoz desde el cual se habló a los moros, haciéndoles ver el engaño al que se les había sometido.

Cementerio de Huesca, convertido por exigencias de la guerra en posición avanzada. En las calles, formadas por las tumbas, viven nuestros milicianos desvelando el silencio de la muerte por los mil ruidos de la campaña y en el cementerio la tumba de Galán y de García Hernández. Y las fosas de los que cayeron fusilados por la saña fascista, y una cruz entre cuyos brazos puede detenerse un obús de la artillería enemiga como un extraño símbolo que clamaba piedad para los hombres.

Y cerca, muy cerca, Huesca, la ciudad, tétrica, resistiendo el embate de nuestras milicias, tal como resiste inútilmente el agua al huracán.

Van pasando los meses sobre los campos de guerra de Aragón. La División heroica tiene sus puestos de combate. Sigue siendo, como en los calurosos meses de verano, la vanguardia del ejército popular que defiende en tierras aragonesas... [Corte, salto]

Semana tras semana, los acontecimientos han ido marcando en el corral del tiempo los jalones de la victoria. Cada hora más cercana y definitiva y como en julio y como en octubre, como antes, los valientes milicianos salidos de los cuadros confederales [Salto de sonido.]

Madrugadas y crepúsculos, largas horas de perpetua vigilancia con las zamarras de piel y abrigo de lana, mientras las sierras cercanas aparecen con la blanca envoltura de la nieve.

Va pasando el tiempo pero la guerra sigue su curso con su fatídico estrépito y su tétrica realidad: bombas de mano, líneas de fusiles, ametralladoras, disparos de cañón, cortinas de humo que ciegan y esconden una clara diafanidad del paisaje tras de las cuales acecha el enemigo.

Avanza la columna en masa con la consigna de ocupar posiciones que se consideran necesarias para el desarrollo de las operaciones.

Por el árido campo tan batido por la metralla, desfilan los defensores de la libertad con su gran corazón siempre pronto para el sacrificio.

Una víctima, un miliciano proletario caído en la lucha para conseguir la más sublime fraternidad humana.

He aquí una patrulla de enlace que cruza velozmente la zona de combate en cumplimiento de su ardua y peligrosa misión. Patrullas valerosas que representan como la humanitaria Cruz Roja una de las máximas sublimes de esta contienda por la libertad del proletariado.

La batalla termina con la victoria del Ejército Popular, se ha tomado el pueblo que representaba el objetivo de nuestros soldados. Por las calles circulan ya los vencedores en demanda de las nuevas disposiciones del mando.

Contemplemos los efectos terribles de la guerra, casas destruidas que fueron tranquilos hogares, boquetes abiertos por las explosiones de los proyectiles. Derrumbes, paredes abatidas. Paredes, en algunas de las cuales el enemigo ha dejado las huellas de su espíritu de casta en letreros tendenciosos que los milicianos han corregido con alabanzas al ejército rojo de la libertad.

Tras de la lucha el descanso, el campamento rodeado de una tranquilidad aparente, la comida salpicada del calor de la camaradería, reposo obligado y tan necesario a los cuerpos fatigados.

Lecturas de cartas y diarios, mientras se espera la nueva llamada hacia el frente, hacia las trincheras y los refugios de la línea de fuego, donde se decide la suerte del futuro español.

La columna vuelve a ponerse en marcha a través del campo gris, del campo aragonés regado con sangre proletaria. Nuestros bravos de la División heroica siguen siempre adelante en procura de la victoria que les espera.

EL EJÉRCITO DE LA VICTORIA. UN EPISODIO: CASA AMBROSIO [Número 262 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 303-304. Duración: 10'07''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en *off*:

En la guerra de independencia y libertad, independencia para España y libertad para la humanidad toda, se ha demostrado en varias ocasiones que muchas veces un ataque por sorpresa, más conocido por un golpe de mano, tiene una gran importancia para el desarrollo de próximas operaciones.

Uno de estos hechos, los que empezaron a hacerse famosos en el cerco Huesca, tuvo lugar el pasado verano de 1937: el molino de la Salina era el objetivo. El fotógrafo ha podido captar el momento en que los veteranos milicianos llegan a las trincheras avanzadas desde las que dará comienzo éste episodio de la lucha.

La artillería empieza a disparar para proteger el ataque.

Desde el pequeño pueblo de Puibolea, el enemigo se apresta a defender la posición que considera de gran valor estratégico.

El famoso cañón Perico cogido dos veces a los rebeldes toma parte en esta operación donde trescientos hombres curtidos en la lucha por las libertades del pueblo

atacaban el molino de la Salina sin más pertrechos de guerra que combaten las mismas armas que estrangularon el levantamiento fascioso en julio de 1936, manejadas, eso sí, con el entusiasmo y coraje que alienta en el corazón de los hijos del Pueblo. Mientras en el norte los rebeldes con el auxilio del más moderno material bélico que las potencias extranjeras ponían en sus manos destruían todo cuanto significaba vestigio de civilización y de progreso.

El golpe de mano estaba decidido, el molino de la Salina estaba dominado por los defensores de la República.

Una visita del alto mando al frente de Aragón dio por resultado un hecho que influiría extraordinariamente en la victoria decisiva por la lucha por la de la libertad y la justicia: la conversión de las antiguas milicias antifascistas en el ya famoso y triunfador Ejército del Este.

La impotencia de los rebeldes se manifiesta a cada momento en sus actos vandálicos y haciendo alarde de la aviación que poseen no dejan de bombardear las poblaciones de retaguardia, destruyendo escuelas, viviendas, hospitales; sin poder, no obstante, destruir la fe que el pueblo tiene puestas en el triunfo de nuestra causa.

¿Conseguirán acaso ganarse las simpatías del mundo civilizado con la destrucción de este tren sanitario?

Las bombas han causado alguna avería en el altavoz desde el cual se hace saber a los soldados enemigos, engañados la mayor parte de las veces por los dirigentes de la facción, la verdad de todo cuanto sucede. Afortunadamente la avería no tiene importancia y dentro de unas horas las trincheras rebeldes volverán a oír la voz de la legalidad y la justicia republicana.

Los bravos soldados de transmisiones y señales se aprestan a reparar las averías que las bombas de la aviación rebelde han causado a la redes telefónicas y telegráficas.

El sol de agosto empieza a dejarse sentir. Vamos a presenciar otro golpe de mano, pero esta vez dirigido por los jefes del Ejército Popular.

Modernos tanques prepárense para tomar parte en el asalto de Casa Ambrosio. Los tanques corren hacia el objetivo indicado, junto a ellos los antiguos milicianos renuevan sus gestas heroicas de los primeros meses convertidos en disciplinados soldados del Ejército Popular.

Los morteros auxilian eficazmente el avance de nuestra infantería, que junto a los tanques, continúa avanzando hacia la posición enemiga.

Lo inesperado del ataque causa sorpresa a los rebeldes, que ante el ímpetu del empuje de las fuerzas republicanas y el efecto de las bombas lanzadas por nuestros morteros se ven obligados a replegarse desordenadamente.

Todos los objetivos de casa Ambrosio han sido cubiertos. Esta vez este hecho, este golpe de mano ha sido realizado por el Ejército: una única arma de las tres que suelen emplearse en una batalla, ni artillería ni aviación; únicamente cinco tanques y un batallón a pesar del fuego intenso de la artillería enemiga han logrado poner una trinchera a ciento cincuenta metros de Huesca.

Pero el valor y el entusiasmo que dan la razón y la justicia es la poderosa influencia que recibe hoy nuestro ejército popular como lo fueron ayer las disueltas milicias confederales, esas mismas milicias que conquistaron el molino de las Salinas.

Tal vez lo que habéis presenciado no ha llenado de emoción vuestro espíritu, pero el reporter ha pretendido demostrar solamente una fase real de la lucha, el golpe de mano y un hecho histórico: la conversión de las milicias en Ejército Regular. El que nos llevará a no dudar, y muy pronto, a la conquista de la ciudad que tenéis ante la vista: Huesca.

EL ENTIERRO DE DURRUTI [Número 275 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 310-311. Duración: 5'22'' versión española. Versión inglesa: 9'50''] Barcelona, 23 noviembre 1936. Producción: Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P). Fotografía: José Gaspar. Operadores: Sebastián Perera, Joan Mariné. Conservación: incompleta versión española; completa versión inglesa, Filmoteca Española.

Rótulos sobreimpresionados en la imagen:

Otra vida segada en su plenitud por la bestia repugnante.

Una deuda de sangre más que añadir al enemigo.

Esta vez le ha tocado al intenso luchador y buen compañero Buenaventura Durruti.

Durruti, el buen hermano que tantas veces en su accidentada vida de adalid de la libertad había sido respetado por las balas mercenarias, ha caído cara al enemigo en el frente de Madrid.

Tan larga es su biografía, que nos imposibilita enumerarla en el marco estrecho de un reportaje.

Nacido en León el 14 de julio de 1896, pasó los primeros años como cualquier miembro de familia numerosa. Desde los doce años ha conocido todos los sinsabores de las cárceles, destierros y persecuciones por sus constantes actividades de luchador libertario.

El 19 de julio demostró su temple al igual que infinidad de compañeros para abatir al fascismo en Barcelona. Destrozado éste en la capital, sale en su persecución como delegado de la columna hacia Aragón. Vedle ahí en algunas fases de su vida de campaña por tierras.

Voz en off:

Después de cuatro meses de campaña inteligente y victoriosa, corre presuroso en ayuda del pueblo madrileño donde el veinte de noviembre cae abatido por el enemigo en una batalla que, como en tantas otras, es de los primeros en entrar.

Los trabajadores antifascistas que se sentían identificados con las ideas e inquietudes del veterano anarquista han acudido transidos de dolor al acompañamiento de sus despojos mortales. He ahí la prueba fehaciente de un pueblo que con entera unanimidad protesta de la fiera que pretende devorarla.

En este desfile grandioso, que ha durado más de ocho horas, se ha patentizado la simpatía fraternal que gozaba nuestro compañero por su comportamiento durante su largo historial de revolucionario.

Ha sido a la vez de homenaje a todos los milicianos de la libertad caídos así como de protesta contra los privilegiados de ayer, que no contentos con la tiranía que ejercían, pretendieron y se esfuerzan vanamente todavía en hundirnos en el más horrible de los suplicios: el fascismo.

EN LA BRECHA [Número 271 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 308-309. Duración: 16'29''] Barcelona, abril de 1937. Producción: SIE Films. Realizador: Ramón Quadreny. Argumento: Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena. Fotografía: cámara: José de la Mata. Sonido: Rosendo Sagrera. Decorados: Fernando Calvo. Montaje: Antonio Cánovas. Interpretación: Joaquín Puyol y María Alcaide. Estudio nº 1. Laboratorio nº 1 de SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

[*Sonido intradieético:*

-¡Salud!

-Oye camarada, en nuestro taller no tenemos delegado, ¿qué debemos hacer?

-¿Dónde trabajáis?

-En los talleres Catalonia.

-¿Cuántos compañeros sois?

-Treinta y seis.

-Pues debéis reuniros y designar entre vosotros al que os merezca más confianza. Levantad un acta y traerla firmada por todos y extenderemos su nombramiento.

-¿Nada más?

-Esto es todo, pero tened presentes las normas confederales. Todos vuestros problemas deben llegar hasta aquí por conducto del delegado que nombréis.]

[*Sonido intradieético:*

-¡Salud compañeros!

-¿Qué?

-Necesito autorización para el ingreso de una compañera en una clínica, trabaja en la fábrica donde yo estoy.

-¿Eres tú el delegado?

-Sí, he traído para que lo selléis el certificado médico.

-Está bien.

-Muy bien camarada ¡salud a todos!.]

[*Sonido intradieético:*

-Madre: ¡Ea! Ya está aquí la sopa.

-Hija: ¡Yo quiero mucha mamá!

-Madre: Sí hija mía sí, la que quieras.

-Padre: Vamos a ver Luisito, ¿qué has hecho hoy en la escuela?

-Hijo: Pues...pues he leído.

-Hija: Dí también que has volcado un tintero, anda dílo.

-Hijo: No es verdad papá, era un chico que me pellizcaba porque me sabía la lección

-Hija: ¡Oi, qué mentiroso!

[Risas de todos]

-Padre: Los niños juiciosos no deben volcar la tinta. Tu madre se pasa la vida lavándoos la ropa.

-Hija: Si sólo se ha manchado los pantalones. Anda levántate, lleva una mancha que parece una estrella con cola.

-Padre: No hables de colas hija mía, que pones de mal humor a tu abuela.]

[*Sonido intradieético:*

-Con cabeza, variación... ¡izquierda!

-¡Alto! ¡Ap!

-¡Firmes, ap! ¡sobre hombros, armas!, derecha ap, frente, ap!.]

[*Sonido intradieético:*

-En todos los órdenes de la vida ha sido enorme la transformación de Cataluña gracias a nuestro esfuerzo y unión.

- Es verdad, nuestros ideales de justicia han hecho desaparecer los egoísmos.
- Nada de castas ni de privilegios, hemos conseguido la mejor de las victorias.
- ¡Es verdad! (todos al unísono) (risas).]

[*Sonido intradieético:*

- Variación derecha, izquierda, ¡ep!, ¡suspendan, armas!
- Tú Pedro, siéntate y lee. ¡Esto es escribir!.]

[*Sonido intradieético:*

- En la guerra como en el trabajo hay que sentir la responsabilidad compañeros. Ya sabéis cómo tuvimos que improvisar hasta los más mínimos elementos para defendernos durante largos meses de los que querían destruirnos, sujetándonos a cumplir nuestro deber. Si nuestro ejército proletario no hubiese sentido la responsabilidad hoy seríamos esclavos.]

[*Sonido intradieético:*

- Mientras los ideales anarquistas no estén realizados definitivamente la contabilidad, base de la economía, ha de regir vuestros hogares. Los números, compañeras, os serán muy útiles, veamos éste pequeño problema de multiplicación: una mujer tiene tres hijos, necesita delantales para los tres, el primero cuatro varas de tela a 1'80 el metro. El segundo tres varas a 1'65 el metro y el tercero dos varas y media a 1'40 el metro. ¿Cuántos metros necesitará y qué dinero en total?]

[*Sonido intradieético:*

- ¡Alto! ¡Ap! ¡Rompan filas! ¡Ap!]

[*Sonido intradieético:*

- Oye Luis, a la salida ven al despacho que nos reuniremos los compañeros del Comité.
- ¿Hay algo urgente para hoy?
- El caso de los camaradas que han de ir a Rusia.
- ¡Ah, sí! es verdad, iré.
- Bueno, hasta luego.]

[*Sonido intradieético:*

- Puesto que estamos de acuerdo en el total de nuestra producción, debemos comunicarlo lo antes posible a todos los compañeros.
- Quedamos en que no rebasemos los siete millones de pesetas.
- Es lo que nos corresponde teniendo en cuenta la producción de las fábricas similares.
- Ésta debe ser la base de la economía.]

[*Sonido intradieético:*

- La base de nuestra economía está en nuestra producción constante, ésta es nuestra fuerza. Evidentemente, fabricar, fabricar y almacenar.
- Al obrero se le debe exigir el máximo rendimiento, con esto y sostener los precios...
- Tiene usted razón, es usted un verdadero genio de la industria.
- Gracias, que se cumplan mis órdenes.
- La firma señor.
- Eres muy linda]

[*Sonido intradieético:*

-Otra sugerencia...

-Veamos

- ¿Debemos instalar una biblioteca científica en la fábrica?

-Ésta es una idea que seguramente recibirán todos con agrado, que los compañeros den su parecer, estoy de acuerdo.

-Es necesario que la situación de los compañeros que todavía están desempeñando funciones en el Ejército Popular sea tenida en cuenta dentro de cada sindicato. Sus puestos no han sido amortizados, como es lógico, porque su actuación presente es transitoria. Sus actividades no deben ser jamás de orden militar, las energías de todos los trabajadores deben emplearse en los talleres y no en los cuarteles.]

EL FRENTE Y LA RETAGUARDIA [Número 355 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 456. Duración: 21'09''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Joaquín Giner. Argumento y guión: Ramón Oliveres y Carlos Martínez Baena. Fotografía: Sebastián Parera. Ayudante de fotografía: Joan Mariné. Montaje: Antonio Cánovas. Sonido: R. Sagrera. Laboratorio nº 1. Estudio nº 2 de SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Títulos:

Combates sin precedentes

Hechos de insospechado heroísmo

Sacrificios sublimes

Valor

Coraje

Esta es la guerra

La lucha cruenta

que ha de redimir

a la humanidad

Todos sin distinción

Sin cobardes emboscamientos

Trabajar para ¡¡la guerra!!

Voz en off:

Todos ante el dolor de la guerra. Su esfuerzo crea una rápida organización confundiendo su mortífero estruendo con los ruidos del trabajo en la disciplinada actividad de nuestra retaguardia.

He aquí el símbolo revelador del constante sacrificio de nuestras mujeres. En la máquina de cortar, en el taller de sastrería, en todas partes, con el ritmo fecundo que imprime el convencimiento de la victoria, van confeccionando las prendas para nuestros valientes milicianos.

Todo el mundo, como en una ferviente invocación por el triunfo de los ideales de libertad y de democracia, trabaja sin cesar para cubrir las necesidades del frente pues saben que con su esfuerzo contribuirán a mitigar las penalidades de los que luchan.

Hasta que terminada la interesante labor de nuestros talleres de sastrería las prendas son empaquetadas y cargadas hacia su destino, con la satisfacción de que se ha cumplido un noble y envidiable deber.

Y ahora nuestros compañeros los zapateros van también contribuyendo a que nuestros soldados tengan todo lo que necesitan para que sus plantas vigorosas pisen fuertemente la tierra que van reconquistando del enemigo.

Con los cortadores, que demuestran su agilidad con la rapidez que exigen las circunstancias, estas jóvenes colaboran también en el trabajo con gran afán y cariño. Tal vez ese calzado lo tendrán que usar el novio o el hermano en la lucha cruel por el triunfo de la libertad.

Y todos serenos, constantes, sin perder ni un minuto, el tiempo es un gran factor para la victoria, cumplen con su obligación.

Y el taller marca la pauta de su producción con la tenacidad silenciosa de la hormiga, terminando pares y pares de buenos zapatos que hacen mucha falta en las trincheras.

La máquina, en estos días de apresuramiento sin infatigable labor, ha pasado a ser un excelente complemento del trabajo del hombre y gracias a ella el calzado se produce en cantidad suficiente para que sean atendidas las demandas de la intendencia militar.

Y cuando termina la jornada, los obreros sienten sobre su conciencia aquella íntima satisfacción que da tan sólo la seguridad del deber cumplido.

Talleres de fundición, hornos en los que lo mismo se forjan armas para el combate que herramientas para el trabajo. Horno, símbolos de bienestar, en el que el fuego lanza sus millones de chispas como una esperanza de luz, de bello y cercano amanecer para la clase trabajadora.

Los bloques van pasando de mano en mano, sometidos al perpetuo martilleo que les va dando la forma deseada.

Y así trabaja la retaguardia, incesantemente, sin tregua y con amor, pues cuanto en ella se hace y fabrica va destinado a los bravos luchadores que defienden las libertades del pueblo en todos los frentes de la lucha contra el fascismo.

Picos para las obras de fortificación, para las trincheras y para el campo. Helos aquí terminados, calientes todavía, esperando a que la mano de nuestros compañeros les de el empleo necesario.

También el campo trabaja, más que nadie, con tesón y energía. Nuestros decididos campesinos, aferrados al arado, cumplen su misión de asegurar el pan a nuestro ejército sin desfallecer ni preocuparse por la cercanía, en muchos casos, de la línea de la batalla. Aran, cavan, siembran llenos de fe, seguros de que nadie habrá de arrebatarnos el triunfo que ellos contribuyen a obtener.

Estos son nuestros labriegos, nuestros campesinos, brava gente de nuestra retaguardia laboriosa y firme.

[Sonido intradieético:

-¿Qué, cómo va? ¿Bien?, sí, sí

-Hicieron fuego de artillería, por lo demás, sin novedad.

-¿Oye? ¡Oye!

-La comunicación quedó cortada, avisa al compañero responsable.

-Inmediatamente recibiréis refuerzos, mientras tanto, firmes en vuestros puestos y resistir.

-Ya lo creo que resistiremos ¡salud!

- Ya lo habéis oído, hay que enviar refuerzos inmediatamente.
- Y al mismo tiempo atacaremos por éste flanco. ¿Qué os parece?
- De acuerdo.
- ¿Cuántos hombres mandamos?
- Con una brigada habrá bastante.
- Encárgate tú de transmitir la orden.
- En la retaguardia enemiga se nota movimientos de tropas.
- Lo que esperábamos, es necesario que nos adelantemos ¿No lo creéis así?
- Es lo más conveniente.
- Entonces, realizaremos un ataque en todo el sector.
- Podéis hacerlo, empezad a transmitir la orden.
- Toma, llévalo.]

[*Sonido intradiegético:*

Enfermera: Listo hasta la noche, dentro de pocos días ya no me necesitarás.

Soldado 1: Chico, es maravilloso ver cómo estamos atendidos, con qué solicitud, con qué ternura.

Soldado 2: De ésta manera atendían a los ricos y... (Incomprensible), todo era para ellos: comodidades, bienestar

Soldado 1: Y sin embargo los obreros teníamos que estar a punto de morir para vernos tan bien atendidos como ahora.

Soldado 2: Me parece que la comida está a punto.

-¿Qué, cómo está?]

[*Sonido intradiegético:*

-¿Qué miras?

-Son mis hijos

-¿Dónde los tienes?

-Oh, estoy tranquilo, la revolución vela por ellos. Fíjate, éste es el refugio donde están.]

[*Sonido intradiegético:*

-¡Ale, arriba pequeños! ¡Arriba que ya ha salido el sol! ¡Vamos levantaros, levantaros gandules!

-¡Oh, qué dormilón, anda, anda, arriba!, ¡levántate! Mañana no estarás tanto tiempo en la radio.

-¡Arriba, gandul!

- Venga así, así me gustan los hombres.

-Y tú ¿qué haces aquí? Venga, levántate

-¡Déjame, te he dicho que me dejes! ¡Déjame, déjame, déjame!]

[*Sonido intradiegético:*

-¡Vamos niños! ahora a trabajar, a estudiar y a jugar!]

[*Sonido intradiegético:*

-El teatro debe ser el más grande educador de los pueblos, escuela de buenas costumbres. Y como tal, la juventud debe mirarse en él y seguir las huellas que marcan los buenos modelos, nuestros clásicos: Lope, Cervantes, Calderón.]

FURY OVER SPAIN [Número 361 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 459-460. Duración: 52'21''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección, guión y comentario: Louis Frank y Juan Pallejá. Fotografía y sonido: Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinscheuk, Antonio García. Distribución en EEUU: Modern Film Corporation, New York. Idioma original: inglés. Conservación: completa 16 mm., Filmoteca Española. Traducción del texto original: Paula Martínez Martínez (Subtitula'm), colaboración de Elaine Barrett.

