



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El cine anarquista durante la Guerra Civil (1936-1939)

Autor/es

Eduardo Martín Doñate

Director/es

Pilar Salomón Chéliz

Filosofía y Letras / Historia
2017

Resumen

La época de consolidación de los medios de masas (radio, prensa, cine) en España son los años 30, cuando no solo se convirtieron en arte, espectáculo, industria, comercio o propaganda, sino también en documento y herencia histórica. En esta década, muchas ideologías utilizaron estos nuevos medios, especialmente el cine, para transmitir sus valores a la población. Una de estas ideologías fue el anarquismo, que en la Península Ibérica, tenía como máximo exponente a la anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo). Dicha organización obró uno de los hechos más interesantes y menospreciados de la historia de España, la colectivización de la industria cinematográfica española. Este evento permitió a la CNT convertirse en la organización política que más archivos audiovisuales produjo durante la guerra civil (1936-1939). Solo con la caída del régimen franquista, unido al interés de historiadores y particulares se ha logrado recuperar un incompleto legado.

Intrínseco a este acontecimiento no solo están los trabajos audiovisuales y el legado cultural e histórico, sino también una experiencia de gestión y elaboración de películas bajo una pauta colectivista. En los últimos años las investigaciones han ido aumentando en torno a este tema ya que debido a su magnitud constituye un caso único en la historia. Gracias a este trabajo previo se ha podido lanzar una mirada detallada a un fenómeno tan espontáneo y organizado como olvidado por la mayoría de la sociedad, abstraída en la burbuja posmoderna de la saturación informativa no dando una importancia relevante a sucesos que inevitablemente, nos han afectado y/o condicionado en la configuración de la cultura cinematográfica española.

Índice

1. Introducción	p. 4
2. Un breve vistazo al escenario	p. 6
3. Colectivización de los medios, colectivización del cine	p. 11
3.1.Toma de control de los medios (cinematográficos) por la CNT	p. 12
3.2.Producción, distribución y exhibición de películas	p. 15
4. Cultura anarquista de masas	p. 23
4.1.Otras corrientes cinematográficas de la España republicana	p. 28
5. Conclusión	p. 30
6. Bibliografía	p. 32

1. Introducción

En los últimos años se ha visto un interés creciente en investigar diversas corrientes cinematográficas y sus influencias, tanto políticas como artísticas, que han condicionado la mentalidad social desde la creación del séptimo arte. En consecuencia, el estudio de este hecho ha permitido observar como el nacimiento y crecimiento de la industria del cine ha tenido un impacto directo en la formación de la conciencia social. Cuando el cine pasó a ser una industria coincidió con el periodo de entreguerras, un momento de gran inestabilidad, impulsando a diversos gobiernos e ideologías a utilizarla como herramienta propagandística para condicionar a la opinión pública, conseguir más apoyos y legitimar su posición.

En este caso, el objeto de estudio seleccionado ha sido la producción audiovisual realizada durante la Guerra Civil Española por la anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo). Este sindicato tiene su origen en la antigua organización Solidaridad Obrera, en 1910 refundada con este nuevo nombre. De esta manera se consolidó una tradición sindical basada en un antiparlamentarismo revolucionario que maduró más tarde en un socialismo antiauthoritario¹. Ante los valores capitalistas o comunistas orientadores de la gestión de la industria audiovisual de la década de 1930, los anarquistas, erigieron un modelo diferenciado de los principales referentes internacionales, basado en una explotación colectiva de los medios de producción audiovisuales pero en vez de pública y subordinada al interés estatal, se realizó de manera privada y gestionada directamente por el sindicato y sus afiliados. La diferencia no solo estuvo en el cambio en los modos de producción, además fue acompañada de una reivindicación social y cultural bajo los valores ácratas, un caso único en la historia del cine español.

¹ Casanova, Julián. *De la calle al frente el anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona. Ed. Crítica. 1997 p. 15

Los primeros estudiosos que se adentraron a analizar la cinematografía española, del turbulento episodio que es la guerra civil, se encontraron con una gran variedad de producciones, estilos artísticos y maneras de gestionar esta novedad cultural, recreacional e ideológica. Autores como Gubern² o Sala i Noguer³ clasificaron esta pluralidad según quién hubiese encargado producir las cintas (comunistas, anarquistas, gobierno republicano, sublevados, etc.). Observaron como en la República española hubo una época de expansión industrial del cine en los años 30, que con el golpe y la ruptura del estado republicano, todo ese desarrollo previo quedó a merced de quien pudiera utilizarlo. Esto sirvió de base para profundizar, posteriormente, en los distintos tipos de cine que se elaboraron durante la guerra. Las producciones anarcosindicalistas controladas por el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), la rama sindical-cultural de la CNT, ocupan un lugar destacado al ser un caso único en la historia donde la industria del espectáculo fue colectivizada y autogestionada por sus trabajadores, lo que se tradujo en la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico y semiótico, además de una intención artística por romper con lo realizado anteriormente. Los últimos años se han destacado por el descubrimiento de materiales que se creían perdidos y gracias a la investigación incesante, se ha podido estudiar el plano cultural de la colectivización cenetista dentro del mundo de los espectáculos. Porton⁴, Crusells⁵ o Sanchez Biosca⁶, han propuesto un punto de vista diferente que ha enriquecido lo que se tenía entendido sobre este fenómeno. Sin embargo, aún se trata de un fenómeno poco estudiado, ya que no hay grandes obras que incluyan este aspecto de la revolución anarquista ni lo comparan con otras colectivizaciones industriales. Según Martínez Muñoz, del casi centenar de filmes producidos en la guerra por el SUEP, se han podido recuperar o nos han llegado unos treinta y siete, por ello, investigar este aspecto de la guerra civil se convierte en un enfrentamiento contra el olvido, el menospicio y la represión.

² Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona. Ed. Lumen. 1977.

³ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990.

⁴ Porton, Richard. *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*. Barcelona. Ed. Gedisa. 2011

⁵ Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona. Ed. Ariel. 2000.

⁶ Sanchez-Biosca, Vicente. “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”. *Cuadernos de Información y Comunicación*. 2007. Vol 12. pp 75-94.

El objetivo de este trabajo consiste en realizar una síntesis sobre este hecho tratando dos aspectos: el primero sería la reorganización y explotación económica, y el segundo la valoración cultural e histórica de los resultados de la revolución anarcosindicalista dentro de este campo.

Para ello utilizaremos los análisis e investigaciones historiográficas basados en los documentos producidos, tanto escritos como visuales, y los debates internos que tuvieron lugar en el seno de las organizaciones anarquistas, para hacer un breve esbozo de cómo se produjo este fenómeno, que intenciones o ideas querían desarrollar y cuál fue su resultado final dentro del marco que vivieron; la revolución española y la guerra civil.

2. Un breve vistazo al escenario

A mediados de julio de 1936, una conspiración militar asalta un golpe a una República que sobrevive gracias al apoyo popular y de las fuerzas armadas o del orden que no secundan el golpe. Este marco de sociedad fragmentada estaba unido a unas tensas relaciones internacionales, las cuales se encontraban en un momento muy delicado, el apetito expansionista de países como Alemania no era frenado por las principales potencias democráticas occidentales, temerosas de desencadenar una nueva guerra y firmes en su política de apaciguamiento. Esta actitud llevó al intervencionismo italogermano a favor de los sublevados desde las primeras fases de la guerra civil española (Julio-Octubre 1936), en consecuencia, un conflicto que a priori se previa como interno comenzaba a tomar una dimensión internacional. El estallido de la guerra civil fue visto con temor por las democracias occidentales y la URSS, los primeros se inquietaban ante una posible extensión del conflicto a toda Europa, en cambio, para los segundos el aumento de la incertidumbre internacional era visto con recelo, mientras la guerra dure la llegada de noticias, imágenes, documentales y películas repercutirán

sobre la opinión pública del resto de países europeos. Estas tensiones se aplacaron temporalmente con la firma de los Acuerdos de No Intervención (Agosto 1936) propuestos por Francia, aunque ignorados por Alemania, Italia y Portugal, lo que propicio la ayuda soviética en la guerra a favor del bando republicano (Octubre 1936)⁷. Este rompecabezas de intereses nacionales, políticos e ideológicos hizo que el conflicto alcanzara un nuevo status, convirtiendo a España en una pieza geoestratégica vital para un posterior triunfo de la guerra que se avecinaba en Europa.

