



## 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 Toriyo, 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 Lescarboureue, nacido en Barcelona de padres franceses), permitió la producción en el verano de 1936 de la serie *Los aguilucho de la FAI por tierras de Aragón*. En su primera entrega (*Los*

*aguilucho de la FAI por tierras de Aragón n° 1*), iniciada en Bujaraloz, el comentario de Toryho se deslizó hacia el culto a la personalidad de su líder, al calificarle de "almacén de gigante y corazón de lino. Músculos de acero, voluntad inquebrantable, toda bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende de El Empeinado y Don Quijote". Le siguieron *Estampas de la revolución antifascista n° 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*

*hierro* (1937), fotografiada por Miguel Mutiñó, y *Teruel ha caído* (1937), del mismo operador, que recoge las celebraciones barcelonesas con motivo de esta victoria, con discursos de varios líderes políticos (los anarquistas Federica Montseny, Juan García Oliver y Diego Abad de Santillán, el comunista Rafael Vidiella, el presidente Companys). *La toma de Teruel* (1937), fotografiada por Félix Marquet, recapituló la campaña, y *Tres fechas gloriosas* (1937), también de Marquet, mostró el avance de las tropas por Aragón y denunció "el fascismo extranjero" que proporciona aviones y hombres a los rebeldes, incluyendo en sus imágenes la toma de Quito y Belchite en setiembre de 1937, la de Biescas en octubre y la de Teruel en diciembre. *Alas negras* (1937) mostró los daños causados por los bombardeos sobre Lérida y la retaguardia aragonesa, exhibiendo cadáveres de niños. Muestra luego a la aviación republicana persiguiendo a los agresores, mientras los campesinos siembran, el avance de las Brigadas Internacionales y el alto al llegar a Belchite.

La apurada situación militar de Madrid, atacado por el sur, hizo que Durruti se desplazase a la capital, en cuyo frente hallaría la muerte el 20 de noviembre de 1936 en circunstancias aún no aclaradas. Los cineastas catalanes se desplazaron con el y rodaron una serie de cinco documentales con el título genérico *Madrid tumba del fascio*, que a la vez que mostró los daños producidos por los bombardeos, expuso la firme voluntad de resistencia de los defensores de la capital. El multitudinario entierro de Durruti en Barcelona cohesionó momentáneamente a las facciones políticas del antifascismo catalán y fue registrado por las cámaras, dando como fruto los documentales *Entierro de Durruti* (producción SUEP para CNT-FAI) y *L'enterrament de Durruti*, de Laya Films (productora de la Generalitat catalana) y con un vibrante comentario en catalán de Jaume Miravittles, responsable de propaganda del gobierno autónomo. En el primer aniversario de su muerte *20 de noviembre* recordaría su figura, con un Juan García Oliver evocando en un flash-back la lucha anarquista en Barcelona desde 1923, con escenas reconstruidas.

La tendencia, ya aludida, a dramatizar escenas con actores, fue especialmente visible en los documentales de adoctrinamiento. Un

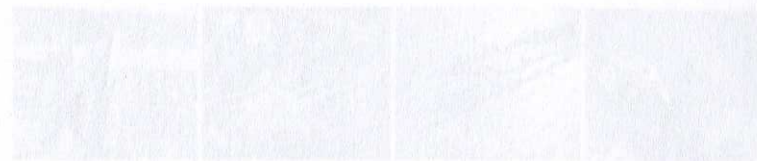
ejemplo de ello se encuentra en *La silla vacía* (1937), de Valentín R. González, cuyo protagonista (José Pal Latorre), sentado en la terraza de un café, ve pasar a un mutilado de guerra. Impresionado, va a alistarse y se dirige al frente de Aragón, lo que permite mostrar sus actividades políticas, escolares, sanitarias, etc. El protagonista aparece inserto en la acción documental y, durante un combate, cae malherido, pronunciando la consigna "¡Pensad en nosotros!". La muerte del combatiente protagonista era un discutible estímulo publicitario para futuros alistamientos y mostraba el aspecto más ingenuo de la propaganda anarquista. En *la brecha. Aspectos de nuestra revolución proletaria* (1937), de Ramón Quadreny, utiliza en cambio a un personaje, Luis (Joaquín Puyol), como hilo conductor, para mostrar la instrucción militar e ideológica en la retaguardia. Y en la producción madrileña *Castilla se liberta* (1937), de Adolfo Aznar y sobre el cooperativismo agrario, aparecía junto al líder anarquista Cipriano Mera el actor Félix Briones, interpretando al fallecido Buenaventura Durruti.