Intertítulos sobreimpresos a la imagen:

UN DOCUMENTO AUTÉNTICO SOBRE LA LUCHA ANTIFASCISTA EN ESPAÑA

Voz en *off*:

La nevada sierra de Guadarrama se vislumbra desde Madrid, la capital histórica de España. Rivalizando con Madrid como centro de atracción y progreso, está la bella y ajetreada metrópolis de Barcelona.

Anclados en lo tradicional, la Península Ibérica, antaño la mayor potencia mundial, es un país romántico, bello, un rayo de luz eterno.

Los campesinos españoles son gentes sencillas y alegres. Trabajan y viven en paz, sin ser conscientes de la amenaza de guerra y ruina que se cernía sobre ellos.

España era conocida por ser un país de gran riqueza natural, un país de hermosas ciudades, un país de esplendor real bajo su Majestad Alfonso XIII, último rey de España. Pero no todo era pacífico en España. Los guardias civiles frecuentemente cargaban contra las muchedumbres turbulentas. Así, a finales de 1930, se celebra una enorme y multitudinaria reunión en la plaza de toros de Madrid. La gente quiere que un gobierno democrático reemplace la obsoleta monarquía.

El 14 de abril de 1931, unas elecciones originan un cambio radical y desembocan en una revolución pacífica. Alfonso se exilia, y *la República* es aclamada entre gritos por masas en júbilo. Pero las tensiones políticas y sociales no cesaron.

Y en el mes de julio de 1936, la noticia del levantamiento militar del general Franco en el Marruecos español conmocionó al mundo entero.

El fuego se propagó enseguida en la *península* y el país estalló de repente en llamas. En las grandes ciudades, el golpe de estado fue rechazado por levantamientos espontáneos de los españoles, desarmados, y consiguió ser aplastada en los primeros días.

El golpe de Estado del General del Ejército había fracasado. Pero el comprometido apoyo de poderosos intereses animó a los rebeldes a seguir la lucha. El 19 de julio, se dio la orden de atacar. Las fuerzas de los insurgentes marcharon sobre las ciudades y los pueblos de España. Y abrieron fuego contra las masas en un intento de hacerse con el poder y controlar el gobierno.

El documento que les mostramos a continuación muestra escenas reales del conflicto. Escenas de entusiasmo y fuego revolucionario, escenas de fieras batallas. Filmadas y grabadas, por primera vez en la guerra, por cámaras oficiales del gobierno en medio de la batalla. Contarán su propia historia, la historia de todo un pueblo alzándose en defensa de la libertad contra la invasión armada para instaurar privilegios feudales y dinastías reales.

Rápidamente se levantaron barricadas, y los trabajadores lucharon con valentía y solemnidad para rechazar a los agresores. Fue un día de enorme sacrificio y heroísmo.

La ciudad se convirtió en un horno ardiente de pasión. Y la juventud proletaria formó un crisol en el que se fundió el fuego revolucionario. Soldados que creían estar defendiendo el gobierno abandonaron sus armas y abrazaron la juventud impetuosa al grito de: “¡Viva la República!”

Los edificios de Teléfono y Telégrafos que habían sido convertidos en fortalezas por los insurgentes fueron tomados al asalto y capturados por las fuerzas leales.

Estos buques de guerra se apresuraron a llegar a España y ahora están anclados en el puerto de Barcelona.

El cuartel general militar del Paseo Colón, donde el cabecilla general Goded fue hecho prisionero tras un durísimo ataque en el que muchos perdieron la vida.

Los vehículos a motor tienen un papel fundamental en la lucha callejera.

Tras vencer a los sublevados, se organizan controles de milicianos en puntos estratégicos de la ciudad, buscando francotiradores fascistas. Se crea una milicia antifascista y el pueblo libre de España se prepara para una guerra civil. Sin paralelo en la historia de la humanidad, una guerra entre una máquina militar y un improvisado ejército del pueblo: granjeros, obreros, profesores, médicos, poetas, enfermeras.

«FAI, FAI, CNT. FAI, FAI, CNT.», gritan las juventudes libertarias de Iberia. Bajo la gloriosa bandera de la FAI se organizan las primeras columnas, marchan hacia Aragón para ayudar a liberar a sus camaradas de Zaragoza.

El entusiasmo es desatado. No hay distinción entre sexos. Hombres y mujeres, ancianos y jóvenes, todo aquel quien pueda llevar un arma está ansioso por unirse.

Los Guardias de Asalto saludan a la multitud con el puño en alto. La multitud aplaude.

Cañones capturados a los insurgentes se dirigen hacia Zaragoza.

Los milicianos empiezan su marcha. Dejan atrás sus hogares, sus mujeres, sus hijos. Todos están inspirados por el profundo ideal de justicia social. Cuartel de Pedralbes, ahora dedicado a Miguel Bakunin. Coches blindados construidos por trabajadores de la CNT, de la AIT y de la FAI.

Nadie piensa en la muerte. Sólo hay un pensamiento: libertad.

Camarada García Oliver, uno de los grandes líderes de la FAI.

Salud, Aguiluchos de la FAI. Firmes y valientes compañeros de todos los luchadores libertarios. Marchan todo el día. Sus familias les acompañan y les dicen adiós.

Salud, Aguiluchos. Hacia la victoria. El futuro es vuestro. Adelante, los ojos de los trabajadores españoles están fijos en vosotros. El mundo conoce vuestro coraje y vuestra lealtad sin tacha. Adelante, *aguiluchos*. Por las llanuras secas e inhóspitas, hacia Bujaraloz y Barbastro, los camiones avanzan rápidamente por la carretera.

Los combatientes de la Confederación, los corazones llenos de valentía y los rifles preparados, están impacientes por luchar contra el fascismo en el resto de España.

Por fin, el momento ha llegado. El líder de la columna, Buenaventura Durruti, discute los planes con sus camaradas.

Nuestros camaradas preparan el terreno y lo reconocen.

En los campos, los bravos milicianos prosiguen su camino hacia Bujaraloz.

Bujaraloz. Las calles del pueblo se han vuelto guerreras y ruidosas con las idas y venidas de nuestros heroicos defensores de la libertad.

Los camaradas se dirigen a la milicia con palabras apasionadas. Escuchan con atención. Todos tienen la noble ambición de triunfar o morir.

Reunidos en la calle mayor, la valiente milicia espera la orden de empezar a marchar.

Vuelven a avanzar, cruzando campos, remontando colinas y atravesando valles. [Inaudible] bajo el fuego enemigo.

Después de hacer que los fascistas se retirasen a Pina, al otro lado del río Ebro, la valiente milicia de la CNT-FAI coge el pico y la pala para reforzar sus posiciones. Bajo el calor abrasador, los luchadores sacian la sed.

Señales. El enemigo contraataca desde el otro lado del río. Nuestros bravos muchachos responden con convicción y con efectividad.

La cara más cruda de la guerra y su terrible destrucción de casas y vidas.

La juventud de la FAI improvisa piezas de artillería.

En medio de la batalla, la columna Durruti no sabe lo que es el miedo.

Entran triunfantes. El pueblo da la bienvenida a los gloriosos militantes de la CNT-FAI. *¡Viva la FAI!*

Vuelven a Bujaraloz, cuartel general de la columna Durruti.

Durruti dando instrucciones. Preparándose para una nueva conquista. Esta vez se trata de Siétamo, tomada y perdida por otras fuerzas antifascistas. La columna Durruti nunca se echa atrás y tomará la ciudad... o morirá en el intento.

Durruti de nuevo. Está en todas partes. Con sus palabras amables, su sonrisa amigable y su sencillez se ha ganado el corazón de la milicia y la fe absoluta en su liderazgo.

Las fuerzas aéreas despegan para explorar.

Habrà una fiera lucha y grandes sacrificios. Pero, intrépidos, los guerrilleros de la FAI triunfarán sobre todos los obstáculos... hasta la victoria.

Los valientes combatientes de la CNT-FAI avanzan de casa en casa. A través de casas humeantes y paredes derruidas, haciendo que las hordas fascistas retrocedan.

Los pueblos convertidos por la guerra en ruinas, serán tomados a su cargo por el Ejército de la libertad.

Los fascistas siguen cerca. Sus hombres se mueven con precaución.

La feroz lucha vuelve a empezar.

Improvisan con ingenio una barricada de tableros para proteger los movimientos de nuestros milicianos.

Un camarada caído es rescatado por sus compañeros.

Los heridos son atendidos con infinito cuidado y trasladados a la retaguardia por ambulancias de la Cruz Roja. Un improvisado tren-hospital.

Casas perforadas por balazos y proyectiles. Ruinas, ruinas por todas partes. La trágica evidencia de la destructividad y la barbarie de la guerra fascista engendrada por los protagonistas de *Kultur*.

La batalla ha acabado.

Las tropas internacionales de la columna Durruti.

La milicia se prepara para ir más lejos.

Un trofeo de guerra bien gordo. Un cañón capturado a los fascistas.

Los muros de las ruinas de Siétamo.

Tras la línea de batalla, una bienvenida pausa en la lucha permite a los hombres lavarse.

Los hombres de la milicia reúnen un rebaño de ovejas. Las ovejas serán su alimento mientras se encuentren en el campo. Suena la campana de la cena y los muchachos, hambrientos, no tardan en acudir.

Los hombres aman sus armas. Las llaman *mi novia*, que significa “cariño”. Llega la prensa con las últimas noticias.

Un multitudinario mitin en Barcelona acaba con un concierto popular dirigido por el maestro Toldrà. El público canta el nuevo himno revolucionario: “*Hijos del pueblo*”, hijos del pueblo.

Un barco ruso trae comida a las mujeres y los niños de España y recibe una calurosa bienvenida.

En territorio rebelde, legiones de moros resucitan las pasadas invasiones de España. Pero esta vez han sido reclutados por un general español para aterrorizar a su propia gente. Los españoles se niegan a inclinarse ante el látigo de un dictador y los trabajadores luchan con valentía, abrumados por la superioridad en armas y municiones, proporcionadas por las fuerzas aéreas facciosas de Franco.

Dejando poblaciones arruinadas y masacradas en Badajoz, Irún y otras ciudades, tropas mercenarias, tanques modernos y aviones asolan el campo.

El tristemente famoso Alcázar, donde trabajadores, mujeres y niños fueron detenidos al principio de la guerra por la guarnición rebelde, que mantuvo sus rehenes para proteger la fortaleza de su destrucción total por las fuerzas leales.

Cayó Toledo en una lucha espectacular, seguida por el habitual espectáculo de refugiados que huyen y de cadáveres destrozados. Mientras ejecutan a más prisioneros, los rebeldes planean el siguiente gran ataque a Madrid.

Todas las fuerzas antifascistas han sido llamadas a defender la capital. Durruti, que dirige a seis mil hombres, se prepara a dejarlos para ayudar a defender a sus hermanos castellanos. Estos hombres aman la vida pero están dispuestos a morir para que una nueva vida nazca. Una vida de igualdad, una vida de justicia para todos los hombres.

Cuando la caravana se marcha, los habitantes del pueblo despiden a los milicianos irse con gritos de despedida. Hasta los niños han sufrido los profundos dolores de la guerra. Pero un pensamiento permanece en las mentes de estas personas: ser libres, y para esa libertad ningún sacrificio es demasiado grande.

MADRID

Voz en *off*:

A principios de noviembre de 1936, todo el mundo esperaba que Madrid cayese. Un cinturón de hierro, un cinturón de terror, surgió alrededor de la capital. Pero Madrid no cayó. Madrid, con su millón de habitantes, dijo: “Preferimos morir de pie... que vivir de rodillas.”

El mundo esperaba que Madrid se rindiese. Pero Madrid no se rindió. El pueblo formó una muralla humana alrededor de la capital. Y las fuerzas leales hicieron retroceder las tropas de Franco a sus trincheras, fuera de las puertas de la ciudad.

Los milicianos avanzan hasta los límites de la Casa de Campo, donde construyen parapetos para defenderse. El enemigo contraataca una y otra vez, lanzando obuses y granadas de mano.

Pero Madrid ha construido un muro de tierra y fuego, un muro de piedras y cuerpos proletarios contra las hordas de los moros y la Legión Extranjera.

Con la muerte planeando en el cielo, los *madrileños* se dirigen a sus quehaceres cotidianos en la plaza principal, la Puerta del Sol, donde las aceras y los muros muestran la destrucción causada por los aviones fascistas.

Exasperado por el fracaso, Franco ordena a sus pilotos mercenarios que bombardeen la ciudad abierta, causando caos y pánico entre la población civil, que corre a meterse en sótanos y metros en busca de refugio.

Una y otra vez aparecen los piratas del aire. Las calles son asoladas por fuego de metralla y la furia bárbara de arrogantes generales se abate sobre los cadáveres indefensos de víctimas inocentes.

Ayuda para la ciudad asediada. Hombres de todas partes del mundo llegan y organizan la Brigada Internacional. Hombres y mujeres que creen que la lucha de Madrid es su lucha. Y defendiendo España están defendiendo los dones más apreciados de la civilización humana. Escritores, científicos, veteranos de la Guerra Mundial que juraron no volver a tomar las armas, no dudan en enseñar sus rifles para defender el pueblo español.

El asedio de Madrid ha entrado en una fase de duelo de artillerías. Batallas constantes tienen lugar en el Puente de los Franceses. Los nuevos soldados del pueblo han aprendido a maniobrar sus baterías con precisión de expertos. Disparan las posiciones del enemigo al otro lado del puente y suelen dar en el blanco en la Casa de Velázquez.

Proyectil tras proyectil explota en la fortaleza de los insurgentes al otro lado del río Manzanares, donde están acampadas las fuerzas del enemigo.

El enemigo no deja de lanzar ofensiva tras ofensiva. Pero siempre es rechazado. Día tras día, la ciudad es atacada desde el aire. Estallan incendios, las ruinas se acumulan. Y las bajas aumentan. Y en el momento en que su inspiradora presencia y liderazgo eran más necesarios, Buenaventura Durruti, el popular líder de la CNT-FAI, cayó en acción de combate en el frente de Madrid. Su cadáver llega a Barcelona, y la procesión fúnebre empieza del cuartel general regional acompañado por una multitud de gente.

Los compañeros más cercanos de Durruti llevan su cadáver a hombros. Amigos acompañan a su viuda. La banda municipal de Barcelona, dirigida por Lamotte de Grignon, famoso compositor catalán, toca la Marcha fúnebre de Chopin.

La bandera del consulado estadounidense ondea a media asta.

Nunca antes había sido testigo Barcelona de tal manifestación de dolor popular. Como una enorme ola, la multitud avanza lentamente como último tributo al héroe caído y amigo de todos. La bandera de la FAI ondea como último mensaje de adiós.

La amarga realidad de la guerra vuelve a Madrid, donde otros miles de hombres están dando sus vidas en defensa de la capital.

Tras meses de dura lucha, los milicianos se han convertido en un ejército bien entrenado y disciplinado. No son un ejército de reclutas ni de soldados profesionales que obedecen a sus superiores por temor a la muerte, sino un verdadero ejército popular que lucha con entusiasmo y valentía por una causa popular, por la defensa de una voluntad común y por el derecho de decidir su propio destino.

Este pequeño cañón antitanque tiene una tremenda potencia para perforar las sólidas paredes de los tanques enemigos.

La artillería leal dispara proyectil tras proyectil a las ruinas Hospital Clínico, donde se ha atrincherado un gran número de fuerzas insurgentes. La Ciudad Universitaria, en palabras de Herbert Mathew, “se ha convertido en el frente más increíble que jamás se pudo imaginar”. En un tira y afloja, los ejércitos se disputan los edificios en la que quizá sea la más dura batalla del frente de Madrid.

Pero el enemigo sigue atacando la ciudad abierta, más de lo que lo hacen sus defensores. Día tras día, las constantes bombas de los invasores destroran edificios, y

los obuses estallan atravesando las paredes de las casas. Las baterías insurgentes no apuntan a objetivos militares, sino que esperan matar, quemar y aterrorizar a la pobre población para intentar acabar con su resistencia y obtener una sangrienta victoria.

Una nueva estrategia de guerra ha sido introducida en la guerra española. Los últimos instrumentos de muerte y destrucción no están dirigidos al ejército defensor sino a la población pacífica de ciudades y pueblos. Mujeres y niños que esperan en la cola del pan son asesinados por la metralla de los aviones enemigos. Los barrios obreros se escogen para ser objeto de la más diabólica destrucción. Familias enteras han sido enterradas bajo los escombros. A través de este terror a sangre fría y criminal y de esta devastación las potencias totalitarias de Europa esperan conquistar España y apoderarse de sus ricas minas de carbón, cobre y hierro para así suministrar sus enormes planes de armamento.

Madrid, Irún, Guernica, Almería están en ruinas. Cientos de miles de españoles han huido. Pero aún así, el pueblo español resiste. Resiste con aún mayor resolución, inspirados por los ideales que están defendiendo: no sólo su propia libertad, sino la libertad del mundo entero. Incontables hogares han sido destrozados, hay una huida constante de familias pobres que se llevan las pocas pertenencias que han podido rescatar de las ruinas. La mayor parte de este increíble pueblo se queda, mientras un eslogan brota de sus corazones, *¡no pasarán!* ¡No pasarán!

El miedo, arma suprema del fascismo, ha sido destrozado por la valentía del más asombroso héroe de toda la Historia: el pueblo español.

EL GENERAL POZAS VISITA EL FRENTE DE ARAGÓN [Número 368 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 502-503. Duración: 4'24''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

El general dirige la palabra al pueblo reunido en la plaza entre el que se encuentra la colaboradora del malogrado Durruti, la viuda del conocido escritor anarquista Gambeta.

Seguidamente el general Pozas abandona Bujaraloz y se dirige a Monegrillo, donde es recibido por la población en masa.

Después de pasar revista a las tropas de Monegrillo, éstas desfilan ante el general y su Estado Mayor.

Desde Monegrillo, el jefe del Ejército del Este se dirige a Farlete en cuyas avanzadillas es informado del desarrollo de las operaciones en aquel sector.

A la caída de la tarde el general Pozas emprende su regreso a Barcelona satisfecho de la disciplina que rige en todo el sector inspeccionado.

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Primera jornada, documental n° 5 [Número 506 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614. Duración: 4'1''] Barcelona, noviembre 1936. Producción: SUEP-CNT-FAI. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Les. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Voz en off:

Madrid es el símbolo de los pueblos que prefiere morir en pie a vivir de rodillas. Frente a las industrias pesadas de nazis y camisas negras italianas se alza la carne mártir del verdadero pueblo español.

Cuando el proletariado europeo aparecía en derrota o resignado a las fluctuaciones de una política de gabinete, el pueblo español demuestra con su actitud viril que nuestra tierra es tierra de hombres y no de fantoches. Madrid no se ha doblegado y tras Madrid están todos los pueblos de la España antifascista, hermosa lección para los débiles, los resignados y los cobardes del mundo entero.

Los facciosos aseguran que Madrid no ha sido bombardeado. He aquí una prueba irrefutable de cómo se asesina a la población civil para amedrentarla y propiciar así una victoria sangrienta aún en contra de la voluntad popular.

Pueblo mártir, pueblo fuerte, sobre tu población más indefensa descarga la furia irracional de militares vesánicos, de señoritos, chulos, de jerarcas y demás vagos de la iglesia. Tus hijos mueren una vez más para que tú vivas en la historia ...[corte].

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Segunda jornada, documental n° 6 [Fragmento inédito] [Número 507 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 613-614. Duración:] Barcelona 1936. Producción: S.U.E.P. Conservación: Biblioteca del Congreso de Washington. No hay copia en Filmoteca Española, se desconoce la duración de la cinta. Fragmento inédito hallado en Archivo de Cataluña, septiembre 2007.

Voz en off:

Voluntarios de la Brigada Internacional se dirigen hacia sus puestos de combate. Es así como el instinto de clase del proletariado internacional responde al envío de mercenarios reclutados por los gobiernos fascistas

La vida ciudadana sigue su curso, el pueblo madrileño no se deja abatir por los bandidos del aire y transita por la puerta del Sol, en cuyo pavimento y fachadas pueden verse los destrozos causados por el bombardeo.

Pobres hogares proletarios deshechos por los partidarios de Dios, patria y rey. El esfuerzo de unos obreros, el dinero de unos contribuyentes de clase popular sirvió para construir elementos de muerte y destrucción y esas bombas, esos colosales torpedos amasados con el hambre, con los sufrimientos, con el talento sojuzgado de los pueblos esclavos sirven para asesinar a hermanos de cadena, para destruir lo que con tanto esfuerzo se logró edificar al correr de los años, la humanidad se devora a sí misma y forja las cadenas de la esclavitud milenaria, pero llegará un día en que las fronteras estallen impotentes para contener la alianza del proletariado universal.

No buscaron los pájaros negros objetivos militares: quisieron matar, destrozarse a un pueblo que no se rindió ante la guapeza de los generales bonitos; hicieron presa sobre los edificios urbanos, sobre cualquiera, allí donde los vieron más aglomerados, donde pensaron que el daño y el terror serían mayores. Sólo pilotos mercenarios en su mayoría

son capaces de tal crimen. El fascismo internacional demuestra en España de qué modo pretenden colonizar al mundo.

Símbolo de la vieja historia de España es este Felipe orgulloso de su acartonamiento secular. La nueva historia nos fuerza a comenzarla con monumentos más contundentes.

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Cuarta jornada, documental n° 8 [Número 509 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 614-615. Duración: 9'37''] Barcelona, marzo 1937. Producción: SIE Films. Coordinador: Juan Pallejá. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Voz en off:

Las generaciones venideras habrán de restar atónitas ante este Madrid, ante las gestas de este pueblo que aquí vemos sereno y tranquilo empapado del cumplimiento del deber para ejemplo de la humanidad entera en su quinto mes de heroica resistencia.

[Salto de sonido]

A este pulso sereno de Madrid que late pausadamente y sin precipitaciones responden toda la organización de retaguardia relacionada con el frente de batalla.

He aquí las cocinas, elemento primordial y trascendente para el buen curso de las operaciones. Puede apreciarse sin esfuerzo cómo la obligada improvisación de los primeros meses de lucha se ha ido adaptando a las urgentes y perentorias necesidades de la guerra, en especial en el ramo de la administración. Buena prueba fehaciente es, sin duda ninguna, estos milicianos que desempeñan su cometido como si hubieran trabajado en las cocinas toda su vida.

Vedlos a los luchadores con buen apetito que responde a la excelente disposición que en todo instante demuestran para el combate. Lo mismo en las afueras de la capital que en las trincheras y en las líneas más avanzadas, la distribución de la comida se realiza matemáticamente, previstas todas las contingencias y la exigente realidad de cada hora.

Es necesario apreciar ya en todo su valor el cambio total que se ha operado en nuestros soldados de la revolución: bien vestidos y calzados, perfectamente alimentados y atendidos, cuentan ya con la seguridad de que sus esfuerzos en pro de la libertad española se aprecian y se compulsan en todo, en todo su espíritu de abnegación y sacrificio que su sangre generosa fructificará en las generaciones venideras.

En el largo invierno madrileño la hoguera es necesaria. Al calor se desentumecen los miembros ateridos por el frío y los cuerpos se nutren de la elasticidad exigida por los trabajos en las trincheras y en los refugios.

Las tareas de avanzada llevan aparejas la pala y la ametralladora, el pico y el fusil hasta que la alarma de los centinelas o la adivinada cercanía del enemigo empujan de nuevo al combate.