En otros conflictos previos de la historia de España la población civil fue movilizada para tomar las armas contra un enemigo interno. Estas anteriores guerras se solucionaron con la derrota de una de las facciones implicadas en el enfrentamiento, siendo reintegrados en el cuerpo social aquellas personas que lucharon o tomaron partido por uno de los bandos. Solo altos cargos o gente implicada con los derrotados tuvieron que exiliarse o sufrieron represión. Esto no sucederá en la guerra civil española donde se enfrentan dos modelos, ideológicos, políticos, sociales y económicos, totalmente diferenciados y antagónicos, que buscan imponerse uno sobre el otro, liquidando al contrario para consolidar su nuevo modelo y evitar cualquier rebeldía tras la guerra.

Tras el vacío de poder generado por el golpe militar y la ruptura del estado republicano, en las zonas que continuaron siendo fieles a la República las organizaciones sindicales y políticas comenzaron a ocupar dicho espacio, apoyadas por las fuerzas del orden que no secundaron el golpe junto con las milicias obreras armadas. Una de estas organizaciones que ocuparían el poder en la calle sería la CNT. Por aquel entonces, según datos del congreso celebrado en Mayo de 1936, el sindicato contaba con un total de 559.294 afiliados⁸ en el territorio nacional, donde destacaba su mayor implantación en Cataluña, el Levante y Zaragoza. Esta última se encontraría bajo control de los sublevados durante toda la guerra.

⁷ Casanova, Julian; Gil Andres, Carlos. *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona. Ed. Ariel. 2009. p. 189

⁸ Casanova, Julián. *De la calle al frente el anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona. Ed. Crítica. 1997 p. 84

La CNT vio la llegada de la República como una oportunidad para expandirse gracias a un sistema garante de un régimen de libertades sindicales. Este hecho les permitió salir de la clandestinidad a la que se vieron abocados durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930); por este motivo siempre mantuvieron una simpatía circunstancial hacia la República, debido a un profundo anhelo por el cual buscaban prepararse para la revolución que condujera a una sociedad sin estado⁹. Con la ruptura del Estado producida por el golpe vieron una oportunidad en la que llevar a cabo sus planes revolucionarios, lo que desencadenó la colectivización tanto industrial como agraria en las zonas donde tenía una mayor influencia, produciéndose la denominada “revolución española”, la cual igualitaria en lo social y lo económico chocaba con el liberalismo imperante en la República. Para la CNT, guerra y revolución iban ligadas, la revolución era su objetivo y la guerra el medio para defenderla y acabar con los enemigos de la misma.

Antes del golpe y el comienzo de la guerra el mundo de los espectáculos, y especialmente el del cine, vivió la transición del mudo al sonoro durante los años 30, una modernización que supuso un cambio económico, social y cultural. El impacto sobre la opinión pública de la sociedad española llevó a dejar de considerar el cine como un mero entretenimiento o factor de cohesión cultural-nacional, para convertirse en una industria y vehículo ideológico. El paso del mudo al sonoro estuvo relacionado en España con la llegada de la República y la intención de renovar la cultura española bajo nuevos preceptos. Así es como el cine, poco a poco, se convirtió en una herramienta para crear una nueva conciencia política e ideológica, debido a su uso didáctico y propagandístico. Además, se transformó en una industria con grandes expectativas e intereses comerciales. Sin embargo este proceso no tuvo dirección alguna y estuvo sujeto al desarrollo exterior¹⁰, la iniciativa privada y la calidad de las propias cintas. Siguiendo un fenómeno que se había manifestado similar en EEUU. Allí se

⁹ Casanova, Julián. *De la calle al frente el anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona. Ed. Crítica. 1997 pp. 18-31

¹⁰ Caparros Lera, José María. *Arte y política en el cine de la República*. Barcelona. Ed. Universidad de Barcelona. 1981. pp. 15-19.

fundaron los grandes estudios o *Majors*¹¹, un modelo empresarial que fue una referencia en España. Los empresarios interesados en este nuevo arte se fijaron en cómo se construyó un sistema de estudios estable y con capacidad para generar beneficios comerciales, basado en el conocido como *star system*. Este método para la producción de películas se basaba en disponer de una plantilla fija de profesionales, tanto técnicos como artísticos, para los rodajes. Así el público se veía atraído por las actuaciones de los protagonistas y la calidad de la cinta, además de crear lazos emocionales con los espectadores y suponer una experiencia acumulada a la hora de gestionar este nuevo valor comercial.

La mayor productora a nivel nacional antes del estallido de la guerra civil era Cifesa. Nacida de la iniciativa privada y concebida como una distribuidora de Columbia Pictures, se dedicó posteriormente a la realización de films. En su apogeo monopolizaría el 50% del total de la producción cinematográfica española pero con el inicio del conflicto paralizó su actividad, dejando al sector audiovisual sin iniciativa a la hora de producir nuevas cintas ni intención de retomarla.

La buena salud de las productoras antes de 1936 era percibida por sus trabajadores y manifestada en los beneficios que obtenía este modelo de negocio, aunque no se traducía en mejoras salariales (salvo el sector de la distribución). En la España de los años 30, la entrada media al cine rondaba entre las 3 y las 5 pesetas, siendo un precio asequible aunque no barato. Los trabajadores que más cobraban eran los tipógrafos con un sueldo de 1,95 pesetas/hora, siendo el salario medio cercano a las 1,5 pesetas/hora que era lo que cobraban los obreros en las fábricas metalúrgicas, textiles o de vidrio. El cine comercial de los años 30 era un cine alejado de la realidad social percibida por los anarcosindicalistas, y en su mayoría importado de EEUU, algo que sería fuertemente criticado por la CNT a la hora de abordar la colectivización. Pese a estos inconvenientes el cine seguía siendo el espectáculo más popular entre la sociedad debido a su mayor capacidad para reunir a espectadores, generar historias que empatizaran y transmitieran valores.

¹¹ Thomas, Tony. Solomon, Aubrey. *Twentieth Century-Fox a corporate and financial history*. Boston. Scarecrow Press. 1988. pp. 1-14.

En aspectos técnicos el cine español gozaba de buen hacer y salud. Durante el primer tercio del siglo XX hubo un interés por crear una cultura cinematográfica nacional, lo que llevó a la fundación de productoras nacionales apoyadas por el Estado, más concretamente la monarquía, pues Alfonso XIII compró las primeras acciones de la productora Atlántida en 1919¹². Como muestra de agradecimiento ante esta ayuda económica, la productora se encargó de ensalzar los valores nacionales, pero este hecho no tuvo trascendencia ni repercusión en términos artísticos. Durante la época de la monarquía y la dictadura las historias aún eran demasiado simples y tópicas, en la mayoría de las ocasiones se trataban de adaptaciones. Esta pauta se siguió repitiendo en los años de la República, desde 1932 hasta julio de 1936, se produjeron 109 películas de las cuales 56 eran adaptaciones¹³. La mayoría de géneros cinematográficos eran foráneos, el único nativo era la zarzuela filmada o un tipo de película denominada “españolada” (término de origen francés utilizado en el siglo XIX para referirse a novelas que trataban sobre la península) basado en tópicos sobre la cultura peninsular; viviría su auge durante los años previos a la guerra civil. Sería el periodo más destacado de este género, desde la década de los años 20 hasta el inicio del conflicto. Se convirtió en la seña de identidad de los intelectuales conservadores, que lo utilizaran como argumento para despreciar el cine calificado por ellos mismos de “cosmopolita”, expresión utilizada para referirse a las películas extranjeras¹⁴. Los grandes empresarios del audiovisual trataban de integrar al público español dentro de un mercado de consumo internacional filmico, una dependencia del extranjero que no desapareció durante la guerra, sino que incluso se reforzó a pesar de la retención de capitales y la colectivización.

