UNIVERSITAT DE BARCELONA

La quimera de la gran pantalla

Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 – 1937)

Gerard Pedret Otero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La quimera de la gran pantalla

Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 – 1937)

Gerard Pedret Otero

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història Contemporània

Programa "Societat i Cultura"

Tesi Doctoral dirigida pels catedràtics

Jordi Casassas Ymbert

Susanna Tavera Garcia

Barcelona, octubre de 2015

Certament, fer memòria dels fets no historiats abans i lliurar a la posterioritat els del propi temps és digne d'elogi i reconeixença. No és esforçat qui refà pla i ordre aliens sinó qui, a més de dir coses noves, organitza el cos de la història d'una manera pròpia. I jo, amb grans despeses i esforços, tot i ser estranger, presento a grecs i romans un memorial d'èxits. Els grecs autèntics, per a guanys i judicis de seguida obren la boca i deixen anar la llengua, però per a la història, on cal dir la veritat i col·legir els fets amb molt d'esforç, callen i deixen escriure les gestes dels cabdills als més desqualificats i menys entesos. Que entre nosaltres, doncs, sigui honorada la veritat de la història puix que entre els grecs ha estat negligida.

Flavius Iosephus, *De Bello Iudaico,* s. I dC.

Writing the truth being obviously so difficult. I have in the interests of it allowed myself to go sometimes slightly beyond and slightly this side of it. All events and persons in this book are accidental and have something to do with the truth.

Robert Capa, *Slightly Out of Focus,* 1947

Índex

Introducció 6

1. ***Periodismo y periodistas*** **(prefaci)** 25

1.1 *Las líneas que se trazan sobre las cuartillas son los surcos que abre en ellas la pluma…* 27

1.2 *…por eso cuando me pongo a escribir me arremango las mangas de la camisa y manejo la pluma como un azadón o como un arado.* 44

2. ***Cada cosa y cada uno en su sitio*** 65

2.1 *Nosotros, ¿somos periodistas?* 69

2.2 *Si el cine no fuera arte…* 76

2.3 *Abriendo paso a la verdad* 84

2.4 *Una "generación" de Popular Film.* 92

3. ***En este yermo del cinema hispano…*** 109

3.1 *España ante el cinema…* 110

3.2 *Ni creadores ni organizadores* 122

3.3 *Un momento cinematográfico* 132

3.4 *La nueva dramática* 140

4. ***¡Paso a los Hombres de buena voluntad!*** 153

4.1 *España hacia el cinema* 154

4.2 *¡Paso libre a la ACE!* 171

4.3 *Disciplina y organización* 191

5. ***La juventud de pocas letras y menos años...*** 199

5.1 *Las fórmulas y las ideas* 200

5.2 *¿Qué piensan los jóvenes?* 211

5.3 *Proyecciones de arte social* 224
5.4 *Cinema Revolucionario* 233

6. ***Laboriosa gestación de una semilla*** 245
6.1 *Cinematográficas* 248
6.2 *Ni paisaje ni verdad* 257
6.3 *Cine de Vanguardia* 277
6.4 *Cinema de hoy* 287

7. ***Por una nueva concepción del arte:***
lo que podría ser un cinema social *317*
7.1 Alfonso Martínez Rizo: la cinematografia…
"*al día con la ciencia*" 318
7.2 Josep Peirats: *…por un cinema social* 328
7.3 Mateo Santos: *…El cine español de espaldas al pueblo* 341

8. ***El cine español ha de tener el espíritu de la revolución*** **(epíleg)** 359
8.1 *Responsabilidades de una industria* 361
8.2 *Alborear del cinema revolucionario* 376
8.3 *Los proyectos que no se realizan del mundo de quimeras, que es el cine español* 400

Conclusions 440
Bibliografia i fonts 449
Annexos 474
Filmografia 475
Il·lustracions 502
Índex de films 510
Índex onomàstic 516

Sigles i abreviacions

ACE	*Agrupación Cinematográfica Española*
ACI	*Agrupación Cinematográfica Ibérica*
AHDGB	Arxiu Històric de la Delegació del Govern a Barcelona
AH	Arxiu de l'Hospitalet
AIT	Associació Internacional de Treballadors
ANE	Ateneu Naturista Eclèctic
BOC	Bloc Obrer i Camperol
BRA	Bloc Republicà Autonomista
CDMH	*Centro Documental de la Memoria Histórica*
CEA	*Cinematografía Española Americana*
CEC	Centre Excursionista de Catalunya
CIFESA	*Compañía Industrial de Film Español S.A.*
CHC	*Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*
CNT	Confederació Nacional del Treball
CRT	Confederació Regional del Treball (de la CNT)
CN CNT	Comitè Nacional de la CNT
CP FAI	Comitè Peninsular de la FAI
CR CNT	Comitè Regional de la CNT
ECESA	*Estudios Cinema Español S.A.*
FAD	Foment de les Arts Decoratives
FAI	Federació Anarquista Ibèrica
FECL	*Federación Estudiantil de Conciencias Libres*
FIJL	*Federación Ibérica de Juventudes Llibertarias*
FUE	*Federación Universitaria Escolar*
GECI	*Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes*
IRYA	*Izquierda Revolucionaria y Antimperialista*
POUM	Partit Obrer d'Unificació Marxista
PRR	*Partido Republicano Radical*
PSUC	Partit Socialista Unificat de Catalunya
SDAC	*Sociedad De Amigos del Cinema*
SEU	*Sindicato Español Universitario*
SIE	*Sindicato de la Industria del Espectáculo* (CNT)
SUEP	*Sindicato Único de Espectáculos Públicos* (CNT)
UFA	*Universum Film AG*

Introducció

La present tesi doctoral, *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)*, és el resultat d'una investigació que arrencà formalment ja fa més d'una dècada, en bona mesura gràcies a l'obtenció d'una beca pre-doctoral del *Ministerio de Educación, Cultura y Deportes*, el gaudi de la qual va permetre en primer terme donar continuïtat acadèmica, a través del programa de doctorat "Món Contemporani" del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, a una sèrie d'inquietuds o interessos personals emergits en el camp de la història com a resultat dels estudis de llicenciatura. Entre aquests, hom pot referir aquí, de forma succinta i genèrica, l'interès pel món del treball i els moviments socials –en especial referit al cas espanyol i català—, així com també una jovenívola fascinació per tot allò relacionat amb el món del cinema, la qual es presentava llavors indestriable de les meves ocupacions professionals en algunes velles però acollidores cabines de projecció de cinema de barri. A partir d'aquí, s'operà una primera acotació i concreció temàtica, cronològica i metodològica investigadora, la qual tingué una primera plasmació efectiva en un treball DEA, *La recepció del fenomen cinematogràfic en l'anarcosindicalisme català*,[1] tutoritzat per la Dra. Susanna Tavera García, catedràtica del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, el qual tenia entre les seves prioritats explorar els possibles orígens i antecedents immediats de la prolífica i pionera activitat propagandística cinematogràfica duta a terme per l'anarcosindicalisme durant la Guerra Civil. A tal efecte es plantejà una recerca centrada especialment en la recepció del fenomen cinematogràfic en la premsa i el publicisme llibertaris durant els anys de la II República, una qüestió pràcticament desconeguda encara avui dia, tant per una historiografia cinematogràfica llargament abocada a centrar preferentment el seu

[1] PEDRET, Gerard, *La recepció del fenomen cinematogràfic en l'anarcosindicalisme català. Teoria i pràctica de la crítica cinematográfica en el periodismo i el publicisme llibertaris (1926 – 1936)*, Barcelona, Departament d'Història Conemporània de la Universitat de Barcelona, 2004.

interès en l'àmbit de la producció anarcosindicalista del període bèl·lic,[2] com per una historiografia sobre el món cultural llibertari tradicionalment abocada, al seu torn, a abordar preferentment en els seus treballs aquelles altres manifestacions i pràctiques culturals amb un major recorregut històric i arrelament en l'anarquisme hispànic, com ara el teatre o la literatura.[3]

---

[2] Es fa difícil no establir aquí una relació entre aquesta insistència temàtica investigadora i el llarg negacionisme franquista precedent en relació a la cinematografia republicana de la Guerra Civil. Convé recordar que alguns dels autors més emblemàtics del règim, com García Escudero, que fou Director de Cinematografia i Teatre del *Ministerio de Información y Turismo*, Fernando Mendez Leite o Vizcaíno Casas, insistiren en assenyalar 1939 com "l'any zero" del cinema espanyol, restant qualsevol mena de valor o interès a la producció hispana anterior. Per bé que d'altres, com Carlos Fernández Cuenca, s'atreviren en els seus treballs a rescatar de l'oblit la producció cinematogràfica del període bèl·lic, caldria esperar fins al final de la dictadura per a què el cinema dels anys republicans fos veritablement "amnistiat" i valoritzat, de la mà d'autors com Romàn Gubern o Josep Maria Caparrós, entre d'altres. Sobre les obres i autors referits: GARCÍA ESCUDERO, José Mª, *Cine Español*, Madrid, Rialp, 1962; MÉNDEZ LEITE, Fernando, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rialp, 1965; VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, ADRA, 1976; finalment, FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La Guerra de España y el cine* [2 vols.], Madrid, Editora Nacional, 1972; GUBERN, Romàn, *El cine sonoro en la II República (1929-1936),* Barcelona, Lumen, 1977; CAPARRÓS LERA, José Mª, *El Cine republicano español, 1931-1939*, Barcelona, DOPESA, 1977; *Arte y política en el cine de la República*, 1931-1939, Barcelona, Editorial 7 ½ - Edicions de la Universitat de Barcelona, 1981. Quant a les investigacions sobre la producció del període bèl·lic, convé ressenyar especialment aquí la de Ramón Sala, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993), la qual constitueix encara avui dia una de les visions de conjunt més exhaustives sobre el tema, juntament amb el monumental *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* elaborat per Alfonso del Amo i Mª Luisa Ibáñez per a la Filmoteca Nacional (Madrid, Ediciones Cátedra – Fimoteca Española, 1996). A banda de les anteriorment referides, per a la producció cinematogràfica llibertària de la Guerra Civil destaquen també especialment el monogràfic d'Emeterio Díaz *El cine bajo la revolución anarquista: cine libertario* (*Historia 16*, any XXV, nº 322, febrer de 2003, pp. 50-101), així com també la tesi doctoral de Pau Martínez Muñoz *La producción cinematogràfica anarquista durante la guerra civil (1936-1939)* (Universitat Pompeu Fabra, 2008), la qual constitueix a dia d'avui la més exhaustiva recopilació i catalogació de la filmografia llibertària produïda a Catalunya; més recent i més sintètic és, finalment: MARTÍNEZ-MICHEL, Paula, "Los documentos anarquistas durante la Guerra Civil Española", A CASTRO DE PAZ, José Luis i David Castro de Paz (coordinadors), *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas,* A Coruña, Universidade da Coruña, 2009, pp. 49-72.

[3] A tall d'exemple poden referir-se aquí, per al cas del teatre: el referencial treball de la nord-americana Lily Litvak *Musa Libertaria. Arte literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)* [1981], Madrid, FAL, 2001, en especial pp. 239-274; també els treballs de Francesc Foguet sobre el període bèl·lic: *Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario: Cataluña 1936-1939*, Madrid, FAL, 2002 i *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936 – 1939*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005. Per al cas de la literatura: ERA 80, Els anarquistes, educadors del poble: "La Revista Blanca" (1898 – 1905), Barcelona, Curial, 1977; SIGUÁN, María Luisa, *Literatura popular libertaria: trece años de "La Novela Ideal" (1925-1938)*, Barcelona, Península, 1981; LITVAK, Lily, *El cuento anarquista (1880 – 1911): antología*, Taurus, 1982; SERRANO, Carlos, "Relato breve y literatura militante. En torno a "La Novela Ideal", a EGIDO MARTÍNEZ, Aurora Gloria i Yves-René Foquerne (coordinadors), *Formas breves de relato*, Saragossa, Casa de Velázquez – Departamento de Literatura Esapañola de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 221-242; TAVERA, Susanna i José Álvarez Junco, "El publicismo como militancia anarquista", a ANTÓN, Joan i Miquel Caminal (coordinadors), Pensamiento político en la España contemporánea, Barcelona, Teide, 1992, pp. 221-242; finalment també l'anteriorment referit *Musa Libertaria…,* en especial pp. 275-302.

Aquesta primera investigació va permetre constatar, en efecte, l'emergència d'un creixent interès i curiositat per part d'alguns mitjans àcrates en relació al cinema i les possibilitats derivades de la instrumentalització del seu potencial comunicador i capacitat de penetració social en matèria de formació cultural i projecció ideològica, així com també l'original i ràpida transcendència d'aquest interès de l'àmbit purament teòric i especulatiu determinat per la premsa i la seva projecció a través del vitalista entramat associatiu cultural anarquista del període, per exemple, en forma de conferències en ateneus i sessions i cicles de cinema. Fou a partir d'aquí que, d'acord amb els directors de la tesi, es considerà la idoneïtat d'aprofundir la recerca en aquelles qüestions relatives a les dinàmiques i pràctiques de sociabilitat desplegades pel món llibertari a l'entorn del cinema, així com també l'ampliació i clarificació d'aquells aspectes biogràfics que podien facilitar una millor comprensió de la seva fenomenologia i, en definitiva, dels orígens i les arrels del creixent interès i fascinació cinematogràfica llibertària del període. Tot plegat, unit a la voluntat d'incorporar a la investigació aquells elements relatius a la història del cinema i d'atendre la seva especificitat cronològica, conceptual, terminològica, etc., van portar a considerar la necessitat d'operar un replantejament del marc cronològic establert inicialment en la investigació al voltant dels anys republicans i eixamplar-lo per abastar també, d'una banda, la segona meitat del període dictatorial, i de l'altra, el tram inicial de la Guerra Civil, caracteritzat per l'hegemonia política llibertària a Catalunya. D'aquesta manera es pretenia transcendir així els límits i les convencions temporals habitualment adoptades en funció de la dinàmica institucional política per poder copsar amb més claredat els possibles canvis i continuïtats esdevinguts en l'àmbit social i cultural i la seva possible relació i imbricació amb els fets polítics. Nogensmenys, és en la segona meitat de la dècada de 1920 que el cinema es consolida definitivament a Catalunya i Espanya com el divertiment i l'espectacle per excel·lència de les classes populars urbanes i es posen les bases d'una primera i incipient "cultura cinematogràfica" coincidint amb l'inici de la revolució artístico-productiva que acompanyà arreu la introducció del sonor; circumstància que, com és ben sabut, a Espanya s'esdevindria coincidint amb la caiguda de la dictadura i la successiva transició i canvi de règim polític. D'altra banda, convé no passar tampoc per alt el fet que el conjunt dels debats al voltant de la funcionalitat comunicativa del

cinema i la seva capacitat de projecció social iniciats en aquest període i madurats durant els anys republicans al caliu de la mobilització social i la polarització característica del període, culminarien de forma apressada i es posarien en bona mesura a prova durant la Guerra Civil a través de l'assumpció de la producció cinematogràfica pel conjunt de les organitzacions socials i polítiques i els organismes públics implicats en el conflicte per a la seva recurrent utilització propagandística partidista.

Val a dir que aquesta clarificació temàtica i cronològica venia igualment determinada per la voluntat de possibilitar un millor encaix de la investigació en un marc teòric referencial genèricament definit, en primer terme, per una història social avocada, a partir de l'anomenat "gir cultural" operat a casa nostra en l'àmbit dels estudis històrics durant la darrera dècada del segle passat, a transcendir el constret àmbit de l'anàlisi polític-ideològic dels moviments socials i a abandonar apriorismes estructuralistes i quantitatius massa rígids i universalistes per abordar l'estudi dels moviments socials a partir de noves línies de treball o temes d'interès, els quals vindrien en bona mesura definits a partir de llavors en funció de paràmetres tals com "identitat", "cultura" o "sociabilitat". L'inclusió de la investigació en aquest genèric marc teòric referencial és igualment indestriable de la seva inclusió i participació en els debats, treballs i recerques dutes a terme pel *Grup d'Estudis d'Història de la Cultura i dels Intel·lectuals* (GEHCI), sota la direcció del Dr. Jordi Casassas Ymbert, catedràtic del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, en el camp d'una igualment renovada i renovadora "història cultural" que, en diàleg permanent amb la història social i política i amb la resta de les disciplines socials i humanístiques, ha transcendit igualment de forma expressa un camp llargament determinat pels estudis relatius al desenvolupament dels coneixements artístics i científics, per abastar a partir d'aquí una concepció de la "cultura" com a objecte d'estudi i coneixement històric molt més àmplia i flexible, i genèricament referida a tots aquells patrons i pautes de comportament adquirits i desplegats per les persones al llarg del temps en l'àmbit públic i privat a partir de sistemes de creences i pràctiques sociològiques individuals o col·lectives, tan formals com informals. En el cas del GEHCI, aquesta renovada concepció de la "història cultural" s'ha vingut concretant des de fa gairebé un quart de segle especialment en

l'estudi del paper jugat en la Catalunya contemporània per l'anomenat sector intel·lectual-professional –a partir de la seva consideració com una figura individual i col·lectiva— en la creació i difusió d'idees i de representacions o identitats col·lectives, així com també, a partir d'aquí, en el paper de la premsa i els portaveus culturals com a òrgans de producció cultural i d'intervenció pública i política i en els mecanismes i pràctiques de sociabilitat cultural, tan formals com informals.[4] Emmarcada en aquests paràmetres, la investigació tindria continuïtat i veuria parcialment la llum en anys successius a través d'alguns articles publicats, per exemple a la revista *Cercles*,[5] els quals, més enllà de proporcionar en aquells moments a l'investigador novell la satisfacció de veure impresa la pròpia signatura, serviren per donar a conèixer, revisats i ampliats, alguns dels primers resultats i conclusions (provisionals) sorgits d'una recerca que es beneficià igualment de la progressiva ampliació dels coneixements i de l'experiència investigadora adquirits mitjançant la feliç participació en els treballs i recerques col·lectives dutes a terme en aquells moments pel GEHCI en alguns dels àmbits temàtics anteriorment referits i que es plasmarien de forma més concreta, per exemple, en l'aproximació a la sociabilitat cultural catalana plantejada a partir del cas de l'Ateneu Barcelonès amb motiu del centenari d'aquesta institució.[6] Igualment valuosa fou l'experiència i els coneixements adquirits a través de la col·laboració establerta amb la Dra. Susanna Tavera en els treballs d'edició de les memòries de Josep Peirats Valls, el mecanoscrit original de les quals fou localitzat en els fons de la Biblioteca Pública Arús de Barcelona en el marc de la present investigació.[7]

Més enllà de tot allò referit fins ara en relació al marc referencial teòric general de la investigació, crec oportú assenyalar que un dels principals estímuls o punts de partida a l'hora de plantejar una aproximació històrica al món llibertari ha

---

[4] Respectivament, CASASSAS, Jordi (coordinador), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani (1808 – 1975)*, Barcelona, Pòrtic, 1999 i *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814 – 1975)*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.

[5] "La joventut "de pocas letras y menos años", *Cercles*, nº 8, gener 2005, pp. 134-149; "Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936), *Cercles*, nº 11, gener 2008, pp. 168-182

[6] CASASSAS, Jordi (director), *L'Ateneu i Barcelona. 1 segle i ½ d'acció cultural*, Barcelona, RBA-La Magrana, 2006.

[7] PEIRATS VALLS, Josep, *De mi paso por la vida. Memorias [Selección, edición y notas de Susana Tavera García y Gerard Pedret Otero. Prólogo de Enric Ucelay-Da Cal]*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009.

estat la constatació efectiva de l'existència, malgrat l'abundant i contínua producció historiogràfica realitzada al respecte, de molts interrogants al voltant de tot allò relatiu a la seva singular i primigènia diversitat ideològica i organitzativa. I és que, tot i que els treballs pioners d'Antonio Elorza[8] o José Álvarez Junco,[9] entre d'altres, havien servit per advertir, ja en la dècada de 1970, sobre la necessitat de prestar una especial atenció a aquesta característica en qualsevol investigació o aproximació històrica relativa a l'àmbit llibertari, a l'hora de la veritat, els particulars condicionants polítics de les dècades de 1970 i 1980 van acabar per afavorir a casa nostra un cert reduccionisme historiogràfic, el qual, participat sovint d'un actiu i persistent discurs militant assimilat massa sovint acríticament des del propi àmbit acadèmic, havia tendit en darrer terme a facilitar la transfiguració d'una genèrica i encomiable voluntat de reconstrucció d'una *història social* de les classes subalternes en una sèrie d'*històries polítiques* i ideològiques del moviment obrer. Calgué esperar, doncs, a què la progressiva difuminació d'aquest discurs, unida a la referida obertura i consolidació de nous àmbits d'investigació i corrents historiogràfics en la darrera dècada del segle XX, permetessin iniciar un procés de revisió i ampliació dels coneixements relatius a l'anarquisme hispànic. En aquest punt ha estat probablement la qüestió de l'anomenada "afinitat", entesa com fórmula o mecanisme nuclear bàsic de la *sociabilitat* llibertària, un dels temes que ha suscitat una major revitalització del debat i la recerca històrica. Obligada resulta al respecte la referència a autors com Susanna Tavera i Enric Ucelay-Da Cal, els quals han vingut insistint en els seus treballs al voltant de les particularitats derivades de les dinàmiques grupals llibertàries, de la seva imbricació o relació amb formes de sociabilitat tradicionals i característiques del conjunt de la societat,[10] així com també

---

[8] ELORZA, Antonio "El anarcosindicalismo español bajo la dictadura (1923-1930). La génesis de la Federación Anarquista Ibérica (I)", *Revista de Trabajo*, nº 39-40, 1972, pp. 123-477; "La CNT bajo la dictadura (II)", *Revista de Trabajo*, nº 44-45, 1973-74, pp. 315-617; *La utopía anarquista bajo la segunda república*, Madrid, Editorial Ayuso, 1973

[9] ÁLVAREZ JUNCO, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976; per a visions més sintètiques revisades i actualitzades: "El anarquismo en la España contemporánea", *Anales de historia Contemporánea*, nº 5, 1986, pp. 189-200 i "La filosofía política del anarquismo español, a CASANOVA, Julián (coordinador), *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España*, Madrid, Barcelona, Editorial Crítica, 2010, pp. 11-32.

[10] Com a botó de mostra: TAVERA, Susanna, "La otra cara de la solidaridad: grupos específicos, insurreccionalismo y control ácrata 1931-1936", a AVILÉS, Juan y Ángel Herrerín (eds.), *El nacimiento del terrorismo en occidente*, Madrid, Siglo XXI, 2008. TAVERA Susanna y Enric Ucelay-Da Cal , "Grupos de afinidad, disciplina bélica y periodismo libertario" *Historia Contemporánea*, nº 9,

de la necessitat, en definitiva, de no esquematitzar la característica diversitat afinitària àcrata i reduir-la o assimilar-la de forma massa lleugera i simplista, per exemple, a l'activisme armat d'uns reconeguts "grups d'acció" anarquistes força atractius des d'un punt de vista mediàtico-editorial, tant per alguns condescendents vindicadors com pels seus detractors.[11] Convé no menystenir, doncs, el caràcter polifacètic i multifuncional que mantingué sempre l'activisme llibertari a casa nostra i del qual fins i tot en foren també exponents aquells a qui agradava autodefinir-se i presentar-se públicament com "l'aristocràcia de la pistola obrera": recordem, a tall d'exemple, que el periòdic anarquista *Crisol*, editat per qui seria durant algun temps director de *Solidaridad Obrera* durant els anys republicans, Liberto Callejas, i que es repartia gratuïtament a Barcelona el 1923, es finançava a través de les espectaculars accions "expropiadores" del grup "Los Solidarios", i que aquesta mateixa logística serví per sustentar a París, durant els anys de la Dictadura primorriverista, la "Llibreria Internacional", punt de trobada dels grups llibertaris espanyols exiliats a

---

1993, pp. 167-190; "Amigos anarquistas, amigos periodistas. La prensa libertaria como sucedáneo de partido, 1930-1939". *Congreso de Historia "El anarquismo en España"(75 Aniversario de la fun dación de la FAI)*, Fundación Anselmo Lorenzo, Guadalajara 29/30-XI/1-XII-2002. UCELAY-DA CAL, Enric, "Formas grupales masculinas en la sociedad catalana: una hipótesis de trabajo sobre los mecanismos fundamentales del asociacionismo catalán", *Boletín de la Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo*, IV, nº 10, XII-1996, pp. 11-44; UCELAY-DA CAL, Enric y Susanna Tavera, "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934" *Ayer*, 1994, 115-146; "El discurs de la disciplina i *Solidaridad Obrera*", *Treballs de Comunicació,* nº 7, octubre 1996, pp. 145-164; "*Un andamio en movimiento: organigrama y territorio en la CNT*", a OYÓN, José Luis y Juan José Gallardo, *El cinturón rojinegro. Radicalismo cenetista y obrerismo en la periferia de Barcelona, 1918-1939*, Barcelona, 2004, pp. 377-430.

[11] En el primer cas, i deixant de banda la pròpia historiografia "militant" llibertària, poden referir-se aquí alguns dels treballs d'autors com Dolors Marín o Chris Ealham, en els quals es tendeix precisament a recollir el testimoni de la pròpia producció literària llibertària per presentar l'activisme violent anarquista com una mena de reacció "lògica" davant l'escassa permeabilitat de les classes dirigents davant les demandes de les classes populars en relació a la millora de les seves condicions de vida, així com també contra la violència exercida habitualment per les institucions de l'estat contra els treballadors. Vegi's MARÍN, Dolors, *Clandestinos. El Maquis contra el franquismo, 1934-1975*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2002; *Anarquistas. Un siglo de movimiento libertario en España*, Barcelona, Ariel Historia, 2010; EALHAM, Chris, *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*, Madrid, Alianza Editorial, 2005; "La lucha por la calle: la venta ambulante, la cultura de protesta y la represión en Barcelona (1930 – 1936), *Ayer*, nº 81, 2011, pp. 173-205. Quant a la literatura condemnatòria, algunes de les obres de major ressò mediàtic recent han estat, segurament: MIR, Miquel, *Diario de un pistolero anarquista,* Barcelona, Ediciones Destino, 2006; GARCÍA-ALIX, Carlos, *El honor de las injurias,* Madrid, T Ediciones, 2007. Un breu però encertat i oportú comentari crític sobre ambdues obres a: RUIZ, Julius, "MIQUEL MIR: Diario de un pistolero anarquista; CARLOS GARCÍA-ALIX: El honor de las injurias", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 23, 2010, pp. 319-321. Hom tampoc pot passar per alt aquí la recopilació d'articles del periodista Josep Mª Planes *Els gàngsters de Barcelona*, Barcelona, Edicions Proa, 2002, així com la meritòria sèrie d'articles de Josep Mª Sòria sobre l'assassinat dels germans Badia publicada a *La Vanguardia* entre el 3 i el 10 d'agost de 2003 sota l'encapçalament de "La maldición de los hermanos badia".

França. I és que sense voler en absolut reprendre aquí estèrils debats acusadors o justificadors, convindrem en observar que en el món llibertari l'activisme desenvolupat a través de la ploma i l'impremta i el perpetrat per la pistola fumejant constituïren sovint quelcom més que dues cares d'una mateixa moneda.

Tanmateix, no pot passar-se per alt que la vessant cultural de l'activisme llibertari, així com també el seu desplegament institucional en escoles racionalistes, ateneus, grups teatrals i altres formes o espais de sociabilitat més o menys formals, ha estat històricament objecte d'atenció per part d'un significatiu número d'investigadors. Començant ja pel notari cordovès Juan Díaz del Moral,[12] qui en el seu pioner i reconegut estudi sobre les agitacions camperoles andaluses vindicà la mateixa imatge de "l'obrer conscient" i autodidacta que amb anterioritat havia fascinat, per exemple, a intel·lectuals com Ramiro de Maeztu, i que més de mig segle més tard recuperaria novament la nord-americana Lily Litvak en els seus treballs sobre la vida cultural, literària i artística de l'anarquisme hispà de finals del segle XIX i principis del segle XX,[13] així com també, posteriorment i des d'una òptica i perspectives epistemològiques diferents, l'antropòloga Dolors Marín, la investigació doctoral de la qual sobre l'activitat cultural dels grups anarquistes de l'Hospitalet[14] serví per advertir novament al voltant de la diversitat funcional de l'afinitarisme llibertari, i molt especialment sobre el desplegament de la seva singular vocació cultural i formativa en ateneus, escoles i altres iniciatives institucionals més o menys formals però originalment concebudes com a primigenis espais de relació entre militants i alhora de projecció ideològica vers l'entorn social més proper, és a dir: amb la gent de la pròpia barriada;[15] i tot plegat, és clar, a partir d'una característica concepció instrumental de l'art i la cultura en general, comuna al conjunt de

[12] Tot i que existeixen nombroses reedicions de l'obra, algunes d'elles amb variacions en el títol i subtítol, cito aquí l'original: DÍAZ DEL MORAL, Juan, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Córdoba: antecedentes para una reforma agraria*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1929.

[13] LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913),* [1981], Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001; *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988.

[14] MARÍN, Dolors, *De la llibertat per conèixer, al coneixement de la llibertat. L'adquisició de cultura en la tradició llibertària catalana durant la Dictadura de Primo de Rivera i la Segona República Espanyola*, Tesi Doctoral, Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, 1997.

[15] Vegi's també, per exemple: MONJO, Anna, "Barrio y militancia en los años treinta", a OYÓN, José Luis (ed.), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras (1918-1936)*, Barcelona, CCCB, 1998, pp. 143-158.

l'esquerra i el progressisme hispans del període, i a la qual han fet abastament al·lusió en els seus treballs i investigacions, per exemple, autors com José Carlos Mainer,[16] Enric Ucelay-Da Cal,[17] Ricard Vinyes,[18] o Pere Gabriel,[19] entre d'altres. Nogensmenys, el prolífic desplegament de l'activisme cultural llibertari en ateneus i escoles racionalistes ha estat objecte d'una singular atenció i seguiment a casa nostra; entre d'altres, per part del pedagog i historiador Pere Solà,[20] així com també, posteriorment i al País Valencià, per part de Javier Navarro,[21] qui en les seves investigacions sobre les pràctiques culturals dels grups juvenils llibertaris valencians –en les quals, per cert, s'aborda puntualment la qüestió del cinema— ha vingut reivindicat activament, a més, la plena inclusió dels treballs sobre el món llibertari en l'àmbit dels estudis històrics sobre la "sociabilitat", fent-se ressò així del progressiu assentament epistemològic i institucional del terme a Espanya durant la darrera dècada dels segle passat[22] i recollint igualment de forma oportuna en els seus treballs

[16] MAINER, José Carlos, "Notas sobre la Lectura Obrera en España", a BALCELLS, Albert (editor), *Teoría y Práctica del Movimiento Obrero en España (1900-1936)*, Valencia, 1977, pp. 173-239; *La Doma de la Quimera,* Madrid, 2005.

[17] UCELAY-DA CAL, Enric, *La Catalunya Populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*, Barcelona, La Magrana,1982.

[18] VINYES, Ricard, *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

[19] GABRIEL, Pere, "Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936", a OYÓN, José Luis (coordinador), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras, 1918-1936*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998, pp. 99-126 ; "La construcción de una cultura política popular. Centros y actividades republicanas bajo la Restauración", a CABRERO BLANCO, Claudia (et. al.) (coordinadors), *La escarapela tricolor. El republicanismo en la España contemporánea*, Oviedo, Universidad de Oviedo – RKR, 2008, pp. 87-114.

[20] SOLÀ I GUSSINYER, Pere, Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya. L'Ateneu Enciclopèdic Popular, Barcelona, La Magrana, 1978; Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939), Barcelona, Tusquets, 1978; Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939), Barcelona, Edicions 62, 1980.

[21] NAVARRO, Javier, *Ateneos y grupos ácratas: vida y actividad cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la II República y la Guerra Civil*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002. Del mateix autor: "Mundo obrero, cultura y asociacionismo: algunas reflexiones sobre modelos y pervivencias formales", *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pp. 467-484; *A la revolución por la cultura. Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano (1931-1939)*, València, Universitat de València, 2004; "El papel de los ateneos en la cultura y la sociabilidad libertarias (1931-1939): algunas reflexiones", *Cercles*, nº 8, gener de 2005, pp. 64-104; finalment, "Los educadores del pueblo y la "revolución interior". La cultura anarquista en España", a CASANOVA, Julián, *Tierra y Libertad…*, op. cit. pp. 191-218.

[22] Vegi's, per exemple, els monogràfics MAZA ZORRILLA, Elena (coordinadora), *Sociabilidad en la España contemporánea: historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002; GUEREÑA, Jean-Louis (coordinador), "Sección monogràfica: espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporània", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pp. 409-620; SANTACANA, Carles (coordinador), *Sociabilitat i àmbit local (actes del VI Congrés Internacional*

l'advertència prèvia d'autors com Julián Casanova en relació a la importància dels espais "extra-sindicals" en el si d'un entramat organitzatiu històricament conformat a partir d'una molt característica "divisió funcional". [23]

Vistes així les coses, convindrem en assenyalar que els espais extra-sindicals llibertaris i, sobretot, la seva vertebració i articulació amb el conjunt de l'entramat associatiu llibertari a partir de les referides dinàmiques grupals, constitueix encara avui dia un terreny d'investigació tan fecund com alhora inexplorat o pendent de revisió en molts aspectes. Perquè, és clar que sindicats, ateneus, periòdics, escoles o grups teatrals definiren àmbits concrets i diferenciats des d'on exercir la militància i acostar-se a l'Ideal; però hom no pot passar per alt que tots plegats constituïren en la pràctica un espai social i cultural definit, precisament, en funció d'un inequívoc sentit *d'unicitat,* capaç de projectar-se indistintament cap endins o més enllà del propi món llibertari per conformar la seva característica articulació i funcionament movimentals. D'aquí que la dificultat existent a l'hora d'observar la interrelació existent entre aquest diferents espais relacionals no només hagi afavorit la persistència, malgrat tot, de perniciosos reduccionismes i esquematismes interpretatius al voltant del funcionament de l'entramat organitzatiu confederal, per exemple,[24] sinó que, a més, esdevé un terreny fàcilment abonat a la incomprensió de fenòmens aparentment tan paradoxals com, per exemple, la culminació de la

---

d'Història Local de Catalunya: Barcelona, 30 de novembre i 1 de desembre de 2001), Barcelona, *L'Avenç*, 2003.

[23] CASANOVA, Julián, De la calle al frente: el anarcosindicalismo en España, 1931-1939, Madrid, Editorial Crítica, 1997.

[24] Serveix aquí d'exemple el treball d'Anna Monjo sobre el funcionament dels sindicats de la CNT a Catalunya durant els anys republicans (*Militants. Participació i democràcia a la CNT als anys trenta*, Barcelona, Laertes, 2003.), el valor del qual en el desbrossament de l'estructura i el funcionament de l'organigrama confederal queda malauradament llastrat per l'error de simplificar en excés la precisió establerta oportunament en el seu moment a casa nostra per Pere Gabriel entre "militància" anarcosindicalista i "afiliació" confederal a l'hora d'observar les suposades anomalies democràtiques en el funcionament dels sindicats confederals catalans; un esquematisme difícil de trobar, d'altra banda, en els treballs de Colin M. Winston i Sonia del Río sobre el fenomen dels Sindicats Lliures i les relacions laborals i sindicals a Catalunya durant la Dictadura primorriverista, així com també en la ressenya de Francisco Javier Navarro sobre la formació del "perfil moral" del militant anarquista en els anys republicans. Al respecte vegi's, respectivament: GABRIEL, Pere, *Classe Obrera i Sindicats a Catalunya, 1903-1920*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1981; del mateix autor: "Propagandistas confederales entre el sindicato y el anarquismo. La construcción barcelonesa de la CNT en Cataluña, Aragón, País Valenciano y Baleares", *Ayer*, nº 45, 2002, pp. 105-146; WINSTON, Colin M., *La classe trabajadora y la derecha en España 1900-1936*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, i RÍO SANTOS, Sonia del, *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña (1928-1929). Una aproximación desde la prensa obrera*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, 2002. Finalment, NAVARRO, Fco. Javier, "El "perfil moral" del militante en el anarquismo español (1931 – 1939)", *Spagna contemporánea*, nº 25, 2004, pp. 39-68.

profunda crisi i ensulsiada sindical confederal dels anys republicans amb la incontestable hegemonia llibertària durant el procés revolucionari engegat a Catalunya el juliol de 1936.

Vist amb perspectiva, i assumint també aquí, malgrat tot, el risc d'incórrer en simplificacions i esquematismes no desitjats, pot aventurar-se que un dels principals problemes plantejats a l'hora d'afrontar qualsevol aproximació històrica relativa a l'anarquisme hispànic és, molt probablement, la tendència a observar l'*afinitat* com quelcom circumscrit exclusivament a l'àmbit ideològico-militant. En contra d'això, i partint igualment de la consideració de l'anarquisme com un moviment social i polític ideològicament i organitzativament divers, heterogeni i alhora obert a múltiples influències i condicionants "externs", el present treball pretén incidir en el caràcter multiforme de les dinàmiques grupals llibertàries tot observant el seu desplegament durant els anys republicans al voltant del cinema, segurament, un dels fenòmens culturals, socials i econòmics més estretament relacionats amb el procés d'emergència i consolidació de la moderna "societat de masses" urbana i industrial. I és que el fenomen cinematogràfic pot erigir-se en un interessant punt de referència o catalitzador per observar el grau de percepció àcrata dels diversos processos i dinàmiques de transformació i modernització social i cultural, així com també, a partir d'aquí, de la voluntat i capacitat d'adaptació del propi món llibertari a aquesta nova realitat emergent. Nogensmenys, un acurat seguiment de la prolífica activitat periodística i publicístico-editorial i de les activitats desplegades des de l'entramat organitzatiu cultural llibertaris al llarg dels anys republicans, no només permet constatar, com ha quedat ja apuntat més amunt, un creixent interès per part de determinats sectors i elements juvenils del propi moviment al voltant del fenomen cinematogràfic, sinó també, a partir d'aquí, la seva voluntat d'aprehensió del mitjà amb finalitats culturals i educatives i de relació i projecció ideològico-propagandística. I tot plegat, mitjançant l'articulació i el desplegament a tal efecte d'uns mecanismes de relació afinitària capaços de transcendir expressament els difusos límits ideològics i organitzatius del propi moviment mitjançant l'acció pràctica quotidiana.

D'aquí que el punt de partida del present treball i bona part dels seus continguts orbitin, precisament, al voltant d'aquests difusos marges organitzatius i

ideològics llibertaris. Començant per una especial atenció i seguiment a la trajectòria del periodista manxec Mateo Santos Cantero, director literari i "alma mater" del setmanari cinematogràfic *Popular Film* (Barcelona, 1926 – 1937), reconegut mestre d'una generació de joves cineastes durant els anys republicans i, se'ns dubte, un dels principals introductors i animadors del debat cinematogràfic entre els mitjans àcrates catalans del període. Format políticament i literàriament en les files del radicalisme populista i la revitalitzada bohèmia tardo-modernista de la Barcelona de la Gran Guerra, la personalitat i la trajectòria vital i professional de Mateo Santos esdevenen encara avui dia força desconegudes, així com també un terreny massa sovint abonat a pernicioses reiteracions i equívocs, com ara una simplista i lleugera categorització ideològica anarquista del personatge, la qual em resisteixo aquí a perpetuar i que, a despit dels contactes i afinitats mantinguts pel personatge amb l'entramat associatiu cultural llibertari o el paper jugat com a pioner realitzador al servei de l'aparell propagandístic anarcosindicalista durant els primers compassos de la Guerra Civil, palesa en gran mesura les dificultats existents a l'hora d'observar i copsar la referida permeabilitat i capacitat del món llibertari per teixir afinitats i complicitats més enllà del seu propi àmbit ideològic i militant pròpiament dit.

Per tot plegat s'ha cregut oportú començar aquest treball amb un capítol específicament dedicat, a mode de prefaci introductori, a traçar un breu perfil biogràfic del personatge d'ençà el seu aterratge a l'efervescent Barcelona de la Gran Guerra europea i fins al seu definitiu assentament professional en l'àmbit del periodisme cinematogràfic en els anys de la Dictadura primorriverista al capdavant del setmanari *Popular Film*, així com a desentranyar, a partir d'aquí, els orígens de la particular idiosincràsia periodístico-literària del personatge, fortament imbuïda d'una concepció de "l'ofici" com un exercici en si mateix de militància i compromís social, el qual exigia, a més, una especial predisposició a adaptar les pròpies formes i temes als ritmes i dinàmiques de transformació de la societat. Sense menystenir en absolut la notable capacitat i voluntat d'adaptació mostrada en tot moment per una figura com Mateo Santos a un entorn social, professional i cultural essencialment dinàmics i en plena transformació, s'observarà com la seva tria del cinema com a objecte preferent d'anàlisi i atenció periodístico-literària vindria en bona mesura determinada per les inherents connotacions populars i populistes del mitjà que tant havien atret i

fascinat amb anterioritat algunes figures situades en l'òrbita cultural tardo-modernista –no a tots: alguns van romandre sempre fidels a la tradició escènica— i que, alhora, tanta repulsió causarien inicialment entre alguns insignes prohoms noucentistes.

El segon capítol de la tesi està dedicat a desentranyar l'original translació a l'àmbit cinematogràfic de la singular concepció del periodisme per part de Mateo Santos com un exercici en si mateix de compromís social; per exemple, a través de la projecció a les pàgines de *Popular Film* d'una sèrie constants discursives –com ara els constants atacs al suposat generalitzat servilisme econòmico-empresarial del gruix de la premsa coetània o la necessitat de procedir a una dignificació social del periodista a partir de la reivindicació de la seva suposada "natural" funció social crítica—, les quals tendirien a presentar-se igualment com el resultat de la voluntat del periodista manxec de promoure un ampli debat i una presa de consciència col·lectiva al voltant de la necessitat de considerar el cinema com quelcom més que un simple divertiment popular econòmicament molt rendible. Fet que, més enllà de la seva íntima relació amb una clarivident presa de consciència sobre el potencial comunicador del cinema en la nova societat de masses urbana, portaria ràpidament Mateo Santos a desmarcar de forma explícita *Popular Film* del conjunt de la premsa coetània –especialitzada o no— i a afirmar la seva personalitat periodística per erigir-lo en un referent de l'anàlisi crític de cinema a Espanya i en un singular pol d'atracció i plataforma de projecció pública per a un grapat de joves *cineastes* per als quals el mitjà tendí primigèniament a presentar-se, en un context determinat per una ràpida escalada de la mobilització i la polarització social i política com el que es viuria a Espanya en la dècada de 1930, com una recurrent forma de donar sortida a unes inquietuds socials i polítiques més o menys esquerranes i vice-versa.

El tercer capítol està dedicat precisament a resseguir els orígens i el desenvolupament a les pàgines de *Popular Film*, de la mà del seu director, d'un dels principals elements aglutinadors d'aquests joves cineastes: la primigènia adopció d'un posicionament molt crític i bel·ligerant en relació als diversos problemes del cinema espanyol i la singular confluència, a partir d'aquí, del gruix de les constants discursives del setmanari en el debat encetat pel mateix Mateo Santos –coincidint significativament amb la caiguda de la dictadura primorriverista i la posterior

transició i canvi de règim polític a Espanya— al voltant de la necessitat d'impulsar la creació d'un *nou* cinema espanyol capaç de correspondre's veritablement amb la seva conflictiva i contradictòria realitat social. Un debat que, sintetitzat al voltant de la fórmula "cinema hispà" encunyada pel mateix Mateo Santos, trobaria significatius al·licients i estímuls en l'arribada a Espanya dels influxos del cinema revolucionari soviètic –del qual *Popular Film* s'erigiria en un dels primers introductors i difusors al país— o en el debat encetat arreu, coincidint amb la irrupció del sonor i l'aparició de les primeres cinematografies "nacionals", sobre la funcionalitat i les possibilitats del mitjà en el procés de codificació d'una determinada representació nacional. D'aquí precisament l'indissimulada permeabilitat mostrada per *Popular Film* davant la creixent efervescència social i política esdevinguda a Espanya arran del canvi de règim de 1931, la qual tendiria ràpidament a sublimar-se en la contraposició entre dos models cinematogràfics erigits en fílmiques representacions de models polítics i socials igualment enfrontats: un real, i exemplificat al voltant de l'injuriat tipisme i estereotipat folklorisme de "espanyolada", i un altre imaginari, idealitzat i anhelat –el referit "cinema hispà"— en tant que síntesi fílmica de les suposades genuïnes i ancestrals aspiracions col·lectives del "poble" espanyol.

L'íntima relació existent entre el debat encetat al voltant del concepte i els termes de "cinema hispà" i la permeabilitat i receptivitat palesades per Mateo Santos i el gruix dels integrants de *Popular Film* en relació a la volàtil realitat social i política espanyola del període queden ben paleses i exemplificades al llarg del quart capítol, dedicat íntegrament a ressenyar els antecedents, orígens i desenvolupament de l'anomenada *Agrupación Cinematogràfica Española* (ACE), una original però frustrada iniciativa engegada a principis de 1932 per Mateo Santos amb la voluntat de transcendir l'àmbit merament teòric i especulatiu de les discussions sobre la suposada manca de correspondència del cinema espanyol amb la seva conflictiva realitat social, per conduir el debat per un terreny eminentment pràctic i mirar així d'interessar i implicar de forma activa al propi "poble" espanyol en el procés de construcció de les bases estilístico-narratives, tècniques i fins i tot empresarials d'aquest referit nou "cinema hispà". Nogensmenys, seria al compàs de l'accidentat desenvolupament de l'ACE que l'activisme pedagògic cinematogràfic d'un personatge com Mateo Santos acabaria per projectar-se i imbricar-se amb l'inquiet

entramat associatiu cultural juvenil llibertari del període; fonamentalment, a partir de les relacions i vincles establerts pel periodista manxec amb l'entramat afinitari irradiat des de Barcelona pel grup "Ágora" i la recíproca i simultània implicació d'alguns dels seus joves integrants en el desenvolupament de les activitats de l'ACE, al costat del mateix Mateo Santos o de figures com el cineasta anarquista valencià Armand Guerra, un dels il·lustres pioners impulsors del cinema militant a Europa mercès a la seva activa implicació l'any 1914 a França en una experiència com "Le Cinéme du Peuple".

D'aquí que el cinquè capítol vingui dedicat a resseguir els orígens i les activitats culturals desplegades en alguns ateneus i centres de cultura llibertaris pel referit grup "Ágora" i a desentranyar a partir d'aquí alguns dels mecanismes de funcionament relacional de l'entramat afinitari grupal llibertari que possibilitaren la projecció de l'activisme pedagògic cinematogràfic de Mateo Santos sobre els mitjans anarquistes. Així, es prestarà una especial atenció a resseguir la figura de l'aragonès Adolfo Ballano Bueno, un precoç militant anarquista vinculat inicialment al grup "Los Solidarios", la singular i jovenívola fascinació avantguardista del qual, així com la seva recurrent projecció pública a través del referit grup "Ágora", serviran aquí per il·lustrar les particulars circumstàncies a les quals es veuria sotmès un món cultural àcrata llargament caracteritzat per la seva persistent fidelitat a motlles estético-ideològics d'inequívoca inspiració tardo-modernista, però igualment sacsejat per l'eclosió del fenomen avantguardista i la seva característica efervescència juvenil, la qual amenaçaria aviat amb soscavar els fonaments d'un discurs anarquista que havia fet històricament de l'atracció juvenil gal·la d'exclusivitat. En el capítol s'abordarà també l'establiment de prolífiques relacions i vincles d'afinitat del grup "Àgora" amb alguns elements juvenils de la populosa barriada de la Torrassa de l'Hospitalet de Llobregat vinculats, al seu torn, al grup "Afinidad" i al l'Ateneu Racionalista de la Torrassa, un fet que permetria amplificar i projectar el singular discurs cultural avantguardista agorista sobre l'entramat associatiu cultural juvenil llibertari de la mà del cinema, un mitjà erigit així en un potent element relacional afinitari.

Amb la voluntat de contextualitzar i ampliar el desplegament d'aquest incipient activisme cinematogràfic llibertari, el sisè capítol –el més extens de la tesi— està dedicat en primer terme a resseguir la recepció del cinema durant els anys

republicans en la premsa i el publicisme llibertaris i a observar l'evolució dels termes del debat i el comentari sobre el mitjà en alguns dels principals portaveus escrits anarquistes al compàs de la seva penetració en les pràctiques culturals desenvolupades per l'entramat associatiu juvenil àcrata del període. En aquest sentit, es prestarà especial atenció a resseguir el desplegament d'algunes de les principals constants discursives cinematogràfiques a les pàgines del periòdic portaveu confederal *Solidaridad Obrera* i altres mitjans escrits afins i la seva relació amb la praxi periodística i el discurs estètic llibertaris. D'altra banda, en aquest capítol s'observarà també l'emergència i la consolidació d'un interès llibertari per explorar de forma activa les possibilitats d'aprehensió del mitjà amb finalitats propagandístiques i de projecció ideològica i la voluntariosa i original transcendència, a partir d'aquí, de l'àmbit merament teòric i especulatiu del debat cinematogràfic determinat pel mitjà periodístic per canalitzar-lo a través de la pràctica; per exemple, mitjançant l'organització d'un extens i concorregut programa de sessions de cinema a Barcelona la primavera de 1935, el qual es ressenya àmpliament per primera vegada en aquesta tesi.

L'èxit de convocatòria d'aquest original primer cicle de sessions dites "de cinema selecte" no només serviria per obrir definitivament en aquests moments les portes a la consolidació del cinema en el catàleg d'activitats culturals, formatives i de lleure habitualment ofertes per ateneus i centres de cultura afins al moviment llibertari, sinó que de forma paral·lela tendiria igualment a ampliar i assentar definitivament el comentari i el debat sobre el mitjà en el gruix de la premsa afí; en especial en aquelles publicacions i iniciatives editorials de caràcter eminentment cultural d'una major difusió i prestigi intel·lectual, àdhuc més enllà de les pròpies files àcrates, en les quals hom pot percebre fins i tot en aquests moments una incipient "especialització" periodística en matèria cinematogràfica per part d'alguns dels elements més activament implicats en aquest efervescent activisme desplegat al voltant del setè art. Un procés, tanmateix, indestriable de la particular evolució doctrinal i organitzativa del propi moviment llibertari i del seu discurs i praxi periodística, tal com queda relatat en el setè capítol de la tesi, en el qual es dona continuïtat i s'amplia tot allò indicat anteriorment en relació a les principals constants discursives cinematogràfiques àcrates del període presentant a tal efecte les

aportacions realitzades en aquests moments al debat cinematogràfic llibertari per tres personalitats amb trajectòries vitals i militants ben diferenciades: l'enginyer murcià Alfonso Martínez Rizo, el jove torrassenc Josep Peirats i el periodista Mateo Santos.

El vuitè i darrer capítol ve dedicat, a mode d'epíleg, a relacionar i contrastar els termes dels debats i les pràctiques desenvolupades pel món llibertari a l'entorn del cinema durant els anys republicans, amb l'activitat cinematogràfica duta a terme per l'anarcosindicalisme durant la guerra civil, així com a posar de manifest les seves contradiccions i els posicionaments enfrontats existents en les mateixes files llibertàries a propòsit de l'assumpció de la producció cinematogràfica amb finalitats propagandístiques partidàries.

Quant a les fonts utilitzades en l'elaboració de la present investigació, aquestes són principalment de caràcter hemerogràfic, prestant especial atenció, en primer terme, a la prolífica producció periodística llibertària del període. Així, s'han localitzat i analitzat més d'una vintena de publicacions, de periodicitat, format, difusió i preferències temàtico-ideològiques molt variades però que en conjunt permeten una aproximació prou fiable i alhora matisada als debats i activitats generats pel món àcrata a l'entorn del cinema i, a partir d'aquí, és clar, al grau d'adaptació organitzativa i doctrinal llibertària a una realitat social i cultural en transformació. A tall d'exemple poden referir-se aquí, entre d'altres, algunes de les publicacions de major tirada i difusió del període, com el referit portaveu confederal *Solidaridad Obrera*, els setmanaris *Tierra y Libertad* (Barcelona, 6ª època, 1930 – 1939) i *Ruta* (Barcelona, 1936 – 1939), portaveus, respectivament, de la FAI i de les díscoles joventuts llibertàries catalanes, o revistes de caràcter eminentment cultural, com la valenciana *Estudios* (Alcoi-València, 1928 – 1937), de difusió i prestigi intel·lectual més enllà de l'àmbit ideològic llibertari pròpiament dit, o la també referida *Tiempos Nuevos* (Barcelona, 1934 – 1938), òrgan d'elaboració doctrinal i debat teòric de la FAI. A banda d'aquestes poden esmentar-se igualment aquí d'altres publicacions d'abast i durada molt menors però igualment reveladores i útils per als objectius plantejats en la investigació atesa la característica funció relacional i de portaveu grupal de la premsa en el món llibertari hispànic, com la l'avantguardista *Àgora* (Barcelona, 1931 – 1932), portaveu del referit grup homònim; el periòdic *Nueva Humanidad* (Barcelona, 1933), afí al ric moviment ateneístic i d'escoles

"racionalistes" del període; les revistes *Rebelión* (Barcelona, 1934) i *¡Liberación!* (Barcelona, 1935 – 1936) o el setmanari *Ideas* (l'Hospitalet de Llobregat, 1936 – 1937), portaveu llibertari comarcal del Baix Llobregat. Val a dir, però, que l'especial atenció prestada aquí al periodisme àcrata no ha estat pas renyida amb el recurs a d'altres fonts de caràcter igualment hemerogràfic, com ara revistes i periòdics d'informació general i de caràcter més o menys partidista, o algunes de les publicacions conformadores del ric i expansiu –i tanmateix encara avui dia poc estudiat i analitzat— món de la premsa cinematogràfica del període, entre les quals poden citar-se expressament aquí, a banda del referit *Popular Film* –objecte d'una àmplia ressenya i desbrossament en els capítols inicials de la tesi—, títols tan dispars com la longeva *El Cine* (Barcelona, 1912 – 1936), la militant i políticament compromesa *Nuestro Cinema* (Madrid-París, 1932 – 1935), o l'efímera *Cinefarsa* (Barcelona, 1934).

Com he tingut oportunitat d'assenyalar més amunt en començar aquesta breu exposició introductòria, el present treball és el resultat d'una llarga i atzarosa investigació, la qual no ha estat pas exempta de dificultats, interrupcions i contínues anades i vingudes. D'aquí que sigui obligat reconèixer la gratitud i els nombrosos deutes contrets en aquests darrers anys amb totes aquelles persones sense el desinteressat concurs de les quals no hagués estat possible culminar aquesta tesi doctoral. Començant pels seus directors, els doctors Jordi Casassas i Susanna Tavera, a qui vull agrair especialment la seva enorme paciència i els constants afectuosos estímuls per poder prosseguir el treball malgrat, així com també la comprensió mostrada en tot moment davant les inseguretats sorgides en el decurs de la investigació al compàs de cada nova revelació. Així mateix, vull expressar igualment la meva gratitud i afecte als doctors Carles Santacana i Giovanni Cattini, així com també a la resta d'integrants del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona i del GEHCI amb els quals he tingut el plaer i la sort de treballar i compartir experiències en un moment o altre, les quals han estat també una contínua font d'inspiració acadèmica i investigadora. En aquest sentit, crec oportú també dedicar un sentit record i agraïment als joves investigadors i becaris del Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona amb els quals he tingut l'oportunitat de compartir espai de treball i tribulacions acadèmiques:

l'Albert Palà, el David Cao i en David Devesa, en Migel Grau... Així mateix, vull recordar que per a l'elaboració de la tesi he hagut de consultar material bibliogràfic, hemerogràfic i d'arxiu disseminat en diverses biblioteques, centres de recerca i arxius de naturalesa molt diversa, el personal dels quals s'ha mostrat sempre especialment atent i servicial amb la meva persona; al respecte, he d'agrair molt especialment l'amabilitat i la paciència mostrada en tot moment pel personal de l'Arxiu i Biblioteca Pavelló de la República, sempre disposat a prestar la seva valuosa experiència en el decurs de les meves "incursions" bibliogràfiques, i molt especialment a la Fuensanta, la Lídia, la Judith...

Finalment, però no menys important, voldria expressar també el meu més sentit agraïment i reconeixement a tots aquells familiars, amics i companys que han tingut a bé aguantar-me i acompanyar-me al llarg d'aquests anys, aportant sempre els seus ànims i encoratjament: els meus pares Joana i Josep Mª, el meu germà Alfred, la Noemí i el David... I molt especialment, a la Marta, que no ha faltat mai al meu costat, malgrat que massa sovint la realització d'aquesta investigació ha tendit a apartar-me d'ella, tot i ser el més important i millor que m'ha passat en aquests anys. A tots ells, moltes gràcies.

1. *Periodismo y periodistas*[*]

(prefaci)

Las líneas que se trazan sobre las cuartillas son los surcos que abre en ellas la pluma que nos sirve de reja. Los dedos con que se sujeta el mango son los bueyes que tiran del arado. Las ideas que se arrojan sobre el albocampo de las cuartillas es la simiente. […]
El escritor que se pone a trazar letras y formar palabras en las cuartillas podrá ser tal vez un estilista, o un escritor brillante si conoce bien la pirotecnia literaria, pero no podrá nunca lograr, por más que se esfuerce, que una sola de sus ideas fructifique. Para conseguir esto hay que arar sobre las cuartillas.
A mí escribir me cuesta tanto esfuerzo como si lo que hago fuera un rudo trabajo corporal. […]
Por eso cuando me pongo a escribir me arremango las mangas de la camisa y manejo la pluma como un azadón o como un arado. Y a veces también como una piqueta.

Mateo Santos, "Apuntes", *La Nación*, 1919

En España el periodismo de cine hace seis o siete años se condensaba en un nombre, un apellido y una revista: Mateo Santos y Popular Film. Después de Mateo Santos e iniciativa de éste, la ACI […]*; hoy en día, muchos escriben cinema, muy pocos lo comprenden y ninguno sabe realizarlo.*

Ángel Lescarboura "Les", "Tráfico de drogas S. en C.",
¡Rebelión! (semanario anarquista), 1934

El prolífic militant, periodista, cronista i historiador llibertari Josep Peirats Valls (Vall d'Uixó, 1908 – 1989), en rememorar en les seves voluminoses evocacions memorialístiques els seus anys de militància juvenil en els ateneus i sindicats confederals, dedicava unes significades línies a recordar l'efervescència cinematogràfica que es visqué durant els anys republicans entre alguns mitjans llibertaris barcelonesos:

> El grupo de la revista Ágora [...] contagió a algunos de nosotros para la divulgación del que llamábamos "cine social". El epígono era el veterano Mateo Santos, a quien sabemos director de la revista Popular Film. Nos dio entonces por la organización de sesiones de cine a base de programas que tenían algún contenido social. Alquilábamos un local céntrico las mañanas del domingo y con gran ruido de propaganda en la "Soli" conseguíamos llenarlo. Recuerdo entre otros filmes

[*] El títol d'aquest prefaci ha estat extret del llibret homònim de Mateo Santos, *Periodismo y periodistas. Conferencia leída el 6 de mayo en la Academia de Bellas Artes de Sabadell*, Sabadell, Imp. Canals y Vila, 1921.

> presentados por nosotros, "Eskimo", "La corte del rey Arturo", "Soy un fugitivo", "Carbón", "El último millonario", de autores como Pabst, René Clair y otros que no recuerdo. Tuvo mucho éxito una crónica mía sobre "Eskimo" y desde entonces me encargaron en la "Soli" una nueva sección. Con mi carné de periodista tenía entrada libre en todos los cines de Barcelona "por lujosos que fueran" en los días de estreno y otros. [...] El pase me permitía igualmente frecuentar todos los teatros del Paralelo.[25]

El testimoni, tan allunyat de les tradicionals i més homogeneïtzades visions sobre el moviment llibertari, no només serveix aquí per treure a la llum un passatge sobre la seva pròpia trajectòria vital i la història del moviment llibertari massa sovint obviat o menystingut, sinó que també permet rescatar novament de l'oblit i treure a la llum un dels seus més significats protagonistes: el publicista manxec Mateo Santos Cantero (Villanueva de los Infantes, 1891 – Mèxic, 1968), a qui sabem ja director literari i *alma mater,* entre d'altres, del setmanari *Popular Film* (Barcelona, 1926 – 1937), reconegut mestre d'una generació de joves periodistes i "cineastes" durant els anys de la II República i un dels principals responsables, finalment, de la introducció del cinema i el debat cinematogràfic entre els mitjans llibertaris barcelonesos durant aquests anys.[26] D'aquí que abans d'aprofundir en aquestes i altres qüestions, les quals constitueixen una part fonamental del present treball i que a tal efecte es desenvolupen en capítols posteriors, hom creu oportú prestar breument atenció a la gènesi d'alguns dels elements al voltant dels quals gravitaria especialment la trajectòria vital i professional del personatge, així com també a alguns dels fets i aspectes més rellevants de la seva trajectòria d'ençà la seva arribada a Barcelona, durant els anys de la Gran Guerra europea fins als anys centrals de la dictadura primorriverista, quan Mateo Santos passaria definitivament a vehicular preferentment la seva carrera periodístico-literària en l'àmbit de la premsa i la crítica cinematogràfica.

---

[25] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida. Memorias* [selección, edición y notas de Susanna Tavera García i Gerard Pedret Otero], Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009, p. 267.

[26] La figura del manxec ha estat parcialment rescatada un temps ençà de l'oblit historiogràfic i històric a través d'algunes breus aproximacions realitzades des de l'àmbit dels estudis d'història del cinema i de la literatura. Per als primers: MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *La producción cinematogràfica anarquista durante la guerra civil (1936-1939)*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2008; CRUSELLS, Magí i Josep Mª Caparrós Lera, *Cinema en temps de guerra, exili i repressió*, Barcelona, Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, 2010, pp. 71-72; CRUSELLS, Magí i Morales Santos, Ángel, "Mateo Santos Cantero. Aportaciones cinematogràficas a su biografia", a *Actas del XIII Congreso de la AEHC. Aurora y melancolia. El cine español durante la II República*, A Coruña, Vía Láctea, 2011, pp. 227-233. Per als segons: RÍOS CARRATALÁ, Antonio, *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de república*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, pp. 134-244.

1.1 *Las líneas que se trazan sobre las cuartillas son los surcos que abre en ellas la pluma...*[*]

Tres són els elements al voltant dels quals gravitaria especialment la trajectòria professional i intel·lectual d'un personatge com Mateo Santos, a saber: la persistent fidelitat a uns canons estético-ideològics d'inequívoc regust tardo-modernista; una recorrent adscripció ideològica al radicalisme populista republicà emergit a Espanya a cavall dels segles XIX i XX; i, finalment i indestriable dels dos anteriors, una característica conceptualització del periodisme, en tant que activitat pseudo-literària, com una forma de militància en si mateix la qual feia d'aquesta activitat l'àmbit per excel·lència a través del qual les inquietuds polítiques i socials podien i havien necessàriament de vincular-se amb la literatura i l'art.