Y se lucha nuevamente, truena el espacio batido por los proyectiles, esclatan en el aire las bombas de mano. Ruge el cañón y los milicianos en medio del estrépito avanzan siempre como única consigna.

Se gana terreno a arrastras, se lucha agazapado, se aprovechan las desigualdades del campo y del bosque con inteligencia y con tacto, y a campo traviesa los defensores de la libertad van conquistando la gloria del triunfo...[corte.]

MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Quinta jornada, documental nº 9 [Número 510 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 615. Duración: 10'42''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: A. García Verchés. Comentario: Díaz Alonso. Sonido: Francisco Gómez. Conservación: incompleta, Filmoteca Española.

Voz en off:

Continúa la facción alentando cada día su más vano y estéril sueño de dominar la capital de la República. La casa de Velázquez en la Ciudad Universitaria, en sus reductos más próximos al conglomerado urbano matricense y también se agita su impotencia entre el frondoso bosque del Pardo. Junto a los árboles que visten su juvenil uniforme de primavera están los parapetos de nuestros soldados siempre vigilantes en un perenne alerta hasta cuando reparan con la alimentación sus gastadas energías.

En esta trinchera llamada “choza de entorigué”¹ ha sido instalado un lavabo con agua corriente, expresión débil en sí del confort ciudadano pero muy apreciable en las obras del campamento, copiosas en privaciones y que exigen una atención desvelada a las finalidades guerreras. Por ello son constantes los preparativos del material bélico que ha de batir al enemigo, juntamente con los intrépidos pájaros mecánicos de nuestra indomable aviación. Llenas de fe en sí mismas y en la grandeza y justicia de nuestra causa, las fuerzas leales, partiendo de las distintas barriadas madrileñas y desfilando por arterias importantes de la ciudad como es la Gran Vía dirígense animosas hacia los frentes de batalla. Igual confianza en la victoria alienta a estos mozos que reciben en las calles la instrucción militar, y a estos otros que llegan a nuestros sectores del Pardo a engrosar las filas de nuestros heroicos luchadores.

Los tanques, arma poderosa de la guerra motorizada que ha venido a hacer más cruel el bárbaro atavismo de los choques bélicos, asocian en sus entrañas la ametralladora y el cañón. En ésta implacable lucha a que nuestro pueblo, pacifista por temperamento y por sincera procesión de su ideario de solidaridad humana, fue provocado, hemos de oponer al adversario idénticos medios de combate y aquí están nuestros tanques llevando detrás del conductor los proyectiles que antes sembraron la muerte. Derrama ésta férrea máquina destructiva un vidrio de gran espesor porque es el único medio de visión a sus manipuladores.

Empieza el combate con preparación artillera y el duelo de cañón, ahora iniciado, había de alcanzar una duración no interrumpida de más de veinticuatro horas. Saben nuestros soldados lo que arriesgan en ésta dura contienda. Están compenetrados con su alta misión de paladines de la libertad del pueblo y morirán en sus puestos de combatientes antes que dejarse vencer por la fatiga o que ceder un palmo de terrero al enemigo.

La proximidad de las tropas facciosas induce a las nuestras al empleo de las bombas de mano en las que se han hecho los milicianos tan expertos y valerosos lanzadores que algunos de ellos legaron ya a la historia un nombre inmortal. Recuérdese el famoso Coll que destruyó seguidamente cuatro tanques facciosos y hubiera inutilizado el quinto de no recibir en su carne la bala que pusiera fin a su existencia. Desde nuestras posiciones se hostiliza también al adversario con descargas de fusilería simultaneada con las bombas que vemos estallar en el campo rebelde. Es una acción conjunta que no permite a las huestes invasoras realizar ninguno de sus objetivos y dificulta haciéndolos a cada

¹ A nuestro entender quien hizo la “choza” debía ser un individuo apellidado Torigué (Toriquer), siendo “en” el artículo patronímico.

momento más inasequibles sus anhelos de triunfo. Actúa la artillería sin un instante de reposo enardecida por puros sentimientos de patria, inflamada por ideales redentores de una sociedad que queremos más buena, más justa, más humana. Y como idénticas ansias laten en los bombarderos, en la infantería, en todos los hombres en fin de las distintas armas en defensa de tan nobles principios intervienen en la lucha, la actividad ésta no decrece en muchas horas.

Y a la intensidad del cañoneo leal nos da idea el número de los obuses que para cada pieza se suministran y la rapidez con que son servidos.

En tanto, la vida sigue en Madrid un ritmo casi normal con su escasez de víveres. A la destrucción de sus hogares, al asesinato de sus mujeres, niños y ancianos en doliente indefensión opone la ciudad mártir capacidad heroica para el sufrimiento y siguen funcionando los espectáculos públicos. Madrid no llora porque el llanto es de los débiles y porque sabe que le defienden con tesón los valientes soldados del pueblo.

Telefónicamente las baterías se comunican entre ellas y con el estado mayor, de éste modo están escrupulosamente atendidas todas las necesidades de la guerra. Ahora el Estado Mayor ordena la rectificación de tiro y dicha orden es inmediatamente llevada a la práctica por nuestras tropas. Ésta perfecta organización no podía obtenerse mas que a base de tiempo, lo ha de ser fruto de trabajo y perseverancia no se improvisa, y nosotros tuvimos que improvisar todo en una guerra inopinada que nos obligaron a aceptar dictados de dignidad, imperativos de honor. En una guerra que desbordó el marco de guerra civil para convertirse en sagrada guerra por nuestra independencia nacional.

La siniestra bandada de aviones facciosos hace su aparición para ametrallar nuestras líneas pero no tarda en ser ahuyentada por los disparos de nuestros cañones antiaéreos que le impiden realizar su propósito. Mas no todos los aparatos pueden huir indemnes, el fuego leal ha batido un motor enemigo cuyas inscripciones delatan su construcción alemana.

El país teutón, a quien la comedia de la No Intervención ha asignado un puesto contra toda razón y contra todo derecho en ese intolerable bloqueo que es en rigor el control de nuestras costas, ¿podrá negar su intervención en la guerra de España? Ahí está, como testimonio fehaciente de ella, uno sólo de entre los miles que pueden ofrecerse. Ése avión derribado por nuestras armas y que la farsa prosiga.

En réplica a éste descalabro, los facciosos se ensañan una vez más contra la población civil de Madrid, pero ahora la criminal destrucción se ha encomendado a los obuses, no a los habituales bombardeos aéreos. Los procedimientos serán distintos pero es igual el brutal efecto desolador, no hay palabras ni anatema bastantes para este sistematizado delito de lesa humanidad que estremece de indignación y de espanto a toda conciencia honrada pero ¿tienen conciencia los que lo perpetran? ¿Son siquiera españoles? ¿Los son tampoco los que llamándose a sí mismos nacionales han traído hordas vandálicas de otros países para destruir nuestra nación y exterminar a sus hijos? No, no pueden ser españoles, no merecen serlo.

Maldición sobre ellos y odio eterno contra la casta feroz que representan. He aquí por qué nuestras piezas de artillería siguen vomitando su fuego mortífero, por qué hay que aplastar la cabeza del reptil venenoso de la reacción simbolizado en esas derrotadas oligarquías que aún se obstinan en cavar las fosas de nuestra patria como nación soberana y dueña de única de su glorioso destino.

Para gozar de ello en un mañana feliz se provee a nuestro ejército de los más eficientes elementos de combate, de ellos es muestra éste fusil ametrallador.

MILICIAS ANARQUISTAS EN ARAGÓN [fragmento inédito] Barcelona 1936. Producción: CNT-FAI. Duración: 4'10'' Idioma original: castellano. Conservación: incompleta, Archivo Filmoteca de Cataluña.

Voz en *off*:

[*Ininteligible*] los milicianos los trabajos en las obras de fortificación, fatigados, sedientos pero seguros de sí mismos y de su triunfo.

Y en seguida a empuñar el fusil nuevamente y a prepararse para el ataque a Osera que encierra la consigna de las inmediatas horas de lucha. Todos en sus puestos, atentos en espera de la orden de avance; en las trincheras y en las desigualdades del terreno los milicianos van a iniciar el ataque sirviéndose de todos los recursos que les presta su propio instinto.

Resuenan los disparos de las milicias cuyos combatientes acorralan al enemigo que huye de la población después de una defensa tenaz.

El rastro de la guerra queda patente en las casas destrozadas, en las familias víctimas de la dispersión y en el número de los que caen que se multiplica diariamente. Paredes vacilantes, ruinas, incendios: he aquí la guerra con su cortejo trágico de miserias y de dolores.

MILICIAS ANTIFASCISTAS EN ARAGÓN [Número 543 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 632. Duración: 4'56'' y 2'23''] Barcelona 1936. Producción: CNT-FAI. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta Filmoteca Española. Fragmento Archivo Filmoteca de Cataluña.

Voz en *off*:

El sentido de una conveniente coquetería masculina que habrá de dejar los cuerpos listos para el próximo combate.

Los artilleros improvisados en defensa de la libertad, sudorosos y casi desnudos, emplazan las baterías en los lugares estratégicos a fuerza de brazo, por la falta de otro medio de tracción.

Nada impresiona tanto en la batalla como un largo diálogo entre cañones, cuya ronca voz rompe la quietud del espacio, y la serena tranquilidad campestre atronándola con la potencia de sus entrañas de acero.

La infantería proletaria ha hecho de las rocas un soberbio pedestal para sus gestas de gloria, los peñascos, las tapias y hasta las mismas plantas sirven de parapeto antivalor que acomete con bravura sabiendo que en sus manos tiene la solución de sus propias libertades.

Los milicianos continúan avanzando hacia la población desde cuyos edificios se hace un fuego nutrido, pero nada puede contener el empuje de los hombres de la FAI, cuyas guerrillas impacientes llegan hasta el pueblo conquistándolo para la causa leal en franca y decidida contienda.

Y en el telón de fondo del cielo aragonés la silueta del campanario coronada por un romántico nido de cigüeñas parece recordar a los hombres la existencia de otros paisajes y de otras horas. El transcurso de un tiempo de paz turbado violentamente por.....

[Corte, interrupción]

REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO [Número 698 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 790-791. Duración: 22'] Barcelona 1936. Producción: Oficina de Información y Propaganda CNT-FAI. Dirección y comentario: Mateo Santos. Ayudante de dirección: Manuel P. Somocarrera. Fotografía: Ricardo Alonso. Montaje: Antonio Cánovas. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

En silencio, el cuartel acecha las libertades populares conquistadas a la reacción palmo a palmo, tras largas jornadas sangrientas.

Pero el pueblo, del que es símbolo magnífico este guerrillero libertario, vigila con gesto sobrio y mirada de joven aguilucho para no dejarse sorprender por el fascismo.

La traición de unos militares sin honor se alza atronadora contra la República y contra los guerrilleros de la libertad.

Capitanía: cabeza del movimiento insurreccional.

La Maestranza, en cuyo asalto cayeron racimos de obreros, Ascaso entre ellos, y haces azules de guardias al servicio del Frente Popular.

Otros reductos de los facciosos, de los que traicionaron su patria y mancillaron su uniforme, son atacados en avalancha, bravamente, por las milicias proletarias y por las fuerzas adictas al gobierno.

El pueblo, magnífico en su furor, hizo fracasar el cobarde propósito de unos militares sin honor, en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano.

Hombres del pueblo, muchachos que luchan con el ardor de sus pechos juveniles bajo la bandera roja y negra de la FAI, bajo la roja enseña de las milicias antifascistas, levantaron barricadas contra la reacción en los puntos estratégicos de las barriadas obreras.

Al pie de sus ametralladoras y cañones, con los fusiles listos para enviar mensajes de muerte a los enemigos de la libertad, los milicianos acechan en las barricadas.

Camiones, autos, transeúntes, han de detenerse a la voz de alto para que entre ellos no pueda deslizarse un fascista, un espía de la bestia reaccionaria.

Grupos de gentes, carne proletaria al margen de la acción revolucionaria, presencian asombradas las heroicas gestas que abre una amplia perspectiva, amplio horizonte, a la España futura.

[*Sonido intradieético: ¡Viva la FAI! ¡Viva la CNT! ¡Viva el Comité Revolucionari!*]

Voz en off:

No sólo los cuarteles, sino iglesias, conventos y edificios públicos convertidos en fortalezas, abren fuego contra el pueblo, dando con su criminal agresión, empujada por su odio frenético a las libertades, el más rotundo mentís a las doctrinas de amor y de concordia del Cristo que preside esos templos de la hipocresía y de la maldad, disimuladas bajo la máscara de la Religión, por ellos escarnecida y violada.

La ametralladora y el fusil tras los altares; tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias.

Los maristas, los escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, todos los reductos del jesuitismo y de la clergalla; allí donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se aherrojaban las conciencias, se asesinaban en flor las mentes

infantiles, se protegía y organizaba la usura; todos esos lugares revestidos de santidad cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español.

El atentado contra el pueblo, que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de su destino, se ha pagado con la destrucción, purificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo, enmascarado bajo el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la Industria y de la Banca.

Pero la crueldad de los representantes del Cristo que agoniza, herido en las sienes y en los costados, llega al refinamiento.

En este convento de las Salesas se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia católica, en éste y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida, ha deshecho en unas horas la mentira fabulosa de veinte siglos.

Estos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo.

[*Sonido intradieético*: ¡Compañeros! ¡Atención! Al primero que se le vea asomar por las ventanas, ¡fuego con él!]

Voz en off:

Desde el manicomio de Santa Eulalia se disparó contra los milicianos. Entre los locos allí recluidos se ocultaron los criminales. Dice la voz popular que eran dos sacerdotes y un fascista.

Pudieron ser cazados como bestias feroces, pero el pueblo, por respeto a los orates allí recluidos, por no alarmar a ese trozo de la Humanidad azotada por la locura, renunciaron a esa caza a través de las celdas del manicomio.

Sin embargo, los milicianos reprimieron enérgicamente cuanto representaba el fascismo clerical, y ante la misma puerta de la casa de orates se le prendió fuego para que en sus cenizas quedara castigada la cobarde actitud de los que no respetaron el triste reino de la locura.

[*Sonido intradieético*: - ¿Qué hacéis? ¡Quemar basura!]

Voz en off:

Los atletas franceses que habían de tomar parte en la Olimpiada regresan en barco a su patria, acompañados por los viriles acordes de la Internacional [Suena "La Internacional"]

Vencido el fascismo en casi la totalidad del territorio español, restan por reducir algunos focos.

Hacia Zaragoza, animosos y con la firme voluntad de vencer y de castigar como se merecen los desmanes del faccioso Cabanillas, van los milicianos.

De las barriadas extremas de Barcelona, van acudiendo del Paseo de Gracia para unirse a la caravana grupos de milicianos que enarbolan la intrépida bandera de la FAI.

De otros puntos de la ciudad parten camiones blindados para unirse también a la caravana.

Un piquete de guardias, con el puño en alto, rompe la marcha y saluda a los valientes. La multitud aplaude frenética.

Junto a los muchachos de pecho firme, las jóvenes milicianas, bellas y gentiles bajo su atuendo de guerra, levantan los puños, prolongados por las pistolas, a la par que sus indómitos corazones.

Nadie podrá sorprender en la actitud de estas valientes muchachas, ni en el gesto de estos bravos mozos, el más leve titubeo, la más tenue sombra de miedo. Por el contrario, su gesto es sereno, su actitud resuelta, sin el menor asomo de fanfarronería, el ideal que se enciende en sus pechos les sirve de coraza resistente. ¡Antes de caer en las garras del fascismo, la muerte como liberación!

El líder obrerista Durruti y el comandante Pérez Farrás marchan al frente de esta invencible caravana de milicianos que devolverán sus libertades al pueblo hermano, al noble pueblo aragonés.

La revolución provocada por el fascismo llega a las mismas puertas de la cárcel y libra a los que gemían en sus celdas. El pueblo, niños, mujeres, hombres, saludan alborozados a los presos libertados por la Revolución.

En clínicas, en hospitales, médicos y enfermeras atienden a los heridos, a los que llegan de los lugares de combate con las carnes desgarradas por el plomo y la metralla. Y también a los que tienen minada su naturaleza por una enfermedad cualquiera. Para estos seres consagrados a la ciencia, no existen rojos ni blancos, sino heridos y enfermos. En todos ponen el mismo amor y a todos querrían salvar de la muerte.

En lo que fueron iglesias, Casas del Pueblo; donde sólo había mentira y frialdad, empieza a brillar la verdad y hay calor de multitud.

La CNT y la FAI, vanguardia de este vasto movimiento, junto con otros organismos obreros y con los representantes del poder oficial, organizan, encauzan y articulan la vida social, racionando la ciudad desde los mismos centros en que la alta burguesía y el capitalismo faccioso tramaban sus complots de miseria y de hambre contra el pueblo productor, contra el proletariado que ha roto definitivamente sus cadenas, precisamente cuando el fascismo pretendía añadirle unos eslabones más.

Estos edificios que pertenecían antes a grandes entidades capitalistas, que tenían nombres pomposos con los que se disimulaba su verdadero significado, pertenecen ahora a las distintas organizaciones que representan al proletariado barcelonés.

Sobre las ruinas de la burocracia, se alza la labor febril de los sindicatos obreros.

Es España que despierta de un largo y penoso letargo. Es España que nace de nuevo bajo el amplio signo de la libertad social, avalado con la sangre de los que han caído en la lucha contra el fascismo.

RUINAS Y SANGRE DE ESPAÑA [Duración: 13''] Barcelona 1936. Producción: S.U.E.P.-Frente Popular. Fotografía: Adrién Porchet, Ramón de Baños, Pablo Weinschenk, Antonio García. Coordinador del film: Juan Pallejá. Comentario: Ramón Oliveres. Conservación: Colección Gamboa, Filmoteca de la UNAM México. No hay copia en Filmoteca Española.

Voz en off:

19 de julio. Fecha de espanto y de gloria, de sacrificios y de gestas heroicas, cauce de la revolución de nuestro pueblo cuyo fondo corre a torrentes la sangre de los trabajadores de Cataluña, cuyo vaho caliente llega hasta las alturas de la más eterna libertad humana

19 de julio de 1936.

Al ataque de su enemigo secular contesta el pueblo con su entusiasmo todo y toda su fe. Los sindicatos y las organizaciones confederales de la CNT y de la FAI, fueron

inmediatamente los órganos receptores de la milicia popular. Las calles de Barcelona se transformaron en un bosque de puños y de fusiles en alto.

Callaron los hombres, hablaron fatídicamente las armas y los albadonazos del cañón anunciaron trágicamente el instante de la Guerra Civil en cada camino y en cada puerta en defensa de la igualdad y por la desaparición de las castas.

Al puerto de Barcelona llegan los barcos de guerra como presagio de tormenta cuyo viento fatídico se lleva mar adentro hacia sus países los barcos de deportistas que habían anclado para tomar parte en la olimpiada popular.

La capital se ha ido trocando en un horno de nobles pasiones. La juventud proletaria es el crisol en que se fundirán las epopeyas de nuestra victoria y bajo los pliegues inconfundibles de la bandera de la FAI se organizan las primeras columnas que parten en socorro de nuestros hermanos de Aragón.

Hierve en cada pecho el férreo propósito de vencer. Fulgura la hermosa decisión de emprender la senda hacia el triunfo por la conquista de un pedazo más de fraternidad para todos los hombres.

Parten los milicianos, tras ellos queda el hogar, la compañera, los padres, los hijos.

Marchan también las milicianas, mujeres proletarias, dando ejemplo de abnegación y de profundo idealismo.

Salud, aguiluchos de la FAI, tenaces y valientes compañeros de nuestras luchas libertarias.

El porvenir es vuestro, ¡adelante!

La España trabajadora, absorta, os contempla porque sabe de vuestro coraje jamás desmentido y porque conoce vuestra lealtad acrisolada.

Adelante Aguiluchos con vuestras ansias y deseos de un mundo mejor. Cuántos de vosotros ¡Oh, buenos camaradas! habéis doblado ya el último recodo de la vida.

Tierra aragonesa, dulce oasis de Fraga, yermo de los Monegros, secos y áridos caminos hacia Bujaraloz y Barbastro.

Por la llanura ondulante roncan los motores de la columna, devorando la cinta de la carretera, prestos los corazones, listos los fusiles. Los confederados desean ardientemente la lucha que sienten con espíritu combativo.

LA SILLA VACÍA. Documental de la circunscripción Sur-Ebro [Número 741 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 813. Duración: 17''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Realización: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Único actor colaborador: José Pal Latorre. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Propaganda, mucha propaganda.

En la retaguardia Barcelona no cesa la actividad.

Palomas, símbolos de paz, cómo os pisotean.

Ramblas típicas. Avanza el futuro héroe y en el bienestar de la retaguardia la visión cruel de la guerra. La visión cruel de la guerra produce en el espíritu templado sublime reacción.

De Barcelona a Lérida, camino del frente aragonés. En la entrada de la capital el control exige el salvoconducto. Nos acompaña en nuestro reportaje Alfonso

Domínguez, que cruza un abrazo maternal con García Miranda, comandante militar de la plaza.

Abandonamos Lérida en dirección a Caspe. El paisaje pastoral y bucólico es todo remanso y paz. Hasta el cementerio pueblerino se diría ajeno a las tragedias del frente.

Llovía torrencialmente al llegar a Caspe. Ved su escudo ligado íntimamente a la persona de Joaquín Ascaso presidente del Consejo, y ved el Consejo de Aragón, en pleno, posando ante nuestra cámara.

[*Sonido intradieético:*

Como presidente del Consejo de Aragón aseguro la victoria antifascista.]

Voz en off: “¡Bien!”,

Ascaso y sus compañeros de Consejo laboran sin descanso

Antonio Ortiz, alma de la división Luís Jubert.

[*Sonido intradieético:*

-Ortiz

-Ascaso

-¿Alguna novedad?

-La de siempre

-¿Cuál?

-No les dejamos en paz ni les dejaremos

-¿Pasarán?

-¡No pasarán!]

Voz en off:

Mientras se lucha en primera línea, Ascaso, en Caspe, atiende a todos los elementos de instrucción y defensa. No descansan las rotativas, ni las minervas, ni la sección de foto-grabado. Así el lector está al corriente de todos los acontecimientos mundiales gracias al periódico *Nuevo Aragón* que con todo acierto dirige el compañero Antonio López Muñoz.

No falta en Caspe la emisora de radio, cuyas ondas pregonan al mundo entero los triunfos de nuestros bravos milicianos.

Caspe está defendido, la aviación rebelde ha dejado caer su carga mortífera. ¿Víctimas?, sí, tres mujeres y dos niños.

Aquí cayó una bomba que no llegó a explotar, otra mejor graduada destruyó ésta humilde vivienda.

He aquí la bomba recogida.

Uno de éstos cascotes hirió a Rosalía Sánchez, verla atendida por el doctor austriaco Francisco Blasco, ¡Qué horror de vida!

[*Sonido intradieético:*

-¡Ay!

-No es nada, no es nada]

Voz en off:

Mientras los mayores construyen refugios, Ascaso no olvida la instrucción de los niños

[*Sonido intradieético:*

-El Consejo de Defensa de Aragón hace saber la obligación que tienen todos los niños de Caspe de asistir al colegio]

Voz en off:

Niños y niñas, hombres y mujeres del mañana, deberéis vuestra libertad a los que dejando vacías las sillas de los cafés de la retaguardia acuden al frente en defensa de la causa justa del proletariado.