¹² García Carrión, Marta. *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*. Zaragoza. Ed. Institución Fernando el católico. 2007. pp. 40-41.

¹³ Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona. Ed. Lumen. 1977. pp. 96-97

¹⁴ García Carrión, Marta. *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*. Zaragoza. Ed. Institución Fernando el católico. 2007. pp. 61-67.

3. Colectivización de los medios, colectivización del cine

La situación de la producción cinematográfica española, previa a la guerra, era una industria asentada pero no relevante a nivel internacional, donde las producciones americanas reinaban en el mundo occidental en detrimento de Francia, que tras superar la Primera Guerra Mundial nunca más recuperaría la hegemonía occidental en el séptimo arte. La producción nacional, sin embargo, no se trataba de una industria deficitaria. Una buena prueba del paulatino desarrollo de la industria del cine sería la ciudad de Zaragoza. A finales del siglo XIX la localidad comenzó a relacionarse con la linterna mágica, teniendo el privilegio de ser la primera y única ciudad de España en instalar un kinetógrafo (primera proyección en pantalla, 28 de junio de 1896)¹⁵ Zaragoza en los primeros momentos del siglo XX se mostró como una ciudad muy interesada en el séptimo arte, se convirtió en uno de los referentes cinéfilos dentro de la península junto a Barcelona y Madrid. Esta pujanza se debió a los buenos contactos y relaciones que se tenían con Francia, unida a la privilegiada posición geográfica zaragozana, que permitía una fácil conexión con Bilbao, Valencia, Madrid, Barcelona, entre otras ciudades españolas. A principios del siglo XX, se vivió una época de expansión del mundo audiovisual reflejada en el interés popular y empresarial. Figuras como Ignacio Coyne Lapetra o Antonio de Padua Tramullas fueron las personificaciones del desarrollo de la producción cinematográfica en la capital aragonesa. Ayudados por iniciativas privadas más pequeñas como Zaragoza films¹⁶, representaban el espíritu inicial de la iniciativa privada que consiguió introducir gradualmente el cine como espectáculo en la sociedad española.

Sin embargo más adelante, en los años 30, toda esta labor había desaparecido debido a la Gran Guerra, la dependencia de las producciones extranjeras y la debilidad de los estudios locales¹⁷. Pese a estos inconvenientes el interés que sentían los zaragozanos y zaragozanas por el séptimo arte no disminuyó, lo que motivó las

¹⁵ Martínez Herranz, Amparo. *Coloquio Zaragoza y el cine.*

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/58/09martinezherranz.pdf> [en línea] consultado noviembre 2016

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

construcción de nuevos cines como el Goya en 1932¹⁸. Además se continuaron modernizando los equipos de las salas para adaptarlos al sonoro, una inversión muy costosa que muestra el interés de los empresarios por que se mantuviera el mercado local del cine y su consumo.

3.1. Toma de control de los medios (cinematográficos) por la CNT

Desde 1930 se organizó una sección dentro de la CNT con el único fin de aglutinar a todos los trabajadores relacionados con el mundo de los espectáculos. Esta nueva organización sindical se denominó SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos). En el momento en el que se produjo el golpe de estado, el SUEP era el sindicato mayoritario en su sector y su único rival, la UGT, no creó una estructura similar propia hasta 1936, una vez que la guerra ya había comenzado¹⁹.

Con el estallido de la Guerra Civil las grandes productoras se paralizaron. Tras el establecimiento de las zonas y la estabilización de los frentes, todos los técnicos y profesionales relacionados con el sector se dispersaron por el territorio nacional²⁰. En el otoño de 1936 la situación del sector audiovisual siguió degenerándose y el paro aumentó exponencialmente. Los productores buscaban ultimar y rentabilizar sus films ante el nuevo escenario que se les presentaba. La situación entre los trabajadores audiovisuales era cada vez más precaria y los alegatos colectivizadores no causaban confianza entre los empresarios hacia sus trabajadores. La intención de los propietarios de los estudios se centró en cómo podían amortizar su inversión, aunque eso tuviera como consecuencia paralizar la producción de películas, a pesar de dejar a sus trabajadores sin empleo ni sueldo.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990. p 49.

²⁰ *Ibidem* p. 19.

En un primer momento la propia CNT no tenía intención de llevar a cabo una colectivización más allá de las salas de exhibición, salvo en caso de que la situación de paro continuara, como refleja esta carta abierta a los productores, en *Popular Film*, el 29 de octubre de 1936: “En principio he de advertir que la CNT tiene representantes en el Comité de Economía Nacional y Regional y que por tanto, no intenta lanzarse a tontas y a locas a la socialización de una determinada industria. (...) es demostración palpable su actual afán de acabar con la paralización de la industria, impulsando la producción privada, garantizando su normal desarrollo e incluso la explotación de esta producción. (...) La socialización de la industria privada no es hoy problema para las organizaciones obreras. Ahora bien, ¿Cómo negar que la sección correspondiente está encargada de realizar un estudio para el caso de que esta socialización se nos imponga con el tiempo?”²¹.

La citada parálisis no fue remediada hasta la intervención anarcosindicalista, que una vez iniciada fue loada por sus partidarios como un impulso que serviría para regenerar el cine y la cultura españolas, además de constituir una ayuda en el proceso revolucionario. Así lo escribiría Les (seudónimo de un reportero de guerra cetenista) en el *Diario Mercantil* el 14 de diciembre de 1936, en relación con el comité de producción creado por el SUEP: “con vistas a coordinar la industria del cine, tratando progresivamente de inculcarle una directriz social renovadora y de acuerdo, al fin, con el ansia de las masas actoras en la magna epopeya que se vive en tierra peninsulares”²². Ese anhelo y moral exultante chocaban con la realidad de la disponibilidad material y humana en aquellos momentos, como afirmaría Alberto Mar en *Popular Film*: “Queremos salir de la imbecilidad reinante en la producción cinematográfica española. Para conseguirlo no basta decir: yo quiero. Es preciso poner los medios conducentes a ello. 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 (...) que sea la gente del cine quien haga cine”²³. Estas palabras hacían referencia a la incorporación en la plantilla de gente inexperta y con falta de ideas, que en un primer momento se veían

²¹ *Ibidem* p. 21

²² *Ibidem* p. 51

²³ *Ibidem* p. 55

superados a la hora de trabajar bajo un sistema estructurado y coordinado de una implantación todavía demasiado reciente. Pese a estos inconvenientes la urgencia del contexto bélico hacía necesaria una producción que sostuviera los empleos, se optó por primar la cantidad en vez de la calidad. Aunque dicha producción se realizó con una intención autodidacta y el desarrollo de una técnica artística propia, rasgo que definirá y diferenciará sus trabajos, frente al de otras organizaciones políticas o empresariales movidas únicamente por el interés propagandístico o comercial. La producción cetenista tuvo una visión aglutinadora de los diferentes aspectos prácticos de la cinematografía (comercial, propagandística y artística).