D'entrada, i pel que fa a la referida conceptualització militant de l'activitat periodística, cal observar que aquesta entronca clarament amb una concepció instrumentalista de la cultura molt característica del radicalisme hispànic sorgit a cavall dels segles XIX i XX al compàs de les transformacions socials operades per la industrialització i l'arribada dels influxos del vitalisme irracionalista i anti-positivista finisecular decimonònic.[27] En el cas de Mateo Santos, a més, esdevé un factor especialment significatiu per l'estreta vinculació que mantingué amb una ràpida presa de consciència al voltant de les transformacions operades en els mecanismes de producció, distribució i consum cultural durant el procés d'emergència i consolidació a Catalunya, durant el primer terç del segle XX, d'allò que hom coneix com a "societat de masses", la qual impel·lí a un grapat de joves "plumífers" emmetzinats per la literatura, a intentar aprofitar les possibilitats que s'obrien per a la seva projecció pública amb el desenvolupament d'unes noves circumstàncies en el mercat

[*] L'encapçalament ha estat extret de l'article de Mateo Santos "Apuntes", publicat el 8-VII-1919 al periódic Barcelonés *La Nación*, part del qual apareix més endavant referit i reproduit en aquest mateix prefaci introductori.

[27] Per al socialisme en general veure, VINYES, Ricard, *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*, Barcelona, Edicions 62, 1989; per al republicanisme, CULLA, Joan B. i DUARTE, Àngel, *La premsa republicana*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1990; per a l'anarquisme, LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913),* [1981], Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

cultural determinades, fonamentalment, per un creixement i eixamplament sociològic del cens potencial de lectors del país i, a partir d'aquí, al consum per part d'un número creixent de població d'uns béns culturals i d'oci produïts progressivament de manera industrial i en massa.[28] Així, periòdics, fulletons, revistes de temàtica i format divers, etc. s'erigiren en els àmbits i els productes per excel·lència a través dels quals un personatge com Mateo Santos intentà canalitzar les seves primigènies aspiracions artístico-literàries i polítiques i adquirir popularitat i *status* com a "professional de la ploma" i *intel·lectual,* en qualitat d'il·lustre integrant d'una mena de proletariat artístic integrat per allò que Agustí Calvet "Gaziel" denominà despectivament "amfibis literaris", és a dir, "*menestralía de la pluma, bohemia de la baja intelectualidad, bachilleres frustrados, licenciados sin reválida, estudiantes pobres, fracasados de innumerables oficios*…".[29] Fou així com després d'irrompre i fer-se un nom en el panorama polítco-mediàtic barcelonès en els anys de la Gran Guerra europea en les files de la revitalitzada bohèmia tardo-modernista i *enragé*, el publicista manxec emprendria durant la conflictiva postguerra europea un decidit procés de maduració i (re)inserció social i intel·lectual a partir del qual acabarà (re)convertit en un veritable "professional" de la ploma i de les redaccions; un procés que, circumstàncies personals a banda, s'emmarcaria en un context i unes dinàmiques socials, culturals i polítiques molt concretes, a saber: la definitiva configuració d'una societat urbana i una "cultura de masses"; el declivi, en l'àmbit artístico-cultural, de l'hegemonia noucentista i la irrupció de les primeres avantguardes; les darreres convulsions mortuòries del règim de la Restauració i la crisi social que seguí a la postguerra europea i que culminà en la Dictadura primorriverista...

---

[28] MOLAS, Joaquim "La nova literatura popular: tradició i modernitat", a MOLAS, Joaquim (director del volum), *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna, VIII*, Barcelona, Editorial Ariel, pp. 9-74; ARÉVALO I CORTÉS, Just, *La cultura de masses a la Catalunya del nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 12 i ss.; també MAINER, José-Carlos, *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, en especial pp. 194-197.

[29] Cito a través de LLANAS, Manuel, *Gaziel: vida, periodisme i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 101 n. Agustí Calvet (Sant Feliu de Guíxols, 1887 – Barcelona, 1964) està considerat un dels principals renovadors del periodisme català del primer terç del s. XX. Inicià la seva carrera a *La Veu de Catalunya* (Barcelona, 1899 – 1937), el periòdic portaveu de la Lliga Regionalista i es consagrà professionalment durant la Gran Guerra europea, quan actuà com a corresponsal a París de *La Vanguardia*. Exiliat a França durant el conflicte espanyol, a la seva fi retornà a Espanya, instal·lant-se a Madrid, on creà i dirigí l'editorial Plus Ultra.

Convé tenir ben present igualment, que aquest procés es conduí en tot moment seguint les pautes i els ritmes que brollaven d'una activa trama de relacions i *afinitats* personals de tota mena, ordida en el dia a dia de les *penyes* i *tertúlies* que des dels bars i cafès de la part baixa de la ciutat es projectaven fins a les redaccions dels periòdics i les revistes més variades. I és que no pot passar-se per alt aquí la importància de la funció vertebradora d'uns mecanismes de relació intel·lectual i política informals com les *penyes* i les *tertúlies*, veritables "unitats bàsiques" de la sociabilitat catalana, les quals, en la seva flexible configuració en forma de cercles concèntrics, s'erigiren en nucli vertebrador de tota forma d'associació superior (sindicats, partits polítics, ateneus, etc.) a Catalunya des de mitjans del segle XIX i que mercès al seu marcat caràcter "informal" s'arrogarien el paper d'instruments d'influència doctrinària i de cohesió i enquadrament para-polític; en especial entre aquells ambients socials i intel·lectuals caracteritzats sempre per una oberta recança a qualsevol forma d'enquadrament "formal" (polític, professional...) i, paral·lelament, avocats de forma quasi natural a fer de les redaccions dels periòdics i revistes uns espais primigenis de relació la informalitat dels quals possibilitava, finalment, la confluència de múltiples individualitats i la seva projecció exterior com a *grup* més o menys cohesionat.[30] Al capdavall, aquestes formes de sociabilitat responien a les necessitats sorgides d'una xarxa institucional encara relativament feble, perquè possibilitaven i afavorien les relacions entre membres d'un mateix ofici o entre persones d'activitats diverses, entre literats, artistes, afeccionats a la música, els esports, el cinema o els espectacles i, sobretot, entre uns "lletraferits" per als quals, com recordaria el valencià Braulio Solsona, les penyes i tertúlies dels cafès i dels bars constituïen, més enllà d'un punt de trobada i reunió, una mena de "refugis" ideals on els seus assidus miraven d'apaivagar les creixents tensions que arrossegava el procés d'emergència de la moderna i conflictiva societat de masses urbana i industrial del primer terç del segle XX a Catalunya:

[30] UCELAY-DA CAL, Enric, "Formas grupales masculinas en la sociedad catalana: una hipótesis de trabajo sobre los mecanismos fundamentales del asociacionismo catalán", *Boletín Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo*, època IV, Nº 10, desembre 1996, pp. 11-44; COSTA, Òscar, "Penyes i Tertúlies (1906-1939)", a Casassas, Jordi (dir.), *L'Ateneu i Barcelona. 1 Segle i ½ d'acció cultural*, Barcelona, RBA, 2006, p. 389.

> El café era para los jóvenes que, como yo, disponían de escasos medios económicos, y vivían en modestas casas de huéspedes, el lugar confortable donde se podía pasar bien la mayor parte de las horas del día. Era un centro de reunión en el que se encontraba gente con la que conversar, donde unos entraban y otros salían, trayendo ecos de la ciudad. Para mí fue durante muchos años el despacho que no puede tener hasta pasado mucho tiempo. […]
>
> Fui toda mi juventud lo que en Barcelona se llama un *cul de cafè*. El café fue mi lugar de trabajo y el punto de reunión con los amigos.[31]

És en funció d'aquests paràmetres, en definitiva, que cal observar l'activa participació d'una figura com Mateo Santos en el característic funcionament grupal que mostraren aquells periodistes formats en les files del radicalisme populista i la bohèmia tardo-modernista barcelonesa; uns personatges caracteritzats, d'altra banda, per una ambigua i contradictòria actitud vital definida generalment "a la contra" de l'*establishment* del país, identificat sovint en termes absoluts i maniqueus com a sinònim de burgesia, clericalisme, caciquisme, decadència, etc., i com l'antítesi d'un "poble" identificat en termes genèrics com "els que treballen", conceptualitzat com una hipòtesi ideològica essencialment progressista i regeneradora, místicament invocat i anhelat com a públic i finalment idealitzat per erigir-lo en el protagonista d'una mena de retaule imaginari en el qual es representaven els successius episodis de l'ancestral lluita dels "desposseïts" contra la tirania dels "privilegiats".[32] Es tractava, és clar, d'una concepció ideològica maniquea i molt simple però tanmateix

---

[31] SOLSONA, Braulio, *Evocaciones periodísticas y políticas*, Barcelona, Pòrtic, 1967, pp. 38-39. Braulio Solsona i Ronda (València, 1895 – Ille de France, 1981) fou un prolífic periodista i polític que després de formar a Barcelona en les files de la bohèmia i el radicalisme republicà durant els anys de la segona dècada del segle XX, es faria un nom com a periodista en publicacions com *El Progreso*, *La Publicidad*, *El Día Gráfico,* entre d'altres, així com també al capdavant de revistes com *El Escándalo*. Durant la II República formaria en les files d'Izquierda Republicana i exerciria, successivament, el càrrec de secretari dels governadors civils de Barcelona Carles Esplà i Anguera de Sojo i de governador civil de Burgos, Huelva, Alacant i, finalment, València, on tindria un paper destacat el juliol de 1936 en el sufocament de la insurrecció militar. Amic de Manuel Azaña, l'any 1939 s'exilià a França on, entre d'altres, exercí com a corresponsal d'alguns periòdics espanyols, sempre sota pseudònim.

[32] Sobre els orígens ideológics i intel·lectuals d'aquesta conceptualització i la seva projecció sobre el radicalisme polític finisecular hispà vegi's, entre d'altres, FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Estudios sobre Joaquin Costa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989; ÁLVAREZ JUNCO, José, "Los "amantes de la libertad": la cultura republicana española a principios del siglo XX", a TOWNSON, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 265-292; DUARTE, Ángel, "La esperanza republicana", a CRUZ, Rafael; PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, en especial pp. 172 i ss.; del mateix autor, *Història del republicanisme a Catalunya*, Lleida, Eumo Editorial, 2004; REIG, Ramiro, "El republicanismo popular", *Ayer*, Nº 39, 2000, pp. 83-102; DUEÑAS LORENTE, José Domingo, *Costismo y Anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, [*Cuadernos de cultura aragonesa*, nº 33/34], Huesca, Edizions de l'Astral, 2000; finalment, també MAINER, José-Carlos, *La doma de la Quimera*…, op. cit., pp. 119-124.

molt arrelada en un radicalisme polític i cultural tocat per un persistent individualisme romàntic i una retòrica i tota una sèrie de valors morals molt tradicionals i fins i tot nobiliaris –com l'honor— o cristians –una mena de puresa ascètica i virtuosisme ètic—.[33] En aquest sentit, la característica retòrica radical, populista i fins i tot castissa d'una figura com Mateo Santos s'ha de contemplar en tot moment a partir de la plena integració del personatge en una cultura política que tendí generalment a menystenir qualsevol interpretació social de la Història en favor d'un imaginari col·lectiu alimentat a base de percepcions maniquees –el Bé contra el Mal— mitificades i transmeses per una educació de base religiosa, molt pròpia de totes aquelles comunitats "tradicionals" amenaçades per l'emergència d'una societat industrial.[34]

D'altra banda, aquesta absència d'una formulació doctrinal complexa i el persistent tractament del "poble" com a objecte i subjecte político-literari correrien de forma paral·lela a una idealització del periodista com a literat *tot court* i *intel·lectual,* la qual, per la seva banda, es mostra en bona mesura com a resultat de l'íntim reconeixement de les pròpies limitacions com autor literari, les quals tendirien a camuflar-se i transfigurar-se darrera d'una sèrie de visions utòpiques d'una societat lliure en la qual l'accés a la cultura, reverenciada en si mateixa com a "alliberament", havia de ser igualitari.[35] Una visió que, plenament inserida en la tradició romántico-modernista decimonònica, partia igualment de l'íntim convenciment que l'elevació moral de la literatura i l'art –és a dir, la consecució de la "Bellesa"— només podia ser possible a través de l'establiment d'una mena de "comunió espiritual" entre autor i públic, la qual havia de servir de base per assentar

[33] DUEÑAS, José Domingo, *Costismo y Anarquismo...,* op. cit., pp. 101-102; ROBLES EGEA, Antonio, "Republicanismo y horizonte europeo", a *El republicanismo en España (1830-1977), Madrid, Alianza Editorial, 1994*, pp. 297-299; JULIÁ, Santos, *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 85-96.

[34] ÁLVAREZ JUNCO, José, "Los amantes de la libertad...", op. cit., pp. 279; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia en la España de la Restauración (1875-1977)*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 383 i ss.; també, GABRIEL, Pere, "Insurrección y política. El republicanismo ochocentista en Cataluña", a TOWNSON, Nigel (ed.), *El republicanismo...,* op. cit., pp. 354-355.

[35] Sobre la projecció d'aquestes concepcions típicament "modernistes" sobre amplis sectors socials de la "cultura urbana" del país vegi's, per exemple, MARFANY, Joan-Lluís, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975, pp. 21 i ss.; LITVAK, Lily, *Musa libertaria...,* op. cit., p. 275; UCELAY-DA CAL, Enric, *La Catalunya populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*, Barcelona, La Magrana, 1982, pp. 60-64; SIGUÁN, Marisa, *La recepción de Ibsen y de Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990; BOSCH, M. Àngels, *Pous i Pagès: vida i obra*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, 1997, pp. 130-131.

les bases d'un progrés humà que, en la seva calculada indefinició, esdevenia quelcom relatiu i interactiu i significat, en línies generals, per un avenç de tots els coneixements científics i de les idees artístiques, filosòfiques, socials i morals de la humanitat fins a culminar, no només en el suposat regne de l'abundància, sinó també de l'Harmonia, la Bellesa, la Justícia...[36] Tot plegat confluïa, en paraules d'un personatge com Lluís Capdevila, per conformar una imatge del periodisme i de la política com quelcom amalgamat i recobert amb un mantell de literatura, "*de novel·la huguesca, de versos de Guerra Junqueiro, de pintura de Delacroix*",[37] i on el periodista, en tant que observador i literària consciència crítica de la seva societat, s'erigia en una mena de "Prometeu" portador de la flama que havia d'il·luminar el camí de la redempció i el progrés a un "poble" impregnat d'una mena de virtuts naturals i immutables i sobre el qual, en definitiva, el periodista tendia sempre a projectar la seva imatge i les seves íntimes frustracions.[38] D'aquí que el periodisme s'erigís per a Mateo Santos, més enllà de temàtiques i formes concretes, en l'àmbit per excel·lència on deixar-se seduir pel miratge de l'eficàcia de la seva literària força profètica i captar el seu públic tot autoerigint-se en un d'aquells il·lustres portadors d'una mena de virtuosisme profètic que, en la seva ambigua i difusa concepció, es plasmaria gràficament en l'íntim convenciment d'esdevenir "*eco de los que sufren hambre y sed de justicia*". Nogensmenys, la recerca d'altres àmbits on reproduir aquesta espècie de comunió es veuria sempre en gran mesura condicionada pel predomini de l'element periodístic, en especial quan aquest es projectà sobre un panorama cultural i editorial en plena modernització i adequació al procés de diversificació sociològica d'un mercat potencial de lectors que, malgrat la seva

[36] LITVAK, Lily, *Musa libertaria*..., p. 337; DUARTE, Ángel, "La esperanza...", op. cit., pp. 172-176; ROBLES EGEA, Antonio, "Republicanismo y...", op. cit., pp. 293-312.

[37] CAPDEVILA, Lluís, *De la Rambla a la presó,* Barcelona, Edicions La Paraula Viva, 1975, p. 126. Lluís Capdevila (Barcelona, 1892 – Andorra la Vella, 1980) fou un prolífic periodista i literat que després de militar en les files de la bohèmia tardo-modernista i del radicalisme republicà i assolir notorietat com autor d'obres teatrals populars i relats breus durant els anys de la Gran Guerra europea i la immediata postguerra dirigiria, successivament i fins al final de la Guerra Civil espanyola, periòdics com *L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia* o *L'Humanitat*, el portaveu d'ERC.

[38] Un exemple de la projecció d'aquesta concepció de la literatura i el periodisme al publicisme tardo-modernista i, amb aquest, al món cultural llibertari a TAVERA, Susanna, *Federica Montseny. La indomable (1905-1994)*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2005, en especial pp. 70-74.

progressiva expansió al llarg del primer terç del segle XX, tendiria llargament encara a transmetre els seus mites a través d'una determinada tradició familiar o de grup.[39]

Tota aquesta contradictòria confluència d'elements explica en bona mesura també perquè un personatge com Mateo Santos, en la seva jovenívola recerca d'un espai i un nom propis com a home de lletres o intel·lectual es sentí irremissiblement atret i subjugat pel bullici intel·lectual i social d'una ciutat com Barcelona, a la qual arribaria, segons es desprèn del seu mateix testimoni, amb l'esperança d'assolir fama i notorietat pública, car l'efervescent capital catalana esdevindria "*la vanguardia literaria de España;* [···] *la antena hispana, que, por más sensible que las demás, percibe antes las vibraciones de la cultura y de la política europeas"*.[40] L'arribada a Barcelona i l'immediat i "natural" ingrés en les files de la revitalitzada bohèmia tardo-modernista dels anys de la Gran Guerra europea es presentà així com un acte carregat de significació política, car la Bohèmia esdevenia, al capdavall, una mena de necessari i obligat "apostolat", un model de vida, una vida conduïda a la recerca d'una "Bellesa" contraposada, per definició, a la "fenícia" brutícia burgesa i fortament imbuïda de l'equívoc sentiment d'orgull d'aquells empesos a situar-se al marge d'una societat corrompuda pel diner i contra la qual assajarien el gaudi d'una glòria solidària amb la pròpia marginació i desgràcia amb la de tots aquells silenciosos oprimits que conformaven la gran família del "poble sobirà".[41] Nogensmenys, com sentenciaria l'oblidat Humberto Rivas, l'editor o el director de periòdics acostumava a representar sempre als ulls de tots aquells arrauxats periodistes bohemis i radicals el paper i les funcions d'un enemic de l'art, això és,

> un avaro que se enriquece a costa de las ideas y de las fatigas de los demás. ¿Sabe él lo que cuesta escribir un libro? ¿Sabea caso el valor espiritual que tiene? El editor reduce a guarismos el pensamiento ajeno y lo cotiza como si fuese una mercancía cualquiera.[42]

---

[39] LITVAK, Lily, *Musa libertaria*…, op. cit., pp. 236-237; MAINER, José-Carlos, *La Doma de la Quimera*..., op. cit., p. 30 i ss.

[40] SANTOS, Mateo, "Barcelona, vanguardia literaria de España", *Mediterráneo*, 10-III-1928.

[41] Vegi's, entre d'altres, JULIÁ, Santos, *Historia*.., op cit. p. 75 i ss.; MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 68; ARÉVALO I CORTÉS, Just, *La cultura de masses...,* op. cit., p. 40; UCELAY-DA CAL, Enric, *La Catalunya populista...,* op. cit.; LITVAK, Lily, *Musa libertaria...,* op. cit.; MARFANY, Joan Lluís, *Aspectes..,* op. cit., pp. 21-22; BOSCH, M. Àngels, *Pous i Pagès...,* op. cit., pp. 127-135.

[42] RIVAS, Humberto, "Panorama español. Los editores", *La Tarde*, 12-III-1920. El periodista i publicista Humberto Rivas (Madrid, 1893 – EUA, 1960?) es féu un nom entre els cercles artístico literaris i bohemis madrilenys de la segona dècada del segle XX i l'any 1921 seria un dels fundadors

Concepcions que, en el cas de Mateo Santos, el portaren ben aviat a igualar sense gaires recances el "periodista", en tant que crític observador i cronista de la seva societat, al literat i al "poeta", tot argumentant que si aquest darrer havia de ser "*el hombre que ve todo lo bello de las cosas, hasta de las más vulgares, de las que son vulgares sólo cuando las contempla la vulgaridad*", el poeta no podria ésser mai "*el maldiciente, el que se coloca al margen de la sociedad porque se cree de un barro nada moldeable y dúctil, distinto al del resto de los hombres; porque se cree el Superhombre que anuncia Nietzsche con Zaratrusta"*.[43] Així, esgrimint la seva condició de "rebel social", el veritable bohemi defugia solucions acomodatícies i evasives per cercar, per contra, la solidaritat i la complicitat d'aquella realitat quotidiana suposadament oculta, marginada i condemnada al silenci pels detentors de les regnes de la "cultura oficial". Fou segons aquests paràmetres que la bohèmia es presentà, en la seva faceta periodístico-literària, com un acte de primigènia afirmació *intel·lectual* i de ruptura amb l'herència romàntica més carrinclona de Murger i la conseqüent estereotipada benevolència valle-inclanesca al respecte; un acte que, tot defugint la falsa misèria i el seu pretès clima favorable a la inspiració dels artistes genials, pretenia mantenir viva la flama de l'inconformisme polític i social però també, alhora, la del primigeni desig d'incorporar-se de forma efectiva i plena a un mercat cultural en plena modernització.[44] Circumstància que, al capdavall, implicava reconèixer més o menys explícitament la necessitat i la inevitabilitat de cedir en un moment o altre a la mercantilització de la pròpia ploma i observar la pròpia activitat periodística no només en termes exclusius de militància o "apostolat", sinó també des d'una perspectiva crematística i "professional".[45] Un cert pragmatisme tendiria a imposar-se, finalment, i això volgué dir en el cas de Mateo Santos prendre

---

de la revista *Ultra* (Madrid, 1921-1922), un dels principals órgans d'expressió de l'ultraisme, pioner moviment literari d'avantguarda hispànic sorgit a l'entorn de figures com Rafael Cansions Assens, Guillermo de la Torre o Pedro Garfias, entre d'altres, i del qual en seria, finalment, un dels seus principals representants i propagandistes a Mèxic, on s'instal·là definitivament l'any 1923 i on dirigiria diverses revistes i publicacions artístico-literàries.

[43] SANTOS, Mateo, *Periodismo y periodistas*…, op. cit., pp. 11-12.

[44] MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata... op. cit.,* pp. 66 i ss.; també MAGNIEN, Brigitte [et. al.], *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986, p. 193.

[45] Veure, per exemple, els testimonis de figures com Braulio Solsona o Emili Eroles. Respectivament, SOLSONA, Braulio, *Evocaciones*..., op. cit. p. 134; EROLES, Emili, *Memòries d'un llibre vell: cent anys de la vida d'un llibre,* Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 163.

consciència del fet que si bé un determinat virtuosisme moral i literari esdevenien factors necessaris i desitjables en qualsevol periodista que es preués com a crític observador i cronista de la seva realitat social, malauradament no constituïen pas els únics requisits que intervenien a l'hora de fer-se un nom en el panorama de la "moderna" premsa de masses emergent car, com el mateix Mateo Santos reconeixeria

> al periodista, para saltar del anónimo a la popularidad le basta con poner su nombre cotidianamente al pie de una sección. No necesita siquiera hacerse un estilo, aunque no le estorba y tiene con él opción a algunos de esos adjetivos tras los cuales se oculta la gloria, que es una cosa de la que nadie puede dar noticia exacta.[46]

Paraules que, en definitiva, esdevenen un interessant marcador o punt de referència sobre el grau de percepció que es tenia ja en alguns ambients sobre els particulars mecanismes de funcionament del mercat cultural i dels mitjans de comunicació en general en la incipient societat de masses urbana. I és que al compàs de les transformacions i canvis experimentats per la societat catalana en els anys finals de la Gran Guerra europea i la postguerra, Mateo Santos s'aprestà a assentar-se definitivament en el llavors expansiu món de la lletra impresa i fer-se veritablement amb un espai propi com a periodista servint-se, sense gaires recances al respecte, del renom i la popularitat assolits fins llavors en qualitat d'il·lustre integrant de l'avantguarda de l'autoanomenat "periodisme de combat" i de les afinitats personals i camaraderies ordides en una intensa trama de relacions de complicitat i clientelismes de tota mena. Significativament, aquest procés d'integració socio-professional tendiria des del primer moment a justificar-se públicament com una mena d'obligat "sacrifici" imposat per les circumstàncies polítiques, socials, econòmiques i culturals del país i per la necessitat i la voluntat d'ampliar l'abast i el camp d'acció del seu abnegat "apostolat" periodístico-literari i polític i fer-se un nom com a periodista i home de lletres més enllà del selecte però al capdavall limitat àmbit de la premsa "de barricada" més cridanera i estrident, tot afrontant el repte de submergir-se en l'esclavitud de l'anònim treball periodístic diari recorrent al subterfugi de l'auto-convenciment que calia imposar-se el sacrifici d'ingressar en

[46] "Ecos", *La Tarde*, 17-III-1920.

una mena de "noviciat" periodístic del qual en sortiria, més tard o més d'ora, convertit en un veritable "obrer intel·lectual" preparat per afrontar amb garanties d'èxit els reptes que imposava la modernitat emergent; és a dir, aquell personatge capaç d'integrar harmoniosament a través de la seva ploma el component informatiu quotidià amb aquell treball més doctrinal i fins i tot combatiu, essencialment polèmic i de debat, a fi de donar forma a un periodisme en el qual la irreverència i incontinència verbals pròpies d'anteriors èpoques cedissin en favor d'un estil més sagaç i reflexiu i situat d'alguna manera entre el gènere d'opinió i l'article. I tot plegat, és clar, sense renunciar a una característica vocació de guiatge davant dels lectors que partia de l'íntima convicció que el "veritable periodisme" estava sempre més en el fons que en la forma:

> Las líneas que se trazan sobre las cuartillas son los surcos que abre en ellas la pluma que nos sirve de reja. Los dedos con que se sujeta el mango son los bueyes que tiran del arado. Las ideas que se arrojan sobre el albocampo de las cuartillas es la simiente. Creo que hay una adivinanza castellana que dice algo de esto.
>
> El escritor que se pone a trazar letras y formar palabras en las cuartillas podrá ser tal vez un estilista, o un escritor brillante si conoce bien la pirotecnia literaria, pero no podrá nunca lograr, por más que se esfuerce, que una sola de sus ideas fructifique. Para conseguir esto hay que arar sobre las cuartillas.
>
> A mí escribir me cuesta tanto esfuerzo como si lo que hago fuera un rudo trabajo corporal. Hoy no es que sea premioso, no es que se nieguen las palabras a salir de mi pluma, es que yo quiero ahondar, ahondar siempre para que lo que dejo en el papel no sean palabras bonitas, brillantes, sonoras, sino ideas que unas veces florezcan como rosas y que otras –esto es más difícil, porque es mejor— den un fruto que pueda morderlo quien desee hasta sacarle todo el jugo, toda la substancia.
>
> Por eso cuando me pongo a escribir me arremango las mangas de la camisa y manejo la pluma como un azadón o como un arado. Y a veces también como una piqueta.[47]

Uns arguments que, més enllà d'il·lustrar una arrelada concepció socialment instrumental i compromesa de l'activitat literària i el periodisme, al capdavall han d'observar-se també com el resultat de la íntima codificació i assimilació de les diverses transformacions operades en el mercat cultural del país pel que fa a l'emergència de nous públics i demandes, i amb ells, noves possibilitats de lectura i de projecció pública en una societat sociològicament més diversa i heterogènia; cosa que, inevitablement, menava plantejar noves estratègies per a una determinada aliança o comunió entre l'autor i el seu públic, segellada sempre, és clar, sobre

[47] SANTOS, Mateo, "Apuntes", *La Nación*, 8-VII-1919.

interessos i prejudicis, rebuigs i entusiasmes que caldria suposar comuns.[48] No altra cosa sembla suggerir, per exemple, la constant invocació que hom pot observar entre Mateo Santos i bona part dels autoanomenats "periodistes d'extrema esquerra" de conformar el selecte *grup* d'autors portadors d'una mena de puresa o virtuosisme estilístic i ideològic que, més enllà del seu evident funcionament com a reclam publicitari, es presentà també com un mecanisme de prevenció i seguretat davant de possibles solucions periodístico-literàries i polítiques acomodatícies o evasives, així com també un instrument orientat clarament a mantenir una certa cohesió *grupal* que garantís, en la mesura del possible i en un context d'accelerades i confuses dinàmiques de transformació social i cultural, la supervivència individual i col·lectiva, alhora que servia també per demostrar públicament que els anys de "noviciat" en el difícil i sacrificat sacerdoci de la lletra impresa en les files de la bohèmia i el radicalisme no havien estat en va i que, per contra, una característica primigènia i jovenívola vocació literària i *intel·lectual* no havia sinó accentuat notablement una característica capacitat d'observació i adaptació a un entorn social i cultural en contínua evolució i transformació.

Tanmateix, no pot obviar-se que aquest procés maduratiu es produí en un context determinat en bona mesura per l'emergència entre amplis sectors professionals i intel·lectuals d'una mena de consciència col·lectiva al voltant de la necessitat d'adequar als nous ritmes socials i culturals un model de periodisme en el qual havia predominat en excés l'element doctrinari i polemista sobre el component informatiu, el qual era precisament aquell que la nova societat de masses emergent demandava i en resposta a la qual s'havia anat aprofundint el procés de modernització de l'estructura empresarial de la premsa espanyola, apareixent noves empreses que intentaven fer front als nous reptes del sector amb un producte editorial diferent, l'anomenat "periòdic de masses", el qual es caracteritzaria fonamentalment per la seva progressiva organització i orientació "industrial i comercial", és a dir, com un producte de consum més o menys extensiu i sorgit directament de la creença que un periòdic o publicació havia de ser, abans que res, econòmicament rendible. Una concepció que fou possible gràcies a les millores en les infraestructures del

[48] MAINER, José-Carlos, *La Doma de la quimera*..., op. cit., p. 195; vegi's també CASASSAS, Jordi (coord.), *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània: 1814-1975*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005, pp. 72-73.

sector (desenvolupament del telèfon i el telègraf, aparició d'agències de notícies, millora de la maquinària d'impressió...)[49] i que s'estengué també en major o menor mesura a l'anomenada "premsa de partit" per concretar-se, finalment, en l'exigència d'un major grau de "professionalització" en el treball a les redaccions,[50] el qual havia de servir per trencar amb aquelles dinàmiques que s'entestaven a fer del periodisme, en paraules novament d'Agustí Calvet "Gaziel", una ocupació passatgera o complementària en la qual *"se abusaba mucho de una metáfora que presentaba al periodismo como un "sacerdocio". Era en todo caso un sacerdocio sui generis, plagado de simonía. El profesionalismo de los simples redactores de prensa era aún mucho más bajo y dudoso. Un hombre de carrera liberal, dotado de la mínima solvencia, a lo sumo aspiraba, si tenía aptitudes o aficiones periodísticas, a colocar en los diarios algún trabajo de colaboración; pero el convertirse en redactor afectivo le hubiera parecido un sensible descenso*".[51]

D'altra banda, aquest debat sobre el fons i les formes del periodisme "modern", com ja s'ha insinuat més amunt, era el resultat lògic de l'aprofundiment dels processos diversos de canvi i modernització de la societat catalana i espanyola esdevinguts al caliu de la Gran Guerra europea;[52] uns anys plens de canvis i transformacions accelerades en els hàbits i els costums i en els quals s'insuflaren aires de renovació al panorama cultural i artístic local, els quals anunciaren la imminent irrupció d'unes avantguardes artístiques que prefiguraren també noves formes de dirigisme o "avantguardisme" social.[53] Un panorama, en definitiva, que obligava també a replantejar-se substancialment la intensitat i les formes del compromís públic de tots aquells desitjosos d'ésser reconeguts públicament com a *intel·lectuals,* l'intervencionisme social i cultural dels quals havia de passar cada cop més per les redaccions d'uns periòdics obligats a servir al *nous* públics temes i

[49] GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís, *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya (1902-1923)*, Barcelona, Pòrtic, 1992.
[50] Veure, per exemple, MAINAR, Rafael, *El Arte del periodista* (1906), Barcelona, Gallach, 1918, en especial pp. 9-11.
[51] LLANAS, Manuel, *Gaziel...,* op. cit., p. 101 n.
[52] Una visió àmplia d'aquests processos a RIQUER, Borja de (dir.), *Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans. Vol. VIII: L'època dels nous moviments socials, 1900-1930*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.
[53] ABELLÓ, Teresa, "Líderes obreros y vanguardias culturales: la presencia del obrerismo en la Barcelona de la primera posguerra europea", *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 8, 2005, pp. 105-133.

qüestions relacionades amb una "actualitat" cada cop més fugissera i efímera[54] i davant la qual un personatge com Mateo Santos s'aprestà a enfrontar-se armat amb el convenciment que el "veritable" periodisme esdevenia, al capdavall, un ofici sense cap millor escola o acadèmia que la pròpia experiència "de carrer", car era aquí on necessàriament es gestava i madurava la imprescindible capacitat d'observació i adaptació als canvis socials i culturals del periodista que es preués com a tal, i que per a Mateo Santos no podia ser altre que aquell disposat en tot moment a exercir la seva "natural" funció d'independent observador i consciència crítica de la seva societat:

> Lo que pide el periodismo moderno al repórter es verticalidad, que se ponga en contacto con los "centros nerviosos de la vida nacional", y que si acaso, contraste la información directa con la oficial. Lo que no le está permitido es que busque la amistad condicionada de las autoridades, pensando en que le sea la noticia más asequible. Porque esto es una inmoralidad y una torpeza.[55]

Tanmateix, el protagonisme creixent de la premsa en la *nova* societat emergent vindria acompanyat també d'una extrema precarietat pecuniària i laboral per a bona part dels "professionals" de les redaccions, la qual diferia substancialment de les idíl·liques i apriorístiques concepcions al voltant de la "moderna" premsa de masses presents en alguns àmbits i que, entre d'altres, s'imposà sobre el conjunt d'un emergent "proletariat" de les redaccions –sovint conegut i referit amb el despectiu terme de "gasetillers"— a través de l'arrabassament del reconeixement del públic per part d'aquells altres elements que escrivien en els periòdics per figurar en política, arts, ciència o indústria. Prou il·lustratives serien al respecte les evocacions d'algunes de les redaccions dels principals diaris barcelonesos de l'època; com la llegada pel popular ninotaire Passarell sobre el barcelonès *El Día Gráfico* (Barcelona, 1913 – 1939), per exemple, un dels principals rotatius dits "d'informació general" del període a Barcelona, epicentre de l'entramat mediàtic i editorial bastit pel polifacètic industrial i cabdill lerrouxista Joan Pich i Pon, i per les pàgines del qual, finalment,

[54] Una aproximació a aquests processos a CASASSAS, Jordi (coord.), *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005, en especial pp. 81 i ss.
[55] SANTOS, Mateo, "Periodismo rutinario", *La Tarde*, 22-I-1921.

desfilarien en un moment o altre la flor i nata del periodisme tardo-modernista de l'època:

> Vist per dins, "El Día Gráfico" pic-i-ponià era un diari que feia la sensació que el periodisme que s'hi practicava era de per riure. Heus ací una gran façana, un gran rètol als balcons, un gran despatx destinat al seu propietari, amb una taula enorme que volia ésser sumptuosa però que no hi arribava, farcida de motllures d'un gust dubtós, i uns armaris arrambats a les parets atapeïts de capses de cartó disfressades de llibres de luxe, per tal d'espaterrar els qui entraven. Amb una sala gran destinada a redacció, i una altra a administració. I tot plegat façana pura. [...] Entre els redactors n'hi havia que cobraven amb diners, però eren els menys. Els més cobraven amb dinades. Aquests, correligionaris d'en Pich i col·locats per ell a l'Ajuntament. Eren els més benvistos de la casa. Als altres hom se'ls mirava de través. Cobraven! Entre aquells n'hi havia un que tenia l'exclusiva de les inauguracions d'establiments. Hi acudia proveït de quartilles i amb l'estilogràfica carregada de fresc. Prenia notes, s'atipava de pastes i de beguda, i arrambava amb tot el que podia del que quedava a la taula. El primer que feia, en tornar al diari, era demanar a un altre redactor que li fes la ressenya de l'acte. [...]
>
> A vegades, per tal d'estimular el zel d'un redactor novell, la casa l'obsequiava amb un paquet de quartilles bones. De les que utilitzava el director. [...] Doncs bé, al cap de quinze dies li rebaixaven el sou, si en cobrava i el qual, generalment, ja era curt. Ningú, entre els de la casa, no n'arribava a descobrir el motiu. El redactor que havia estat objecte d'aquesta finesa en quedava tan content que agafava el barret, se n'anava, i ja no s'acostava més pel diari.[56]

Un panorama que, en projectar la seva barreja a parts iguals de picaresca, sordidesa i idealisme sobre una primigènia característica conceptualització "militant" de l'activitat periodística, portaren un personatge com Mateo Santos a cercar noves formes i mecanismes de projecció pública, començant per una re-definició del periodista com una mena "d'obrer intel·lectual" que pot interpretar-se ben bé com un pioner i voluntariós intent de trencar amb la recança anti-intel·lectualista característica de l'expansiu obrerisme català del període. Seria així, en definitiva, com enfront de l'estesa imatge del periodista com una mena de cos estrany o agent hostil al món obrer i al "poble", Mateo Santos plantejaria amb insistència la

[56] PASSARELL, Jaume, *Homes i coses de la Barcelona d'abans (segona part)*, Barcelona, Pòrtic, 1974, pp. 179-180. Jaume Passarell i Ribó (Badalona, 1889 – 1975) fou, juntament amb figures com Opisso, Bagaria o Feliu Elias "Apa", entre d'altres, un dels principals humoristes gràfics de Catalunya. Assidu dels ambients bohemis més arrauxats de la Barcelona de la Gran Guerra, les seves il·lustracions i caricatures foren una presencia constant en publicacions com tan diverses com *Papitu, L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia, La Publicitat, La Nau, Mirador* o *El Bé Negre*, entre d'altres, en les quals, per bé que més tangencialment, també col·laborà escribint articles. Sobre la vida i obra de Jaume Passarell vegi's, entre d'altres, ABRAS POU, Margarida, *Jaume Passarell i Ribó. Obra publicada*, Badalona, Museu de Badalona, 1991; així com també l'estudi introductori a cura de Valentí Soler a PASSARELL, Jaume, *Bohemis, pistolers, anarquistes i altres ninots*, Barcelona, Acontravent, 2010.

necessitat de procedir a una dignificació socio-professional del periodista; i, tot insistint en la distància existent entre la realitat socio-laboral dels redactors dels diaris i revistes i la imatge negativa que d'ells en tenia bona part de la societat, no es cansaria de denunciar els perversos efectes operats en el món del periodisme de la ma de la suposada modernització de la premsa i l'empresa editorial, els quals determinaven fatalment un renovat esclavatge dels anomenats "professionals de la ploma", tant des d'un punt de vista material i pecuniari com, sobretot, moral:

> Los periodistas no nos sindicamos porque la mayoría de los periodistas no necesitan sindicarse. Y voy a decir por qué.
>
> Un periodista no vive nunca del sueldo que percibe del periódico donde trabaja. Algunos no tienen sueldo.
>
> El periodista cuenta siempre con un empleo y algunos tienen título universitario. Saben que ser periodista no sirve para otra cosa que para afianzar su personalidad como abogado, o como médico, o bien para, valido de su cargo de redactor de tal o cual periódico, mantenerse en el empleo que tiene y que le paga el Estado, el Municipio o una empresa particular. Por eso el periodista, muchos periodistas, no todos, no sienten la necesidad de sindicarse. Pero hay periodistas que lo son a palo seco. Quiero decir que no son más que periodistas y éstos sí necesitan sindicarse porque el sueldo, la colaboración –los que la tienen, que son los menos – no les alcanza para cubrir sus necesidades más perentorias.
>
> Y aún todo esto no es la razón suprema, el motivo principal por lo que los periodistas no se sindican. El no sindicarse es por cobardía de clase, porque no tienen mucho interés en dignificarse.
>
> El periodista cree, que si se sindicara y fuera con sus compañeros a una huelga, al cuarto de hora estaría ocupado el lugar que él dejara vacío en la redacción. Y acaso no se equivoque porque aquí todos se creen capaces de redactar un diario, pero aun así, el periodista sindicado lo conseguiría todo, de igual manera que lo consiguen los obreros manuales de cualquier oficio.
>
> Ahora que el obrero manual tiene lo que le falta al periodista.[57]

Per a Mateo Santos –i, en general, per al gruix d'aquells veterans periodistes formats en les files del radicalisme tardo-modernista autòcton—,[58] el pitjor de tot plegat seria sempre la misèria moral que semblava dominar el conjunt de la *professió,* i que en opinió seva es traduïa en un generalitzat plegament servicial dels redactors de diaris i revistes als dictats empresarials i governatius, així com també en

[57] SANTOS, Mateo "Por qué no se sindican los periodistas", *La Nación*, 13-IX-1919. Concepcions similars serien igualment evocades dècades més tard pel valencià Braulio Solsona en les seves evocacions memorístiques; vegi's, SOLSONA, Braulio, *Evocaciones*..., op. cit., pp. 23-24.

[58] Com a botó de mostra al respecte serveixen aquí alguns dels pioners testimonials opuscles autobiogràfics llegats per alguns d'aquests periodistes: AMICHATIS, *Carne de Mujer. Novela de costumbres barcelonesas (Memorias de un periodista)*, Barcelona, Unión Editorial Hispano-Americana, 1913; SAMBLANCAT, Ángel, *Jesús atado a la columna*, Barcelona, Bauzá, 1925.

una igualment generalitzada auto-concepció *petit burgesa* del gruix dels professionals de les redaccions, la qual desembocava fatalment en un sentiment ploramiques i de germanor benèfica més que no pas en una veritable consciència col·lectiva com a *professionals* i com a *intel·lectuals* disposats a exercir la seva suposada "natural" funció social crítica. Concepcions que, dit sigui aquí de passada, hom podrà veure parcialment evocades també anys més tard a casa nostra de la mà d'alguns insignes representants d'un periodisme "d'arrel àcrata"[59] singularment imbuïts del convenciment que la viabilitat o no d'una realitat periodística al servei d'un projecte de transformació social col·lectiva i alhora alternativa a la injuriada premsa "burgesa" o "d'empresa", passava efectivament per una superació del vell model de "periodisme obrer" militant, promocionat a partir del propi ofici i la fàbrica i heretat de la tradició societària decimonònica, i per operar, en definitiva, una modernització i actualització del propi discurs i pràctica periodística quotidiana per adaptar-los a les necessitats i gustos d'una societat cada cop més heterogènia i dinàmica.

Significativament, aquesta característica exigència de llibertat i d'independència professional i intel·lectual, pròpia d'una figura com Mateo Santos, es faria especialment evident a partir del seu assentament professional en el món del periodisme i la crítica cinematogràfiques durant els anys de la Dictadura primorriverista. Un fet que més enllà de la particular trajectòria seguida pel periodista manxec en la seva immersió en el periodisme professional, s'explica en bona mesura també a partir de l'especial capacitat d'observació i voluntat d'adaptació a una realitat social i cultural dinàmica i en constant evolució mostrades pel personatge, les quals, a ben segur van facilitar l'assimilació del fet que la ràpida popularització del cinema i la seva institucionalització, d'ençà la segona dècada del segle XX, com l'espectacle i el divertiment per excel·lència de les classes populars urbanes,[60] era un fenomen consubstancial a la implantació de la *nova* societat de

[59] En relació a aquesta expressió, MADRID, Francisco, *Solidaridad Obrera y el periodismo de raíz ácrata*, Badalona, Ediciones Solidaridad Obrera, 2007.

[60] Sobre aquest procés vegi's, entre d'altres, PALACIO, Manuel, "El público de los orígenes del cine", a TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGI, Santos (coordinadors), *Historia General del Cine. Volumen I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 231 i ss.; LETAMENDI, Jon, & SEGIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Cataluña,* Barcelona, Euskadico Filmategia i Institució Catalana de les Indústries Culturals, 2004, pp. 413 i ss.; PORTER I MOIX, Miquel, *Adrià Gual i el Cinema primitiu de Catalunya (1897-1916),* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, p. 38;

masses i que si es volia poder viure o sobreviure de la pròpia ploma sense haver de renunciar a mantenir viva i actualitzada una característica conceptualització instrumental del periodisme i de la cultura en general, necessàriament calia fer front a l'imparable procés de redefinició dels espais sociològics de les arts i dels espectacles que l'acompanyava i operar a tal efecte un replantejament de la intensitat i de les formes del propi compromís públic en matèria cultura i social. A partir d'aquí –i, se'ns dubte, seguint l'exemple d'altres companys d'aventures periodístico-literàries i polítiques, com ara el popular Josep Amich i Bert "Amichatis"[61] o el jove Francisco Madrid,[62] entre d'altres, que en la seva voluntariosa recerca d'un nom propi com a "homes de lletres" o artistes en l'expansiu món de la lletra impresa no

---

GONZÁLEZ, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923),* Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - Edicions 62, 1987, pp. 44-45; REY REGUILLOS, Antonia del, *El cine español de los años veinte. Una identidad negada*, València, Ediciones Episteme, 1998, pp. 11-12; també, GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 183 i ss

[61] Popularment conegut com "Amichatis", Josep Amich i Bert (Lleida, 1888 – Madrid, 1965) fou un dels més il·lustres exponents del teatre popular català en la seva vessant de pintura realista dels baixos fons ciutadans, en bona mesura mercès a les seves col·laboracions en el bulliciós Paral·lel barcelonès amb la companyia del popular Josep Santpere. Paral·lelament, desenvolupà també una prolífica tasca com a novel·lista, publicista i com a periodista –entre d'altres, en capçaleres com *Papitu, L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia, Los Miserables, El Intransigente, Solidaridad Obrera, La Tarde, El Día Gráfico* o *Renovación*—, en la qual sovintejà la crítica i la crònica d'estrenes teatrals i d'espectacles, activitat que desenvolupà igualment en paral·lel a d'altres intervencions i ocupacions en el món del cinema, com ara la de traducció de rètols per a films muts; argumentista i guionista de films –*Las peripecias de Baby* (1916), *Una apuesta original* (1919), el serial *Los arlequines de seda y oro* (1919), adaptació fílmica d'una obra teatral pròpia homònima, *Pedrucho* (1922) o *Terra baixa* (1922), entre d'altres—; director –amb films com *Mossen Janot* (1923), *Corazones y aventuras* (1926), *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* (1927) o *Caramelles* (1929), el primer film sonoritzat en català, significativament, en uns estudis de sonorització i doblatge de discos propietat seva—; o pioner empresari de la distribució fílmica a casa nostra. Sobre la figura d'Amichatis vegi's, per exemple, ARÉVALO I CORTÈS, Just, *La Cultura de masses*..., op cit., en especial pp. 145-230.

[62] En la prolífica trajectòria literària de Francisco Madrid (Barcelona, 1900 – Buenos Aires, 1952) –un dels millors cronistes dels baixos fons de la Barcelona del primer quart del segle XX mercés, entre d'altres, al seu recull d'articles *Sangre en Atarazanas* (1926)— el cinema fou, com la resta d'espectacles populars, objecte d'una constant atenció informativa i analítica, bé des de la vessant de crítica i cronica d'estrenes i espectacles –en publicacions com *El Mundo Cinematogràfico, El Cine, El Progreso*, *El Escándalo* o *El Día Gráfico* entre d'altres—, bé com argumentista i guionista –de la sèrie de reportatges *Gent i paisatge de Catalunya* (1926), enregistrat per l'operador Josep Gaspar, i ja a l'exili, a l'Argentina, de films com *Despertar a la vida* (Mario Soffici, 1945), *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945), *La Copla de la Dolores* (Benito Perojo, 1947) o *Sombras en la frontera* (Leo Fleider, 1951), entre d'altres— o bé, finalment, com assagista, amb obres com *Cine de hoy y de mañana* (1945) o *Cincuenta años de cine* (1946), les quals recollien les seves col·laboracions a l'Argentina en revistes especialitzades com *Crítica* o *Revista Cine*. Francisco Madrid fou membre fundador i director, a més, de l'Associació de Cronistes cinematogràfics d'Argentina. Per a una relació més detallada vegi's, per exemple, l'estudi biogràfic a cura de Just Cortès inclòs a MADRID, Francesc, *Sang a les Drassanes* [traducció de Gerard Bagué], Barcelona, Acontravent, 2010, pp. 147-206, així com també TORRA, Quim, *Viatge involuntari a la Catalunya imposible. Tres periodistes oblidats i l'espectre d'Eugeni Xammar*, Barcelona, Proa, 2010, pp. 195-264.

dubtarien també a capbussar-se en el món del cinema—, factors com l'afortunada i generalitzada caracterització del cinema a casa nostra com un fenomen d'inequívoc regust tardo-modernista a causa de les seves reminiscències científico-tècniques, realistes i industrialistes, així com també el seu inherent i primigeni populisme i interclassisme,[63] els quals van permetre a una figura com Mateo Santos projectar sobre el mitjà el miratge de l'idíl·lica i anhelada "comunió espiritual" entre autor i públic referida en pàgines precedents, en especial a partir del moment en què el cinematògraf consolidà definitivament el desbordament del marc estricte dels periòdics dits "d'informació general" per dotar-se del seu propi suport periodístico-publicitari a fi i efecte de reforçar el seu desplegament com l'espectacle i el divertiment per excel·lència de les classes populars urbanes.

1.2 …Por eso cuando me pongo a escribir me arremango las mangas de la camisa y manejo la pluma como un azadón o como un arado.[*]

Mateo Santos Cantero va néixer l'any 1891 a Villanueva de los Infantes, vila manxega que d'ençà 1905 i gràcies al quixotesc apostolat literari del popular "Azorín", s'erigiria en l'il·lustre "lloc" de la Mancha on Cervantes situà l'inici del seu famós relat. La manca de dades sobre els antecedents familiars i la infància del personatge només permeten aventurar aquí que era el segon de quatre germans –dues noies i dos nois— i que, probablement, una situació econòmica familiar relativament acomodada hauria possibilitat el seu accés a una bona educació, la qual seria, a ben segur, culminada amb bones dosis d'autodidactisme. És a partir de 1912 i en qualitat

[63] PORTER, Miquel, "El cinema i la síntesi modernista", *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 249; GONZÁLEZ, Palmira, *Els anys daurats…*, op. cit., p. 113; ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, "El pensament cinematogràfic català fins als anys deu", *Revista de Catalunya* [nova etapa], nº 27, febrer de 1989, pp. 110-119; MINGUET BATLLORI, Joan M., "Classicisme i cinema..., art. cit., pp. 299 i ss. i "Classicisme i cinema: Eugeni d'Ors, el noucentisme i les arts industrials", *Locus Amoenus*, Nº 5, 2000-2001, pp. 293; PORTER, Miquel, "Cultura cinematográfica", a GABRIEL, Pere (coordinador), *Història de la Cultura Catalana. El Noucentisme 1906-1918*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 251; MINGUET I BATLLORI, Joan M., *El pensament cinematogràfic a Catalunya (1896-1936). (Intel·lectuals i corrents culturals enfront del cinema)*, Tesi Doctoral de la Universitat de Barcelona, 1998, p. 57.

[*] A l'igual que l'anterior, el present encapçalament ha estat extret de l'article de Mateo Santos "Apuntes", publicat el 8-VII-1919 al periòdic barcelonès *La Nación,* el qual ha estat ja referit i citat parcialment més amunt.

"d'inspirat poeta", que Mateo Santos inicià la seva carrera periodístico-literària en publicacions com *Vida Manchega* (Ciudad Real, 1912 – 1920), una revista il·lustrada de caràcter regional en la qual, al costat d'informacions, reportatges gràfics i notícies diverses de l'àmbit local, regional i nacional s'hi poden trobar col·laboracions literàries diverses en forma de relats breus i poemes.[64] Els anhels de poesia i bohèmia i un jovenívol inconformisme polític empenyeren aviat el jove Mateo Santos a fer el salt a Madrid, on a principis de 1913 se'l pot trobar ja formant part del grup "Los Independientes", una mena de penya o tertúlia sorgida a principis de 1913 en el Café Nacional de Madrid i formada, en paraules del mateix Mateo Santos, per una "*pléyade ilustre de bohemios y soñadores*" dedicada, entre d'altres coses, a glosar les gestes literàries de personatges com Emilio Carrére o Pedro Luis de Gálvez,[65] com a reacció davant d'un mercat cultural i literari encara incapaç d'assimilar-los.[66]

Malauradament, les referències disponibles sobre el pas de Mateo Santos per la bohèmia tardo-modernista madrilenya són tan vagues com les del seu salt a Barcelona, fet que es deuria produir, probablement, en la segona meitat de 1914 o a principis de 1915, i que va anar seguida de la ràpida i quasi natural integració del personatge en aquells ambients dominats per la revitalitzada bohèmia tardo-modernista i que, amb un destarotat local conegut popularment com el "Bar del Centro" com a centre neuràlgic, s'havien fet els amos de la part baixa de Les Rambles i del famós Districte V^{è}. Un antre freqüentat per toreros, bohemis

[64] Un apunt sobre la publicació a NARVÁEZ FERNÁNDEZ, José, "Vida Manchega: revista regional ilustrada (1912-1918). (Apuntes para la Historia del periodismo)", *Cuadernos de estudios Manchegos*, nº 7, II Época, desembre de 1977, pp. 175-208.

[65] Emilio Carrére Moreno (Madrid, 1881 – 1947) fou un prolífic literat, periodista i poeta que esdevindria un dels principals referents del decadentisme modernista i la revitalitzada bohèmia tardo-modernista madrilenya de principis del segle XX. Malgrat la seva vida desordenada i bohèmia, la seva evolució ideològica –d'una certa afinitat amb el socialisme a un desvergonyit anti-republicanisme— van permetre-li integrar-se fàcilment en el règim franquista, essent fins i tot nomenat l'any 1943 "Cronista oficial de la Villa de Madrid". Menys fortuna personal tindria, per contra, el seu "company" Pedro Luis de Gálvez (Málaga, 1882 – Madrid, 1940), que moriria afusellat a la presó madrilenya de Porlier falsament acusat d'haver participat en diversos assassinats durant la Guerra Civil (entre d'altres, el del dramaturg Pedro Muñoz Seca). En contra d'això, Pedro Luis de Gálvez contribuí a salvar la vida durant la guerra al mateix Carrére i d'altres literats i artistes susceptibles de ser víctimes de la repressió revolucionària, als quals apel·là sense èxit en la seva defensa durant el seu procés. Contumaç bohemi, Pedro Luis de Gálvez és recordat especialment per haver escrit un tractat sobre l'art de sabrejar als semblants: *El sable. Arte y modos de sablear*. Sobre Gàlvez poden consultar-se, per exemple, BARREIRO, Javier, *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza, UnaLuna, 2001; així com també, PRADA, Juan Manuel de, *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pp. 79-122.

[66] Sobre la creació d'aquest grup vegi's, "Los Independientes", *El liberal*, 7-II-1913 i "Bagatelas", *Vida Manchega*, 13-III-1913.

lletraferits, espies i sindicalistes, mitificat i idealitzat fins a la sacietat dècades més tard per alguns dels seus assidus en les respectives evocacions memorístiques llegades dècades més tard, i que constituí la principal cantera i punt de trobada del periodisme i la literatura populars i populistes de la Barcelona anterior a la Guerra Civil, amb figures com Plató Peig, Lluís Capdevila, Manuel Fontdevila, "Amichatis", Joaquín Montero, Fernando Pintado, Ángel Samblancat, Emili Eroles, Joan Salvat-Papasseit, Braulio Solsona o Francisco Madrid, entre d'altres.[67]

Fou precisament al "Bar del Centro" on el quixotesc romanticisme literari donà pas a la més seriosa tasca de l'activisme polític, de la ma d'aquells elements amb una major predisposició a similars dèries i que s'havien donat a conèixer públicament a través de periòdics com *La Revuelta* (Barcelona, 1912), *La Ira* (Barcelona, 1913) i, molt especialment, *Los Miserables* (Barcelona, 1913 – 1918), se'ns dubte, la més genuïna tarja de presentació pública d'una cohort d'arrauxats literats i periodistes orgullosament auto-erigits des de les seves pàgines en "*Eco de los que sufren hambre y sed de justicia*".[68] I és que per les pàgines de *Los Miserables* desfilaria la flor i nata de l'autoanomenat "periodisme revolucionari" de l'època sota la batuta d'un tàndem format pels aragonesos Ángel Samblancat[69] i Fernando

---

[67] Sobre el "Bar del Centro", EROLES, Emili, *Memòries…*, op. cit., pp. 145-150; CAPDEVILA, Lluís, *L'alba dels primers camins*, Andorra la Vella, Editorial Andorra, 1968, pp. 278 i ss; PASSARELL, Jaume, *Homes i coses de la Barcelona d'abans,* Barcelona, Pòrtic, 1968, pp. 239-248. Finalment, també CORTÈS, Just, *La cultura de masses*..., op. cit., en especial pp. 24-31.

[68] *Los Miserables* sortí al carrer per primera vegada el 28-XI-1913. Amb Fernando Pintado com a director i a un preu de 5 cts., el primer número tenia 8 planes i incloïa a la seva contraportada diversos anuncis publicitaris. Entre els "donants" citats en el primer número apareixen Joan Pich i Pon i Lluís Companys.

[69] Ángel Samblancat (Graus, 1885 – Mèxic, 1963) fou un advocat i prolífic periodista i publicista que esdevingué un dels principals exponents del radicalisme polític del primer terç del segle XX a Catalunya, mercès a la seva implicació en la majora dels successius intents organitzatius del republicanisme català (Bloc Republicà Autonomista, Partit Republicà Català, Esquerra Republicana de Catalunya…) i als seus estrets contactes amb l'anarcosindicalisme. Col·laborador habitual de publicacions com *La Campana de Gràcia*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Voz*, *Heraldo de Madrid*, *La Libertad*, *España Nueva* o *Solidaridad Obrera*, entre d'altres, i autor de relats i novel·les com *Prometeo encarcelado* (1917) o *Jesús Atado a la columna* (1925), durant la guera civil tindria un destacat protagonisme a Barcelona en els tribunals revolucionaris. Exiliat l'any 1939 a Mèxic, mantindria sempre una intensa activitat editorial. Veure, entre d'altres, CAPDEVILA, Lluís, *Àngel Samblancat*, Barcelona, Catalònia, 1927; ALÁIZ, Felipe, *Tipos españoles* (vol. II), París, Umbral, 1965, pp. 161 i ss.; CARRASQUER, Francisco, "Cinco oscenses: Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín y Sender, en la punta de lanza de la prerrevolución Española", a *Alazet. Revista de Filología*, nº 5 (1993), pp. 6-69; SAMBLANCAT, Neus, *Luz, fuego y utopía revolucionaria: análisis de la obra literaria de Ángel Samblancat*, Barcelona, La Llar del llibre, 1993.

Pintado,[70] i en el qual, si el primer representava a la perfecció el paper de "tenor" o "vedette" del grup-periòdic, el segon assumiria, en canvi, les funcions de mestre de cerimònies o animador, les quals li valdrien a mans del seu company Lluís Capdevila el qualificatiu de "prestidigitador del periodisme" gràcies a la seva procacitat a l'hora d'aconseguir finançament pel sosteniment del periòdic dels llocs i homes més inversemblants. Pel que fa a la capçalera, és clar, era rabiosament esquerrana i tenia un llenguatge incendiari, fruit sobretot de la ploma de Samblancat i dels desigs insatisfets dels seus companys per emular-lo.[71] Serien aquests els temps evocats en endavant per tots aquells estrafolaris personatges com els anys heroics de l'anomenat "periodisme revolucionari", en els quals el periòdic esdevenia –sovint literalment— una barricada, darrera la qual els seus estrafolaris redactors podien afirmar sense embuts, per sobre de perills i misèries, trobar-se en el millor dels mons possibles perquè, com recordà Braulio Solsona, la seva prosa s'imprimia i es llegia, i també perquè, al capdavall, *"si los lectores no eran numerosos, cada uno de nosotros podía darse el placer de leerse a si mismo y de ver el nombre al pie del artículo, lo cual al principio de la carrera es de un valor incalculable*".[72]

Quant a Mateo Santos, sembla ser que aquest s'integrà plenament en el grup-periòdic la primavera de 1915, tot coincidint precisament amb la transformació de la capçalera en diari i el seu arranjament amb el recentment constituït Bloc Republicà Autonomista (BRA).[73] A partir d'aquests moments la presència del manxec a les pàgines del diari esdevingué cada cop més habitual, per bé que encara ho faria sovint darrera de múltiples pseudònims, pràctica força recorrent entre aquell grup de periodistes i orientada no tant a esquivar l'acció punitiva de la justícia com a dissimular i maquillar en determinats moments la minsa composició de la redacció. L'etapa com a diari de *Los Miserables,* però, esdevindria força breu, doncs a mitjans

[70] Fernando Pintado (¿? – Toulouse?, 1960) fou un prolífic publicista que, entre d'altres, impulsà i participà en projectes editorials tan interessants com "Prensa Roja" (editora de la revista biogràfica *Siluetas* i de la col·lecció de novel·les curtes *La Novela Roja)*. Molt proper sempre a l'anarcosindicalisme, durant els anys trenta col·laboraria assíduament a *Solidaridad Obrera* i durant la Guerra Civil presidiria el Sindicat de Periodistes Professionals afí a la CNT. Durant el seu exili a França mantindria la seva vinculació orgànica amb la CNT, col·laborant, entre d'altres, en el periòdic *CNT* de Toulouse.

[71] PINTADO, Fernando, *Perico en las Ramblas. Casi-Crónica de la Barcelona tenebrosa de 1900...,* Toulouse, Páginas Libres, [1948], p. 21.