Estos son los héroes, marchan a primera línea ¿Recordáis a éste?

Abandonamos Caspe, nos acercamos a Híjar, cuartel general de la circunscripción Sur Ebro. En todos los pueblecillos Luis Ortiz es aclamado y querido. La dureza de su gesto ante el enemigo se transforma en bondad cuando consuela a los viejos y acaricia a los niños.

...[Corte] de la División Luís Jubert es modelo por sus medios y por su organización entre todos los equipos de sanidad que actúan en los frentes.

Moderno autovía.

Francisco Tabernero, jefe de la comandancia de sanidad os va a hablar.

[Sonido intradieético:

Camaradas, la guerra tiene dos fases: una ofensiva, otra defensiva. Todos sabéis que para defendernos del enemigo construimos trincheras], se superpone comentario off: “Bonita enfermera”.

Voz en off:

La sanidad tiene también sus parapetos, uno de ellos la vacuna antitípica, preventivo necesario para los frentes.

Ascaso y Ortiz de paso para el frente de Belchite revisan las fuerzas de Bétera.

No les falta alimento a los que combaten.

Se prevee una acción guerrera y todos los elementos de sanidad son movilizados en dirección a las líneas de fuego.

Esta actividad guerrera, jóvenes de la retaguardia ¿no os hace pensar en que alguna silla vacía de los cafés de Barcelona no volverá a ser ocupada por los que se lanzaron valientemente a la lucha?

Nos acercamos al peligro. Desde las trincheras, en las crestas de los montes vigilan los nuestros. Tras las trincheras los cañones se preparan para cubrir con sus cortinas de fuego el avance de la democracia.

A pesar de la proximidad del peligro se entretienen los luchadores durante las horas de asueto.

[Sonido intradieético:

¡Atención!, ¡atención! ¡General!

Voz en off:

Un torpe movimiento del enemigo ha bastado para ser descubierto. ¡No pasarán!

¡No pasarán! El jefe de la columna reúne a toque de corneta a la oficialidad para transmitir sus órdenes.

Ortiz dirige la acción, agentes de enlace motorizados.

Brioso galopar de la caballería.

Da principio la acción guerrera.

¡No pasarán!

La aviación leal presta su concurso al avance.

No pasarán, valientes a...[Inaudible].

Ortiz, a pecho descubierto, recibe las novedades del jefe de Sanidad.

Cayó un herido, el mejor amigo del hombre acude en su auxilio, y tras la auto cura individual es trasladado al botiquín de campaña, de urgencia.

Sigue el avance, sangre generosa, algunas vidas cuesta la victoria.

Los heridos retirados de la primera línea son evacuados a los hospitales de la retaguardia en los trenes de ambulancia. Bálsamo de amor, desconocido en la farmacopea.

Transfusión de sangre en plena marcha en el tren. Opera el camarada Surín, llegado de la Unión Soviética. Puede trasfundirse sangre de cadáveres, conservándola durante doce días. Nuestra organización social no permite recurrir a ésta práctica, no hace falta. El pueblo generoso acude en masa para donar su sangre a los caídos en la lucha y es así como en Barcelona, a 300 Km. del frente, es recogido el preciado líquido y transportado en perfecto estado de vigencia. Nos cabe el honor de ser los primeros en el mundo que hemos puesto en práctica ésta modalidad de transfusión.

Y el héroe cae.

[Sonido intradieético:

-Hombres, mujeres, compañeros de retaguardia, pensad en nosotros]

Voz en off:

Al regresar a la capital la silla vacía danza una zarabanda en nuestros cerebros y en nuestros corazones

[Sonido intradieético:

-Hombres, mujeres, compañeros de retaguardia, pensad en nosotros]

SOLIDARIDAD DEL PUEBLO HACIA LAS VÍCTIMAS DEL FASCISMO [Número 752 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo /Ibáñez, 1996: 819. Duración: 10'30''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films para la CNT-FAI. Fotografía: José Gaspar, Sebastián Perera, Miguel Mutiñó, Ángel Verchés. Laboratorio SIE nº 1. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Valencia como Barcelona vibra en un solo sentimiento de solidaridad y de fe por la victoria contra el fascismo que llena de víctimas inocentes las ciudades y los pueblos de la España proletaria.

Esta luz levantina. Valencia toda en la calle, respondiendo con fervor a la invitación de la comisión organizadora de hospitales de sangre y guarderías de niños, del sindicato único regional de peritos y técnicos industriales de la CNT con el fin de manifestarse en un grandioso acto de solidaridad del pueblo hacia las víctimas que caen diariamente por la barbarie de nuestros enemigos.

Las principales vías valencianas están repletas de trabajadores, la Alameda, la plaza de Simón Bolívar, la avenida de Navarro Reverter, la calle de la Paz y las plazas de la región y de Emilio Castelar rebosantes de gentío ven circular el río humano que se siente arrastrado por un solo ideal el del triunfo definitivo de la libertad y de la causa del proletariado español.

Pancartas cuyos rótulos conmovedores son los latidos populares, juventud tremolante de entusiasmo, mujeres y niños ostentando en sus ojos un ansia infinita de igualdad y de fraternidad, espíritu y corazón animando a todos; e aquí Valencia tras de las consignas confederales como un estallante ejemplo de civilidad y de heroísmo.

La plaza de Castelar acoge a la inmensa multitud que escuchará dentro de breves instantes la palabra concisa y convincente del camarada García Oliver, cuyo cálido verbo será acogido por los valencianos como una seguridad victoriosa en nuestros ideales.

[Voz intradiegetica, habla Juan García Oliver:

Para otorgar el triunfo al que lucha en la vanguardia como al que lucha en la retaguardia. Pero para que la historia del porvenir tenga derecho a otro grado, el mismo honor, la misma gloria que el que lucha es preciso que vuestro trabajo sea constante, sea tenaz, que esta obra de hoy sea continuada porque sino la gloria sería sola y exclusivamente del que lucha.

Y pensad en ese que está en el frente, miradlo ahí en ese cartel, miradlo bien: es vuestro hermano, es vuestro hijo, es vuestro camarada, miradlo cómo cae abatido como caña segada con machete. Si es muerto nada podemos hacer por él más que rendir el tributo al que murió por la causa de la libertad y por la causa de la paz en el mundo. Pero si ese que se abate tiene todavía un latido de vida, si su sangre que corre no hay una mano cariñosa, una mano de amor, no hay instrumentos adecuados para lavar esa herida, para restañarla, para devolverle la vida si no tiene la madre al lado, la cama limpia, las sábanas limpias, el alto (no se entiende) todo cuanto es necesario para restañar la herida, para volver esa vida a incorporarse, para darle una soldadura a la caña quebrada, para que otra vez sea el hermano que lucha por nuestras libertades, por la libertad de España y por la paz del mundo.

Cuántas semejanzas entre el que cae herido para destrozar nuestro (no se entiende) del que han (no se entiende) las mesnadas italianas y alemanas para destrozar nuestros hijos, del que hace volar sus aviones sobre la heroica ciudad de Madrid.

Cojamos el niño en nuestras manos, levantémoslos y que sean los hijos de todos, démosles instituciones donde corra el agua, donde haya la hierba mojada, démosles escuelas donde adquieran la cultura, los conocimientos de la higiene, demos garantías, seguridades al niño y yo os aseguro que la sociedad del porvenir será una sociedad de hombres limpios, de hombres educados y de hombres responsables. Nada más, camaradas.]

Voz en off:

Y ahora es el compañero Juan Bellver, quien se dirige a la multitud con detenidas (se superponen la voz en off y la intradiegetica) y tajantes frases en pro del apresamiento de los enemigos del pueblo proletario.

[Voz intradiegetica, habla Juan Bellver:

[Incomprensible] unos niños que a los dieciocho años sean ya hombres, unos niños que tengan los procedimientos pedagógicos más modernos y sobre todo que no les falten nada hecho. Tanto a unos como a los que están en los hospitales de sangre, que tengan esos hospitales todas las comodidades y que no se les pueda... que digan que les falte lo más mínimo en sus atenciones. Confío en vuestra obra compañeros, no puedo ser más extensivo. ¡Viva la CNT y la FAI!

- ¡Viva!]

Voz en off:

Saturado el ambiente, rendido por los valencianos el tributo de noble y efusiva solidaridad a nuestras víctimas inocentes, el pueblo escucha con encendido cariño los himnos proletarios. Los acordes de *Hijos del pueblo* y *A las barricadas* como digno final de la grandiosa manifestación efectuada, respondiendo a los postulados de la confederación Nacional del Trabajo, vanguardia de la revolución de las masas trabajadoras españolas.

TERUEL HA CAÍDO [Número 794 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 835. Duración: 10'22''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Miguel Mutiño. Montaje: Juan Pallejá. Estudios de sonido: Acoustic. Idioma original: castellano con discursos en catalán y francés. Conservación: completa Filmoteca Española.

[*Sonido intradieético*, comentarista de la manifestación:

La manifestació compacta abaixant el passeig de Pi i Margall i des de allà on poden mirar els nostres ulls no es veuen més que pancartes de tots colors...] [La voz del comentarista se pierde en la lejanía.]

[*Sonido intradieético*, habla Rafael Vidiella:

Treballadors de Catalunya, Treballadors de tota la República, en nom del Partit Socialista Unificat i de l'organització de la Unió General de Treballadors de Catalunya adreçem la més fervent salutació al gloriós Exèrcit Popular de la República. Ja tenim un potent exèrcit, amb les armes del poble aquest exèrcit ha escrit pàgines de gloria: des de l'heroica defensa de Madrid que fou tan admirable i ardida l'exèrcit Popular s'ha anat forjant i endurint amb llurs ofensives de Guadalajara, Vrihuega, Brunete i aquests dies en aquesta magnífica reconquesta de Terol.]

[*Sonido intradieético*, comentarista de la manifestación:

En aquest moment apareix el president a l'estrada presidencial sent aclamat pel públic.]

[*Sonido intradieético*, habla Francisco Isgleas:

Treballadors de Catalunya, en nom de la CNT i de la FAI (no se entien) i entusiasme s'ha unit en l'homenatge que el poble de Catalunya rendeix a l'Exèrcit Popular que lluita per alliberar a Espanya del feixisme furios que vol subjugar-les. Us dirigeixo la paraula i us dic que l'organització confederal, que l'organització anarquista dona en aquest acte una prova més del seu sentit de responsabilitat, dona en aquest acte una prova més de que sempre i en tot moment la CNT i la FAI es posaran d'empeus per abatre el feixisme i tothom que vulgui anar contra les llibertats del poble.]

[*Sonido intradieético*, habla León Jouhaux:

Camarades permetez moi de vous apporter l'expression de la solidarité internationale des travailleurs du monde. Alors prisant si vous pouvez rejouir mon coeur de la victoire de Teruel il y a également dans le monde entier, parmi tous les travailleurs, un soupir de soulagement un mouvement de joie que je le traduise aujourd'hui au nom de la classe ouvrière internationalement organisée et je veux vous dire que de l'autre côté des Pyrénées le coeur de la classe ouvrière française bat a l'unison du vôtre. Votre lutte est la nôtre, votre victoire sera la nôtre, nous serons a votre côté jusqu'au bout, c'est à dire, jusqu'au jour où la liberté aura en fin terrassé le fascisme.]

[*Sonido intradieético*, comentarista de la manifestación:

Fins ara a la manifestació hi havien figurat grups preferentment de l'Unió General de Treballadors, comencen ara a desfilar els grups que pertanyen preferentment de la Confederació General del Treball. Van al cap els companys García Oliver i Domènec.]

[*Sonido intradieético, habla Lluís Companys:*

Catalans, la manifestació no ha tingut com objectiu altra finalitat que el retre un homenatge fervorós d'admiració a l'Exèrcit que ens cobreix de glòria i que defensa amb el seu sacrifici i la seva sang la llibertat i la dignitat dels homes i dels pobles.

Els parlaments que s'han dit per representants de las faccions polítiques i de les organitzacions sindicals, han destacat l'expressió d'aquesta unitat inquebrantable en la fe de la victòria amb el sacrifici de la lluita.

Jo vull recollir d'una manera especial la solidaritat que s'expressa en les paraules del secretari de la Confederació General del Treball monsieur Jouhaux, representant de l'obrerisme que en les democràcies d'Europa significarà la barrera posada a l'audàcia feixista.

Sabem que la victòria definitiva és segura, no ens deixem portar pas ni per fantasies ni per lleugereses. Estem disposats a guanyar per sobre de tot i guanyarem!

Guanyarem perquè tenim un exèrcit modèlic amb organització, amb eficiència tècnica, amb disciplina i perquè està alimentat per uns ideals. Perquè darrera hi té tot un poble, perquè tenim la raó i perquè tenim la força.

Veiem lo que representa la nostra lluita, els valors universals de la pau, del treball i de la justícia i anem a la guerra impregnats per aquests sentiments i per a guanyar aquests postulats. ¡Visca la llibertat catalans!]

[*Sonido intradieético de la multitud:*

-[¡Visca!]

[*Sonido intradieético, exclamación de Companys:*

¡Visca la República!]

[*Sonido intradieético de la multitud:*

-[¡Visca!]

LA TOMA DE TERUEL [Número 809 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 845. Duración: 6'58''] Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección y fotografía: Félix Marquet. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Las primeras escenas obtenidas, fotografiadas por Félix Marquet, de la toma de Teruel.

El cerco que lograron poner a Teruel las fuerzas de la España republicana ha dado por resultado la gran victoria en esta lucha por la libertad y la justicia. Pero antes de llegar a Teruel observemos los primeros tanteos para la gran ofensiva del ejército del pueblo.

Y vemos a los soldados de la libertad en ordenado desfile encaminarse hacia las primeras tentativas. Jefes, oficiales y comisarios políticos (salto) su semblante el más extraordinario optimismo, el primer paso fue dado en firme.

Belchite, que parecía una fortaleza infranqueable, cayó ante el empuje de un pueblo en armas capaz de llegar al más sublime de los sacrificios antes de tener que vivir esclavo de una tiranía que imponerle unos generales sublevados.

La toma de Belchite constituyó un caso tan extraordinario que despertó el interés en el mundo civilizado.

Para contrarrestar, mejor dicho, para desfigurar la potencia de nuestro Ejército Popular los facciosos propagaron a los cuatro vientos que Belchite no había sido tomado por los soldados republicanos sino que había sido entregado a la España leal por unos fascistas que traicionaron el ideal nacionalista. ¿Qué pretendían con ello? Seguir engañando al pueblo que tiene que sufrir en el sector que ellos dominan el yugo del conglomerado de militares, requetés y falangistas. Y engañar también a los emboscados, que en terreno leal y formando la llamada “quinta columna” tienen aun la esperanza de la derrota del ejército defensor de las libertades del pueblo.

Pero si la propaganda de los facciosos para desvirtuar la verdad de lo ocurrido en Belchite pudo influir en el ánimo de estos desgraciados, llamémosle así, de la “quinta columna”, que presten atención y vean ahora otro hecho sin igual en la historia de la lucha por la libertad.

Aquí están las primeras escenas vividas en las primeras horas de la reconquista de la graciosa ciudad aragonesa.

Los cañones republicanos ya retumban en las calles que hasta ahora hacía poco, habían sido testigos mudos de las más terribles crueldades. Los soldados del pueblo van dispersando rápidamente los focos rebeldes que aún existen en la ciudad. Estos cañones hace sólo una hora que fueron abandonados por los facciosos. La plaza de toros que constituía un inexpugnable fortín está también dominada por nuestras fuerzas

En este autobús hallado en Teruel salió de Castellón, para no volver nunca más, el diputado español Casas Salas fusilado por los facciosos

La ciudad-jardín ha perdido el encanto que ofrecía cuando fue construida, la artillería la ha demolido por completo.

Los tanques han sido un factor importante en la toma de Teruel. La población civil es evacuada momentáneamente del centro de la ciudad.

Prisioneros, muchísimos prisioneros, rápidamente son trasladados a Sagunto donde se averiguará la responsabilidad que alcanza a cada uno.

Los núcleos rebeldes van dispersándose y las fuerzas de la República dominan por completo la ciudad.

Esta viejecita está sorprendida por el afecto con que la tratan los soldados rojos, jamás podía figurárselo así, le habían contado tantas cosas...

Desde aquí puede observarse el efecto de un obús en la parte alta de la entrada de la plaza de toros.

Mantecón, gobernador general de Aragón, ha empezado a dictar acertadas disposiciones al entrar nuestras fuerzas en posesión de Teruel.

La población de Teruel es evacuada en su totalidad, todas estas familias que encontramos en la carretera de Sagunto han vivido diecisiete meses bajo el dominio de Franco, y ahora, al verse liberados, les parece despertar de una gran pesadilla de la que guardarán eterno recuerdo.

El tiempo no es muy bueno en Teruel. La niebla dificulta la labor del fotógrafo, el que, no obstante, se ha apresurado a mandar este avance a la retaguardia que irá convenciendo a la quinta columna de la inutilidad de sus esfuerzos.

¡Viva la República!

TRES FECHAS GLORIOSAS [Número 542 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 631-632. Duración: 20''] Barcelona 1938. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Voz en off:

Si alguien puso en duda la efectividad de nuestro Ejército Popular tendrá hoy el convencimiento de que su potencialidad es hoy una realidad vivida cuyo testimonio elocuente son los hechos ocurridos en tres fechas gloriosas para la República española.

Miremos retrospectivamente hacia los hechos ocurridos en 1936 y observemos los preliminares de una gran ofensiva. La artillería con sus certeros disparos protege el avance de nuestras máquinas de guerra. Los tripulantes de los tanques, con una firme comprensión de lo que significa el triunfo de la legalidad republicana, adelantan sin temor, dispuestos a hacer el sacrificio de su existencia en holocausto al triunfo exclusivo de la libertad y de la justicia. Los cañones antitanques de nuestro ejército están dispuestos, los facciosos colocaron estas cuñas para que sirvieran de ceppo a nuestros tanques. Una vez preparado el avance con la artillería y las fuerzas motorizadas, los batallones de a pie son trasladados al lugar indicado por el mando para el punto de partida del avance definitivo.

Y a la consigna convenida inician la última fase de la primera ofensiva que había de levantar la admiración hacia el Ejército Popular de la República. Poco tiempo después eran tomadas [*salto de sonido*] a partir de aquel momento protegía el avance hacia éste pueblo aragonés.

El cuerpo de transmisiones tiende rápidamente las comunicaciones telefónicas en las líneas más avanzadas con el objeto de recibir las nuevas y precisas órdenes del Estado Mayor para presidir la ofensiva.

Mientras tanto haremos una visita a la población de Quinto tal y como la abandonaron los rebeldes. "España grande". Qué concepción tendrán de la grandeza si la quieren conseguir destruyéndola. En Quinto fueron hechos prisioneros batallones completos de fuerzas rebeldes. En su mayoría son gente joven llamada a filas ilegalmente por un titulado, pomposamente, Gobierno Nacional, constituida por unos traidores que se levantaron contra el gobierno de la República. Pero éstos soldados, la mayoría de ellos llevados por la fuerza a luchar contra un ideal más elevado, demuestran ostensiblemente su fe y su confianza en el triunfo decisivo de la España republicana.

La toma de Quinto constituyó una sorpresa y fue un golpe de tal magnitud para los facciosos que no encontraron otro medio de contrarrestar la potencia de nuestra vial ofensiva que empleando grandes masas de aviación que dificultaban nuestras fortificaciones. Pero no sólo eran nuestras fuerzas las que sufrían la lluvia de metralla, la población civil de retaguardia también sufría los efectos de éste sistema criminal de difundir el terror.

Pero nuestras fuerzas de defensa han logrado abatir a uno de los aviones que potencias extranjeras pusieron en manos de los rebeldes. Pero si los restos de la base material (*salto sonido*) bélico el fascismo extranjero facilita también (*salto sonido*) contra seres indefensos.

Han desaparecido ya los pájaros negros, los soldados del ejército victorioso ayudan a salir de los refugios a la población

Los tanques vuelven a la carga con la vista fija hacia el frente.

La ofensiva contra Belchite empieza a tomar carácter de epopeya. Ahora es nuestra aviación la que toma la iniciativa, pero no bombardea poblaciones indefensas, su único objetivo es cooperar a la feliz entrada de nuestras fuerzas en Belchite.

A pesar de las maravillosas fortificaciones construidas bajo la dirección de técnicos y de la imponente ofensiva que iniciaron los rebeldes, no pudieron detener el avance victorioso de nuestras fuerzas ni impedir que el gobierno legal de la República entrara en posesión de lo que parecía una fortaleza inexpugnable.

Y el 7 de septiembre de 1937 nuestros soldados del ejército del este entraban en Belchite. Fecha gloriosa para la República.

Estas fuerzas de asalto tienen que andar con precauciones, aún existe aislado algún rebelde que ni tan siquiera sabe perder.

“España una, España grande, España libre, Arriba España, por la patria, el pan y la justicia”, dicen los afiches pegados en las paredes. Y el pan y la justicia quieren obtenerlo destruyendo todo cuanto se alza a su paso.

En sus calles encontramos cañones destrozados por los certeros disparos de nuestra artillería y abandonados por ellos en su precipitada huida.

Estos guardias de asalto tomaron parte muy activa en la ocupación de Belchite, veámosles satisfechos de haber podido participar en este hecho victorioso de nuestro ejército. La acción ha sido dura y fatigosa, nuestros bravos soldados descansan al aire libre bajo la suave caricia del amable sol otoñal.

El cementerio de Belchite ha sufrido los efectos de la cruenta acción bélica desarrollada. El respeto que impone el lugar donde descansan los restos de los que se fueron para siempre ha sido escarnecido.

Todo el sentimiento apacible que inspiran estos pintorescos lugares del Alto Aragón ha sido roto por el estampido del cañón.

Las fuerzas que han de emprender la ofensiva por el sector pirenaico.

En las trincheras, los heroicos luchadores del ejército de la libertad, esperan el momento de dar comienzo al ataque.

En el mismo lugar donde brazos proletarios se esforzaron en levantar estas antenas de hierro, símbolo de progreso, en esta otra fecha gloriosa del 15 de octubre de 1937 los mismos brazos proletarios han levantado una barrera simbólica donde se ha estrellado para siempre la facción representativa de la destrucción y el atraso.

Mientras las fuerzas toman un bien merecido descanso, atentos maquinaria controlan las carreteras. Biescas, importante pueblecito del Alto Aragón, ha sido conquistado desde el primer avance pirenaico. Después de Biescas cayeron en poder de la República 50 pueblecitos más de ésta apacible región que conocieron la opresión del yugo fascista.

Hasta aquí han llegado las reclutas de campesinos para combatir a la República. Las apacibles bizcasas guardarán recuerdo del paso de las falanges de la civilización. Lo mismo les sucederá a los habitantes de Gavín.

Allué también ha sufrido los horrores de la invasión fascista, invasión que ha sido cortada gracias a la formidable acción del Ejército Popular en la fecha gloriosa del 15 de octubre de 1937, que con la conquista de estos 50 pueblecitos del Alto Aragón, ha consolidado la confianza del pueblo, acortando enormemente el espacio de tiempo que nos separa de la victoria final.