Una vez la industria fue socializada y reinaugurada, los militantes anarquistas comenzaron a imaginar cómo debía ser este nuevo cine hecho por y para el proletariado. Hay que tener en cuenta que los debates, propuestas y prácticas empleadas se enmarcaban en un contexto que brillaba por su inestabilidad social unido al impacto directo de la fatiga bélica en la población civil. Lo cual dejó a la CNT un marco muy limitado tanto temporal (1936-1938) como espacialmente, ya que el fenómeno de la colectivización del cine tuvo como epicentro la ciudad de Barcelona y de manera más puntual y menos destacada en Madrid. Esto se produjo debido a que Barcelona era una ciudad alejada del frente, cerca de la frontera francesa y con puerto disponible que permitió la filmación e intercambio de películas y su proyección en salas. El triunfo de la colectivización anarcosindicalista sirvió para tomar el control de cuatro estudios de rodaje²⁴ (Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon y Lepanto) y para autoproclamarse como creadores de la industria del cine española, algo falso ya que existía una industria previa que alcanzaría su apogeo en 1934. Posteriormente, esta reclamación les sería arrebatada por los franquistas tras el conflicto y la represión²⁵.

²⁴ Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona. Ed. Ariel. 2000. p. 58

²⁵ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, N° 322, 2003, págs. 50-101.

3.2. Producción, distribución y exhibición de las películas

El alzamiento e inicio de la guerra trajo consigo el fin del funcionamiento del circuito comercial audiovisual. Este parón fue percibido de manera diferente por los trabajadores, mostrando intereses y soluciones diferentes según el sector en el que estaban empleados y movidos por el deseo de querer mantener sus puestos.

En el sector de la producción, la presencia de la CNT (SUEP) era muy notable entre los técnicos y artistas, que trabajaban bajo el control de los empresarios. Estos últimos eran reacios a cualquier intento colectivizador, las películas eran inversiones personales de riesgo que buscaban obtener los máximos beneficios en las salas debido a que España era uno de los mayores consumidores de cine del mundo. Esta visión capitalista de las películas se extendía también al sector de la distribución, donde la financiación foránea era muy importante²⁶, debido a su trabajo para los estudios extranjeros importando cintas, que luego movían entre las diferentes salas españolas. Era un lucrativo negocio: las películas importadas ocupaban un 65% de la cartelera²⁷, frente al 25% que eran producidas por grandes estudios españoles, y el 10% restante llenado por estudios más pequeños o con una vida tan efímera que solo llegaban a exhibir uno o dos films. Por último, el sector de la exhibición era donde se encontraba el mayor número de ceneistas y de donde saldría la gente más activa dentro del SUEP, ya que en su gran parte eran empleados de sala (acomodadores). Cuando el sindicato decidió iniciar la colectivización de la industria cinematográfica, encontró uno de sus grandes apoyos entre los trabajadores de la exhibición²⁸.

²⁶ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

²⁷ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990 p. 18

²⁸ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

3.2.1 El sector de la producción

Gracias a la salida de la clandestinidad de la CNT durante la República, el sindicato consiguió nuevos militantes y se volvió más influyente, logrando consolidarse como una de las principales fuerzas sindicales durante el periodo republicano, lo que provocó uno de los fenómenos más reconocidos y característicos dentro del cine anarquista, el conocido como reportaje de guerra. En los primeros compases del estallido bélico y revolucionario, surgió un movimiento espontáneo y desorganizado pero impulsado por una visión común de querer documentar lo que estaba sucediendo en todo el territorio peninsular, tanto para uso ideológico y propagandístico como por el hecho de mostrar lo acontecido durante el desarrollo de la guerra. Así se expresó uno de estos reporteros sobre el reportaje de guerra, el periodista y dibujante Ángel Lescarboura, bajo el seudónimo de Les en el periódico *Solidaridad Obrera*, el 1 de diciembre de 1936: “Había que captar para la historia algo de lo mucho que se vive intensamente en los campos de combate, en las tierras arrancadas a la guerra fascista”²⁹. Este suceso fue posible debido al desarrollo industrial del cine durante los años 30 en España que facilitó la disponibilidad de equipos, gente cualificada y experimentada para su uso, además de laboratorios e infraestructuras capaces de producir cintas, almacenarlas y proyectarlas. Este desarrollo no fue ignorado por los sindicatos, que en un ambiente de militancia activa se auparon como salvaguardas de los intereses de los trabajadores y de su protección frente a los abusos de la patronal. De manera que al inicio de la confrontación había amplios sectores de militantes concienciados dentro del mundo audiovisual.

Tras este impulso inicial y al darse cuenta del gran apoyo que tenía la CNT en el espectáculo, el SUEP apoyó la creación de un comité económico, que sería el pilar sobre el que se organizaría la colectivización. Dicho Comité controlaba 116 cines solo en la ciudad de Barcelona. Unos 400 trabajadores estaban afiliados a la sección de la

²⁹ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990 p. 50

industria de cine del sindicato, lo cual hizo que los anarcosindicalistas comenzaran a planear la colectivización de toda la industria audiovisual. Sin embargo, no sería hasta mediados de octubre cuando se socializaría todo el sector de la producción cinematográfica ante el parón de la iniciativa empresarial. La tarea de guiar y organizar dicho proceso recayó en el recién fundado Comité de Producción, brazo del SUEP que también configuró una plantilla fija de actores, músicos, operadores, realizadores y demás. Además nació el SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo), refundado sobre la base del SUEP, y que realizaría funciones tanto sindicales como de distribuidora de toda la filmografía anarquista.

Durante el desarrollo de esta experiencia, los anarcosindicalistas publicarían una tabla de ingresos y costes rápidamente atacada, en su momento, por comunistas, socialistas y en general por fuerzas e instituciones leales a la República, bajo el pretexto de que se trataba de unas cuentas falseadas, mientras abogaban por la municipalización de la industria colectivizada³⁰ para evitar que continuara estando en manos privadas y pasara a estar controladas por el Estado, recelosos de la gestión anarquista que ellos consideraban perjudicial para el cine y el esfuerzo bélico. Estos ataques escondían una lucha partidista por hacerse con el poder dentro de la República, que en este caso se manifestaban también en el campo cultural, además de otros como el político, militar o social, ya que en los primeros momentos de la guerra, la revolución anarquista y las colectivizaciones no encontraron oposición de un Estado que necesitaba reorganizarse ante la crisis gubernamental producida por el golpe militar y la inestabilidad de los gobiernos democráticamente electos.

Al margen de este enfrentamiento, los documentos cenetistas permiten esbozar los cambios sustanciales que hubo dentro de la industria cinematográfica, como el gasto en el personal que pasó de un 14% bajo la gestión capitalista a un 62% bajo la colectivización anarquista. Esta desviación en el gasto fue posible ya que se rebajaron los impuestos del 11% al 9% así como las tarifas de los alquileres, que antes de la

³⁰ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

guerra suponían un gran coste dentro del presupuesto de los cines³¹. Podemos deducir por estos informes facilitados por los propios anarcosindicalistas que la colectivización era autosuficiente económicamente y que reemplazaba perfectamente al sistema anterior de inspiración capitalista, siendo la punta de lanza para reactivar la producción audiovisual. Como consecuencia, la CNT fue una de las organizaciones que más documentos audiovisuales produjo durante la guerra (en Barcelona, entre julio de 1936 y julio de 1937, un total de 26 documentales, 3 películas de base, 12 películas de propaganda y complemento y 5 producciones que no se finalizaron³²). La inercia y fatiga producidas por la guerra hicieron mella en el nuevo sistema que se fue debilitando gradualmente, a medida que la revolución no cosechó éxitos militares, el resto de fuerzas sindicales junto con el gobierno republicano trataron de terminar con la influencia cenicista en los diversos campos de la vida pública.