[72] SOLSONA, Braulio, *Evocaciones…,* op. cit., p. 49

[73] "Los Miserables, diario", *Los Miserables*, 24-VI-1915.

d'agost d'aquell mateix any seria denunciat pel fiscal i alguns dels seus redactors, processats, es veurien obligats a fer-se fonedissos, mentre la flama subversiva i contestatària es mantenia de forma més o menys interina a través de capçaleres com *El Insurgente* (Barcelona, 1915 – 1916) o *La Agresión* (Barcelona, 1915), gràcies al patrocini i la protecció del cabdill republicà Emilià Iglesias,[74] qui sota l'aparent reivindicació d'un retorn del Partit Radical a les seves primigènies essències revolucionàries i obreristes, jugava a fer xantatge al "jefe" Lerroux per tal de recuperar el control personal del portaveu lerrouxista *El Progreso* (Barcelona, 1906 – 1933) i desplaçar Joan Pich i Pon de la direcció local del partit.[75] Com a punta de llança de la causa emilianista es situà el diari *Germinal* (Barcelona, 1915 – 1916), en la redacció del qual s'integrà aviat Mateo Santos, juntament amb el també "miserable" Braulio Solsona; tot plegat mentre la resta del grup intentava mantenir novament viva la flama contestatària a través dels periòdics *Energía* (Barcelona, 1916) o *Los Miserables* (en format setmanal), gràcies sobretot al patrocini i mecenatge, entre d'altres, de publicistes radicals com Alfonso Martínez Rizo,[76] Rodrigo Soriano[77] o José Nákens.[78] Pel que fa a la contradictòria adhesió de Mateo Santos i altres "miserables" a la causa emilianista, aquesta s'ha d'observar en tot moment en funció de la particular vocació franctiradora del *grup* en els marges d'un

[74] Emilià Iglesias (Pontevedra, 1878 – Madrid, 1941), fou un dels primers estrets col·laboradors de Lerroux i organitzador del Partit Republicà Radical que adquirí notorietat com a advocat defensor de Ferer i Guàrdia en el procés que seguí a l'atemptat comés per l'anarquista Mateu Morral contra el rei Alfons XIII. Contrari a la Solidaridad Obrera, mantindria sempre un posicionament hostil en relació al nou sindicalisme apolític emergent a Catalunya i concretat en la CNT. Durant la II República seria diputat a Corts pel PRR i, després de participar en la comissió redactora de la Constitució, exerciria com a ambaixador a Mèxic.

[75] CULLA, Joan B., *El republicanisme lerrouxista a a Catalunya: 1901-1923,* Barcelona, Curial, 1986, pp. 302-303.

[76] Per a Alfonso Martínez Rizo *vid. infra*. capítol 7.

[77] Rodrigo Soriano (Donostia, 1872 – Santiago de Xile, 1944) fou un estret col·laborador a València del republicà radical Blasco Ibáñez fins 1903, quan se'n desvinculà per fundar el seu propi partit, conegut com a "Radical-Conjuncionista", partidari d'un republicanisme més popular, esquerrà i proper als socialistes. Instal·lat a Madrid a partir de 1911, fundà el periòdic *España Nueva*, erigit aviat en portaveu oficiós del sindicalisme confederal durant els anys anteriors a la dictadura primorriverista. Deportat per la dictadura a Fuerteventura, fugí a París, d'on retornà en proclamar-se la II República per ser anomenat poc després ambaixador a Xile, càrrec que ocupà fins al final de la Guerra Civil.

[78] José Nákens (Sevilla, 1841 – Madrid, 1926), fou el fundador i director, entre d'altres, del setmanari madrileny *El Motín* (Madrid, 1886 – 1926)*;* rabiosament anticlerical i republicà, Nákens fou processat i empresonat diverses vegades per les seves relacions entre d'altres, amb figures com els anarquistes Angiolillo (assassí d'Antonio Cánovas del Castillo) o Mateu Morral, fet que l'erigí en un símbol del radicalisme populista hispànic.

republicanisme radical avocat a la seva descomposició i ple de disputes internes.[79] D'aquí que, malgrat les constants crítiques i atacs de *Los Miserables* a Lerroux i als seus afins, el *grup* es prestés a seguir el joc d'Emilià Iglesias i de tots aquells elements aparentment díscols davant la dretanització del Partit i els seus dirigents, en una actitud, però, que cal observar també com una mena de coartada encobridora i justificadora de la indissimulada voluntat de poder viure de la seva ploma, cosa que necessàriament els empenyia a empescar-se-les totes i a no tenir gaires miraments a l'hora d'airejar la pròpia signatura. En aquest sentit, unes relacions més o menys amistoses o una certa complicitat amb un personatge com Iglesias esdevenia quelcom necessàriament desitjable per a qualsevol "plumífer" amb unes mínimes aspiracions periodístiques o literàries, en especial donats els particulars mecanismes de funcionament de l'entorn radical barcelonès i els seus característics jocs de complicitats i clientelismes personals de tota mena.

La constatació d'aquest fet, combinada amb l'encadenament de processos judicials i visites a l'Audiència en aquests mesos o la mort del "miserable" Santos Muñoz a la presó en agòniques circumstàncies l'estiu de 1916, empenyeren decididament Mateo Santos i bona part dels seus companys a emprendre un forçat procés de maduració personal i de reflexió al voltant dels propis postulats polítco-periodístics i literaris més íntims, la lògica dels quals, més enllà de retòriques i posicionaments polítics individuals i col·lectius, passarà a partir d'ara a estar dominada cada cop més pel desig de buscar fórmules d'inserció efectiva en l'expansiu mercat de la lletra impresa. Fou així com la transició o ingrés de Mateo Santos en el món del "periodisme professional" començaria a prendre cos el desembre de 1916 quan, sortint de la presó i després d'un fugisser i frustrat intent per mantenir viva la flama contestatària a través del periòdic *El Quijote* (Barcelona, 1916), ingressava de la ma d'Emilià Iglesias en la plantilla de redactors d'*El Progreso,* un gest que revestia l'inequívoc caràcter d'agraïment personal del cabdill republicà pels serveis i la fidelitat mostrada pel manxec i els seus companys de *Los Miserables*. El pas del manxec per la redacció del portaveu lerrouxista es concretà

[79] Veure CULLA, Joan B., *El republicanisme lerrouxista*..., op. cit. p. 306. Pel que fa a Mateo Santos, la seva principal i més visible contribució literària a *Germinal* fou la sèrie d'articles que sota el genèric títol de "Los que envenenan" es publicarien entre el 3-XI-1915 i el 11-XI-1915, els qualsconstituïen, en paraules del seu autor, una campanya de "sanejament espiritual" i de denuncia del tràfic i el consum de drogues dels baixos fons barcelonesos.

fonamentalment en la ingrata i anònima feixuga tasca quotidiana d'eixamplament de telegrames i notes oficials del Govern Civil i la crònica setmanal d'estrenes teatrals, les quals li obriren les portes aviat a poder airejar la seva signatura al peu d'una secció més o menys regular a primera plana encapçalada com a "Glosas irreverentes" –recorrent evocació bastarda del periodisme institucionalitzat a casa nostra per Eugeni d'Ors en forma d'article breu i incitant crònica de l'actualitat cultural i social[80]— i fins i tot prodigar-se en un gènere tan novell encara com el "reportatge d'actualitat". Tot plegat, però, a canvi d'un miserable jornal de 90 pessetes mensuals, les quals no acostumarien a cobrar-se de forma regular i que l'obligarien també a prodigar-se en col·laboracions en altres mitjans periodístics, generalment tan mal pagades com aquestes i a través de les quals també cercaria la llibertat de ploma i el protagonisme mediàtic anhelats i perduts a la redacció del portaveu lerrouxista. Tanmateix, aquesta notorietat pública arribaria finalment a les planes d'*El Progreso* a propòsit d'un assumpte força tèrbol relacionat amb les suposades activitats de l'espionatge alemany a Barcelona; tema, d'altra banda, força recorrent a la premsa de l'època mercès a la particular mobilització pública que es visqué a Espanya al voltant del conflicte europeu i al caliu de les darreres convulsions mortuòries del règim de la Restauració.[81] I és que en plena reactivació de la guerra de paper entre aliadòfils i germanòfils que a Barcelona acompanyà el reflux revolucionari posterior a l'estiu calent de 1917, Mateo Santos es prestà a seguir el joc del cabdill Iglesias i es dedicà a destapar des d'*El Progreso* les suposades activitats dels espies alemanys a Barcelona i les seves connivències amb funcionaris i militars espanyols, prodigant-se a tal efecte en una sèrie de reportatges d'investigació i articles que, amb alts i baixos i interrupcions diverses, es perllongaren ben bé fins a mitjans de 1918 i contribuïren a airejar d'alguna manera la seva signatura i a fer créixer també l'innegable vanitat literària del personatge.[82] El problema vindria quan aquesta relativa major

[80] Vegi's MURGADES, Josep, "Eugeni D'Ors", MOLAS, Joaquim (director del volum), *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna. Volum IX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1987, pp. 78-83; també, CASASÚS, Josep Mª, *El periodisme a Catalunya*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p. 30.

[81] MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata...*, op. cit., pp. 145-146; també, DÍAZ-PLAJA, Fernando, *Francófilos y germanófilos. Los Españoles en la guerra Europea*, Barcelona, Dopesa, 1973; GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pp. 431 i ss.; BUESO, Adolfo, *Recuerdos de un cenetista. De la Semana Trágica (1909) a la Segunda República (1931)*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 69-73.

[82] Veure, per exemple, *El Progreso*, 20-XI-1917 i ss., i la sèrie d'articles encapçalats genèricament amb el títol de "La bancarrota del espionaje alemán", iniciats el 16-IV-1918 i que es perllonguen fins

preeminència público-mediàtica no vingué acompanyada d'un similar reconeixement o recompensa en el terreny socio-laboral i pecuniari, fins al punt que, a mesura que les brases de l'escàndol Bravo Portillo s'apagaren,[83] la signatura del manxec tendí igualment a fer-se cada cop més fonedissa i fugissera, quedant el seu propietari novament relegat a la categoria d'anònim redactor de gasetilles informatives del Govern Civil, dels teatres i de breus notes d'actualitat i obligat a cercar novament la projecció pública que li era vetada a *El Progreso* a les planes d'altres mitjans periodístics –com el popular però efímer setmanari *La Raza* (Barcelona, 1918), fundat i dirigit pel jove Francisco Madrid—, fins a la seva definitiva sortida del portaveu radical i trencament definitiu amb Emilià Iglesias el febrer de 1920, quan el cabdill radical, temorós de perdre el control del diari a mans de Lerroux i Pich i Pon, frustrà les aspiracions mediàtico-professionals de Mateo Santos en situar al capdavant de la redacció un personatge d'absoluta fidelitat personal i confiança com Manuel Jiménez Moya, un veterà membre de la vella guàrdia radical i antic redactor en cap d'*El Resumen* (Barcelona, 1917 – 1925).[84]

Després d'un fugisser i frustrant pas per Madrid, Mateo Santos retornava a Barcelona a principis de 1921 per incorporar-se definitivament a la plantilla de redactors del periòdic barcelonès *La Tarde*, en el qual havia vingut col·laborant més o menys assíduament d'ençà la seva aparició el gener de 1919. La incorporació a aquest periòdic significà el retrobament del manxec en una redacció amb Fernando Pintado, principalment exponent d'un periodisme referit de forma recurrent com a "didàctic", això és "*nutrido intelectualmente de una manera directa* [...] *más en la*

---

a mitjans del mes de maig següent, així com també la sèrie de reportatges iniciada el 15-VI-1918 i encapçalada amb el títol "El espionaje alemán visto por un Repórter". També pot consultar-se, per al mateix assumpte, la sèrie d'articles publicada per Mateo Santos al periòdic *El Tiempo* entre el 15 i el 17 d'abril de 1918.

[83] Manuel Bravo Portillo fou un comissari de policia especialment significat en la repressió política i sindical barcelonina dels anys de la Gran Guerra europea el qual fou a tal efecte víctima d'un muntatge periodístic hàbilment bastit l'estiu de 1918 des de *Solidaridad Obrera* i per mitjà del qual fou públicament acusat de connivència amb l'espionatge alemany. Separat del cos, processat i empresonat, cauria finalment assassinat el setembre de 1919 a mans dels pistolers anarquistes com a represàlia per la mort de Pau Sabater "el Tero", dirigent del sindicat fabril confederal, assassinat el juliol del mateix any, suposadament, per una banda de pistolers encapçalada pel mateix Bravo Portillo.

[84] Sobre la sortida de Mateo Santos d'*El Progreso* vegi's el seu mateix testimoni a "Emiliano Iglesias se apodera de un periódico", *La Tarde*, 18-II-1920. Pel que fa a Jiménez Moya, veure CULLA, Joan B., *El republicanisme lerrouxista*.., op. cit., pp. 168-169.

vida que en los libros", en paraules del mateix Mateo Santos,[85] qui d'ençà el seu pas per la presó al llarg de 1916, havia vingut assajant també noves formes d'adequació del vell i abnegat apostolat periodístico-polític *enragé* a l'evolució de les circumstàncies, maldant en tot moment per dotar d'una major estabilitat empresarial als seus projectes editorials. Així, les successives aparicions i re-invencions de *Los Miserables* al llarg de 1917 i 1918, a través d'efímeres capçaleres com *La Discusión* (Barcelona, 1917) o *Cataluña 1918* (Barcelona, 1918), i els frustrats intents per estabilitzar empresarialment aquestes publicacions i adaptar-les a les exigències formals de l'anomenat "discurs comunicatiu de masses" emergent, havien culminat a finals de 1918 amb la definitiva desaparició de *Los Miserables* i la seva substitució, el gener de 1919, pel diari *La Nación* (Barcelona, 1919), que tot just un any hauria de canviar la seva capçalera per *La Tarde* (Barcelona, 1920 – 1921), a fi i efecte d'esquivar la suspensió governativa a què l'abocà la conflictiva situació social de Barcelona d'aquells mesos. Amb una estructura formal i una composició i distribució de continguts força diversificada i equiparable, en línies generals, a les del gruix de mitjans diaris de l'època dits "d'empresa" o "d'informació general", *La Tarde* suposava el darrer i més ambiciós intent d'adaptació i adequació de Fernando Pintado –i per extensió també el d'un grapat de periodistes formats en la més viva tradició del periodisme tardo-modernista i radical— a una "modernitat" periodístico-mediàtica caracteritzada, com ja s'ha indicat en pàgines precedents, per una major consideració pel component "empresarial" en el funcionament dels periòdics i, sobretot, per una major atenció a la progressiva diversificació sociològica dels lectors potencials, cosa que es traduïa necessàriament en una major diversitat de seccions i un major pes específic del component "informatiu", així com també una major importància de la publicitat com a mecanisme de finançament regular.[86] Val a dir, però, que aquesta nova morfologia periodística no implicà pas una renúncia o

[85] SANTOS, Mateo, "Perfil del día. Fernando Pintado", *La Tarde*, 1-IV-1921.

[86] El periòdic comptà amb col·laboradors tan diversos com els "miserables" Lluís Capdevila, Francisco Madrid, Ángel Marsá, "Amichatis" o Mateo Santos i literats i intel·lectuals com José Ortega y Munilla, Unamuno, Antonio Hoyos y Vinent, Valentín de Pedro, Emilio Carrere, Eduardo Carballo, Ramiro de Maeztu, Gómez de la Serna... Inicialment sortí al carrer amb un modest preu de 5 cts. i quatre planes de gran format d'extensió, els quals augmentaren a 10 cts. i 8 pàgines amb el canvi de format i capçalera (subtitulada ara "Diario Independiente"). El diari comptaria, a més, amb seccions dedicades a la crònica política nacional i internacional, a la crònica d'estrenes, cartellera d'espectacles i una creixent presència de publicitat a les seves pàgines.

menysteniment de l'habitual component polemista característic de "Los Miserables", el qual trobava continuïtat a *La Tarde* en les plomes del seu director i gerent i en les d'una extensa nòmina de col·laboradors i redactors majoritàriament inclosos en les files del periodisme radical i units per la comuna voluntat de conformar un periòdic "*en cuyas columnas desgranan a diario la pelería soberbia de su ingenio nuestros maestros del periodismo, nuestros intelectuales de veras, nuestros grandes escritores, que hacen alarde de respetar todas las ideas y de aplaudir todas las rebeldías nobles*".[87]

Tot i que en un primer moment l'empresa de Pintado mantingué les primigènies essències ideològiques i retòriques populistes, espanyolistes i tan rabiosament anti-lligaires com anti-lerrouxistes que havien caracteritzat *Los Miserables* i una calculada indefinició o ambigüitat política,[88] a partir de la segona meitat de 1919, coincidint amb el definitiu assentament empresarial del periòdic i al compàs de les circumstàncies socials del moment, *La Tarde* palesà en el seu discurs una progressiva afinitat amb l'obrerisme, el qual s'explicitaria a través d'una prolífica atenció informativa i indissimulada simpatia pels fets derivats de la revolució bolxevic i, a partir d'aquí, per una cada cop més explícita afinitat amb l'obrerisme confederal, la qual culminaria en la voluntat explícita del periòdic d'exercir les funcions de portaveu oficiós dels elements sindicals barcelonesos i fins i tot de reclamar per a si mateix un paper "director" del moviment obrer en funció del paper que suposadament li corresponia al diari com a mitjà de comunicació i a l'especial condició "d'obrers intel·lectuals" dels seus redactors i col·laboradors, la qual els erigia en elements privilegiats a l'hora de proporcionar al moviment obrer cohesió ideològica i, significativament, la necessària capacitat d'influència sobre l'opinió pública, en paraules del mateix Fernando Pintado, "*eso que no es nada y lo es todo*".[89]

---

[87] *La Tarde*, 31-I-1920.

[88] Vegi's, respectivament, "Ahora más que nunca: ¡Viva España!, *La Nación*, 27-V-1919 i "La política para los políticos", *La Nación*, 5-VI-1919.

[89] *La Tarde*, 2-II-1920. Convé fer notar que aquesta deriva obrerista esdevindria en aquests moments un fenomen recorrent entre els grups republicans més extremistes, els quals, a través de plataformes periodístiques com *Las Izquierdas* (Madrid, 1918), *El Soviet* (Madrid, 1918 – 1919), *República* (Sevilla, 1919) o *España Nueva* (Madrid, 1917 – 1919), posarien en aquests moments les bases d'un ampli front polític conduit a partir d'una "lògica insurreccional" orientada a implicar activament tots aquells grups polítics i socials decidits a menar el país cap a un veritable canvi de règim amb una marcada significació social. Veure, per exemple, UCELAY-DA CAL, Enric i Susanna Tavera, "Una

La deriva obrerista o filo-sindicalista de *La Tarde,* però, es demostrà fatal en unes circumstàncies determinades per una crítica escalada de la violència i de la tensió social, i aviat el periòdic i el seu director es veieren immersos novament en una dinàmica de constants denúncies, entrades i sortides dels calabossos i visites a l'Audiència, retirades governatives, etc.. El colofó de tot plegat vingué a ser la intervenció del Lliure, en forma d'amenaces contra el director i alguns redactors del diari, com el mateix Mateo Santos,[90] les quals culminarien de forma dramàtica en l'atemptat que patiria Fernando Pintado a mitjans de juny de 1921 i en el qual cauria assassinat el periodista Rosendo Giménez, un dels seus més íntims col·laboradors des dels temps de *Los Miserables*.[91] Aquest episodi i la tensa situació social de Barcelona impel·liria al gruix dels redactors del diari a una acció evasiva que prendria ràpidament visos de "campi qui pugui": a l'empresonament i marxa posterior de Fernando Pintado a Madrid per mirar d'esquivar un consell de guerra per delictes d'impremta, li seguí la gairebé immediata desaparició de *La Tarde* a finals de setembre de 1921, després d'una temporada en la qual les pàgines del periòdic, cada cop més mutilades per la censura, no feien sinó informar de la fugida de bona part dels seus redactors. Tal fou el cas del mateix Mateo Santos, qui després d'haver assumit interinament la direcció de la redacció durant les cada cop més habituals absències forçades de Fernando Pintado en aquells mesos, no perdria l'oportunitat d'allunyar-se una temporada de l'enrarit ambient social barcelonès per buscar refugi a Igualada, ciutat natal de la seva muller, i on assumiria la direcció del periòdic *L'Igualadí* (Igualada*,* 6ª etapa, 1921) quan aquest reaparegué fugisserament en aquests mesos en la seva sisena etapa per servir de portaveu al republicanisme local arranjat amb un Partit Republicà Català (PRC) que, de la mà de Francesc Layret i

---

revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer,* 13, 1994, pp. 115-146; RUIZ PÉREZ, Jesús, "Soviet y República. La lógica insurreccional de la extrema izquierda republicana durante el trienio bolchevista", a RIVERA, Antonio, ORTIZ DE ORRUÑO, José María i UGARTE, Javier (Eds.): *Movimientos sociales en la España contemporánea*, Madrid, Abada Editores, 2008 (*Actas del VIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Vitoria, del 20 al 22 de septiembre de 2006*), pp. 929-948 Pel que fa a la l'influx en general de la Revolució bolxevic a Espanya vegi's, per exemple, AVILÉS, Juan, *La fe que vino de Rusia. La revolución bolchevique y los españoles (1917-1931)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

[90] Sobre les amenaces del Lliure al manxec vegi's "Un hombre en la cumbre. Lo que me han traído los Magos", *La Tarde*, 7-I-1921.

[91] Sobre aquests fets vegi's *La Tarde*, 17-VI-1921.

Lluís Companys, entre d'altres, maldaria en aquests moments per servir de portaveu polític de l'obrerisme confederal.[92]

Al pas per *La Tarde* i a la fugissera experiència igualadina posterior li succeeix, en la trajectòria periodístico-literària de Mateo Santos, un període de forçat retraïment públic, durant el qual la seva signatura es fa difícil de resseguir entre les discontínues i fragmentàries fonts periodístiques disponibles del període; circumstància que cal relacionar, és clar, amb l'enrarit clima social i polític de les darreres convulsions mortuòries de la Restauració i dels primers passos de la Dictadura primorriverista. Tanmateix, els escadussers testimonis i referències disponibles permeten aportar una mica de llum sobre uns anys en els quals el periodista manxec consolidà progressivament la seva la seva carrera periodístico-literària; en bona mesura gràcies a la seva integració en el si de l'entramat mediàtico-editorial del vell cabdill radical Joan Pich i Pon,[93] el caràcter quasi-analfabet del qual no fou impediment per a què bastís en aquests anys un complex entramat empresarial que, amb els populars diaris *El Día Gráfico* (Barcelona, 1913 – 1939) i *La Noche* (Barcelona, 1924 – 1938) com a epicentre, comptava amb múltiples i variades ramificacions editorials en forma de revistes i publicacions de format i temàtica diversa, a banda també de projectes empresarials "satèl·lits" de la seva matriu "Sociedad General Española de Librería, Publicaciones y Revistas", i en el qual, significativament, trobaren aixopluc durant els anys de la Dictadura primorriverista una munió de periodistes i escriptors formats en les files de la bohèmia tardo-modernista i el periodisme "d'extrema esquerra" dels anys de la Gran Guerra a Barcelona, com ara Ángel Samblancat, Lluís Capdevila, "Amichatis", Manuel Fontdevila, Jaume Passarell, Francisco Madrid, Ángel Marsá, Braulio Solsona..., o

[92] "Nuestro propósito", *L'Igualadí*, nº1, 3-VIII-1921.

[93] Joan Pich i Pon (Barcelona, 1879 – París, 1937) fou un dels principals dirigents lerrouxistes a Catalunya que ocupà nombrosos càrrecs de responsabilitat pública (regidor de l'Ajuntament de Barcelona, Diputat provincial, Senador, Diputat a Corts...) i des dels quals adquirí notorietat pública, entre d'altres, pels seus constants i notables errors de lèxic, popularment coneguts com a "pich-i-poniades". Tanmateix, la seva prolífica trajectòria política va transcórrer paral·lela a la de la seva exitosa carrera empresarial, passant en poc temps de ser un humil obrer electricista a un emprenedor home de negocis amb interessos en l'àmbit editorial, immobiliari... Així, el 1918 fou escollit President de la Cambra de Propietat Urbana de Barcelona i anys més tard fou un dels impulsors del projecte de l'Exposició d'Indústries Elèctriques de Barcelona i, posteriorment, comissari regi de l'Exposició Internacional del 1929. Durant la II República, després dels Fets d'Octubre i de la suspensió de l'Estatut, fou nomenat pel govern alcalde de Barcelona i governador general interí de Catalunya fins que l'octubre de 1935, complicat en l'afer de l'*estraperlo*, hagué de dimitir.

fins i tot insignes figures del publicisme llibertari, com ara l'aragonés Felipe Aláiz, originalment vinculat al grup d'acció "Los Solidarios" i que durant la II República esdevindria, entre d'altres, director del portaveu confederal *Solidaridad Obrera*. Circumstància que s'explica en bona mesura per la subtil confluència dels personalíssims interessos d'un Pich i Pon enemistat durant aquests anys amb Iglesias i Lerroux, amb el notori olfacte del personatge per als negocis; però també per la particular anòmia del règim primorriverista en matèria repressiva, la qual explica l'exhibició d'una certa "màniga ampla" en el terreny editorial i periodístic en contrast amb l'actitud mostrada en el terreny polític i social.[94] I tot plegat, a més, convenientment adobat per la persistència d'una activa xarxa d'afinitats, contactes i complicitats personals de tota mena, forjada al caliu de l'activisme periodístic i polític i que, de forma gens dissimulada, determinaria llargament a casa nostra unes dinàmiques de funcionament "grupal" quant a l'àmbit polític i social, però també en el cultural i professional.

La integració de Mateo Santos en l'entramat editorial pich-i-ponià començaria veritablement a concretar-se a partir de 1922 amb el seu ingrés en la redacció d'*El Resumen,* periòdic fundat i dirigit originalment pel lerrouxista Ángel de Borjas Ruiz[95] i dedicat en aquests anys, fonamentalment, a "breus" d'actualitat o la reproducció de gasetilles, notes d'agència, cartellera i crònica d'espectacles... El treball a la redacció d'*El Resumen* no només serví al periodista manxec una molt necessària mínima estabilitat professional i pecuniària durant els primers anys de la Dictadura primorriverista, sinó que serví igualment per obrir-li les portes a poder airejar novament i progressivament la pròpia signatura en altres i diversos mitjans periodístics i literaris de l'entorn mediàtico-empresarial pichiponià. Entre aquests convé destacar aquí, pel seu caràcter i rellevància, la prolífica activitat com a literat i com a traductor desenvolupada per al segell "Pegaso",[96] una iniciativa editorial

[94] Veure, per exemple, GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 53 i ss.

[95] El sevillà Ángel de Borjas Ruiz fou, juntament amb Rafael Guerra del Río, el dirigent més important de les Joventuts Radicals. Participà activament en els fets de la Setmana Tràgica barcelonina de 1909 i per aquest motiu fou processat i empresonat. L'any 1911 fou escollit diputat provincial, càrrec que mantingué fins 1915.

[96] A dia d'avui s'ha pogut localitzar almenys una desena de traduccions i adaptacions literàries realitzades per Mateo Santos per a la col·lecció "Maestros de la Novela" (Barcelona, 1924 – 1925) de l'Editorial Pegaso. La majoria d'elles estan realitzades sota pseudònim –"Gazel"— i es tracta de traduccions del francès, per bé que també hi ha alguna traducció de l'anglés i fins i tot del rus: *El*

creada per l'impressor i editor barcelonès José Solá Guardiola (propietari dels prolífics "Talleres Gráficos Modernos"), sota la cobertura empresarial pich-i-poniana, per donar sortida en aquests anys a una munió de col·leccions de relats breus i edicions populars de clàssics de la literatura agrupats a través d'epígrafs com "Maestros de la Novela", "El Cuento Literario", "El Teatro picaresco", "La Película Selecta" o "Biblioteca Damisela", entre d'altres, i al costat dels quals hom pot trobar també "La Novela Roja", l'epígraf amb el qual l'any 1923 Fernando Pintado havia assajat exitosament a Madrid, en el si del projecte editorial "Prensa Roja", l'adequació a Espanya amb finalitats polítiques de la novel·la popular i de quiosc. Tot i que l'adveniment de la Dictadura primorriverista havia significat la quasi immediata desaparició de la iniciativa, l'innegable popularitat i ressò assolida per aquesta i per d'altres projectes similars i continuadors, com ara "La Novela Ideal" impulsada a Barcelona per la família Montseny,[97] unides al relatiu relaxament del règim en matèria repressiva, possibilitaren una primera reedició del projecte l'any 1926 a la ciutat comtal sota la cobertura pich-i-poniana de "Pegaso", la qual permetia dotar ara a la iniciativa d'una línia editorial més nítida, amb una selecció d'autors més acurada i estreta –determinada, per exemple, per la generalitzada inclusió d'aquests en les files del publicisme radical tardo-modernista—, així com també d'una presentació formal del producte més acurada i propera a l'àmbit literari i d'un allunyament del to marcadament pamfletari d'èpoques anteriors, amb productes tallats generalment per un patró similar: relats breus, en primera o tercera persona, de cronologia clarament definida i estructura narrativa senzilla i relativament poc innovadora i en els quals es tendeix a presentar uns protagonistes enfrontats al seu entorn amb la clara intenció tot plegat de facilitar la identificació del lector amb el personatge a fi i efecte que aquell reflexioni sobre situacions que podrien ser seves i davant les quals el conformisme es suggereix com la pitjor de les solucions als seus mals.[98]

---

duendecillo de Argail, de Charles Nodier; *Luba*, de Leónidas Andreiev; *La infantita y el enano* (d'autor desconegut); *La iluminada*, de Javier de Maistre; *Silvia*, de Gerard de Nerval (signada com a Mateo Santos); *La descontenta*, de Prósper de Merimée; *En la aldea*, d'Ivan Bunin; *La ruta desconocida*, de James Bribing (signada com a Mateo Santos i amb pròleg d'ell mateix); *Aurélia*, de Gérard de Nerval.

[97] Per a la "Novela Ideal", SIGUAN Boehmer, Marisa, *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981; més breument i recent, TAVERA, Susanna, *Federica Montseny...*, op. cit., pp. 73-74.

[98] Sobre "La Novela Roja" i altres productes literaris similars, , SANTOJA, Gonzalo, *Las Obras que si escribieron algunos autores que no existen. Notas para la historia de la novela revolucionaria de*

És precisament aquesta tipologia formal i argumental la que sembla dominar el gruix de les incursions literàries de Mateo Santos en l'àmbit de la literatura popular, bé a través de la revitalitzada "La Novela Roja", bé en d'altres productes editorials de similar format i temàtica variada, com ara "El Cuento Literario" o "La Novela Castiza", en els quals poden trobar-se títols com *Lenín* (1925), *Última aventura de Don Juan* (1925), *El lecho de oro* (1925), *Su mejor estocada* (1925), *El forastero* (1925), *La Venus de Nieve* (1925), *Piel de Caín* (1926), *Los héroes del siglo XX* (1926)...,[99] els quals, més enllà de permetre entreveure les limitacions literàries de qui es veuria contínuament impel·lit a desdoblar-se professionalment i convertir-se en una mena de tot terreny de la ploma per mirar de pal·liar la seva apressant precarietat crematística i airejar la pròpia signatura, insinuen igualment la persistent fidelitat de l'autor a una característica concepció instrumental i militant de l'activitat periodístico-literària i a una conceptualització de la novel·la com un gènere fàcilment adaptable a les necessitats estratègiques de qualsevol projecte amb aspiracions de transformació social col·lectiva. Bona prova d'això seria l'entusiasta acollida que el darrer d'aquests relats, publicat a finals d'abril de 1926, tindria entre alguns veterans supervivents dels anys heroics del periodisme de combat, com "*el rebelde indomable, el rojo y desgreñado vagabundo*" Plató Peig, per a qui Mateo Santos havia sabut demostrar novament a propis i estranys amb aquesta novel·la "*on tenia la ma dreta i el cor*";[100] fet que li valdria al manxec fins i tot ser objecte d'un homenatge públic en forma de banquet i al qual assistiren un centenar de convidats, entre els quals poden cintar-se expressament aquí els noms d'Àngel Samblancat, Abel Velilla, Antonio Vilalta, Lope Fernando Martínez de Ribera, Pedro Puche, així com també Lluís Companys i Ángel Marsá, els quals no assistiren però expressaren per escrit la seva adhesió a un esdeveniment en relació al qual l'inefable Samblancat

---

quiosco en España, 1905-1939, Madrid, La Productora de Ediciones, 1993; del mateix autor: *Las novelas rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994. Convé fer notar, finalment, que sota l'epígraf de "La Novela Roja" aparegué encara una tercera edició el maig de 1935 a Barcelona, la qual edità almenys dos títols: *Delatores*, de Valentín de Pedro, i *Combatientes*, de Lázaro Somoza Silva. Al respecte pot consultar-se RÍOS CARRATALA, Juan A. *Hojas Volanderas…* op. cit., p. 189 n.

[99] Amb anterioritat, el periodista manxec havia publicat altres relats bres, com ara *Los amores trágicos de Rosita Rodrigo* o *El demonio de la carne*, ambdós de 1917. Sobre l'activitat novel·lística de Mateo Santos pot consultar-se RÍOS CARRATALA, Juan A., *Hojas volanderas*, op. cit., pp. 188-195.

[100] *El Cine*, 13-V-1926 (editorial)

no dubtaria en consignar públicament, amb la seva característica retòrica carregada d'ironia i sarcasme, la seva doble significació política i literària:

> Somos hijos desventurados de una generación malhadada, malastrada, que no puede demostrar su heroísmo más que batiéndose con el tenedor. [...] Peleemos, pues, con él y esperemos tiempos en que nos sea dado esgrimir armes más ilustres, blandir la tizona del campeador. [...] Cuando hay espíritu religioso, un comedor se puede convertir en oratorio y una mesa en ara. Si hubiera en nosotros aliento revolucionario, de los menús haríamos programas políticos y de los platos barricadas y proyectiles. [...]
>
> Nuestros contemporáneos, ebrios de imperialismo brutal, de salvajismo y animalidad, incapaces de colocar su admiración más arriba de sus narices, han mirado para abajo, en vez de mirar para el cielo y han situado, han puesto todas sus fuerzas de adoración a las patas de unos bestias, menos bestias, desde luego, que los que los deifican y divinizan y los elevan a la gloria de los altares. Este fetichismo indígena, esta idolatría de pieles rojas es la que ridiculiza Mateo Santos, y, si éste no fuera un gran artista, un escritor meritísimo, por esa sola labor merecería nuestro aplauso y nuestra gratitud.[101]

Significativament, la prolífica i exitosa activitat literària de Mateo Santos en l'àmbit de la prosa breu i popular de quiosc durant els anys centrals de la dictadura primorriverista transcorreria paral·lela a la seva progressiva i definitiva immersió en l'expansiu món de la premsa i el periodisme cinematogràfics; circumstància que, com ja ha quedat referit més amunt, es presentaria igualment indestriable de la seva plena integració professional en l'entramat mediàtico-editorial hàbilment bastit a Barcelona per Pich i Pon. I és que a mitjans de 1922 Mateo Santos començaria a compaginar regularment les seves responsabilitats al capdavant de la redacció d'*El Resumen* i col·laboracions en altres mitjans, amb les de cronista de varietats, estrenes teatrals i espectacles del setmanari *El Cine* (Barcelona, 1912 – 1936), una de les il·lustres pioneres i més longeves i prestigioses publicacions especialitzades del període i en la qual havia vingut publicant fins llavors de forma més o menys ocasional i esporàdica alguna escadussera crònica social d'actualitat, comentaris artístico-literaris i, en general, col·laboracions de temàtica no necessàriament cinematogràfica; un fet gens estrany en uns anys encara "pioners" per al cinema i el periodisme cinematogràfic autòcton i en els quals el gruix de les revistes i publicacions dites "especialitzades" no acostumaven pas a prestar una atenció preferent o exclusiva al cinema, sinó que esdevenien més aviat publicacions

[101] "Homenaje a Mateo Santos", *El Diluvio*, 14-V-1926.

dedicades als espectacles en general i en les quals, en el pitjor dels casos, el cinema esdevenia fins i tot un simple recurs publicitari a la capçalera.

El progressiu estrenyiment de les relacions i els vincles periodístico-professionals de Mateo Santos amb una revista com *El Cine* es produiria coincidint amb el traspàs de l'edició i la direcció del setmanari per part del seu fundador, l'empresari d'espectacles Lucas Argilés,[102] al polifacètic periodista i publicista barcelonès Fernando Barangó-Solis, qui en aquests anys palesaria ja un viu i clarivident interès per les renovades possibilitats de projecció pública i promoció socio-professional que oferien els moderníssims i emergents mitjans de comunicació de masses, com la ràdio i el cinema.[103] Nogensmenys, el nou director procediria ràpidament a operar una remodelació i actualització de les seccions, els continguts i el personal de la publicació a fi i efecte de "*sincronizarla con los ritmos, cada vez más firmes y acelerados, de la vida de la cinematografía*"[104] i, a partir d'aquí, impulsar algunes iniciatives socio-culturals i editorials encaminades a participar del desenvolupament a casa nostra d'una primigènia "cultura cinematogràfica" popular; com la pionera i original "Sociedad de Amigos del Cine" (SDAC), una entitat impulsada i publicitada pel mateix Fernado Barangó-Solís des de les pàgines d'*El Cine* a finals de 1923 i constituïda a principis de l'any següent a Barcelona amb la finalitat de finalitat de "promocionar l'art mut" entre els seus associats; per exemple, mitjançant l'organització de cursos i conferències, l'establiment d'una acadèmia per a "futurs artistes", el rodatge de films de curt metratge...[105] A la referida SDAC, de

[102] Lucas Argilés havia estat l'any 1913 un dels membres fundadors de l'Associació de Premsa Diària de Barcelona i durant els anys republicans ostentà igualment el càrrec de gerent de la Societat General Espanyola d'Empresaris d'Espectacles. Entre les seves múltiples facetes professionals vinculades al cinema hi hauria també la de director, amb el film *l'Auca del Senyor Esteve* (1930), basat en un llibret d'Adrià Gual sobre la novel·la homònima de Santiago Russinyol.

[103] Fernando Barangó-Solís (Barcelona, 1896 – 1980) inicià la seva trajectòria professional en el periòdic *Las Noticias* (Barcelona, 1896 – 1939) i durant la Gran Guerra assoliria cert renom a les pàgines d'*El Imparcial* (Madrid, 1867 – 1933) mercès a la seva corresponsalia a París. Tanmateix, la seva personalitat apareix íntimament vinculada al desenvolupament del pioner periodisme radiofònic a casa nostra mercès a les seves assídues col·laboracions com a reporter durant els anys vint i trenta a l'emissora EAJ1 "Ràdio Barcelona", algunes de les quals foren recopilades i publicades en el llibre *Reportajes Pintorescos* (Barcelona, 1934). Políticament, es mostrà sempre pròxim al lerrouxisme i durant el govern radical-cedista de la II República ostentà successivament els càrrecs de delegat governatiu a Maó i Ceuta. Amb la caiguda de Barcelona l'any 1939 en mans franquistes, s'incorporà immediatament a la redacció del portaveu falangista *Solidaridad Nacional*, del qual esdevindria, entre d'altres, cap d'informació estrangera i crític taurí, abans de passar, finalment, a ostentar el càrrec de cap del Servei de Premsa de l'Ajuntament de Barcelona durant els anys 50 i 60 del segle passat.

[104] *El Cine*, 28-IV-1923.

[105] "La Sociedad Española de Amigos del Cine. Su próxima actuación", *El Cine*, 10-I-1924.

curta i efímera existència, aviat l'acompanyaren d'altres iniciatives artísticament més profanes i orientades a aprofitar comercialment el creixent interès popular pel cinema, com ara les col·leccions de relats *Obras Maestras del Cine* (Barcelona, 1924 – 1925) i *La Película Selecta* (Barcelona, 1925), dos clars exemples del llavors prolífic i expansiu gènere de la novel·la cinematogràfica, un producte literari netament industrial i popular, exponent clar de la creixent pujança social del cinematògraf i del procés de modernització de l'empresa editorial autòctona i la seva adequació a la nova societat de masses emergent, el qual tendiria expressament a situar-se en les seves múltiples i diverses variants formals i temàtiques (fulletó, col·leccions de biografies o arguments novel·lats...) a mig camí entre la literatura pròpiament dita i la publicitat que emanava ja de la pròpia indústria del cinema a fi d'alimentar l'avidesa del públic per conèixer detalls sobre l'emergent *star system*.[106]

A mitjans de 1925 es succeïren novament els canvis al capdavant d'*El Cine;* amb ells es culminaria la immersió professional de Mateo Santos en el periodisme i el comentari cinematogràfics. L'edició del setmanari passaria ara a mans del ja referit empresari José Solá Guardiola, qui havia vingut demostrant fins llavors un viu i igualment clarivident interès pel cinematògraf i la seva creixent projecció i repercussió social: anteriorment havia estat director de *Arte y Cinematografía* (Barcelona, 1910 – 1936), una altra de les pioneres i més longeves publicacions especialitzades del període, la redacció de la qual havia abandonat en el seu moment per fundar i dirigir el seu propi setmanari cinematogràfic, *El Mundo Cinematográfico* (Barcelona, 1917 – 1924), des d'on tindria oportunitat de postular-se com l'ideòleg i un dels principals impulsors de la construcció del monumental cinema Coliseum de Barcelona, una de les més grans i darreres fites arquitectòniques del noucentisme i segurament el millor símbol de la pujança social del nou art cinematogràfic en la moderna geografia urbana.[107] L'assumpció de l'edició d'*El Cine* per José Solá

[106] Sobre la novel·la cinematográfica vegi's, DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pp. 335-348.

[107] La idea de Solà Guardiola era construir un sumptuós local, el més elegant, confortable i distingit de la ciutat, dedicat no només a les projeccions cinematogràfiques sinó també al teatre, l'òpera, el ballet i concerts; és a dir, un veritable *palace* de l'espectacle i, molt especialment, del nou art cinematogràfic sorgit de la tècnica i el progrés. La idea, en definitiva, era aixecar un gran "Palau de la cinematografia" –així es referiren sempre al Coliseum els seus impulsors—, de la mateixa manera que amb anterioritat s'havia erigit un "Palau de la Música" o un Gran Teatre del Liceu consagrat a l'òpera. La construcció de l'edifici –projectat per Francisco de P. Nebot— tingué un cost de més de quatre milions i mig de pessetes i constituí en si mateixa un veritable espectacle i esdeveniment ciutadà, amb

Guardiola serví per estrènyer els llaços empresarials del setmanari amb l'entramat editorial de Pich i Pon, i amb aquests s'esdevingué la plena i gairebé immediata incorporació de Mateo Santos a la plantilla de redactors i col·laboradors de la revista; significativament, en qualitat de cap de la seva redacció; un fet que hom pot observar com un reconeixement a la fidelitat i als serveis prestats en matèria periodística i literària i a una prolífica i prou diversificada trajectòria com a "home de lletres", mercès a la qual havia pogut atresorar i demostrar ja davant propis i estranys una certa experiència en el llavors encara relativament novell però expansiu i dinàmic àmbit del periodisme i el publicisme cinematogràfic. Nogensmenys, el manxec apareixeria igualment referit aviat com un dels principals protagonistes literaris de "Popular Film" (Barcelona, 1926), una col·lecció de relats cinematogràfics novel·lats, impulsada igualment en aquests moments per José Solà Guardiola per aprofitar la cobertura publicitària i empresarial d'*El Cine*. La col·lecció editaria almenys dinou títols, amb una periodicitat setmanal i un modest preu de 20 cèntims. En el seu darrer número –l'únic que s'ha pogut localitzar—, una adaptació a càrrec de Mateo Santos del film *Centella*, una producció de la Fox protagonitzada per Robert Agnew, *Popular Film* anunciava la seva imminent transformació en una nova i moderna revista setmanal de cinemes, teatres, espectacles i modes; un fet que els impulsors de la iniciativa argumentarien publicitàriament en base a la voluntat d'aproximar de forma més àgil, eficient i completa el dinàmic art cinematogràfic al públic en general i, d'una manera molt especial, a la dóna; d'aquí que, en un propagandístic avenç de format i continguts, els promotors de la iniciativa s'aventuressin a tranquil·litzar als lectors advertint-los que la transformació de *Popular Film* no els havia pas de privar en absolut de la lectura agradable d'una novel·la cinematogràfica setmanal. Perquè a més del relat o novel·la cinematogràfica –"*entresacada de la mejor película de la semana, cosa a que no pueden comprometerse los demás*"—, els impulsors de *Popular Film* es comprometien a informar puntualment als seus lectors del moviment cinematogràfic mundial sense menystenir aquells altres àmbits i qüestions susceptibles de captar igualment l'interés

---

la participació, per exemple, d'una monumental excavadora a vapor, la primera que s'utilitzà a Espanya. Finalment, amb motiu de la seva inauguració l'octubre de 1923 s'edità un commemoratiu *Libro de oro de la Cinematografía* que contenia amplis resums i ressenyes de la història del cinema i detalls de la construcció i decoració de l'edifici.

i atenció dels lectors, incloent a tal efecte una pàgina musical, una secció dedicada a la moda, etc.

Poca cosa més podem afegir sobre els orígens d'aquesta original transfiguració editorial; les escadusseres referències publicitàries a tal efecte referides pels seus protagonistes amb prou feines permeten aventurar la sospita que la transformació de *Popular Film* no era sinó en bona mesura el resultat de l'afortunada confluència, entre d'altres, dels personals interessos periodístico-literaris d'un personatge com Mateo Santos amb l'avidesa comercial de l'impressor i editor S. Torres Benet, responsable també en aquests anys de revistes com *Grafic-Sport* (Barcelona, 1927 - ¿?) o *Mediterráneo* (Barcelona, 1927 - ¿?), i una figura igualment vinculada empresarialment amb l'entramat mediàtico-editorial d'un Pich i Pon a qui sabem ja primigèniament dotat d'un notable olfacte per als negocis, el qual tendiria singularment a pivotar en la seva vessant editorial sobre el clarivident convenciment que la pròpia expansió i projecció comercial i empresarial depenia en gran mesura de la capacitat d'exhibir en tot moment el nivell d'innovació i diversificació necessari per poder adequar-se i satisfer els gustos i preferències d'una societat dinàmica i en plena transformació i caracteritzada, a grans trets, per l'expansió d'una població urbana sobre la qual es projectava cada cop més la influència creixent de les generacions més joves i contagiades de l'optimisme inherent a la relativa millora del nivell de vida d'una expansiva classe mitjana urbana imbuïda del típic ambient dels "feliços vint" i capaç de consolidar arreu uns nous hàbits de consum, els quals apareixen plasmats, per exemple, en l'aparició dels basars i els grans magatzems i en la proliferació a diaris i revistes il·lustrades d'una publicitat en la qual es faria sentir cada vegada més, finalment, la creixent influència social d'un nou model de dona (aficionada als viatges, els esports, etc.) convertida en un nou model a imitar mercès a l'aclaparadora influència d'un cinema que a principis dels anys vint havia completat ja el ràpid trànsit de la curiositat tècnica al gran espectacle de masses –gairebé 1.500 sales d'exhibició estables arreu del país l'any

1925 així ho testimonien— i s'havia apropiat ja d'un espai propi en el si de l'expansiu mercat editorial del país.[108]

Un procés, finalment, que com ha quedat anteriorment ressenyat, s'esdevindria a casa nostra en un context social i polític tan particular com el de la Dictadura primorriverista, l'acció censora i vigilant de la qual sobre el conjunt de la premsa forçà un desplaçament de l'atenció informativa dels diaris i revistes de l'àmbit social i polític cap aquelles altres seccions o qüestions aparentment menys compromeses per mirar d'evadir així als lectors del possible avorriment provocat per l'absència de debat polític en una premsa, és clar, obligada a deixar de ser portaveu d'opinió. No seria pas aquest, però, el cas d'un personatge com Mateo Santos, poc avesat a prodigar-se en postures acomodatícies i a qui sabem ja igualment disposat en aquests anys a saltar d'un gènere a l'altre per poder realitzar una labor social crítica. I és que la projecció pública del manxec com a periodista, cronista i crític de cinema vindria en endavant determinada, al capdavant de *Popular Film*, per l'íntim convenciment que el públic lector i espectador havia de mostrar en relació al cinema *necessàriament* una actitud tan desperta i crítica com en qualsevol altre assumpte relatiu a la seva vida; en especial atesa la gran capacitat d'influència social demostrada per un mitjà recurrentment conceptualitzat ja arreu com un dels més fabulosos instruments de cohesió i mobilització social.

[108] Una visió general i més àmplia d'aquestes transformacions a CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritària*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, en especial pp. 259-293.

2. *Cada cosa y cada uno en su sitio**

Pero entre todos los periodistas españoles, los más desdichados somos los que hemos puesto nuestra pluma al servicio del cinema. [...] *El crítico de cine, ¿qué espera, qué puede esperar de directores, "estrellas", galanes, distribuidores y capitalistas? Nada, como no sea la indiferencia más absoluta, o el desprecio más humillante.* [...] *Porque felonía es siempre, en periodismo, llamarle pedante al pedante, adocenado al adocenado, idiota al idiota y canalla al que lo es.*

Mateo Santos, "Elogio y censura del periodista español", *Popular Film*, 1935.

Pero 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, el romanticismo literario de Murger, Fenillet, Gaulthier, etc. (en tipos diferentes y opuestos), sino el romanticismo de las juventudes modernas, no menos apasionadas por cultas, trabajadoras y conscientes.

Alberto Mar, "Carta abierta a Rafael Gil… sobre la "generación de Popular Film", *Popular Film,* 1936

El 5 d'agost de 1926 sortia per primera vegada al carrer a Barcelona el setmanari cinematogràfic *Popular Film*. Amb Mateo Santos com a director literari i Lope F. Martínez de Ribera com a redactor en cap, la revista tenia inicialment un preu de 20 cèntims i 16 pàgines d'extensió (més endavant ampliats, respectivament, fins a 24 pàgines i 30 cèntims) i destacava per una acurada presentació formal, amb una portada i unes pàgines interiors profusament il·lustrades i confeccionades en huecograbado –"*el procedimiento más moderno y artístico que existe*", segons presumia el setmanari— i en les quals abundaven també els anuncis publicitaris. Pel que fa als continguts, aquests es distribuïen a través de múltiples i diverses seccions, regularment renovades i actualitzades –"*porque sería poca cosa que una revista cambiase de gesto tipográfico si, al mismo tiempo, no renovara sus secciones o les diera un carácter má reciente, más a tono con la época*", segons s'informaria[109]— i

* El títol d'aquest capítol ha estat extret del de l'escrit homònim publicat a *Popular Film* el 26-VIII-1926.

[109] "Planos. Renovarse o morir", *Popular Film*, 10-I-1929.

dedicades a tractar els aspectes més diversos del cinema: crónica d'estrenes, biografies, reportatges i entrevistes a directors i actors i actrius destacats de l'*star system* nacional i internacional, detalls i "curiositats" tècniques del mitjà, guions i arguments cinematogràfics novel·lats col·leccionables, notícies i crònica internacional...; el setmanari, però, incloïa també informació relativa a d'altres espectacles, com ara el teatre –*"por entender que el teatro y el cine son hermanos*. […] *Persiguen idéntico fin de enseñanza, si bien el uno se vale del verbo y el otro del gesto. El uno es pensamiento, el otro dinamismo"*— o la música –"*el bello complemento de la sección teatral"*—, així com també qüestions relatives a la moda i la dona a través d'una "Pàgina femenina" concebuda com *"aditamento imprescindible de la sección cinematográfica, ya que la descripción del traje que lucen las estrellas en ciertas películas, completan la critica de las mismas"*.[110]

El setmanari, a banda d'una delegació fixa a Madrid –organitzada pel mateix Mateo Santos la primavera de 1927 i encapçalada, successivament, per Luis Gómez Mesa i Antonio Guzmán Merino[111]—, també comptaria amb corresponsals a Nova York (Aurelio Pego), París (Jean Desjardins, Juan Piqueras o Domènec Pruna) o Berlín (Armand Guerra) i disposaria igualment d'una extensa i variada nómina de redactors i col·laboradors, regularment renovada i entre els quals poden citar-se aquí, a banda dels ja referits, futurs cineastes com Antonio del Amo, Rafael Gil o Carlos Serrano de Osma, els dramaturgs i músics Rossend Llurba[112] i José Guitart Faura, els dibuixants Jaume Passarell i Ángel Lescarboura "Les"; o periodistes com Clemente Cruzado, Silvia Mistral, Alicia Ferran, Fernando de Ossorio, Alberto Mar, Francisco Carrasco de la Rubia, Juan M. Plaza, Arturo Casinos, Antonio Suárez… La revista, per tant, es situava conceptualment molt lluny d'aquella primitiva i "pionera" premsa especialitzada caracteritzada a casa nostra, a l'igual que el mitjà al qual serví en els seus orígens, per un cert aire de provisionalitat i improvisació, amb capçaleres de

[110] Les cursives anteriors a "Prólogo necesario", *Popular Film*, 5-VIII-1926.
[111] "Nuestra redacción en Madrid", *Popular Film*, 16-VI-1927.
[112] Rossend Llurba i Tost (El Vilosell, 1887 – Barcelona, 1954) fou un reconegut compositor i lletrista de cuplets, autor dramàtic, periodista i editor, considerat a més l'autor de la lletra del primer cuplet català. Nogensmenys, fou un dels principals divulgadors del tango a Barcelona a principis del segle XX i entre les seves composicions més famoses destaquen el cuplet *Devota del padre cura*, el tango *Alma Tanguera* o peces teatrals com *La darrera disbauxa* (1912) o *La cançó del Paral·lel* (1927), entre d'altres. Un apunt al respecte a MOLNER, Eduard i Xavier Albertí, *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*, Barcelona, Viena Edicions – Ajuntament de Barcelona, 2012, en especial p. 136.

curta i irregular vida i amb una qualitat formal escassa, fins i tot per als cànons periodístics de l'època,[113] i a tal efecte presumia de poseir una administració "solvent" (a càrrec d'Isidro Bultó Casanovas i Jaime Olivet Vives en qualitat, respectivament, de gerent i d'administrador i apoderat de l'empresa), una redacció "selecta" i formada per periodistes *"especializados en la crítica, el comentario y la información cineística"* i una *"una dirección técnica inteligente"* (a càrrec de l'impressor i editor S. Torres Benet), les quals, en conjunt, li permetien posar-se *"al alcance de todos los bolsillos por la economía de su coste, en visible desproporción con su belleza tipográfica"*.[114]

En el seu primer article editorial, i a mode de presentació, Mateo Santos posava sobre la taula en nom de la redacció una sèrie de consideracions i reflexions sobre el paper que pretenia jugar la nounata publicació en relació amb el cinema però també, molt significativament, en relació al conjunt de la premsa coetània, tant cinematogràfica com d'informació general:

> La vida política y social, que es campo acotado en España, dispone, sin embargo, de infinidad de órganos periodísticos que la comenten y pregonen en la plaza pública. Claro, que a las voces de éstos órganos, casi nunca les falta la sordina de la censura y que, aun sin sordina, suelen ser opacas, desentonadas, poco amenas, limpias y sonoras. [...] La república de las Letras tiene también sus altavoces literarios, aunque en escaso número, y no de la potencia que fuera de desear. Pero lo que carece, casi en absoluto, de esos órganos de expresión, de esos altavoces, acaso por habérsele llamado mudo, es el arte cinematográfico. [...] No ignoramos que la prensa diaria dedica semanalmente un espacio a la actualidad cinemática; pero eso no basta. Es como la consecuencia lógica y natural de la falta de páginas más adecuadas para recoger esa actualidad tan interesante y multiforme cuando se la enfoca bien. Porque el comentario del film en los papeles cotidianos, es siempre restringido, monótono, falto de autoridad y mira en demasía al anuncio.[115]

En efecte. El periodista manxec s'esforçaria des del primer moment per imprimir caràcter propi al setmanari, a partir d'una primera declaració d'intencions i principis en la qual, tot justificant la seva aparició en la necessitat de prestar una atenció especialitzada a una realitat tan interessant i multiforme com el cinema, no

[113] Sobre els orígens de la premsa cinematogràfica a Catalunya, BUFORT I PEDRO, Eduard, "La premsa cinematogràfica a Barcelona: 1910-1931", *Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, vol. 2 (curs 1984-85); també, TASIS, Rafael i Joan Torrent, *Història de la premsa catalana* (2 vols.), Barcelona, Editorial Bruguera, 1966-1969, p. 717 i ss.
[114] "Prólogo...", art. cit.
[115] Ibidem.

dubtava a incloure una fugissera però atrevida pública denúncia de la censura i la supervisió governativa sobre una premsa caracteritzada, al seu entendre, per una generalitzada manca d'independència i llibertat de criteri a causa de la seva submissió i sotmetiment als interessos econòmico-empresarials i polítics; una queixa que tindria continuïtat en un altre article editorial del mateix Mateo Santos publicat poques setmanes més tard i en el qual, evocant la necessitat de "*trabajar de cara al Arte, dando el pecho a la Verdad"* i de "*laborar en silencio, si; pero a condición de pregonar luego en la plaza pública las excelencias de nuestro arte*", hom pot trobar sintetitzada tota una concepció del periodisme forjada a partir de la pròpia experiència i en funció de la qual l'indispensable compromís amb la veritat i l'esperit crític i formatiu del periodista en relació amb el públic convertien necessàriament el periodisme en una sacrificada i recorrent forma d'activisme i compromís social que exigia, en qualsevol cas, una especial predisposició a adapatar les seves formes i temes al compàs dels ritmes i les dinàmiques de les transformacions socials. I és que per a Mateo Santos

> La hora presente no inclina al misticismo ni al martirio. Es la hora del agio, de la especulación, de la audacia y de la fuerza bruta. Precisa acelerar sus minutos y, mejor aún, parar las agujas del reloj histórico. Para esto hacen falta héroes, hombres con temple y ambición de aventureros, no mártires y, menos todavía, místicos. Esta es la realidad, y no basta con volverle la espalda para creer que no existe.[116]

Efectivament. La decidida translació a l'àmbit cinematogràfic d'aquesta característica concepció del periodisme i, amb aquesta, l'indissimulada voluntat d'imbricació de l'anàlisi, la crítica i el comentari cinematogràfics amb el context social i polític del moment, esdevindrien alguns dels primerencs i principals senyals identitaris del setmanari encapçalat per Mateo Santos, a partir dels quals, en definitiva, es vertebrarien i adquiririen plenament vigència, quant a forma i contingut, aquells altres elements discursius que, tot diferenciant-lo i desmarcant-lo del gruix de la premsa coetània, completarien la seva personalitat periodístico-literària i cinematogràfica per erigir-lo, finalment, en referent ineludible del procés de construcció de la cultura cinematogràfica espanyola dels anys anteriors a la Guerra Civil; a saber: l'acceptació de la dualitat espectacular i artística del cinema i

[116] SANTOS, Mateo, "Divergencias. Laborar en silencio, pero sin renunciar al triunfo", *Popular Film*, 26-VIII-1926.

la seva consideració, en tant que potencial manifestació artística i mitjà de comunicació, com alguna cosa més que un simple divertiment popular econòmicament molt rendible; les constants denúncies de la submissió d'alguns "professionals" als dictats empresarials i l'impuls, a partir d'aquí, d'un debat públic sobre el paper i la funció social del crític cinematogràfic; i, finalment i indestriable de les anteriors, una posicionament molt crític amb la realitat cinematogràfica hispana i la consideració de la necessitat de contruir un model cinematogràfic "hispà" que fos veritable reflex de la realitat social espanyola.

2.1 *Nosotros, ¿somos periodistas?*[*]

Cal precisar, d'entrada, que les consideracions referides per *Popular Film* en la seva carta de presentació al voltant de la manca d'independència i del servilisme de la premsa (cinematogràfica) i que esdevindrien una constant al llarg de la seva vida, no eren pas exclusives del setmanari, sinó que, per contra, esdevenien una opinió força generalitzada i estesa entre els observadors coetanis, fins al punt que entre alguns ambients intel·lectuals es trobava arrelat amb força el convenciment de l'existència d'una mena d'irressoluble dictomia entre "periodisme cinematogràfic" –és a dir, aquell preferentment dedicat a tractar aquells aspectes més o menys anecdòtics o frívols del mitjà, relatius, per exemple, al seu emergent *star system*— i "crítica de cinema" –és a dir, l'anàlisi del mitjà des d'una perspectiva preferentment o exclusivament estètico-artística—. Exemples d'aquesta més o menys interessada confusió, sorgida a casa nostra com a resultat, entre d'altres factors, dels canvis operats en el panorama periodístic durant el primer quart del segle XX,[117] així com també de la persistent recança per part d'alguns sectors intel·lectuals a observar en el cinema qualsevol potencial manifestació artística,[118] combinada amb la irrupció

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim sense signar publicat a *Popular Film* el 10-II-1927.

[117] Veure, entre d'altres, CASASÚS, Josep Mª, *El Pensament periodístic a Catalunya. Assaig sobre l'evolució de les idees teòriques i professionals en matèria de periodisme*, Barcelona, Curial, 1987; GÓMEZ MOMPART, Josep Ll., *La gènesi*... op. cit.

[118] Pel que fa a les reticències i reaccions anticinematogràfiques a Catalunya, GONZÁLEZ, Palmira, "Els intel·lectuals catalans i el cinema, 1906-1923", *L'Avenç*, nº 79, pp. 40-68; MINGUET I BATLLORI, Joan M., *El pensament cinematogràfic...,* op. cit. ; del mateix autor, "Classicisme i cinema…, art. cit.

d'unes avantguardes artístiques avocades, per contra, a una primigènia observació i experimentació cinematogràfica basada en criteris gairebé exclussivament esteticistes,[119] serien les opinions expressades, entre d'altres, per l'agitador avantguardista Guillem Díaz-Plaja, entusiasta pioner introductor del cinema en la universitat a Catalunya durant els anys republicans i que no dubtaria a considerar en el seu primerenc tractat cinematogràfic la crítica i l'anàlisi artístic del cinema com l'antítesi d'un periodisme en el qual "*les pressions administratives són cada dia més intenses, i la crítica troba cada dia més inconvenients per a desenvolupar-se*".[120] Opinions similars serien evocades també anys més tard per un altre il·lustre pioner entusiasta del cinema a casa nostra: el pedagog Alexandre Galí, per a qui el caràcter frívol de la primitiva premsa cinematogràfica –dedicada exclusivament a explotar "*l'aspecte morbós del cinema: la idolatria de les estrelles, la fantasia de llur vida novel·lesca, tot plegat excitant el paladeig sensual fins arran la pornografia*"— es convertí en una espècie de pecat original en funció del qual determinada premsa –especialitzada o no— es resistí a prendre el cinema com una veritable forma d'expressió artística o, fins i tot, com un espectacle "seriós", malgrat que el públic de tots els estaments i edats s'hi llancés amb "veritable engrescament".[121] Vistes així les

---

[119] Vegi's, per exemple, ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim i Homero Alsina (editors), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (2ª edició), Madrid, Cátedra, 1993; DALL'ASTA, Monica, "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas", a TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGI, Santos (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998, en especial pp. 265-270; PALACIO, Manuel "Cine de Vanguardia", a PALACIO, Manuel i PÉREZ PERUCHA, Julio, (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 259-302; GUBERN, Román, *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Lumen, 1999; PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

[120] DÍAZ-PLAJA, Guillem, *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, Publicacions de "La Revista", 1930, p. 28. Vivament interessat per les avantguardes artístiques i el cinema, Guillem Díaz-Plaja (Manresa, 1909 – Barcelona, 1984) col·laboraria amb Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Muntanyà en l'edició l'any 1929 a Barcelona del *Manifest Groc* i l'any 1932, com a professor de la Universitat de Barcelona, seria el principal impulsor del primer curs universitari d'Estética del Cinema. Sobre Díaz-Plaja veure http://www.guillermodiazplaja.com; sobre el referit curs universitari, CAPARRÓS LERA, José Mª, "Guillem Díaz-Plaja, introductor del cinema a la Universitat", *D'Art*, nº 11, 1985, pp. 353-354.