Y para terminar recordemos otra fecha, el 15 de diciembre de 1937, día en que fue dominado el reducto faccioso del Bajo Aragón mientras prosigue la evacuación de la población civil.

Y veamos lo que queda de la que fue la célebre ciudad de los amantes. Libre ya de focos facciosos, se ve circular por sus calles, donde quedan aún los vestigios de las terribles luchas que se desarrollaron. ¿Se pueden llamar españoles los que convierten pueblos y ciudades en estos montones de escombros?

Desde aquí se hicieron fuertes los rebeldes de Teruel, obligando a [salto de sonido] a mujeres y niños. Y los niños sucumbieron entre los restos de los edificios, niños que eran [salto de sonido]. Al igual que la catedral, han desaparecido edificios importantes, los más importantes de la ciudad. La ola de barbarie que pasó sobre Teruel se llevó todo lo material de la ciudad, pero no pudo arrancar el espíritu de libertad que anida en el corazón de los turolenses. Hijos preclaros de una raza de reconocida nobleza de sentimientos y voluntad de hierro, que hizo que al cantarles el poeta les llamara.

Este soldado ha encontrado una careta antigás ¿Pensarían los rebeldes que la República emplearía los mismos métodos de barbarie de que ellos hacen gala constantemente?

Este es un cabecilla falangista que acaba de ser detenido.

Estas mujeres se multiplican por atender a los bravos soldados que las han librado para siempre de un régimen de opresión que querían imponer a la patria unos traidores que pretenden “temporizar” la expresión de “Arriba España” para practicarla en sentido inverso.

Pero España no será nunca de ellos, con su traición al juramento que prestaron de fidelidad a la República, han perdido su condición de españoles. Las pequeñas ventajas que consiguieron en los primeros días de esta lucha cruenta entre la legalidad y la rebeldía hicieron posible la formación de este moderno Ejército Popular que en estas tres fechas gloriosas ha escrito brillantes páginas en la historia de la patria. Los nombres de Quinto, Belchite, Puebla de Alorcón, El Sillero, Alto Aragón y Teruel convierten el frente de Aragón en el frente de la victoria.

Y con este pensamiento estos esforzados luchadores tienen la vista puesta en un definitivo objetivo.

EL ÚLTIMO MINUTO [Número 833 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 858-859. Duración: 6'51''] Barcelona 1936. Producción: SUEP-CNT-FAI. Dirección y argumento: Ferrán Bosch. Fotografía y cámara: Pablo Willy. Música: C. Bernat. Laboratorio: C.I.S.A.E. Estudios de sonido: La Voz de España. Idioma original: castellano. Conservación: incompleta en Filmoteca Española y Filmoteca Sueca.

Voz en off:

Los mejores de los nuestros en la cárcel.

Niños sin pan.

Hombres sin trabajo.

Las familias en la miseria.

[*Sonido intradieético:*

¡Padre!]

Voz en off:

Mientras tanto...

[*Sonido intradieético:*

-Pides aumento de sueldo ¡Hombre, estás loco!, ¡Te lo rebajaré!]

Voz en off:

Corrupción por todas partes.

Y por encima de todo esto la cobarde presión de estos militares sin honor.

[*Sonido directo intradieético:*

-Ayudadnos con la moneda y ésta se convertirá en armas, armas para vencer al enemigo. Ayudadnos con vuestra disciplina, para que las hordas del desorden de la retaguardia no minen al muro de nuestra defensa, ayudadnos con vuestro esfuerzo personal colaborando en todo trabajo de vital importancia.

Evitar que el frío nos atormente en las trincheras. Recordad que la falta de alimento anula todo esfuerzo muscular.

Ingresad en las filas de los titanes que forjan nuestras armas de defensa.

Hermanos, nuestra llamada no debe sonar en vano.

¡Retaguardia adelante, adelante!]

VEINTE DE NOVIEMBRE [Número 848 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 887-888. Duración: 10'32''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: SIE Films para el Comité Nacional de C.N.T. Dirección: Ángel Lescarboura. Fotografía: Ramón de Baños y A. García Verchés. Conservación: completa, Filmoteca Española.

[*Voz intradieética:*

-Treblladors de Barcelona, avui es reuneix en aquesta sala el desig, l'anhel del poble de Barcelona, de tributar en l'amic Durruti un record en el seu primer aniversari. Aniversari de la seva mort gloriosa front de l'enemic en el camp i la lluita de Madrid]

[*Voz intradieética. Habla Juan García Oliver:*

-Hoy, en un acto magnífico, la clase trabajadora de Barcelona, de la que vive en Barcelona, rinde homenaje al camarada Buenaventura Durruti. Y conviene muy bien, para la educación de las masas, para el futuro de las masas obreras que este acto de hoy no tenga más trascendencia que un homenaje a la memoria de un compañero que vivió muchos años con todos los obreros de la confederación de los anarquistas, pero que no debe de cultivarse como si fuese un mito. Nada me parece en este momento tan interesante como el cultivo del espíritu de la victoria.]

[*Voz intradieética:*

Cuarenta mil jóvenes libertarios de Cataluña vienen a este acto portando la misma dureza, la misma concreción, el mismo sentido demoledor pero al mismo tiempo exacto sentido constructivo que caracterizó en todo momento a nuestro compañero Buenaventura Durruti]

[*Voz intradieética:*

No puede nadie que sintiéndose catalanista, que queriendo a Cataluña, no puede dar y olvidar que gracias a Durruti fuera de Cataluña, bastante lejos de Cataluña, estaban las hordas fascistas, porque él había sido uno de los orientadores con su puesto y con su alma para ahuyentarlas. No puede ignorar nadie del pueblo español que no tenemos por qué invitar a nadie a este acto y que no tiene nadie que honorarnos con su representación ni con su adhesión. Solamente hemos de decir que los que se pueden sentir honrados son los que vienen a ponerse bajo la sombra de Durruti.]

[*Voz intradieética:*

Compañeros, nosotros los de la columna Durruti, hoy 26 División, ante su tumba prometemos ser dignos de sus ideas y dignos de su ejemplo.]

[*Voz intradieética. Habla Juan García Oliver:*

Yo voy a recordaros de Durruti aquel aspecto de su vida que no debe de ser llorado, o sea el aspecto alegre, el que debe de producir satisfacción. Nosotros, sus amigos, la sentimos porque Durruti al fin tuvo la suerte de que llegase para él el momento de cumplir el compromiso que contrajimos los componentes de nuestro grupo anarquista.

Nuestro grupo anarquista se formó el año 1923 en circunstancias muy aciagas para nuestro movimiento, muy tristes para toda la clase trabajadora. Dueños casi de la ciudad eran las bandas de pistoleros del sindicato Libre que patrocinaba la patronal. Las hordas policíacas coayudaban a la obra de destrucción de nuestras organizaciones y de nuestros hombres.

Había caído el coloso del anarcosindicalismo, Salvador Seguí; habían caído viejos militantes, primeros hombres de nuestro movimiento tan espléndido de hoy, cuando comprendimos nosotros, que, probablemente, pudiera llegar el momento de que fuésemos absolutamente vencidos. Nos unimos en aquel momento, lo que no tengo vergüenza en decir, lo que tengo en orgullo confesar, los reyes de la pistola obrera de Barcelona. Vivíamos y actuábamos disgregados, pero hicimos una selección, los mejores terroristas de la clase trabajadora, los que mejor podían devolver golpe por golpe. Y al llegar al fin la victoria del proletariado nos separamos de los demás compañeros, nos unimos y formamos un grupo anarquista, un grupo de acción ¡para odiar!. Contra los pistoleros de la patronal y contra el gobierno. Conseguimos nuestro objetivo, les vencimos, nuestros golpes fueron más duros, más a la cabeza de los que ellos nos habían dado. Y el grupo se constituyó, y fue juramento de los que lo integraron, y desde aquel momento, el grupo ‘Los Solidarios’, que nos llamábamos, continuaría la lucha hasta el triunfo total de la clase trabajadora, hasta el triunfo de la revolución social y que solamente la muerte podía irnos apartando de los demás.

Cayó primero el camarada Eusebio, en Asturias, cayó también el camarada Torín, en Barcelona, el camarada Soberdiela, el camarada Torres Escarpí, que el dolor del presidio, los palos le volvieron loco. Y nosotros cuando después de la República salimos de los presidios y nos unimos otra vez en España, continuamos el grupo y entonces nos llamamos el grupo ‘Nosotros’, los que no tenemos nombre, los que no tenemos orgullo, los que somos una masa, los que pagaremos uno a uno. ‘Nosotros’ tenemos una deuda, la deuda la pagó Durruti por la revolución y en honor a su compromiso, los que quedamos de otros, el tiempo lo ha ido afirmando. No es una prueba de un día ni de un año, es una prueba leal. Han ido pagando, han ido cumpliendo, Durruti cumplió y los que quedan de los otros cumplirán. La muerte no es

nada, nuestras vidas individuales no es nada, por eso somos ‘Nosotros’, mientras quede uno ‘Nosotros’.]

VEINTE DE NOVIEMBRE DE 1936 ¿TE ACUERDAS DE ÉSTA FECHA COMPAÑERO? [Número 849 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 888. Duración: 2’56’] Barcelona, noviembre 1937. Producción: CNT-FAI. Conservación: completa, Filmoteca Española.

Títulos sobreimpresionados:

¿Te acuerdas de este compañero?

¡Madrid en peligro!

Retén en la memoria ese episodio histórico

¡Remember, antifascista!

¡En el frente castellano!

¡Allí cayó!

¿Un guerrillero?

¿Un estratega? ¡NO!

¡Un hijo del pueblo!

Un hombre, un idealista,

Un carácter.

ESO ERA.

Una gesta, un hecho,

Un fin, un recuerdo.

Un pueblo, una obra,

Un genio,

Una inmortalidad.

¿Un anarquista?

¿Un revolucionario?

Sí. Pero también un antifascista cien por cien

¿Fue un caudillo?

¿Fue un jefe?

No. Fue un destacado militante confederal y antifascista

¿Amaba a Cataluña?

¿Amaba a España?

¡Amaba la libertad!

Un pensamiento, un corazón

¡Durruti!

Un símbolo, un héroe,

¡Durruti!

Un paria, un rebelde,

¡Durruti!

Un camarada, un amigo,

¡Durruti!

¡Durruti!

Hermanos proletarios

Amad ése hombre.

¡Durruti!

Todo un poema.
 Trabajadores,
 pensad en él.
 ¡Bujaraloz!
 ¡Frente de Aragón!
 ¡Milicianos! ¡Centurias!
 ¡Durruti!
 ¡Carne y sangre de la misma!

Y TÚ ¿QUÉ HACES? / OCH VAD GÖR DU? [Número 884 del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Del Amo / Ibáñez, 1996: 904-905. Duración: 30'8'] Barcelona 1937. Producción: SIE Films (Sindicato de la Industria y del Espectáculo). Dirección: Ricardo Baños. Fotografía: José Gaspar. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Anselmo Domenech. Composición y dirección musical: Jaime Mestres. Orquestas: Demon's y Napoleon's. Intérpretes: José Baviera (Manolo), Isa España (hermana de Manolo), Esperanza del Barrero (esposa), Matilde Artero (madre), Modesto Cid (padre), E.C. Espinosa (Julito). Estudios nº 2. Laboratorio nº 2. Idioma original: castellano. Conservación: completa, Filmoteca Española. Traducción del texto original: José Juan Martínez Galiana (Subtitula'm)

<p> -Är du belåten un, mamma? -Hur skulle jag kunna vara annat, i kretsen av er. -Men vad var det där för slags dans? -Foxtrot, pappa. -Jag tycker inte om den. Musiken låter som hundskall. -Men den dansas över hela världen. -Det kan så vara i er värld. -Du och jag vi är för gammal modiga. -Idag firar vi ju din 50-årsdag, du den bästa mor i världen. -Så skålar vi för de gamla och hoppas att vi i ytterligare 50 år ska mötas som I dag...och... förökade. -Så vulgärt han skämtar, din bror. -Syndikatmötet börjar klockan 5. -Vi måste arbeta jämt, fienden vilar minsann inte. Striden är lang och hard, de arbetslösa ökar för var dag. -Vi måste med organisationens hjälp </p>	<p> -¿Estás contenta, mamá? -¿Cómo iba a ser de otro modo, estando en vuestra compañía? ¿Qué tipo de baile era ese? -Foxtrot, papá. -No me gusta. La música suena como el ladrido de un perro. -Pues se baila en todo el mundo. -Será en vuestro mundo. -Tú y yo somos demasiado viejos. -Precisamente hoy celebramos que cumplas 50 años. Eres la mejor madre del mundo. -Brindemos, pues, por los ancianos y ojalá dentro de 50 años podamos reunirnos como hoy... y... nos hayamos reproducido. -Qué chistes más groseros cuenta tu hermano. -La reunión del sindicato empieza a las cinco. -Tenemos que trabajar constantemente. El enemigo no descansa jamás. La lucha es larga y dura. Cada día hay más </p>
---	--

få ordning på det hela. Vi måste vara vakna, eljest tar fienden hem spelet.

-Jag kommer nog hem til

kvällsmat.

-Kom nu så går vi.

-Jag trodde vi aldrig skulle komma loss.

-Trivs du inte?

-Det finns ännu klasskillnad.

-Jag föredrar min, den är mera sann och hederlig.

SÅ GÖR FASCISTERNA-MILITÄREN SITT KUPOFÖRSÖK, MEN EFTER DE ÄRORIKA GATUSTRIDERNA I BARCELONA FÖRKUNNAR C.N.T.: S TIDNING: MILITÄREN BESEGRAD.

-Lugna dig mor. Han går till fronten och fullgör plikt och vi kan vara att vara stolt över honom.

-Nu ska vi se hur du sköter dig.

-Hm, jag måste gå nu, Manolo. Lycka till och kom snart igen.

-Ingen brådska för min skull. Det viktiga för mig är att folket nar sin frihet.

-Hör på. Det här är vår son, Antonia. Sådana är de verkliga männen.

-Plikten kallar

-Jag går att slåss för mina bröder i världen och för friheten.

-För att nå friheten måste alla kämpa. ALLA.

-Vi ska leka mera i morgon, om ni är snälla.

desempleados.

-Con la ayuda de las organizaciones, debemos poner orden en todo esto. Hay que estar atentos, de lo contrario el enemigo nos ganará la partida.

-Yo llevo a casa lo suficiente para la cena.

-¡Toma, y nosotros!

-Ya creía que nunca íbamos a manifestarnos.

-¿No te sientes a gusto?

-Aún existen diferencias de clase.

-Yo prefiero mi postura: es más verdadera y honesta.

LOS MILITARES FASCISTAS INTENTAN DAR UN GOLPE DE ESTADO, PERO TRAS LAS GLORIOSAS REVUELTAS CALLEJERAS DE BARCELONA, EL PERIÓDICO DE LA CNT TITULA: MILITARES VENCIDOS

-Tranquila, mamá. Él se marcha al frente a cumplir con su deber y podemos estar orgullosos de él.

-A ver si te cuidas.

-Tengo que irme, Manolo. Suerte y vuelve pronto.

-Por mí no hay ninguna prisa. Lo más importante para mí es que el pueblo recupere su libertad.

-Fíjate. Este es nuestro hijo, Antonia. Así son los hombres de verdad.

-El deber me llama

-Voy a luchar por mis hermanos del mundo y por la libertad.

-Para obtener la libertad debemos luchar todos. TODOS.

-Jugaremos más mañana, por favor.

KAMPEN FORTGÅR...MASSOR
AV SPANSKA KAMRATER OFFRAR
SIG I KAMPEN MOT DEN
INTERNATIONELLA FASCISMEN,
SPANIENS KVINNOR OCH BARN
MÖRDAS I TUSENTAL VID

BOMBARDEMANGEN UNDER
DET ATT VÄRLDEN DANSAR OCH
LER.

DET SPANSKA FOLKET BLÖDER
OCH UNDER TIDEN:
...VAD GÖR DU?

SLUT

LA LUCHA CONTINÚA...
MULTITUD DE CAMARADAS
ESPAÑOLES SE OFRECEN PARA
LUCHAR CONTRA EL
FASCISMO INTERNACIONAL.
MILLARES DE MUJERES Y
NIÑOS ESPAÑOLES

SON ASESINADOS POR LOS
BOMBARDEOS MIENTRAS EL
MUNDO BAILA Y DEJA AL
PUEBLO ESPAÑOL
DESANGRARSE.

MIENTRAS TANTO, ¿TÚ QUÉ
HACES?

FIN

VII. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1937), *De julio a julio: un año de lucha*, Oficinas de propaganda y prensa de la CNT, Barcelona.

----- (1976), *John Heartfield. Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Gustavo Gili, Barcelona.

----- (1977), *Dinamita cerebral: los cuentos anarquistas más famosos*, MIR y MIR, Juan Icaria, (Comp.), Barcelona.

----- (1980), *La Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid.

----- (1988), *Pensamiento y estética anarquista*, Monografías temáticas nº 5, Anthropos, Barcelona.

----- (2000), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

----- (2000), *La Guerra española en el cine*, Nickel Odeón nº 19, Madrid.

----- (2000), *Mujeres Libres. Des femmes libertaires en lutte*, Los Solidarios, Toulouse.

----- (2001), *Josep Renau, cartelismo*, Universidad de Alicante, Alicante.

----- (2001), *Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*, Valencia.

----- (2001), *Canciones de lucha 1936-1939*, Dahiz, Valencia.

----- (2002), *Propaganda en Guerra*, Consorcio de Salamanca, Salamanca.

----- (2002), *Imágenes inéditas de la Guerra Civil 1936-1939*, Agencia Efe, Madrid.

----- (2003), *Cine y anarquismo. 1936: Colectivización de la Industria cinematográfica*, fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid.

----- (2003), *Josep Renau*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia.

----- (2004), *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Una revolució en plena guerra. Vol.II; Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, Edicions 62, Barcelona.

----- (2004), *La Guerra Civil en sus documentos*, Belaqua, Barcelona.

----- (2004), *Literatura, Cine y Guerra Civil*, Instituto de estudios Altoaragonés, Diputación de Huesca.

----- (2004), *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España nacional*, Planeta, Barcelona.

----- (2006), *Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia*, Edicions 62, La Vanguardia, Barcelona.

----- (2007), *Revistas y Guerra, 1936-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ABELLA, Rafael (2004), *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España republicana*, Planeta, Barcelona.

ACKELSBERG, Martha (1999), *Mujeres libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Virus memoria, Bilbao.

ADES, Dawn (2002), *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona.

ADORNO, Theodor; EISLER Hanns (1981), *El cine y la música [1976]*, Fundamentos, Madrid.

ÁGORA (1931-1932), *Cartelera del nuevo tiempo*, Revista de cultura dirigida por Adolfo Ballano [et al.], AHCB, nºs 1-8 (diciembre 1931-abril 1932), Barcelona.

AISA, Ferràn (2006), *La cultura anarquista a Catalunya*, Edicions de 1984, Barcelona.

ALBA, Víctor (2001), *Los colectivizadores*, Laertes, Barcelona.

ALBERICH, Ferràn (1993), *Carne de fieras*, Filmoteca Española, Cuadernos de la Filmoteca 2, Madrid.

----- PÉREZ PERUCHA, Julio [et al.] (1992), *Carne de fieras. 1936-1992*, Patronato Municipal, Filmoteca y Ayuntamiento de Zaragoza.

ALBERTÍ, Santiago y Elisenda (2004), *¡Perill de bombardeig! Barcelona sota las bombas (1936-1939)*, Albertí, Barcelona.

ALEGRÍA, Felipe (coord.) (2006), *1936-1939: Revolución y Guerra Civil española. Una revolución silenciada*, Deeksha, Madrid.

AL MARGEN (1937), *Publicación anarquista individualista*, AHCB, nº 1, noviembre, Barcelona.

ALONSO, Ginés (1936), “El cine en los pueblos”, *Popular Film* nº 426, 20 febrero, Barcelona.

----- (1936), “Nueva ruta del cinema”, *Popular Film* nº 520, 13 agosto, Barcelona.

----- (1936), “Escribir para el cinema”, *Popular Film* nº 530, 22 octubre, Barcelona.

ÁLVAREZ JUNCO, José (1976), *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Siglo XXI, Madrid.

----- (1986), “La subcultura anarquista en España: racionalismo y populismo” pp.197-208, en *Culturas Populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Casa Velázquez, Universidad Complutense, Madrid.

----- (2006) “La Guerra Civil como guerra nacional” pp. 579-620, en MALEFAKIS, Edward (dir.) *La Guerra Civil española*, Taurus, Madrid.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; SALA NOGUER, Ramón (1978), “El cinema a Catalunya durant els anys de la Guerra Civil” pp. 3-38, *l’Avenç* nº 11, Barcelona.

----- (1978), *Laya Films*, Filmoteca Nacional, Madrid.

----- (2000), *El cine en la zona nacional: 1936-1939*, Mensajero, Bilbao.

AMORÓS, Miquel (2003), *La revolución traicionada*, Virus memoria, Bilbao.

ARMORÓS i ISERN, Artur (2002), “Els estudis cinematogràfics Orphea”, *Cinematògraf* [2ª època] nº 1 (2002): 69-79, Barcelona.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.

AUX, Max (2003), *Campo cerrado*, Santillana, Madrid

ARMAS Y LETRAS (1937-1938), *Portavoz de las milicias de la cultura*, Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, AHCB, nºs 4-6, Barcelona.

ARTÍS-GENER, Avel·lí (1999), *556 Brigada Mixta*, Proa, Barcelona.

----- (1994), *La diàspora republicana*, Pòrtic, Barcelona.

ASSOULINE, Pierre (2002), *Cartier-Bresson. El ojo del siglo*, Círculo de Lectores, Barcelona.

AZAÑA, Manuel (2002), *Causas de la guerra de España* [1939], Crítica, Barcelona.

----- (1981), *Memorias políticas y de guerra, Volumen IV. Cuaderno de la Pobleta: 1937. Cuaderno de Pedralbes: 1937-1939. La velada de Benicarló*, Afrodisio Aguado, Madrid.

BALLÚS, Carme (1993), *La renovació teatral al segle XX*, Barcanova, Barcelona.

BARALLAT, Mercè (2004), *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra, Vol. III*, pp. 126-129, Edicions 62, Barcelona.

BARNOUW, Erik (2002), *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona.

BARTHES, Roland (1982), *Análisis estructural del relato* [1974], Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

----- (1986), *Lo obvio y lo obtuso* [1982], Paidós, Barcelona

----- (1990), *La aventura semiológica* [1985], Paidós, Barcelona.

BENAVIDES, Manuel (1978), *Guerra y revolución en Cataluña*, México D.F. Roca, México.

