

...de la revolución social y anarquista...

teropopular en la Komintern, como analiza Daria Kowalsky. En una marco ideológica, la internacionalización del popular film, realizada en Nueva York, es impulsada por un grupo de intelectuales e internadamente activos, construye otro ejemplo de lo que se dio en llamar una "crisis moral" (Sonia Cayula López).

Sea como fuere, la guerra civil española no fue solo un desastre, sino una victoria y una derrota, sin concesiones, sin perdón, sin piedad durante muchos años. La visión de la guerra que el debate nacional ofreció estuvo, en su forma literaria y cinematográfica, sellada por el propio franco, el ser sobreviviente de la era que arrastraba. Y Nancy Berthier analiza con detalle su versión de la Cruzada y cómo aparece en *La batalla* que José Luis Sáenz de Sotomayor dirigió basándose en un texto literario escrito por el propio Caudillo.

Por último, el volumen analiza los motivos transnacionales que existen entre los miembros de ambas bandas. Rafael Rodríguez Trinché fue su atoración en la historia de un Madrid antipolítico, un momento en personaje, el momento de la mano para los nacionalistas, un momento, estourciendo día a día durante tres años, mientras los nazis y los alemanes lo apresan sucesivamente, haciendo soldados, compañeros para la República que vivió en su defensa los mejores momentos de una nueva época. Transversal es también la documentación que hace Vicente Sánchez-Balboa entre los comunistas, los obreros de Barcelona, los obreros y José Antonio Arce y el movimiento por parte del mismo en el 10 de septiembre de 1936 por la mala organización, siendo sus imperfecciones, características de los dos países.

La inclusión de este capítulo es una muestra de cómo se ha desarrollado el debate de la producción cinematográfica en España durante la guerra civil y su impacto en la cultura popular.



LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA

Román Gubern

La más inmediata respuesta cinematográfica a la sublevación de julio de 1936 la produjo la central anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo) en Barcelona. Fundada en 1910, la CNT tenía una gran implantación en Cataluña y había creado en 1930 el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), mayoritario en el sector, con unos 1.500 afiliados a inicios de 1936, de ellos unos 400 en el ámbito cinematográfico. Como respuesta a la sublevación militar, en julio de 1936 la CNT creó una Oficina de Información y Propaganda, dirigida por el periodista Jacinto Torryo, cuyo primera producción fue *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, montada y comentada por el periodista Mateo Santos –exdirector de la revista *Popular Film*–, utilizando filmaciones de varios operadores efectuadas en las calles de Barcelona entre el 19 y el 24 de julio. Este documento excepcional, que capta con crudeza la convulsión revolucionaria de los primeros días, se caracterizó por su inflamado comentario que denunció “la traición de unos militares sin honor (...) en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano”. Los fuegos prendidos a las iglesias saqueadas “alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español”. Mostró Santos momias de monjas y frailes expuestas en la puerta del convento de las Salesas, la liberación de presos de las cárceles y concluyó con la marcha de la columna militar liderada por el leonés Buenaventura Durruti y Pérez Farrás para combatir al enemigo en

Aragón. El contrapunto humanitario a la barbarie enemiga es mostrado en una escena (tal vez fingida) en que los milicianos renuncian a perseguir a unos fascistas que disparan desde el interior del manicomio de Santa Eulalia, para evitar dañar a sus pacientes.

Estrenado el 14 de agosto, el virulento anticlericalismo y la estridencia revolucionaria hicieron de este reportaje una pieza ideal para la contrapropaganda enemiga, gracias a una copia que el distribuidor José Arquer hizo llegar a Berlín. Pero el film de Santos dio el tono a la estrategia política anarquista, que proponía la revolución social simultánea a la guerra, para dar sentido con aquella al combate de las clases populares. Esta opción, diferenciada de la estrategia marxista, haría a sus films más vulnerables a su reutilización por la contrapropaganda enemiga. Por otra parte, y congruente con esta política revolucionaria, la CNT se incautó y colectivizó las 116 salas de cine que funcionaban en Barcelona, que pasaron a ser regidas por el Comité Económico de Cines del SUEP, aunque en otoño de 1936 el SUEP se transformó en SIE-Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films), con el objetivo de reinvertir los ingresos de las salas de exhibición en el paralizado sector de producción cinematográfica.

Tras tan estridente debut, Mateo Santos recibió el encargo de confeccionar un más apacible *Barcelona trabaja para el frente*, editado por el Comité Central de Abastos, que mostró la organización de la distribución alimenticia de los anarquistas, para abastecer al frente y la retaguardia, exhibiendo incluso imágenes del lujoso Hotel Ritz reconvertido en comedor público para los obreros. Pero las prontas dificultades alimenticias y la amenaza de racionamiento que se cernía sobre la población hizo que fuese retirado antes de su estreno.

El avance de la columna barcelonesa de Durruti por tierras aragonesas, a la que se incorporaron los operadores Adrien Porchet y Pablo Wescheuk y el periodista y dibujante Les (Angel Lescarboure, nacido en Barcelona de padres franceses), permitió la producción en el verano de 1936 de la serie *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. En su primera entrega (*Los*

aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 1), iniciada en Bujaraloz, el comentario de Toryho se deslizó hacia el culto a la personalidad de su líder, al calificarle de "armazón de gigante y corazón de lino. Músculos de acero, voluntad inquebrantable, todo bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende de El Empecinado y Don Quijote". Le siguieron *Estampas de la revolución antifascista nº 2*, todavía confeccionado con torpeza, pero la siguiente *La toma de Siétamo* incluyó por vez primera la simulación de diálogos, convenientemente doblados en el estudio. Describe la toma de Siétamo, "pueblo de abolengo carlista que no pudieron someter las fuerzas alfonsinas" (Toryho). Un herido es transportado por sus camaradas "sin ser hostilizados por los fascistas". Un soldado franquista pasado al enemigo arenga a sus excompañeros para que no disparen contra el pueblo. Más tarde, muestra a otros cuatro desertores integrados en el bando republicano y saludando con el puño. La serie se completó con *La batalla de Farlete*, de una elaboración ideológica más ambiciosa, pues empieza con imágenes de campesinos laborando, mientras el comentario dice: "No en el cielo, sino en la tierra, se asienta firmemente el ideal de la redención futura". Concluye con imágenes de la divisoria del Ebro, con el comentario: "Se juega aquí el porvenir de la humanidad".

Los dos focos bélicos que resultaron más productivos para la cinematografía de los cenetistas catalanes fueron los frentes aragoneses y la defensa de Madrid. En el primero, las cámaras no sólo atendieron a los enfrentamientos armados, sino que ilustraron también sus propuestas de revolución social campesina. Tal ocurrió en *Bajo el signo libertario* (1936), de Les y con actores del Grup Art Lliure, que escenificaron su aplastamiento de la sublevación militar y la posterior colectivización agraria llevada a cabo en Pina de Ebro. Pero el grueso de la producción se concentró en los escenarios militares. En *El cerco de Huesca*, rodado a inicios de 1937, en una imagen inusual se muestran bandadas de cuervos atraídos por los cadáveres. Los combatientes comentan "la prensa facciosa [hallada a los prisioneros enemigos] vendida a la influencia germano-italiana de los seculares enemigos de las masas trabajadoras". El asedio y la toma de Teruel fue glosada con diversos títulos, como *La columna de*