[121] GALÍ, Alexandre, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, [Llibre XII: Música, Teatre i Cinema],* Barcelona Fundació Alexandre Galí, 1983, pp. 334-335. Una visió coetània a GASCH, Sebastià, "Anomalies. La crítica de cinema", *Mirador*, 29-XII-1932. Alexandre Galí (Camprodon, 1886 – Barcelona, 1969) fou secretari general del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, càrrec des del qual exercí també les funcions de Secretari del Comité de Cinema creat per la Generalitat l'any 1932. Sobre aquest organisme i les seves activitats i funcions, CAPARRÓS, Josep Mª, *Arte y política en el cinema de la República (1931-1939)*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1981, en especial pp. 32 i ss.

coses, no és estrany que la dècada anterior a la Guerra Civil espanyola fos pròdiga en iniciatives o plataformes professionals i culturals periodístico-literàries que, generalment de forma tan voluntariosa com efímera, intentaren dignificar socialment i intel·lectualment el periodisme cinematogràfic i reconciliar-lo amb l'anàlisi artístic del mitjà; com ara la madrilenya *Asociación de Periodistas Cinematográficos* (1927), la barcelonesa *Agrupación de Periodistas Cinematográficos* (1933) o el *Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes* (GECI), una de les més reeixides iniciatives d'aquest tipus i en relació a la qual un dels seus impulsors, el ja referit cineasta Rafael Gil, no dubtaria en recordar que la seva creació l'any 1933 a Madrid es produí com una reacció de protesta contra els anomenats "agents publicitaris" i pel convenciment que "*entonces el cine estaba en manos de los agentes de publicidad. Es posible que hubiera dos críticos en Madrid que no lo fueran. Es decir, que la crítica no existía. Eran señores que se anunciaban en su periódico, decían que la película era muy buena, y si no, que era muy mala"*.[122]

En aquest sentit, convé recordar que la penetració del cinema entre els mitjans escrits del país s'havia produït en un primer moment gairebé exclusivament en funció de la vessant espectacular del mitjà, a través de les diverses seccions de crònica d'estrenes teatrals i de les cartelleres d'espectacles dels periòdics i revistes, i que el seu desbordament del marc estricte dels periòdics dits "d'informació general" per dotar-se del seu propi suport periodístico-publicitari s'havia produït en un context cultural determinat en bona mesura i llargament per una gran recança i hostilitat cinematogràfica per part del gruix dels intel·lectuals del país.[123] D'aquí que l'aparició de les primeres publicacions veritablement especialitzades i longeves i amb una qualitat formal relativament acceptable, com ara les referides pioneres *Arte y Cinematografia*, *El mundo cinematográfico* o *El Cine*, no signifiqués pas el naixement d'una veritable crítica i anàlisi artístic independent del cinema. Perquè, llevat de comptades i aïllades excepcions, com la revista cultural *España* (Madrid,

---

[122] CASTRO, Antonio., *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 189. Sobre el GECI veure també GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 202-204; GÓMEZ MESA, Luis, "Autobiografía intelectual", a *Anhropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 58, 1986, pp. 8-9.

[123] Veure, per exemple, MINGUET I BATLLORI, Joan M., "El Noucentisme contra el cinematògraf (la campanya anticinematogràfica de la revista "Catalunya")", *Cinematògraf*, nº 3, Barcelona, 1986, pp. 21-65; així com també, del mateix autor, els ja referits *El pensament cinematogràfic...*, op. cit. i "Classicisme i cinema..., art. cit.

1915 – 1924), que des del seu naixement comptaria amb una secció més o menys fixa dedicada a l'anàlisi artístic i la crítica cinematogràfica,[124] el cinema tendiria generalment a presentar-se en els mitjans escrits del país a través de l'anunci publicitari, el comentari breu i escadusser en les cròniques d'estrenes o, en el millor dels casos, en forma d'extensos però insulsos comentaris al voltant de la integritat d'aquest o aquell actor, de l'èxit de públic assolit per un film determinat en la seva estrena, del caràcter moralitzador i exemplaritzant d'una pel·lícula o de l'encert i desencert de la seva empresa realitzadora, així com també, és clar, a través de glosses dels arguments fílmics, sovint editats en forma de relats novel·lats col·leccionables.

La gènesi d'una premsa informativa i d'una crítica cinematogràfica independents no es produiria veritablement, doncs, fins ben entrada la dècada de 1920, coincidint amb la inserció progressiva del cinema en l'esfera púbica intel·lectual i cultural del país que acompanyà a la consolidació d'un canvi en la línia general de consideració del cinema per part de les noves generacions intel·lectuals, les quals relegarien definitivament els debats sobre la consideració artística o no del cinema i la seva moralitat i possibles influències sobre els espectadors en favor de les discussions sobre les possibilitats estètiques del "setè art" i les seves relacions amb altres disciplines. Circumstància indestriable, d'altra banda, del procés d'afermament en els periòdics dits "d'informació general" de les seccions fixes dedicades exclusivament al cinema i independents de les seccions dedicades al teatre o altres espectacles i de l'expansió i salt qualitatiu que experimentaria en aquests anys la premsa i la literatura cinematogràfica "especialitzada", les quals servirien per impulsar una incipient especialització i professionalització periodística en funció de la qual, en definitiva, s'explica en bona mesura l'especial i característica

[124] *España* fou fundat i dirigit per Ortega y Gasset i esdevé a tal efecte un referent ineludible en la història cultural intel·lectual hispana. La inclusió d'una secció cinematogràfica en el setmanari fou argumentada des del primer moment pels seus responsables, Martín Luis Guzmán i Alfonso Reyes (que compartien el pseudònim "Fósforo"), en funció del valor del cinematògraf com a mitjà de comunicació i fenomen de masses, davant el qual no cabia "*otra actitud digna que encararse con él, considerándolo como un instrumento nuevo de la humanidad, poderoso y terrible, lo mismo para su bien que para su mal, como uno de los fenómenos más extraordinarios de la vida moderna*". "Frente a la pantalla", *España*, 25-XI-1915. Sobre els orígens i l'evolució intel·lectual del setmanari *España*, MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata*.., op. cit. pp. 158-163; Quant als continguts cinematogràfics de la publicació: REYES, Alfonso, Martín Luis Guzmán i Francisco de Onís, *Frente a la Pantalla*, México DF, Dirección General de Difusión Cultural, 1963; una anàlisi a GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2003.

bel·ligerància manifestada des del primer moment i al llarg de tota la seva vida per *Popular Film* en favor d'una crítica i una premsa cinematogràfica veritablement independents, amb vocació social i, per tant, allunyades dels paràmetres exclusivament mercantilistes en els quals suposadament s'inserien els despectivament coneguts com a "publicistes-gasetillers".

I és que des del primer moment Mateo Santos va voler fer evident que el tarannà combatiu i polemista amb el qual pretenia impregnar el *seu* setmanari entroncava amb una característica conceptualització socialment i culturalment compromesa del periodisme, fins i tot "militant", la qual, en la seva translació al cinema, més enllà de la negativa a considerar l'existència d'una suposada fatal i irreconciliable dicotomia entre "premsa informativa" i "crítica" cinematogràfica, es presentava com a resultat del reconeixement i vindicació de l'enorme potencial comunicador del cinema en la nova societat de masses emergent. D'aquí precisament el singular esforç pedagògic en matèria cinematogràfica de *Popular Film* i el característic tarannà combatiu i polemista que l'acompanyà sempre a l'hora de mostrar a propis i estranys que el cinema podia i havia de ser quelcom més que un simple divertiment econòmicament molt rendible. I és en funció d'això que cal observar l'airada reacció del periodista manxec al malestar causat entre el conjunt de la premsa coetània la forma amb què havia pretès desmarcar públicament el nounat setmanari d'ella. Amb un article d'eloqüent títol, "*Cada cosa y cada uno en su sitio*", publicat poques setmanes després de sortir al carrer per primera vegada *Popular Film*, Mateo Santos ratificaria els seus judicis i apreciacions inaugurals sobre la premsa coetània per reafirmar novament, com a colofó a les seves paraules, els principis i les motivacions que les havien animat i que, en definitiva, havien de servir de referent i guia a la tasca informativa i crítica de la revista:

> Nos consideramos camaradas de todos los periodistas, porque periodistas somos nosotros. [...] A los que, como nosotros, se han de ganar el pan con la pluma, los consideramos camaradas y los defenderemos siempre; pero a las empresas periodísticas, las atacaremos también siempre que haya algo que justifique el ataque.[125]

[125] "Cada cosa...", art. cit.

La distinció entre periodistes i empreses periodístiques resulta especialment significativa perquè remet a una característica i recorrent exigència d'una dignificació social i professional del periodista a partir de la consideració d'aquest com un "treballador de la ploma" o "obrer intel·lectual" que, en l'assumpció de la seva *natural* funció de crític observador i cronista de la seva realitat social, cultural i política, realitza una activitat *socialment* i *culturalment* necessària. Aquests elements –els quals, com es veurà en un capítol posterior, esdevindrien fonamentals en la imbricació durant els anys republicans de l'activisme periodístico-cinematogràfic de Mateo Santos amb el món cultural llibertari— apareixen codificats ja com a rerefons de l'enquesta pública que Mateo Santos adreçaria a alguns "companys" de professió com a continuació i conclussió de la particular campanya inaugural "d'afirmació periodística" de *Popular Film* i com a resposta a les crítiques i els atacs rebuts per part d'alguns mitjans periodístics. L'enquesta, plantejada la primavera de 1927 arran la seva exclussió i d'altres redactors de *Popular Film* de la recent creada Associació de Periodistes Cinematogràfics i vertebrada a partir d'una única qüestió –"*Nosotros, ¿somos periodistas?*"—, no pretenia altra cosa que evocar públicament la pròpia i personal inclussió en una determinada tradició o "escola" periodística: la d'un "*periodismo activo y combativo –que es periodismo doble"*.[126] Circumstància, és clar, que es pretenia indissimuladament projectar i fer extensiva al nounat setmanari. I és que Mateo Santos no dubtà pas a l'hora de reconèixer que l'enquesta s'adreçava a un número limitat de periodistes de Barcelona "*de indiscutible solvencia literaria y moral*"; aquells que, en paraules de l'inefable Ángel Samblancat, podien veritablement considerar-se, més enllà del mitjà o l'àmbit preferent d'atenció periodística, "*de la clase de irredentos*".[127] La participació de l'istriónic publicista aragonés en aquesta enquesta-campanya, juntament amb la de figures inequívocament inserides en la més viva tradició del periodisme i el publicisme tardo-modernista i radical, i que fins i tot havien integrat en un moment o altre "Los Miserables", com ara Abel Velilla,[128] Antonio Amador,[129] Ángel Marsá,[130] Braulio

[126] "Para aclarar una duda. Nosotros, ¿Somos periodistas?", *Popular Film*, 10-II-1927.
[127] "Nuestra encuesta", *Popular Film*, 3-III-1927.
[128] Abel Velilla Sarasola (Pamplona, 1901 – Tijuana, Mèxic, 1982) fou un destacat masó i republicà federal que després de participar en tots els complots del període final de la dictadura i signar el març de 1930 el Manifest d'Inteligència Republicana, seria escollit regidor a l'Ajuntament de Barcelona i diputat a les Corts republicanes. Poc després actuaria com a advocat d'alguns dels principals inculpats

Solsona, Francisco Madrid o Adrián Vilalta,[131] entre d'altres, pot considerar-se gairebé en si mateixa un acte d'afirmació política i cultural, atés que, com recordà Susanna Tavera en relació a Samblancat, "*Per a ell era totalment fals l'esquerranisme de tots aquells periodistes que, primer, "difaman, agravian, manchan honras, se pasan la Ley por el horcajo", per doblegar-se, després, davant la voluntat dels qui paguen o els qui manen. Amb entusiasme, subscrivia Samblancat que l'autèntic periodisme d'esquerres estava al fons i no a la forma*".[132] Significativament, Mateo Santos no dubtaria a qualificar l'enquesta en la seva conclussió com "*una lección, tal vez un poco dura, para los analfabetos – analfabetos de la peor especie: la de los que sabiendo leer no penetran hasta el espíritu de las palabras— que consideran todavía el periodismo como una profesión propia de fracasados en otras actividades, de holgazanes y de exibicionistas"* i com una reivindicació, en definitiva, del periodisme entés com una de les professions que exigien una preparació intel·lectual i una predisposició "moral" més sòlida.[133]

És clar que aquesta airada pública fixació de la pròpia filiació periodístico-ideològica no era pas gratuïta ni esdevindria un simple reclam publicitari, sinó que es

---

en els processos que seguiren als Fets d'Octubre i acabar durant la Guerra Civil com a alt funcionari de justícia quan aquest ministeri fou dirigit per l'anarquista García Oliver.

[129] Antonio Amador Obón fou un periodista i publicista que després de participar en el Congrés de la CNT del Teatre de la Comèdia sovintejaria la presó i els calabossos durant els anys del pistolerisme mentre figurava com a col·laborador en iniciatives editorial tan compromeses políticament com la col·lecció madrilenya *La Novela Roja,* de Fernando Pintado, o el diari *La Lucha Obrera* (Barcelona, 1923 – 1924), editat per Josep Viadiu i Joaquín Maurín. També seria un dels principals impulsors del periódic *El Escándalo* (Barcelona, 1925 – 1926), juntament amb els "miserables" Braulio Solsona i Francisco Madrid.

[130] Ángel Marsá i Beca (Girona, 1900 – Barcelona, 1988) fou una de les darreres i més jovenívoles incorporacions al grup de "Los Miserables". De joventut arrauxada i bohèmia, algunes fonts l'atribueixen la paternitat del terme "Barri xino", referit al famós Districte Vè barcelonès, gràcies al seu recull de relats *Los bajos fondos de Barcelona*, publicat l'any 1923 amb el pseudònim d'Enrique Mistral. Durant els anys republicans i la Guerra Civil formaria en la plantilla de *La Vanguardia* i fins i tot durant les primeres setmanes de l'ocupació franquista de Barcelona es faria càrrec interinament de la seva redacció, havent de participar com a testimoni de l'acusació en el consell de guerra sumaríssim obert contra periodista Francisco Carrasco de la Rubia. Depurat finalment de *La Vanguardia* per la seva presumpta vinculació amb la masoneria, a mitjans dels anys quaranta reprendria la seva carrera professional com a periodista, especialitzant-se en la crítica d'art. Sobre Marsá vegi's VÀZQUEZ, Eva, "Ángel Marsá: joventut i rauxa. El crític amic", *El Punt / Avui*, 15-XI-2013.

[131] Adrián Vilalta (Barcelona, 1906 – México DF, 1968) havia estudiat dret i formaria llargament en la plantilla de redactors del popular periòdic republicà *El Diluvio*. Vinculat durant els anys republicans a ERC –el seu germà Antoni seria tinent d'alcalde de Barcelona—, després de la Guerra Civil s'exiliaria a Mèxic, on esdevindria un dels principals exponents i pioners del periodisme econòmic i financer, en mitjans com el diari *Excelsior*.

[132] TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939),* Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1992, p. 61.

[133] SANTOS, Mateo, "Palabras finales", *Popular Film*, 17-III-1927.

presentava com un primer pas obligat en el procés de construcció del discurs crític i periodístic que pretenia desplegar el setmanari; dit d'una forma més planera: la reflexió fílmica i el discurs crític cinematogràfic de *Popular Film* es justificaven en si mateixos i adquirien plena vigència per a Mateo Santos –i cal suposar que per al seu públic i per al conjunt de la professió— en funció de la inclussió de la revista, des del seu naixement, en una determinada tradició o escola periodística. I és que si el veritable periodista es definia a si mateix i es reconeixia públicament en funció del seu actiu compromís en matèria social i professional, *necessàriament* l'actuació del periodista i crític cinematogràfic vindria determinada per la pública projecció d'aquest compromís a través d'un mitjà com el cinema, les inherents capacitats i potencialitats comunicatives del qual en la moderna societat de masses quedaven, als ulls del setmanari, fora de qualsevol discussió.

2.2 *Si el cine no fuera arte...*[*]

Per a Mateo Santos i el gruix dels integrants de *Popular Film*, l'extensiva projecció social del cinema i el seu creixent potencial comunicador en la nova societat de masses emergent s'explicaria, fonamentalment, per la singularíssima i moderna doble caracterització industrialista i artística del mitjà. L'acceptació i defensa d'aquesta dualitat –la qual havia constituit, d'altra banda, un element recorrent a l'hora de conceptualitzar el mitjà a casa nostra en els seus orígens i des d'alguns àmbits com un fenomen d'inequívoc regust tardo-modernista[134]— esdevinguè també aviat un dels principals trets identificadors del discurs periodístico-cinematogràfic del setmanari encapçalat per Mateo Santos, qui l'estiu de 1932, en literari diàleg amb el delegat madrileny del setmanari, Antonio Guzmán Merino, recordava que

> el cine es esencialmente arte. Pero un arte tan costoso, que necesitó desde el primer momento la colaboración del capitalista. Y ya sabes lo que es el capitalista: un ser ferozmente práctico, sin romanticismo ni idealidad, que mancha cuanto toca con su

[*] L'encapçalament ha estat extret del de l'escrit SANTOS, Mateo, "Si el cine no fuera arte, no podría ser industria", *Popular Film*, 30-VI-1932.

[134] PORTER, Miquel, "El cinema...", art. cit.; del mateix autor, *Adrià Gual...*, op. cit. i "Cultura cinematográfica…", art. cit.; GONZÁLEZ, Palmira, *Els anys daurats…*, op. cit., pp. 112 i ss.; MINGUET BATLLORI, Joan M., "Classicisme i cinema... , art. cit., pp. 299 i ss.

> dinero. Así, el cinema, que es arte, quedó a la vez, por obra del capitalista, convertido en industria. [...]
>
> En el cinema, arte e industria son aliados forzosos, que riñen de continuo para preponderar el uno sobre el otro. ¡Y es épica […] esa pelea de las imágenes minúsculas en el estadio del celuloide!
>
> ¿Quién vence a quién? Aparentemente, la industria; en realidad, el arte. Sin arte, el cine no habría llegado a ser una categoría. Y entonces, ¡pobre industria cinematográfica ! Estaría ya enterrada y putrefacta.[135]

Aquesta assumpció crítica de la singular dualitat artístico-industrial del cinema és fonamental per comprendre l'esforç constant del setmanari per impulsar i animar una reflexió i un debat públic al voltant de la funció social del cinema en tant que potencial manifestació artística i mitjà de comunicació. Una reflexió i debat que, conduïts des del primer moment a partir d'uns pressupostos ideològics inequívocament esquerrans i de clara ascendència tardo-modernista, ben aviat tendiren a concretar-se en una conceptualització instrumentalista del cinema, és a dir: en la seva concepció com una forma d'expressió artística i un mitjà de comunicació essencialment i *necessàriament* al servei del "poble" i del progrés humà. L'íntim convenciment que el cinema havia de tenir, en definitiva, un propòsit moral i social elevat, no només conduiria, com es veurà en capítols posteriors, a considerar la *inevitabilitat* que el cinema fos expressió essencial del sentit i de les aspiracions de la col·lectivitat, sinó que serviria d'argument contra una premsa, efectivament, massa sovint avocada a servir exclusivament als interessos espectaculars del mitjà, "*que no tiene otro interés que el de coleccionar anuncios y reclamos*"[136] i que, en paraules del mateix Mateo Santos, "*tiene un concepto equivocado de su misión y parece dedicada por entero a publicar anuncios y reclamos, más o menos disfrazados, o a hacer tontamente gratis el reclamo de las grandes casas productoras y de las estrellas extranjeras, a pretexto de las exorbitantes sumas que aquéllas emplean en la edición de sus obras y de los fabulosos sueldos que perciben éstas por su Trabajo*".[137] Però les crítiques i atacs a la premsa coetània es farien també extensives a aquelles esquerpes veus que des d'àmbits intel·lectuals diversos tendien encara, als ulls del

---

[135] SANTOS, Mateo, "Si el cine no fuera arte…", art. cit.

[136] Resposta de Francisco Madrid a "Nosotros, ¿somos periodistas", *Popular Film*, 17-II-1927. Termes molt similars poden veure's evocats novament en el setmanari anys més tard a SANTOS, Mateo, "La publicidad, signo de nuestro tiempo", *Popular Film*, 16-XI-1933.

[137] SANTOS, Mateo, "A la cinematografía española, dedicará "Popular Film" el máximo espacio", *Popular Film*, 26-V-1927.

setmanari, a desconfiar de l'inherent interclassisme del cinema i menysprear el caràcter essencialment popular i populista del mitjà. En aquest sentit, resulta significatiu que en un context socio-cultural caracteritzat per una progressiva assimilació i equiparació dels termes "intel·lectual" i "compromís", des de *Popular Film* no es dubtés en carregar contra els anomenats "intel·lectuals" per la seva inicial però tanmateix persistent recança artística en relació al cinema; una manca de compromís que, en definitiva, determinaria que la cinematografia espanyola es caracteritzés, als ulls del setmanari, com tindré oportunitat de mostrar més endavant, per la seva manca d'originalitat i sinceritat narrativa. Com argumentaria en un article editorial el col·laborador Clemente Cruzado,[138]

> La reacción de los intelectuales españoles es tan lenta, que a ellos especialmente se deben culpar los abusos que cometen los desaprensivos y los vividores.
>
> Cuando aquí se comenzó a hacer cinematografía, ninguno de los hombres que tienen una significación cultural y un salvoconducto moral, quiso ver, y menos estudiar, este nuevo aspecto de nuestra vida interior. Egoístas o amargados entristecidos, siguieron indolentemente viviendo sus quimeras ilusorias y fumando sus pipas tumbados cara al sol. ¿Qué les importaba a ellos otra cosa que no fuese ellos mismos? Y los arribistas y mangoneadores fueron invadiendo el terreno del nuevo negocio, y una vez posesionados de su cargo volvieron la espalda estúpidamente a la intelectualidad. ¿Cómo ha de extrañarnos, entonces, que el pandero en manos de estas gentes suene tan mal? [...] Hoy ya, las improvisaciones no tienen ningún valor, y un pensamiento o una idea requiere una labor seria de meditación en una cabeza disciplinada y preparada. Según esto, bien claro vemos que nuestra cinematografía no ha costado muchos insomnios.[139]

Efectivament. Per a Mateo Santos, aquesta anacrònica i carrinclona postura "anticinematogràfica" no només significava girar l'esquena a les potencialitats comunicatives del mitjà, sinó que implicava obviar i oblidar, entre d'altres coses, que la consolidació del mitjà en la geografia urbana del país era un fenomen consubstancial a la nova societat de masses emergent i al furor de les generacions més joves per nous referents socio-culturals –perquè, com s'argumentaria des del

---

[138] El republicà Clemente Cruzado Garcia havia dirigit, entre d'altres, el setmanari *El Hidalgo* (Alcázar de San Juan, 1922 – 1925). Autor de fulletons polítics com *La España política de 1930* (Madrid, 1931), durant la dictadura primorriverista i la II República col·laboraria també en el setmanari *Blanco y Negro* (Madrid, 1891 – 1939) i el diari *ABC* (Madrid, 1901 – 1939). Exiliat a Méxic després de la Guerra Civil, continuà la seva dedicació al periodisme al capdavant de publicacions vinculades a les institucions republicanes a l'exili com *Izquierda Republicana* (México D.F., 1944 - 19?) o *España Nueva* (México D.F., 1945 – 1951), entre d'altres.

[139] CRUZADO, Clemente, "La España del extranjero", *Popular Film*, 20-IX-1928.

setmanari, "*ciertamente, ningún espíritu juvenil puede sustraerse a* [la fuerza emotiva del cinema], *hasta tal punto obra poderosamente esta fuerza*" i perquè "*banales o interesantes, cómicos o dramáticos, imaginarios o documentales, los cuadros animados que desfilan ante nuestros ojos están dotados de una fuerza emotiva a la que pocas personas se escapan, aun aquellos no habituadas al cinema*" [140]—, així com també al fet que "l'apropiació" pel cinema d'un espai propi entre l'expansiu panorama periodístic del país no era sinó, alhora, el resultat de la necessària adaptació de la pròpia premsa a una realitat socio-cultural determinada per noves dinàmiques de funcionament dels mecanismes de producció, distribució i consum cultural.

Eren precisament aquestes noves dinàmiques socials i culturals les que havien determinat, als ulls del setmanari, el ràpid procés de re-definició dels espais sociològics succeït en el terreny de les arts i els espectacles amb la irrupció i extensió del cinema i en funció de la qual, per exemple, aquest havia desplaçat el tradicional teatre dramàtic cap a l'elit cultural (i social) per apropiar-se del nou mercat cultural de masses, juntament amb altres formes teatrals de caire popular, com el vodevil o les varietats, en tant que productes orientats preferentment a un públic generalment poc instruït però que demandava amb avidesa formes d'oci i lleure adaptades a les modernes formes de vida urbana. D'aquí l'especial bel·ligerància mostrada habitualment per *Popular Film,* de la mà del seu director, contra aquelles veus entestades a observar una espècie d'irresoluble dicotomia teatre-cinema fonamentada en la negativa a veure en el cinema qualsevol potencial manifestació artística i a considerar-lo, per contra, un simple divertiment popular econòmicament molt rendible o bé un mitjà subsidiari o derivat d'altres arts, com el teatre o la literatura;[141] circumstància que en darrer terme evidenciava, als ulls del periodista manxec, la

[140] BERNARD, León, "El cinema, instrumento de educación", *Popular Film*, 27-III-1930.

[141] La discussió a l'entorn de l'autonomia artística del cinema i la seva relació amb altres disciplines artístiques seria, de fet, una constant en el setmanari, la qual assoliria especial rellevància arran la irrupció del cinema sonor, quan es reactivaria el debat sobre la naturalesa artística original del mitjà. A tal d'exemple vegi's, entre d'altres, "En torno al cine parlante", 16-V-1929; ESTEVE, José, "Diferencias entre el cine y el teatro", 26-III-1931; GUZMÁN MERINO, Antonio, "¿Cinema de Vanguardia?, 24-III-1932; PLAZA, Juan M., "¿Cinema o teatro?, 23-VI-1932; CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "Acotaciones de un cineasta. ¿Qué es cine? ¿Qué es teatro?", 2-VIII-1934; DEL AMO, Antonio, "Ante la personalidad del cinema", 21-VI-1934 i 28-VII-1934; del mateix autor, "Mi concepto sobre la literatura en el cinema", 26-VII-1934; GUZMÁN MERINO, Antonio, "Lugares comunes", 12-VII-1934; i, finalment, SANTOS, Mateo, "Poesía dramática y poesía de la imagen", 24-I-1935.

ceguesa de tots aquells incapaços de comprendre l'inherent imbricació del cinema amb una època "*dinámica y cerebral, de rápidas y sucesivas transformaciones políticas y sociales,* [que] *exige al Arte que se concrete y defina en una tendencia moderna, en la que el pensamiento tenga su Norte ideal, aunque la forma, que es lo transitorio y sujeto a la moda, no cristalice en un patrón determinado*".[142] Nogensmenys, com sentenciaria Clemente Cruzado, la indiscutible autonomia artística del cinema no només eximia el mitjà de qualsevol responsabilitat en la suposada llarga crisi teatral del país, sinó que evidenciava fins a quin punt aquesta era responsabilitat exclusiva d'uns autors i uns empresaris incapaços d'adaptar-se als ritmes socials i als gustos i les modes que brollaven de la modernitat emergent:

> Siendo este nuevo arte una creación de nuestro siglo, necesariamente tiene que ser como nuestra vida de hoy [...]
>
> En este sentido, el cinematógrafo no es sino un reflejo del dinamismo, la curiosidad, la vorágine y el vértigo en que todos nos vemos envueltos [...]
>
> ¿Qué entonces de inmoral podemos encontrar en el cinematógrafo, si por mucho que nos esforcemos, sus escenas no nos hablan de otra cosa que de la vida, de nuestra propia vida?[143]

Similar bel·ligerància es palesaria igualment en relació a aquells autors literaris i teatrals que després d'haver manifestat llargament les seves recances i menyspreu vers l'antiartístic cinematògraf acabarien rendint-se a la modernitat per oferir el resultat de la seva ploma al jove mitjà; circumstància que esdevindria als ulls del setmanari i del seu director un acte grotesc, igualment anacrònic i de funestes conseqüències artístiques per al cinematògraf. "*Comediógrafos, dramaturgos, poetas. Gente de teatro, que hasta ahora, cuando se han referido al cine, ha sido para denigrarlo y negarle su cualidad de arte. Y son ellos los que sin la emoción que precede y acompaña a las grandes creaciones, pretenden señalarle una orientación en la pantalla.* [...] *Los enemigos de ayer son los padrinos de hoy. ¿Cómo tener confianza en ellos?*",[144] es preguntaria amb atrevida ironia i sarcasme Mateo Santos coincidint amb el primer aniversari de la proclamació de la II República... Per sentenciar a continuació, pocs mesos més tard:

---

[142] "El retablo de Maese Pedro", *Popular Film*, 9-IX-1926.
[143] CRUZADO, Clemente, "Consideraciones de orden moral", *Popular Film*, 1-XI-1928.
[144] SANTOS, Mateo, "Cinema español, ¿hembra o macho?, *Popular film*, 14-IV-1932.

> El cinema es arte, y arte nuevo para multitudes. A pesar de la palabra, que no debe ser retórica como en la oratoria, ni literaria como en el teatro, sino sencilla y nacida en lo más hondo del ser humano, reservada a subrayar el gesto, a darle vigor: palabra-grito –de dolor de rabia, de odio, de alegría, es igual—, palabra-interjección, palabra que se escapa de los labios porque si se pretendiera contenerla explotaría en el pecho.
>
> ¿Y cómo se quiere reducir a mero movimiento –la acción la determinan los grandes caracteres y va de dentro a fuera— el cinema, que es arte de multitudes y por lo mismo, arte social, arte psicológico? […]
>
> Este desconocimiento que tienen del cine la generalidad del público y la mayoría de los críticos, es lo que determina los fracasos de las grandes obras, de las geniales.[145]

En qualsevol cas, la notòria conscienciació del setmanari en relació al "violent dinamisme"[146] del cinema i la seva estreta vinculació amb la modernitat social i cultural emergent i el voluntariós esforç pedagògic desplegat des del primer moment al respecte expliquen, d'altra banda, l'ocasional interès mostrat per les avantguardes artístico-literàries i, molt especialment, per la jovenívola fascinació cinematogràfica dels seus integrants, la qual, nascuda de l'exitosa primerenca consideració avantguardista del cinema com a "art total", tendiria a definir-se i manifestar-se preferentment al voltant del component industrialista i científico-tecnològic del mitjà; una característica que, com ja s'ha indicat, havia constituït en els orígens dels mitjà a casa nostra un element recorrent a l'hora de conceptualitzar-lo com un fenomen d'inequívoc regust tardo-modernista però que per als joves integrants de l'avanguarda literària i pictòrica hispana l'erigia en un mecanisme possibilitador d'una experimentació estètica qüestionadora de les formes artístiques tradicionals i de noves fonts de coneixement per a l'artista compromès amb una modernitat determinada pel maquinisme i la tècnica.[147] Per bé que la fascinació cinematogràfica dels joves avantguardistes constituïa, als ulls del setmanari, un símptoma evident –un més— de la capacitat de suggestió del cinema sobre les noves generacions i, en definitiva, de la imbricació cinematogràfica amb les noves dinàmiques socials i culturals emergents, l'inters de *Popular Film* i el seu director per les avantguardes no pot magnificar-se; perquè, deixant de banda la presència en

[145] SANTOS, Mateo, "Desagravio al cinema", *Popular Film*, 21-VII-1932.
[146] "La nueva dramática", *Popular Film*, 16-I-1930.
[147] PUYAL, Alfonso, *Cinema y Arte Nuevo*…, op. cit., pp. 40-66; també MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1931)...,* op. cit., p. 183. Un apunt al respecte des del mateix setmanari a SANTOS, Mateo, "Ideas y mecánica", *Popular Film*, 20-XII-1934.

la seva redacció de personalitats com Juan Piqueras o Luis Gómez Mesa, estretament vinculades al nucli avantguardista de la Residencia de Estudiantes, (*vid. infra*. capítol 4) o episodis com la famosa sèrie d'entrevistes a destacats integrants de l'avantguada literària hispana publicada el 1929 pel referit Luis Gómez Mesa sota l'epígraf de "La generación del cine y los deportes",[148] la coincidència del setmanari amb els joves avantguardistes per la recorrent dualitat artístico-industrial del cinema es produïa a partir d'interessos i pressupostos culturals i socials ben diferenciats i que en el cas de *Popular Film* i el seu director no s'adreçaven o focalitzaven pas tant sobre les noves perspectives estètico-artístiques que aquesta caracterització dual possibilitava sinó més aviat en l'estreta relació que mantenia amb les inherents connotacions populars i populistes del cinema.

Circumstàncies que, d'altra banda, expliquen en bona mesura el calculat i singularíssim hibridisme temàtico-formal de *Popular Film*, el qual no només l'allunyava expressament, com ja s'ha indicat, de la primitiva i matussera premsa cinematogràfica autòctona que observava el mitjà com un simple reclam publicitari, sinó també d'aquelles altres experiències i iniciatives editorials que, com les revistes culturals d'avantguarda, animades o guiades per interessos o concepcions preferentment o exclusivament esteticistes, tendien generalment a adreçar-se a un públic minoritari. L'hibridisme temàtico-formal de *Popular Film* –reivindicat ja en les seves evocacions memorístiques, per exemple, pels ja referits cineastes Antonio del Amo o Carlos Serrano de Osma, entre d'altres[149]—, plasmava, en definitiva, la voluntat de confeccionar un producte editorial inequívocament "popular" en el més ampli sentit del terme, és a dir, econòmicament rendible i explícitament adreçat i capaç d'arribar a un públic sociològicament el més ampli i divers possible. Aquesta calculada vocació popular i populista del setmanari – i que, efectivament, com bé han apuntat algunes veus, podia arribar a conferir al setmanari una aparença i un tarannà esquizofrènics—,[150] es justificava en darrera instància per una recorrent vocació i concepció formativa i instrumental del periodisme imbuïda del

[148] Sobre aquestes vegi's GUBERN, Román, *Proyector de luna…*, op. cit., pp. 79-82.
[149] CASTRO, Antonio., *El cine español...,* op. cit., p. 43 i 403.
[150] Per exemple, ARANZUBIA, Asier, "Julián Antonio Ramírez: inventario de actividades fílmicas", *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, p. 144; GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Cine e identidad nacional española durante la II República*, Tesis Doctoral, Departament d'Història Contemporània de la Universitat de València, 2011, p. 121.

convenciment, en paraules del mateix Mateo Santos, que no eren pas "l'aristocràcia" o la "burgesia" sinó el "poble" qui millor podia sentir "*la inquietud del momento y busca[r] en todo renovaciones y novedades que eleven la ética social*" i pel fet que no era sinó també el mateix "poble" qui estava "*verdaderamente preparado para acoger lo nuevo y el que tiene en todas las cosas la visión clara del porvenir*".[151]

Tanmateix, no pot obviar-se que la referida vocació popular i populista era igualment indestriable d'una clarivident presa de consciència sobre el potencial del cinema com a mitjà de comunicació en la nova societat de masses urbana i industrial emergent. D'aquí que l'inequívoca consideració del cinema per Mateo Santos com un espectacles dit "de masses" –"*aunque queden porciones en el haz de la tierra habitadas por gentes incapaces de comprenderlo y de servirse de él como instrumento pedagógico*"—[152] es plasmés igualment a les pàgines del setmanari des del primer moment, per exemple, a través de múltiples articles i reportatges dedicats a analitzar i fer entendre a propis i estranys, per exemple, el paper del cinema com a "*propagandista de los deportes*" –atès que "*la visión repetida de tales espectáculos, desarrolla en los espectadores el espíritu de emulación*"—;[153] com a instrument al servei del comerç i la indústria –perquè "*el espectador* […]*, al tiempo que conoce el nombre de unos productos, se entera de su preparación, de las materias Componentes, de su fabricación y de su completa elaboración*"—;[154] el valor pedagògic i educatiu del mitjà –perquè "*la linterna mágica nos dará la percepción clara de los sacrificios de cada pueblo para asegurar la vida de los otros*" i "*librará a los educadores de las grandes naciones de la angustia de ser creadores de nuevas catástrofes*"—;[155] en definitiva, el paper jugat pel cinema com a mecanisme "revolucionador" de costums, hàbits, modes, mentalitats... I és que si per alguns "*en el orden moral de las ideas, de las aficiones espirituales, sociales, etc., etc., también el cine es el pregonero más eficaz* [...] *porque ese arte de la luz y del movimiento es*

[151] SANTOS, Mateo, "Ideas y acción", *Popular Film*, 2-IX-1926.
[152] SANTOS, Mateo, "La nueva dramàtica", *Popular Film*, 6-II-1930.
[153] "El cine, propagandista de los deportes", *Popular Film*, 19-VIII-1926.
[154] CRUZADO, Clemente, "El cinematógrafo comercial", *Popular Film*, 13-XII-1928.
[155] YANNOPOULO, Anna, "La escuela nueva y el cinematógrafo", *Popular Film*, 17-VII-1930. La mateixa qüestió a BERNARD, León "El "cinema" instrumento..." art. cit.; ANGÉ, Luís, "Pedagogía del cinema instructivo", 26-II-1931; SANTOS, Mateo, "El cine como instrumento pedagógico", 5-II-1931; ALSINA, Jesús, "Cinema docente", 12-XI-1931.

como el sol que nos alumbra en este amanecer en que despierta la Humanidad"[156], per a Clemente Cruzado –que recollia i sintetitzava així el sentir del director i el gruix de la redacció— estava clar que

> Este arte, que fue en sus principios un sencillo entretenimiento y después el refugio de los amantes o los desocupados, ha llegado a constituir en la actualidad la más poderosa influencia que pueda tener la humanidad.[157]

La decidida atribució al cinema d'una capacitat d'influència social superior a la de qualsevol altre mitjà de comunicació "tradicional" (en especial en el moment en què es doti de paraula i so)[158] és fonamental, d'altra banda, per copsar i entendre el voluntariós esforç pedagògic plantejat des de les planes del setmanari al voltant de la funcionalitat i rellevància social i artística del periodista i crític cinematogràfic en tant que "intel·lectual", és a dir, en tant que peça fonamental del procés de formació, transmissió i difusió cultural. Un debat que, encetat i animat per Mateo Santos i indestriable de la particular efervescència política i social dels anys republicans, entroncava directament amb la referida característica concepció instrumental i socialment i culturalment compromesa del periodisme.

2.3 *Abriendo paso a la verdad*[*]

Com ja s'ha referit més amunt, per al gruix dels integrants de *Popular Film* i per a Mateo Santos en especial, el cinema era, en essència, un fenomen la creixent rellevància social i cultural del qual venia en bona mesura derivada de la seva primigènia dualitat industrialista i artística. Ara bé, l'acceptació d'aquesta dualitat i, en definitiva, la reivindicació de les capacitats comunicatives del mitjà, en absolut va estar exempta de prevencions i recels; en especial davant l'evidència d'una creixent preeminència del component industrialista i espectacular del mitjà sobre l'artístic, la

[156] CHAMPÍN, Luís, "El cine revoluciona al mundo", *Popular Film*, 18-X-1928.
[157] CRUZADO, Clemente, "La influencia del cinematógrafo en la mujer", *Popular Film*, 20-XII-1928.
[158] SANTOS, Mateo, "El poder del cinema", *Popular Film*, 30-XI-1933.
[*] L'encapçalament correspon amb el de l'escrit homònim de Mateo Santos publicat a *Popular Film* el 21-VIII-1930.

qual constituïa, als ulls del setmanari, un llast i una rèmora a l'hora d'erigir efectivament el cinema en un instrument al servei de l'educació i el progrés humà.

Per al gruix dels integrants de *Popular Film*, la preeminència del component industrialista i espectacular del cinema sobre l'artístic seria observada aviat com una desnaturalització del mitjà i una perversió nascuda directament de l'avidesa econòmica dels industrials del sector i del servilisme mercantilista del gruix d'una premsa que, especialitzada o no, es mostrava incapaç d'assumir la seva "natural" funció social crítica en permetre i afavorir l'impune segrest de les connotacions artístiques del cinema. D'aquí que, per al valencià Juan Piqueras, corresponsal del setmanari a París i una de les més importants personalitats en la configuració d'una determinada cultura cinematogràfica a Espanya durant la dècada anterior a la Guerra Civil, la necessitat d'una crítica més o menys "parcial" en tots els aspectes vitals esdevingués especialment peremptòria en el cas del cinema, perquè "*como arte nuevo que es y, por tanto, en estado embrionario todavía, carece de una crítica sensata e independiente, que le oriente por buenos derroteros, clasificando valores y anulando medianías que, como si fuesen genios, se nos sirven con demasiada frecuencia"*.[159] Per al "Delluc espanyol", el principal problema cinematogràfic del país no era altre que la generalitzada i persistent mancança de bons crítics, circumstància que propiciava en excés que l'elogi o la censura d'un film mantinguessin *"una relación demasiado directa con la publicidad que de este film habíase hecho en el periódico*"; d'aquí l'emplaçament públic del valencià als "bons cineastes" a posar fi a aquesta situació, perquè

> ¡El día que se evite la intervención de los agentes de anuncios como críticos de films, y no se publique ninguna gacetilla crítica y argumento o comentario de los que diariamente remiten los gabinetes de publicidad a las redacciones de nuestros periódicos sin antes haberlos pulido –o anulado por completo—, la crítica cinematográfica logrará una personalidad; y esta personalidad conducirá –y orientará— por buenos derroteros al público![160]

La intervenció de Juan Piqueras és significativa perquè més enllà de la rellevància intel·lectual i política del personatge –al qual tindré oportunitat de referir-me més extensament en el següent capítol, a propòsit del seu paper en la introducció

[159] PIQUERAS, Juan, "Nuestra crítica cinematográfica", *Popular Film*, 4-IV-1929.
[160] Ibidem.

i difusió, des de les pàgines de *Popular Film*, del cinema soviètic a Espanya— assenyala i sintetitza plenament el sentir del setmanari i el seu director en tot allò relatiu a l'essència de la crítica i el periodisme cinematogràfics: contribuir a una "reorientació" cinematogràfica capaç de restituir les essències artístiques del mitjà i erigir-lo així en veritable instrument al servei de l'educació i la formació cultural i espiritual d'un públic que, atesa la creixent projecció social del mitjà, podia equiparar-se sense gaires recances al "poble". D'aquí precisament l'ús habitual del terme "cineastes" en el setmanari en referència a tots aquells veritablement compromesos amb l'avenç artístic i social del cinema i que, fidels a una característica concepció instrumental de la cultura i les arts, observaven el cinematògraf com un mitjà al servei d'un determinat projecte de transformació social col·lectiva, i al periodista i crític cinematogràfic com una figura la projecció pública de la qual en absolut podia sostreure's o aïllar-se de la seva realitat social. Perquè, com recordaria el mateix Mateo Santos,

> En el crítico influye, además, el ambiente. El ambiente colora la obra que va a enjuiciar, destaca unos detalles sobre otros porque el detalle tiene entonces un valor circunstancial, un efectivo. Si cambiase de repente la atmosfera que rodea al crítico, el detalle que no percibió antes adquiriría más relieve que el que impresionó su inteligencia.[161]

És interessant observar fins a quin punt aquesta concepció de la crítica i el periodisme cinematogràfic com una recorrent forma d'activisme i compromís social i cultural constituiria igualment un mecanisme de prevenció davant qualsevol possible desviació o connotació elitista de la figura del crític cinematogràfic, car la seva intervenció pública tendiria a focalitzar-se des del primer moment sobre un públic idealitzat i equiparat, en línies generals, a un "poble" al qual, finida la dictatorial etapa primorriverista, s'emplaçaria aviat i de forma insistent des del setmanari a què prengués consciència de la seva capacitat d'influència col·lectiva i a què mantingués una actitud tan desperta i activa en relació al cinema com necessàriament havia de tenir també en tots i cadascun d'aquells aspectes que afectaven a la seva vida. I és que per a Mateo Santos,

[161] SANTOS, Mateo, "Abriendo paso a la verdad", *Popular Film*, 21-VIII-1930.

> lo que hace falta es que los que ejercen la crítica en la prensa sean verdaderos guiones, en el sentido artístico, del público de cinema, que contribuyan eficazmente a la educación de su sensibilidad, destacando los detalles más tenues, menos perceptibles de un film, que representen un valor dramático, interpretativo o técnico. [...]
>
> En realidad, basta con aplaudir lo bueno y silenciar lo malo. Este silencio se hará elocuente cuando se acostumbre el público a premiar los films de alto rango artístico con el aplauso.[162]

D'aquí que, per al periodista manxec, l'aplaudiment i la protesta del crític fossin tan necessàries com la dels espectadors perquè

> El público que no ejerce su derecho de crítica se rebaja socialmente y parece significar que procede con idéntica indiferencia y lenidad cuando se ventilan problemas que le afectan más directamente como ciudadano y como hombre.[163]

Tanmateix, la insistència en la necessitat de fer cadascun dels espectadors un veritable "cineasta" compromès amb l'avenç artístic i social del cinema traça igualment una espècie d'equívoca idealització de la figura del crític cinematogràfic, en funció de la qual aquest, en idíl·lica comunió espiritual amb el públic, apareixia representat com una mena de Quixot enfrontat a la indústria cinematogràfica segrestadora de les essències artístiques del mitjà, i alhora, com una espècie de Prometeu portador al poble de la flama alliberadora d'un art segrestat per uns industrials entestats a fer del cinema un simple divertiment econòmicament molt rendible. D'aquí que, tot insistint en la característica i conflictiva dualitat artístico-industrial del cinema, Mateo Santos es veiés en la necessitat de recordar que "*el creador no suele ofenderse por las apostillas adversas que el crítico pone a su obra*" ja que "*es lo bastante inteligente para no considerarse infalible*", i que en realitat "*el que por lo regular se encorcora e irrita es el encargado de explotar la obra realizada por el creador*", és a dir l'empresari productor, el distribuïdor o l'exhibidor, els quals, ignorant que el crític era tan absolutament necessari pel seu negoci –"*en el que lo orienta aunque no lo reconozca*"— com per a l'art en si mateix –"*a cuyo perfeccionamiento contribuye*"— i davant la impossibilitat d'emprendre una "acció directa" contra el públic, descarregaven les seves ires i diatribes contra el crític, "*negándole publicidad a su periódico y propalando incluso que si se ha*

[162] SANTOS, Mateo, "Necesidad del aplauso y la protesta", *Popular Film*, 20-III-1930.
[163] Ibídem.

"metido" con el film es porque pretende que se le alquile suizamente la pluma. Como quien alquila un taxi o una pianola".[164]

D'altra banda, aquesta quixotesca i alhora prometeïca concepció de la figura del crític cinematogràfic menaria igualment en determinats moments a alguns col·laboradors del setmanari, com el jove Pedro Sánchez Diana, a focalitzar sobre el públic –"*la masa espectadora que da el triunfo o lo quita, que humilla o eleva, que desespera o da inmensa alegría*"— la responsabilitat darrera de la manca d'una crítica cinematogràfica veritablement independent a Espanya, és a dir, amb un ampli coneixement de la matèria i, per tant, amb autèntica responsabilitat social. Perquè

> No hay cosa más difícil que torcer el curso de un río arrojándole piedrecillas y, sin embargo, es deber de todo hombre que como tal sienta el cinema, el intentarlo. En esa multitud incomprensiva, a la que sacrifican muchas veces el arte como un ídolo monstruoso, existen seres que intentan a veces luchar contra ella, convencerla de su error, verdaderos apóstoles de esa religión moderna que se llama cinema, pero es imposible. El hombre, una vez acostumbrado a un concepto, a una idea cualquiera, se aferra a ella con tan extraordinario vigor, que es obra de titanes y de siglos extirpársela del cerebro.[165]

El mateix pessimisme i fins i tot desolació en relació a l'escassa receptivitat mostrada pel públic davant l'ingent esforç pedagògic que en matèria cinematogràfica es desenvolupava des de les planes d'algunes revistes especialitzades i diaris és perceptible igualment en un altre jove i ocasional col·laborador del setmanari durant els anys republicans, Manuel Nieto, qui després d'elogiar els crítics cinematogràfics per la seva lluita que "dia a dia" sostenien per fer ressaltar nous valors, per acusar les deficiències d'alguns films i, en general, per educar al públic donant-li a entendre on es trobava l'art i ón "la vulgaritat i la rutina", es lamentaria finalment de la generalitzada incapacitat popular per entendre i acceptar que el cinema esdevenia un art complet i absolutament superior per ser, precisament, un compendi de tota la resta; circumstància que el portaria a considerar fins i tot que el públic espanyol encara no estava prou educat per assimilar les "grans concepcions" que de tant en tant oferien els veritables innovadors i mestres del seté

[164] Les cursives del paràgraf a SANTOS, Mateo, "Necesidad de la crítica", *Popular Film*, 30-VII-1932.
[165] SÁNCHEZ DIANA, Pedro, "Miserias y grandezas del cinema", *Popular Film*, 21-VII-1932.

art, així com també que la voluntariosa tasca pedagògica realitzada pels crítics s'estabellava davant la incomprensió d'un públic

> que no quiere pensar, que no quiere todavía comprender de que [sic.] el cine es algo más que un simple pasatiempo donde matar unas horas de descanso. No admite ese concepto del arte cinematográfico, y no lo admite porque no lo comprende, y no lo comprende porque precisamente es el cine el arte más complejo de todos.[166]

És clar que aquest pessimisme al voltant de l'escassa receptivitat i predisposició crítica del públic no es faria extensiu al gruix dels col·laboradors i redactors del setmanari, els quals acostumarien preferentment a carregar les tintes contra una premsa mancada de "professionalisme" i rigor i de responsabilitat social i artística. Aquest seria el cas, per exemple, del jove valencià Arturo Casinos Guillén, per a qui eren molts els que acostumaven a carregar les seves plomes, però molt pocs els qui realitzaven una veritable tasca de crítica; i era aquesta mateixa manca dels indispensables coneixements en profunditat del cinema i de la necessària honesta imparcialitat i actuació "*al unísono*" del conjunt de la crítica, el que explicava en bona mesura la "desorientació" que es feia sentir entre la gran massa espectadora que acudia a les sales d'exhibició d'arreu del país; perquè

> En vez de ser ellos quienes, con sus juicios certeros, con su hondo concepto del cinema, realizaran una labor encauzadora para la mejor comprensión del séptimo arte, son ellos los principales detractores, los únicos responsables de esa manifiesta ignorancia de las masas, en materia cinemática se entiende. Si no fuera por estos "microbios" llenos de beotismo –nunca como ahora mejor empleado el calificativo— tal vez el público andara más acertado en sus apreciaciones sobre el cinema.[167]

Uns termes i un to molt similars serien igualment esgrimits per Juan M. Plaza, l'encesa censura del qual des de les planes de *Popular Film* de l'anomenada "crítica a l'ús" serviria per reivindicar novament la concepció quasi "militant" de la crítica cinematogràfica i la *natural* funció social crítica del periodisme característiques del setmanari:

---

[166] NIETO, Manuel, "La difícil misión del crítico cinematográfico", *Popular Film*, 25-X-1934.
[167] CASINOS GUILLÉN, Arturo, "El crítico y su labor", *Popular Film*, 4-XI-1932.

> Mas de lo que estamos seguros es de que *el periodista tiene como función específica la de servir al público*, y en este caso la de servir al público cineasta, al cinema y a la propia independencia de la que se carece. Y no se cumple este cometido aliándose con los enemigos. Con esos cuya actuación es una continua ofensa a la dignidad profesional y al cinema mismo. Con esos que están interesados en que el cinema no se sacuda el cieno con el que está cubierto. [...]
>
> *No existe la conciencia de clase que procure dignificar nuestra profesión. No existe deseo por arrancar de estas manos sucias el cinema para elevarlo a planos que le pertenecen*. No existe más que el juego del dinero y la moral en amigable camaradería. Sólo queda una innumerable manada de pretenciosos voceros exiguamente pagados por esos recién coronados reyes de esta nueva industria.[168]

I és que per al gruix de col·laboradors i redactors de *Popular Film*, la responsabilitat artística i social del crític cinematogràfic implicava necessàriament prestar una especial atenció a tot allò relatiu a les formes i el fons de la seva activitat; o el que és el mateix: a demostrar una actitud especialment responsable pel que fa a la pròpia formació artístico-cultural i cinematogràfica. Perquè, en paraules d'Alberto Mar, "*si el crítico cinematográfico, cerrado en un círculo estrecho, se limita exclusivamente a la materia puramente cinemática, ya puede irse tranquilo a su casa, donde se hallará mejor y dejará el campo libre a quienes pueden desarrollar una labor más provechosa que la suya*".[169] En efecte. La recurrent consideració del cinema com un compendi de les arts, la seva singular i moderna doble caracterització industrialista i artística, i en definitiva, el seu caràcter radicalment modern i dinàmic i la seva creixent projecció i capacitat d'influència social, obligaven al periodista i crític de cinema, en un exercici de responsabilitat i compromís social, a defugir sentimentalismes i no centrar-se exclusivament en criteris i consideracions d'índole estètica i formal en la seva atenció informativa i analítica del mitjà. Perquè, com havia advertit i denunciat ja el pioner Juan Piqueras, el cinema era un fenomen socio-cultural massa complex, dinàmic i rellevant perquè el crític i periodista de cinema esdevingués, simplement, un entusiasta del mitjà, un cinèfil:

> En España –donde al cinematógrafo no se le ha otorgado la importancia que en realidad merece— es quizás el punto donde más se deje notar la carencia de buenos críticos cinegráficos. Tal vez con los dedos de una sola mano pudiésemos contarlos. Desde luego somos muchos los que hacemos crítica de films, pero somos muy pocos los que conocemos a fondo todos los secretos técnicoartísticos del cinema. Claro que con una buena fe y una sana intención en ser sinceros salimos del paso; pero no es

[168] PLAZA, Juan M., "De la crítica al uso", *Popular Film*, 17-XI-1932. Les cursives són meves.
[169] MAR, Alberto, "Aprendices de críticos", *Popular Film*, 3-I-1935.

esto precisamente lo que la cinematografía necesita para llegar a un grado máximo de perfección.[170]

La insistència, en definitiva, en l'exigència d'una crítica cinematogràfica "de qualitat" i amb veritable projecció social són igualment indestriables en darrer terme d'una característica concepció per part de Mateo Santos de la redacció del setmanari com un espai primigeni de relació i, a partir d'aquí, de la inequívoca voluntat d'exercir en tot moment a través d'ella un determinat mestratge periodístico-ideològic i cinematogràfic;[171] el mateix que portaria al periodista manxec a presumir l'any 1933 que en la redacció i les planes de la revista s'havien format i "fet un nom" la majoria d'escriptors i periodistes cinematogràfic veritablement lliures i independents d'Espanya, gràcies a què des de la direcció i redacció del setmanari se'ls havia concedit sempre l'indispensable llibertat d'opinió, "*sin regateársela nunca*".[172] Per bé que el funcionament d'una redacció com a "escola de formació" no era pas un fet estrany en un context socio-professional fortament imbuït encara per l'autodidactisme,[173] és significativa la insistència de Mateo Santos en l'exigència d'una adequada formació "professional" i cultural del crític; perquè, d'acord amb una determinada concepció instrumental del periodisme i del cinema, no només pretenia trencar i marcar distàncies respecte l'amateurisme característic de la pionera premsa cinematogràfica autòctona i de la persistència entre alguns sectors professionals i socials a considerar encara el periodisme com una dedicació secundària, més pròpia de literats, polítics, etc., sinó que també pretenia fer-ho en relació a l'incipient cinefília que acompanyava el ràpid desenvolupament del setè art i la seva creixent projecció social. Per a Mateo Santos era fonamental, entre d'altres coses, que els comentaristes cinematogràfics que arribaven a les pàgines i redaccions de periòdics i revistes en qualitat "d'espontanis" poguessin comptar en tot moment amb un director benèvol i comprensiu, capaç d'acollir els seus treballs amb la simpatia i generositat necessàries per adquirir igualment la indispensable disciplina de treball i orientació amb les quals poder realitzar una continuada activitat de

[170] PIQUERAS, Juan, "Nuestra crítica…", art. cit.
[171] Veure per exemple BRAGULAT MAJORAL, Anna Mª, *Popular Film (1926-1937). Aportació a la història de la crítica cinematogràfica, Barcelona, Tesi de llicenciatura,* Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art, 1986, pp. 50 i ss.
[172] SANTOS, Mateo, "Laboremos por el cinema", *Popular Film*, 4-V-1933.
[173] Veure, per exemple, GOMEZ MOMPART, Josep Ll., *La génesi…*, op. cit., p. 68.

valorització cinematogràfica;[174] només així, recordaria el jove Alberto Mar, l'escriptor de cinema deixaria veritablement de ser un simple admirador del cinema delerós d'abocar a dolls el seu amor pel mitjà amb major o menor perícia literària.[175]

2.4 *Una "generación" de Popular Film.*[*]

La referida exigència d'una adequada formació intel·lectual i periodística del crític i la denúncia, a partir d'una determinada concepció instrumentalista del periodisme i el cinema, del generalitzat servilisme mercantilista de la premsa coetània esdevindrien dos dels elements que, juntament amb el desencant i la frustració davant la manca d'originalitat narrativo-estilística i de correspondència amb la seva realitat social del cinema espanyol del període, més clarament caracteritzarien individualment i col·lectivament el grup de joves cineastes que, sota l'empara de Mateo Santos i públicament batejats com la "generació de Popular Film", pogueren iniciar-se en el comentari i l'anàlisi cinematogràfic i donar-se a conèixer des de les planes del setmanari durant els anys republicans, al costat també d'altres significatives personalitats protagonistes de la configuració d'una primigènia cultura cinematogràfica a Espanya durant la dècada anterior a la Guerra Civil, com els valencians Juan Piqueras i Armand Guerra o el madrileny Luis Gómez Mesa, a les quals, com ja s'ha indicat, tindré oportunitat de referir-me més extensament més endavant.

El reconeixement públic i sincer al paper aglutinant i d'escola de formació exercits respectivament pel publicista manxec i per la redacció del setmanari quedarien plenament sintetitzat així per uns epítets que, premonitòriament encunyats per l'anarquista Alberto Mar en una carta oberta adreçada el juliol de 1936, en vespres de l'esclat de la guerra civil, al seu company i amic Rafael Gil, vindrien voluntariosament a sintetitzar i projectar públicament una determinada consciència col·lectiva compartida per un conjunt de trajectòries personals caracteritzades per un

[174] SANTOS, Mateo, "Hay que crear la biblioteca cinematográfica", *Popular Film*, 13-VI-1935.
[175] MAR, Alberto, "Aprendices de críticos", art. cit.
[*] L'encapçalament correspon amb el de l'escrit homònim de Lope F. Martínez de Ribera publicat en el darrer número (especial) de *Popular Film,* l'agost de 1937.

comú vitalisme cinematogràfic juvenil, el qual, prefigurat ja per la predecessora i pionera generació del cinema i els esports, tendiria a combinar-se amb la particular efervescència política i social hispana dels anys republicans per madurar i transfigurar-se, finalment, en una recurrent concepció del cinema com una singular forma de donar sortida a unes determinades inquietuds socials:

> Pensaba yo hace pocos días […], si habría una característica esencial que nos distinguiera a todos los que nos hemos formado al calor de "Popular Film". [...]
>
> Por el estilo literario no llegamos a reunirnos en un grupo.
>
> ¿Por la fecha? Para las generaciones venideras (y en el supuesto de que lleguemos a dejar alguna huella perdurable) los años transcurridos entre el primer articulo aparecido en esta revista y los más modernos, no supondrán mucho.
>
> Supondrán que, cuando ya unos cuantos habías terminado lo que podemos llamar "primera formación" y ya tenías vuestro nombre, otros no habíamos trazado nuestros primeros palotes literarios.
>
> ¿Nos colocaríamos una fecha, como Azorín a los del 98? Seríamos entonces del año 31, aun cuando (yo entre ellos) ni soñábamos con escribir algún día, por aquella fecha, contentándonos con leeros a los que llenabais estas páginas. Y aun cuando no tenemos nada que ver (directamente, al menos) con la República que nos han traído. (Quizá, examinando más de cerca el asunto, hallaríamos que sí tuvimos todos, aun los entonces no escritores, algo que ver con el derrumbamiento de la Monarquía, si es que ésta no cayó, simple y sencillamente, de pura senilidad)
>
> Pero 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, el romanticismo literario de Murger, Fenillet, Gaulthier, etc. (en tipos diferentes y opuestos), sino el romanticismo de las juventudes modernas, no menos apasionadas por cultas, trabajadoras y conscientes.
>
> Todos hemos tenido o tenemos nuestros sueños, quizá premonitorios, y nos hemos fiado de ellos. Quizá las ilusiones que nos hemos hecho han sido excesivas, pero nos han permitido realizar una obra. Habremos cultivado tópicos, en algún momento de cerrazón, pero hemos estado siempre dispuestos a derribarlos (cordialmente iconoclastas) cuando hemos visto que el mito perdía su luminosidad y se convertía en barro pisoteado por todos.
>
> Hemos combatido a la guerra y a la censura, al dinero que mataba al cinema y a la *star*, hemos admirado el cinema soviético y a René Clair. […]
>
> Hemos sido un poco anarquistas cuando con una disciplina común podríamos haber realizado un poco más. Pero hemos (o han, o habían) sabido reunirnos cuando vimos todas las posibilidades de la consigna que uniera. […]
>
> A unos se podrá achacar un defecto, y otros a otros, per a ninguno que hayamos vendido nuestro capital de sinceridad, de verdad nuestra.
>
> Y, como consecuencia, si hemos sido fanáticos de alguna idea, no habremos sido sectarios de la misma.
>
> Todos hemos visto, entre brumas o en un día de Sol, un porvenir mejor para el cinema, y le hemos descrito, cantando o estudiando.
>
> Todos hemos deseado días de más gloria para la producción española, aunque no siempre hayamos coincidido en los medios conducentes a ello.