- BERENGUER, Sara (2004), *Entre el sol y la tormenta. Revolución, Guerra y Exilio de una Mujer Libre*, L'Eixam Edicions, Valencia
- BERGER, Lisa (1986), *De toda la vida*, Barcelona.
- BERNECKER, Walther L. (1982), *Colectividades y revolución social. El anarquismo en la Guerra Civil española, 1936-1939*, Crítica, Barcelona.
- BLASCO, Inmaculada; ILLION, Régine (2006), "Las mujeres en la Guerra Civil en Aragón", pp. 181-196, en CENARRO LAGUNAS, Ángela; PARDO LAUCINA, Víctor (eds.) *Guerra Civil en Aragón 70 años después*, Logi, Zaragoza.
- BEEVOR, Antony (2005), *La Guerra Civil española*, Crítica, Barcelona.
- BERTETTO, Paolo (1977), *Cine, fábrica y vanguardia*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona.
- BOLLOTEN, Burnett (1989), *La Guerra Civil española. Revolución y contrarrevolución*, Alianza, Madrid.
- (1980), *La revolución española. Sus orígenes, la izquierda y la lucha por el poder durante la Guerra Civil 1936-1939*, Grijalbo, Barcelona.
- BORAU, José Luis (1995), *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial, Madrid.
- BORDWELL, David (1995), *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona.
- (1996) *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona.
- THOMPSON, K. (2003), *Arte cinematográfico*, McGrawHill, México.
- BORKENAU, Franz (1971) (2001), *El reñidero español, la Guerra Civil española vista por un testigo europeo [1937]*, Península, Barcelona.
- BRADEMAS, John (1974), *Anarcosindicalismo y revolución en España 1930-1937*, Ariel, Barcelona
- BRAGULAT MAJORAL, Anna M^a (1986), *Popular Film (1926-1937). Aportació a la Història de la Crítica cinematográfica*. Tesina inédita, Universitat de Barcelona.
- (1992), "Mateo Santos i la generació de Popular Film", *Cinematògraf* [2^a època] n° 1 (1992):121-131, Barcelona.
- BRENAN, Gerald (1996), *El laberinto español [1943]*, Plaza y Janés, Barcelona.
- BRESCHAND, Jean (2004), *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona.
- BRICALL, Josep (1977), *Documents: del 19 de juliol a l'ocupació de Catalunya*, Vol. II, document 14, Edicions 62, La Gaia Ciència, Barcelona

BRISSET MARTÍN, Demetrio E. (2004), *Fotografía, muerte y símbolo. Una aproximación desde la antropología*, ([www.ugr.es/~pwdac/G21_01Demetrio E_Brisset_Martín.html](http://www.ugr.es/~pwdac/G21_01Demetrio_E_Brisset_Martín.html)), [XI, 2004].

BROUÉ, Pierre; TÉMIME, Émile (1962), *La revolución y la guerra de España*, Fondo de Cultura de México, México.

BROWN, J.A.C. (1995), *Técnicas de persuasión* [1978], Alianza, Madrid.

BRUSCO, Ramón (2006), “La República es militaritzada” pp. 8-33, en *La creació de l'Exèrcit Popular. Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia n° 10*, Edicions 62, Barcelona.

BUÑUEL, Luis (2001), *Mi último suspiro* [1982], Plaza y Janés, Barcelona.

BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

BURCH, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.

BUSSY, Dorothy (1993), “Mujeres de España: de la República al Franquismo” pp. 227-241, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente, Vol. V, Siglo XX* (dirigido por Françoise THÉBAUT), Taurus, Madrid.

CABERO, Juan Antonio (1949), *Historia de la cinematografía española, 1896-1948*, Gráficas Cinema, Madrid.

CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (2005), *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil*, Rialp, Madrid.

CAMERO, Juan (1998), *Vivir la utopía*, TVE 2 Sant Cugat, Barcelona.

CAMINO, Jaime (2006), *La vieja memoria*, Ellago, Castellón.

CAPARRÓS LERA, José María (1977), *El cine republicano español 1931-1939*, Dopesa, Barcelona.

----- (1981), *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Ediciones Universitarias, Barcelona.

----- (ed.) (1992), *Memorias de dos pioneros. Fructuós Gelabert. Francisco Elías*, Centro Literario de Investigaciones Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona.

----- (1990) “El Comité de Cinema y Laya Films, organismos de propaganda de la Generalitat de Cataluña (1932-1936), en TUÑÓN DE LARA, M. (dir.) *Comunicación, Cultura y Política durante la Segunda República y la Guerra Civil. (España 1931-1939)*, Tomo II, Universidad del País Vasco, pp. 475-486 Bilbao.

----- (1994), “Cine y propaganda en la guerra de España” pp. 61-67, en *El Cine bélico*, monográfico de *Historia y Vida* n° 72, Madrid.

CARR, Raymond (1986), *La Tragedia Española*, Alianza, Madrid.

CARDONA, Gabriel (2006), *Historia militar de una Guerra Civil. Estrategias y tácticas de la guerra de España*, Flor del viento Ediciones, Barcelona.

CARRASCO DE LA RUBIA (1936), “El optimismo de Durruti”, *Solidaridad Obrera*, 16 diciembre p.3, Barcelona.

(1937), “Nuevos rumbos del cinema español”, *Umbral* nº 6, 14 agosto, Barcelona.

----- (1937), “Reportajes cinemáticos. ¿Qué Opinas del cinema?”, *Umbral* nº 7, 21 agosto, Barcelona.

----- (1937), “Eisenstein, símbolo del cinema soviético”, *Umbral* nº 13, 9 octubre, Barcelona.

----- (1937), “Perfil de Les”, *Umbral* nº 15, 23 octubre, Barcelona.

----- (1938), “El porvenir de la película estrecha”, *Umbral* nº 23, 22 enero, Barcelona.

----- (1938), “Los que escriben la historia en imágenes”, *Umbral* nº 26, 15 febrero, Barcelona.

----- (1938), “Concurso de cuentos organizado por Umbral”, *Umbral* nº 47, 8 octubre, Barcelona.

CASANOVA RUIZ, Julián (1982), *El Consejo de Aragón: poder y anarquismo en la Guerra Civil española*, Cuadernos de estudios Caspolinos, monográfico número 7, Zaragoza.

----- (1984), *Caspe 1936-1938. Conflictos políticos y transformaciones sociales durante la Guerra Civil*, Cuadernos de estudios Caspolinos, monográfico nº 3, Zaragoza.

----- (1997), *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*, Crítica, Barcelona.

----- (2006a), *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa. 1936-1938* [1985], Crítica, Barcelona.

----- (2006b), “La República en guerra” pp. 15-33, en CENARRO A.; PARDO, V. (eds.) *Guerra Civil en Aragón 70 años después*, Logi, Zaragoza.

CASTÁN ARA, José Carlos (1997), “Sabiñánigo. Serrablo. 1931-1938”, *Serrablo* año XXVI nº 103 (<http://www.serrablo.org/revista/s103/s103-3.html>) [17.X.2006].

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1998), *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.

CASTELLS DURAN, Antoni (1993), *Les col·lectivitzacions a Barcelona*, Hacer, Barcelona.

CATTINI, Giovanni C. (2005), “La dona miliciana” p.125, en *La Catalunya revolucionària. Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia, Vol.III*, Edicions 62, Barcelona.

----- SANTACANA, Carles (2002), “El anarquismo durante la Guerra Civil. Algunas reflexiones historiográficas”, 197-219, *Ayer* nº 45, Madrid.

CENARRO LAGUNAS, Ángela; PARDO LAUCINA, Víctor (eds.) (2006), *Guerra Civil en Aragón 70 años después*, Logi, Zaragoza.

CERDÁN, Josetxo (2001a), “Orphea-Film. Mito, anécdota y metonimia”, *Los estudios cinematográficos españoles*, CA nº 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 43-61, Madrid.

----- (2001b), “Trilla. Siempre perdiendo” pp.151-158, *Los estudios cinematográficos españoles*, CA nº 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

CLAVER ESTEBAN, Jose M^a (1987), *El cine en Aragón durante la Guerra Civil*, Ayuntamiento de Zaragoza.

----- (1994-95), “La evolución del discurso fílmico anarquista a través de los documentales rodados en Aragón durante la Guerra Civil”, *Artigrama* nº 11, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.

----- (2000), *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Fundación Blas de Infante, 2 tomos, Sevilla.

CHION, Michel (1997), *La música en el cine*, Paidós, Barcelona.

----- (1998), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona.

----- (1999), *El sonido. Música, cine, literatura...*, Paidós, Barcelona.

----- (2004), *La voz en el cine*, Cátedra, Barcelona.

CINEFARSA (1934), *Semanario de Cine y Teatro*, dirigido por Mateo Santos, AHCB, nº 1, marzo, Barcelona.

CLARK, Toby (2000), *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Akal, Madrid.

COMOLLI, Jean-Louis (2002), *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Ediciones Simurg, Buenos Aires.

----- (2000), *Buenaventura Durruti, anarquista. Un film de Jean Louis Comolli*, Dossier Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

CRUSELLS, Magí (1998), “El Cine durante la Guerra Civil española”, *Revista de la Facultad de Comunicación. Vol. XI*, nº 2, Universidad de Navarra, Pamplona.

----- (2000), *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel, Barcelona.

----- (2001), *Las Brigadas Internacionales en pantalla*, Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real.

----- (2004), “El cinema durant la Guerra Civil. La producció i exhibició cinematogràfica al bàndol republicà” pp. 239-243, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, Edicions 62, Barcelona.

CUÉLLAR, Juli (2004), “El món de la cultura i la guerra. La funció de l’artista, l’escriptor i l’intel·lectual en una coïuntura bèl·lica” pp.246-249, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, Edicions 62, Barcelona.

----- (2004), “L’organització de l’Exèrcit de l’Est. La batalla de Belchite” pp.237-239, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Una revolució en plena guerra. Vol. II*, Edicions 62, Barcelona.

----- (2006), “L’organització de l’Exèrcit de l’Est” pp.88-109, en *La creació de l’Exèrcit Popular. Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia n° 10*, Edicions 62, Barcelona.

DE BAÑOS, Ramón (1936), “Hay que imponer la producción nacional”, *Solidaridad Obrera*, p. 5, 20 agosto, Barcelona.

----- (1991) *Memòries de Ramón de Baños. Un pioner del cinema català a l’amazònia*, Íxia Llibres. Barcelona.

DE GUZMÁN, Eduardo (2004), *Madrid rojo y negro [1938]*, Oberón, Madrid.

DE LASA, Joan Francesc (1996), *Aquell primer cinema català. Els germans Baños*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.

DEL AMO, Antonio (1936), “Del ayer y de hoy”, *Popular Film* n° 533, 12 noviembre, Barcelona.

----- (1981), “El cine de nuestra guerra. Mi experiencia personal”, pp. 39-45, en PERUCHA; SALA; ÁLVAREZ (ed.), *El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 II: las organizaciones marxistas. El cinema de la empresa privada. III Ciclo*, 23 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

DEL AMO GARCÍA, Alfonso (ed.) con la col. de M^a Luisa Ibáñez (1996), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid.

----- (1997), “Aproximaciones a la cinematografía como fuente para la historia de la Guerra Civil española” pp. 43-67, en YRAOLA, A. (coord.), *Historia Contemporánea de España y cine*, Universidad Autónoma, Madrid.

----- (2000), “Documentales informativos del cine sonoro. Fragmentos seleccionados de la Guerra Civil española” pp. 161-176, *Nickel Odeón* n° 19, Madrid.

DESCLÒS, Tomás (1978), “Ramón Biadiu, documentalista de Laya Films”, *L’Avenç* n° 11 [2^a època] (1978): 39-41, Barcelona.

DÍAZ VIANA, Luis (1986), *Canciones populares de la Guerra Civil*, Taurus, Madrid.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2000), *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, IVAC La Filmoteca, Valencia.

----- (2003), *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid.

----- (2003), *El cine bajo la revolución anarquista. Cine libertario* pp. 50-101, *Historia 16* n° 322, Madrid.

DÍEZ TORRE, Alejandro R., (ed.) (2006), *Joaquín Ascaso. Memorias (1936-1938). Hacia un nuevo Aragón*, Universidad de Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte de Aragón, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Larumbe, Zaragoza.

DOMINGO, Carmen (2006), *Nosotras también hicimos la guerra. Defensoras y sublevadas*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona.

DURAND, Gilbert, (2000), *Lo imaginario*, Ediciones del Bronce, Barcelona.

EALHAM, Chris (1999), “De la cima al abismo: las contradicciones entre el individualismo y el colectivismo en el anarquismo español” pp. 147-174, en PRESTON, P. (ed.), *La República asediada*, Península, Barcelona.

EHRENBURG, Ilya Griegoric (1976), *España, República de trabajadores*, [1932], Crítica, Barcelona.

----- (1979), *Corresponsal en la guerra de España*, Ediciones Júcar, Gijón.

ELIAS I BRACONS, Lluís (1935), *Barris baixos*, La Escena Catalana, 2ª época, any XVIII, nº 426 (7.XII), Barcelona.

ENZENSBERGER, Hans-Magnus (1972), *Buenaventura Durruti. Biographie einer Legende* [película].

----- (1976), *El corto verano de la anarquía*, Grijalbo, Barcelona.

ESPARZA, Ramón (2002), “En las distancias cortas. Imagen y propaganda en la Guerra Civil Española” pp. 141-160, en *Propaganda en Guerra*, Consorcio de Salamanca.

ESPECTÁCULO (1937), Revista del Sindicato de Espectáculos Públicos de Barcelona, AEP-CDHS/AHCB, nºs 1-6 (julio-septiembre 1937), Barcelona.

ESPIGADO TOCINO, Gloria (2002), “Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)” pp.39-72, *Ayer* 45, Barcelona.

ESPINAR, Miguel (1937), *Memoria*, Asociación del Espectáculo. Comité Económico de Cines, Barcelona.

----- (1937), “Los bombardeos y los espectáculos públicos”, *Mi Revista* nº 16, 1 junio, Barcelona.

----- (1937), “Nuevos rumbos del cinema español”, *Umbral* nº 6, 14 agosto, Barcelona.

----- (1938), “La labor del Comité Económico de Cines. Una Memoria y un balance” *Mi Revista* nº 32, 10 enero, Barcelona.

----- (1938), “Los espectáculos públicos en Cataluña. Cómo los orientará la Comisión Interventora de la Generalitat de Cataluña”, *Mi Revista* nº 35, 20 febrero, Barcelona.

----- (1938), “Los espectáculos públicos en Cataluña. La Comisión Interventora en marcha”, *Mi Revista* nº 40, 1 mayo, Barcelona.

----- (1938), “Los espectáculos públicos en Cataluña y la Guerra”, *Mi Revista* nº 42, 1 junio, Barcelona.

----- (1938), “La Cámara Española de la Cinematografía es intervenida por la Generalitat de Cataluña”, *Mi Revista* nº 43, 15 junio, Barcelona.

----- (1938), “Replicando a un fantasma”, *Mi Revista* nº 46, 1 agosto, Barcelona.

----- (1938), “Comisión Interventora de Espectáculos Públicos en Cataluña. La nueva orientación de Teatro. A propósito de un reportaje”, *Mi Revista* nº 48, 1 septiembre, Barcelona.

----- (1938), “Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”, *Mi Revista* nº 48, 1 septiembre, Barcelona.

----- (1938), “Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”, nº 49, 15 septiembre, Barcelona.

----- (1938), “Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”, *Mi Revista* nº 50, 1 octubre, Barcelona.

----- (1938), “Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”, *Mi Revista* nº 51-52, 1 noviembre, Barcelona.

----- (1938), “Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana”, *Mi Revista* nº 54, 1 diciembre, Barcelona.

FELDMAN, Simón (2000), *Guión argumental. Guión documental*, Gedisa, Barcelona.

FERNÁNDEZ, Ezequiel (1997) *Armand Guerra. Réquiem por un cineasta español*, Madrid.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (1998), “Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)” pp. 97-110, en *Actas del IV Congreso de la AEHC*, AACCE, Madrid (www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/03699485499203895207857/p0000001.htm#I_1_) [8.III.2006].

----- (2001), “La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República” pp.125-140, *Cuadernos de Historia Contemporánea* nº 23 (www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/0214400x/articulos/CHCO0101110125A.PDF) [2.VI.2006].

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/03699485499203895207857/p0000001.htm#I_1_#I_1 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949), *Historia del Cine*, 5 Vol., Rialp, Madrid.

----- (1972), *La Guerra de España y el cine*, 2 Vol. Editora Nacional, Madrid.

FOGUET I BORAU, Francesc (1999), *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Institut del Teatre, Abadía de Montserrat, Barcelona.

----- (2002), *Las juventudes libertarias y el teatro revolucionario*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.

----- (2005), *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

FONT, Doménech (1978), “Cine y Guerra Civil” pp. 55-57, *El Viejo Topo* nº 25, Barcelona.

FONTANA, Josep (1977), “Prolèg” pp. 1-13, en OLIVÉ I SERRET, E. *Visions de guerra i reraguarda [1937]*, José J. De Olañeta Editor, Palma de Mallorca, Barcelona.

FONTANILLAS, Antonia (2005), “Cine y anarquismo. Breves perfiles de críticos y realizadores de cine”, *Rojo y Negro* nº 5, Portavoz de la C.G.T., Madrid.

- , ESTIVALIS, V.; JARRY, E. (2005), “Introducción biográfica” pp. 9-25, en GUERRA, Armand, *A través de la metralla*, Malatesta, Madrid.
- , TORRES, Sonia (2006), *Lola Iturbe. Vida e ideal de una luchadora anarquista*, Virus, Barcelona.
- FONTSERÉ, Carlos (1980), “Consideraciones sobre el cartel de la Guerra Civil” pp. 37-46, en *La Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos (1979), *Historia de la prensa aragonesa*, Guara, Zaragoza.
- FORMENT, Albert (2003), “La época valenciana (1907-1939)” pp. 9-11, en *Josep Renau*, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia.
- FRASER, Ronald (2001), *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil Española [1979]*, Crítica, Barcelona.
- FRANCIA, Ignacio (2000), *Salamanca de cine*, Caja Duero, Salamanca.
- FREUND, Gisèle (2001), *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FROIDEVAUX, Michel (1981), *Adrién Porchet: cinéaste sur le front d’Aragó*, Editions Noir, Genève (<http://increvablesanarchistes.org/articles/193645/36> veill erevoes.pagn.htm.) [16.X.2006].
- (1985), *Les avatars de l’anarchisme: la revolution et la guerre civile en Catalogne (1936-1939)*, Tesis inédita, Faculté de Sciences Sociales et politiques de l’Université de Lausanne (Suiza).
- GABRIEL, Pere (1979), *Escrits polítics de Federica Montseny*, Centre d’Estudis d’Història Contemporània, Barcelona.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François (1995), *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- GARCÍA, Manolo (2003), “Josep Renau, cartelista” pp. 9-17, en *Josep Renau*, IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia.
- GARCÍA ALONSO, María (2003), “Necesitamos un pueblo. Genealogía de las Misiones Pedagógicas” pp. 75-94, en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Residencia de Estudiantes, Madrid.
- GARCÍA ESCUDERO, José M^a (1954), *Historia en cien palabras del cine español*, Publicaciones Cine Club del S.E.U., Salamanca.
- (1962), *Cine español*, Rialp, Madrid.

- GARCÍA MARTÍNEZ, José M^a (1996), *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España (1919-1996)*, Alianza, Madrid.
- GARCÍA-MAROTO, M^a Ángeles (1996), *La mujer en la prensa anarquista. España 1900-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (2002), *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona.
- GARCÍA OLIVER, Juan (1978), *El eco de los pasos*, Ruedo Ibérico, Barcelona.
- GARCÍA PELAYO, Manuel (1964), *Mitos y símbolos políticos*, Taurus, Madrid.
----- (1981), *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid.
- GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos (2006), *Corresponsal en España*, Instituto Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/ACTCUT/corresponsales/stacecilia.htm>(10.XII.2006).
- GAUDREAUTL, André; JOST, François, (1990), *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- GENOVÈS, Dolors (2006), *Roig i Negre*, TV3 [emisión 8 febrero], Barcelona.
- GIL MUGURZA, Bernardo (1972), *España en llamas 1936*, Acervo, Barcelona.
- GOMA Y TOMÁS, Isidro (1940), *Por Dios y por España*, Rafael Casulleras Editor, Barcelona.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1991), “La crítica cinematográfica en la primera revista barcelonesa *Mirador* (1929-1930)” pp. 309-35, en *Actas del III Congreso de la AEHC*, Filmoteca Vasca, San Sebastián.
- GONZÁLEZ, Valentín (1935), *¡Locos!*, Barcelona.
- GRAHAM, Helen (2006a), *Breve historia de la Guerra Civil*, Espasa Calpe, Madrid.
----- (2006b), *La República española en guerra, 1936-1939*, Debate, Barcelona.
- GRACIANI, Antonio, (1936), *La centuria de los locos*, Episodios de la Guerra y la Revolución nº 3, Oficina de Propaganda CNT-FAI-JJ.LL. Comité Regional de Cataluña, Barcelona.
- GRIMAU, Carmen (1979), *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid.
- GUARNER, Vicenç (1977), “El front d’Aragó”, en *Documents: del 19 de juliol a l’ocupació de Catalunya. Vol. II*, document 15, Edicions 62, La Gaia Ciència, Barcelona.
- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Lumen, Barcelona.

----- (1978) “El cinema durant la Segona República (1931-1936)” pp. 28-31, *l’Avenç* nº 11, Barcelona.

----- (1986), *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid.

----- (1995), “La neopercepción de Val del Omar” pp. 128-133, en AA.VV. *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

----- (1996), “El cortometraje republicano” pp. 35-55; “La Guerra Civil” pp. 57-77, en AA.VV. *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid.

----- (1997), “La Guerra Civil y el cine” pp. 99-111, en *CA* nº 1, octubre, Academia de las Artes y la Ciencias, Madrid.

----- (1997), “El cine sonoro español” pp. 361-381, en MONTERDE, E.; TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine Vol. IV, Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid.

----- (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona.

----- (2000), “El cine sonoro (1936-1939)” pp. 123-179, en *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

----- (2001), “El documental entre balas: la Guerra Civil (1936-1939)” pp. 89-98, en *Imagen, memoria y fascinación*, CATALÀ, Josep M^a; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO Casimiro (coord.), Ocho y Medio, Madrid.

----- (2002), “La propaganda cinematográfica” pp. 109-128, en *Propaganda en Guerra*, Consorcio de Salamanca, Salamanca.

GUERRA, Armand (1931), “El problema de la producción española”, *Popular Film* nº 253, 18 junio, Barcelona.

----- (1931), “Consideraciones sobre la futura producción española”, *Popular Film* nº 254 junio, Barcelona.

----- (1931), “Por la producción española en España”, *Popular Film* nº 256, 9 julio, Barcelona.

----- (1931), “¿Con qué producción se cuenta para la próxima temporada?”, *Popular Film* nº 260, 6 agosto, Barcelona.

----- (1931), “¡Pero tendremos en breve producción nacional!” *Popular Film* nº 265, 10 septiembre, Barcelona.

----- (1931), “Carta abierta a Mateo Santos ¿Calumniadores?”, *Popular Film* nº 273, 5 noviembre, Barcelona.

----- (1935), “Algo sobre la Cooperativa U.C.C.E.”, *Popular Film* nº 449, 28 marzo, Barcelona.

----- (1937a), “Durruti humano”, *Umbral* nº 18, 13 noviembre, Valencia.

----- (1937b), *A través de la metralla. Escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*, Revista Literaria Popular, Valencia.