No se trató de establecer una estructura a nivel nacional, debido a los problemas derivados de la guerra, por lo que nunca se llegó a coordinar la colectivización a nivel estatal, siendo limitada a localidades y ciudades concretas (principalmente Barcelona y Madrid). El destino de las producciones anarquistas estaba ligado a la supervivencia de la República, sobre todo de sus grandes urbes.

3.2.2. El sector de la distribución

El sector de la distribución fue el menos militante del circuito de proyección audiovisual, debido a la dependencia financiera y laboral que tenía con los estudios extranjeros que buscaban introducir sus películas en España. Fue el sector más castigado por la situación bélica, aunque esto no tuvo un impacto directo en la circulación del capital audiovisual, ya que los dividendos y beneficios empresariales iban a parar a Hollywood antes y durante la guerra.

³¹ *Ibídem*

³² *Ibídem*

Con este marco, el poder real que podía ejercer el SUEP en este sector era inexistente. Muchos consejos obreros de control, formados por los sindicalistas que trataban de minimizar la fuga de capitales y garantizar el suministro regular de películas, estaban del lado del empresario. Pese a ello la influencia de los estudios extranjeros se redujo en la contratación de personal y la regularización de impuestos por el mercadeo de cintas³³, especificado en el acuerdo alcanzado entre los comités y las productoras: “Primero: rebajar el importe de los alquileres de las películas que figuran comprendidas en los contratos establecidos entre las casas distribuidoras y las anteriores empresas de los cines de Barcelona (...) Segundo: los beneficios que a las casas distribuidoras corresponde por la proyección de sus películas (...) los ceden al repetido Comité Económico de Cines en Explotación (...) Tercero: los cobros que han de percibir las casas distribuidoras por la exhibición de las películas que se proyecten, serán efectuados por dicho comité los jueves cada semana (...) Cuarto: durante la presente temporada de verano regirán los mismos precios de taquilla (...) en la próxima temporada de invierno, su cuantía se establecerá en las próximas reuniones (...) Sexto: el Comité Económico de Cines en Explotación se compromete a no tener relación comercial alguna con las casas distribuidoras que no figuren en la lista de asociados de la Cámara Española de Cinematografía”. En este texto se recogió el intento de establecer una cooperación entre los diversos agentes implicados, aunque las reivindicaciones de los anarcosindicalistas se diluyeron a la hora de pedir un trato más favorable para el Comité, estableciendo unas exigencias bastante vagas, que solo concretaban en el precio de entrada de las salas de cine. Además, empresas como MGM o la Paramount (pionera en inutilizar los consejos obreros de control³⁴) eran conscientes de la situación española y los costes añadidos de distribuir películas en una zona de guerra, lo que generaba desconfianza hacia la gestión del SUEP.

Estos factores hicieron a los empleados de la distribución mantenerse fieles a sus empleadores, que tampoco daban demasiado margen al sindicato debido a que si dicho sector era socializado, las compañías extranjeras paralizarían el envío de cintas. Eso se hubiera convertido en un palo en la rueda de los anarcosindicalistas pues el cine

³³ *Ibídem*

³⁴ Cabeza San Deogracias, José. *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid. Ed. Rialp. 2005. p. 115.

americano era el preferido por el público y el que más ingresos generaba para el SUEP³⁵. La perdida de este cine (supuso el 80% de la cartelera barcelonesa en los años 1936-1937³⁶) podría tener unas consecuencias devastadoras, tanto para los trabajadores de la distribución como para los de la exhibición.

A mediados de 1937, las distribuidoras norteamericanas dejaron de enviar las copias de sus películas, argumentando que el comité económico no había abonado las cantidades que debía pagar a los estudios³⁷. Este problema no se resolvió hasta el fin de la colectivización, cuando la CNT comenzó a perder poder frente a otras organizaciones políticas e instituciones republicanas en torno a 1938. Si bien es cierto que esta afirmación de las distribuidoras acabó en un cruce de acusaciones, las nuevas películas norteamericanas dejaron de llegar a la República, lo que dejó al SIE un depósito de películas norteamericanas ya estrenadas que volvieron a proyectar debido a la atracción que generaba en un gran número de espectadores.

Los intentos de reanudar la entrada de películas por parte de la Comissió Interventora d'Espectacles Públics, acabaron convirtiendo a esta administración de la Generalitat en una institución reguladora de las industrias catalanas con el objetivo de darle un soporte legal a la colectivización y controlarla. Las distribuidoras continuaron firmes en su decisión sabedoras de la proximidad de una derrota republicana y viendo al anarquismo cada vez más debilitado. Este déficit se intentó suplir con el surgimiento de dos nuevas distribuidoras, Catalonia Films y Film Popular³⁸. La primera surgió con una intención puramente complementaria, tratando de llenar el vacío dejado por las compañías extranjeras, absorbió la actividad de Laya Films (distribuidora de su propio material) limitándose a Cataluña y doblando sus películas al catalán, aunque su tardío nacimiento (enero 1938) truncó sus planes como productora. La segunda traería una gran cantidad de cine soviético, el cual buscaba ganarle terreno en cartelera a las cintas americanas, además de que poseía una importancia vital según sus propias reflexiones:

³⁵ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

³⁶ *Ibídem*

³⁷ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990. pp. 306-307

³⁸ *Ibídem*. pp. 308-309

“posibilitar en las masas la visión del cine auténticamente revolucionario (...) aquellas películas que han captado en el celuloide los magníficos episodios de la Revolución soviética (...) industria nacida en la guerra y para la guerra, para la defensa de la república y del territorio español”³⁹. Conforme las organizaciones comunistas ganaban peso en la guerra tomaron la decisión de producir su propio material. Destacó el noticiario *España al día* constituyendo un hito dentro del reportaje de guerra al emitir, aproximadamente, un centenar de números distribuidos a través de Film Popular. La entrada de estas distribuidoras evidenciaba la debilidad de las anarcosindicalistas SIE films y Centro films, que fueron perdiendo terreno tras haber sido las principales distribuidoras en los dos primeros años de la guerra, coincidiendo con la pérdida gradual de influencia de la CNT sobre la sociedad y gobierno republicanos.

3.2.3 El sector de la exhibición

Este sería el sector más revolucionario y activo de los citados anteriormente, se componía principalmente de empleados de sala encargados de vigilar los cines, cuidarlos y proyectar las cintas que les llegaban mediante el sector de la distribución. Fue también donde se inició la colectivización, ya que, una vez estallado el conflicto, los trabajadores de la exhibición fueron los primeros en ocupar los cines y formar asambleas para decidir tomar el control dentro de este nuevo escenario. No solo llevaron a cabo la colectivización sino que mejoraron las condiciones laborables plasmando estas mejoras en un nuevo convenio, estableciendo mejoras salariales, asistencia médica, limitación de la jornada, subsidios y vacaciones retribuidas⁴⁰, que se enfrentaba a la nueva realidad material de escasez que suponía una guerra civil.

La iniciativa colectivizadora comenzó por socializar las salas de proyección en primer lugar. El apoyo fue tan grande que no solo se limitó al gremio del cine sino que se extendió también al teatro. El sindicato cenetista se hizo con el control de 112 cines,

³⁹ *Ibídem*. pp. 309-310

⁴⁰ *Ibídem* pp. 224

12 salas de teatro y entre 6 y 10 salas de variedades solo en la ciudad de Barcelona⁴¹, gracias al apoyo inicial de los trabajadores en los primeros momentos de la guerra, este proceso se manifestó especialmente en las grandes ciudades republicanas, donde se encontraban los principales estudios cinematográficos e infraestructuras relacionadas con el mundo de los espectáculos. Entre las filas de estos asamblearios que militaban en el sindicato anarquista se encontraba Miguel Espinar Martínez, antiguo acomodador y presidente del SUEP, encargado de gestionar esta rama de la CNT y representante de todos los trabajadores afiliados, una de las principales figuras de la colectivización de los espectáculos durante toda la guerra.