> Estos son los caracteres comunes que nos distinguen. Quizá fue eso lo que supo reunir Santos y nos legasteis los primeros a los que llegamos a continuación.[176]

En efecte. Molt joves en el moment d'iniciar-se en l'escriptura i el comentari cinematogràfic però fermament convençuts, en paraules d'Antonio del Amo, que el cinema estava llavors en mans de qui no havia d'estar,[177] les particulars circumstàncies socials i polítiques d'aquells anys amb prou feines ens han llegat, en alguns casos, una signatura al peu d'alguna més o menys ocasional intervenció pública en les pàgines de *Popular Film* i altres publicacions de l'època, mentre que en d'altres casos, més afortunats o prolífics pel que fa les respectives trajectòries periodístico-literàries i cinematogàfiques, les fonts i els testimonis disponibles permeten traçar un breu però il·lustratiu perfil biogràfic d'aquells que, en paraules del successor de Mateo Santos en la direcció literària del setmanari, el "poeta" Lope F. Martínez de Ribera,[178] van néixer periodísticament i cinematogràficament i li devien la vida al periodista manxec:

> porque sólo en "Popular" pudieron pensar sin trabas e imposiciones comerciales... Alberto Mar, Rafael Gil, A. del Amo Algara, Silvia Mistral, Carlos Serrano de Osma, Sánchez Diana. Tal vez algunos más. [...] Si de Popular Film se tiene –lo que para mi 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.[179]

Entre aquests darrers, i resseguint el poètic testimoni de Lope F. Martínez de Ribera, pot ressenyar-se en primer lloc la figura de Silvia Mistral, pseudònim

---

[176] MAR, Alberto, "Carta abierta a Rafael Gil… sobre la "generación" de POPULAR FILM…", *Popular Film*, 17-VII-1936.

[177] "Una encuesta trascendental sobre el cinema español (organizada por A. Del Amo)", *Popular Film*, 23-VIII-1934.

[178] Lope Fernando Martínez de Ribera s'havia fet un nom com a poeta i literat en els ambients bohemis tardo-modernistes madrilenys i barcelonesos en els anys de la postguerra europea, fins que després de la referida col·laboració inicial a *Popular Film* es feu càrrec de la revista setmanal il·lustrada *Mediterráneo* (Barcelona, 1927 – ¿?) abans de retornar a la redacció *Popular Film* l'estiu de 1934 en substitució de Mateo Santos. Segons algunes fonts, durant la guerra civil s'integraria clandestinament a Barcelona en la Falange, juntament amb algunes destacades personalitats del cinema, com el director Francisco Elías, amb qui col·laboraria en el rodatge del film *¡No quiero, no quiero!* (1938). Després de la guerra col·laboraria a *Solidaridad Nacional* (Barcelona, 1939 – 1979) en la polèmica secció dirigida per Miguel Utrillo "Fantasmones Rojos", dedicada a denunciar l'actuació de polítics, escriptors i altres personalitats al servei de la República, i prosseguiria la seva carrera com a dramaturg (*Así en la tierra como en el cielo*, 1939) o guionista cinematogràfic (*El camino del amor*, 1943).

[179] "Una generación de Popular Film", *Popular Film*, agost de 1937.

habitual d'Hortènsia Blanch Pita, escriptora nascuda a Cuba el 1914 però d'ascendència catalana i gallega i que abans d'ingressar en la plantilla de redactors i col·laboradors de *Popular Film* s'havia iniciat en el món del periodisme durant la dictadura primorriverista enviant col·laboracions i articles diversos a periòdics com *Las Noticias* (Barcelona, 1896 – ¿?) i el seu suplement "femení" o *El Día Gráfico* (Barcelona, 1913 – 1939), entre d'altres. Instal·lada definitivament a Barcelona amb l'adveniment de la II República i amistançada amb l'anarquista Ricardo Mestre,[180] intensificaria la seva activitat periodístico-cinematogràfica col·laborant en publicacions com *Films Selectos* (Barcelona, 1930 – 1937), *Proyector* (Barcelona, 1935 – 193?) i, és clar, *Popular Film*, i fins i tot col·laboraria en l'adaptació i traducció de guions per a la Metro; tot plegat sense renunciar a la seva activitat professional com ajudant de laboratori en la indústria química. Amb l'esclat de la Guerra Civil s'incorporaria a la plantilla de la *La Vanguardia* de la ma de la seva directora, la periodista Mª Luz Morales,[181] mentre col·laborarava també en revistes com *Umbral,* (Valencia, 1937 – 1939) o les efímeres *Espectáculo* (Barcelona, 1937) i *Nuevo Cinema* (Barcelona, 1937), entre d'altres. Finalitzat el conflicte i després de passar pels camps francesos, l'any 1940 s'exiliaria amb el seu company a Mèxic, on reprendria la seva carrera periodística i literària amb *Éxodo. Diario de una refugiada española*, un dels primers i més dramàtics testimonis de l'èxode republicà de 1939 i que fou prologat pel poeta León Felipe. Prolífica autora de relats breus, contes infantils i novel·les roses, durant l'exili continuà igualment la seva carrera periodística, en diaris mexicans com *Excelsior*, entre d'altres i en revistes de l'exili llibertari espanyol.

Al costat de Silvia Mistral, i com un dels elements més destacats de l'autodenominada "generació de *Popular Film",* hom pot trobar també el jove

[180] Ricardo Mestre (Vilanova i la Geltrú, 1906 – México DF, 1997) formaria part, successivament, dels grups "Solidaridad" (al costat, entre d'altres, de dirigents confederals com Ángel Pestaña, Peiró, Pere Foix "Delaville") i "A" i fou un dels membres fundadors l'any 1932 a Madrid de les Joventuts Llibertàries. Durant la Guerra Civil formaria part de la redacció del periòdic *Catalunya* (Barcelona, 1937 - 1938) i després a l'exili, a Mèxic, impulsaria l'editorial Minerva.

[181] Mª Luz Morales (A Coruña, 1889 – Barcelona, 1980) fou una prolífica escriptora i periodista que després de dirigir la revista *El Hogar y la Moda* (Barcelona, 1907 – 1937) i col·laborar en publicacions com el diari *El Sol*, o les revistes *Lecturas, Films Selectos* o *Mediterráneo*, entre d'altres, i actuar com a assessora literària de la Paramount, dirigí durant la Guerra Civil *La Vanguardia*, de la qual n'havia esdevingut fins llavors principal responsable de la seva secció cinematogràfica. Veure ALTÉS, Elvira, *Les periodistes en el temps de la república*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2004, pp. 63-66.

Alberto Mar, referit ja més amunt com encunyador d'aquests epítets i procaç defensor des de les planes del setmanari de la figura del "crític integral", és a dir, aquell capaç de no limitar-se de forma exclusiva a l'àmbit estríctament fílmic.[182] Figura assídua dels ateneus juvenils llibertaris barcelonesos i presència habitual en algunes de les més importants revistes culturals llibertàries del període –com ara *Suplemento de Tierra y Libertad* (Barcelona, 1932 – 1934) i la seva continuació *Tiempos Nuevos* (*Barcelona*, 1934 – 1938), *Estudios* (València, 1928 – 1939), i ja durant la Guerra Civil, *Solidaridad Obrera* o *Espectáculo* (Barcelona, 1937)—, Alberto Mar palesaria sempre en els seus escrits una notable voluntat d'erudició i una concepció marcadament humanista i pedagògica del cinema i l'art en general, les quals, d'acord amb la seva adscripció ideològica llibertària, el portarien a defensar la necessitat de prevenir qualsevol tipus de servilisme polítco-ideològic en materia cinematogràfica que oblidés que el mitjà, "*siendo simultáneamente instrumento de cultura y educación y lugar de recreo inteligente,* [...] *ha de colaborar a hacer hombres en vez de bestias*", així com també que "*la enorme fuerza de sugestión propia del cinema como ningún otro medio de expresión soñó poseer jamás, no sea empleado con fines bastardos*".[183] D'aquí precisament les polèmiques sostingudes en aquests anys, entre d'altres, amb figures com Josep Peirats (*vid. infra*. capítol 7) o el comunista Juan Piqueras, a qui Alberto Mar acusaria públicament d'actuar sempre de forma parcial i interessada en els seus judicis i crítiques cinematogràfiques a causa de la seva filiació ideològica i de pretendre erigir-se en una mena de dictador cinematogràfic per la seva recurrent i acrítica defensa de la cinematografia soviètica i la seva interessada i tendenciosa presentació com l'única veritablement revolucionària, així com la seva perversa instrumentalització al respecte com a "arma de classes"; una concepció que, finalment, implicava lamentablement negar el caràcter Universal de l'art cinematogràfic.[184] I és que, per Alberto Mar

> El Arte es el acercamiento (tanto intuitivo como por la razón) de unos grupos humanos hacia otros. Sin perder ninguna de sus características particulares. El artista no es más que el sujeto de gran abundancia espiritual, encargado de verificar ese

[182] MAR, Alberto, "Aprendices de críticos", art. cit.
[183] MAR, Alberto "Por un arte libre", *Popular Film*, 24-V-1934.
[184] MAR, Alberto, "De Stalin a René Clair, pasando por Nuestro Cinema" i "De cinema", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 11 (juny de 1933) i 16 (novembre de 1933), respectivament.

> acercamiento. ¿Cómo? Acercándose él a la Humanidad, a la Vida, cogiendo todo lo que pueda dar de sí y lo que le permita su espuerta y lanzándola a los cuatro vientos, esparciéndolo por los caminos y los poblados de la Tierra entera para que llegue a oídos de todos los que pueden y quieren oír para que lo vean los que no son ciegos. Cantando las penas y las alegrías de los hombres, glorificando los dolores de la Humanidad, exaltándolos. La voz del artista es la voz de muchos cientos que no saben decir todo lo que sienten y quieren [...] No se puede callar de ninguna manera. Hay que vocear por el mundo los sinsabores y los gozos, hasta los rencores. Porque duele menos después que el mundo entero ha tenido conocimiento del dolor. Para que los hombres de buena fe acudan en socorro de los que trabajan y lloran. Para que los hombres se comprendan a sí mismos y comprendan a los demás, a los otros pueblos, a las razas de otros colores.[185]

Aferrissat defensor d'una concepció artística del cinema universal i veritablement lliure i autònoma –però que en absolut podia equiparar-se a la injuriada fòrmula de "l'art per l'art"—,[186] Alberto Mar no dubtaria també en polemitzar des de les pàgines de *Popular Film* amb el seu company de redacció Antonio Guzmán Merino, qui a propòsit dels canvis introduits pel sonor en la realització de films realitzaria una enconada defensa del paper del literat i el dramaturg en la creació cinematogràfica que el jove Alberto Mar consideraria carrinclona i anacrònica i a la qual contraposaria la seva original i avantguardista figura de l'autor (cinematogràfic) "total", és a dir: aquell capaç d'escriure el diàleg sobre un escenari, efectuar el "decoupage", dirigir el rodatge i efectuar el muntatge final.[187]

Tanmateix, la prometedora trajectòria periodístico-cinematogràfica d'Alberto Mar esdevindria fugaç, car es veuria truncada pel fatal desenllaç la Guerra Civil: el seu rastre es perd un cop finit el conflicte, com el de tants d'altres espanyols, en els camps francesos, la traumàtica experiència dels quals deixaria molt malmesa la seva salut física i mental, tal com testimoniaria Josep Peirats en les seves evocacions memorialístiques en relatar l'impacte que li provocà el lamentable estat del jove

[185] MAR, Alberto, "La unidad", *Popular Film*, 14-VI-1934.
[186] Per exemple, MAR, Alberto, "Arte y mecánica", *Popular Film*, 21-VI-1934.
[187] Sobre aquesta polémica vegi's MAR, Alberto, "Algo más sobre el cinema sonoro", *Popular Film* 7-VI-1934; GUZMÁN MERINO, Antonio, "Puntualizando", *Popular Film*, 14-VI-1934 i GUZMAN MERINO, Antonio, "La paradoja de los literatos", *Popular Film*, 21-VI-1934; finalment, GUZMÁN MERINO, Antonio, "Lugares comunes", *Popular Film*, 12-VII-1934.

cineasta quan ambdós coincidren breument en el camp de Vernet d'Ariège l'any 1939.[188]

I és que l'esclat de la guerra civil i el seu dramàtic final iugularia fatalment la prometedora i combativa irrupció de bona part d'aquests joves cineastes en el floreixent panorama crítico-cinematogràfic hispà. Tal fou el cas, per exemple, del ja referit Juan M. Plaza, qui ingressaria en la plantilla de redactors i col·laboradors de *Popular Film* durant els primers compasos de la II República seguint l'estel·la dels seu admirat paisà Juan Piqueras, amb qui compartiria militància comunista. Membre de la "Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris" creada el 1932 pel pintor i cartellista valencià Josep Renau,[189] Juan M. Plaza compaginaria les seves col·laboracions a *Popular Film* amb la participació en projectes editorials políticament tan compromesos com *Nuestro Cinema* o *Nueva Cultura* (València, 1935 – 1937),[190] palesant sempre una concepció socialment compromesa i militant del cinema; la mateixa que el portaria a afirmar sense embuts des de les planes de *Popular Film* el novembre de 1934, amb les brases dels frustrats intents revolucionaris asturià i català encara calentes, que

> mientras dure el sistema social en que nos desenvolvemos, el cinema no puede, ni en España ni en ningún sitio, adquirir la altura artística que reclama, que viene reclamando, en todo momento. [...] El cinema, como muchos otros graves problemas actuales, está pendiente de la cuestión económica. Y la cuestión económica es la cuestión social...[191]

---

[188] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*, libre VIII, s.l., [1974], pp. 65-66, [text mecanografiat original].

[189] Josep Renau i Berenguer (València, 1907 – Berlín, 1982), fou un dels principals introductors i exponents del fotomuntatge a Espanya. Afiliat al PCE el 1931, l'any següent impulsaria la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris i durant la guerra civil, després d'actuar com a milicià al front de Madrid, fou designat director general de Belles Arts, càrrec des del qual dirigí la protecció i salvaguarda del patrimoni artístic espanyol amenaçat per la guerra. Veure, entre d'altres, BALAGUER, Doro, *Renau, pintura y política*, Alzira, Germania, 1994; BRIHUEGA, Jaime i PIQUERAS, Norberto (editors), *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*, València, Universitat de València, 2008.

[190] Fundada i dirigida per Josep Renau, la revista *Nueva Cultura* exercí com a portaveu oficiós de l'Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris, sorgida a València el 1932. Entre 1935 i 1937 publicà un total de 21 números en dues etapes (la primera, entre gener de 1935 i juliol de 1936, i la segona, entre març i octubre de 1937), amb col·laboracions, entre d'altres, de Rafael Alberti, Antonio del Amo, Arconada, Max Aub, Gil-Albert, María Teresa León, Margarita Nelken, Juan Piqueras, Ramón J. Sender, Miguel Hernández, Octavio Paz…

[191] Resposta de Juan M. Plaza a "Una encuesta trascendental sobre el cinema español (organizada por A. del Amo Algara) (II)", *Popular Film*, 18-XI-1934.

Amb l'esclat de la Guerra Civil, Juan M. Plaza es sumaria a la causa republicana, no amb les armes però si amb una càmera, amb la qual actuaria com a documentalista al servei de les unitats militars comunistes en el si del Comissariat de Guerra de l'Exèrcit del Centre; actuació que més tard li obriria les portes de l'aparell propagandístic cinematogràfic republicà oficial en la Subsecretaria de Propaganda del Ministeri d'Estat creada pel govern Negrín, juntament amb el crític i pioner assagista cinematogràfic Manuel Villegas López, amb qui havia coincidit ocasionalment també, entre d'altres, a les planes de *Popular Film*.[192] L'inexorable i agònica desmemòria i oblit de l'exili i la diàspora republicanes esborrarien finalment la petjada vital i cinematogràfica de figures com Juan M. Plaza, el rastre del qual es perd a Mèxic, on l'any 1950 exercí d'acompanyant de l'actriu Sara Montiel en la seva visita al país asteca.[193]

Quelcom similar succeiria amb el dibuixant i caricaturista Ángel Lescarboura "Les" (Ciudad Real, 1910 – Caracas, 1977), nebot de Mateo Santos. Nascut en el si d'una família acomodada i de pare francès, segons confessaria en una improvisada i fugissera autobiografia de ben petit esdevindria ja "*amigo y compinche de los chicos de la calle, de lo peor del barrio, del pueblo, etc*." Mal estudiant *"pero buen futbolista y lector de Julio Verne*", el jove "Les" hagué d'abandonar prematurament els seus estudis de batxillerat per entrar a treballar com a motllista en un taller d'escultura, activitat que també deixaria aviat de banda per "*incompatibilidad con el maestro y dueño del taller*" i per preferir "*dibujar a su gusto y modelar cabezas como le dé la gana*".[194] Instal·lat a Barcelona coincidint amb la caiguda de la dictadura primorriverista, "Les" s'iniciaria de la mà del seu oncle en el món del periodisme i la il·lustració, vocacions que correrien paral·leles al desfermament de les seves jovenívoles inquietuds polítiques i socials. Així, abans d'ingressar el 1931

[192] Manuel Villegas López (Donostia, 1906 – 1980), fou un dels primers grans crítics i assagistes cinematogràfics hispans, juntament amb els ja referits Luis G. Mesa o Juan Piqueras, entre d'altres. Col·laborador també de *Nuestro Cinema* o *Films Selectos*, entre d'altres, exercí també la crítica a Unión Radio i fou un dels impulsors i fundadors l'any 1933 del GECI, en el si del qual publicaria el revelador i pioner assaig *Arte de Masas* (1936). Durant la Guerra Civil actuaria també com a documentalista al servei de la República, amb films com *Madrid* (1937), i exerciria durant un temps com a responsable de la Secció Cinematogràfica de la Subsecretaria de Propaganda del Ministeri d'Estat.

[193] DÍAZ, Juan Antonio (coordinador), *Castellanos sin Mancha. Exiliados Castellano-Manchegos tras la Guerra Civil*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, pp. 205-206.

[194] *Umbral*, nº 47, 8-X-1938.

en les files llibertàries i formar en el grup llibertari "Ágora", editor de la revista del mateix nom (*vid. infra*. capítol 5), "Les" havia transitat, successivament i ràpidament, per les files de la IRYA (*Izquierda Revolucionaria y Antiimperialista*), del peruà César Falcón, pels nuclis comunistes agrupats a l'entorn del periòdic *Treball* (Barcelona, 1930) i encapçalats per Jordi Arquer i Jaume Miravitlles, i fins i tot havia col·laborat en el periòdic *El Jabalí* (Barcelona, 1931), portaveu de la minoria republicana extremista encapçalada a les primeres Corts republicanes per Ángel Samblancat i en el qual formaria també Mateo Santos. Definitivament assentat en les files llibertàries, les il·lustracions i collages de "Les" esdevindrien habituals a partir de 1932 en les portades i pàgines interiors de publicacions com *Tierra y Libertad* i el seu suplement cultural, *Tiempos Nuevos* o la popular *Solidaridad Obrera*, entre d'altres, i abans de la seva detenció i empresonament l'agost de 1933 per la seva participació en un assalt frustrat al conegut cafè barcelonès El Oro del Rin tindria fins i tot oportunitat de polemitzar des de les pàgines del suplement mensual de *Tierra y Libertad* amb el seu company de redacció a *Popular Film* Antonio Guzmán Merino, cap de la redacció madrilenya del setmanari, a propòsit de la indiferència mostrada per aquest en relació al film *L'Opera de quat-sous* (1931) de l'alemany Georg W. Pabst, un autor molt apreciat durant els anys republicans entre les files llibertàries per la seva iconoclàstia i mordaç crítica social (*vid. infra*. capítol 6). I és que per al jove "Les", el film de Pabst esdevenia en aquests moments el millor exemple de l'anomenat "cinema social" que amb tanta insistència reclamarien en aquests anys el gruix de joves col·laboradors de *Popular Film* i que alguns, com el referit Antonio Guzmán, pretenien assimilar erròniament i de forma simplista amb el cinema soviètic:

> Es de lamentar que en el mismo umbral de Popular Film en que se reclamaba por un cinema social, rebelde y revolucionario, se confundiese, primero, en apresurada amalgama, cine social y cine soviético, y ahora se le haya dado ambiente de pantalla de salita burguesa donde confundirse film de las más opuestas tendencias. Es ya una página que ha perdido lo poco que le quedaba de otros tiempos con esta rabieta rotulada. [...]
>
> Guzmán Merino, como las mecanógrafas ingenuas y el público indocto, conoce el nombre de Chevalier e ignoraba el de Prejéan. Pabst no puede ser ídolo porque sus obras son iconoclastas. "L'Ópera de quat'sous" es su mejor película porque apunta y da claramente en varias dianas de la injusticia social, poco

> castigadas por las flechas de la crítica luminosa; esperamos que la próxima vez pueda disparar desde más cerca, esperamos la continuación de su obra.[195]

Més enllà de l'àmbit estrictament cinematogràfic, "Les" mantindria també en aquests anys estretes relacions i amistat amb altres dibuixants i il·lustradors anarquistes, com ara Jesús Guillén "Guillembert",[196] Eleuterio Blasco[197] i molt probablement també Francisco Carmona,[198] amb els quals, segons algunes fonts, arribà a formar una mena de "penya" artística.[199] Amb l'esclat de la Guerra Civil, "Les" s'incorporaria a la redacció del periòdic *Tierra y Libertad* i seria un dels impulsors de les *Oficines d'Informació i Propaganda de la CNT-FAI* dirigides a Barcelona pel jove Jacinto Toryho, director de *Solidaridad Obrera*, en el si de les quals desenvoluparia una curta però intensa carrera cinematogràfica com a guionista, comentarista i fins i tot realitzador de reportatges i films de propaganda, actuant en títols com la sèrie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Adrien Porchet, Pablo Willy, Pablo Wescheuk, 1936), *Bajo el signo libertario* (Juan Hernández i Ángel Lescarboura "Les", 1936), *La Columna de Hierro* (Miguel Mutiñó, 1937) o *Frente de Teruel* (Miguel Mutiñó, 1937), entre d'altres.[200] Exiliat inicialment a

---

[195] LES, "La juventud de "pocas letras y menos años" deja oir su voz desde el àgora. El retablo de maese G.W. Pabst y los juicios de Antonio Guzmán", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 8, març de 1933.

[196] El pintor i cartellista Jesús Guillén Bertolín (Montant, València, 1913 – Montadin, França 1999) apareix vinculat al món llibertari durant els anys republicans, coincidint amb el seu pas per l'Escola Industrial i l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Primigèniament vinculat a les Joventuts Llibertàries, es mostrà molt actiu en el nucli llibertari de les Corts, on coincidí amb la seva companya Sara Berenguer, una de les principals impulsores de l'agrupació Mujeres Libres.

[197] Eleuterio Blasco (Foz de Calanda, Teruel, 1907 – Alcañiz, 1993) havia emigrat l'any 1926 a Barcelona on estudiaría a l'escola d'Arts i Oficis. Durant la II República va exposar diverses vegades a la Sala Parés (1931) o a les Galeries Laietanes (1934), entre d'altres, mentre col·laborava com il·lustrador en diverses publicacions llibertàries, com la valenciana *Orto*, o les barceloneses *Tierra y Libertad* i *Tiempos Nuevos*. Durant la guerra civil actuà com a cartellista i formà en la Milícia de la Cultura enquadrada en la 26 Divisió (abans "Columna Durruti"). Finalitzat el conflicte s'exilià a França, on prosseguí la seva activitat artística

[198] Francisco Carmona (Madrid, 1909 - ¿?) fou un cartellista anarquista del qual se'n saben ben poques coses abans de la Guerra Civil, quan durant les seves primeres setmanes va combatre al front d'Aragó amb la columna Ortiz, abans d'actuar com a il·lustrador en publicacions com *¡¡Campo!!* (Barcelona, 1937 – 1939), *Umbral* i la mateixa "Soli". També fou responsable, juntament amb Ricardo Mestre i Alberto Sanmartín, del periòdic mural de les Juventuts Llibertàries de la 133 Brigada Mixta. Exiliat l'any 1939 a Mèxic, allí seria l'encarregat d'il·lustrar la primera edició del llibret testimonial *Éxodo*, de Silvia Mistral, publicat per entregues per la revista *Hoy*.

[199] MADRIGAL, Arturo, *Arte y compromiso. España, 1917 – 1936*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, pp. 260-261.

[200] SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993.

França després de la guerra, l'any 1946 s'instal·laria definitivament a Veneçuela, on algunes fonts assenyalen que reprendria la seva carrera periodística i artística.[201]

Conseqüències molt més dramàtiques tindria el desenllaç de la Guerra Civil per a un altre jove integrant de la "generació de Popular Film", l'andalús Francisco Carrasco de la Rubia (Sevilla, 1905 – Barcelona, 1939). Jovenívolament imbuit del convenciment que el cinema "*es todo dinamismo, no puede encerrarse entre las paredes de un estudio ni puede desenvolverse* [solo] *entre palabras; es el más fiel intérprete del pensamiento*",[202] i fervent admirador de Pat Sullivan i els seus pioners curts d'animació de Fèlix el gat,[203] Carrasco de la Rubia ingressaria formalment l'any 1934 en la plantilla de col·laboradors de *Popular Film* de la mà de Mateo Santos,[204] intervenint aviat al costat d'Alberto Mar en la referida polémica que aquest darrer mantindria amb Antonio Guzmán Merino a les seves pàgines per reivindicar enconadament la total autonomia artística i creadora d'un mitjà cinematogràfic que, en opinió del sevillà

> Es el dominador de la humanidad, es el vehículo más potente de nuestra época, és el auxiliar más poderoso de la civilización. Como espectáculo está a cien millas de los dramaturgos, y como educador de la humanidad a una distancia incalculable. Y es muy extraño que esto que está a la vista de los ignorantes y los prosaicos, no lo quieran ver los privilegiados dramaturgos que sienten constantemente en sus frentes sublimes el divino cosquilleo de las ideas.[205]

La trajectòria periodística del sevillà esdevindria a partir d'aquests moments fulgurant: la primavera de 1936 es faria càrrec de la secció cinematogràfica de *La Vanguardia* en substitució de Mª Luz Morales, la qual abandonaria temporalment durant els primers mesos de la Guerra Civil per recòrrer el front d'Aragó en un destartalat Citroën Rosalie en qualitat de corresponsal de guerra per a la mateixa *La*

---

[201] IÑÍGUEZ, Miguel, *Enciclopedia histórica del anarquismo español (3 vols.),* Vitoria, Asociación Isaac Puente, 2008.
[202] CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "¿Qué es cine? ¿Qué es teatro?", *Popular Film*, 2-VIII-1934.
[203] CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "El mundo fantástico de los dibujos animados", *La Vanguardia*, 9-VII-1936.
[204] CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "Al empezar nuestra producción", *Popular Film*, 5-VII-1934. Sembla ser, però, que Carrasco de la Rubia hauria contactat prèviament amb Mateo Santos a través de l'*Agrupación Cinematográfica Española* (ACE), una iniciativa impulsada pel periodista manxec l'any 1932 des de les pàgines de *Popular Film* i a la qual tindré oportunitat de referir-me extensament més endavant en el capítol 4. En qualsevol cas, sobre la implicació del sevillà en aquesta iniciativa vegi's *Popular Film*, 4-VIII-1932.
[205] CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "Al empezar...", art. cit.

Vanguardia i altres publicacions.[206] L'octubre de 1936, però, retornaria a Barcelona per reprendre la crítica cinematogràfica a les pàgines de *La Vanguardia* però també a d'altres publicacions ideològicament més compromeses, com ara *Umbral*, *Mi Revista* (Barcelona, 1936 – 1938) o *Tierra y Libertad*, mentre es prodigava igualment com a conferenciant i propagandista dels "nous rumbs" que havia d'adoptar el "cinema hispà" a mans de la revolució.[207] Uns nous rumbs que el mateix Carrasco de la Rubia intentaria impulsar activament més enllà de la lletra impresa: primer, encapçalant l'efímer "Grupo Cinemático", una associació creada el febrer de 1937 per un grapat de joves "cineastes" (Robert Porchet, "Les", García Verchés, Antonio Burgos, Ramón Turón, Francisco González...) decidits a donar a llum un cinema "racialment ibéric" però que no es concretà, finalment, més enllà de la publicació del seu manifest fundacional (*vid. infra*. capítol 8); i més tard, amb la realització dels documentals *Ejército Regular* (1937) i *Campesinos de ayer y de hoy* (1938), posiblement una de les propostes cinematogràfiques propagandístiques formalment més atrevides del període.[208] Tanmateix la seva prolífica activitat periodístico-cinematogràfica quedaria interrompuda a finals de 1938, quan es veuria obligat a incorporar-se a files. Amb prou feines tindria temps per assistir a la desfeta republicana. Casat i amb una filla acabada de néixer, el gener de 1939 optaria per romandre a Barcelona, il·lusament convençut de què la seva activitat periodística i cinematogràfica no li valdria res més que una condemana a presó, doncs no havia ostentat càrrecs polítics ni sindicals ni participat en cap mena de violència. S'equivocava: el 15 de febrer era detingut per la policia militar franquista arran d'una denúncia anònima acusat de ser un "*anarquista destacado de toda la vida*" i un "*furioso propagandista de la CNT-FAI*" i dos mesos més tard era jutjat i condemnat a mort per un tribunal militar. El 13 de maig de 1939 Francisco Carrasco de la Rubia moriria assassinat al Camp de la Bota en companyia de 18 persones més amb les quals no havia tingut cap relació.[209]

---

[206] GARCIA-PLANAS, Plàcid, *La revancha del reportero. Tras las huellas de siete grandes corresponsales de guerra*, Barcelona, Diëresis, 2007, pp. 119-140.

[207] "Una conferencia de Carrasco de la Rubia", *La Vanguardia*, 9-VIII-1938 i "Nuevos Rumbos del cinema hispano", *La Vanguardia*, 10-XII-1938.

[208] SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana…*, op. cit. pp. 46 i 169

[209] Sobre la detenció, judici i assassinat de Francisco Carrasco de la Rubia vegi's BENET, Josep, *Domènec Latorre, afusellat per catalanista*, Barcelona, Edicions 62, 2003, en especial pp. 244-246 i RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas volanderas…*, op. cit., pp. 232-237.

Millor fortuna tindrien, per contra, futurs realitzadors com Rafael Gil, Antonio del Amo i Carlos Serrano de Osma, el jovenívol pas dels quals per la redacció de *Popular Film* durant els anys republicans constituí un significatiu primer pas en llurs prolífiques trajectòries professionals, amén d'un important estímul en matèria cultural i ideològica. I és que, com recordà Carlos Serrano de Osma (Madrid, 1916 – Alacant, 1984), autor d'algunes de les més arriscades propostes cinematogràfiques de la postguerra espanyola, com la "trilogia tel·lúrica" formada pels films *Abel Sánchez* (1947), *Embrujo* (1947) i *La Sirena Negra* (1947),[210] durant els anys republicans l'interés pel cinema formava part de l'inquietud social i política característica de les generacions més joves, igualment imbuides del convenciment que el cinema que es feia a Espanya no era sinó *"blando y reaccionario"*.[211] Per al jove madrileny,

> la única cantera de donde será posible extrer [los] valores latentes de nuestra cinematografía, la constituye ese núcleo intelectual formado por los escritores cinematográficos que, alejados de toda tendencia publicitaria, llenan con sus escritos las páginas de las revistas profesionales de nuestro país.[212]

D'aquí que el pas per la redacció del setmanari fos contemplat com l'únic camí possible per iniciar-se en el món del cinema, abans de col·laborar en la políticament compromesa revista *Nuestro Cinema*, assistir a alguns dels pioners cineclubs espanyols –com "Proa-Filmófono" o el "Cine-Club F.U.E."— i actuar ocasionalment com a guionista i improvisat ajudant de direcció del seu company i amic Antonio del Amo en alguns dels films que aquest realitzà per als serveis de propaganda del PCE durant la Guerra Civil. Pel que fa al seu pas per *Popular Film*, el mateix Carlos Serrano de Osma recordaria com aquesta revista era "*tremendamente frívola por fuera* [...] *pero las páginas de tipografía estaban llenas de densidad, eran tremendamente ambiciosas, inconformistas*";[213] opinions que coincideixen amb les evocades igualment pel seu col·lega i amic Antonio del Amo

---

[210] Veure PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1983 i ARANZUBIA, Asier, *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.
[211] CASTRO, Antonio, *El cine español…*, op. cit., pp. 403-404.
[212] Resposta de Carlos Serrano de Osma a "Una encuesta trascendental sobre el cinema español (organizada por A. del Amo Algara) (II), *Popular Film*, 18-XI-1934.
[213] CASTRO, Antonio, *El cine español,* op. cit.

(Valdelaguna, Madrid, 1911 – Madrid, 1991), la prolífica i contradictòria trajectòria del qual com a realitzador durant el franquisme dirigint al popular "Joselito" vinguè igualment precedida d'un jovenívol apassionament polítco-cinematogràfic durant els anys republicans, el qual s'inicià, entre d'altres, a les pàgines de *Popular Film*, publicació en la qual, segons recordaria el mateix del Amo "*tenían cabida muchos jóvenes de la época. Era una revista popular, pero que tenía una sección muy atrevida*".[214]

Molt influenciat en aquells anys pel cinema soviètic i per la figura de Juan Piqueras i la seva concepció políticament instrumental i compromesa del cinema, Antonio del Amo seria el conductor a les pàgines de *Popular Film* d'una interessant "enquesta transcendental" sobre el cinema español per la qual desfilarien algunes de les més significades personalitats de la crítica i el comentari cinematogràfic de l'època, com ara Antonio Barbero, Luis Gómez Mesa, Juan Piqueras, Manuel Villegas-López, Alfredo Cabello, Carlos Serrano de Osma, Rafael Gil, Juan M. Plaza... Tot plegat per donar continuitat a la famosa sèrie d'entrevistes realitzades per Luis Gómez Mesa uns anys abans al mateix *Popular Film* a destacades figures de l'avantguarda espanyola i reivindicar novament el caràcter radicalment jove i dinàmic del cinema i la necessitat d'alumbrar, en conseqüència, un nou cinema espanyol, veritablement compromés amb la seva realitat social.[215]

El compromís polítco-cinematogràfic d'Antonio del Amo l'impulsarien a compaginar les seves intervencions a *Popular Film* amb les seves responsabilitats, a partir de 1935, al capdavant de la redacció de *Nuestro Cinema* i del seu cineclub, circumstància que li va permetre establir contacte amb figures com Luis Buñuel, Florian Rey o Jeán Grémillon, entre d'altres, els quals li obriren les portes durant la Guerra Civil a la realització cinematogràfica en el si dels aparells de propaganda del govern republicà i del Partit Comunista, amb films com *Industrias de guerra* (1937*), Mando Único* (1937) o *El paso del Ebro* (1938), entre d'altres.[216] Empresonat breument per aquests fets al final de la guerra, Antonio del Amo podria recuperar la llibertat i reprendre les seves activitats cinematogràfiques gràcies a la intervenció del

[214] Ibídem., p. 43.
[215] "Una encuesta trascendental sobre el cinema español (organizada por A. del Amo Algara)", *Popular Film*, 23-VIII-1934, 18-IX-1934 i 1-XI-1934.
[216] SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana…*, op. cit., en especial pp. 133-135 i 143-146; també

seu amic i company Rafael Gil, a qui havia "protegit" durant el conflicte de possibles represàlies polítiques derivades dels seus orígens familiars acomodats i de la seva suposadament escassa pública significació ideològica amb la causa republicana.[217]

I és que entre Antonio del Amo i Rafael Gil (Madrid, 1913 – 1986) existiria un respecte mutu i una amistat que, més enllà de possibles divergències polítiques, es forjaria a fraguar-se a partir de la seva coincidència durant els anys republicans, entre d'altres, al mateix *Popular Film*, on Rafael Gil començaria a col·laborar a partir de 1931 per deixar pública constància de la seva entusiasta participació del jovenívol generacional desencant davant un cinema nacional que en aquells moments esdevenia, al seu entendre, "*un medio para facilitar el cocido a unos cuantos deshaogados y a una gran cantidad de dramaturgos y artistas fracasados*". [218] Nogensmenys, Rafael Gil es presentaria en aquells anys convulsos notablement imbuit del convenciment que només aquells nascuts amb el mitjà i que havien estat capaços de seguir des del primer moment el seu desenvolupament podrien crear un cinema veritablement espanyol i oposat al realitzat tradicionalment en el país, és a dir, "*un cinema racial, enjundioso y de amplio contenido intelectual*".[219] Seria aquest convenciment el que el duria a col·laborar assíduament també en altres publicacions especialitzades del període, com la revista *Films Selectos,* els periòdics *La Voz* (Madrid, 1920 – 1939) i *ABC* o fins i tot publicacions políticament tan compromeses com *Nuestro Cinema* o *Cinema Sparta*. El seu jovenívol entusiasme cinematogràfic es palesaria igualment també durant els anys republicans a través de la implicació en l'incipient cineclubisme hispà del període, així com en la participació l'any 1933 en la creació del GECI, del qual en seria un dels principals responsables del seu cineclub i on publicaria el seu primer assaig cinematogràfic, *Luz de Cinema* (1936). Una activitat crítico-literària que preludiaria la seva iniciació en el camp de la

[217] CASTRO, Antonio, *El cine español…*, op. cit. p. 45. De fet, segons consta en la documentació conservada a Salamanca, amb la caiguda de Madrid en mans franquistes Antonio del Amo seria internat en la presó de Porlier i, seguint la tònica habitual, sotmés inmediatament a consell de guerra sumaríssim d'urgència i condemnat el març de 1940 a trenta anys de presó per "adhesión a la rebel·lió" [sic.] en considerar provada la seva filiació comunista des d'abans de la guerra, haver participat durant els primers dies d'aquesta en la detenció de diversos sacerdots a Madrid i, sobretot, "*formar parte del Comité del cine de propaganda comunista, interviniendo en la confección de las películas "Julio 1936", "Pasaremos" y "Soldados y Campesinos"*. Segons consta en la mateixa documentació, sembla ser que seria indultat el març de 1945. Veure CDMH, fons TNRP 75/00970.
[218] Les cursives a "Una encuestra trascendental sobre el cinema Español organizada por A. Del Amo Algara (y III)", *Popular Film*, 1-XI-1934.
[219] Ibídem.

realització cinematogràfica, l'any 1935, al costat d'una figura com José Val de Omar, un apassionat "creient del cinema" responsable d'avantguardistes concepcions tècniques com el "desbordament apanoràmic de la imatge", la sortida fora dels límits de la pantalla o el "so diafònic", entre d'altres, i que a causa de la seva estreta amistat amb personalitats com Federico García Lorca, Luis Cernuda, Josep Renau o María Zambrano, es veuria llargament prostrat a l'oblit amb què el règim sorgit l'any 1939 a Espanya acostumaria a premiar qualsevol mena d'atreviment o heterodòxia formal en l'àmbit cultural i artístic.[220]

Després de la seva experiència cinematogràfica durant la Guerra Civil al costat del seu amic Antonio del Amo, Rafael Gil podria reprendre sense gaires dificultats durant la immediata postguerra la seva incipient carrera cinematogràfica; primer, com a comentarista i crític en revistes com *Informaciones* (Madrid, 1922 – ¿?); després, com a ajudant de realització d'Eusebio Fernández Ardavín i, finalment, com a guionista i realitzador per a la companyia valenciana CIFESA, amb la qual aconseguiria l'any 1943 el seu primer èxit comercial, *Eloísa está debajo de un almendro,* una adaptació de l'obra homònima d'Enrique Jardiel Poncela, a la qual seguirien d'altres exitoses adaptacions literàries, com *El clavo* (1944), basada igualment en una obra homònima de Pedro Antonio de Alarcón, o *La calle sin sol*, (1948), fruit de la col·laboració amb Miguel Mihura; films que contribuïren, finalment, a erigir ràpidament el madrileny en un dels grans referents del cinema espanyol de la postguerra i en un dels seus principals definidors de tendències, sempre d'acord amb les particulars exigències estilístico-argumentals franquistes.[221] Enrere, i forçosament silenciats per la lògica del nou règim, quedarien així els anys en què el jovenívol entusiasme regeneracionista i redemptorista impulsor de la II República havia portat a defensar amb atrevida vehemència la necessitat de donar a llum un *nou* cinema espanyol capaç de condensar i representar de forma efectiva a la pantalla la seva contradictòria i conflictiva realitat social:

> ¡Que nadie se acuerde de ese cine español que existió antes, en los tiempos del arte del silencio! –proclamà el mateix Rafael Gil—. Nosotros lo que queremos, y haremos lo posible porque así sea, es que nazca un nuevo cine español. Un cine

[220] GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 2004.
[221] Per a Rafael Gil veure FDEZ. MELLADO, Rafael (coord.), *Rafael Gil, Director de cine*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.

enteramente español que nada tanga que ver con el de los demás países; un cine nuestro, personal, propio; un cine que lo represente una película como "Sous les toist de Paris" o "El pueblo del pecado"; una película que defina a toda una raza.[222]

[222] GIL, Rafael, "Un momento cinematográfico", *Popular Film*, 17-XI-1931.

3. *En este yermo del cinema hispano*[*]

Lo que precisa es interesar al pueblo en esta obra de creación del cinema hispano, que la considere tarea suya, porque en ella ha de verse reflejado en sus inquietudes, en sus conmociones populares y en sus pequeños dramas cotidianos.

Mateo Santos, "En este yermo del cinema hispano",
Popular Film, 1932

Todos cuantos sentimos el cine como un arte de características definidas, con una finalidad educativa clara y concreta, de depuración espiritual del individuo y por ende de elevación moral del pueblo, debemos de oponernos resueltamente a que siga influenciado y dirigido por los que solo se acercan a él con un afán de lucro y para satisfacer una torpe ambición.

Mateo Santos, "Cruzada pro cinema español",
*Popular Film,*1934

En un breu article pioner sobre la figura de Mateo Santos i el seu paper, al capdavant de *Popular Film*, com a "mestre" d'una generació de joves periodistes, Anna Mª Bragulat definia la que havia estat, al seu parer, una de les principals dèries i obsessions cinematográfiques del periodista manxec i, per extensió, del setmanari i el gruix dels seus integrants: el cinema espanyol. "*Un cinema* –argumentà l'autora— *que els membres de Popular Film volien ideal, d'acord amb el tarannà de cadascun d'ells, que va fer córrer rius de tinta. El diàleg permanent a les pàgines de la revista i la lluita en favor d'un cinema dirigit al poble són èxits de Mateo Santos*".[223] Efectivament, si hom analitza el gruix dels continguts de la revista, observarà que bona part de les constants temàtico-discursives del setmanari tendirien progressivament a imbricar-se, d'acord amb uns pressupostos ideològics i periodístics determinats i al caliu de les dificultats d'adaptació del cinema espanyol al sonor i de la particular efervescència político social i cultural espanyola del

[*] L'encapçalament del present capítol es correspon amb el de l'escrit homònim de Mateo Santos publicat a *Popular Film* el 26-V-1932.

[223] BRAGULAT, Anna Mª, "Mateo Santos i la generació de Popular Film", *Cinematògraf*, 2ª època, nº 1, 1992, p. 124.

període, amb les discussions i debats sobre les causes i les conseqüències de la manifesta incapacitat artístico-productiva de la cinematografia espanyola.

3.1 *España ante el cinema...*[*]

La irrupció i implantació del sonor, que cinematogràficament posaria fi als "feliços anys 20" i suposaria, molt probablement, la major sacsejada artística i industrial del jove mitjà, no podria haver arribat en pitjor moment per a la debilitada cinematografia hispana, la qual, finida la pionera etapa daurada barcelonesa després de la Gran Guerra europea, el restabliment de les cinematografies nacionals i la centralització productiva a Madrid durant la dictadura primorriverista,[224] fou incapaç d'afrontar industrialment i artísticament el repte plantejat per la definitiva "massificació" del mitjà. La paupèrrima producció espanyola del període, a càrrec d'una munió d'empreses d'escassa capacitat productiva, fou incapaç de suplir la creixent demanda dels locals d'exhibició, la qual fou ràpidament copada per unes produccions estrangeres que, fent gal·la de la seva superioritat técnico-artística i organització comercial i industrial i del seu caràcter marcadament internacional, van fidelitzar ràpidament el gust d'un públic al qual els cineastes hispans, limitats i acomplexats financerament i artísticament, optaren infructuosament per oferir allò que alguns han denominat pomposament la "via nacionalista", és a dir, un cinema entestat a ressaltar allò que es considerava "genuïnament autòcton", és a dir, el folklore i les tradicions populars, els monuments i espais singulars, etc.,[225] i que apostaria així insistentment i gairebé sense solució de continuïtat per les adaptacions literàries i teatrals –més de la meitat de les 230 produccions de la dècada de 1920, amb especial insistència en les sarsueles i els sainets— i pel costumisme rural;

[*] L'encapçalament ha estat extret del de l'escrit SANTOS, Mateo, "España ante el cinema. El cinema español en España", *Popular Film*, 13-XI-1930.

[224] Sobre la pionera etapa barcelonesa veure, per exemple, GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, *Els anys daurats,* op. cit.; PORTER I MOIX, M., *Història del cinema a Catalunya (1895-1990),* Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992; també RIAMBAU, Esteve, *El paisatge abans de la batalla. El Cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1994.

[225] CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", a BERTHIER, Nancy i Jean-Claude Seguin (directors), *Cine nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 26.

circumstància que, finalment, acabaria per generar uns resultats contraris als desitjats, doncs l'inicial bona acollida d'aquestes produccions donà pas aviat al cansament i al rebuig per part del públic i, sobretot, d'aquella premsa especialitzada i crítica més combativa i fins i tot políticament més compromesa.

Vistes així les coses, sembla clar que la indústria cinematogràfica espanyola difícilment es trobava preparada per fer front als canvis que la irrupció del sonor anunciava des del mateix moment en què començà a ser presentat públicament a Espanya, el maig de 1926.[226] Amb la instal·lació, a mitjans de 1929, dels primers equips de reproducció sonora en el cinema Coliseum de Barcelona i la seva estrena el 29 de setembre d'aquell any amb el film musical *Innocents in Paris* (Richard Wallace, 1928), s'inicià una dependència tècnica cinematogràfica respecte l'estranger que determinaria fatalment el futur immediat del cinema espanyol, erigint-lo en un dels millors exemples dels problemes plantejats per la manca de patents viables pròpies o d'una indústria cinematogràfica desenvolupada capaç de resistir-se al nou mercat creat i dictat des dels Estats Units.[227] I tot plegat, finalment, adobat amb la coincidència de "l'exigència" de l'adequació dels sistemes industrials a nous aparells i nova tecnologia amb l'arribada dels ecos de la gran crisi econòmica capitalista i l'obertura d'un període de creixent inestabilitat social i política com a resultat del canvi de règim polític a Espanya. D'aquí el caràcter tan desproporcionat que suposaria el repte del sonor per a la cinematografia espanyola, el qual explica, en definitiva, la gran ensulsiada productiva inicial i la lentitud del procés de normalització productiva posterior, bruscament interromput, finalment, per l'esclat de la Guerra Civil. Les xifres són prou il·lustratives al respecte: si en el bienni 1928-29 es produïren a Espanya 58 films, l'any següent la producció es limità a 4; entre 1932, any en què s'inicia la producció cinematogràfica sonora a Espanya, i 1936, es produïren un total de 109 films; xifres que contrasten notablement amb les d'altres

[226] Les primeres exhibicions de sistemes de cinema sonor a Espanya van anar a càrrec d'Armand Guerra, el 2 de maig de 1926 en el Teatre Líric de València, mercès al sistema Gaumont-Petersen-Poulsen de discos sincronitzats. Per a una relació detallada de les primeres experiències d'exhibició sonora a Espanya veure GUBERN, Román, *El cine sonoro*..., op. cit.

[227] Vegi's, per exemple, BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, "La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1933)", a AA.VV *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 97-108; MINGUET I BATLLORI, Joan M., "El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa", a PALACIO, Manuel i Pedro SANTOS (coordinadors), *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 161.

països europeus pel mateix període, com Anglaterra, França o Alemanya, amb 702, 556 i 561 produccions respectivament.[228]

La dilatada etapa de transició al sonor de la producció espanyola, parcialment finida l'any 1932 amb la inauguració a Barcelona dels primers estudis sonors, viuria així una successió d'assaigs i solucions alternatives al problema plantejat per la manca d'infrastructures productives amb les quals afrontar la creixent demanda de "talkies". Des de la sonorització *a posteriori* de films muts en estudis estrangers –casos de *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929) i *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929), per exemple— o nacionals –com *Fútbol, amor y toros* (Florián Rey, 1929)— fins a la producció de films en estudis estrangers a través del sistema de "versions múltiples", consistent en filmar un mateix argument en diferents idiomes, substituint totalment o parcialment els actors però aprofitant la majoria dels decorats construïts per la versió original i la infraestructura tècnica. Les "versions múltiples", amb la fantàstica "fàbrica de somnis" de la Paramount a Joinville com epicentre europeu entre 1929 i 1933, no tingueren, però, una bona acollida de públic i crítica. Plantejades inicialment com una interessant i original solució de la indústria nord-americana al problema sorgit de l'inquietant creixent rebuig del públic europeu dels films sonors parlats en llengua no autòctona i davant les dificultats tècniques i tecnològiques plantejades per una correcta sincronització de la imatge i el so de cara al doblatge, les "versions múltiples" resultaren aviat excessivament estandarditzades per correspondre a la infravalorada diversitat cultural del públic europeu i alhora massa poc estandarditzades per resultar econòmicament rendibles; d'aquí que aviat s'abandonés la seva producció en favor del doblatge, un cop superades les dificultats tècniques inicials al respecte i consolidats entre el públic els gèneres i els models estètics i ideològics americans mercès a l'atractiu internacional del seu *star system*.[229] Fins llavors, i mentre la cinematografia espanyola no fou capaç de rellançar la seva

[228] Per al conjunt de les xifres aquí exposades veure, GUBERN, Román, *El cine sonoro...* op. cit., 71-72; RIAMBAU, Esteve, *El paisatge...* op. cit., pp. 41-55; HEININK, Juan B. i Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine espanyol. Films de ficción, 1931-1940,* Madrid, Filmoteca Española, 2008.

[229] Sobre les "dobles versions" i la implantació del doblatge cinematogràfic, CAPARRÓS LERA, José Mª, *Arte y Política…* op. cit., p. 16.; HEININK, Juan B., "Las versiones múltiples", a PALACIO, Manuel i Pedro SANTOS (coordinadors), *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.243-272; BALLESTER, Ana, *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Editorial Comares, 2001, pp. 27-60.

producció, la curta etapa de les "dobles versions" serví per impulsar l'emigració a Hollywood o Joinville de bona part dels noms més destacats del cinema espanyol, incapaços de trobar sortides professionals al país.[230] Vistes així les coses, no resulta exagerat observar que el primitiu cinema sonor resultés per al gruix del públic espanyol de principis dels anys trenta del segle XX un cinema realitzat a l'estranger i per estrangers,[231] circumstància que no passà pas tampoc desapercebuda per al gruix de la crítica i la premsa especialitzada o bona part de la intel·lectualitat hispana de l'època, que demandaria infructuosament amb insistència a les autoritats mesures "proteccionistes" que ajudessin a desenvolupar industrialment i artísticament el cinema espanyol.[232]

Aquestes trigarien en arribar i, en qualsevol cas, tendirien a mostrar una timidesa exasperant per a bona part dels observadors coetanis, reflex, en definitiva, de l'arduïtat del desenvolupament cinematogràfic espanyol. Un bon exemple al respecte seria el *Congreso Hispanoamericano de Cinematografia* (CHC), un dels més ambiciosos però alhora decebedors projectes de cooperació cinematogràfica assajats en el període entre Espanya i Iberoamèrica. Plantejat inicialment l'any 1928 pel cineasta i advocat andalús Fernando Viola Sánchez[233]al caliu del *Primer Congreso Español de Cinematografía*[234] i en plena efervescència dels "talkies" com

[230] Una relació de les produccions i dels professionals espanyols emigrats a Hollywood i Joinville a Gubern, Román, *El cine sonoro…* op. cit., pp. 35-44; HEININK, Juan B. i Robert Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas habladas en castellano*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990; també HEININK, Juan B. (editor), *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992, una reedició de l'antologia d'entrevistes a actors i escriptors espanyols que treballaren a Hollywood realitzada per Florentino Hernández Girbal en la revista Cinegramas entre 1935 i 1936.

[231] Les xifres són, novament prou il·lustratives al respecte: de les 495 estrenes presentades als cinemes barcelonesos durant la temporada 1933/34, només 17 foren produccions íntegrament españoles. Veure GUBERN, Román, *El cine sonoro…*, op. cit. pp. 71-72.

[232] Sobre la legislació proteccionista cinematogràfica espanyola, VALLÉS, Antonio, *Historia de la política de Fomento del Cine Español*, València, Ediciones de la Filmoteca, 2000 (2ª edició).

[233] Fernando Viola (Jerez de la Frontera, 1897 – Madrid, 1977), compaginà la seva carrera com actor durant la década de 1920 amb els estudis de dret i el periodisme. Membre fundador del GECI i autor de diversos assaigs sobre la defensa de l'hispanoamericanisme cinematogràfic enfront l'expansiu cinema nord-americà –*Producción cinematográfica*, 1929; *Hacia un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, 1930; *La y las relaciones hispanoamericanas*, 1932—, a mitjans de la década de 1930 ingressà en la Falange, motiu pel qual fou empresonat a Barcelona i condemanat a mort durant la Guerra Civil. Alliberat amb l'arribada dels franquistes a la ciutat comtal, després del conflicte continuaría treballant en la industria cinematogràfica com ajudant de producció i director i seria un dels impulsors l'any 1945 del Círculo de Escritores Cinematogràficos.

[234] Sobre el referit congrés, celebrat l'octubre de 1928 a partir d'una iniciativa sorgida de la revista La Pantalla (Madrid, 1927-1929), veure per exemple, PÉREZ PERUCHA, Julio, "Cine español: 1918-1929", PALACIO, Manuel, i Julio Pérez Perucha (coordinadors), *Historia General del Cine, Vol. V. Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 114-117.

una necessària reacció davant "*la conquista casi completa de todos los mercados de habla española por la potentísima industria norteamericana*",[235] el CHC adquiriria categoria oficial i sobreviuria al canvi de règim polític per celebrar-se, finalment, l'octubre de 1931 a Madrid amb la participació de delegacions governamentals de països sud-americans, d'Espanya i Catalunya, representants d'entitats culturals, de la premsa, de les principals cases distribuïdores i exhibidores, intel·lectuals... Els debats i discussions, estructurats i organitzats en una quarantena de temes, giraren preferentment al voltant de la necessitat d'establir mesures proteccionistes de la llengua espanyola davant "l'imperialisme" cinematogràfico-lingüístic nord-americà i de foment de la indústria cinematogràfica de parla hispana, si bé no es plasmaren *a posteriori* en mesures concretes efectives.[236] La creació a Madrid d'una *Unión Cinematográfica Hispanoamericana* que no desenvolupà cap activitat concreta, o d'un igualment inoperant *Consejo Nacional de Cinematografía* el 1933, que només fou capaç de proposar la imposició d'uns tímids aranzels a la importació de films estrangers, o l'establiment d'acords de distribució cinematogràfica amb alguns països sud-americans, fou el trist bagatge institucional que deixà per a la posterioritat l'esdeveniment, el qual, en definitiva, constituí un clar reflex de la debilitat i les dificultats de desenvolupament del cinema espanyol.

I és que, com s'ha referit més amunt, la producció sonora a Espanya no pogué iniciar-se plenament fins l'any 1932, quan foren inaugurats a Barcelona, en l'antic Palau de les Indústries Químiques de Montjuïc, els estudis *Orphea*, una iniciativa gestada a França, vinculada a l'empresa homònima i arribada a Espanya de la ma del director andalús Francisco Elías[237] i el productor francès Camille Lemoine.[238]

---

[235] VIOLA, Fernando, "Al II Congreso Nacional del Comercio Español en Ultramar", *Boletín de Información del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, nº 1, agost de 1931.

[236] El contingut de les ponències i discussions a *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Comisión organizadora*, Madrid, Ernesto Giménez Moreno, 1931; *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, Hijos de Ernesto Giménez Moreno, 1931. Pel que fa al desenvolupament i resultats del CHC, GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Cine e identidad nacional...*, op. cit., pp. 250-278.

[237] Francisco Elías (Huelva, 1890 – Barcelona, 1977) s'inicià en el cinema com a redactor i impressor d'intertítols de films muts. Després de dirigir diversos films i treballar als EUA, rodaria el 1928 a Madrid amb precaris mitjans tècnics el primer film sonor espanyol, *El misterio de la Puerta del Sol*, estrenat dos anys més tard i que suposà un fracàs comercial. Durant la Guerra Civil espanyola participaria activament en la producció cinematogràfica republicana anarcosindicalista, motiu pel qual s'exiliaria l'any 1939 a Mèxic, d'on retornà a Espanya l'any 1953. Veure LASA, Joan F., *Francisco Elías: pionero del cine sonoro en España*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1976; CAPARRÓS LERA, José Mª (editor), *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992; SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique,

Paral·lelament, i mentre en l'antic monumental Palau de la Metal·lúrgia de la mateixa ciutat comtal els germans La Riva començaven els assaigs del seu sistema d'enregistrament sonor patentat "Rivatón", amb els quals els estudis Trilla-La Riva iniciarien més tard les seves activitats de rodatge i doblatge,[239] es constituïa a Madrid la companyia CEA (*Cinematografia Española Americana*), que l'any següent inauguraria a la Ciudad Lineal els seus estudis de rodatge i doblatge amb la producció *El agua en el suelo* (Eusebio Fdez. Ardavín, 1933), que obtingué un notable èxit de públic. La iniciativa comptà amb la participació de literats com Jacinto Benavente, els germans Quintero, Carlos Arniches, Rafael Marquina o Pedro Muñoz Seca, entre d'altres, els quals, al caliu dels debats i discussions plantejats en el si del referit CHC i convençuts de la superioritat de la tradició artístico-literària hispana sobre la nord-americana i de les possibilitats de projecció pública que oferia al respecte el nou cinema sonor, cediren a l'empresa l'exclusiva de la seva producció literària. De forma paral·lela i similar sorgiria ECESA (*Estudios Cinema Español S.A.*), les instal·lacions de la qual s'inaugurarien a Aranjuez el 1934 amb el rodatge del film *Invasión* (Fernando Mignoni, 1934). La iniciativa, nascuda igualment al caliu del CHC i plantejada per alguns dels seus participants i impulsors –com els cineastes Joaquín Miguel, Sabino A. Micón o León Artola— com una patriòtica reacció contra la invasió del cinema estranger, tingué una irregular trajectòria empresarial i les seves instal·lacions i capacitat productiva quedaren lluny del "Hollywood espanyol" projectat inicialment per l'arquitecte Casto Fdez. Shaw.[240]

Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

[238] Sobre la gènesi i activitats d'Orphea, així com de la implicació de Francisco Elías en el projecte, orgullosament referida en el seu testimoni autobiogràfic –ELÍAS, Francisco, *El cine español y yo*, s.l., s.n., 1966—, incondicionalment i acríticament acceptada per la primitiva historiografía cinematográfica hispana de postguerra però darrerament matisada, vegi's, per exemple, CERDÁN, Josetxo, "Orphea Film: mito, anécdota y metonímia", a *Cuadernos de la Academia*, nº 10 (desembre 2001), pp. 43-61.

[239] Fundats per l'empresari d'espectacles Abelardo Trilla i l'enginyer de so Adolfo de la Riva, considerat un dels pares de la ràdio espanyola, els estudis Trilla-La Riva foren el lloc on, efectivament, es posà a prova l'equip de gravació sonora Rivatón, inventat per La Riva i que fou el primers de patent espanyola. Per això inicialment els estudis funcionaren com els primers estudis de sonorització i doblatge professional a Espanya. Tot i que a partir de 1932 començaren a acollir també rodatges, no seria fins 1935 que produirien el seu primer film sonoritzat, *El secreto de Ana María*, dirigit per Salvador de Alberich.

[240] L'arquitecte i urbanista Casto Fdez. Shaw (Madrid, 1896 – San Lorenzo del Escorial, 1978), fill del prolífic escriptor Carlos Fdez. Shaw, fou un dels principals exponents de l'anomenada "arquitectura racionalista" espanyola.

Malgrat tot, algunes de les més aplaudides produccions espanyoles del període, com *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) o *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), van sorgir dels seus estudis,[241] als quals es sumarien en aquests anys també, entre d'altres, els madrilenys Ballesteros Tona Film i Iberia Film –més tard Cinearte—, inaugurats l'any 1933, o Roptence, inaugurats l'any 1935, a l'igual que els barcelonesos Lepanto.

El progressiu desplegament industrial del cinema espanyol no assoliria, per fi, un cert grau de consolidació fins l'any 1935, quan mercès també a l'esforç desplegat per les productores del país es realitzen un total de 24 films, el notable èxit de públic d'alguns dels quals inaugurà la brevíssima "edat d'or" del cinema espanyol, bruscament avortada per la Guerra Civil. Pel que fa a les empreses productores del període, convé destacar especialment la valenciana Cifesa (*Compañía Industrial Film Española S.A.*), que implantà a Espanya un model industrial d'inequívoca inspiració nord-americana i que s'erigí en la primera gran estructura empresarial moderna del cinema espanyol, amb una desena de films produïts entre 1932 i 1936 i entre els quals destacaren per la seva gran acollida de públic *La vervena de la Paloma* (Benito Perojo, 1934), *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) o *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), entre d'altres.[242] Especial menció mereix igualment "Filmófono", empresa creada per l'enginyer basc Ricardo Mª Urgoiti a partir del seu sistema de sincronització sonora de films patentat l'any 1929 i que, després d'ampliar a partir de 1931 les seves activitats a la distribució i exhibició de films estrangers, es bolcaria també, finalment, en la producció cinematogràfica de la ma del director Luis Buñuel, qui coneixedor del mètode de producció nord-americà va convèncer Urgoiti de la necessitat d'ampliar la temàtica del cinema espanyol per desplegar un cinema popular capaç de competir amb les exitoses produccions estrangeres pel gust del públic més avançat, amb films com *Don Quintín el amargao* (Luís Buñuel i Luís Marquina, 1935), *La hija de Juan Simón*, (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) i *Centinela alerta*, (Jean Grémillon i Luís

[241] Sobre ECESA, LINDO, José L., *Los estudios cinematográficos en Aranjuez. La meca del cine español (1932-1948)*, Salamanca, Gestión 10, 2007.
[242] Sobre Cifesa, FANÉS, Fèlix, *El Cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951),* València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989; FRANCO I GINER, Josep, *Cifesa, mite i modernitat: els anys de la República,* València, L'Eixam, 2000.