GUZMÁN MERINO, Antonio (1936a), “Noticiero español”, *Popular Film* nº 493, 30 enero, Barcelona.

----- (1936b), “La estética cinematográfica III”, *Popular Film* nº 533, 12 noviembre, Barcelona.

- HAUSMANN, Raoul (1984), *Raoul Hausmann*, Orbis, Barcelona.
 ----- (1992), *Courrier Dada*, Allia, París.
- HEININK, Juan Bernardo (1997), “El cine español en la Segunda República” pp. 87-97, *CA* nº 1 (1997 octubre): 87-97, Academia de las Artes y la Ciencias, Madrid.
- HUICI, Adrián, (1996), *Estrategias de persuasión, mito y propaganda política*, Alfar, Sevilla.
- HEREDERO, Carlos. F. (2001), “El movimiento documentalista británico” pp. 33-52, *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- HERRERA, Javier (2003), “Val del Omar en Murcia” pp. 140-147, en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Residencia de Estudiantes, Madrid.
- HOBSBAWM, Eric J. (1974), *Rebeldes primitivos* [1959], Ariel, Barcelona.
 ----- (1978), *Revolucionarios*, Colección Demos, Ariel, Barcelona.
- HOFFMANN, Bert; TOUS, Pere Joan; TIETZ, Manfred (1995), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt-Madrid, Vervuert- Iberoamericana, Madrid.
- HOLGUÍN, Sandre (2003), *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Crítica, Barcelona.
- HUGH, Thomas (2001), *La Guerra Civil Española*, 2 Vol. [1976], Grijalbo Mondadori, Barcelona.
- HUELSENBECK, Richard (2000), *En Avant Dadá. El Club Dadá de Berlín*, [1920] Alikornio, Barcelona.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gemma (1990), “Las Misiones Pedagógicas: un intento de democratización cultural” pp. 337-359, en *Comunicación, Cultura y Política durante la Segunda República y la Guerra Civil (España 1931-1939). Tomo II*, TUÑÓN DE LARA, M. (dir.), Universidad del País Vasco, Bilbao.
- IÑIGUEZ, Miguel (2001), *Esbozo de una Enciclopedia histórica del anarquismo español*, Fundación de Estudios Libertarios, Madrid.
- JACKSON, Gabriel (1976), *Costa, Azaña, el Frente Popular y otros ensayos*, Turner, Madrid.
 ----- (1978), *La Guerra Civil Española*, Icaria, Barcelona.
 ----- (1999), *La República española y la Guerra Civil*, Crítica, Barcelona.
 ----- (2006), “Los grandes protagonistas” pp. 497-520, en MALEFAKIS, Edward (dir.) *La Guerra Civil española*, Taurus, Madrid.
 ----- CENTELLES, Agustí (1982), *Catalunya republicana i revolucionària, 1931-1939*, Grijalbo, Barcelona.

JULIÁ, Santos (2006) (coord.), *República y Guerra Civil en España (1936-1939)*, Espasa Calpe, Madrid.

KAMISKI, Hans Erich (1976) Prólogo “Los funerales” pp. 11-16, en *El corto verano de la anarquía*, ENZENSBERGER, M., Grijalbo, Barcelona

----- (1977), *Los de Barcelona*, Ediciones del Cotal, Barcelona

KELSEY, Graham (1994), *Anarcosindicalismo y Estado en Aragón 1930-1938*, Fundación Salvador Seguí, Madrid.

KNOBLAUG, H. Edward (1967), *Corresponsal en España [1937]*, Fermín Uriarte, Madrid.

KOLTSOV, Mijaíl (1963), *Diario de la guerra de España*, Ruedo Ibérico, Paris.

LE BOT, Marc (1979), *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid.

LEÓN, Mario (1936), “La cinematografía en el frente. Las milicias cinematográficas”, *Popular Film* n° 525, 17 septiembre, Barcelona.

LESCARBOURA SANTOS, Ángel (1933), “Consideraciones sobre el arte”, *Tierra y Libertad*, 5 mayo, Barcelona.

----- (1935), “Teatro experimental frente a falso teatro proletario”, *Tiempos Nuevos* año II n° 4, 1 agosto, Barcelona.

----- (1936), “Sobre la ruta del cinema revolucionario. Importancia del cinema en la revolución” *Solidaridad Obrera*, 2 octubre, Barcelona.

----- (1936), “Sobre la ruta del cinema revolucionario. Barcelona-Lérida, anverso y reverso de la Revolución”, *Solidaridad Obrera*, 12 octubre, Barcelona.

----- (1936), “Alborear del cinema revolucionario”, *Solidaridad Obrera*, 10 diciembre, Barcelona.

----- (1936), “El cinema en la Revolución Ibérica. Lo que hemos visto y lo que nos dicen en el Comité de Producción Cinematográfica del Sindicato Único de Espectáculos Públicos”, *Solidaridad Obrera*, 22 diciembre, Barcelona.

----- (1936), “Guerra del documental de guerra”, *Popular Film* n° 540, 24 diciembre, Barcelona.

----- (1937), “Méjico, norte y ejemplo para el cinema español”, *Tiempos Nuevos* año IV n° 9-10, septiembre-octubre, Barcelona.

----- (1938), “Blanco y negro del cinema”, *Umbral* n° 47, 8 octubre, Barcelona

----- (1938), “Hora del cinema. El celuloide espera”, *Umbral* n° 54, 26 noviembre, Barcelona.

LITVAK, Lilly (2001), *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, [1981], Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.

----- (1998) *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

LOBATO, Rafael S.; DE JUAN P., Koncha (1980), “La fotografía y la Guerra Civil española”, pp. 47-54, en *La Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid.

- LOPEZ CLEMENTE, José (1960), *Cine documental español*, Rialp, Madrid.
- LLINÀS, Francesc; MAQUA, Javier (1976), *El cadáver del tiempo*, Francesc Torres Editor, Valencia.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (ed.) (2006), *Dadá Berlin*, Doble J, Sevilla.
- MALEFAKIS, Edward (dir.) (2006), *La Guerra Civil española*, Taurus, Madrid.
- MAGNIEN, Brigitte (1995), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Anthropos, Barcelona.
- MADRID SANTOS, Francisco (1991), *La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la Primera Internacional hasta el final de la Guerra Civil*, Tesis inédita, Universidad de Barcelona.
- MADRIDEJOS, Mateo (2006), *Diccionario onomástico de la Guerra Civil*, Flor de Viento, Barcelona.
- MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel (2002), *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.
- MAR, Alberto (1935), “Un folleto sobre el cinema llamado social”, *Popular Film* nº 470, 22 agosto, Barcelona.
- (1935), “Un folleto sobre el cinema llamado social”, *Popular Film* nº 471, 29 agosto, Barcelona.
- (1935), “Un folleto sobre el cinema llamado social”, *Popular Film* nº 476, 3 octubre, Barcelona.
- (1935), “Un folleto sobre el cinema llamado social”, *Popular Film* nº 478, 24 octubre, Barcelona.
- (1936), “Carta abierta a Rafael Gil...sobre la generación de Popular Film”, *Popular Film* nº 517, 16 julio, Barcelona.
- (1936), “Un estreno, Reportaje del movimiento revolucionario, de Mateo Santos”, *Popular Film* nº 521, 20 agosto, Barcelona.
- (1936), “Tres temas de cine, el arte y lo social”, *Popular Film* nº 521, 20 agosto, Barcelona.
- (1936), “Actualidades bélicas”, *Popular Film* nº 523, 3 septiembre, Barcelona.
- (1936), “Elogio del escritor de cinema”, *Popular Film* nº 535, 26 noviembre, Barcelona.
- (1936), “Elogio y censura del productor”, *Popular Film* nº 536, 3 diciembre, Barcelona.
- (1936), “La estética cinematográfica III”, *Popular Film* nº 533, 12 noviembre, Barcelona.
- (1936), “El Sindicato de Espectáculos y la producción”, *Popular Film* nº 537, 10 diciembre, Barcelona.
- (1937) “La nueva organización de la producción cinematográfica” *Espectáculo* nº 4, 30 de agosto, Barcelona.

----- (1937) “Cine 1936-1937. Revisión de Temporada”, *Espectáculo* nº 5, 15 de septiembre, Barcelona.

MARÍN, Dolors (2005), *Ministros anarquistas. La CNT en el gobierno de la Segunda República (1936-1939)*, Mondadori bolsillo, Barcelona.

MARTÍN HAMDORF, Wolfgang (1997), “Film y propaganda en la Guerra Civil española” pp. 85-105, en YRAOLA, Aitor (coord.) *Historia Contemporánea de España y cine*, Universidad Autónoma, Madrid.

MARTÍN, Marcel (2002), *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona.

MARTÍN PATINO, Basilio (1980), “Las filmaciones de la guerra de España” pp. 27-36, en *La Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid.

MARTÍNEZ, José (1979), “Juan García Oliver: El eco de los pasos de un revolucionario” pp. 24-30, *Nueva Historia* nº 24, Barcelona.

MARTÍNEZ BANDE, José Manuel (1973), *La gran ofensiva sobre Zaragoza*, Monografías de la Guerra de España nº 9, Servicio Histórico Militar, San Martín, Madrid.

----- (1982), *La marcha sobre Madrid*, Monografías de la Guerra de España nº 1, Servicio Histórico Militar, San Martín, Madrid.

----- (1989), *La invasión de Aragón y el desembarco de Mallorca*, Monografías de la Guerra de España nº 5, Servicio Histórico Militar, San Martín, Madrid.

----- (1990), *La batalla de Teruel*, Monografías de la Guerra de España nº 10, Servicio Histórico Militar, San Martín, Madrid.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (2000), *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*, Fragua, Madrid.

MARTÍNEZ DE BAÑOS CARRILLO, Fernando (2006), “Frente de guerra en Aragón” pp. 129-142, en CENARRO LAGUNAS, Ángela; PARDO LAUCINA, Víctor (eds.) *Guerra Civil en Aragón 70 años después*, Logi, Zaragoza.

MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F (1936), “Revolución y creación”, *Popular Film* nº 522, 27 agosto, Barcelona.

----- (1936), “¿Ha llegado la hora?”, *Popular Film* nº 531, 29 octubre, Barcelona.

----- (1936) “Sugerencias. Para los compañeros del Comité de Producción del SUDEP”, *Popular Film* nº 539, 24 diciembre, Barcelona.

----- (1937) “Sugerencias. Para los compañeros del Comité de Producción del SUDEP”, *Popular Film* nº 541, 7 enero, Barcelona.

----- (1937) “Sugerencias. Para los compañeros del Comité de Producción del SUDEP”, *Popular Film* nº 542, 14 enero, Barcelona.

----- (1937) “Sugerencias. Para los compañeros del Comité de Producción del SUDEP”, *Popular Film* nº 543, 21 enero, Barcelona.

MARTÍNEZ DE SAS, M^a Teresa; PAGÈS, Pelai (2000) (coords.), *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Universitat de Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2002) "La memoria mutilada: el legado de Laya Films", *La madriguera del Viejo Topo* p. 80, *El ViejoTopo* n° 165, Barcelona.

----- (2006), "Ficciones narrativas en los documentales anarquistas durante la Guerra Civil española" pp. 107-113, en *Actas del XI Congreso de Cine de la AEHC Vol. II*, Consejería de Andalucía, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia (2000), *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Universidad Politécnica de Valencia.

MARRAST, Robert (1978), *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Institut del Teatre, Edicions 62, Barcelona.

MENDELSON, Jordana (2003), "La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel" pp. 75-94, en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Residencia de Estudiantes, Madrid.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1941), *45 años de cinema español*, Bailly-Bailliere, Madrid

----- (1965), *Historia del cine español, 2 Vol.*, Rialp, Madrid.

MI REVISTA (1936-1938), *Ilustración de Actualidades*, dirigido por E. Rubio Fernández, CEHI /Biblioteca del Pabellón de la República, n°s 1-54 (noviembre 1936-diciembre 1938), Barcelona.

MILLÁN TRUJILLO, M^a José (2001), "Triunfo en el éter: la Guerra Civil española como laboratorio propagandístico de la II Guerra Mundial" pp. 35-51, en BENET, V.; SÁNCHEZ BIOSCA, V. (eds.), *Decir, contar, pensar la guerra*, Generalitat Valenciana, Subsecretaria de Promoció Cultural, Valencia.

MINGUET BATLLORI, Joan (1995), "Mateo Santos" pp. 800-801, en BORAU, José Luis, *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial, Madrid.

----- (2000a), "Mateo Santos, un personaje singular" pp. 56-57, *La Madriguera del Topo* 32, *El Viejo Topo* n° 145, Barcelona.

----- (2000b), *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, Edicions 3 i 4, València.

----- PÉREZ PERUCHA, Julio (eds.) (1994), *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del IV Congreso de la AEHC Tomo II, Madrid.

MIRAVITLLES, Jaume (1937), *Lo que he visto en Madrid*, Forja, Madrid.

----- (1972), *Episodis de la Guerra Civil Espanyola, 2 Vol.*, Pòrtic, Barcelona.

----- (1990), "La cultura en guerra" pp. 99-106, en *La Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid.

----- BERMEJO, Alberto; ESTÍVALIS, Vicenta, [et al.] (1995), *Cine y revolución social, El Noi*, Boletín n° 3, Fundación Salvador Seguí, Valencia.

MONJO, Anna (2003), *Militants. Democràcia i participació a la C.N.T als anys trenta*, Laertes, Barcelona.

MONTERDE, José Enrique (2001), "Realidad, realismo y documental en el cine español" pp. 15-26, en CATALÀ, J. M^a; CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (coords.), *Imagen, memoria y fascinación*, Ocho y Medio, Madrid.

MONTERO, Julio; CABEZA, José (2004), "Documentales de compromiso: morir de ideología. Madrid 1936-1939" pp. 23-27 en *El documental, carcoma de la ficción*, Vol. I, Actas del X Congreso de la AEHC, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

MONTIEL MUES, Alejandro (1992), *Teorías del cine. Un balance histórico*, Montesinos, Barcelona.

----- (2000a), "Cine anarquista durante la revolución española" pp. 51-66, *La Madriguera del Topo 32, El Viejo Topo* n° 145, Barcelona.

----- (2000b) (coord.), "Vindicación de Mateo Santos" pp. 58-61, *La Madriguera del Topo 32, El Viejo Topo* n° 145, Barcelona.

----- (2002), *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*, Generalitat Valenciana, Valencia.

----- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2004), "Bajo el signo libertario. Testimonios fílmicos tempranos de la Revolución española" pp. 113-122 en *El documental, carcoma de la ficción*, Vol. I Actas del X Congreso de la AEHC, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

MONTSENY, Federica (1932), "Hacia una nueva aurora social", *La Revista Blanca*, 15 febrero, Barcelona.

----- (1938), "Durruti, héroe del pueblo", *Umbral* n° 53, 19 de noviembre, Barcelona.

----- (1976), *Qué es el anarquismo*, La Gaya Ciencia, Barcelona.

----- (1979), *Escrits polítics*, La Gaya Ciencia, Barcelona.

MORADIELLOS, Enrique (2004), *1936 los mitos de la Guerra Civil*, Península, Barcelona.

MORALES, Manuel (2002), *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870 – 1910)*, Colección "Monografías" n° 17, CEDMA, Diputación de Málaga.

----- (ed.) (2004) *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*, Málaga.

MORÍN, Emilienne (1937), "Durruti, de obrero a Caudillo de la Revolución", *Solidaridad Obrera*, 28 y 30 septiembre).

MUNSÓ CABÚS, Joan (1995), *Els cinemes de Barcelona*, Proa, Ajuntament de Barcelona.

NASH, Mary (1975), *Mujeres libres. España 1936-1939*, Tusquets, Barcelona.

----- (1998), *Més enllà del silenci*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

----- (1999), *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Taurus, Madrid.

----- (2006) “Rojas, irredentas y antifascistas: las republicanas en la Guerra Civil”, pp. 159-179 en CENARRO, A.; PARDO, V. (ed.) *Guerra Civil en Aragón 70 años después*, Logi, Zaragoza.

NETTLAU, Max (1978), *Historia de la anarquía*, Zafo, Barcelona.

NUÑO, Ana (2000), “De machos y chelis” pp. 63-64, *La Madriguera del Viejo Topo* 32, *El Viejo Topo* nº 145, Barcelona.

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

OMS, Marcel (1986), *La guerre d'Espagne au cinéma*, Les Editions du Cerf, París.

ORWELL, George (2000), *Homenatge a Catalunya* [1952], Ariel, Barcelona.

----- (2003), *George Orwell en España, Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra Civil española*, Tusquets, Barcelona.

PAGÈS, Pelai (1987), *La Guerra Civil espanyola a Catalunya (1936-1939)*, Els llibres de la frontera, Barcelona.

PANIAGUA FUENTES, Javier (1982), *La sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español 1930-1939*, Crítica, Barcelona.

----- (1989), *Anarquistas y socialistas*, Historia 16, Madrid.

----- (1991), “El anarquismo español: predominio de la acción” pp. 43-86, en GÓMEZ TOVAR, L.; PANIAGUA, J., *Utopías libertarias españolas*, Ediciones Tuero-Fundación Salvador Seguí.

----- (1991), “El levantamiento militar. La guerra. La represión” pp. 417-587, en *Historia de España Vol. XI, Alfonso XIII y la Segunda República (1902-1939)*, DOMÍNGUEZ, A. (dir.), Planeta, Barcelona.

----- (1992), “Una gran pregunta y varias respuestas. El anarquismo español: desde la política a la historiografía”, pp. 31-57, en *Historia Social* nº 12, Barcelona.

PANTOJA CHAVES, Antonio (2002), “Fotografía y propaganda. Imágenes de la Guerra Civil Española” pp. 129-140, en *Propaganda en Guerra*, Consorcio de Salamanca, Salamanca.

PAZ, Abel (1978), *Durruti, el proletariado en armas*, Bruguera, Barcelona.

----- (1984), *Crònica de la columna de ferro*, Hacer, Barcelona.

----- (1995), *Viaje al pasado (1936-1939)*, Medusa, Barcelona.

PAZ Rebollo, María Antonia; MONTERO, Julio (coords.) (1995), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid.

PAZ Rebollo, María Antonia (1999), *Creando la realidad: cine informativo*, Ariel, Barcelona.

PEDREIRA, Josep (2003), *Soldats catalans a la Roja i Negra (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona.

PEDRET OTERO, Gerard (2004a), *La recepció del fenòmen cinematogràfic en l'anarcosindicalisme català*, Tesina de licenciatura inédita, Universitat de Barcelona.
----- Gerad (2004b), “La revolució esportiva. El sindicat de boxejadors de la CNT”, en *Ebre* 38, www.raco.cat/index.php/Ebre/article/viewFile/39915/39934 [3.V.2007].

PEIRATS VALLS, José (1937), *Para una nueva concepción del arte. Lo que podría ser un cinema social*, Colección “El mundo al día” nº 6, *La Revista Blanca*, Barcelona.
----- (1964), *Los anarquistas en la crisis política española*, Alfa, Buenos Aires.
----- (1974-1975), *De mi paso por la vida, Vol.I-VII* [manuscrito inédito], *Vol.II Libro 3* (BPA).
----- (1977), *Diccionario del anarquismo*, Dopesa, Barcelona.
----- (1978), *Figuras del anarquismo español*, Picazo, Barcelona.
----- (1988), *La CNT en la revolución española, Vol.I-III* [1952 Ruedo Ibérico], La Cuchilla, Cali (Colombia).

PERLMUTER, David D. (2004) “L’art de la guerra al segle XX” pp. 136-146, en *En guerra*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

PEMANYER, Lluís (2004), “L’art i els cartells a Barcelona en temps de guerra. L’obra d’art entesa com a instrument de propaganda i compromís social” pp. 232-235, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, Edicions 62, Barcelona.

PÉREZ DE SOMACARRERA, Manuel (1938), “Cómo se filmó la toma de Siétamo”, *Ilustración Ibérica* nº 3, Barcelona.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1974), *El cinema como arma de clase. Antología de textos de Nuestro Cinema, 1932-1935*, Fernando Torres Editor, Valencia.

PÉREZ PERUCHA, Julio; SALA, R.; ÁLVAREZ, R. (ed.) (1979), *El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939. I Ciclo*, 21 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao.

-----, SALA, R.; ÁLVAREZ, R. (ed.) (1980), *El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 II: la CNT. II Ciclo*, 22 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao.

-----, SALA, R.; ÁLVAREZ, R. (eds.) (1981), *El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 II: las organizaciones marxistas. El cinema de la empresa privada. III Ciclo*, 23 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao.

----- (1991), “El cine durante la Segunda República y la Guerra Civil” pp. 101-108, en *Historia del cine valenciano*, IGNACIO LAHOZ, J., Prensa Valenciana-Levante, Valencia.

----- (1992), “La persistencia de la penumbra” pp. 27-39, en AA.VV., *Carne de fieras*, Filmoteca de Zaragoza, Zaragoza.

----- (1997) (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra Filmoteca Española, Madrid.

----- (1997), “Recapitulación introductoria” pp. 287-295, *CAnº 1* octubre, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

----- (2000), “Narración de un aciago destino (1896-1930)” pp. 19-121, en *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

----- (2004), *Cine Documental*, Seminario Doctorado de Comunicación Audiovisual, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

PERRON, Tanguy (1995), “Le contrepoison est entre vos mains, camarades. C.G.T. et cinéma au début du siècle”, en *Le Mouvement Social* nº 172, juillet-septembre, Les Éditions de l’Atelier, París.

PEYROU, Oscar (2004), *El cine anarquista, el inicio de una ilusión*, Festival de cine de Huesca, Huesca.

PFÄFFLIN, Friedrich (1976), “Los fotomontajes de John Heartfield en la *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (1930-1936) y en la *Volks-Illustrierte* (1936-1938)”, en *John Heartfield. Guerra en la paz*, Gustavo Gili, Barcelona.

PLANES, Josep Maria (2002), *Els gànsters de Barcelona*, Proa, Barcelona.

PORTER I MOIX, Miquel (1992), *1895-1991 Història del cinema a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.

----- (1998 a), “Cultura cinematográfica” pp. 243-272, en GABRIEL P. (dir.), *Història del la Cultura Catalana. El Noucentisme 1906-1918. Vol. VII*, Edicions 62, Barcelona.

----- (1998 b), “Cinema: de la crisi productora a la introducció del parlant” pp. 203-226, en GABRIEL P. (dir.), *Història del la Cultura Catalana. Primeres avantguardes, 1918-1930. Vol. VIII*, Edicions 62, Barcelona.

----- (1998 c), “El cinema, entre esperances i amargors” pp. 241-258, en GABRIEL P. (Dir.), *Història del la Cultura Catalana. República, autogovern i guerra 1931-1939. Volum IX*, Edicions 62, Barcelona.

PONS PRADES, Eduard (2005), *Mitos no, ¡hechos! Realidades de la Guerra Civil*, La Esfera de los libros, Madrid.

PORTON, Richard (2001), *Cine y anarquismo*, Gedisa, Barcelona.

POZO, Josep Antón (2006), “Els Comitès de Milícies Antifeixistes a Catalunya” pp. 8-57, en *La Catalunya revolucionària. Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia. Vol.III*, Edicions 62, Barcelona.