No hay que olvidar cuál era la intención inicial del SUEP, aglutinar a todos los trabajadores de la industria del espectáculo no limitándose solo al cine. Además la gestión de este sector estuvo dividida por actividades, aunque no fue una pauta general dentro del anarcosindicalismo, al menos, en este campo. En Madrid todo se gestionó bajo una única caja debido al menor tamaño de la colectivización⁴², diferenciándose de Barcelona que optó por una gestión más descentralizada dividiéndola entre tres (cine, teatro, y variedades y circo). El cine se convirtió en el arte preferido por los anarcosindicalistas, infravalorando tanto el teatro como los espectáculos de variedades. Las razones que llevaron a centrarse en el cine fue su capacidad de ser arte pero sobretodo propaganda y vehículo ideológico, como se afirmaba en *Solidaridad Obrera* el 7 de enero de 1937: “la producción cinematográfica presenta dos aspectos. Uno de ellos material o económico, como industria. El otro social, como instrumento para crear un nuevo espíritu, para moldear la conciencia de un pueblo y para ser utilizado como arma poderosa de propaganda”⁴³. No solo el cine era un vehículo ideológico sino que indirectamente constituyó un testimonio atemporal de lo sucedido en la península, además poseía la ventaja de ser promocionado en el extranjero, lo que afectaba a la opinión pública de otros países al visualizarse imágenes cotidianas de la guerra. Pese a colectivizar las salas, el SUEP no inició una política cultural ni coordinó iniciativas más

⁴¹ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

⁴² Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona. Ed. Ariel. 2000. pp. 58-62.

⁴³ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990. p. 230.

allá de la reanudación de la producción audiovisual, perjudicando indirectamente a otras artes o espectáculos que pasaron a un segundo plano.

La exhibición se reorganizó bajo el comité económico de cines inscrito dentro del SUEP, que estableció cuatro secciones⁴⁴: Suministros, Programación, Taquillaje y Propaganda. La gestión económica directa de las salas recayó sobre la sección de Taquillaje que se encargaba, además, de guardar el dinero, contabilizarlo y repartirlo entre los trabajadores. También fue destacada la labor de la sección de Programación, ya que vetó la proyección de películas alemanas e italianas o las que ellos consideraban películas clericales⁴⁵.

4. Cultura anarquista de masas

Antes de la guerra civil y la denominada revolución española, a principios del siglo XX, la realidad cultural española se caracterizaba por un progresivo distanciamiento entre el Estado y la sociedad que se enfrentaba a una época de cambios debido a una tardía industrialización. Este hecho era percibido por diversos intelectuales en sus escritos, que retrataban esta impresión como un enfrentamiento entre una España “oficial” y una España “real” según la retórica de Ortega y Gasset. Este discurso impregnó las críticas posteriores hacia la monarquía que gradualmente iría perdiendo influencia y apoyos⁴⁶. Sin embargo estas apreciaciones se quedaron en debates académicos que no repercutieron en la sociedad española, ya que aún se trataba de una población rural, dispersa y en su mayoría analfabeta⁴⁷. La situación general alimentó la cultura del pactismo y del caciquismo gracias al sistema de Estado ideado e implantado por Cánovas en la Restauración, que tuvo como corolario la dictadura de Primo de Rivera, y en definitiva al desarrollo de una cultura oficialista frente a la realidad económica y social de una población atrasada que se enfrentaba a una modernización

⁴⁴ Díez Puertas, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario”. Historia 16, Nº 322, 2003, págs. 50-101.

⁴⁵ *Ibídem*

⁴⁶ Julia, Santos. García Delgado, Jose Luis. Jimenez, Juan Carlos. Fusi, Juan Pablo. *La España del siglo XX*. Madrid. Ed. Marcial Pons ediciones de historia. 2003. pp. 19-20.

⁴⁷ *Ibídem* pp. 20-25.

lenta pero constante. Este sistema dio una oportunidad a los sectores políticos de la Restauración para tratar de crear una identidad nacional uniforme impulsada desde el gobierno y las clases altas. Dicha intención se manifestó en el uso de una retórica nacionalista, populista e imperialista en las expresiones culturales apoyadas por el Estado y la monarquía. Esta situación tuvo su reflejo en el cine con la llegada del cinematógrafo y de los espectáculos de masas a finales del siglo XIX⁴⁸. En sus inicios conforme la sociedad española entraba y avanzaba en el siglo XX, la importancia del cine como fenómeno social fue creciendo, de tal manera que se convirtió en un importante factor para articular una cultura común. La generación del 98 y sus reflexiones sobre España se posicionaron como guías para la construcción de este nuevo mundo cinematográfico el cual debía tener rasgos definitorios propios, no quedando a merced de las influencias americanas o francesas. Pese a ello no se trató de un cine totalmente autóctono. Las formas empresariales, modelos de gestión e influencias artísticas y filmicas venían del exterior. Esto creó una inseguridad dentro del cine español, ya que eran conscientes de su dependencia exterior (importación de películas norteamericanas) y su peso relativo a la hora de influir en la opinión pública de la sociedad española, por lo que las producciones mudas del primer tercio del siglo XX se caracterizaron por tener un mensaje oficialista acorde con los intereses estatales.

Esta unidad discursiva comenzó a resquebrajarse a mitad de los años 20⁴⁹. Se buscaba construir una nueva visión de la nación española, basada en la sinergia entre las vanguardias europeas y la búsqueda de una esencia popular, sin llegar al folclore. Estas ideas supusieron una bocanada de aire fresco para el cine español, pero no eliminaron el mensaje anterior sino que se completaron y retroalimentaron, ya que en el fondo continuaba siendo un cine que trataba de construir una idea de nación.

⁴⁸ García Carrión, Marta. *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*. Zaragoza. Ed. Institución Fernando el católico. 2007. pp. 34-35.

⁴⁹ *Ibidem* pp. 36-40.

Todo ello sirvió para construir una nueva mentalidad dentro de la sociedad española, que además también consumía cine extranjero, lo que creó en algunos sectores una actitud crítica debido a la comparación con otras producciones que no poseían este discurso nacionalista. Esto generó una disparidad de opiniones en torno a la cinematografía española que se proyectaba al público, donde se comenzó a gestar la semilla de la crítica cultural y discursiva anarquista respecto al cine patrio, y una reflexión de cómo debería ser un cine hecho por el pueblo y para el pueblo.

Durante la etapa republicana el cine adquirió unos nuevos valores. No solo se trataba de una herramienta para crear una conciencia de nación en común. Además fue utilizado con una intención didáctica como prueban las Misiones Pedagógicas, una iniciativa del gobierno republicano para llevar a las zonas rurales las últimas novedades culturales como el cinematógrafo. Los anarcosindicalistas llevaban tiempo realizando sus propias manifestaciones culturales a través de eventos autoorganizados como las veladas teatrales, donde se unían la crítica social, el análisis, la expresión artística y la propaganda ideológica, sirviendo también como manera de recaudar fondos para diversas causas relacionadas con el mundo ácrata⁵⁰. Estas representaciones corrían a cargo tanto de compañías profesionales, como de grupos de militantes aficionados a las tablas. La gran importancia que tenía el teatro para los anarquistas se diluyó cuando comenzaron a colectivizar la industria del cine.