Buñuel, 1937).[243] Entre la resta d'empreses productores del període poden mencionar-se, finalment, Exclusivas Diana, Ulargui Films, Exclusivas E. Huet, Ibérica Films, Selecciones Capitolio, Barcelona-Film, ECE, Atlantic Film…

Pel que fa a la producció del període, pot assenyalar-se una clara continuïtat amb els gèneres de l'etapa muda –adaptacions teatrals i de sarsueles i sainets, melodrames rurals, comèdies lleugeres...—, clarament exemplificada a partir de l'abundància de *remakes* de films rodats en la dècada anterior i que ja havien obtingut una relativa bona acollida de públic, com ara *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1934), *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), *La Hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Currito de la Cruz*, (Fernando Delgado, 1935) o *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1936), per citar-ne algunes de les més populars i que, significativament, encara serien novament objecte de revisió en anys posteriors. I és que de forma similar a d'altres cinematografies nacionals, la producció espanyola s'articulà al voltant d'uns gèneres molt ben definits i codificats, generalment calcats dels grans models i referents nord-americans i europeus però també amb una important presència de gèneres autòctons, com la "sarsuela filmada" o l'anomenada "espanyolada", a la qual em referiré més extensament més endavant.[244] Menció a part mereix l'auge experimentat durant aquests anys pel cinema documental de la ma de cineastes vinculats més o menys estretament amb les avantguardes, com ara Carlos Velo, Fernando García Mantilla, Antonio Román, José Mª Beltrán, José Val de Omar o Luís Buñuel, entre d'altres, i que, sota la influència del cinema soviètic i de l'avantguarda documental francesa i alemanya i gràcies també a l'estímul intel·lectual i la cobertura institucional prestada per una iniciativa

[243] Sobre Filmófono, CELA, Julia, "La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)", *Documentación de las ciencias de la información*, vol. 18 (1995), pp. 59-85; FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, "Buñuel, Urgoiti y Filmófono", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 34, (2000), pp. 27-39; sobre la figura d'Urgoiti, FERNÁNDEZ COLORADO, Luis i Josetxo Cerdán, *Ricardo Urgoiti: los trabajos y los días,* Madrid, Filmoteca española, 2007; així com més breument, les semblances biogràfiques periodístiques CARRASCO URGOITI, Mª Soledad, "Ricardo Urgoiti, un ingeniero de la generación del 27", *El País*, 3-I-1980 i FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, "Ricardo Urgoiti, ¿semblanza de una época?", *El País*, 14-IX-2000. Finalment, pel que fa a l'activitat cinematográfica de Luís Buñuel durant el període, GUBERN, Román i Paul Hammond, *Los años rojos de Luís Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009.

[244] Per a un anàlisi i caracterització general de la producció del període continua essent plenament vigent, GUBERN, Roman, *El cine sonoro*…, op. cit., pp. 95 i ss.

com les "Misiones Pedagògicas",[245] van compatibilitzar les respectives preocupacions polítiico-socials amb l'assaig i experimentació de noves fórmules expressives que oferia el cinema sonor.[246]

I és que la irrupció avantguardista de la segona meitat dels anys vint fou determinant per a la inserció del cinema en l'esfera cultural i intel·lectual hispana; procés que en els anys republicans es consolidaria definitivament, entre d'altres factors, mercès a l'ampliació i diversificació del catàleg de publicacions regulars "especialitzades", la majoria d'elles amb una major estabilitat empresarial i una millor qualitat formal i densitat de continguts que en la dècada precedent. Així, a les pioneres *Arte y Cinematografia*, *El Cine* i, és clar, *Popular Film*, s'hi afegirien en aquests anys, entre d'altres, *Films Selectos* (Barcelona, 1930 – 1936), *Nuestro Cinema* (París-Madrid, 1932 – 1935), *Cinegramas* (1934 – 1936), *Sparta* (Madrid, 1932 – 1933 i 1934 – 1936), *Súper-cine* (Madrid, 1932 – 1935?), *Cine-Art* (Barcelona, 1933 – 1934), *Proyector* (Barcelona, 1935 – 1936), al costat de les quals i de forma paral·lela a la consolidació del procés d'especialització professional periodística i d'emergència d'una crítica cinematogràfica veritablement "independent", continuaria el desenvolupament de l'incipient bibliografia cinematogràfica, mercès, per exemple, a iniciatives com la col·lecció "Biblioteca del Cinema" del GECI, en la qual hom pot trobar alguns dels textos sobre el mitjà més importants d'aquests anys, com *Arte de masas* (Manuel Villegas-López, 1936), *Luz de cinema* (Rafael Gil, 1936), *Cita de ensueños* (Benjamín Jarnés, 1936) o *Autenticidad del cinema* (Luis Gómez Mesa, 1936).[247]

Especialment actiu i igualment indestriable de la particular efervescència cultural, política i social dels anys republicans es mostrà el moviment cineclubista,

---

[245] Per a les Missions Pedagòquiques OTERO URTAZA, Eugenio M., *Las Misiones Pedagógicas: una experiència de educación popular*, Sada, Ediciós do Castro, 1982; més recent, OTERO URTAZA, Eugenio M. i María García Alonso (editors), *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Residencia de Estudiantes, 2006; també MAINER, José Carlos, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 77-83. Finalment, un apunt sobre l'activitat cinematográfica de les Missions Pedagògogiques a PUYAL, Alfonso, *Cinema…*, op. cit., pp. 60-66 i SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo, "Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val de Omar", a *Cinematògraf*, nº 3, 2ª época, 2001, pp. 211-220.

[246] Sobre "l'avantguarda documental" española veure PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo…* op. cit., pp. 59-66; també, CATALÁ, Josep Mª, Josetxo Cerdán i Casimiro Torreiro (coordinadors), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

[247] GUBERN, Román, *El cine sonoro…*, op. cit., pp. 203-209.

encetat en el tram final de la dictadura primorriverista pel madrileny "cineclub Español" i les barceloneses "sessions Mirador", dues experiències desenvolupades a l'empara de publicacions culturals més o menys afins als moviments d'avantguarda i que foren singularment concebudes pels seus impulsors com a lògiques continuacions i projeccions pràctiques del debat teòric dut a terme des de les pàgines d'aquestes capçaleres, el qual tendí igualment des del primer moment a presentar-se com una activitat eminentment cultural i formativa i allunyada, per tant, de la suposada frivolitat i mercantilisme dominant en l'expansiu mercat editorial del moment.[248] I és que, a l'igual que els ràpidament institucionalitzats "gèneres" cinematogràfics, els cineclubs es presentaren arreu com un resultat colateral del desenvolupament i la imbricació del cinema en la moderna societat de masses emergent i sorgiren per satisfer demandes concretes en relació al mitjà que transcendien la seva vessant espectacular i d'entreteniment i, per tant, difícilment assumibles des d'una perspectiva eminentment comercial o empresarial. D'aquí que, com a continuació dels pioners "cineclub Español" i "Sessions Mirador", sorgissin igualment en aquests anys "l'Estudio Proa-Filmófono" (dirigit per Luis Buñuel i vinculat a l'empresa homònima de Ricardo Mª Urgoiti), el "Cinestudio 33", el "Cinestudio Imagen", el cineclub del GECI, el "Studio Nuestro Cinema" (vinculat a la revista homònima i dirigit per Antonio del Amo sota la supervisió des de París de Juan Piqueras)...[249] A les demandes de cinema "d'avançada" o "d'avantguarda" s'hi afegiren aviat també les d'aquell cinema dit "proletari" o "social", sorgint així a partir de l'any 1933 un grapat d'entitats i experiències de caire cineclubístic vinculades a organitzacions polítiques i socials d'esquerres –però també de signe

[248] "*Entenem les nostres sessions com un complement pràctic de la nostra pàgina setmanal* –afirmaria Josep Palau des de *Mirador*—. *No hi ha prou amb xerrar, hem cregut que calia fer quelcom, i d'aquí les sessions. Hi ha hagut acció recíproca entre la nostra pàgina i aquestes projeccions; si amb ella hem fet publicitat dels programes que havíem arranjat, recíprocament les nostres sessions han atret l'atenció de molta gent damunt la nostra pàgina, on ens plau dir-ho, no hi ha una sola línia feta per encàrrec,* [...] *les sessions han estat el que nosaltres hem volgut"*. PALAU, Josep, "Les nostres sessions", *Mirador*, 13-IV-1929. Sobre aquests dos cineclubs pot consultar-se, respectivament, GUBERN, Roman, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, en especial pp. 274 i ss. i GONZÁLEZ, Palmira, "La crítica cinematográfica en la primera revista barcelonesa *Mirador* (1929 – 1930)" a ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquin, Aldazábal, P. i Aldazábal, M. (editors), *Las vangaurdias artísticas en la historia del cine español (actas del III Congreso de la AEHC)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 309-351.

[249] Per a una visió general del moviment cineclubista en aquests anys: HERNÁNEZ MARTOS, José L. i RUIZ BUTRÓN, Eduardo A., *Historia de los cine clubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

contrari, com el falangista SEU[250]— i que, al compàs del procés de radicalització de les postures ideològiques que es vivia en aquells moments a Espanya, aspiraven igualment a fomentar un debat sobre el mitjà capaç de transcendir l'àmbit merament estètic i artístic: el Cineclub FUE[251] (impulsat per Carlos Velo i Fernando G. Mantilla amb la col·laboració de Gonzalo Menéndez Pidal), el Cineclub del Sindicat de Banca i Borsa (dirigit per Julio González Vázquez i que celebraria sessions arreu del país), les sessions de la "Biblioteca Circulante Cultural de Chamartín de la Rosa" (celebrades a cavall de Madrid i Toledo) o el cineclub "Studio Nuestro Cinema" (dirigit per Antonio del Amo i vinculat a la revista homònima), entre d'altres. La relativa dispersió i l'aire de provisionalitat d'aquestes iniciatives intentaria infructuosament superar-se des de les pàgines de la revista militant *Nuestro Cinema* mitjançant la promoció d'una anomenada "Federació Espanyola de Cineclubs Proletaris",[252] la qual es veuria, però, finalment frustrada a causa de la creixent inestabilitat política i tensió social del país.[253]

Al costat del moviment cineclubístic es mostrà igualment estimulant l'anomenat moviment del cinema amateur; especialment a Catalunya i estretament vinculat a institucions fotogràfiques o excursionistes, com el *Centre Excursionista de*

---

[250] El SEU (Sindicato Español Universitario) fou una organització estudiantil vinculada a la Falange i de caràcter violent impulsada a finals de 1933 pel mateix Jose Antonio Primo de Rivera amb la voluntat d'oposar-se a l'hegemonia universitària de la republicana Federació Universitària Escolar (FUE). El seu cineclub fou promogut l'any 1935 per Samuel Ros i Alfonso Ponce de León i celebrà dues sessions al cinema Bilbao de Madrid. Vegi's HERNÁNDEZ MARTOS, José L. i RUIZ BUTRÓN, Eduardo A., *Historia de los cine clubs en España*, op. cit., p. 31.

[251] La FUE (Federación Universitaria Escolar) fou un sindicat estudiantil creat l'any 1926 a la Universitat Central de Madrid i que assolí un especial protagonisme en el moviment contestatari a la Dictadura primorriverista i a la mateixa monarquia d'Alfons XIII. Tot i que durant la II República perdria protagonisme a favor d'altres organitzacions vinculades a partits polítics d'esquerra, a partir de 1933 i com a resultat de la creació del falangista SEU, l'organització abandonaria el seu teòric apoliticisme i neutralisme ideològic per adoptar un posicionament netament antifeixista i un progressiu esllavissament cap a posicions esquerranes, el qual vindria precedit per la vinculació amb el moviment de les Universitats Populars, que pretenia divulgar l'educació i la cultura entre les classes més desafavorides.

[252] "Hacia una Federación Española de Cine-clubs Proletarios", *Nuestro Cinema*, nº 10, octubre de 1933; MEDINA, Juan, "Perspectivas 1933-34", *Popular Film*, 19-X-1933.

[253] Per a les activitats d'aquests cineclubs poden consultar-se: GONZÁLEZ DE UBIETA, José, "El "cine" de minorías en España", *Popular Film*, 23-III-1933; MEDINA, Juan, "Revisión de Cineclubs", *Popular Film*, 20-VII-1933; MEDINA, Juan, "Perspectivas 1933-1934", *Popular Film*, 19-X-1933; AMO, Antonio del, "Ejemplo de Cineclub proletario", *Nuestro Cinema*, nº 10, octubre de 1933; "Sesiones proletarias de cinema", *Nuestro Cinema*, nº 10, octubre de 1933; GONZÁLEZ DE UBIETA, José, "Las premieres de la GECI", *Popular Film*, 30-XI-1933; AMO, Antonio del, "Temporada 1933-34. Revisión de Cineclubs", *Popular Film* 12-VII-1934 i 19-VII-1934; "Apertura de Studio Nuestro Cinema", *Nuestro Cinema*, segona època, nº 1, gener de 1935; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Julio, "Cineclubs en España, *Nuestro Cinema*, segona època, nº 2, febrer de 1935.

Catalunya (CEC), que l'any 1930 creà la seva secció cinematogràfica, impulsora dos anys més tard de la revista *Cinema Amateur* (Barcelona, 1932 – 1936),[254] excepcional portaveu i aglutinant d'un moviment que comptà també amb entitats com *l'Associació de Cinema Amateur* (creada l'any 1932 i vinculada al Foment de les Arts Decoratives), amen d'altres de menor envergadura a localitats com Tarragona, Vic, Reus, Mataró, Cervera, Manresa, Molins de Rei, Vilanova i la Geltrú, Sabadell, Terrassa...[255] Entre els principals referents del moviment es poden citar Delmiro de Caralt –amb films com *Montserrat*, (1932) *Repórter Mecánico* (1933) o *Memmortigo?* (1934)—,[256] Domènec Gimènez –*Fums de Glòria* (1932), *El hombre importante: prejuicios* (1935)— o Eusebi Ferré –*Festa Major* (1935)—, els treballs dels quals van rebre un especial reconeixement internacional per part d'organismes com la *Union internationale de cinema d'amateur* (UNICA), que l'any 1935 celebrà el seu IV Congrés Internacional a Sitges.

Significativament, aquesta relativa major vitalitat cultural cinematogràfica catalana del període trobaria un correlat en el jove àmbit institucional autonòmic, en el si del qual, si bé sempre amb més voluntat que mitjans, es palesaria un major reconeixement vers el cinema com a instrument polític i cultural. Així, la primavera de 1932 i com a part integrant d'un anomenat "pla general de cinema educatiu" el mitjà feia per primera vegada acte de presència acadèmica a la universitat de la mà de Guillem Díaz-Plaja amb el *I Curs Universitari de Cinema* de la Universitat Autónoma de Catalunya i el setembre del mateix any el conseller Ventura Gassol promovia un Comitè del Cinema (provisional fins el 10 d'abril de 1933), que sota la presidència d'Alexandre Galí tenia per funció animar i regir la política

---

[254] Un apunt sobre la publicació a ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, "La revista Cinema Amateur (1932-1936)" a *Gazeta. Actes de les Primeres Jornades de la Premsa*, Barcelona, IEC, 1994, pp. 315-332.

[255] Sobre el cinema amateur a Catalunya, TORRELLA I PINEDA, Josep, "Els Inicis del cinema amateur a Catalunya i els seus anys daurats", *Cinematògraf,* 2ª época, nº 1 (1992), pp. 145-158; TOMAS I FREIXA, Jordi, Albert Beorlegui i Tous i Joaquim Romaguera i Ramió, *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals, 2009.

[256] Delmiro de Caralt (Barcelona, 1901-1990) realitzà els seus primers assaigs cinematogràfics a mitjans de la década de 1920 i com a soci del CEC fou un dels impulsors, a partir de la seva secció fotográfica, de la referida Secció de Cinema Amateur. Reconegut internacionalment, juntament amb la seva muller Pilar de Quadras, creà la la *Biblioteca de Cinema Delmir de Caralt*, actualment coneguda com a *Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya i de Cinema Delmiro de Caralt* i considerada la biblioteca de cinema més important d'Espanya i una de les més importants d'Europa. Veure ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *Un mecenatge cinematogràfic. Vida i obra de Delmiro de Caralt*. Barcelona, Fundació Mediterrània, 1987.

cinematogràfica catalana.[257] Malgrat les esperances dipositades en aquesta institució, les dificultats econòmiques de la Generalitat i la inestabilitat política del període limitaren molt els resultats pràctics, els quals es limitaren a la tasca pedagògica i educativa, amb la realització d'unes 300 sessions de projeccions ambulants a escoles i la realització d'alguns documentals de caràcter pedagògic, havent-se de posposar indefinidament projectes tan ambiciosos com la creació d'una Escola del Cinema o la introducció definitiva dels estudis de Cinema a la Universitat. Finalment, la manca d'inversors locals d'entitat i la mobilització d'inversors estrangers o espanyols cap a la capital catalana simplement per la manca d'instal·lacions adequades a la resta de l'estat, unides a l'anul·lació del caràcter de llenguatge universal que havien tingut les imatges fins a la implantació del sonor, resultaren obstacles insalvables en el desenvolupament d'un cinema en català, el qual es limità en aquests anys al film *El cafè de la Marina* (Domènec Pruna, 1933), basat en l'obra homònima de Josep Mª de Sagarra i que resultà un enorme fracàs comercial.[258]

3.2 *Ni creadores ni organizadores*[*]

Quant al referit específic interès de Mateo Santos i *Popular Film* sobre els diversos problemes i qüestions relatives al cinema espanyol –tanmateix, indestriable de la resta de principals constants argumentals i discursives del setmanari i el seu director—, començaria ben aviat a fer-se evident i prendre cos i forma a les pàgines

[257] Sobre aquest curs veure, entre d'altres, CAPARRÓS LERA, Josep Mª, *Arte y política*..., op cit., pp. 32-34; CAPARRÓS LERA, Josep Mª i Buenaventura D. Carner-Ribalta, *El Cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya: dels orígens a 1939*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1988; també, CAPARRÓS LERA, "Guillem Díaz-Plaja, el primer curs universitari de cinema i l'ensenyament secundari", a *Doctor Buenaventura Delgado Criado. Pedagogo e historiador, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona*, 2009, pp. 703-711; una visió coetània del mateix a DÍAZ-PLAJA, Guillem, "Ponència. El cinema i la univeristat", *Mirador*, 17-IX-1931 i PALAU, Josep, "El cinema a la univeristat. Un curs de cinema", *Mirador,* 14-IV-1932.

[258] Finalment, sobre el cinema català en aquests anys: CAPARRÓS LERA, José Mª i BIADIU, R., *Petita història del cinema de la Generalitat*, Mataró, Edicions Robrenyo, 1978; CAPARRÓS LERA, José Mª, *Arte y Política*… op. cit., p. 32-34; ESCUDERO I ANGLÈS, Mª del Carme, "El Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya", *Cinematògraf*, vol. 1, 1984, pp. 35-50; RIAMBAU, Esteve, *El paisatge*… op. cit., pp. 41-43; DURAN I PADRÒS, Anna, "La política cinematográfica de la Generalitat Republicana: el Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya", a *Cinematògraf*, nº3, 2ª época, 2001, pp. 13-49.

[*] L'encapçalament ha estat extret de l'escrit homònim de Mateo Santos, publicat a *Popular Film* el 3 de desembre de 1931.

de *Popular Film,* a partir de mitjans de 1927, coincidint amb la visita que, un cop assentada editorialment la revista i com a triomfal i orgullós colofó de la referida polèmica enquesta-campanya inicial d'afirmació periodística plantejada per Mateo Santos des de les seves planes (*vid. supra* capítol 2), realitzaria el periodista manxec a la capital espanyola per organitzar personalment la delegació madrilenya del setmanari i per conèixer de primera ma "*los elementos con que cuenta España para la realización de films*".[259] Acte que, des del primer moment, es presentaria públicament com la continuació lògica de la particular campanya cinematogràfico-editorial en contra "*de la rutina en que vive en España la Prensa cinematográfica*" que, segons el seu director literari, havia servit de motor impulsor de la referida campanya i constituïa, en definitiva, una de les essències del setmanari. Perquè, com s'argumentà des de les seves pàgines,

> se da el caso de que desconociendo el público y los que para él escriben de estas cosas, lo que ocurre en nuestra república del film, hay quienes pretenden informarle, por reflejo y escribiendo al dictado de las casas productoras y alquiladoras que les dan el anuncio para sus periódicos, de lo que pasa en países tan lejanos como Norteamérica, donde el bluf está a la orden del día.[260]

I és que algunes de les principals constants argumentals de *Popular Film* en relació als problemes i qüestions de la cinematografia espanyola, com ara la timidesa i poca valentia empresarial del capital nacional, la manca de responsabilitat i compromís social de la premsa i el seu servilisme econòmic en relació a les grans productores i distribuïdores estrangeres o, sobretot, la manca d'originalitat i la redundància estilístico-narrativa de la minsa producció nacional i la seva escassa qualitat artística, es poden trobar ja esbossades i plantejades, gairebé en forma de decàleg i a mode de declaració de principis i intencions, en l'extens reportatge inaugural sobre la "*España cinematográfica*" amb el qual el propi Mateo Santos glossaria les gestions realitzades a la capital espanyola. Així, l'idealista però ferm convenciment de l'existència en aquells moments a Espanya de "*elementos bastantes para elevar nuestra cinematografía a un plano decoroso, en su doble aspecto técnico y artístico*" –exemplificats per la revista en les instal·lacions de l'empresa Madrid-

[259] SANTOS, Mateo, "España cinematográfica. Carnet de viaje (I)", *Popular Film*, 26-V-1927.
[260] "A la cinematografía española, dedicará "Popular Film" el máximo espacio", *Popular Film*, 26-V-1927.

Film i en l'obra del realitzador madrileny Enrique Blanco— i que "*aquí con lo que tenemos, sin ser todo lo que se puede tener, se ha hecho mucho y bueno y se puede hacer más"*, portaria en primer lloc Mateo Santos a carregar les tintes contra aquells idolatrats realitzadors que, com el popular Benito Perojo, "*realizan sus films en un país extraño invirtiendo en su edición dinero español*" perquè, segons denunciava el periodista manxec, "*niegan que existan en España estudios en los que se puedan realizar películas que eleven la categoría de nuestra producción*"[261]; per al director de *Popular Film*, realitzadors tan "internacionals" com Benito Perojo no només no havien estat capaços de produir fins llavors a l'estranger films d'una qualitat técnico-artística superior al gruix dels realitzats a Espanya, sinó que amb la seva actuació i la d'una premsa connivent i entregada en excés a l'adulació fàcil i interessada, semblaven voler "*facilitar al enemigo los medios económicos necesarios para que compre las armas con que nos ha de combatir*"; i és que per a Mateo Santos,

> En este nuevo arte, por ser nuevo, son todavía muy pocos los verdaderos profesionales y en cambio en el arte del engaño, por ser cosa muy vieja, los profesionales se cuentan por millones. Y no tiene nada de particular que antes de llegar al profesional, honrado y competente, el capitalista tropiece con los que, unas veces por malicia y otras por echárselas de más entendidos que los demás, los llevan al negocio por caminos extraviados.[262]

Els termes, més enllà dels reiteratius i indissimulats atacs contra una premsa aliena a la seva suposada natural funció social crítica i al seu paper "orientador" i "director" –en aquest cas, és clar, del cinema— resulten significativament il·lustratius i evidencien fins a quin punt la manifesta insuficiència inversora o la incapacitat econòmico-empresarial del capital espanyol i l'endèmic raquitisme de la indústria cinematogràfica autòctona resultant no serien pas considerades llargament a *Popular Film* com el pitjor dels mals o el més peremptori dels problemes del cinema espanyol; ni tan sols quan, pocs anys després, la irrupció i ràpida consolidació del sonor evidenciï, al compàs de la fulminant ensulsiada productiva autòctona i la invasió cinematogràfica sonora ianqui, l'imperiosa necessitat de dotar-se i disposar de noves i més cares instal·lacions i mitjans tècnics i tecnològics per a la realització de films parlats. Aquest seria, probablement, un dels elements discursius sobre els

[261] SANTOS, Mateo, "España cinematográfica. Carnet de viaje (II)", *Popular Film*, 2-VI-1927.
[262] Ibídem.

quals es deixaria sentir amb més claredat i novament la persistent fidelitat del seu director literari i *alma mater* a uns cànons estètico-ideològics d'inequívoca ascendència tardo-modernista; perquè l'idealista i romàntic convenciment al voltant de les capacitats redemptores de l'art –tanmateix, indestriable de la seva doble conceptualització, alhora instrumental i com una forma de consciència social—, menaria Mateo Santos i el setmanari a invertir els termes del problema i a considerar així l'endèmic raquitisme industrial cinematogràfic espanyol o la "*falta de mayor decisión en el capital para lanzarse sin desventaja a una competencia con las casas editoras de películas del resto de Europa*",[263] no pas com una causa sinó com el lògic i dramàtic resultat de l'exasperant desorientació i improvisació estilístico-narrativa característiques del cinema espanyol.[264] Consideracions que no només remeten indefectiblement a la ja referida paral·lela vindicació de la *necessària* supeditació del component econòmico-industrial del cinema a l'artístico-social (*vid. supra* capítol 2), sinó que no trigarien pas gaire a observar-se des del setmanari com el producte lògic resultant de l'avidesa econòmica, l'arribisme i la manca de consciència social i artística d'uns realitzadors que, com assenyalaria en vespres de la proclamació de la II República el corresponsal de *Popular Film* a Berlín, el periodista i realitzador anarquista Armand Guerra,

> se han dedicado a la producción de asuntos puramente teatrales o regionales, cuando no españoladas de la peor especie, y, como es natural, a excepción de algunas que han dado buenos resultados comerciales, la mayor parte de estas películas han tenido un fracaso o una acogida fría, que equivale a lo mismo. En vista de lo cual, las sociedades capitalísticas [sic.] se han disuelto, y los capitalistas particulares se han retirado discretamente... Y los causantes –los neófitos incapaces— de tales desastres, se han lanzado de nuevo a la calle, "a la caza" de nuevos capitalistas..., que cada día se han ido haciendo más raros, hasta el punto que actualmente es más difícil encontrar un capitalista para una cinta que un guardia de Seguridad con coleta y patillas.[265]

Les opinions del carismàtic i polifacètic Armand Guerra, al qual tindré oportunitat de referir-me novament i més extensament en pàgines successives i en altres capítols, no feien sinó recollir i sintetitzar plenament el sentit del setmanari i

[263] Ibídem
[264] SANTOS, Mateo, "El país de la improvisación", *Popular Film*, 27-II-1930.
[265] GUERRA, Armand, "Carta abierta al director literario de "Popular Film", señor don Mateo Santos", *Popular Film*, 19-III-1931.

del seu director,[266] qui no es cansaria de denunciar una i altra vegada al llarg d'aquells anys l'actuació i la conducta del "*cínico cineísta* [sic.] *que sale cada día a la caza con reclamo o con hurón del capitalista, acechándolo como el cazador a la perdiz o al conejo*" i la de tots aquells, en definitiva, que lluny de sentir el cinema com un art "*de características definidas, con una finalidad educativa clara y concreta, de depuración espiritual del individuo y por ende de elevación moral del pueblo*" només s'acostaven al cinema "*con un afán de lucro y para satisfacer una torpe ambición*"[267] per subvertir la responsabilitat artísticament creadora i socialment orientadora de l'art. Perquè, com argumentaria Antonio Guzmán Merino, en aquell temps delegat madrileny del setmanari:

> el cine, ante todo, es arte, y arte joven. Enfocarlo con mentalidad financiera es una equivocación [...]. Sería necesario [...] preocuparse menos del dinero y más del arte, comenzando por captar el espíritu del cinema que nos proponemos crear. La materia vendrá luego para vestir el espíritu, para vestirlo con suntuosidad, si puede ser, pero jamás para suplantarlo.[268]

Per a Mateo Santos, les opinions i comentaris que pretenien situar l'origen de les dificultats productives cinematogràfiques autòctones en la insuficiència del capital espanyol a l'hora d'afrontar la reconversió sonora i posar en marxa una indústria "*de engranaje tan complicado como esta*", resultarien molt poc convincents perquè, al seu entendre, el gran problema del cinema espanyol no era pas la manca de diners o d'una adequada i eficient "organització industrial" (a l'estil nord-americà) per afrontar la reconversió al sonor i fer pel·lícules, sinó la manca d'iniciativa i esperit "creador" entre els realitzadors i la generalitzada absència entre aquests, en definitiva, d'una clara originalitat i "orientació" artístico-narrativa. Per a Mateo Santos, el gruix de la producció autòctona es caracteritzava per un marcat "cretinisme" artístic, el qual es palesava, bé en l'accentuat localisme i tipisme d'algunes produccions, bé en l'indissimulada voluntat d'imitar de forma maldestre gèneres i arguments forans:

> A nuestros cinematografistas les preocupa mucho todo lo que en el cine es accesorio y externo y desatienden lo esencial y básico. Toman el rábano por las hojas. La culpa

[266] Veure per exemple, SANTOS, Mateo, "Resurrección de don Quijote", Popular Film, 10-III-1932.
[267] SANTOS, Mateo, "Cruzada pro cinema español", *Popular film*, 8-IX-1934.
[268] GUZMÁN MERINO, Antonio, "¿Arte o Industria?, *Popular Film*, 16-VI-1932.

> de sus continuos fracasos la achacan ellos a no disponer de estudios como los de Hollywood y Neubabelsberg. El achaque raya en lo grotesco, es una prueba más de su estulticia. Es como suponer que le baste a una compañía de cómicos malos un escenario moderno para representar bien una comedia [...]
>
> Se han hecho aquí películas a salto de mata. La imagen es exacta. El cinematografista español –el que se considere excepción en esta regla que levante el dedo— no pasa de ser un cazador furtivo al acecho del conejo capitalista.
>
> La demostración palmaria es que a los treinta años de hacerse películas no se ha logrado industrializar el cine en España. No hay una sola entidad cinematográfica organizada industrialmente. No se ha conseguido un solo mercado para el film español. Está por construir el primer estudio o taller de cine. […]
>
> Lo único de veras existente en la España cinematográfica es una serie de ineptos vanidosos que han ensuciado celuloide sin arte y sin gracia.[269]

El testimoni, extret i referit a partir d'un extens article editorial publicat a les acaballes de 1931 al caliu dels debats i discussions del *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, resulta novament clarificador i il·lustratiu en relació al sentir i l'opinió de Mateo Santos i el setmanari sobre la crítica conjuntura cinematogràfica espanyola del període, però resulta alhora igualment revelador, tant pel to com pel fons de les seves paraules, sobre la permeabilitat mostrada per *Popular Film* i el seu director davant la creixent efervescència social i política del país. Permeabilitat que, com en el gruix de la vida intel·lectual i cultural hispana del moment, tendiria a esvair i diluir bona part de l'idealisme inherent a la "primavera" republicana,[270] en el cas que aquí ocupa, per exemple, deixant ràpidament enrere i renegant de la primigènia relativa candidesa impregnada de romanticisme amb què s'havia volgut observar des del setmanari en un primer moment la tradicional i problemàtica manca d'implicació i responsabilitat del capital nacional en el desenvolupament cinematogràfic hispà.[271]

Bona mostra d'això seria la polèmica campanya en contra del *Congreso Hispanoamericano de Cinematografia* desplegada des de les pàgines de *Popular Film* per Mateo Santos i altres col·laboradors des del mateix moment en què començaren a publicitar-se arreu els preparatius d'un esdeveniment sobre el qual Juan Piqueras ja palesaria l'abril de 1930 la seva desconfiança per creure que no servia per res més que "*para que unos señores se reúnan en un banquete –vestidos lo*

[269] SANTOS, Mateo, "Panorama del cinema español. Ni creadores ni organizadores", *Popular Film*, 3-XII-1931.
[270] MAINER, José Carlos, *Años de vísperas*…, op. cit., en especial pp. 62 i ss.
[271] PÉREZ PERUCHA, Julio, "Cine español: 1918-1929", op. cit., pp. 107-113.

més molestamente posible— y pronuncien unos cuantos discursos retóricos, añorando las figuras hispánicas, y vitoreando la raza".[272] Malfiança que, en contrast amb la postura manifestament favorable del delegat madrileny del setmanari, Luis Gómez Mesa –vocal de la comissió organitzadora i ponent en el CHC—, es tornaria en pública i manifesta hostilitat a partir del moment en què el nounat règim republicà, a parer de Mateo Santos, fent gal·la d'una notable miopia, apadrinava i donava carta d'oficialitat a un acte heretat de la finida dictadura "*cuando aún no está organizada la República y las Constituyentes no han cumplido todavía la misión de dotar al Estado republicano de su ley fundamental; cuando los problemas vitales del país continúan sin resolver y adquieren una violencia que puede, incluso, comprometer seriamente la consolidación del nuevo régimen*".[273] Per al periodista manxec, el CHC es presentava aliè al precari i convuls moment polític i social del país i als veritables problemes del cinema espanyol i estava impulsat per obscurs interessos polítco-mercantilistes, oportunament maquillats sota un fals i superficial discurs de fraternitat "racial" hispanoamericana i de defensa de la llengua espanyola enfront l'imperialisme lingüístic i comercial nord-americà, el qual Mateo Santos no dubtaria en personalitzar sobre alguns dels impulsors i participants en el congrés, als quals acusà públicament, en relació a la seva estreta vinculació amb la finida dictadura monàrquica, de reaccionaris, feixistes, monàrquics i "upetistes"; tal fou el cas de l'agitador cultural Ernesto Giménez Caballero; l'antic ministre de treball del govern Berenguer, Pedro Sangro y Ros de Olano; el realitzador i empresari Antonio Armenta, gerent de la distribuïdora i exhibidora "Gran Empresa Sagarra", (precursora de l'empresa "Filmófono" de l'enginyer basc Ricardo M. Urgoiti i que controlava arreu de l'estat espanyol nombroses sales d'exhibició);[274] el gerent de l'empresa distribuïdora i exhibidora italiana Cinaes, també controladora de nombrosos cinemes barcelonesos; o el periodista i ocasional realitzador durant la dictadura primorriverista M. de Miguel, entre d'altres.

Pel que fa a les discussions i temes tractats en el congrés, per a Mateo Santos, pretendre recavar el suport de les autoritats per confrontar a la potent producció

[272] PIQUERAS, Juan, "Antena cinematográfica. Hacia un Congreso Hispanoamericanco de Cinematografía", *Popular Film*, 24-IV-1930.
[273] SANTOS, Mateo, "Tinglado y farsa del C.H.C.", *Popular Film*, 1-X-1931.
[274] Sobre aquestes dues entitats vegi's, GUBERN, Román, i Paul Hammond, *Los años rojos…,* op. cit., pp. 207 i ss.

estrangera una producció nacional inexistent o, en el millor dels casos, tècnicament molt deficient i narrativament i artísticament molt poc original, constituïa un despropòsit, una "*argúcia y una torpeza*" que no feien sinó palesar, una vegada més, la manca de responsabilitat social i artística del capital nacional en relació al cinema, al qual s'entestava en voler observar exclusivament en funció de criteris econòmics i mercantils, això és, com un negoci. La formació d'una aliança cinematogràfica dels països hispans a partir de l'establiment d'acords comercials o la imposició d'aranzels a les produccions estrangeres amb els quals finançar la creació de grans estudis a Espanya no eren sinó un gran despropòsit que oblidava, en definitiva, "*que la única razón para que* [los films] *tengan éxito es su calidad artística, el interés de sus argumentos, sus valores técnicos*" i que "*el público aplaude los buenos films, vengan de donde vengan, incluso los hablados en un idioma que desconoce, y rechaza los malos sin preocuparse de que hayan sido editados aquí o allá*".[275] Per al director de *Popular Film*, que no dubtaria en reconèixer durant la dilatada i polèmica ressaca congressual les seves personals "inquietuds polítiques" a l'hora de defensar públicament el seu posicionament contrari al CHC,[276]

> Esta es la verdad y para llegar a ella se podían haber ahorrado todos esos señores la celebración del Congreso, que no ha servido más que para ponerlos en ridículo toda vez que ni orienta el cinema español, ni puede crear la industria del film en España. Esta ha de nacer de la iniciativa particular. Como en todo el mundo. Y ha de costar muchos ensayos y mucho dinero. Como en todas partes. A no ser que la inicie quien domine su técnica por haberse formado en estudios extranjeros y quien posea suficiente talento y sensibilidad para darle, desde el primer momento, un estilo racialmente hispano que la haga inconfundible entre las demás.[277]

La dilatada ressaca del CHC, alimentada pel creixent enrariment del clima social del país, crispada per l'intercanvi d'acusacions i denúncies entre Mateo Santos i Armand Guerra, d'una banda, i Luis Gómez Mesa i altres participants i organitzadors de l'esdeveniment, de l'altra, i culminada, finalment i com es veurà en el següent capítol, per la posada en marxa des de *Popular Film* pel seu director d'una iniciativa com l'*Agrupación Cinematogràfica Española* (ACE), no faria sinó aprofundir en la referida línia acusatòria del setmanari i els seus integrants vers el

[275] SANTOS, Mateo, "Término y fracaso del Congreso de Cinematografía", *Popular Film*, 22-X-1931.
[276] SANTOS, Mateo, "Por qué he hecho crítica de oposición al C.H.C.", *Popular Film*, 5-XI-1931.
[277] SANTOS, Mateo, "Término y fracaso…", art. cit.

capital nacional en relació al marasme productiu i artístic del país en matèria cinematogràfica. A tal efecte resulta especialment il·lustratiu el contingut d'un extens article editorial publicat per Mateo Santos la primavera de 1932, d'inequívoca voluntat clarificadora i polemista i en el qual, en plena polèmica sobre la necessitat i idoneïtat d'adoptar mesures proteccionistes i impulsores del cinema espanyol i a propòsit del fallit intent d'Armand Guerra d'impulsar la construcció a València d'uns estudis de producció sonora en col·laboració amb empresaris alemanys, el periodista manxec aixecava el dit acusador per emular cinematogràficament el seu venerat Émile Zola i denunciar les ineludibles responsabilitats del capital nacional en "l'erm" paisatge cinematogràfic hispà. I és que per al director de *Popular Film*, l'ensulsiada productiva autòctona i la quasi endèmica escassa originalitat argumental i qualitat técnico-artística de les pel·lícules espanyoles s'erigien en alguns dels millors i més il·lustratius exemples de la tradicional i característica "covardia", "ignorància" i "conservadorisme" del capital nacional. Per a Mateo Santos

> Todas las empresas en que hay que poner un poco de idealidad, de espíritu asustan al buen burgués español. Y es que en nuestro país no existe propiamente el businesman [sic.]. La mayoría de las fortunas se han hecho a base de ahorros, de privaciones, de miseria. Se pierden los mejores años con la obsesión de amontonar dinero, renunciando por ello a los placeres de la vida, a la emoción de vivir intensamente. Y cuando la fortuna no se ha levantado así, es producto de la rapiña, de la usura, de los negocios turbios, bordeando siempre el Código Penal, aunque, eso sí, con mucha dignidad y honradez.[278]

I després de criticar obertament en el mateix escrit "*a los que se proponen dar impulso al cinema hispano*" per desviar interessadament l'atenció dels veritables problemes del cinema espanyol i insistir només en "*su aspecto industrial* [y] *de buscar quien financie la empresa*" en comptes d'atendre, per contra, l'aspecte creatiu i artístic del mitjà, Mateo Santos insistiria en l'imperiosa necessitat de buscar la "*orientación que como arte hispánico convendría darle a nuestro cinema*" i definir i perfilar "*el estilo que se ha de dar al cine español, para que no pueda ser más que español, en lugar de una grosera y basta caricatura del yanqui, o del francés, o del alemán, o del ruso*". Efectivament, per al periodista manxec, focalitzar el debat i els esforços en la cerca de capitals amb el qual finançar la construcció de grans estudis

[278] SANTOS, Mateo, "En este yermo del cinema hispano", *Popular Film*, 26-V-1932.

cinematogràfics era una "*quijotada a lo Sancho, no a lo Don Quijote*" perquè, en qualsevol cas, difícilment podrien equiparar-se aquestes instal·lacions a les nord-americanes o alemanyes en capacitat productiva i perquè en comptes de fer un cinema que, d'acord amb una inevitable conceptualització artístico-instrumentalista del mitjà i amb l'exigència del moment històric, esdevingués "*arte de masas, de multitudes, arte de la vida española, tan originalmente dramática*", s'insistia en contemplar el cinema des d'una perspectiva exclusivament comercial i allunyada de la seva realitat social, intentant així, "pescar" il·lusòriament en la "*charca capitalista* [española] *creyendo que van a picar los peces gordos, cuando lo que hay en las charcas son ranas y renacuajos*". D'aquí que, finalment, com a contraposició i alternativa a uns plantejaments cinematogràfics interessadament reduccionistes i exclusivament economicistes, Mateo Santos enarborés la bandera de l'art i del "compromís" per llançar una crida al "poble" a sumar-se a la cinematogràfica "aventura" d'impulsar la creació d'un cinema veritablement hispà, és a dir, un cinema que esdevingués la seva genuïna representació i en el qual es plasmessin les seves inquietuds, emocions i aspiracions col·lectives:

> Lo que precisa –argumentava el periodista manxec— es interesar al pueblo en esta obra de creación del cinema hispano, que la considere tarea suya, porque en ella ha de verse reflejado en sus inquietudes, en sus conmociones populares y en sus pequeños dramas cotidianos.
>
> De espaldas al pueblo podrá organizarse un día una pequeña industria del film, que no podrá competir, ni aun en los mercados de nuestra lengua, con la extranjera, pero no se logrará hacer cinema genuinamente español. Que es lo único que nos importa. Lo otro, la explotación del film español, hay que considerarla como la parte secundaria del problema y no como acontece hasta ahora, la primordial y casi única.
>
> No es que le niegue importancia, que sería absurdo, es que si se logra crear un cinema con características propias, neta y limpiamente hispano, el aspecto industrial de la producción quedará resuelto automáticamente, pues no habrá país en que se hable la lengua de Cervantes o que tenga ciertas analogías temperamentales y de costumbres con el nuestro que rechace un film español bien realizado técnicamente y que sea expresión dramática de nuestro pueblo. Porque en ese film podrán contemplar su propia imagen todos los pueblos de nuestra raza y los que sientan las mismas inquietudes que el español.[279]

[279] Ibídem.

3.3 *Un momento cinematográfico*[*]

L'inequívoca concepció de l'artista "creador" com un testimoni ineludible de la seva realitat social i com a portaveu de la col·lectivitat i la conceptualització instrumental i socialment i culturalment compromesa del periodisme i de la crítica cinematogràfica característiques de Mateo Santos no trigarien a madurar i menar-lo, rendit a la lògica del "compromís" que semblava assenyalar cada cop amb major insistència el moment històric, a transformar el plany i la genèrica denúncia de l'endèmica desorientació estílisto-argumental del cinema espanyol en una vitalista defensa de la necessitat d'impulsar, com alternativa a un panorama de plantejaments narratius, efectivament, escassament originals i excessivament redundants, un cinema veritablement "nacional" i que, d'acord al debat existent entre amplis sectors intel·lectuals i de la crítica cinematogràfica europea coetània, fos capaç d'actuar, per exemple, com a contrapès efectiu del suposat cosmopolitisme i universalisme narratiu de l'expansiu cinema nord-americà que tan exitosament acaparava el gust del públic espanyol. En aquest sentit, convé recordar que la preeminència de pel·lícules ianquis en les sales d'exhibició europees havia estat interpretada aviat per bona part de la premsa i els comentaristes de l'època, en un reconeixement del potencial i la funcionalitat comunicativa del cinema en la nova societat de masses, com un problema de sotmetiment cultural;[280] d'aquí precisament el plantejament arreu del vell continent després de la Gran Guerra d'un encès debat al voltant de la qüestió dels "cinemes nacionals"[281] i al qual en absolut en fou aliè un personatge com Mateo Santos, fermament convençut ja, en vespres de la proclamació de la II República, que

> Entre las películas de cualquier pueblo, dentro de su diversidad de asuntos, de su variedad de estilos, hay una ligazón espiritual que las hace inconfundibles, que las diferencia de las producidas en otros países. Nadie que entienda algo de cine, que tenga hábito de ver películas, confundirá un film ruso con otro yanqui, ni uno francés

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim de Rafael Gil, publicat a *Popular Film* el 17-IX-1931.

[280] En el mateix setmanari i com a botó de mostra al respecte serveixen Gómez Mesa, Luis, "Leves y breves notas de Madrid", *Popular Film*, 13-VI-1929 i MARTÍNEZ, Rafael, "Las películas habladas en inglés", *Popular Film*, 26-I-1930.

[281] Per al cas espanyol, BALLESTER, Anna, Traducción y nacionalismo…, op cit. i GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Cine e identidad nacional*…, op. cit., pp. 235-249.

con otro alemán.[282]

D'acord amb això, el debat impulsat a les planes de *Popular Film* sobre la problemàtica evolució artístico-narrativa i comercial del cinema espanyol tendiria progressivament a focalitzar-se, com ha quedat insinuat més amunt, al voltant de la necessitat de definir argumentalment i estilísticament un cinema veritablement "hispà", és a dir, un cinema en el qual hom pogués trobar efectivament codificada una determinada representació nacional que, en virtut d'uns pressupostos ideològics inequívocament esquerrans i de clara ascendència tardo-modernista, necessàriament havia d'esdevenir la *genuïna* –i, tanmateix, idealitzada— representació del "poble" espanyol i de les seves necessitats i aspiracions col·lectives. Perquè, com indicaria el mateix Mateo Santos, "*en tanto que esto no se logre, España no podrá decir, con razón, que posee cinematografía propia. Si estilo es lo que acusa la personalidad del literato, del pintor, del músico, la unidad racial entre las cintas españolas es lo que valorizará y formará nuestra producción*".[283]

És en funció d'aquests paràmetres que pot observar-se l'especial bel·ligerància que, sota la batuta del seu director literari i en línia similar a la d'altres àmbits de la crítica i la intel·lectualitat coetània, mostraria des del primer moment i el setmanari en relació al gruix de les produccions autòctones, genèricament i despectivament agrupades i referides sota l'epítet d'"espanyolades", terme encunyat i ràpidament popularitzat ja en la segona meitat dels anys vint per un creixent sector de la crítica i de la premsa cinematogràfica autòctones per referir-se despectivament i categoritzar com a gènere aquelles produccions que, recollint una determinada herència o tradició cultural i literària decimonònica –conformada en bona mesura més enllà de les fronteres del país mercès al llegat de nombrosos escriptors, músics, il·lustradors, viatgers...—,[284] tendien més o menys intencionadament a reduir i assimilar la realitat cultural i social espanyola al costumisme rural andalús o castellà, oferint a tal efecte una iconografia heretada de la tradició romàntica, reforçada per tòpics extrapolats de múltiples i diverses formes de cultura popular i espectacles –com ara la sarsuela, les varietats, els vodevils i sainets, etc.— i poblada per toreros,

[282] SANTOS, Mateo, "España dormida", *Popular Film*, 5-III-1931.
[283] *Ibídem*.
[284] Un apunt al respecte a GUBERN, Román, *El cine sonoro…*, op. cit., pp. 124-125.

bandolers, xulapones, etc., il·lustres representants d'un univers costumista, tanmateix, molt arrelat i persistent entre amplis sectors de la societat espanyola mercès, entre d'altres, a la insistència dictatorial en un discurs cultural manifestament nacionalista i tradicionalista malgrat la superficial pàtina regeneracionalista amb què pretenia presentar-se públicament.[285] Persistència que, dit sigui de passada, explica en bona mesura la ja referida redundància cinematogràfica hispana de l'època en aquest tipus de produccions i, en definitiva, en l'extensiva i extenuant política d'adaptacions literàries i teatrals nascuda de la voluntat de productors i realitzadors de reduir riscos empresarials a l'hora d'afrontar la draconiana competència cinematogràfica estrangera, buscant així fórmules narratives i argumentals susceptibles de connectar fàcilment amb la sensibilitat popular i, per tant, d'amortitzar fàcilment i ràpidament un cost de realització sovint tan exigu com la seva qualitat visual i artística però en qualsevol cas coherent amb la tradicional escassa capacitat i voluntat inversora cinematogràfica del capital nacional.[286]

Per a *Popular Film*, la insistència i reiteració en aquest tipus de produccions i representacions palesaria, amb independència de la relativa bona acollida de públic i èxit comercial d'algunes d'elles, la manifesta incapacitat i manca de voluntat artística de la cinematografia espanyola:

> No se vislumbra afán alguno de renovación, y mucho menos de superación – s'argumentaria ja en un article editorial sense signar el 1929— sino por el contrario la labor realizada, que no es otra cosa que una cadena de errores, parece trazada por el mismo ideario pobre, mezquino, rutinario. No hablemos de la técnica española, que no existe, ni de la buena dirección artística, que no se encuentra, ni la afortunada interpretación de los artistas, en los que no otra cosa se vislumbra que buena voluntad y disposición. Hablemos de la trama, de los asuntos, ya que en un país como el nuestro parece que esto ha constituido la base o el filón de la producción peliculera. En este aspecto venimos a caer desdichadamente en los mismos defectos anteriores. Si no tenemos técnica ni directores, tampoco, en realidad, tenemos argumentos. […] Nuestra producción no sale del círculo que han formado la españolada y el ambiente local de las costumbres chabacanas. Sobre estos materiales se pretende hacer arte. Pero como lógica y natural consecuencia, no salen más que

[285] Veure MAINER, José Carlos, *La edad de plata*, op. cit., p. 237; sobre la projecció en el cinema d'aquest discurs vegi's, per exemple i entre d'altres, PÉREZ PERUCHA, Julio, "Cine español: 1918-1929", op. cit., pp. 117-118; SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007, en especial pp. 265 i ss.; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín, "Cultura popular e identidad nacional", op. cit.

[286] GUBERN, Román, *El cine sonoro…*, op. cit., pp. 95-97; PÉREZ PERUCHA, Julio, "Cine español…", op. cit., p. 101.

engendros absurdos de dudosa clasificación.[287]

Efectivament. En opinió del setmanari aquest tipus de cinema –tanmateix, considerat fins i tot per alguns com una mena de primigènia manifestació artístico-industrial d'un veritable "cinema espanyol" pròpiament dit[288]— no constituïa sinó un maniqueu falsejament de la realitat social i cultural espanyola, la qual, "*repleta de heroísmo y nobleza y la atrayente y pintoresca leyenda de las viejas costumbres españolas*" apareixia grotescament deformada i assimilada, en paraules del combatiu Clemente Cruzado, a "*la España de pandereta, la de las manolas y toreros, aquella de "Luis Candelas y "Los siete niños de Écija"; esa España grotesca y pobre y cuya leyenda manchada de vino y de sangre aparece jacarandosamente envuelta en un mantón de Manila*".[289] És per això que el mateix autor, recollint i sintetitzant el sentir del setmanari i el seu director, no dubtaria a l'hora de carregar públicament contra "*todos aquellos, españoles y extranjeros, que por explotar uno de nuestros vicios grotescos –que ningún pueblo puede ocultar— intente ridiculizarnos, olvidando lo Bueno y lo virtuoso que tenemos*" i de lamentar el fet que "*compatriotas nuestros, a los que se les da el encargo de elegir un asunto peliculero, no tienen en cuenta el valor y significación de nuestras costumbres llevadas a la pantalla con dignidad y saturadas del ambiente moderno y se lanzan en busca de la española, bufa y grotesca, olvidándose de lo español, fuerte y noble*".[290] I és que des de *Popular Film* no s'estalviarien epítets a l'hora de censurar els autors i les produccions responsables de propagar a dins i fora de les pròpies fronteres "*el conocido y socorrido cartel de la España de pan y toros*";[291] imatge consagrada en múltiples peces teatrals i literàries poblades de grotescos estereotips i arquetips nacionals que els poc imaginatius realitzadors espanyols no dubtaven en reproduir i propagar a través de films d'assumptes locals i arguments de sainet, oblidant així que el cinema esdevenia un art universal i plenament autònom, el qual poc o res devia al teatre pel que fa a

[287] "Españolada y localismo", *Popular Film*, 14-II-1929.
[288] CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín "Cultura popular e identidad nacional…", op. cit., pp. 25 i ss.
[289] CRUZADO, Clemente, "Lo español y la española", *Popular Film*, 19-VII-1928. Termes molt similars poden veure's novament reproduïts en un article editorial uns mesos més tard a "Planos", *Popular Film*, 24-I-1929.
[290] Ibídem.
[291] CRUZADO, Clemente, "La España del extranjero", *Popular Film*, 20-IX-1928.

tècnica i llenguatge narratiu.[292] En opinió del setmanari, el resultat de l'extensiva política cinematogràfica espanyola d'adaptacions literàries i teatrals no podia ser culturalment i socialment més funest, perquè "*estas películas han contribuido a nuestro desprestigio más que dos siglos de leyenda*".[293] Per al seu director, a més, les obres dels populars germans Quintero, Carlos Arniches, Manuel Linares-Rivas o Gregorio Martínez Sierra, entre d'altres, bé en la seva original vessant teatral, bé en la seva translació al cinema, no havien fet sinó consagrar el xulo, el torero o el bandit com a arquetipus i herois nacionals i pintar i presentar públicament Espanya "*como un pueblo de gentes ñoñas, cursis, supersticiosas y mediocres*",[294] que poc o res tenia a veure, per exemple, amb la realitat d'un poble andalús que, al contrari del que determinaven els estereotips quinterians de pandereta i cascavells, havia demostrat sobradament que "*es un pueblo triste y dramático, que hasta cuando canta evoca el hospital, el presidio y la muerte*".[295]

Per bé que algunes veus, com la del seu delegat madrileny Antonio Guzmán Merino,[296] s'atrevirien a suggerir en algun moment des del setmanari, coincidint amb la revifalla productiva espanyola del darrer bienni republicà, una possible "depuració" artística del gènere capaç d'elevar, efectivament, "*el verdadero folklore nacional, tan rico y vario,* [...] *a la categoría de arte puro, vistoso, apasionado y*

[292] SANTOS, Mateo, "El patriotismo de la verdad", *Popular Film*, 25-IX-1930.
[293] CRUZADO, Clemente, "La España…", art. cit.
[294] SANTOS, Mateo, "La nueva dramática", *Popular Film*, 13-II-1930.
[295] SANTOS, Mateo, "Creación del cinema hispano", *Popular Film*, 17-XII-1931.
[296] Són poques les dades biogràfiques disponibles en aquests anys per Antonio Guzmán Merino (Huelma, Granada, 1893 – Madrid, 1967), director i guionista especialment conegut per ser el descobridor del famós "Joselito". Seminarista frustrat, estudiaria també magisteri abans de llicenciar-se en dret a Granada, on començaria a col·laborar en la premsa. Seria durant els anys de la dictadura primorriverista que començaria a despuntar la seva activitat periodística i literària, la qual es conduiria en anys successius col·laborant més o menys assíduament en periòdics com *ABC* i en revistes especialitzades *Popular Film* i *Cinegramas* (Madrid, 1934 – 1936), entre d'altres. En aquests anys escriuria també les seves primeres obres teatrals, amb les quals assoleix cert renom literari, com "Los Gonzalones" (1928), un drama rural costumista andalús estrenat amb èxit l'any següent a Barcelona, coincidint amb la seva activitat com a cronista oficial de l'Exposició Universal, activitat que li valgué de mans del rei Alfons XIII el títol de Cavaller de l'Ordre del Mèrit Civil. Durant la guerra civil col·laboraria ocasionalment en el vespertí madrileny *La Voz* (Madrid, 1920 – 1939), llavors sota control comunista, abans de poder refugiar-se amb la seva família a Bélmez de la Moraleda (Jaén) i exercir breument com a secretari de l'ajuntament de Cambil durant els darrers mesos del conflicte, on, segons el seu mateix testimoni, col·laborà amb els elements emboscats de Falange de la zona fins a l'arribada dels franquistes, motiu pel qual seria finalment indultat dels càrrecs emesos contra ell pel corresponent Jutjat Militar de Premsa, essent considerat finalment, malgrat tot, "*persona de orden, afecta al Glorioso Movimiento Nacional*" per haver participat en "l'alliberament" franquista de Cambil. Veure CDMH, fons TRP Madrid, sèrie Expedientes Responsabilidades Políticas, signatures nº 42/02651 (inculpados) i 75/00843 (indultados).

sugestivo",[297] l'espanyolada i, en general, el gruix de les produccions autòctones esdevindrien, en línies generals i com ja s'ha suggerit més amunt, l'arquetípic exemple i palmària demostració de la manca d'esperit creador dels realitzadors espanyols, la qual es palesaria novament als ulls del setmanari quan, arran l'accentuació de l'hegemonia cinematogràfica estrangera i davant dels símptomes evidents d'esgotament entre bona part del públic en relació a la redundància estilístico-argumental autòctona, alguns realitzadors intentin adaptar-se als nous gustos dels espectadors cultivant gèneres i estils similars als de les més "modernes", cosmopolites i exitoses produccions foranies; circumstància que, als ulls del setmanari i del seu director, esdevindria una nova prova de la manca d'originalitat dels realitzadors espanyols i, en definitiva, de la seva incapacitat per forjar un "estil" i una narrativa cinematogràfiques veritablement autòctones. Perquè, com argumentà Mateo Santos,

> El colmo del absurdo es hacer películas calcadas del cine americano, del francés o del ruso. La insensatez es colocar en un ambiente nacional personajes de psicología yanqui, gala o germana, como se empeñan en hacer la mayoría de los directores españoles, por carecer de espíritu creador y hasta de instinto artístico.[298]

La primigènia i insistent denúncia i censura del setmanari d'aquesta manca d'originalitat artístico-narrativa i de la complicitat, en forma de vergonyant silenci o interessada adulació, de bona part de la premsa al respecte esdevindria, com ja s'ha referit en el capítol precedent, un significatiu reclam per a bona part dels joves entusiastes del cinema incorporats a la plantilla de col·laboradors i redactors del setmanari coincidint amb el canvi de règim polític a Espanya, els quals tendirien indissimuladament a sublimar en la polèmica discussió sobre la problemàtica deriva artístico-productiva del cinema espanyol les pròpies frustracions polítiques, socials, professionals i artístiques acumulades, així com també, és clar, les esperances desfermades durant el període. Tal seria el cas, per exemple, de Rafael Gil, qui en una de les seves primeres intervencions en el setmanari, a finals d'estiu de 1931,

---

[297] GUZMÁN MERINO, Antonio, "La Españolada", *Popular Film*, 15-II-1934.

[298] SANTOS, Mateo, "Rutas de celuloide. Nuestro cinema exige una película genuinamente española", *Popular Film*, 20-IX-1934. Concepcions similiars del mateix autor poden observar-se amb anterioritat a "¿Dónde está el cine español?", *Popular Film*, 8-III-1934 i, amb posterioritat, a "España para los extranjeros", *Popular Film*, 28-III-1935.

realitzaria una punyent retrospectiva i dissecció del "moment cinematogràfic" espanyol en la qual, entre d'altres, es felicitava "*en estos momentos de ilusiones para muchos*" de la mort "*de "eso" que quiso ser cinema español*"; una defunció que, tanmateix, el jove madrileny celebrava –"*nosotros* –afirmaria sense embuts— *quisiéramos que este artículo fuera como una palada de tierra sobre el inmenso féretro donde descansa todo el celuloide estropeado por nuestros cineastas"*— tot equiparant-la, seguidament i sense gaires miraments, a la de la recentment finida monarquia i que venia determinada en bona mesura, al seu entendre, per l'endèmica incapacitat artística dels realitzadors nacionals i la irresponsabilitat al respecte d'una premsa i una "crítica" llargament entregada a l'adulació fàcil i interessada. I és que per al jove madrileny, resultava una cruel ironia constatar l'existència a Espanya de "*tan pocos defensores verdaderos de su cinematografía, tan pocos escritores que hayan analizado el cinema español con imparcialidad y que, como resultado de su análisis, propaguen que el cinema español ha sido muy malo*". I això succeïa, al seu entendre, per culpa d'un malentès patriotisme en funció del qual

> ¡Hemos tardado cincuenta años en desembarazarnos de los patriotas que no tenían la menor idea de lo que era la patria!
>
> Igual le ha ocurrido al cinema español. Desde que nació se vio rodeado de una corte de halagadores patrioteros.
>
> Para ellos todo estaba bien; era español; con eso bastaba.
>
> Y películas insípidas que nos ridiculizaban y representaban ante el mundo llenos de falsedad, originaban artículos sin tino que las comparaban –en algunos casos ventajosamente— con las producciones de otros países.
>
> Esos grandes españoles defensores del cinema español son los responsables de que ahora no tengamos una producción cinematográfica propia. Ellos, y nadie más.[299]

L'escrit, que denota fàcilment la permeabilitat del setmanari i, sobretot, d'alguns seus joves integrants a la realitat social i política del país –poques coses hi havia més desprestigiades a partir de 1930 a Espanya als ulls de les classes populars i mitjanes urbanes que la monarquia—, després de referir-se novament despectivament a les produccions espanyoles pel seu generalitzat reduccionisme i falsejament de la realitat social del país en presentar-la com "*un poblacho inmenso poblado de fanáticos con la ideología del siglo XIX*", i d'ironitzar amb el fet que "*entre tanta*

[299] GIL, Rafael, "Un momento cinematográfico", *Popular Film*, 17-IX-1931.

película taurina, no encontramos una sola película de toros", concloïa, finalment, amb una encesa crida a la creació d'un nou cinema espanyol; un cinema que, en opinió del jove madrileny,

> nada tenga que ver con el de los demás países; un cine nuestro, personal, propio; un cine que lo represente una película como "Sous les toist de París" o "El pueblo del pecado", una película que defina a toda una raza.[300]

Termes significativament il·lustratius pel que fa al debat i les discussions sobre el cinema espanyol en les pàgines de *Popular Film* i que plantegen igualment la referida voluntat dels integrants del setmanari per ser partícips del debat paral·lel encetat pel director del setmanari sobre la necessitat d'articular i de perfilar argumentalment i estilísticament una alternativa a la realitat cinematogràfica espanyola del moment, la qual necessàriament havia de recollir i condensar, en funció d'uns pressupostos ideològics inequívocament esquerrans i sota la referida epitética fórmula de "cinema hispà", la convulsa i conflictiva realitat social del país a la qual el cinema espanyol s'havia mostrat tradicionalment indiferent.[301] Una conflictivitat que, apuntem-ho aquí ja, no era sinó en bona mesura el reflex i el resultat del convuls procés de modernització social i cultural iniciat unes dècades abans amb l'eclosió de la societat de masses urbana i industrial i que, després del forçat *impasse* polític dictatorial i la seva efímera i artificiosa prosperitat econòmica, cristal·litzaria durant la II República, amb la gran crisi econòmica capitalista i l'expansió totalitària europea com a tràgic rerefons, en forma d'una escalada de la tensió social i de polarització política vertebrada en bona mesura a partir de la configuració, d'una banda, d'una dreta descaradament autoritària i contraria al nou règim i la seva política reformista –recordi's, per exemple, la primigènia manifesta hostilitat dels grups catòlics al projecte laïcista republicà o la fallida insurrecció monàrquica del general Sanjurjo d'agost de 1932— i de l'altra, d'una esquerra "proletària" avocada a explotar, mercès posicionaments manifestament insurreccionals –com la "gimnàstica revolucionària" dels sectors més extremistes de

[300] Ibídem.
[301] Sobre la manca d'adequació argumental del cinema comercial espanyol amb la realitat política i social del període i la preeminencia de gèneres i fòrmules "d'evasió", en especial durant els anys republicans, GUBERN, Román, *El cine sonoro…*, op. cit., en especial pp. 95 i ss.; CAPARRÓS, Jose Mª, *Arte y política…*, op. cit., pp. 273 i ss.

l'anarcosindicalisme, exemplificada, entre d'altres, amb els fallits intents revolucionaris de gener de 1932 i gener i desembre de 1933— la creixent insatisfacció i frustració popular davant la timidesa del reformisme republicà.