PRATS, Alardo (1938), *Vanguardia y retaguardia de Aragón*, Perseo, Buenos Aires.

PRESTON, Paul (2000), *La Guerra Civil española*, Debolsillo Mondadori, Barcelona.

----- (1999) (ed.), *La República asediada*, Península, Barcelona.

PUENTE, Isaac (1938), *Propaganda*, Tierra y libertad, Col·lecció Biblioteca Universal d’Estudis Socials nº 17, Barcelona.

----- (2003), *El comunismo libertario y otras proclamas insurreccionales* [1933], Likiniano Elkartea, Bilbao.

QUINTANA, Àngel (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acanalado, Quaderns Crema, Barcelona.

RABIGER, Michael (2001), *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.

RAMIREZ, Juan Antonio (1976), *Medios de masas e Historia del Arte*, Cuadernos Arte, Cátedra, Madrid.

RAUFAST I CHICO, Miguel (1986), “Arthur, Adrién i Robert Porchet en el cinema de la Segona República (Barcelona 1932-1939)”, *Cinematògraf Vol. III* (1986): 69-117, Federació de Cineclubs, Barcelona.

RESZLER, André (1974), *La estética anarquista*, Fondo de Cultura Económica, D.F., México.

----- (1984), *Mitos políticos modernos*, Fondo de Cultura Económica, D.F., México.

RENAU BERENGUER, Josep (1976), *Función social del cartel* [1937], Fernando Torres, Valencia.

RIAMBAU, Esteve (1994), *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*, Llibres de l'Índex, Barcelona.

RICHARDS, Vernon (1977), *Enseñanzas de la Revolución Española*, Campo abierto Ediciones, Madrid.

RIGOL, Antoni, (1994) “Cine anarcosindicalista en la Guerra española”, pp. 74-81, *El Cine bélico, Historia y Vida* extra nº 72, Madrid.

RÍOS, Paco; PAZ, Abel (1998) *Durruti en la revolución española*, Barcelona.

RIPOLL i FREIXES, Enric (1992), *Cien películas sobre la Guerra Civil española*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona.

RODRÍGUEZ, Gabriel (2004), “Recuperando a Fernando Gamboa”, *Memoria virtual* nº 184, junio 2004, México (<http://memoria.com.mx/184/rodriguez.htm>.) [12.05.2005].

ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.) (2005), *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopedia catalana, Barcelona.

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

ROTELLAR, Manuel (1977), *Cine español de la República*, XXV Festival Internacional de Cinema de San Sebastián.

RUBIO CABEZA, Manuel (1987), *Diccionario de la Guerra Civil Española*, 2 Vol. Planeta, Barcelona.

RUBIO FERNÁNDEZ, Eduardo (1936) “Pantalla nacional”, *Mi Revista* nº 2, 1 noviembre, Barcelona.

----- (1937), “La labor constructiva de la CNT. El Sindicato Único de la Industria del Espectáculo Económico del Cine”, *Mi Revista* nº 25, 15 octubre, Barcelona.

----- (1937), “Los espectáculos públicos en Cataluña. Cómo los orientará la Comisión Interventora de la Generalitat de Cataluña”, *Mi Revista* nº 35, 20 febrero, Barcelona.

RUDIGER, Helmut (1938), *El anarcosindicalismo en la Revolución Española*, Comité Nacional de la CNT del Trabajo de España, Unión Gráfica, Cooperativa Obrera, Barcelona.

RUIZ MANJÓN, Octavio (2006), “La vida política en el segundo bienio republicano” pp. 77-128, en SANTOS JULIÁ (coord.), *República y Guerra en España (1931-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid.

SADOUL, Georges (1973), *El cine de Dziga Vertov*, [1971] Era, Barcelona.

SAEZ, José Luis (1983), *La prensa de celuloide*, Universidad Autónoma de Santo Domingo (República Dominicana).

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, M^a José (1992), *Val del Omar sin fin*, Diputación Provincial de Granada, Granada.

----- (coord.) (1995), *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

----- (ed.) (2003), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Residencia de Estudiantes, Madrid.

SALA NOGUER, Ramón (1978), “La Guerra Civil, el cine y la izquierda” pp. 60-61, *El Viejo Topo* nº 25, Barcelona.

----- (1978) “La Guerra Civil española, la re-presentación, la historia” pp. 71-74, *La Mirada* nº 3 extra junio-julio, Barcelona.

-----, ÁLVAREZ, Rosa; (1978), “El cinema a Catalunya durant els anys de la Guerra Civil” pp. 32-38, *L’Avenç* nº 11, Barcelona.

----- (1993), *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Mensajero, Bilbao.

----- (1994), “La proyección internacional del cine en la Guerra Civil” pp. 27-36, *Actas del IV Congreso de la AEHC*, Editorial Complutense, Madrid.

----- (1997), “Aurora de esperanza” pp. 110-112, en PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra Filmoteca Española, Madrid.

----- (2000), “Revolución y cruzada. El cine durante la Guerra Civil” pp. 18-35, *Nickel Odeón* nº 19, Madrid.

SALAÛN, Serge (1971), [Recopilación] *Romancero libertario*, Ruedo Ibérico, Alençon (Francia).

- (1982), [Recopilación] *Romancero de la tierra*, Ruedo Ibérico, La Coruña.
- SALLÉS, Anna (1977), *Documents: del 19 de juliol a l'ocupació de Catalunya*, Vol. II, Edicions 62, La Gaia ciència, Barcelona.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1996), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós, Barcelona.
- (2004), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona.
- (2006a), *Cine de historia, cine de memoria*, Cátedra, Barcelona.
- (2006b), *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Alianza, Madrid.
- SAND, Shlomo (2005), *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona.
- SANTILLÁN, Diego Abad (1940), *Por qué perdimos la guerra*, Imán, Buenos Aires.
- SANTACANA, Carles (2005), “La frustrada Olimpiada Popular”, en SOLÉ SABATÉ, J.M.; J. VILLARROYA, J. (dirs.), *Breu història de la Guerra Civil a Catalunya*, Edicions 62, Barcelona.
- SANTOS CANTERO, Mateo (1928), “Lo español y la españolada”, *Popular Film* n° 103, 19 julio, Barcelona.
- (1930), “Los noticiarios sonoros”, *Popular Film* n° 182, 23 enero, Barcelona.
- (1931), “Un serio peligro para el porvenir cinematográfico de España”, *Popular Film* n° 263, 27 agosto, Barcelona.
- (1931), “España dormida”, *Popular Film* n° 238, 5 marzo, Barcelona.
- (1931), “Cinema soviético”, *Popular Film* n° 245, 23 abril, Barcelona.
- (1931), “El cinema al servicio de las ideas”, *Popular Film* n° 257, 2 julio, Barcelona.
- (1931), “Necesidad de la crítica”, *Popular Film* n° 259, 30 julio, Barcelona.
- (1931), “El cinema desde el punto de vista social”, *Popular Film* n° 261, 6 agosto, Barcelona.
- (1931), “Confusionismo en torno al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía”, *Popular Film* n° 266, 17 septiembre, Barcelona.
- (1931), “Cinema Hispanofascista”, *Popular Film* n° 267, 24 septiembre, Barcelona.
- (1931), “Tinglado y farsa del CHC”, *Popular Film* n° 268, 1 octubre, Barcelona.
- (1931), “Los periodistas de cine de espaldas a la actualidad”, *Popular Film* n° 269, 8 octubre, Barcelona.
- (1931), “España hacia el cinema”, *Popular Film* n° 270, 8 octubre, Barcelona.
- (1931), “Término y fracaso del Congreso de Cinematografía”, *Popular Film* n° 271, 19 octubre, Barcelona.
- (1931), “Término y fracaso del Congreso de Cinematografía”, *Popular Film* n° 271, 22 octubre, Barcelona.
- (1931), “Por qué he hecho crítica de oposición al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía”, *Popular Film* n° 273, 5 noviembre, Barcelona.

----- (1931), “Yo Acuso”, *Popular Film* n° 275, 19 noviembre, Barcelona.

----- (1931), “España figurará pronto en el mapa cinematográfico”, *Popular Film* n° 278, 10 diciembre, Barcelona.

----- (1931), “Creación del cinema hispano”, *Popular Film* n° 279, 17 diciembre, Barcelona.

----- (1932), “En el cruce de una hora”, *Popular Film* n° 282, 7 enero, Barcelona.

----- (1932), “El rastro de un Congreso de Cinematografía”, *Popular Film* n° 284, 14 enero, Barcelona.

----- (1932), “Llamamiento a los aficionados para constituir la agrupación Cinematográfica española”, *Popular Film* n° 286, 4 febrero, Barcelona.

----- (1932), “La cruzada de la cultura, las Misiones Pedagógicas”, *Popular Film* n° 287, 11 febrero, Barcelona.

----- (1932), “Orientaciones. Hace falta un cinema Hispano”, *Popular Film* n° 288, 18 febrero, Barcelona.

----- (1932), “Mapa cinematográfico de España. En el nombre del patriotismo”, *Popular Film* n° 289, 25 febrero, Barcelona.

----- (1932), “Mapa cinematográfico de España. Resurrección de Don Quijote”, *Popular Film* n° 291, 13 marzo, Barcelona.

----- (1932), “Cinema español, ¿hembra o macho?”, *Popular Film* n° 296, 14 abril, Barcelona.

----- (1932), “La ACE en marcha. Su labor y su porvenir”, *Popular Film* n° 296, 14 abril, Barcelona.

----- (1933), “Labor de la ACE en las provincias no catalanas”, *Popular Film* n° 300, 12 mayo, Barcelona.

----- (1932), “¡Paso a los hombres de buena voluntad!”, *Popular Film* n° 301, 19 mayo, Barcelona.

----- (1932), “En este yermo del cinema hispano”, *Popular Film* n° 302, 26 mayo, Barcelona.

----- (1932), “Misiones Pedagógicas”, *Popular Film* n° 281, 11 febrero, Barcelona.

----- (1932), “Mientras a los extranjeros se les autoriza a filmar en el recinto de la Exposición, a los españoles se les niega el permiso para hacerlo”, *Popular Film* n° 304, 9 junio, Barcelona.

----- (1932), “Si el cine no fuera arte, no podrá ser industria”, *Popular Film* n° 307, 30 junio, Barcelona.

----- (1932), “Contestando a una alusión. Lo social en el cinema”, *Popular Film* n° 317, 8 septiembre, Barcelona.

----- (1932), “El dinero está matando al cinema”, *Popular Film* n° 325, 3 noviembre, Barcelona.

----- (1932), “El cinema sobre el teatro”, *Popular Film* n° 327, 17 noviembre, Barcelona.

----- (1933), “Hacia un cinema español”, *Popular Film* n° 334, 5 enero, Barcelona.

----- (1933), “El cinema al servicio del Pueblo”, *Popular Film* n° 343, 9 marzo, Barcelona.

----- (1933), “Laboremos por el cinema”, *Popular Film* n° 351, 27 abril, Barcelona.

----- (1933), “El poder del cinema”, *Popular Film* n° 381, 30 noviembre, Barcelona.

----- (1934), “¿Dónde está el cine español?”, *Popular Film* n° 395, 8 marzo, Barcelona.

- (1935), “El cine español de espaldas al pueblo”, *Tiempos Nuevos* año II nº 7, 1 noviembre, Barcelona.
- (1935), “El film social en la Rusia Soviética”, *Tiempos Nuevos* año II nº 8, Barcelona.
- (1935), “Dos fórmulas de organización industrial del cinema”, *Popular Film* nº 437, 3 enero, Barcelona.
- (1935), “Golpes en el yunque”, *Popular Film* nº 439, 17 enero, Barcelona.
- (1935), “Elogio y censura del periodista español”, *Popular Film* nº 445, 28 febrero, Barcelona.
- (1935), “Dómines y capitostes del cinema”, *Popular Film* nº 447, 14 marzo, Barcelona.
- (1935), “¿Cine o teatro?”, *Popular Film* nº 448, 21 marzo, Barcelona.
- (1935), “La censura cinematográfica en España”, *Popular Film* nº 454, 2 mayo, Barcelona.
- (1935), “Hay que crear la biblioteca cinematográfica”, *Popular Film* nº 460, 13 junio, Barcelona.
- (1935), “La producción nacional en marcha”, *Popular Film* nº 477, 10 octubre, Barcelona.
- (1935), “El cinema hispano, reflejo social de nuestro tiempo”, *Tiempos Nuevos* año II nº 6, 1 octubre, Barcelona.
- (1935), “La subversión de valores alcanza a nuestro cinema”, *Popular Film* nº 478, 17 octubre, Barcelona.
- (1935), “Periodismo ultramoderno”, *Popular Film* nº 482, 14 noviembre, Barcelona.
- (1935), “Alabanzas al crítico”, *Popular Film* nº 484, 28 noviembre, Barcelona.
- (1935), “Patriotismo de celuloide”, *Popular Film* nº 486, 5 diciembre, Barcelona.
- (1936), “Un año de cinema en España”, *Tiempos Nuevos* año III nº 1, enero, Barcelona.
- (1936), “Dos escuelas cinematográficas”, *Popular Film* nº 493, 30 enero, Barcelona.
- (1936), “Periodismo de imágenes”, *Tiempos Nuevos* año III nº 7, 1 julio, Barcelona.
- (1936), “Nuestro cinema ante las gestas revolucionarias”, *Tiempos Nuevos* año III nº 4, abril, Barcelona.
- (1936), “Cine, industria y cinema revolucionario”, *Tiempos Nuevos* año III nº 5, mayo, Barcelona.
- (1937), “Cinema y revolución”, *Tiempos Nuevos* año IV nº 2, febrero, Barcelona.
- (1937), “La españolada y su mixtificación”, *Mi Revista* nº 29, 15 diciembre, Barcelona.
- (1937), *El cine bajo la svástica. La influencia fascista en el cinema internacional*, Tierra y libertad, Barcelona.
- (1937), *Un ensayo de teatro experimental*, Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, Caspe (Zaragoza).
- (1938), “Jotas de guerra en Aragón”, *Mi Revista* nº 32, 20 enero, Barcelona.
- (1938), “Cinema pre-revolucionario”, *Tiempos Nuevos* año V nº 13, octubre-noviembre, Barcelona.

----- (1938), “La etapa heroica del nuevo cine español”, *Tiempos Nuevos* año V nº 12, octubre- noviembre, Barcelona.

----- (1938), “Confesión honrada de un condenado a muerte”, *Umbral* nº 52, 12 de noviembre, Barcelona.

----- (1938), “Del cine burgués al cinema social” pp. 131-140, *Timón*, noviembre, Barcelona.

----- (1945), “Hacia un cinema del pueblo. España no figura en el mapa cinematográfico”, *Tiempos Nuevos* nº 4, abril, Toulouse.

SANTOS DAVANT (1935), “Laboriosa gestación de una semilla”, *Tiempos Nuevos* año II nº 3 julio, Barcelona.

SANTOS JULIÁ (coord.) (2006), *República y Guerra en España (1931-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid.

SANZ ALONSO, Carlos J. (1986), “La socialización de los espectáculos públicos en Barcelona durante la Guerra Civil” pp. 61-65, *Sin Fronteras* nº 1, suplemento de *Solidaridad Obrera*, Barcelona.

----- [et. al.] (2000), *Cine y anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica*, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid.

SANZ CAMPOS, Ismael (1991), “Alfonso XIII y la Segunda República (1902-1939)” pp. 215-416, en *Historia de España. Vol. XI*, DOMÍNGUEZ, A. (dir.), Planeta, Barcelona.

SARRÓ, Miguel (2005), *Pinturas de Guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española*, Creative Commons, Madrid.

SEGUÍN, Jean Claude (1996), *Historia del cine español*, Acento, Madrid.

SIGUÁN BOEHMER, Marisa (1981), *Literatura popular libertaria, trece años de “La novela Ideal”, 1925-1938*, Península, Barcelona.

SIRERA, J.Ll. (2005), “Teatro y revolución en la Valencia de 1936: de la utopía al melodrama”, *Stichomythia* nº 0 ([www.http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/ indice_cero/ Numero0/t4.htm.](http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/indice_cero/Numero0/t4.htm)) [3.XI. 2005].

SERRA, Daniel i Jaume (2003), *La guerra quotidiana. Testimonis d’una ciutat en guerra (Barcelona 1936-1939)*, Col·lecció textos, Columna, Barcelona.

SOLÀ, Pere (1978), *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya*, La Magrana, Barcelona.

----- (1980), *Educació i moviment llibertari a Catalunya*, Edicions 62, Barcelona.

SOLÈ SABATÉ, Josep M.; VILLARROYA, Joan (dirs.), (2005) *Breu Història de la Guerra Civil a Catalunya*, Edicions 62, Barcelona.

SOLER, Juan M. (1936), “La guerra en Aragón. Siétamo en ruinas”, *Mi Revista* nº 3, 15 noviembre, Barcelona.

----- (1937), “En el frente de Aragón”, *Mi Revista* nº 7, 15 enero, Barcelona.

----- (1937), “Aragón libre, la alegría en el frente”, *Mi Revista* nº 13, 15 abril, Barcelona.

----- (1938), “La gesta de las milicias catalanas en Aragón”, *Mi Revista* nº 40, 1 mayo, Barcelona.

----- (1938), “La labor humanitaria y antifascista de SIA”, *Mi Revista* nº 54, 1 diciembre, Barcelona.

SOLIDARIDAD OBRERA (1936-1939), AIT, Órgano de la Confederación Nacional del Trabajo de Cataluña, Portavoz de la Confederación Nacional del Trabajo de España, Barcelona.

SORIA, Florentino (1991), *Juan Mariné, un explorador de la imagen*, Filmoteca Regional de Murcia, Editora Regional de Murcia.

STANLEY G. PAYNE; TUSELL, Javier (dirs.) (1996), *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Temas de Hoy, Madrid.

STANLEY G. PAYNE (2005), *El colapso de la República*, La esfera de los libros, Madrid.

----- (2006), “De Teruel a la batalla del Ebro” pp. 349-347, en MALEFAKIS, Edward (dir.) *La Guerra Civil española*, Taurus, Madrid.

STROB, Ingrid (1986), *Partisanas*, Virus, Barcelona.

STRUB, Heiri (1976), “Un arte para la lucha revolucionaria”, en *John Heartfield. Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Gustavo Gili, Barcelona.

TAVERA, Susana (1992), *Solidaridad Obrera. El fer-se i desfer-se d'un diari anarcosindicalista (1915-1939)*, Diputació de Barcelona, Col·legi de Periodistes, Barcelona.

----- (1995), “Revolucionarios, publicistas y bohemios: los periodistas anarquistas (1918-1936)” pp. 237-242, en HOFFMANN; TOUS; TIETZ, *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, Madrid.

----- (2002), “La historia del anarquismo español, ua encrucijada interpretativa nueva” pp. 13-37, *Ayer* nº 45, Madrid.

----- (2004), “El diari Solidaridad Obrera o una Guerra Civil de paper” pp. 46-47, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Una revolució en plena guerra. Vol. II*, Edicions 62, Barcelona.

----- (2004), “Els anarquistas al govern de Catalunya. 1936-1937” pp. 41-51, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Una revolució en plena guerra. Vol. II*, Edicions 62, Barcelona.

----- (2005), *Federica Montseny. La indomable*, Temas de hoy, Madrid.

TERMES, Josep (2003), *De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)*, Edicions 62, Barcelona

TIEMPOS NUEVOS (1934-1938), *Revista de Sociología, Arte y Economía* (Suplemento de *Tierra y Libertad*), dirigida por Diego Abad de Santillán, AHCB, Unión Gráfica, Barcelona.

TIERRA Y LIBERTAD (1936-1939), *Órgano de la FAI*, AHCB/IUHJV, Barcelona.

THOMAS, Hugh (2001), *La Guerra Civil española* [1976], Mondadori, Barcelona.

TOMÁS FERRÉ, Facundo (1986), *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*, Ayuntamiento de Valencia.

TORMO, David (2004), “L’evolució de la guerra” pp. 92 -118, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, Edicions 62, Barcelona.

TORYHO, Jacinto (1975), *No éramos tan malos. Memorias de la Guerra Civil española, 1936-1939*, G. Del Toro Editor, Madrid.

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2002), *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000), *La España del siglo XX, Vol.III* [1966], Akal, Madrid.

----- (dir.) (1990), “El proyecto cultural de la Segunda República”, en *Comunicación, Cultura y Política durante la Segunda República y la Guerra Civil (España 1931-1939), Tomo II* pp. 331-356, Universidad del País Vasco, Bilbao.

TUSELL, Javier (1996), *Vivir en guerra, España 1936-1939*, Sílex, Madrid.

UCELAY-DA CAL, Enric (1982) *La Catalunya Populista. Imatge, cultura i política en l’etapa republicana (1931-1939)*, La Magrana, Barcelona.

----- (2006), “Cataluña durante la guerra” pp. 265-320, en MALEFAKIS, E. (dir.) *La Guerra Civil española*, Taurus, Madrid.

UMBRAL (1937-1939), *Semanario de la Nueva Era*, dirigido por Antonio Fernández Escobés, CEHI/AHCB, n°s 1-58 (julio 1937 a diciembre 1938), Valencia-Barcelona.

VAN PAASSEN, Pierre (1964), “La toma de Siétamo” pp. 38-40, *Tierra y Libertad* n° 254, México.

VERAMON, Luis (1937), “Gloria cinematográfica”, *Espectáculo* n° 3, 15 agosto, Barcelona.

----- (1938), “Revisión de films españoles. *Aurora de Esperanza*, primer ensayo de cinema social”, *Umbra* n° 46, 1 octubre, Barcelona.

VERNON, Richards (1971), *Enseñanzas de la Revolución Española*, Belibaste, París.

- VILAR, Pierre (1988), *La Guerra Civil Espanyola*, Crítica, Barcelona.
- VILLARROYA, Joan (2004), “Els bombardejos durant la Guerra Civil”, en *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939). Catalunya, centre neuràlgic de la guerra. Vol. III*, pp. 110-126, Edicions 62, Barcelona.
- VILLEGAS, Manuel (1936), “Elogio sentimental del cinema social”, *Popular Film* nº 500, 19 marzo, Barcelona.
- XIP (1938), “Laya Films”; *Mi Revista*, nº 40, 1 mayo, Barcelona.
 ----- (1938), “Catalonia Films S.A.”, *Mi Revista*, nº 40, 1 mayo, Barcelona.
- YRAOLA, Aitor (coord.) (1997), *Historia Contemporánea de España y cine*, Universidad Autónoma, Madrid.
- ZUMALDE ARREGUI, Imanol (2006), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1980), "El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939" pp. 3-4, *Contracampo* nº 9, Madrid.
 ----- (1982), “El cinema del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil” pp. 13-15, *Contracampo* nº 28, Madrid.
 ----- (1990), “Aparatos de Estado y propaganda fílmica: el cine de la República española (1936-1939)” pp. 475-486, en TUÑÓN DE LARA, J.M. (dir.) *Comunicación, Cultura y Política durante la Segunda República y la Guerra Civil (España 1931-1939). Tomo II*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
 ----- (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona.
- ZÚÑIGA, Ángel (1948), *Una historia del cine. Vol. II*, Destino, Barcelona.