Una vez iniciada la guerra y reiniciada la producción cinematográfica gracias a la colectivización ácrata, se abrió un debate dentro del SUEP, sobre qué tipo de cine debería proyectarse al público. Dentro de esta disyuntiva anarquista se esbozaron dos tipos de películas, la película comercial y la película de propaganda⁵¹. Así lo describía *Espectáculo*, el 30 de agosto de 1937: “Nuestra producción 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”⁵². Dentro de esta

⁵⁰ Navarro Navarro, Javier. *A la revolución por la cultura*. Valencia. Ed. Universitat de Valencia. 2004. pp. 266-267

⁵¹ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990. p 86.

⁵² *Ibidem* p. 86

propaganda se encontraba el denominado cine social que trataban de hacer los anarcosindicalistas, ahora plausible gracias a la disponibilidad de equipos de producción y laboratorios.

Se podrían clasificar las películas que produjo el SUEP en tres tipos diferentes: películas instructivas, películas de entretenimiento y películas mixtas. Las películas instructivas consistían en el desarrollo de los programas escolares y la propaganda que utilizaban los anarquistas. En segundo lugar se encontraban las películas de entretenimiento, films dramáticos y/o cómicos que tenían una función más recreativa que política. Por último, las películas mixtas, que eran una sinergia de las anteriores: tenían una función tanto de ocio como de reivindicación política, ofrecían a los espectadores una variedad de género evitando que la producción se limitara a ser solo política.

Algunas de las películas más famosas que produciría el comité fueron *Aurora de esperanza* (1937), *Barrios bajos* (1937) o *Nosotros somos así* (1937). Eran cintas que contenían historias de personajes marginados, discriminados, que se enfrentaban a una sociedad injusta en donde la solución pasaba por la revolución, lo que se convirtió en un tema recurrente en las pantallas⁵³. El arquetipo de estas narraciones quedaría reflejado en *Aurora de Esperanza* (1937) dirigida por Antonio Sau, donde un trabajador, de nombre Juan, decide unirse al sindicato motivado por el hambre que sufre su familia narrando su toma gradual de conciencia política⁵⁴. Fue la película de mejor facturación dentro de la febril producción cenetista. El guion fue seleccionado en un amplio concurso del que salió ganador el propio Sau convirtiéndose a sus 26 años, en una de las mayores promesas del cinema anarquista. La ilusión inicial en torno a la producción de la cinta no se tradujo en una buena acogida por parte de la crítica y el público⁵⁵, desechada por su falta de emotividad pero valorada por la belleza de sus planos y las interpretaciones de los actores. Simultáneamente al rodaje de *Aurora de esperanza* se

⁵³ *Ibidem* p. 89

⁵⁴ Porton, Richard. *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*. Barcelona. Ed. Gedisa. 2011. pp. 92-93

⁵⁵ Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990. pp. 90-91

realizó el largometraje *Barrios bajos*, alejado de la retórica revolucionaria que impregnaba las escenas de *Aurora de esperanza*. En esta historia, tres protagonistas se ven envueltos en diversas situaciones dramáticas con el amor entre dos de sus personajes principales como motor de la narración. Todo ello dio como resultado un pésimo melodrama que aspiraba a más y no fue acogido con especial agrado por la crítica pero tuvo buenos resultados en taquilla. En el caso de *¡Nosotros somos así!*, mediometraje musical, la promoción no estuvo coordinada y su acogida entre el público estuvo condicionada por ello, además, la gradual caída del anarquismo en la zona republicana truncó su permanencia en cartel.

El principal problema era la mediocridad de los guiones y en general de los equipos artísticos, que eran más valorados por su militancia que por sus capacidades creativas. Los multitudinarios concursos de guiones saturaban las oficinas del SUEP con historias repetitivas centradas en el alcoholismo y la prostitución, como afirmaba Luis Veramon en la revista *Umbra*⁵⁶, cuando estaban eligiendo el guion que a la postre sería *Aurora de esperanza*.

Las mujeres no tenían un papel fundamental en las películas, quedando relegadas a roles secundarios y con una caracterización estereotipada en castas o prostitutas⁵⁷. En las historias se reflejaba el imaginario colectivo, donde la mujer no había superado el rol de ser una figura maternal y ligada a la privacidad del hogar. En el campo de la ficción, la producción socializada acusó falta de tiempo para poder preparar mejor a sus actores, guionistas y directores, necesitados de experiencia para evitar los diversos errores de bulto que impedían a la historia ganar credibilidad. Pese a ello se logró el objetivo teórico de crear guiones con un marcado contenido político enfocados al espectáculo de masas, mientras que en los documentales, la propaganda ofrecía una visión del guerrillero como un sujeto activo que trabajaba a favor de la libertad de la humanidad⁵⁸. Si bien al inicio de la guerra el mensaje era apasionado y optimista,

⁵⁶ *Ibidem* p. 89

⁵⁷ Fernandez Ostos, María Teresa. “La figura femenina en el cine anarquista durante la guerra civil: análisis y comparación de *Barrios bajos* (1937) y *Aurora de esperanza* (1937)”. *Aportaciones a las investigaciones sobre Mujeres y Género*. Sevilla. 2014. pp. 493- 508.

⁵⁸ Claver Esteban, José María. “La evolución del discurso filmico anarquista a través de los documentales

conforme avanzaba la contienda se fue volviendo más documentalista, coincidiendo con la formación del ejército popular, la progresiva pérdida de influencia de la CNT en el papel bélico y el abandono del lenguaje basado en la lucha de clases que es sustituido por términos propiamente bélicos en vez de revolucionarios⁵⁹.

4.1. Otras corrientes cinematográficas de la España republicana

No solo los cenetistas fueron capaces de producir películas, documentales o noticiarios. En la zona republicana la administración central, los gobiernos autonómicos (catalán y vasco) y los partidos marxistas grabaron cintas con interés propagandístico, cierto que se trató de una aportación mucho más testimonial si la comparamos con el número de proyecciones realizadas por los anarcosindicalistas. Pero no se pueden obviar estos trabajos debido a su impacto internacional e importancia simbólica a la hora de representar la guerra civil española en la mentalidad colectiva.

A causa de la guerra el cine pasó de tener un valor comercial a un uso político. Empujado por la inercia de la situación, se convirtió en un medio fundamental para la propaganda y los reportajes de guerra. Para los coetáneos se trataba de una lucha contra el fascismo o el comunismo internacional; el rival era visto como un sujeto al servicio de un poder extranjero. Solo tras el final del conflicto la generación de la posguerra comenzó a calificar el enfrentamiento con el término de guerra civil⁶⁰.

Gracias a la disponibilidad de materiales y laboratorios en la zona republicana, el aparato gubernamental pudo reorganizarse y producir varias cintas con el objetivo de visibilizar la guerra en el extranjero y conseguir apoyos internacionales⁶¹. En enero de

rodados en Aragón durante la Guerra Civil". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, N° 11, 1994-1995, págs. 97-114.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ Casanova, Julian. *De la calle al frente el anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona. Ed. Crítica. 1997. p. 239.

⁶¹ Sanchez-Biosca, Vicente. "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)". *Cuadernos de Información y Comunicación*. 2007. Vol 12. pp 75-94.