3.4 *La nueva dramática*[*]

I és que l'indissimulada imbricació del debat cinematogràfic amb la discussió política, sublimada en bona mesura a través de la contraposició entre "espanyolada" i "cinema hispà", això és, el debat i la discussió sobre dos models cinematogràfics, un real i un altre d'imaginari, idealitzat i anhelat, evoca i remet fàcilment al debat bipolar sobre les dues espanyes que, d'ençà la crisi finisecular decimonònica, havia estat orbitant sobre el gruix dels debats i discussions polítiques i culturals hispanes i al qual, com ha quedat ja insinuat en el prefaci introductori, en absolut podria mostrar-se aliè un personatge com Mateo Santos, fidelíssim militant d'un radicalisme polític i cultural llargament avocat a la recerca d'un "poble" inventat com a tema, manipulat com esperança i desitjat com a imaginari auditori.[302] D'aquí que la primigènia indefinició i l'ambigüitat dels epítets i termes al voltant dels quals tendiren a articular-se inicialment el debat i les discussions sobre el panorama cinematogràfic espanyol –palesades sovint a través de contradictòries contraposicions de figures i referents autorials literaris, com el Cid, don Quixot o el Marqués de Bradomín,[303] només parcialment escrutables en funció del tarannà i l'idiosincràsia d'un personatge com Mateo Santos i que condensen, en definitiva, insatisfaccions, frustracions, anhels i esperances de naturalesa molt diversa (social, política, artística, professional...)—, quedessin progressivament arraconats a mesura que aquests es vegin mediatitzats per l'efervescència político-social i cultural del país dels anys de la II República i la progressiva imbricació, com es veurà més endavant, en un capítol posterior, de l'activisme periodístico-cinematogràfic de Mateo Santos en l'entramat associatiu cultural i editorial llibertaris.

---

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit SANTOS, Mateo, "La nueva dramática", *Popular Film*, 13-II-1930.

[302] Novament, MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata…*, op. cit. pp. 78.

[303] Veure, per exemple, SANTOS, Mateo, "España bizca", *Popular Film*, 30-I-1930.

Tanmateix, el context polítco-social i cultural o les circumstàncies personals dels protagonistes del debat no permeten obviar el fet que aquest s'inseriria en un context cinematogràficament determinat en gran mesura per la irrupció del sonor i el plantejament, a partir d'aquí i entre d'altres qüestions, d'un debat sobre la competència comercial amb el poderós cinema nord-americà i les possibilitats de projecció a l'exterior del cinema espanyol. D'aquí que en un primer moment, l'indissimulat convenciment de la superioritat artístico-literària hispana sobre la nord-americana portés Mateo Santos –en consonància amb una opinió força estesa entre amplis secors de la crítica i els comentaristes coetanis—[304] a considerar obertament l'arribada del cinema sonor i parlat com una gran oportunitat per "dignificar artísticament" la producció cinematografia espanyola i, a partir d'aquí, projectar-la comercialment a l'exterior. Així, des del setmanari s'arribaria a afirmar el gener de 1929 de forma il·lusòria que "*la película hablada será seguramente un golpe sensible para la exportación de films* [...] *y dará lugar al nacimiento de la industria cinematográfica nacional en cada país del mundo*".[305] Tanmateix, la fulminant ensulsiada productiva amb què es saldaria la transició al sonor a Espanya i la constatació de l'oportunisme i l'avidesa comercial nord-americana a l'hora d'agafar el relleu en matèria de producció de films sonors en espanyol i/o d'una suposada temàtica o "ambientació" espanyoles –generalment pel sistema de les "dobles versions"—,[306] menarien aviat Mateo Santos a desmarcar-se progressivament dels encesos debats i polèmiques de caire nacionalista-lingüístic característics de la pionera etapa introductòria del sonor –tal i com es palesaria en la referida hostilitat vers el CHC—,[307] per acabar relativitzant obertament i originalment la importància de l'idioma en la producció de films i ressaltar, en canvi, el valor d'unes

[304] Exemples en el mateix setmanari a GÓMEZ MESA, Luis, "Bien por César Arconada", 17-I-1929; del mateix autor, "Leves y breves notas de Madrid", 13-VI-1929; ALSINA, Jesús, "Cine mudo y cine sonoro. Cambiando el disco", 25-VII-1929; PEGO, Aurelio, "Hasta los gatos hablan español en Hollywood", 26-VI-1930.

[305] "A propósito del cinema hablado", *Popular Film*, 3-I-1929. Veure també, en el mateix setmanari, GÓMEZ MESA, Luis "¡Bién por César Arconada!", 17-I-1929; ALSINA, Jesús, "Cine mudo y cine sonoro. Cambiando el disco", 25-VII-1929; GÓMEZ MESA, Luis, "Leves y breves notas de Madrid", 13-VI-1929, 13-II-1930 i 20-II-1930; SANTOS, Mateo, "España bizca", art. cit.; SANTOS, Mateo, "La nueva dramática. El cinema propulsor del nacionalismo lingüístico", 6-II-1930.

[306] "Películas sonoras en español, fabricades en Hollywood", *Popular Film*, 1-V-1930; DE ZÁRRAGA, M., "Lo que la Metro-Goldwyn-Mayer está haciendo por el cine parlante en llengua hispana", *Popular Film*, 18-IX-1930; SANTOS, Mateo, "Resurreción de don Quijote", art. cit.

[307] BALLESTER, Ana, *Traducción y nacionalismo…,* op. cit.; GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Cine e identidad nacional…*, op. cit., pp. 278-306.

determinades essències estilístiques i argumentals a l'hora d'imprimir a una pel·lícula un caràcter eminentment "nacional".

Des del setmanari s'insistiria així en oposar a la producció "en espanyol" una producció "genuïnament espanyola",[308] amb un estil original i propi; que el cinema, en opinió de Mateo Santos, *"como cualquier otro arte y como la literatura, lo tiene, puesto que en esto estriba la originalidad, la manera de todo realizador, de todo creador de belleza*".[309] I és que un film només podria veritablement adjectivar-se com a "espanyol" si la trama, el paisatge i, sobretot, el seu personatge central, posseïen, efectivament, una suposada "emoció ibèrica",[310] amb la qual aquest mateix personatge, per exemple, pogués categoritzar-se i elevar-se a "arquetipus" nacional:

> Tengo muy arraigada la creencia –argumentaba Mateo Santos— de que las películas que llevan un marca hispana han de ser, están obligadas a ser espiritualmente españolas, alma y color de España. Las otras ya las hacen los extranjeros. Y como hechas por ellos no son películas españolas, sino traducidas al español. Que no es igual.
>
> Lo de menos es que los intérpretes de un film hablen en nuestra lengua, ni que esos intérpretes sean artistas hispanos. Lo esencial, lo que de veras importa, es que el carácter de los personajes, el ambiente que envuelve la acción, el espíritu del film sean netamente españoles y con un asunto profundamente humano; es decir, universal. Es la única manera de lograr que el cinema hispano tenga un estilo, un modo peculiar y, por lo tanto, una categoría. Como lo tienen el ruso, el yanqui, el alemán y el francés.[311]

No és pas que *Popular Film* i el seu director es mostressin indiferents davant els canvis i convulsions que, tant a nivell artístic com industrial, s'esdevindrien arreu del món amb la irrupció i ràpida consolidació del sonor. De fet, d'ençà els primers assaigs i durant la llarga transició al sonor és possible trobar a les pàgines del setmanari nombrosos articles i notícies que es farien ressò, per exemple, dels debats i discussions inicials entre partidaris i detractors del sonor en relació a l'originalitat i universalitat artística de les imatges cinematogràfiques,[312] o dels problemes derivats

---

[308] Vegi's, per exemple, SANTOS, Mateo, "España dormida", art. cit. i, del mateix autor, "Creación del cinema…", art. cit.
[309] SANTOS, Mateo, "El patriotismo…", art. cit.
[310] SANTOS, Mateo, "La nueva dramática. Películas españolas y películas traducidas al español", *Popular Film*, 14-VIII-1930.
[311] SANTOS, Mateo, "España ante el cinema. El cinema español en España", *Popular Film*, 13-XI-1930.
[312] "Nueva orientación del séptimo arte", *Popular Film*, 17-I-1929; "En torno al cine parlante", *Popular Film*, 16-V-1929; PERALES, Juan, "¿Qué es el séptimo arte?", *Popular Film*, 3-XII-1931.

en diversos àmbits professionals de la necessària reconversió tècnico-productiva que acompanyava al sonor...[313] Notícies, ressenyes i articles d'opinió en els quals, tanmateix, és clarament perceptible des del primer moment una notòria receptivitat davant els canvis i, en definitiva, una renovada fe en les capacitats artístico-comunicatives del cinema arran la irrupció del sonor, les quals hom pot constatar exemplificades en una combativa pionera defensa d'una "renovació total" del mitjà en matèria narrativa, adequada a les noves possibilitats tècniques i artístiques que oferia la sincronització de la imatge i la paraula,[314] la qual, dit sigui de passada, venturosament es corresponia en finalitzar els feliços anys vint amb una generalitzada sensació de cansament i final d'etapa entre amplis sectors intel·lectuals i de recerca de noves vies i fórmules narratives d'expressió artística, adequades al l'efervescent dinamisme social dels nous temps.[315] Perquè, en paraules de Mateo Santos, "*revestir con las galas artísticas de la vieja farándula a la nueva farsa es un disparate*".[316]

Tanmateix, el debat obert a les pàgines de *Popular Film* en relació a la cinematografia espanyola –real o imaginada—, per bé que en absolut aliè a les discussions suscitades arreu amb les transformacions operades arran la irrupció i ràpida consolidació del cinema sonor –la qual, recordem-ho una vegada més, es superposa a Espanya amb el convuls canvi de règim polític—, tendiria expressament i originalment, en funció d'uns determinats pressupostos ideològics, a posar l'accent en l'imperiosa necessitat d'adaptar les pràctiques estilístico-narratives i argumentals del cinema espanyol a la convulsa realitat social del país, d'acord amb l'editorialitzada màxima del seu director de què "*el cinema de cada pueblo es la expresión exacta de su fisonomía histórica*".[317] Per a Mateo Santos i el gruix d'integrants del setmanari, la lògica del moment històric, determinada, com s'ha indicat, per la convocatòria republicana i la mobilització social que l'acompanyà,

---

[313] "El nuevo cinema. La película sonora y los artistas", *Popular Film*, 29-V-1930.
[314] Vegi's, per exemple, "El cine hablado creará al nuevo dramaturgo", *Popular Film*, 22-V-1930; la sèrie d'editorials genèricament agrupades sota l'encapçalament "La nueva dramática" (en especial les del 16-I-1930 i el 6-II-1930); el "recopilatori", SANTOS, Mateo, "Cambio de orientación en el cinema parlante", *Popular Film*, 12-II-1931; o, finalment, la breu ressenya SANTOS, Mateo, "Hace falta un Shakespeare", *Popular Film*, 7-II-1932.
[315] MAINER, José-Carlos, *La edad de plata*, op. cit., pp. 236-237.
[316] SANTOS, Mateo, "La nueva dramática. La forma verbal en la cinta parlante", *Popular Film*, 16-I-1930.
[317] SANTOS, Mateo, "Notas sobre cinema", *Popular Film*, 9-XI-1933.

semblava indefectiblement conduir cap a la creació d'un cinema amb el qual pogués identificar-se plenament, *per fi*, el poble espanyol i en el qual es veiessin reflectides les seves inquietuds, els seus "grans moviments socials", les seves commocions populars, els seus "petits" drames quotidians...[318] "*Que nos den cine de admiración hacia un ideal* –exclamaria en un article editorial Antonio Guzmán—, *cine de esperanza en una vida más justa, cine de amor a los hombres desheredados. El arte por el arte es un narcisismo inconciliable con la hora actual*".[319]

En efecte, el setmanari no trigaria pas gaire en renegar públicament de qualsevol expressió artística que, contràriament al què semblava menar el moment històric, fos sospitosa d'encabir-se en la coneguda fórmula de "l'art per l'art"; incongruent, vague i "daurada mentida burgesa", segons Mateo Santos, la qual no tenia altra finalitat que "*embrutecer al pueblo, frenar sus mejores impulsos, equivocar sus rutas y actuar de alcaloide, de opio, en sus pasiones y sentimientos más puros*" i contra la qual no cabia altre que alçar i esgrimir la més elevada i noble definició què l'art havia d'esdevenir, necessàriament, "*la lección más bella de humanismo, el método más eficiente de educación social y política de las multitudes*". Per al periodista manxec, el cinema, en tant que expressió artística, mitjà de comunicació i instrument de "pedagogia social", havia de posar-se indefectiblement al servei del poble:

> Al arte, y concretamente el cinematográfico, que por la fuerza irresistible de la imagen es el que actúa más directamente en la sensibilidad y en la voluntad del individuo, hay que darle un alcance social y revolucionario, una trascendencia pedagógica, una tremenda importancia histórica.
>
> La técnica y el perfeccionamiento mecánico en la realización del film no lo es todo. Importa menos aún a la obra de cine, la belleza de la "estrella" y la simpatía del galán. Esas bellezas, simpatías y elegancias tipo "standar" están fracasadas. [...]
>
> El cinema de nuestro tiempo ha de tener sangre, músculos y nervios; tiene que reflejar las inquietudes que agitan e inquietan a la humanidad, que captar las ansias que acucian al proletariado revolucionario, que enfocar su lente hacia los problemas psicológicos y sociales que la nueva vida que se gesta, que la futura Sociedad que ya se vislumbra, plantea al hombre de todas las latitudes.
>
> Si no es así, el cine, como arte de esencia popular, como método de enseñanza, como texto pedagógico, habrá fracasado.
>
> Decir que el arte ha de ser ajeno a la lucha de clases, a la agitación política, a la historia que se forja y, en definitiva, a cuanto ocupa, en todos los países, el primer plano de la actualidad y preocupa al individuo, es monstruoso y estúpido.

[318] SANTOS, Mateo, "En este yermo…", art. cit.
[319] GUZMÁN MERINO, Antonio, "El cine y sus tendencias", *Popular Film*, 25-VIII-1932.

> Hay que barrer definitivamente de la pantalla esas siluetas recortadas sobre un fondo decorativo artificial, con sus menudas anécdotas sentimentales, con sus pequeños conflictos familiares y con sus falsos heroísmos. […]
>
> El cine pertenece a nuestro siglo y ha de responder a las gestas populares.
>
> El cinema, porque es arte de masas, ha de estar al servicio del pueblo si quiere cumplir su misión histórica.[320]

Enèsima i palmària prova de la fidelitat del personatge a una quasi-militant concepció instrumental i socialment compromesa de l'art que, renovada i reactivada mercès al particular rerefons polítco-social i cultural del moment, posa de manifest igualment i obliga a consignar aquí el notable impacte i influència exercits per la cinematografia soviètica sobre Mateo Santos i el gruix dels integrants de *Popular Film*. Impacte, és clar, no exclusiu del setmanari, extensiu a amplis sectors intel·lectuals del país, que en molts casos tendiria indissimuladament a transcendir l'àmbit exclusivament artístico-narratiu per abastar també el polític[321] i que, fonamentalment, venia determinat per la primigènia i inequívoca concepció utilitarista, didàctica i populista del mitjà pels soviets –explicitada per la famosa frase de Lenin "De totes les arts, el cinema és per a nosaltres la més important", pronunciada poc després del triomf de la revolució— i, és clar, per la seva notòria i pública voluntat de de correspondre's amb un *nou* model de societat al qual, d'acord amb uns determinats pressupostos ideològics, es volia dotar de contingut. D'aquí que, deixant de banda les simpaties i benevolència amb què, més enllà de les inevitables prevencions ideològiques, una figura com Mateo Santos tendiria a observar sempre tot allò relatiu a la revolució russa i el règim dels soviets –recordi's, per exemple, el pas del periodista manxec per un mitjà com *La Tarde*, referida en el prefaci introductori—, *Popular Film* es mostrés especialment amatent a tot allò relatiu a l'avantguardista i revolucionària proposta cinematogràfica soviètica i de la qual, al compàs de l'evolució del debat sobre la construcció d'un veritable "cinema hispà", s'erigí de forma pionera a Espanya en voluntariós difusor i pedagog.

---

[320] SANTOS, Mateo, "El cinema al servicio del pueblo", *Popular Film*, 9-III-1933.

[321] Bona prova d'això seria l'aparició de dos pioners estudis, en plena Dictablanda del general Berenguer i durant els primers anys de la II República, sobre la producció cinematográfica soviética, els quals denoten clarament l'interés manifest de les elits intel·lectuals hispanes pel tema: FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Panorama del cinema en Rusia*, Madrid, CIAP, 1930 i PALAU, Josep, *El cinema soviètic. Cinema i revolució*, Barcelona, Catalonia, 1932. Quant a l'interés i les simpaties de bona part de l'intel·lectualitat hispana del moment per la revolució soviética vegi's MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata…*, op. cit., p. 242; del mateix autor, *Años de vísperas*, op. cit.; finalment, AVILÉS FARRÉ, Juan, *La fe que vino de Rusia*..., op. cit.

Circumstància, dit sigui de passada, generosament obviada pels escadussers estudis i ressenyes existents sobre el tema[322] i en la qual excel·liria el valencià Juan Piqueras (Requena, 1904 – Venta de Baños, 1936),[323] qui seria reconegut, fins al seu assassinat a mans dels insurrectes franquistes durant els primers compassos de la Guerra Civil,[324] com una de les més destacades personalitats en la configuració d'una cultura cinematogràfica a Espanya durant el segon quart del segle XX, el caràcter pioner i avançat de la qual fou ja destacat internacionalment pels seus coetanis equiparant la seva figura a la del pioner cineasta i crític francès Louis Delluc.[325] De formació autodidacta i jovenívolament avocat preferentment a una defensa de la funció social del cinema i tasques de divulgació i acció política per sobre de consideracions estètiques, l'ingrés de Juan Piqueras en la plantilla de redactors i col·laboradors de *Popular Film* el 1928 es produí gairebé de forma simultània a la seva introducció, de la ma de Luis Gómez Mesa, en el nucli avantguardista de la "Residencia de Estudiantes" i *La Gaceta Literaria*, en el qual agafaria el relleu del seu amic Luis Buñuel al capdavant de la seva secció cinematogràfica i del seu pioner "Cineclub Español".[326] Col·laborador habitual també de periòdics com *La semana gràfica*, *La Pantalla*, *Atlántico* o *El Sol*, entre d'altres, la consagració internacional de Juan Piqueras arribaria a partir de 1930 quan, mentre exercia com a corresponsal a París de múltiples publicacions i revistes i s'encarregava de la selecció, compra i lloguer de pel·lícules per al referit "Cineclub Español" i per a l'empresa *Filmófono*, intervingué en el II Congrés Internacional de Cinema Independent de Brusel·les, en el qual coincidí amb alguns dels més prestigiosos crítics i teòrics del cinema del

[322] Veure KHARITONOVA, Natalia, "El cinema rus en la premsa catalana dels anys 30", *CinEASta*, consultat el 2-VII-2012 a http://cineasta.casadelest.org/cat/; LATORRE, Jorge, et. al., "Recepción del cinema soviético en España: una historia quijotesca entre guerras, censuras y complejas aventuras", *Anagramas*, vol. 9, nº 17, juliol-desembre de 2010, pp. 93-106 (consultat el 2-VII-2012 a http://quijoteste.casadelest.org/).

[323] Malgrat el seu marcat carácter hagiogràfic i davant la manca d'un estudi biográfico-intel·lectual actualitzat, per a la figura de Juan Piqueras resulta plenament vigent LLOPIS, Juan M., *Juan Piqueras: el "Delluc" espanyol,* (2 vols.), València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

[324] Sobre les circumstàncies del seu assassinat, així com de la seva relació en aquells moments, entre d'altres, amb Antonio del Amo o Luis Buñuel, pot consultar-se GUBERN, Román i Paul Hammond, *Los años rojos…*, op. cit., pp. 272-279.

[325] L'actor, escriptor, llibretista i realitzador Louis Delluc (Cadouin, 1890 – París, 1924) fou un dels pioners realitzadors "impressionistes" francesos, al costat d'Abel Gance, Germaine Dulac o Jean Epstein, entre d'altres, per bé que la seva figura està indefectiblement lligada al naixement de la crítica i l'assaig cinematogràfics pròpiament dits, mercés, per exemple, als recull d'articles i ressenyes periodístiques *Cinema et compagnie* (1919) i *Drames du Cinéma* (1923).

[326] GUBERN, Román, *Proyector de luna*, op. cit., p. 205.

moment, com els francesos George Sadoul, Germaine Dulac o León Moussinac, entre d'altres. Fortament influenciat pel cinema soviètic i per la forta càrrega ideològica, simbòlica i la "força política dels seus assumptes",[327] i precoçment vinculat al Partit Comunista, a partir de 1932 i després d'abandonar les seves col·laboracions a *Popular Film*, concentraria bona part dels seus esforços en l'impuls des de París de la políticament compromesa revista *Nuestro Cinema* (París, 1932 – 1935), des de la qual exerciria un notable influx sobre bona part de l'entusiasta joventut cinematogràfica espanyola de l'època (Antonio del Amo, Rafael Gil, Manuel Villegas-López, Juan M. Plaza., Luis Gómez Mesa, Pedro Sánchez Diana, Carlos Serrano de Osma... participaren més o menys assíduament en la publicació).[328]

Quant a la presència del cinema soviètic a *Popular Film*, aquesta pot començar a rastrejar-se ja a partir de 1928, quan encara en plena dictadura primorriverista i coincidint amb els primers frustrats intents d'introduir el cinema soviètic a Espanya, el setmanari es feu ressò, en termes indissimuladament elogiosos, del caràcter originalment i "essencialment nacionalista" de la cinematografia russa;[329] no seria veritablement fins dos anys més tard que, coincidint ja amb la presentació oficial a Espanya, en el si del madrileny "Cineclub Español" de la *La Gaceta Literaria,* dels primers films soviètics,[330] el tema començaria a ser objecte d'una especial atenció informativa i analítica per part de la publicació, la qual es prodigaria a partir de llavors i en endavant en reportatges i comentaris sobre l'obra d'alguns dels seus grans realitzadors, com Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov o fins i tot d'altres

---

[327] PIQUERAS, Juan, "Antena cinematogràfica de París. Definición del cine soviético", *Popular Film*, 3-VII-1930.

[328] Sobre aquesta publicació pot consultar-se encara la pionera i políticament militant PÉREZ MERINERO, Carlos i David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935*, Valencia, Fernando Torres editor, 1975.

[329] GIMENO, José, "¿Nacionalismo cinematográfico o cooperación internacional?, *Popular Film*, 26-VII-1928. Aquests primers frustrats intents d'introduir el cinema soviètic a Espanya consistiren en un passi privat a la prensa en el cinema Capitol de Barcelona del film *El fin de San Petersburg* (V. I. Pudovkin, 1927), l'exhibició comercial del qual no fou finalment autoritzada per les autoritats. Veure GUBERN, Román, *Proyector de luna*, op. cit., pp 327-328.

[330] La projecció dels films *El poble del pecat* (Olga Preobranyeskaia, 1927) i *Ivan el Terrible* de (Iuri Tarich, 1926) en la novena sessió del referit cineclub, fou àmpliament ressenyada a les pàgines de *Popular Film* per dos il·lustres participants del cineclub, en aquells moments col·laboradors del setmanari: Luis Gómez Mesa i Juan Piqueras. Vegi's, respectivament, GÓMEZ MESA, Luis "Presentación del cinema ruso en España", 20-II-1930 i PIQUERAS, Juan, "Antena cinematográfica. Primera exhibición del cine ruso en España", 17-IV-1930.

menys coneguts, com Olga Preobrazhenskaya;[331] retrospectives sobre l'evolució artística i organització productiva de la cinematografia soviètica;[332] articles sobre el valor i la funció pedagògica de les pel·lícules soviètiques...[333] Presència que, com ja s'ha indicat més amunt, tendiria indissimuladament a imbricar-se amb el debat en el si del setmanari sobre la construcció d'una alternativa discursiva i estilística a la realitat cinematogràfica hispana del moment; perquè des del primer moment l'atenció informativa al cinema soviètic vindria justificada per la seva primigènia consideració com un nou gènere d'espectacle cinematogràfic, capaç d'evidenciar a l'espectador la seva indissoluble filiació a una "col·lectivitat de classe" mercès a la seva posada en escena de figures i personatges considerats no de forma aïllada, sinó en funció de la col·lectivitat a la qual representaven.[334]

La cinematografia soviètica es presentaria així a *Popular Film* com un model a seguir i un referent ineludible en la construcció d'un *nou* cinema espanyol, un cinema veritablement hispà. Significativament, el mateix Juan Piqueras glosaria la presentació del cinema soviètic a Espanya com un fet d'una transcendència artístico-cinematogràfica i política ineludible "*en un país que, como el nuestro, carece de una producción cinematográfica personal, racionalmente española*" i proposaria obertament a la germinal cinematografia espanyola, atès l'innegable "contacte racial i tipològic" existent entre Rússia i Espanya, deixar-se influenciar pel cinema dels soviets "*ya que, tanto por un carácter de orientador de masas, como por su técnica, como por la supresión de primeras figuras –tan favorable aquí, que carecemos de artísticos temperamentos cinematográficos—, como por ese contacto racial de que hablamos antes, es el único que puede influenciarnos y la única influencia que –en*

[331] Per a Eisenstein: PEGO, Aurelio, "Ya está aquí el genio", 19-VI-1930; "Enfoques", 24-VII-1930; CASTELLÓN DÍAZ, J., "El genio de Eisenstein", 24-III-1932; PLAZA, Juan M., "Los grandes realizadores soviéticos. Eisenstein", 25-VIII-1932. Per als altres: PLAZA, Juan M., "Los grandes realizadores soviéticos. Pudovkin", *Popular Film*, 1-IX-1932; PLAZA, Juan M., "Los grandes realizadores soviéticos. Kuleshov", *Popular Film*, 18-VIII-1932; DEL CAMPO, Juan, "Los grandes realizadores rusos. Olga Preobranyeskaia", 9-I-1930.

[332] Per exemple, FEDOROFF, A., "Evolución de la cinematografía rusa", 20-II-1930; "Panorama artístico ruso", 22-V-1930; "Definición del cine soviético", 3-VII-1930; PIQUERAS, Juan, "Situación actual del sistema soviético", 16-IV-1931; "El cine ruso en la actualidad", 13-IX-1934.

[333] "La película documental, incorporada a la dramática cinematográfica", 3-VII-1930; "El misterioso atractivo de las razas desconocidas", 25-XII-1930; SANTOS, Mateo, "El cine como instrumento pedagógico", 5-II-1931; SOUKAREVSY, "La película social y de higiene en Rusia", 21-I-1932; ALSINA, Jesús, "El cine cultural y la política roja", 8-II-1934.

[334] FEDOROFF, A., "Evolución de la cinematografía rusa", *Popular Film*, 20-II-1930.

esencia y en técnica— debemos aceptar nosotros".[335] Efectivament, per al crític valencià el paral·lelisme existent entre la realitat social russa pre-revolucionària i el convuls context social i polític espanyol del moment feien del cinema soviètic un instrument pedagògic de primer ordre en matèria política i social i l'erigien en un referent ineludible a l'hora d'erigir un cinema espanyol veritablement i verídicament capaç de correspondre's amb la seva realitat social. Així ho palesaria novament la tardor de 1930, per exemple, a propòsit del film *Els tàrtars* (P. Chardynin, 1925),[336] el qual el portaria a afirmar que

> El cine hispánico ha de tener su autentico punto de partida bajo la influencia del cinema eslavo. Ya dijimos en otros momentos [...] lo beneficiosa que sería esta influencia para nuestra cinematografía y lo beneficiosa que esta cinematografía sería para España. No solamente porque con ella, llegaría la afirmación –el arraigue— de una manifestación española tan débil como nuestro cinema. Sino que además, marcaria una evolución notable en otros aspectos de nuestra vida. Se conseguiría con ello dos cosas importantes, entre otras muchas. Por ejemplo: una evolución política [sic.] y una exposición de España –y de las cosas de España— que se desconoce en el extranjero. […]
>
> Ya que el cinema ruso –hecho por masas, para masas— llegaría al pueblo, a la masa española, en toda su integridad. La masa rusa, la vida campesina, el contingente obrero –lleno de fervor, de entusiasmo, de fe en el porvenir- sería recibido por la masa, por el campesino y por el obrero español, con ese mismo fervor y ese mismo entusiasmo. ¡posiblemente, Rusia haría en es España su labor más eficaz e inmediata y lo hispánico sería el admirador más directo y fervoroso de lo ruso.[337]

Uns mesos més tard era el mateix director del setmanari qui, un cop concretat el canvi de règim polític a Espanya, es desfeia novament en elogis davant el cinema soviètic, del qual afirmava la impossibilitat de presenciar la projecció d'un dels seus films sense apassionar-se i emocionar-se davant el mestratge amb el qual els realitzadors soviètics havien erigit el cinema en meravellós agent de propaganda social i política i com instrument d'ensenyament de la més alta, dinàmica i moderna pedagogia, gràcies sobretot a l'original supressió en els seus films de tot allò artificial i superflu i elevant a les masses a la categoria de protagonista, "*captando en la cámara la naturaleza viva, dinámica; escrutando a través de su lente –ojo avizor,*

[335] PIQUERAS, Juan, "Antena cinematogràfica de París. Primera...", art. cit.
[336] Sobre aquest film, que Piqueras visionaria a París per adaptar-lo i enviar-lo a Espanya per exhibir-lo en el si del "Cineclub Español", veure GUBERN, Román, *Proyector de Luna*, op. cit., pp. 349-350.
[337] PIQUERAS, Juan, "Films soviéticos: "Los tártaros", *Popular Film*, 4-IX-1930.

curioso y penetrante— el alma de cada personaje, poniendo en tensión el espíritu para que a lo largo de toda la cinta haya una intensa vibración humana, un afán de justicia, un trozo de vida –de muchas vidas— palpitante y sangrante".[338] D'aquí que Mateo Santos no dubtés en suggerir als impulsors del film *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931), dedicat al màrtir republicà de Jaca, prendre com a exemple l'estil cinematogràfic rus de produccions com *El cuirassat Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925), *La Fi de San Petersburg* (*Konets Sankt-Peterburga*, V. I. Pudovkin, 1927) o *Octubre* (*Oktyabr,* Sergei M. Eisenstein i Grigori M. Aleksandrov, 1927); perquè en elles, argumentà, el protagonista de l'acció no era pas l'estrella individual sinó la massa –"*igual que pasa en la vida, quiérase o no*"—, fet que conferia així al film una insuperable sensació de realitat i d'humanisme.[339]

Vistes així les coses, no és estrany que mentre *Popular Film* reclamava públicament davant els lectors ser la primera revista espanyola en haver atorgat als seus col·laboradors una gran llibertat i amplitud de mires per analitzar i publicitar la cinematografia soviètica "*alentados por las notas que hace tiempo inició Mateo Santos cuando aún se consideraba pecaminoso y atrevido elogiar justamente la labor cinematográfica de la URSS*",[340] a les seves pàgines es denunciessin amb vehement insistència una i altra vegada les traves governatives imposades a l'exhibició de films soviètics, les quals s'observarien com una nova injustícia imposada al poble espanyol, al qual es veia privat així de les innovacions tècniques i ideològiques de la cinematografia i el règim soviètic.[341] Perquè, com denunciaria Mateo Santos l'estiu de 1931 a propòsit dels obstacles imposats a la distribució del film *El cuirassat Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925),[342] la persistència a mans de

---

[338] SANTOS, Mateo, "Estilo del film ruso", *Popular Film*, 14-V-1931.
[339] SANTOS, Mateo, "Ante el proyecto de impresionar un film sobre Fermín Galán", *Popular Film*, 11-VI-1931.
[340] GONZÁLEZ DE UBIETA, José, "Rusia nos presenta", *Popular Film*, 27-X-1932.
[341] Per exemple: PIQUERAS, Juan, "Films soviéticos…", art. cit. i PLAZA, Juan M., "¡Guerra a la censura!", *Popular Film*, 29-IX-1932. Un apunt sobre la censura del cinema soviètic a Espanya en aquests anys a MARTÍNEZ BRETÓN, Juan A., "El conrol cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro", a AA.VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, en especial pp. 119-122.
[342] El film s'havia projectat per primera vegada en passi privat a Espanya el novembre de 1930 en la sessió inaugural del cineclub barcelonès "Studio Cinaes", hereu i continuador de les pioneres "Sessions Mirador" organitzades per la revista homònima, i més tard i successivament, el maig de 1931 en la darrera sessió del "Cineclub Español" i unes setmanes més tard i també en passi privat per als socis, a l'Ateneo de Madrid. Sobre la presentació d'aquest film a Espanya i les vicissituds per a la

l'incipient règim republicà de pràctiques heretades de la finida dictadura monàrquica constituïa una dolorosa prova que les noves autoritats continuaven sense voler reconèixer l'alt valor instructiu que posseïa el cinema rus per a les masses i fins i tot per a "la minoria intel·lectual"; un cinema, en definitiva, el qual no feia sinó presentar una sèrie de realitats i de veritats històriques "*para que los pueblos sepan cómo en un extremo de Europa metido en el Asia, se está formando una Sociedad nueva, sobre la que conviene meditar, y de la que acaso tengan algo que aprender las viejas sociedades*";[343] i un cinema així, inspirat en la vida, "*ha de ser por fuerza constructivo, puesto que es educador. Aleccionador de masas, de multitudes, más que de individualidades aisladas, sin contacto entre sí*".[344] Opinions que, novament a propòsit de les dificultats imposades a la distribució i exhibició de films soviètics per part de les autoritats republicanes, hom pot trobar evocades de la mà d'un exaltat Rafael Gil, per a qui els realitzadors soviètics, en el seu afany documental, havien erigit el cinema en el més gran i efectiu instrument pedagògic en matèria artística, cultural, social i política. Per al jove cineasta madrileny, tots els films produïts a l'URSS esdevenien documentals en la més vasta extensió del terme per reflectir ambients i costums "autèntics", per ressenyar la història passada amb total fidelitat i orientar les masses per a la creació de la vida futura:

> Y este cine ruso –sentenciaria— tan grandioso y de tan alto valor moral, es el que reclamamos nosotros, el que ansiamos ver desde hace mucho tiempo.[345]

En efecte. L'impacte provocat pel cinema dels soviets, indissimuladament erigit, en un context de creixent efervescència polítco-social i cultural, en model a seguir i imitar, no trigaria pas gaire en combinar-se amb la frustració provocada per la manifesta incapacitat espanyola en matèria artístico-productiva a l'hora de donar a llum un cinema capaç de competir comercialment amb la resta de cinematografies nacionals i que, d'acord amb l'exigència del moment històric, es correspongués amb la seva conflictiva i agitada realitat social, per menar finalment Mateo Santos i altres

---

seva distribució i exhibició durant els anys republicans, GUBERN, Román, *Proyector de Luna*, op. cit., pp. 374-377.

[343] SANTOS, Mateo, "El cinema al servicio de las ideas", *Popular Film*, 16-VII-1931.

[344] Ibídem.

[345] GIL, Rafael, "Aspectos. Cine documental y educativo", *Popular Film*, 3-IX-1931.

col·laboradors del setmanari a donar un simbòlic pas endavant i passar de les paraules a l'acció en la construcció d'un cinema veritablement "hispà". De la concreció d'aquest gest a través de l'anomenada *Agrupación Cinematográfica Española* (ACE) i de la definitiva imbricació, a partir d'aquesta, de l'activisme periodístico-cinematogràfic de Mateo Santos en el bulliciós entramat associatiu cultural llibertari barcelonès, s'ocuparà el capítol següent.

4 *¡Paso a los Hombres de buena voluntad!*[*]

La república por la que se sublevaron en Jaca Fermín Galán y los otros héroes de la gesta romántica, no era ésta. No era ésta por la que alzaron el vuelo los aviones de Cuatro Vientos. Ni la que calentó el corazón de las juventudes escolares. Ni la que hecha canto de libertad vibró en las calles de todas las ciudades, pueblos y aldeas de España, el 14 de abril. Ni por la que nosotros, siendo mozos, sufrimos muchos meses de cárcel y de exilio, y por la que conspiramos después, ya hombres maduros, durante las tres ignominiosas dictaduras militares. […]
No, esta República no es la tuya, pueblo; no es la nuestra, que también somos pueblo, carne proletaria.
Esta República es monárquica y para los monárquicos.

Mateo Santos, "República monárquica",
El Jabalí, 1931

España, hasta ahora, carece de cinema propio. […] *Y no existe, porque esa producción no está organizada industrialmente y, además, porque esas películas carecen de auténtica vibración hispana, de estilo racialmente español. Consecuencia de ese resultado negativo es la creencia, muy generalizada entre nosotros, de que el cinema es improvisación, cuando el cinema es fruto del trabajo y del estudio. No incurramos nosotros en idéntico error. Si la idea que nos anima no fuese la de tomar el camino opuesto al que han seguido los cinematografistas españoles* […] *no valdría la pena de ponerse en marcha. Nada hay tan desagradable como avanzar cuando se sabe que la ruta emprendida no conduce a ninguna parte, o conduce al fracaso.*

Mateo Santos, "Agrupación Cinematográfica Española,
Popular Film, 1932

A principis de febrer de 1932, quan encara no s'havien apagat completament a les pàgines de *Popular Film* els ecos de la polèmica suscitada a l'entorn del *Congreso Hispanoamericano de Cinematografia,* i en plena efervescència del debat i les discussions en el si del setmanari sobre les causes i les conseqüències de la manifesta incapacitat nacional per fer front als reptes artístico-productius derivats de la implantació del sonor i, per tant, per formular un cinema capaç de correspondre's

[*] L'encapçalament d'aquest capítol es correspon amb el de l'escrit homònim de Mateo Santos, publicat a *Popular Film* el 19-V-1932.

veritablement amb la seva realitat social, Mateo Santos llançava des de la primera plana del setmanari una crida als aficionats al cinema per a la constitució d'una "*Agrupación Cinematográfica Española*" (ACE); una entitat que, segons el seu impulsor, havia de tenir per immediata finalitat

> Estimular la producción nacional, orientarla hacia normas artísticas y oponerse a que se falseen nuestro ambiente y nuestras costumbres, a que se caricaturicen nuestros signos raciales, igual en las "talkies" hechas en el extranjero que en las aquí realizadas.[346]

4.1 *España hacia el cinema*[*]

La crida, que adoptava expressament el to i el format d'un manifest públic i s'acompanyava d'una butlleta d'adhesió a peu de pàgina adreçada a "*todo aquel que tenga amor al cine y que no lo acerque a él un sentimiento egoísta o bastardo*", venia a representar, efectivament, un significatiu i premeditat punt d'inflexió en el tortuós procés de clarificació, debat i discussió pública desenvolupat pel setmanari a l'entorn dels problemes diversos del cinema espanyol. Un procés indissimuladament alimentat per l'efervescència social i cultural que acompanyà el canvi de dècada i de règim polític a Espanya i que s'havia intensificat notablement a propòsit de la polèmica que havia acompanyat i envoltat la celebració la tardor de 1931 del CHC, fins assolir ja un primer jaló significatiu, com a provisional desenllaç d'aquesta, amb la sortida del setmanari d'un dels seus principals col·laboradors, el madrileny Luis Gómez Mesa, cap de la seva delegació a la capital espanyola i ja en aquells moments una de les més destacades personalitats de la crítica i el comentari cinematogràfic del país.

Luis Gómez Mesa havia nascut l'any 1902 en el si d'una família acomodada i conservadora: l'avi, Valentín Gómez y Gomez (Pedrola, Saragossa, 1843 - La Coruña, 1907), havia dirigit durant la 3ª Guerra Carlina el butlletí *El Cuartel Real* (Oñate, Durango, Tolosa, Estella, 1873 – 1876), motiu pel qual se'l considera el

[346] SANTOS, Mateo, "Llamamiento a los aficionados para constituir la Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film*, 4-II-1932.

[*] L'encapçalament ha estat extret del de l'escrit homònim de Mateo Santos publicat a *Popular Film* el 15-X-1931.

principal inspirador l'any 1874 del "Manifest de Morentín", que recollia les reivindicacions de Carles VII al tro; per la seva banda, el pare de Luis, Miguel Gómez Cano (¿? - Madrid, 1947), fou director del conservador *La Ilustración Católica de España* (Madrid, 1897 – 1899?) i durant la dictadura primorriverista ocuparia, entre d'altres, el càrrec de cap del Ministeri de Governació. El llinatge i la tradició periodística familiar estarien així, doncs, en l'origen d'una pulsió periodístico-literària les primeres mostres de les quals poden rastrejar-se ja l'any 1919 a les pàgines de la pionera revista barcelonesa *El Cine*. Intel·lectualment format durant els anys de la dictadura primorriverista en els cercles literaris i artístics madrilenys de la tertúlia del Pombo i de la Residencia de Estudiantes, Luis Gómez Mesa es mostraria aviat convençut que el cinema, a més d'un espectacle i una indústria, esdevenia un art "*pese a que sus dirigentes se esfuercen en ocultarlo,* [...] *más que un nuevo arte,* [...] *es una expresión de arte*".[347] Signatura habitual en l'àmbit de l'incipient comentari crític en revistes i publicacions com *Arte y Cinematografía, El Mundo Cinematográfico*, *El Cine*, *La Gaceta Literaria* o el periòdic *ABC,* entre d'altres, el madrileny esdevindria també durant els anys republicans col·laborador asidu del programa cinematogràfic d'Unión Radio. Nogensmenys, la seva personalitat apareix igualment vinculada al pioner moviment cineclubístic espanyol del període: primer, a través del "Cineclub Español" de *La Gaceta Literaria,* del qual n'esdevindria un dels seus principals animadors i el seu responsable a partir de 1930, en substitució del seu company i amic Juan Piqueras; posteriorment, a través del "Cine-Studio 33" i del cineclub del GECI, institució de la qual en fou co-fundador, al costat d'altres destacades pioneres personalitats de la cultura cinematogràfica espanyola del període, com ara Antonio Barbero,[348] Manuel Villegas López, Benjamín Jarnés[349] o Rafael Gil, entre d'altres. D'altra banda, Luis

[347] GÓMEZ MESA, Luis, *Autenticidad del cinema (teorías sin trampa),* GECI, Madrid, 1936, pp. 87 i 142, respectivament (cito a través de PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo*…, op. cit., p. 97.)

[348] Antonio Barbero (Guadalajara, 1889 – Madrid, 1963) fou un dels pioners impulsors de la crítica especialitzada de cinema a Espanya. Iniciat en el periodisme en qualitat de ninotaire i humorista gràfic, adquiriria especial rellevància a partir de la dècada de 1920, quan fundà i dirigí la revista *La Pantalla* (Madrid, 1928 – 1930), des de la qual impulsà l'organització del I Congrés Espanyol de Cinematografia.

[349] Benjamín Jarnés (Codo, Saragossa, 1888 – Madrid, 1949) fou un prolífic escriptor l'obra narrativa del qual s'inscriuria en els corrents d'avantguarda. Col·laborador de *La Gaceta Literaria*, el seu pensament i obra va estar igualment molt influenciat pel pensament d'Ortega y Gasset, fins al punt

Gómez Mesa fou també un pioner i prolífic historiador del cinema a Espanya, palesant igualment ben aviat un inusualment diligent coneixement i ús de les fonts d'informació, per exemple, en obres com *Los Films de dibujos animados* (Madrid, 1930) –considerada la primera publicació sobre el tema arreu del món—, *Variedad de la pantalla cómica (una gran clase de cinema)* (Madrid, 1932) o *Autenticidad del cinema (teorías sin trampa)* (Madrid, 1936). A diferència del gruix d'amics i companys d'aventures cinematogràfiques, Luis Gómez Mesa no mostraria un especial compromís o significació ideològica amb la causa del jove règim republicà; els antecedents familiars no convidaven pas a fer-ho, ni tan sols durant la Guerra Civil, quan la seva signatura pot trobar-se en el Madrid assetjat per les bombes en publicacions com *Blanco y Negro* (Madrid, 1891 – 1939). D'aquí que un cop finalitzat el conflicte pogués reprendre sense gaires dificultats la seva tasca de divulgació cinematogràfica, per exemple, en publicacions tan significades amb el nou règim com el periòdic catòlic *Ya* (Madrid, 2ª època, 1939 – 1996) o el portaveu oficial del Movimiento *Arriba* (Madrid, 2ª època, 1939 – 1979); revistes especialitzades com *Primer Plano* (Madrid, 1940 – 1963) –guia espiritual del que havia de ser el nou cinema espanyol del franquisme— o la longeva *Fotogramas* (Barcelona, 1946 - actualitat); o fins i tot institucions com la primitiva Escola Oficial de Periodisme de Madrid, en la qual exerciria com a professor d'Història i Crítica del cinema.

Quant a la sortida de *Popular Film*, aquesta es consumaria el desembre de 1931 i vindria indissimuladament motivada per les profundes desavinences personals i polítiques sorgides amb Mateo Santos a propòsit de la participació de Luis Gómez Mesa en el CHC, les quals serien fins i tot públicament airejades en forma d'intercanvi epistolar des de les pàgines de la revista. I és que la participació del madrileny en l'esdeveniment li valdria per part de Mateo Santos l'acusació de connivència amb elements i figures vinculades a la finida dictadura –en clara al·lusió als antecedents familiars de Gómez Mesa— i fins i tot de simpaties filo-feixistes, a propòsit de la seva amistat i relacions amb un personatge com Ernesto Giménez

d'esdevenir també crític literari de la *Revista de Occidente*. L'any 1939 s'exiliaria a Mèxic, d'on retornà l'any 1948, greument malalt, per morir.

Caballero.[350] Significativament, la sortida de Luis Gómez Mesa de *Popular Film* aniria acompanyada unes setmanes més tard per la d'una altra destacada personalitat del panorama crítico-cinematogràfic espanyol del període: el valencià Juan Piqueras, corresponsal del setmanari a París, qui ja ha estat referit anteriorment en aquest treball, per exemple, a propòsit del seu protagonisme en la introducció del cinema soviètic a Espanya (*vid. supra* capítol 3). La sortida del valencià, si bé no tan airada ni publicitada quant a formes com la del seu amic madrileny –ambdós havien coincidit en el grup de *La Gaceta Literaria* i en el seu "Cineclub Español"—, obeiria igualment al seu progressiu distanciament ideològic i personal respecte Mateo Santos, un circumstància que havia tendit a accentuar-se notablement a partir de l'ingrés de Juan Piqueras en les files comunistes poc després de la proclamació de la II República i de la seva insistència, a partir d'aquí, en una descarada concepció políticament instrumental del cinema, d'inequívoca inspiració soviètica, i que es palesaria editorialment, un cop abandonada la redacció de *Popular Film* amb el llançament des de París de la personalíssima *Nuestro Cinema,* probablement, un dels millors exemples de la "resposta militant" des de les files comunistes als problemes del cinema espanyol durant el període,[351] juntament amb altres publicacions culturals afins, com *Octubre* (Madrid, 1933 – 1934) o *Nueva Cultura* (València, 1935 – 1937).[352] Seria precisament des de les pàgines de *Nuestro Cinema* que Juan Piqueras arremetria contra Mateo Santos, a qui acusaria públicament de falta de coherència periodística per no voler o no saber delimitar adequadament la línia editorial de *Popular Film*[353] i de permetre fins i tot la inclusió en les seves pàgines de postures condescendents amb la política cinematogràfica nazi-feixista emparant-se en una

[350] Veure P*opular Film*, 15-X-1931, 5-XI-1931 i 3-XII-1931.
[351] GUBERN, Román, *El cine sonoro*…, op. cit., pp. 202-203.
[352] Amb l'evocador subtítol "Escritores y artistas revolucionarios", la revista *Octubre* fou fundada i dirigida des de Madrid pel tàndem format pels escriptors Rafael Alberti i Mª Teresa León i des del primer moment la seva aproximació al cinema –a l'igual que la resta d'arts i manifestacions culturals— es féu segons postulats inequívocament soviètics, defensant a tal efecte la impossibilitat d'un veritable "cinema espanyol" fora d'un estat socialista. Per la seva banda, el tabloide *Nueva Cultura*, fundat i dirigit des de València pel cartellista i artista plàstic Josep Renau –Director General de Belles Arts durant la Guerra Civil espanyola—, palesaria igualment des del primer moment un marcat caràcter militant i pro-soviètic en les seves aproximacions al món del cinema, defensant a tal efecte des de les seves pàgines i des del seu efímer "Cineclub Estudio Popular" –dues úniques sessions a València el desembre de 1935 i el gener de 1936— un "veritable" cinema de masses com alternativa al cinema espanyol del període. Veure PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo*, op. cit. pp. 177-180.
[353] "Opiniones en Zig-Zag. La redacción del "Popular Film" ratifica su línea y su bilis", *Nuestro Cinema*, novembre de 1932.

suposada llibertat d'opinions dels seus col·laboradors que el crític valencià qüestionaria obertament contraposant-la amb ironia amb el caràcter eminentment "comercial" i "d'empresa" del setmanari barceloní i la suposada filiació ideològica llibertària del seu director:

> Popular Film –afirmaria Piqueras— es una revista cinematográfica de Barcelona con alardes de independencia e imparcialidad. Su director literario, Mateo Santos, es un revolucionario: un anarquista según su propia expresión. Por eso Popular Film gracias a su independencia moral y material ha podido compaginar, pese a la presión capitalista de la empresa editora, las exigencias comerciales de la misma con las convicciones individualistas de su director. Es decir, que mientras Mateo Santos acoge en las páginas no ilustradas toda esa diversidad de opiniones que vierten en ellas sus colaboradores esteticistas, anarquistas, republicanos, liberales, demócratas, fascistas y comunistas, el administrador, Torres Benet, acapara las 16 páginas de huecograbado para publicar la colaboración apolítica que le remiten Soledad Rodrigo, Carmen de Pinillos, Mario Arnol, Doctor F. Giménez y otros escritores anónimos al servicio de la UFA, de Metro, de Paramount, de Universal, de Columbia, de Artistas Unidos y demás productoras cinematográficas independientes. No queremos poner en duda el buen deseo de Mateo Santos pero no podemos silenciar la confusión que una táctica parecida puede sembrar entre los lectores de Popular Film. Cuando las cosas se delimitan de la forma en que se están definiendo actualmente, no pueden existir posiciones anarquizantes que dejen decir a cada uno lo que quiera en un mismo periódico. Y mucho menos cuando la política va haciendo su incursión en todas las zonas vitales y muy singularmente en el cinema. Todo periódico –aunque sea cinematográfico– debe poseer una ideología propia y no puede solidarizarse con opiniones tan encontradas como las que se publican en Popular Film.[354]

L'origen de les acusacions de Juan Piqueras no era altra que, efectivament, la publicació el juliol de 1933 a *Popular Film* d'un article del seu "enviat especial" a Berlín, Santiago Laporta, en el qual es trencava una llança en favor de la nova política proteccionista alemanya encetada des del Ministeri de Propaganda per Joseph Goebbels, personatge a qui el col·laborador del setmanari referia com "*un hombre lleno de entusiasmo, de sentido artístico y de compenetración con las masas*".[355] Atrevides afirmacions que no trigarien en provocar l'airada resposta contrària d'un altre col·laborador del setmanari, el jove Antonio del Amo, membre també de la redacció de *Nuestro Cinema*, desfermant-se així un intercanvi d'acusacions que obligaria a intervenir el mateix director de la publicació per liquidar ràpidament i de forma diligent una polèmica, certament, inoportuna i

[354] PIQUERAS, Juan, "En torno a una polémica de Popular Film", *Nuestro Cinema*, octubre de 1933.
[355] LAPORTA, Santiago, "Una lanza por Goebbels", *Popular Film*, 20-VII-1933.

incòmode.[356] En qualsevol cas, la duresa amb la qual es pronunciaria al respecte Juan Piqueras contra *Popular Film* i el seu director obligaria a aquest a respondre finalment amb un to similar, contrastant la llibertat d'opinió i independència de criteri dels col·laboradors del setmanari amb el caràcter unívocament soviètic de *Nuestro Cinema*:

> Para Juan Piqueras la posición ideológica de Popular Film es confusa y contradictoria. Es una opinión que no hace mella ninguna en mi ánimo. No porque niegue autoridad al opinante, sino porque la suya es tan circunstancial, tan interesada, que por mucho que yo defina la mía, no la va a comprender, o no le va a convenir entenderla. Popular Film es una ventana abierta al mundo cinematográfico. Desde esa ventana cada uno de sus redactores y colaboradores puede atisbar el panorama que es más grato a sus ojos. Hay quienes mirando a un mismo punto a través de esa ventana tiene del paisaje una visión distinta. A veces mi visión no coincide con la de ninguno de ellos, pero yo no les obligo a que miren las cosas con mis ojos ni con mi espíritu. En este respeto que me merecen las ideas de cuantos colaboran conmigo está precisamente la orientación de Popular Film. A ese respeto para las ideas ajenas le llama Piqueras posición confusa y contradictoria. Me lo explico perfectamente. Piqueras exige a sus colaboradores que opinen como él; yo les dejo la libertad de opinión. Piqueras obra en dictador y a mí las dictaduras rojas, negras o blancas se me antojan una ofensa a la dignidad humana, la forma de esclavitud más irritante y afrentosa. Para Piqueras, Stalin es un ídolo, un dios; yo siento igual desprecio por Stalin que por Hitler o Mussolini. Someterme a cualquiera de ellos me parece vergonzoso, indigno de un hombre. Yo no escribo al dictado de nadie, ni el molde de mi pensamiento es la doctrina fascista ni el dogma comunista; Piqueras, sí, escribe y piensa como le ordenan desde Rusia, que es quien le paga. […] El día que el estado soviético deje de subvencionar "Nuestro Cinema", veremos mudar de opinión Juan Piqueras[357]

En qualsevol cas, la marxa de *Popular Film* de figures com Luis Gómez Mesa i Juan Piqueras, combinada amb una paral·lela major presència i visibilitat en el setmanari de col·laboradors en aquells moments més afins al seu director, com Antonio Guzmán Merino –substitut de Luis Gómez Mesa al capdavant de la redacció madrilenya—, José Luis Salado —que agafà el relleu de Juan Piqueras com a

[356] Així, en una nota publicada en la primera plana el 27-VII-19, la redacció de *Popular Film* justificaría la publicació del referit article i la seva poserior rápida intervenció argumentant que "*Es norma de Popular Film no cohibir el pensamiento de sus colaboradores, mientras esté expuesta en un lenguaje digno*. […] *Pero no siempre coincide con el criterio de los que escriben en nuestra revista*. […] *Sin embargo, esta amplitud y eclecticismo son necesarios en toda publicación moderna e independiente como la nuestra y de ahí que aparezcan trabajos de diversa tendencia y de las que únicamente son responsables sus autores*".

[357] SANTOS, Mateo, "Posiciones. La de Juan Piqueras y la mía", *Popular Film*, 21-XII-1933.

cronista i corresponsal a París—,[358] el publicista i cineasta anarquista Armand Guerra o fins i tot alguns dels ja referits joves conformadors de l'autodenominada "generación de Popular Film", vindria així a expressar d'alguna manera l'arribada dels ecos i fins i tot la translació a la redacció i pàgines del setmanari del mateix procés de radicalització i de polarització política i social que posà fi a la idíl·lica primavera republicana espanyola i la concreció, de la ma del mateix Mateo Santos, d'un procés de renovació que més enllà dels seus innegables personalismes adquiriria igualment visos evidents de clarificació ideològica i "partió de camps".

La pròpia filiació ideològica i trajectòria política del periodista manxec el predisposarien a mostrar-se especialment amatent i receptiu davant d'aquest procés. Començant per la seva manifesta complicitat durant els anys de la Dictadura amb un republicanisme socialment radicalitzat i indissimuladament connivent, d'ençà la crisi social de la postguerra europea, amb un obrerisme llibertari amb qui compartia no poques afinitats ideològiques, estratègiques i tàctiques.[359] Com a botó de mostra pot consignar-se aquí la col·laboració prestada per Mateo Santos i altres republicans radicals com Ángel Samblancat o Abel Velilla, a un projecte editorial tan singular com la revista infantil *Floreal* (Barcelona, 1928 – 1930?), versió alternativa àcrata del popular *Patufet* (Barcelona, 1904 – 1938), editada en primer terme per acompanyar i donar suport a la tasca pedagògica duta a terme per les escoles i ateneus dits "racionalistes" però que a ben segur serví també de cobertura a les activitats relacionals desenvolupades per anarquistes, republicans i altres grups d'oposició a la dictadura, i en la qual hi col·laborarien també figures com la pedagoga racionalista Antonia Maymon, els publicistes anarquistes Federica

[358] José Luis Salado (Valladolid, 1904 – Moscou, 1956) fou un "antifeixista atípic" que abans de dirigir durant la Guerra Civil el diari vespertí madrileny *La Voz* quan aquest restà sota control comunista, s'havia fet un nom com a cronista d'actualitat i d'espectacles i corresponsal en mitjans tan diversos i dispars com els periòdics *ABC*, *El avisador numantino*, *Informaciones, Heraldo de Madrid* o *El Imparcial,* revistes com *Muchas Gracias, Sparta, Nuevo Cinema* o *Popular Film* i periòdics políticament tan compromesos com el republicà radical *La Tierra*. Prolífic escriptor, també es prodigà com a novel·lista en col·leccions de relats breus i fins i tot treballà com a director de l'oficina espanyola de la Paramount a Joinville i com argumentista i guionista en alguns dels films espanyols comercialment mes exitosos del període, com ara *Sierra de Ronda*, (Florián Rey, 1933), *Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1935), *El negro que tenía alma blanca* (Benito Perojo, 1935) o *María de la O* (Florián Rey, 1936). Veure RÍOS CARRATALA, Juan A., *Hojas Volanderas*..., op. cit., pp. 245-395.

[359] Vegi's, per exemple, TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer,* nº 13, 1994, pp. 115-146, així com també, RUIZ PÉREZ, Jesús, "Soviet y República…", art. cit.

Montseny o Alejandro G. Gilabert, el "solidario" Ricardo Sanz...[360] Seria, però, un cop finida l'excepcionalitat primorriverista i consumat el canvi de règim polític a Espanya, quan aquestes afinitats i complicitats polítiques tendirien a explicitar-se més clarament; per exemple, a través de les pàgines d'*El Jabalí* (Barcelona, 1931—1932), setmanari amb el qual alguns veterans supervivents de "Los Miserables" i altres afins al grup (Mateo Santos, Lluís Capdevila, Adrián Vilalta, Francisco Madrid, Ángel Samblancat...) mirarien d'aprofitar la mobilització popular derivada de la convocatòria política republicana per reviure la vella tradició pamfletària i incendiària dels anys heroics del "periodisme de combat" barcelonès –"*El Jabalí, como antaño Los Miserables* –advertiria Lluís Capdevila a les seves pàgines— *se liará a estacazos y a dentelladas con todo bicho viviente que se le ponga por delante. Y, como antaño, irá a la cárcel tranquilamente, con tanta tranquilidad como cualquier general de la dictadura*"[361]— per posar-la ara al servei de les aspiracions político-parlamentàries d'aquells populars "*jabalíes*" republicans que, com l'inefable Àngel Samblancat, adquiririen especial notorietat durant les primeres corts republicanes mercès a un discurs polític populista, visceralment anti-clerical, indissimuladament anti-governamental i connivent, per contra, amb tots aquells elements i grups compromesos amb un programa polític genuïnament revolucionari i rupturista amb el passat constitucional monàrquic i, en definitiva, contraris a l'afiançament d'una república moderada que el mateix Mateo Santos no dubtaria en impugnar la tardor de 1931 des de les pàgines del setmanari per la seva suposada manca de legitimitat popular:

> La república por la que se sublevaron en Jaca Fermín Galán y los otros héroes de la gesta romántica, no era ésta. No era ésta por la que alzaron el vuelo los aviones de Cuatro Vientos. Ni la que calentó el corazón de las juventudes escolares. Ni la que hecha canto de libertad vibró en las calles de todas las ciudades, pueblos y aldeas de España, el 14 de abril. Ni por la que nosotros, siendo mozos, sufrimos muchos meses de cárcel y de exilio, y por la que conspiramos después, ya hombres maduros, durante las tres ignominiosas dictaduras militares. […] No, esta República no es la

[360] Sobre aquesta revista, SOLÀ, Pere, *Las escuelas…*, op. cit., p. 108. Quant a la participació o col·laboració de Mateo Santos i altres republicans radicals, *Floreal*, nº 20, 22-VI-1928. Finalment, consignar que durant els primers mesos de la guerra civil la revista reapareixeria fugaçment com a secció del popular *TBO* (Barcelona, 1ª època, 1917 – 1938), en la seva contraportada, dedicada especialment a elogiar la tasca duta a terme pel CENU (Consell de l'Escola Nova Unificada).
[361] CAPDEVILA, Lluís, "¿Se ha proclamado la república?", *El Jabalí*, 8-X-1931.

tuya, pueblo; no es la nuestra, que también somos pueblo, carne proletaria. Esta República es monárquica y para los monárquicos.[362]

Una impugnació que en la seva indissimulada translació al debat i la discussió cinematogràfica no només serviria per atiar el primigeni inconformisme i posicionament eminentment crític característics de *Popular Film* en relació al cinema espanyol del moment o de base argumental per a la campanya desfermada pel seu director i altres col·laboradors contra el CHC, sinó que, a partir d'aquí, s'erigiria igualment en un important al·licient i estímul per a què Mateo Santos es decidís a llançar a l'arena pública una proposta com l'ACE, segons reconeixeria, un cop constatat el fracàs de les iniciatives particulars i del CHC "*en su fin primordial de dotar a España de cinema propio*",[363] en un moment en què l'extensió del sonor possibilitava la definitiva "nacionalització" del mitjà; però també, molt significativament, quan el país acabava de veure's sacsejat pel frustrat aixecament llibertari de les conques mineres de l'Alt Llobregat i el Cardener,[364] el qual venia a

[362] SANTOS, Mateo, "República monárquica", *El Jabalí*, 8-X-1931. D'altra banda, Sobre el joc d'aliances i la connivencia entre republicans extremistas i anarquistes així com també sobre la dinámica insurreccional del període vegi's UCELAY-DA CAL, Enric i Susanna Tavera, "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer*, nº 13, 1994, pp. 115-146; també, TAVERA, Susanna, *Federica Montseny. La indomable*, Barcelona, Ediciones Temas de Hoy, 2005, p. 110 i ss. Finalment, sobre l'atomitzat i calidoscòpic món del republicanism d'extrema esquerra durant els anys republicans pot consultar-se MOLAS, Isidre, "El partit "Extrema Izquierda Federal", *Working Papers*, nº 174, 1999.