La consolidación de otras fuerzas de ideología marxista (PSUC y UGT) en Cataluña y el enfrentamiento armado con la Generalitat en mayo de 1937 debilitó considerablemente a la CNT-FAI, cuya hegemonía cinematográfica declinó visiblemente. Tras esta crisis, produjo *Manifiesto de la CNT/FAI*, que fue muy criticado por las otras fuerzas frentepopulistas. También arreciaron desde entonces los debates internos. Al carecer el anarcosindicalismo de un canon estético, el espontaneísmo y desinhibición de sus films les condujo a veces a imágenes de gran frescura, pero otras veces a torpezas mayúsculas. Gil Bel escribió en la revista *Espectáculo*: "Los Sindicatos, empujados por su propia vitalidad, se lanzaron a fabricar películas como quien hace sillas o carros. Antes de rodar un film hay que estudiar cine. No es cuestión de entusiasmo y buena voluntad" (2).

La implantación anarquista en Madrid era mucho menor y su producción fue obra del SUICEP (Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), para la que el valenciano Armand Guerra (José María Estivalis) rodó la serie *Estampas guerreras* (1937), de tres documentales, y el veterano Fernando Roldán el largometraje *¡Así*

*venceremos!* (1937), que advirtió contra la amenaza de espías y saboteadores en la retaguardia republicana, incluyendo escenificaciones con actores. El SUICEP se reconvirtió en FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), para la que Antonio Polo realizó *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (1937). Y bajo el emblema Spartacus Films los libertarios editaron el noticiario *Momentos de España* –para emular al comunista *España al día*–, del que aparecieron pocos números.

No pudiendo erradicar al muy criticado pero exitoso cine norteamericano de las pantallas, los anarcosindicalistas iniciaron en Barcelona en 1937 la producción de films de ficción con ambición propagandista. El primero fue *Aurora de esperanza*, dirigido por el aragonés Antonio Sau, cuya acción transcurría en un país inidentificado, donde un obrero en paro (Félix de Pomés), tras múltiples penalidades, envía a su esposa (Enriqueta Soler) y sus dos hijos pequeños a la casa de sus padres, en el campo, arenga a las masas desempleadas y lidera una marcha del hambre que desemboca en una revolución social. El registro folletinesco de este drama social dio paso a un torpe ensayo de cine musical con protagonistas infantiles en *¡Nosotros somos así!* (1937), de Valentín R. González, en donde se asistía a la toma de conciencia revolucionaria de un niño rico, cuyo padre condenado a muerte veía conmutada su pena por la generosidad libertaria. Y en Madrid el italoargentino Fernando Mignoni dirigió *Nuestro culpable* (1937), comedia brillante que exaltaba a un ladrón (Ricardo Núñez) que robaba a un banquero y le arrebataba a su amante, pero cuya frivolidad fue duramente criticada por los comunistas.



## LA PRODUCCIÓN COMUNISTA Y LA UNIÓN SOVIÉTICA

Daniel Kowalski

Quinto Congreso, 1937

Si bien es indudablemente cierto que los soviéticos comenzaron a colaborar con los primeros cineastas españoles en los campos de batalla, tampoco cabe duda de que sus esfuerzos por unir a una guerra mundial fueron la razón principal de la movilización cinematográfica española durante los primeros meses de la revolución de Octubre. Después de haberse comprometido la actividad fílmica del Gobierno republicano durante la primera guerra mundial con la producción del primer largometraje durante la Segunda Guerra Mundial. Así, entre 1934 y 1937, el Gobierno soviético patrocinó la actividad fílmica del Gobierno republicano español durante la Segunda Guerra Mundial, financiando por el camino el viaje de los "Grandes señores" a Moscú durante los campos de batalla y una gran cantidad de películas de 5 millones de roubles de costo en total. Durante 1937, cuando se organizó el Quinto Congreso, se preparó el programa de cine y se realizaron actividades cinematográficas de gran alcance, incluyendo un noticiario cinematográfico en la URSS y una campaña por el cine en el país. El cine de guerra y el cine de guerra fueron los temas principales del cine de guerra y el cine de guerra. El cine de guerra y el cine de guerra fueron los temas principales del cine de guerra y el cine de guerra.