1937 comenzó a gestarse en torno al nuevo ministerio de propaganda, creado por Largo Caballero, la producción de diversos noticiarios con una clara intención de apoyo a una política de concentración del poder en torno al aparato institucional republicano. Tras la caída de Largo Caballero en mayo de 1937, el ministerio republicano complementó con nuevos noticiarios y un par de películas las imágenes de la guerra que transmitieron al exterior, *España al día: España 1936* y *Sierra de Teruel*. Ambas películas hacen un retrato comparativo entre la Guerra Civil Española y la Primera Guerra Mundial, con el objetivo de sensibilizar sobre la causa republicana, ante el inmovilismo impuesto por los Acuerdos de No Intervención⁶². La ayuda del PCE para esta empresa fue decisiva, ya que colaboraron en la producción de los films y su distribución por Europa. Fue destacado el caso de la ayuda prestada por Luis Buñuel y Pierre Unik que trabajaron personalmente junto a la embajada española en la capital francesa.

En el caso de los partidos marxistas, la mayoría de ellos estaban adheridos a la III Internacional (salvo el POUM), y ello era necesario para poder producir material durante el transcurso de la guerra. El PCE y el PSUC crearon Film Popular concebida como distribuidora de cine soviético donde títulos como *El acorazado Potemkin* (1925), *Chapaiev, el guerrillero rojo* (1934) o *Los marinos de Cronstadt* (1936) fueron las cintas mejor acogidas por el público republicano, orientadoras de la lucha revolucionaria hacia la destrucción del fascismo⁶³. Film Popular se convirtió a la postre en productora donde destacó su labor en la edición del noticiario *España al dia* coproducido junto a Laya Films. La UGT apenas produjo películas y se centró en proteger a sus afiliados. El resto de organizaciones marxistas que no tenían tanto peso en la vida pública española rodaron varios films de carácter documental sobre la vida cotidiana y en el frente durante la guerra; uno de los más destacados fue *Amanecer sobre España* (1938) producido por Solidaridad Internacional Antifascista.

⁶² *Ibídem*

⁶³ Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona. Ed. Ariel. 2000. pp. 68-71.

5. Conclusión

Con la paz llegó la hora de construir y reconstruir. Reconstruir todas las infraestructuras que arrasó la guerra y construir un nuevo discurso ideológico para legitimar una sociedad enfrentada a 3 años de guerra. Se construyó una versión donde se establecía una división fundamental entre vencedores y vencidos⁶⁴, además de toda una narrativa ideológica alrededor de la figura de Franco como encarnación de una serie de valores para esa “Nueva España” que habría de consolidarse en la posguerra.

El retrato ideológico pintado por los vencedores de la guerra giraba en torno a entender la sociedad como un cuerpo orgánico, el cual estaba amenazado por un enemigo interno causante de todos los males que achacaban al país. Este enemigo se identificó con los llamados “rojos”, categoría que englobaba a todos los derrotados en la guerra u opositores al nuevo régimen. Como consecuencia, la herencia de la guerra fue filtrada a través de un prisma ideológico rechazando todas las influencias republicanas a nivel cultural y discursivo, quedando reducidas al olvido. Esto ha cercenado las posibilidades de investigar algunos aspectos de la complejidad de la guerra civil, afectando a la cantidad de información que se ha podido estudiar de ella debido a la destrucción de materiales, archivos y el silencio como norma social. Pese a ello, el hallazgo de la colectivización del cine supuso un impulso al aportar imágenes de archivo y documentales, permitiéndonos conocer en mucha más profundidad la revolución social llevada a cabo en el campo y las ciudades, la propaganda que utilizaban, personajes como Durruti, y un sinfín de imágenes sobre la vida cotidiana en tiempos de guerra.

⁶⁴ Paz, María Antonia; Montero, Julio. “La Guerra Civil en Televisión Española durante el Franquismo (1956-1975)”. *Comunicación y sociedad*, N° 2, vol. XXIV. 2011, págs. 149-197.

En ellas se recoge una visión única de una parte de la sociedad, ante una guerra que afrontaron como un cisma en la historia de España e incluso de la historia de la humanidad. Esta idea del “paraíso terrenal” basada en la razón o razones revolucionarias, es decir, el progreso histórico, social y económico, tenía como expresión la figura del guerrillero revolucionario. Un sujeto al servicio del avance histórico que anhelaba el desarrollo social con el advenimiento de la utopía libertaria. Sin embargo, esta imagen no fue suficiente para articular una platónica resistencia que pudiera alzarse con una victoria real, la desigualdad en materia armamentística, los enfrentamientos entre las facciones republicanas y los apoyos internacionales fueron claves para el resultado final del conflicto.

El legado que dejó la CNT fue tan notable como fugaz, apoyada en una numerosa militancia movilizada llevó a poner en práctica el comunismo libertario en amplias zonas rurales del país y algunas ciudades. Aunque el éxito de la revolución está ligado a la guerra quedando, como resultado, su herencia destruida por los avatares y la violencia de los combates. Pese a todas estas dificultades la colectivización significó la gestión de la industria por sus propios empleados y el establecimiento de un sistema de producción, que, destacó por su número y la intención de crear una corriente artística propia. Los documentos y materiales nos han permitido ver la socialización del cine como un acontecimiento que demostró la capacidad técnica pero no artística de este sistema. Como resultado se cuajaron unas cintas de gran valor histórico al plasmar su imaginario colectivo en la pantalla, pero, faltas de valor artístico al contar con apenas 3 años para poder desarrollar sus propuestas en el campo cinematográfico.

6. Bibliografía

- Cabeza San Deogracias, José. *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid. Ed. Rialp. 2005.
- Calero Delso, Juan Pablo. "Vísperas de la revolución. El congreso de la CNT (1936)." *Germinal: revista de estudios libertarios* 7 (2009): pp. 97-132.
- Caparros Lera, José María. *Arte y política en el cine de la República*. Barcelona. Ed. Universidad de Barcelona. 1981.
- Casanova, Julián. *De la calle al frente el anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona. Ed. Crítica. 1997
- Casanova, Julián; Gil Andrés, Carlos. *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona. Ed. Ariel. 2009
- Castro de Paz, Jose Luis (dir.). Castro, David (coord.). *Cine y guerra civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. A coruña. Ed. Universidade da coruña. 2009.
- Claver Esteban, José María. "La evolución del discurso filmico anarquista a través de los documentales rodados en Aragón durante la Guerra Civil". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 11, 1994-1995, págs. 97-114.
- Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona. Ed. Ariel. 2000.
- Díez Puertas, Emeterio. "El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario". *Historia 16*, Nº 322, 2003, págs. 50-101.
- García Carrión, Marta. *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*. Zaragoza. Ed. Institución Fernando el católico. 2007.
- Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona. Ed. Lumen. 1977.

- Julia, Santos. García Delgado, Jose Luis. Jimenez, Juan Carlos. Fusi, Juan Pablo. *La España del siglo XX*. Madrid. Ed. Marcial Pons ediciones de historia. 2003.
- Martínez Herranz, Amparo. *Coloquio Zaragoza y el cine*. <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/58/09martinezherranz.pdf> [en línea] consultado noviembre 2016
- Navarro Navarro, Javier. *A la revolución por la cultura*. Valencia. Ed. Universitat de Valencia. 2004.
- Paz, María Antonia; Montero, Julio. “La Guerra Civil en Televisión Española durante el Franquismo (1956-1975)”. *Comunicación y sociedad*, Nº 2, vol. XXIV. 2011, págs. 149-197
- Porton, Richard. *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*. Barcelona. Ed. Gedisa. 2011
- Sala i Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao. Ed. Mensajero. 1990.
- Sanchez-Biosca, Vicente. “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”. *Cuadernos de Información y Comunicación*. 2007. Vol 12. pp 75-94.
- Sánchez-Biosca, Vicente (ed.). *España en armas: El cine de la guerra civil española*. Valencia. Ed. Àrea de cultura de la diputació de Valencia. 2007.
- Thomas, Tony. Solomon, Aubrey. *Twentieth Century-Fox a corporate and financial history*. Boston. Scarecrow Press. 1988