[363] SANTOS, Mateo, "Llamamiento…", art. cit.

[364] Aquest aixecament, amb epicentre a Fígols, vingué precedit per una sèrie de conflictes en el ram del tèxtil de la zona, els quals precipitaren el 19 de gener de 1932 un moviment insurreccional que, en qualsevol cas, sembla ser que estava ja previst a la zona per part d'alguns elements de la CNT i de la FAI. L'aixecament s'estengué ràpidament a les localitats de Súria, Puigreig, Balsareny, Navàs, Navarcles, Sallent, Cardona i fins i tot Manresa, on fou proclamat el comunisme llibertari i alçada la bandera roig i negre; tanmateix, la descoordinació dels revoltats amb la direcció confederal de Barcelona i la ràpida reacció de les autoritats, que mobilitzaren tropes de l'exèrcit i de la guàrdia civil, facilità l'aillament dels sublevats i el sufocament de la revolta, consumat definitivament el 23 de gener. A tot plegat li seguí una repressió governamental especialment dura, amb la clausura de nombrosos sindicats, locals i publicacions confederals, centenars de detinguts i, finalment, la deportació a Guinea dels considerats els principals instigadors i dirigents de la revolta, fet que motivà nombroses protestes i noves revoltes, algunes d'elles especialment violentes; com a Terrassa, on a principis de febrer del mateix any els obrers sublevats assaltaren l'ajuntament, proclamaren novament el comunisme llibertari i s'enfrontaren violentament a la guàrdia civil. Sobre aquests fets pot consultar-se, entre d'altres, MADRID, Francisco, *Film de la república comunista libertaria: reportaje político*, Barcelona, Ediciones de la Flecha, 1932; BORDERÍAS, Cristina, *La Insurrección del Alto Llobregat -enero 1932-: un estudio de historia oral*, Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 1977; FLORES, Pedro, *Las luchas sociales en el Alto Llobregat y el Cardener. Contribución a la historia de Manresa y comarca*, Barcelona, [l'autor], 1981; PAZ, Abel, *Durruti en la revolución española* [1972], Barcelona, La esfera de los libros, 1996, en especial pp. 313-322; també, TERMES, Josep, *Història del moviment anarquista a Espanya (1870-1980)*, Barcelona, L'Avenç, 2011, pp. 415-418, on es poden trobar interessants referències bibliogràfiques

culminar un tortuós cicle insurreccional de motins i vagues iniciat l'estiu de 1931 i jalonat, entre d'altres, per la conspiració de Tablada, la vaga de la Telefónica, la "Setmana Sagnant" de Sevilla, les vagues generals de Saragossa i Barcelona...[365] I és que per a Mateo Santos el moment històric venia determinat a Espanya per la imperiosa necessitat d'adequar i acompassar els ritmes i les dinàmiques del cinema a les d'una realitat social essencialment contradictòria i eminentment conflictiva i en plena ebullició; a tal efecte es proposaria assajar un nou estil d'organització, d'arrels més populars i, per tant, desvestida d'egoisme i d'ambicions purament comercials i sense objectius artístics, capaç de trencar amb les inèrcies del passat i de depurar tècnicament i artísticament una producció cinematogràfica el gruix de la qual calia cremar i destruir per patriotisme i per higiene espiritual per no saber dur a la pantalla una figura o un esdeveniment històric sense menystenir-los, falsejar-los o reduir-los miserablement a la categoria de sainet. D'aquí la urgència, en definitiva, de procedir a assentar les bases artístiques i ideològiques a Espanya d'un cinema que, com ha quedat referit ja en el capítol precedent, *necessàriament* havia d'esdevenir el *veritable* reflex de la contradictòria i conflictiva realitat social espanyola; un cinema, en definitiva, fet *per al* poble i, perquè no, fet *pel* poble. Una pulsió popular i populista que en la seva calculada indefinició i ambigüitat i més enllà del tarannà i la idiosincràsia d'un personatge com Mateo Santos, tendiria igualment a projectar-se i impregnar des del primer moment una iniciativa com l'ACE; mercès, entre d'altres, a la implicació en el projecte d'una de les primigènies figures pioneres a Europa del cinema militant: el valencià Armand Guerra, un "sembrador de rebel·lies" anarquista que en el moment d'incorporar-se l'any 1929 a la redacció de *Popular Film* en qualitat de corresponsal a Berlín, acumulava ja una dilatada experiència com a periodista i realitzador cinematogràfic, així com també un ampli coneixement de primera ma de la realitat cinematogràfica francesa, alemanya i fins i tot soviètica.[366]

---

coetànies sobre els fets; finalment, sobre la relació d'aquests fets amb l'insurreccionalisme llibertari durant el període pot consultar-se BRADEMAS, John S., *Anarcosindicalismo y revolución en España (1930-1937)*, Barcelona, Ariel, 1974.

[365] UCELAY-DA CAL, Enric i Susanna Tavera, "Una revolución dentro de otra…", art. cit.

[366] Per a una visió més exhaustiva de la vida i obra d'Armand Guerra poden consultar-se, entre d'altres: AGRAMUNT, Francisco, "Armand Guerra: cronista de la aurora libertaria", *Historia 16*, nº 360, abril de 2006, pp. 78-98; AGRAMUNT, Francisco; Ríos Carratalà, Juan A., *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías: la recuperación de un cineasta valenciano*, València, Fundació Municipal de Cine - Mostra de Valencia - Ayuntamiento de Valencia, 2008; RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil española*, Barcelona, Barril Barral

Nascut el 1886 a Llíria amb el nom de José Estívalis Cabo –i no Calvo, com habitualment apareix erròniament referit— en el si d'una humil família de camperols, Armand Guerra deixaria aviat enrere la seva infantil etapa com a escolanet i seminarista a València per començar a treballar en una impremta. Ben aviat establiria relacions amb el moviment obrer i els cercles llibertaris locals, fins al punt que el seu compromís polític i social l'obligà l'any 1908 a abandonar Espanya per iniciar un llarg i tortuós periple europeu i mediterrani (Niça, Marsella, Lyon, París, Ginebra, Milà, Alexandria, Grècia, Romania...), al final del qual, el 1912, s'instal·laria a París, on compaginaria els seus treballs com a tipògraf i corresponsal amb la realització cinematogràfica. En aquests anys Armand Guerra mantindria ja contactes més o menys estables i fluïts amb destacats elements i grups de l'establishment anarquista i sindicalista internacional, com el metge andalús Pedro Vallina,[367] llavors exiliat a Anglaterra, i el seu nom apareix referit sovint en publicacions com la cubana *Tierra* (La Habana, 1899 – 1915) o la suïssa *Le Réveil anarchiste* (Ginebra, 1900 – 1946),[368] entre d'altres. Aquest fet, juntament amb l'èxit l'any 1913 del seu film *Un crit a la selva,* produït per a la casa Eclair i en el qual, a banda d'argumentista i director, el valencià actuava també com a intèrpret, li valgueren les simpaties del carismàtic Yves-Marie Bidamant, secretari del poderós sindicat ferroviari francès, qui el convidà a unir-se al "Cinéme du Peuple", una cooperativa de producció cinematogràfica nascuda sota els auspicis dels sindicats

---

Editores, 2010, pp. 19-174. Existeix igualment un film sobre la vida i obra d'Armand Guerra, el qual, malauradament, no ha estat possible localitzar i visionar: *Armand Guerra, réquiem por un cineasta español* (Ezequiel Fernández, 1998).

[367] Pedro Vallina Martínez (Sevilla, 1879 – Veracruz, Mèxic, 1970) fou un destacat publicista anarquista que durant la primera dècada del segle XX s'erigí en un dels principals representants internacionals del moviment obrer anarquista espanyol a l'estranger, on residí durant diversos períodes de temps a causa de les seves activitats polítiques (assistent al Congrés de la FTRE del 1900, amic personal de Mateo Morral, animador de la campanya internacional contra l'afusellament de Francesc Ferrer…). En vespres de la proclamació de la Dictadura primorriverista formava part del CN de la CNT i durant la II República fou un dels principals animadors i protagonistes de l'agitació social i política extremenya i andalusa del període, mantenint estrets contactes amb figures com Balbotín o Blas Infante, entre d'altres, fet que li valgué nombroses crítiques i atacs per part d'alguns elements del propi moviment llibertari, recelosos de les seves amistats i activitats polítiques. Veure VALLINA, Pedro, *Mis Memorias*, México D.F., Tierra y Libertad, 1968.

[368] *Le Revéil anarchiste* fou una revista bimensual fundada i dirigida pel tipògraf italià Luigi Bertoni (Milà, 1879 – Ginebra, 1947), la qual, malgrat la seva modesta tirada –uns 5.000 exemplars—, es convertí aviat en un dels principals òrgans de propaganda anarquista a Suïssa. A partir de 1922 s'editaria també en italià, amb el títol de *Il Risveglio*, erigint-se en portaveu dels exiliats italians del feixisme. El 1938, a causa de les campanyes i activitats en suport de la república i els anarquistes espanyols, la revista seria prohibida, editant-se en endavant de forma clandestina i igualment en edició bilingüe.

francesos amb la finalitat de contribuir, sota el lema "*Amuser, Instruire, Emanciper*", a l'educació artística del poble mitjançant de la producció de films de caràcter social. I tot plegat, com es recollia en el seu manifest fundacional, "*en communion d'idées avec les groupements divers du Prolétariat que sont basés sur la lutte de classes et qui ont pour but la suppression du salariat par une transformation sociale économique*".[369] I és que per als impulsors de "Le Cinéme du Peuple" –entre els quals hom pot trobar figures com Sébastian Faure o Jean Grave— l'art cinematogràfic esdevenia ja un mitjà de propaganda i educació social de primer ordre al qual el moviment obrer no en podia pas restar aliè o mostrar-se hostil; en especial atesa la seva innegable repercussió social, la qual el convertia en un efectiu "antídot" contra les pitjor xacres que colpien al proletariat:

> Beaucoup de militants frappés de l'énorme développement du ciné, très en faveur auprès du grand public, se sont efforcés de signaler dans divers organes la force de propagande que peut acquérir, pour la diffusion de nos idées, un Cinéma appartenant à la classe ouvrière... Notre but est de faire nous-mêmes nos films, de chercher dans l'histoire, dans la vie de chaque jour, dans les drames du travail, des sujets scéniques qui compenseront heureusement les films orduriers servis chaque soir au public ouvrier. Notre pensée permanente est de rester en contact permanent avec le prolétariat que veut s'affranchir… […] Quel merveilleux moyen de propagande que le ciné ! Nos adversaires l'ont bien compris… Il est temps de réagir ! Le contre-poison est entre vos mains, camarades, sachez vous en servir… […] Devenez coopérateurs du Cinéma du Peuple et avant peu la classe ouvrière aura un merveilleux outil de propagande.[370]

Fou en el marc d'aquesta original iniciativa que Armand Guerra dirigí i participà l'any 1914 en pel·lícules com *Les misères de l'aiguille*, *Le Vieux Docker* o *La Commune!*, un film estrenat el març de 1914 al Palais des Fêtes de París davant dos mil espectadors i que a més de suposar el debut cinematogràfic de l'enigmàtica Jeanne Roques "Musidora"[371] esdevindria, en paraules del mateix realitzador

---

[369] Cito a través de MANNONI, Laurent, "28 octobre 1913: création de la société "Le cinema du peuple", *1895*, (nº especial: "L'année 1913 en France"), 1993, p. 104. Sobre el "Cinéma du Peuple" veure també PERRON, Tangui, "Le contreipoison est entre vos mains, camarades". CGT et cinema au debut du siècle", *Le Mouvement Social*, nº 172, juliol-setembre 1995, pp. 21-37

[370] *Le Libertaire*, 13-IX-1913; cito novament a través de MANNONI, Laurent, "28 octobre 1913.., art. cit., pp. 103-104.

[371] Jeanne Roques "Musidora" (París, 1889 – 1957) fou una popular actriu i realitzadora que es féu famosa per la seva aparició en la sèrie de films *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915), gràcies a la qual s'erigí en un dels primers arquetips de femme fatale del cinema i en musa del moviment surrealista encapçalat per Breton i Aragon.

valencià, la primera "pel·lícula de masses" de la història gràcies a la participació de gairebé un miler de figurants.[372] Malauradament, l'esclat de la Gran Guerra va fer descarrilar aquesta originalíssima i pionera experiència de cinema militant, quedant en suspens, entre d'altres projectes, un film sobre la vida i obra de Francesc Ferrer i Guàrdia o l'edició d'un noticiari sobre el món obrer i sindical, *Les Actualités ouvrières*.[373] A l'igual que molts altres refractaris a les armes, Armand Guerra es veuria aviat obligat a abandonar França; ho faria l'any 1915 en un vagó de mercaderies. Després de viatjar novament arreu d'Europa i actuar com a corresponsal per a mitjans diversos, l'any 1917 retornaria a Espanya, on fundaria juntament amb el seu germà l'empresa "Cervantes Films", amb la qual va poder produir almenys 6 films en dos anys abans d'arruïnar-se, entre d'altres coses, per la seva original però costosa voluntat de rodar en exteriors. A partir de 1921, i a cavall d'Espanya i Alemanya, Armand Guerra treballaria com a traductor de rètols i guions de films muts, guionista, actor, corresponsal i, novament, realitzador, amb films com *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1926), un melodrama populista al qual seguiren altres propostes argumentalment i estilísticament més atrevides, com *Batalla de damas* (*Damen Krieg*, 1927) o *Die geschenkte loge* (1928), les quals no comptaren pas amb el beneplàcit de la censura, que no va permetre la seva exhibició. Major fortuna tindria, en canvi, *El amor solfeando* (1930), una coproducció hispano-alemanya-francesa rodada als estudis alemanys de la UFA, protagonitzada per Imperio Argentina i en la qual el realitzador valencià prendria el relleu de Robert Florey en les tasques de direcció, malgrat que l'argument del film no tenia pas, en opinió seva, cap originalitat "ni traça d'espanyolitat". I és que, decidit a recuperar el nom i el prestigi dels anys pioners del "Cineme du Peuple", el valencià estaria disposat a acceptar en aquells moments qualsevol encàrrec i a fer qualsevol cosa en el món del cinema; potser per això no és estrany comprovar com aquell mateix any

[372] GUERRA, Armand, "Algo sobre la cooperativa UCCE", *Popular Film*, 28-III-1935. Llargament desaparegut, aquest film pot contemplar-se fàcilment avui dia gràcies a la restauració realitzada l'any 1995 per la Cinémathèque Française i en les escenes i seqüències conservades pot veure's també Armand Guerra interpretant el paper d'Adolphe Thiers.

[373] Afegirem que els films de "Le Cinéme du Peuple" s'exhibiren exitosament en les sales franceses convenientment acompanyats de documentals i "reportatges d'actualitat" de marcat caràcter social, com ara *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (dedicat al funeral del referit dirigent socialista), *Victime des exploiteurs* (sobre el treball a domicili) o *L'Hiver! Plaisir de riches! Souffrances des pauvres!* (en el qual es recollien imatges que contrastaven les condicions de vida dels treballadors de París amb el luxe de les classes benestants).

apareixeria actuant davant de la càmera encarnant el paper de pallasso en el film de Sabino A. Micón *La Alegría que pasa*, basat en l'obra homònima de Santiago Russinyol. Molt més honorable havia estat, en canvi, la primera demostració pública de cinema sonor realitzada a Espanya per Armand Guerra l'any 1926 al teatre Liceu de València, en la qual va presentar el pioner sistema de banda sonora òptica patentat pels enginyers danesos Petersen i Poulsen.

Retornat novament a Espanya coincidint amb la proclamació de la II República, els esforços d'Armand Guerra es centrarien a partir de llavors en intentar posar en marxa infructuosament a València uns estudis de rodatge sonor juntament amb el seu germà i amb la participació en règim cooperatiu d'empresaris alemanys. La iniciativa, comercialment anomenada "Sociedad Anónima Española de Industria Cinematográfica Parlante-Sonora Hispano-Cineson", entusiàsticament saludada i publicitada pel mateix Armand Guerra i per Mateo Santos des de les pàgines de *Popular Film,*[374] i que fins i tot rebria elogis i suports des d'altres mitjans periodístics especialitzats,[375] pretenia aprofitar l'experiència del valencià per intentar posar en marxa una empresa dedicada a la producció cinematogràfica sonora, la qual, seguint l'exemple del referit "Cinéme du Peuple" o d'altres iniciatives contemporànies de similars caracterització i vocació empresarial cooperativista –com les alemanyes "Frölich" i "Deutsches Lichspiel-Syndikat", les quals reunien, respectivament, realitzadors, tècnics i artistes i propietaris i explotadors de cinemes —, fos capaç d'organitzar-se i d'actuar mitjançant un règim de producció i explotació de tipus cooperatiu en el qual, per exemple, els estudis i tallers, el personal tècnic i artístic i fins i tot les sales d'exhibició, poguessin gestionar-se de forma independent de les grans productores i distribuïdores internacionals i alhora actuar de forma coordinada en matèria de producció, distribució i exhibició.[376] Fermament convençut, com ja s'ha apuntat en un altre capítol, que amb una activa implicació i cooperació dels

[374] Veure, successivament, "Notas Berlinesas", 11-VI-1931; "El problema de la producción española", 18-VI-1931; "Consideraciones sobre la futura producción española", 25-VI-1931; "Por la producción española en España", 9-VII-1931; "Por la producción nacional. Si yo juera dictador…", 16-VII-1931. Així com també els articles de Mateo Santos "España hacia el cinema", "España figurará pronto en el mapa cinematográfico" i "Un hombre y una empresa", publicats al setmanari, respectivament, el 15-X-1931, el 10-XII-1931 i el 18-II-1932. També, CASINOS, Arturo, "Los movilizadores del cinema nacional", *Popular Film*, 28-IV-1932.
[375] Veure, per exemple, CELA, Mariano, "Las alas rotas", *Cinema*, octubre de 1931.
[376] GUERRA, Armand, "Notas Berlinesas", *Popular Film*, 11-VI-1931.

diversos elements tècnics i artístics implicats en la producció de films –és a dir, dels "obrers" del cinema— es podien superar fàcilment els problemes i les servituds econòmico-empresarials i artístiques derivades de la manca de capitals i el raquitisme inversor autòcton, Armand Guerra confiava originalment poder atreure i vincular a la seva iniciativa algunes de les diverses entitats, clubs o "agrupacions d'amics del cinema" existents ja en aquells moments a Espanya i fins i tot a les mateixes organitzacions obreres, i a tal efecte no dubtà en aprofitar el bulliciós ambient social hispà que seguí al canvi de règim polític per rescatar oportunament de l'oblit a les pàgines de *Popular Film* una experiència com "Le Cinéme du Peuple" per erigir-la, mercès al seu caràcter i vocació inequívocament populars, en un referent i model a seguir per fer front als reptes productius plantejats pel sonor i donar a llum, per fi, un cinema capaç de correspondre's veritablement amb la seva realitat social:

> Ahora bien, tomando como ejemplo la organización del "Cinéma du Peuple" de París, ¿por qué no se intenta en España una organización semejante? [...] ¿Y por qué no atraer a esta Sociedad de producción española a las organizaciones obreras? ¿Miedo a la política? No. Pues tampoco "Le Cinéma du Peuple" de París hizo política. Nuestras películas de entonces eran, en cuanto a ideas, algo semejante a las producciones de los Soviets. Películas de argumento neutral, racionales, humanos – cómicas o dramáticas. En todo aso, películas que eran vistas con agrado por todos los públicos, obreros o patronos, pobres o ricos. Y esto es lo que se haría aquí igualmente.[377]

El projecte d'Armand Guerra, malgrat no reeixir i restar, finalment, com un més dels diversos i voluntariosos efímers intents del període per superar el crític marasme artístico-productiu espanyol i constituir entitats dedicades a la producció de films sonors,[378] trobaria un correlat evident en l'*Agrupación Cinematogràfica Española* plantejada de forma paral·lela i coetània per Mateo Santos des de les

[377] GUERRA, Armand, "Por la producción española en España", *Popular Film*, 9-VII-1931.

[378] Sembla ser que un dels socis alemanys de la iniciativa, Johann Wilhelm Ther, seria en temps de la II República un dels principals agents a Espanya del serveis secrets alemanys. Els seus contactes en aquests anys amb els gestors de la valenciana CIFESA obririen les portes a la col·laboració cinematogràfica nazi-franquista concretada, a través de la Hispano Film Produktion, en les pel·lícules protagonitzades per Imperio Argentina rodades a l'Alemanya nazi sota el padrinatge dels mateixos Adolf Hitler i Joseph Goebbels. Vegi's, ESTIVILL, Josep, "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich", *Film-Historia*, Vol. VII, Nº 2 (1997), pp. 113-130; IRUJO, José Mª, *La lista negra. Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2003, en especial pp. 79-82.

pàgines de *Popular Film*. I és que la coincidència entre el projecte empresarial d'Armand Guerra i la iniciativa de Mateo Santos difícilment pot semblar casual. La mateixa presència del realitzador valencià entre els integrants del "nucli organitzador" de l'ACE, secundant Mateo Santos, constitueix un bon indicador de la voluntariosa i premeditada correspondència ideològica i fins i tot funcional existent entre ambdues iniciatives. Nogensmenys, la creació de l'ACE vindria justificada des del primer moment per la necessitat i la voluntat d'organitzar un fort "nucli d'opinió" –cito textualment— capaç d'actuar intel·ligentment en favor del cinema hispà i de la seva dignificació artística, social o pedagògica;[379] termes que, en la seva calculada relativa indefinició i ambigüitat denoten, tanmateix, la voluntat del periodista manxec d'arribar a imbricar i travar les futures activitats de l'ACE amb el frustrat projecte empresarial cinematogràfic d'Armand Guerra, conferint així a tal efecte i en darrera instància a l'*Agrupación* el paper i les funcions d'una mena de "*think tank*" que, més enllà del seu original paper aglutinant i portaveu d'aquelles opinions i veus més crítiques amb l'evolució del cinema espanyol, pogués exercir, d'acord amb una determinada concepció socialment i artísticament compromesa del cinema, les necessàries funcions de supervisió i direcció d'un renovat "cinema hispà", és clar, veritablement compromès amb la seva realitat social.

D'aquí que, a l'hora d'aventurar el que havia de ser o de cap manera podia esdevenir l'ACE, resulti prou esclaridor observar com el mateix Mateo Santos defugí expressament des del primer moment referir-se al seu projecte com una entitat dedicada a la producció o possible explotació comercial de films, tendint clarament a proposar quant a objectius i finalitat immediata, per contra, una orientació i vocació més aviat cultural i educativa, la qual venia determinada, fonamentalment, per la voluntat manifesta d'impulsar un ampli ventall d'activitats formatives i divulgatives genèricament destinades al foment d'una determinada cultura cinematogràfica, com ara la creació d'una biblioteca del cinema; la celebració de conferències i sessions de cinema espanyol i de films estrangers "*que acusen un avance técnico o que por su tendencia merezca conocerse*"; l'organització d'una escola preparatòria d'artistes a base de cursos teòrics i pràctics de caràcter tècnic i artístic "*para dotar al cinema de lengua española de un grupo numeroso de intérpretes capacitados*"; la realització de

[379] SANTOS, Mateo, "Llamamiento…", art. cit.

pel·lícules de curt metratge de caire documental i fins i tot d'argument; l'edició de fulletons i assaigs divulgatius sobre cinema... a càrrec d'escriptors "afectes" a la ACE; la creació d'una cinemateca de films espanyols, etc.[380] I tot plegat perquè, en paraules de Mateo Santos, a l'ACE, com al poble espanyol, "*no puede serle extraño o indiferente nada de cuanto se relacione con el cinema en general y con su dignificación artística, social o pedagógica*".[381]

La iniciativa, per tant, tendiria així expressament a assimilar-se i situar-se en l'òrbita de tota una sèrie de projectes i experiències que, bé dins de l'àmbit exclusivament artístico-cinematogràfic o bé en funció de paràmetres i àmbits d'actuació cultural i formativa temàticament més amplis, apareixen d'una manera o altra més o menys imbuïdes d'una confiança quasi messiànica en les populars capacitats redemptores i regeneracionistes de la cultura i l'educació. En aquest sentit, es fa molt difícil no observar la projecció sobre l'ACE l'influx d'experiències com la pionera i ja referida "Sociedad de Amigos del Cinema", impulsada des de la revista barcelonesa *El Cine* (*vid. supra* capítol 1), la qual tendeix d'alguna manera a presentar-se com a precursora de l'incipient moviment cineclubístic espanyol del període, objecte d'una especial atenció informativa i seguiment des de les pàgines de *Popular Film* mercès, entre d'altres, a les cròniques servides per Luis Gómez Mesa o de Juan Piqueras sobre les sessions del "cineclub Español", del mateix Mateo Santos sobre les barceloneses "sessions Cinaes", successores de les pioneres "sessions Mirador".[382] Tampoc pot passar-se per alt el possible influx exercit des d'un moviment del cinema amateur especialment actiu a Catalunya a través del Centre Excursionista de Catalunya o l'Agrupació Cinematogràfica del FAD; ni l'oportuníssima i gens casual coincidència del llançament de l'ACE amb la celebració a Barcelona d'un esdeveniment com el I Curs Universitari de Cinema, el

[380] Per a les cursives vegi's, respectivament, "Agrupación cinematográfica española", *Popular Film*, 25-II-1932 i "Programa y norma de la ACE", *Popular Film*, 28-IV-1932.
[381] SANTOS, Mateo, "Llamamiento…", art. cit.
[382] Vegi's, per exemple, GÓMEZ MESA, Luis "Iniciativa feliz. El Cineclub Español", *Popular Film*, 8-IX-1928; "La labor intensa de nuestros Cineclubs", *Popular Film*, 23-V-1929; GAZEL (Mateo Santos), "La octava sesión de Studio Cinaes", *Popular Film*, 19-II-1931; així com també, en anys posteriors i quan el fenomen cineclubista havia arrelat i proliferat arreu d'Espanya, els monogràfics MEDINA, Juan, "Revisión de cineclubs", *Popular Film*, 20-VII-1933 i AMO, Antonio del, "Temporada 1933-34. Revisión de Cineclubs", *Popular Film*, 12 i 19-VII-1934.

qual significà l'entrada del cinema a l'àmbit educatiu superior.[383] Tampoc sembla pas casual la coincidència de la publicació de la crida-manifest fundacional de l'ACE amb la posada en marxa efectiva d'una iniciativa cultural tan transcendental a Espanya com les Missions Pedagògiques republicanes, les quals foren oportunament saludades de forma entusiasta pel mateix Mateo Santos a *Popular Film* en un article editorial dedicat a elogiar, entre d'altres, el savi reconeixement per part dels seus impulsors de la potencialitat i efectivitat del cinema com a mitjà educatiu i la seva utilització en una "croada" dedicada a "*sacudir la pereza mental de los españoles, interesar por los problemas de la cultura a los letrados y sacar de su pavorosa ignorancia a los analfabetos*".[384] D'aquí que no sigui difícil tampoc observar la projecció sobre la iniciativa de Mateo Santos de l'influx d'experiències tan arrelades a casa nostra com la rica tradició d'associacionisme cultural i instructiu que d'ençà finals del segle XIX i amb independència de la seva diversitat formal i ideològica – "ateneus llibertaris" o "racionalistes", "centres d'estudis", "cases del poble", "cercles culturals", "casinos", "societats instructivo-recreatives", etc.—, s'havia erigit en un dels pilars fonamentals del procés d'educació i formació de les classes populars urbanes.

Fet i debatut, cineclubisme, cinema amateur, ateneus populars, cooperatives cinematogràfiques obreres, etc., esdevindrien alguns dels principals i diversos elements referencials i inspiradors d'una iniciativa tan genuïnament quixotesca com l'ACE, la qual començaria finalment a prendre cos i forma la primavera de 1932.

4.2 *¡Paso libre a la ACE!*[*]

El 20 de març de 1932 (diumenge) tenia lloc a l'Ateneu Obrer de les Corts la sessió inicial i "constituent" de l'ACE, en la qual, entre d'altres qüestions, es procedí a

[383] Sobre aquesta original i pionera experiència cinematogràfica universitària, a banda de la bibliografia referida més amunt, en un capítol anterior, pot consultar-se PALAU, Josep, "El cinema a la universitat. Un curs de cinema", *Mirador*, 14-IV-1932, així com també el preliminar DÍAZ-PLAJA, Guillem, "Ponència. El cinema i la universitat", *Mirador*, 17-IX-1932, en el qual es sintetitza el contingut de la ponència presentada al respecte en el seu moment per l'autor al CHC.

[384] SANTOS, Mateo, "La cruzada de la cultura. Misiones Pedagógicas", *Popular Film*, 11-II-1932.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim publicat a *Popular Film* el 5 de maig de 1932, el qual apareix referit més endavant.

escollir una primera Junta Directiva "provisional" que, tot recollint el testimoni del "grup organitzador" original i igualment sota la presidència i direcció de Mateo Santos,[385] havia de tenir per finalitat la posada en marxa efectiva de l'entitat i la "correcta orientació" de les seves activitats mitjançant, per exemple, la redacció d'uns estatuts i l'estructuració de les seves seccions.[386]

En el seu parlament inaugural, amb la seva característica grandiloqüència retòrica habitual i a mode de salutació de benvinguda a la quarantena "d'associats" barcelonesos participants en l'acte, Mateo Santos recordà la idea i el sentiment que l'havien animat a impulsar una iniciativa com l'ACE, els quals no eren altres en aquells moments que la necessitat peremptòria de crear un cinema "netament hispà", és a dir:

> 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.[387]

Així, tot considerant que Espanya restava encara orfe d'un cinema propi degut a la incapacitat autòctona per organitzar industrialment la producció (sonora) de films i per dotar-la d'una autèntica "vibració hispana" i d'un estil "racialment espanyol", el periodista manxec evocà la necessitat de prendre el camí contrari al traçat fins aquests moments pels realitzadors i cineastes espanyols i de començar veritablement a valoritzar el potencial comunicador del cinema, considerant-lo a tal efecte com un mitjà d'expressió artística fruit del treball i de l'estudi i no pas com un simple i improvisat divertiment popular econòmicament molt rendible; d'aquí que, finalment, insistís novament en recordar i subratllar la naturalesa, els propòsits i les

---

[385] Aquest primer "grup organitzador" estaba integrat, entre d'altres, per Mateo Santos, "Armand Guerra", Antonio Guzmán Merino, Jesús Alsina, Enrique Vidal, Salvador Torres, Gloria Bello, Ángel Lescarboura "Les" o Arturo Casinos Guillén; tots ells vinculats d'una manera o altra a *Popular Film*. Vegi's "Informaciones", *Popular Film*, 25-II-1932.

[386] Aquesta primera Junta Directiva provisional estava integrada per Mateo Santos (president), José Sagré (vicepresident), Adrián Vilalta (secretari), Juan Canals (vicesecretari), Salvador Torres (tresorer), Enrique Vidal (comptador), Gloria Bello (bibliotecària), Rodrigo Soler, José Sánchez Moreno, Ángel Lescarboura i Manuel Ribes (vocals). A banda d'aquests, l'ACE comptà des del primer moment amb delegats a províncies: Antonio Guzmán Merino (Madrid), Arturo Casinos Guillén (València), Jesus Alsina (Tarragona) o Baltasar Giménez Flores (Almeria). Finalment, en aquesta primera sessió inicial s'aprovà també la constitució d'una "Comissió adjunta" dedicada a auxiliar als membres de la Junta Directiva provisional en els seus "treballs preliminars".

[387] "Sesión inicial de la Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film,* 24-III-1

activitats eminentment culturals i formatives que *necessàriament* havia de tenir l'ACE:

> La ACE no va a ser una Sociedad recreativa, aspira a ser, y lo será pronto si vosotros queréis, una entidad cultural y artística; de cultura, arte y pedagogía cinematográficos.
>
> La ACE organizará, periódicamente, ciclos de conferencias sobre temas puramente cinematográficos y sesiones de cinema; creará una biblioteca de cine, editará folletos y libros que estudien y comenten el cinema.
>
> La ACE abrirá cursos de historia del cine, de danza y canto, de literatura moderna española, de historia de las artes plásticas, de técnica cinematográfica, de maquillaje y de cuantos conocimientos son útiles e imprescindibles al moderno artista de cine.
>
> Y, finamente, cuando la capacidad financiera de la ACE lo permita, se irá a la edición de cintas españolas de corto metraje, cuyo argumento, dirección, interpretación y trabajos de cámara y laboratorio, se encargará a elementos que formen parte integrante de la ACE.[388]

L'ACE naixia, doncs, amb l'indissimulada voluntat d'ampliar i conduir per un terreny eminentment més pràctic i proper al públic la tasca (in)formativa i pedagògica desenvolupada des de les pàgines de *Popular Film* en relació a una concepció socialment i culturalment instrumental del cinema i per poder contribuir així de forma activa al desenvolupament i assentament de les bases socials, artístico-ideològiques i tècniques d'un "cinema hispà" capaç de correspondre's veritablement amb la seva realitat social. D'aquí que la vindicació del caràcter popular i de la vocació eminentment cultural i formativa de l'ACE s'erigissin des del primer moment en un dels principals cavalls de batalla d'aquells elements més decididament implicats en el projecte, els quals, a l'igual que el seu impulsor i *alma mater*, apostarien decididament per conformar formalment i temàticament la iniciativa com una espècie d'ateneu, escola o centre cultural cinematogràfic, mentre advertien igualment a propis i estranys contra la temptació de considerar l'ACE com una entitat amb finalitats recreatives i dedicada, per exemple, a donar sortida a la curiositat o a les vel·leïtats cinèfiles d'uns quants amants del setè art o fins i tot a actuar com una mena d'agència d'artistes organitzadora de concursos de fotogènia per a aspirants a actors i actrius.

Així, per exemple, el periodista i ocasional col·laborador de *Popular Film* Jesús Alsina no dubtaria en confessar públicament a través de la seva ràpida i

[388] Ibídem.

entusiasta adhesió a la iniciativa el seu convenciment al voltant de la necessitat existent en aquells moments a Espanya d'una gran "Biblioteca del cinema" i dels avantatges que la seva institucionalització, de la mà de l'ACE, podia reportar per a qualsevol amant del cinema veritablement compromès amb una concepció artística i socialment activa d'aquest mitjà. A tal efecte, el català considerava possible ja, el febrer de 1932, iniciar de forma immediata, sense gaires esforços però amb un elevat esperit de disciplina i organització, una tasca de prospecció i recopilació bibliogràfica a través de la qual es podrien reunir uns quants centenars d'obres, les quals, escollides amb un criteri eminentment fílmic i de contingut atractiu i temàtica diversa (història del cinema, biografies i anecdotaris, tècnica del cinema, etc.), podrien servir per forjar els futurs crítics i realitzadors, així com també una massa de públic "*con gran alteza de juicio y alcances, para dar a todas horas a las películas su verdadero sentido y valor, con una amplitud de horizontes que les permitiera regir su conciencia*".[389]

Similar insistència en el paper vertebrador de la biblioteca pot trobar-se evocada igualment també de la mà de l'andalús Baltasar Giménez Flores, "delegat provincial" de l'ACE a Almeria i ocasional col·laborador de *Popular Film*, qui atenent a la vocació nacional de l'*Agrupación* proposà que aquesta s'estructurés efectivament arreu del territori espanyol com una xarxa de biblioteques especialitzades que, a mode de sucursals i extensions de la matriu barcelonesa, poguessin actuar com a "centres socials" dedicats al foment entre els seus associats i el públic en general d'una concepció veritablement artística del cinema (espanyol), i als quals tots aquells interessats en el mitjà poguessin adreçar-s'hi per il·lustrar-se amb la lectura dels llibres i materials disponibles a tal efecte, així com també amb les conferències i actes divulgatius que s'hi poguessin celebrar.[390] Proposta, d'altra banda, que entroncava amb un dels principals cavalls de batalla del mateix Mateo Santos: el caràcter sucursal de les possibles delegacions territorials de l'ACE i la seva vinculació o dependència funcional i orgànica de la matriu original barcelonesa. I és que per al manxec, la necessitat i la voluntat de conferir a l'*Agrupación* una extensió nacional espanyola implicava igualment recordar i acceptar la centralitat

[389] ALSINA, Jesús, "Una adhesión. Por una Agrupación cinematográfica en España", *Popular Film*, 25-II-1932.
[390] GIMÉNEZ FLORES, Baltasar, "Igualdad o compensación", *Popular Film*, 7-IV-1932.

orgànica del nucli barcelonès, seu de la seva Junta Nacional i altres organismes directors de l'entitat encarregats, entre d'altres, de dictar les normes i orientacions que havien de guiar l'actuació dels diversos grups artístics i tècnics que poguessin crear-se arreu del territori; tot plegat mitjançant, per exemple, la designació de conferenciants encarregats de desplaçar-se d'una delegació a l'altre "*para establecer un intercambio espiritual y para que a todos llegue su voz*" o preparant uns primers equips tècnics de rodatge encarregats de produir els assaigs fílmics que havien de servir posteriorment d'inspiració per a l'activitat d'altres grups regionals similars.[391]

La creació de la referida Biblioteca cinematogràfica, prefigurada aviat a les pàgines de *Popular Film* a través d'algun escadusser llistat de llibres donats per alguns associats o per la decisió de subscriure's a les principals publicacions cinematogràfiques nacionals i estrangeres,[392] s'erigiria en un més dels diversos passos encaminats a posar en marxa una original i pionera escola popular de cinema encarregada d'impulsar un ambiciós programa d'actuació pedagògica estructurat en una sèrie d'activitats formatives tant teòriques com pràctiques: organització de conferències sobre "temes cinematogràfics"; cursos i "lliçons" sobre filmació de pel·lícules, muntatge de films, mímica, composició d'escenes, disseny i construcció de decorats; tallers d'elaboració i redacció d'arguments, guions i diàlegs, etc. Un ampli programa, en definitiva, el qual havia necessàriament de culminar en la realització de petits assaigs fílmics de caràcter eminentment "documental" i "educatiu", interpretats i dirigits per socis de l'*Agrupación* i que, posteriorment projectats en el domicili de l'ACE i en les seves delegacions per al seu comentari i debat col·lectiu, havien de servir, finalment, per formar els futurs directors, operadors, intèrprets i "argumentistes" encarregats de donar a llum un nou i revolucionari "cinema hispà".

Significativament, el primigeni caràcter formatiu i cultural de l'ACE i la seva agosarada conceptualització com una mena d'escola de cineastes tendirien igualment des del primer moment a presentar-se íntimament associades a una idealitzada i

[391] SANTOS, Mateo, "Labor de la "ACE" en las provincias no catalanas", *Popular Film*, 12-V-1932.
[392] Així, per exemple, a "Libros donados a la ACE", *Popular Film*, 9-VI-1932, s'informa del donatiu per part d'alguns socis i del mateix Mateo Santos d'obres de procedencia autorial i temática diversa, entre les quals poden ressenyar-se aquí, pel seu valor documental i bibliogràfic: *El cinema soviético* (León Moussinac, 1931), *Panorama del cinema en Rusia* (Carlos Fdez. Cuenca, 1930), *Historia anecdótica del cinema* (Carlos Fdez. Cuenca, 1930), *Los films de dibujos animados* (Luis Gómez Mesa, 1930), o *Tres cómicos del cine* (César Arconada, 1931), entre d'altres.

grandiloqüent concepció quasi militant –cinematogràfica, artística, social...— de les seves activitats, la qual conduiria fins i tot a alguns entusiastes adherents a la iniciativa a assajar una equívoca actualització i translació a l'àmbit cinematogràfic de la tradicional imatge i figura de l'obrer conscient i instruït, per presentar-se així davant propis i estranys com una mena d'apòstols portadors al poble de la flama d'un nou art cinematogràfic, és clar, veritablement compromès amb la seva realitat social i, per tant, alliberador de consciències:

> Luchemos por la ACE –afirmaria Francisco Martínez, delegat sevillà de l'entitat—, cumplamos todos nuestros deberes de socios [...], elevemos nuestra potencia intelectiva al grado de categoría, comprendamos la importancia del cinema en la cultura de los pueblos (el cine no es solo besos y bandidos), no olvidemos cuán inmenso es el campo de acción del cinema, observemos quién triunfa, no será nunca el primer advenedizo que aparezca ante la cámara.
>
> ¡Una cultura será siempre el vencedor!
>
> ¡Una cultura, una cultura necesitamos![393]

Uns termes plenament subscrits per altres col·laboradors de l'entitat, com ara novament Jesús Alsina, per exemple, per a qui els membres de l'ACE havien de ser la llavor que havia de donar "*un fruto de nobleza y amor que engrandecería el séptimo arte*" i contribuir moralment a l'orientació dels nous horitzons culturals, artístics i fins i tot econòmics d'aquesta emergent indústria;[394] o la barcelonesa Pilar Barrachina, per a qui cada membre de l'ACE havia d'actuar i conduir-se públicament com un veritable heroi "*que debe pelear, que tiene que arrollar a su paso todos los obstáculos que se alcen ante él, para poder llegar al triunfo que todos deseamos y* [...] *eregir* [sic.] *un trono a nuestro cinema, para orgullo de nuestra España hasta hoy aletargada por la ignorancia a que la condenaron sus antiguos gobernantes, que lejos de apoyarla y procurar su desarrollo, la empequeñecían lanzándola a rotundos fracasos*".[395] El mateix Mateo Santos, de fet, seria el primer en insistir una i altra vegada sobre el compromís i el caràcter quasi "militant" que necessàriament havien d'adoptar els associats de l'entitat en relació a les seves activitats i finalitat. Per al periodista manxec, la primigènia consagració de l'ACE a una acció cultural i artística d'innegable repercussió social implicava que des del primer moment

[393] MARTÍNEZ, Francisco, "Pequeñas aportaciones a la buena marcha", *Popular Film*, 2-VI-1932.
[394] ALSINA, Jesús, "Una adhesión…", art. cit.
[395] BARRACHINA, Pilar, "Unión y heroísmo", *Popular Film*, 31-III-1932.

l'actuació dels seus membres es dotés del mateix dinamisme que caracteritzava el cinema, "*arte al que se consagra*"; d'aquí que, si es volia que una iniciativa com l'ACE acomplís el seu "destí", calia comptar amb la plena, entusiasta i disciplinada implicació de tots. No és estrany, doncs, que després de recordar amb vehemència una i altra vegada a propis i estranys els objectius i la finalitat de la seva iniciativa i les necessàries obligacions contretes al respecte per cadascun dels associats (assistir a les Juntes generals, estar en contacte permanent amb la Directiva, propagar entre els seus coneguts, amics i parents les finalitats de l'*Agrupación*, estar al corrent i no endarrerir el pagament de les seves quotes..., etc.),[396] Mateo Santos es veiés igualment impel·lit fins i tot a afirmar la idoneïtat, arribat el moment, de depurar l'ACE d'aquells "elements paràsits" que amb la seva inactivitat i indiferents o aliens als propòsits i l'obra pedagògica que es pretenia dur a terme, i incapaços, al seu entendre, de copsar el seu abast i transcendència històrica, pretenien egoistament erigir l'ACE en una plataforma al servei dels seus personals interessos i ambicions.[397] Nogensmenys, l'adveniment de l'ACE venia a significar, per fi, el desembarcament en el cinema espanyol d'aquells "homes de bona voluntat" veritablement disposats a trencar amb el passat, prestos a tal efecte a conjuminar esforços i sotmetre's a una rigorosa disciplina per deixar-se conduir en la tasca de creació i orientació d'un nou "cinema hispà":

> Y ya es hora de que sepan todos hacerse dignos de esta Agrupación, nacida para crear y orientar el cinema español, pero de ninguna manera para fomentar las ilusiones de unos cuantos ilusos sin preparación alguna e incapaces de dejarse conducir.
>
> No permitiremos que nadie, sea quien fuere, ponga en peligro a la "Agrupación Cinematográfica Española". Por encima de los individuos está la propia organización, y nos disponemos, […] a prescindir de los que signifiquen un estorbo, por muchos que sean. […]
>
> La "Agrupación Cinematográfica Española" no es plataforma para nadie. Los que se hayan acercado a ella con la intención de medrar, saldrán defraudados si antes no se les arroja, después de despreciarlos. La "ACE" no es, ni más ni menos, que un conjunto de voluntades al servicio de la alta idea de dotar a España de un cinema que no la sonroje ni desprestigie, sino que, por el contrario, la incorpore dignamente al mapa cinematográfico europeo.
>
> No hay otro modo de conseguir esto que el estudio, el entusiasmo y la disciplina.[398]

[396] SANTOS, Mateo, "La "ACE" en marcha…", art. cit.
[397] Ibídem.
[398] SANTOS, Mateo, "¡Paso a los hombres…", art. cit.

Tanmateix, les grandiloqüents i redundants vindicatòries exigències i proclamacions del caràcter inequívocament compromès, quasi "militant", de l'activisme pedagògico-cultural que segons Mateo Santos havia de desplegar l'ACE en matèria cinematogràfica, tendirien aviat a erigir-se en un recorrent marcador referencial i testimonial dels diversos problemes i contradiccions que caracteritzarien des del primer moment la seva curta i atzarosa vida. Començant per una cuitant precarietat de mitjans (econòmics, materials i humans), resultant, d'entrada, de l'exigència d'unes quotes solidàries d'afiliació que, d'acord amb l'esperit i la vocació eminentment popular que impregnava l'empresa, havien de ser forçosament assequibles al públic en general: 3 pessetes mensuals més una pesseta en concepte de quota única per obtenir el carnet d'associat,[399] les quals, però ben pocs adherents arribarien a satisfer realment, a despit de les insistents crides i denúncies al respecte de Mateo Santos, qui no es cansaria de recordar que "*si la cantidad de que cada socio ha de desprenderse es insignificante o, en el peor de los casos, le supone un sacrificio mínimo, todas las cuotas reunidas son el cimiento firme de la colosal obra que emprende la "ACE" en pro del cinema español*".[400] En qualsevol cas, no sembla pas que aquesta cuitant insuficiència de mitjans desanimessin o acovardissin un personatge com Mateo Santos, sempre aliè al desànim i plenament imbuït de l'idealista convenciment que el principal problema del cinema espanyol no era pas la insuficient capacitat inversora del capital nacional o la manca de mitjans econòmics, sinó la seva suposada endèmica "desorientació" artístico-ideològica (*vid. supra* capítol 2). D'aquí que el periodista manxec apostés decididament per continuar endavant amb la seva quixotesca empresa; a ben segur convençut, com el poeta, que el camí no es feia sinó caminant i que qualsevol aturada o pausa podia conduir fàcilment a la paràlisi i el defalliment:

> No ignoramos que la idea es atrevida y de no muy fácil realización, pero cuantas dificultades se opongan a ella pueden vencerlas el entusiasmo y el tesón de todos. El quid está en que cada asociado se dé perfecta cuenta de la importancia que tiene su

[399] "Importantes acuerdos tomados en la junta general de la ACE", *Popular Film*, 7-IV-1932.
[400] SANTOS, Mateo, "La ACE en marcha…", art. cit.

> prestación moral y material a la obra grandiosa que emprende la "ACE", que se propone algo tan enorme e inusitado como crear el cinema hispano.[401]

Seria així com a les darreries d'abril de 1932, quan encara no havien passat tres mesos d'ençà la publicació del manifest fundacional de l'ACE i tot just quatre setmanes després de la celebració de la seva sessió inaugural, tot reconeixent i argumentant que en un període tan breu d'organització i acoblament difícilment podien esmenar-se els múltiples problemes organitzatius plantejats per una iniciativa tan original i ambiciosa –"*sobre todo* –en paraules del propi Mateo Santos— *cuando muchos de sus adheridos* [...] *no han hecho el más mínimo esfuerzo por la Agrupación*" i quan el gruix de l'activitat organitzativa havia recaigut gairebé exclusivament sobre les seves espatlles—,[402] des de "Popular" s'anunciava la posada en marxa dels preparatius d'un ambiciós programa de rodatge de films de caràcter "artístic" i "documental" amb els quals l'entitat pretenia demostrar a propis i estranys la seva ferma i entusiasta voluntat per avançar vers la creació d'un nou cinema hispà.[403] I tot plegat, gràcies al suport aconseguit en aquest moments de dues destacades –i anònimes— personalitats del cinema espanyol a través dels contactes i les gestions realitzades per Mateo Santos, qui no deixà passar al respecte l'oportunitat de recordar al conjunt d'associats de l'ACE la necessitat d'implicar-se activament en tan gran empresa i laborar amb un clar sentit de la responsabilitat que ocupava a cadascun, a fi i efecte de poder presentar "un grup disciplinat" i en condicions d'actuar davant l'objectiu de la càmera als referits elements cinematogràfics que prestaven suport material i tècnic a la iniciativa; fet que, és clar, exigia en tot moment una esforçada i entusiasta voluntat i capacitat d'aprenentage.[404] D'aquí que, atesa la precarietat de mitjans disponibles i l'aire de provisionalitat que malgrat tots els esforços desplegats semblava impregnar encara l'empresa, el mateix Mateo Santos considerés la conveniència de realitzar uns obligats i preliminars assaigs de rodatges amb els quals "prendre el pols" al conjunt dels associats i a la seva precària estructura organitzativa.[405] De fet, la constitució dels corresponents

[401] SANTOS, Mateo, "Labor de la "ACE" en las provincias no catalanas", *Popular Film*, 12-V-1932.
[402] "¡Paso libre a la "ACE"!", *Popular Film*, 5-V-1932.
[403] Ibídem.
[404] "Importantes acuerdos tomados en la última Junta general de la ACE", *Popular Film*, 28-IV-1932.
[405] Ibídem.

"grups tècnics i artístics" encarregats de preparar i executar aquests assaigs va anar acompanyada, en primer terme, de l'anunci de l'exclusió dels mateixos i del futur programa de rodatges de l'ACE de tots aquells associats que no estiguessin al corrent de les seves obligacions econòmiques amb l'entitat; i en segon terme, de l'anunci de l'obertura als associats d'un concurs d'arguments filmables i de guions cinematogràfics, les bases dels quals es caracteritzaven per una singular notòria exigència de simplicitat i economia de recursos quant a la seva possible futura plasmació en imatges, és a dir: rodatge en exteriors per evitar l'ús d'unes instal·lacions encara inexistents a casa nostra; intervenció d'un número limitat de personatges i figurants; durada total d'escenes no superior a quaranta minuts de metratge, etc. I tot plegat, pomposament presidit per la màxima "*El cine moderno es, ante todo, plástica y dinamismo. No literatura. No teatro. El cine es acción, movimiento, expresión, imagen viva; es síntesis de vida tendida al infinito*",[406] el caràcter pretensiós de la qual amb prou feines podia dissimular l'aire general de precipitació i provisionalitat que, efectivament, semblava caracteritzar l'empresa, obligada a lidiar des del primer moment amb els problemes derivats d'una estructura organitzativa molt precària i concentrada a Barcelona,[407] seu d'una "Junta Directiva", una "Junta Consultiva" i unes comissions dites "d'organització d'actes" i de "propaganda" sotmeses totes elles en poc temps a constants canvis en la seva composició i funcions;[408] a no disposar d'una seu o domicili social propi, fet que

[406] "Bases para el Concurso de argumentos de la ACE", *Popular Film*, 26-V-1932.

[407] La vocació nacional de l'ACE contrastaria significativament amb l'escàs ressó de l'iniciativa més enllà de Barcelona, doncs només hi ha constància del nomenament de "delegats provincials" a Saragossa, Girona, Almeria, Madrid, València, Tarragona i, finalment, Sevilla, on fins i tot s'arribà a constituir a mitjans d'estiu de 1932 una "Junta provincial" de vida tan precària i efímera com la seva matriu nacional.

[408] La primera Junta Directiva de l'ACE es constituí a través d'una assemblea general celebrada a tal efecte el 24 d'abril a l'Ateneu Obrer de les Corts i estaria integrada inicialment per Mateo Santos (President), Francisco Seix (Vicepresident), Ramón Pascual Clapés (Secretari), Juan Canals Puyó (Vicesecretari), Salvador Torres (Tresorer), Enrique Vidal (Contador), Gloria Bello (Bibliotecària) i José Sánchez Moreno, Adolfo Ballano, Vicente Mª García Arenal i Ricardo Moreno (Vocals). Sotmesa a constants canvis, la Junta Directiva s'acompanyà en les seves funcions per una "Junta Consultiva" presidida igualment per Mateo Santos i integrada una desena d'associats, la qual tenia per finalitat "protegir" la vida de l'ACE vetllant pel manteniment de les seves finalitats segons l'esperit derivat del seu manifest fundacional. Quant a les referides comissions de propaganda i d'organització d'actes, aquestes es veurien igualment sotmeses a constants canvis en la seva composició i funcions, quedant, finalment, integrades en una única comissió d'organització i propaganda. Sobre tots aquests canvis vegi's, per exemple, "Importantes acuerdos tomados en la Junta General de la ACE", *Popular Film*, 7-IV-1932; "Importantes acuerdos tomados en la última...", art. cit. i "Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film*, 16-VI-1932.

obligà a mudar d'un lloc a l'altre la seva secretaria i a celebrar les reunions generals al referit Ateneu Obrer de les Corts situat al carrer Provença (entre els carrers Villarroel i Urgell);[409] i, fins i tot, topar amb els recels de l'autoritat governativa de Barcelona, els quals obligarien fins i tot a posposar algunes de les seves primeres activitats formatives i actes de propaganda.[410]

Nogensmenys, els primers assaigs fílmics de l'ACE foren oportunament presentats davant propis i estranys com un primer pas cap al futur rodatge arreu del país d'una original sèrie de films documentals i d'argument dedicats a copsar l'essència d'una realitat social i cultural ben allunyada del tipisme exagerat perpetrat habitualment pels realitzadors nacionals i estrangers i erigir-se així, agrupats finalment sota l'evocador títol *Estampas españolas*, en la fílmica acta fundacional d'un nou i revolucionari cinema hispà. Plenament imbuït del quixotesc esperit aventurer que semblava animar l'empresa, Antonio Guzmán Merino arribaria a argumentar que el simple plantejament de la realització d'aquests films, amb independència de la innegable precarietat de mitjans disponibles a tal efecte o de la inexperiència dels seus protagonistes, servia per justificar amb escreix en aquells moments una empresa com l'ACE, ja que, més enllà del valor documental i educatiu d'aquestes pel·lícules dites "sinceres", les quals havien de servir per donar a conèixer valors inèdits en matèria de realitzadors, artistes, guionistes...

> 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 […].
>
> Escuela de artistas españoles que eclipsen a sus rivales, en el fondo limpio y claro de la pantalla, puede ser "ACE", si sus afiliados no se limitan a una adhesión platónica, estimable, pero inútil en definitiva, cuando le falta el entusiasmo de la acción directa, que es el cumplimiento de los deberes contraídos por cada uno, según su categoría en la Agrupación.
>
> Haciéndolo así, la Empresa creada al calor de nuestro periódico vendría a marcar el buen camino, el único camino posible para la creación seria, bien meditada y progresiva del cinema español.[411]

---

[409] Inicialment l'ACE situà la seva secretaria a la mateixa redacció de *Popular Film,* per passar poc després a ocupar una sala rellogada de la Casa Regional de València situada en la cèntrica barcelonesa plaça del Teatre i, finalment, una altra sala rellogada del Centre Regional de Lleida, situat en el número 1 de la Ronda Universitat.

[410] "Agrupación Cinematográfica Española. Notas", *Popular Film*, 26-V-1932.

[411] GUZMÁN MERINO, Antonio, "El buen procedimiento. "ACE", escuela de cinematografía", *Popular Film*, 19-V-1932.

Finalment, el diumenge 15 de maig l'agrupació barcelonesa de l'ACE realitzà la seva primera prova de rodatge. El resultat, malgrat l'expectació despertada entre propis i estranys i l'entusiasme dels participants, resultà inequívocament decebedor. Per a Mateo Santos, que assistí a l'escena en qualitat de privilegiat observador i supervisor, l'indisciplina dels assistents, subjugats per la notòria curiositat i fascinació que despertava el mitjà entre el gruix de la població, dificultà notablement el correcte desenvolupament del rodatge i la tasca dels realitzadors i dels seus equips tècnics, els quals van haver de lidiar en tot moment amb aquells que sense prendre part en l'escena els envoltaven delerosos de què l'objectiu capturés la seva imatge fos com fos. Sense voler renunciar o diluir ni una gota el quixotesc idealisme que caracteritzava l'empresa, Mateo Santos intentà extreure valuoses lliçons d'aquesta primera prova de foc cinematogràfica, els resultats de la qual, al seu entendre, evidenciaven clarament l'encert de les seves reiterades exigències de compromís i disciplina, així com també la necessitat d'actuar en conseqüència i, en endavant, "variar de tàctica". Segons s'anuncià, en el futur l'assistència a les proves de rodatge quedaria dràsticament restringida als indispensables elements participants, els quals havien indefectiblement d'inscriure's prèviament a tal efecte en algun dels diversos "grups" d'elements tècnics i artístics que cada deu o quinze dies, de forma alternativa i depenent del compromís i l'activitat dels seus integrants i de la disponibilitat econòmica de l'entitat, havien de sortir a practicar sota la direcció i responsabilitat d'un realitzador a qui el president de l'ACE pretenia imbuir de la màxima autoritat sobre el terreny, tot atorgant-li la capacitat d'excloure i expulsar del rodatge i fins i tot de l'entitat, aquells elements que, desobeint les seves ordres i indicacions, obstaculitzessin imprudentment les activitats i missió de l'ACE; puix, com recordaria el mateix Mateo Santos, de cap manera podia tolerar-se que algun soci indisciplinat perjudiqués a aquells que, amb perfecta "compenetració moral" amb els elements dirigents de l'entitat, havien adquirit amb l'opinió pública el compromís de crear i organitzar el cinema espanyol; "*y una tarea así,* –concloïa el periodista manxec— *tan ardua, penosa y trascendente, no puede acometerse sino con verdadero entusiasmo, con actividad extraordinaria y con perfecta disciplina*".[412]

[412] "Resultados de una prueba", *Popular Film*, 26-V-1932.

En efecte. Una setmana més tard, tot aprofitant l'anhelada i definitiva regularització de la seva situació legal un cop visats i aprovats els seus estatuts per l'autoritat governativa i formalitzada la seva obligada inscripció en el registre provincial d'associacions del Govern Civil,[413] l'*Agrupación* es prestà a engegar, per fi, el programa d'activitats formatives i divulgatives amb el qual pretenia donar resposta i plasmar amb fets el mandat sorgit del seu propi manifest i assemblea fundacionals en relació al desenvolupament d'un ampli i divers ventall d'actuacions en favor d'una determinada concepció social i artística del cinema espanyol. Es pretenia igualment apuntalar i rellançar l'incipient i precipitat programa d'assaigs i rodatges cinematogràfics, tot intentant servir a tal efecte als seus voluntariosos però inexperts protagonistes els mitjans necessaris per a l'adquisició d'una base mínima de coneixements i habilitats tècniques i artístiques amb les quals assegurar una adequada execució i progressió qualitativa de les proves, així com també, de passada –però no menys important—, mirar d'amplificar i projectar el missatge de l'ACE més enllà de les pàgines de *Popular Film* per intentar superar el buit i la indiferència amb què semblava haver estat acollida la iniciativa pel conjunt de la premsa coetània,[414] arrogant a tal efecte a algunes d'aquestes activitats divulgatives un innegable regust propagandista i publicitari. Tal fou el cas, per exemple, del primer acte públic celebrat a principis del mes de juny en el local barcelonès de l'ACE, amb motiu de la projecció i comentari del seu primer assaig fílmic. Presentat i conduit per Mateo Santos, l'acte comptà també amb la singular participació en qualitat d'estrella invitada del popular actor madrileny Pablo Álvarez Rubio,[415] un dels principals exponents del *star system* cinematogràfic nacional "emigrat" a Hollywood en aquests

[413] "Agrupación Cinematográfica Española. Notas", *Popular Film*, 2-VI-1932.

[414] Mateo Santos denunciaria insistentment a les pàgines de *Popular Film* el silenci del conjunt de la premsa coetània –especialitzada o no— en relació als objectius i activitats de l'ACE, així com també l'obstruccionisme mostrat per les autoritats municipals de Barcelona, que denegarien a l'entitat els permisos per utilitzar les instal·lacions de l'Exposició de Montjuïc i el recinte del Poble Espanyol, alhora que cedien l'antic Palau de les Indústries Químiques per a la instal·lació dels estudis Orphea. Vegi's SANTOS, Mateo, "Laborando por un cinema hispano", *Popular Film*, 4-VIII-1932.

[415] Pablo Álvarez Rubio (Madrid, 1896 – 1983) s'havia iniciat en el món del cinema a principis dels anys vint aprofitant els seus èxits en les companyies dramàtiques de María Guerrero o Carmen Díaz. A finals d'aquesta dècada emigrà a Hollywood, on assoliria certa notorietat mercès a la seva participació en films com *Los que danzan* (William McGann, 1930), versión española del film *Those Who Dance* (William Beaudine, 1930), escrita per Baltasar Fernández Cué; *Sevilla de mis amores* (Ramón Novarro, 1930), versió espanyola del film *Call of the Flesh* (Charles Brabin, 1930), escrita per Ramón Guerrero; o *Drácula* (George Melford, 1931), versió espanyola del film homònim (Tod Browning, 1931), escrita per Baltasar Fdez. Cué.

anys de difícil transició al sonor i a qui més endavant, en plena Guerra Civil, hom podrà veure actuant davant la càmera en propostes fílmiques tan singulars com *Carne de Fieras* (Armand Guerra, 1936) o políticament compromeses com *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon i Luis Buñuel, 1937), les quals no trigaria en haver d'intentar fer-se perdonar per les autoritats franquistes mitjançant la concurrència en films com ara el controvertit i desaparegut *El Crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941) o l'inefable *Raza* (José L. Sáenz de Heredia, 1942). Segons pot llegir-se en l'entusiasta crònica servida per *Popular Film*, l'actor madrileny aprofità la seva ocasional presència a Barcelona i la seva condició de soci de l'entitat per, a petició expressa del seu president –qui al seu torn recompensà oportunament la col·laboració prestada per l'actor servint-li una extensa interviu i reportatge gràfic a *Popular Film*—,[416] delectar als assistents a l'acte amb una xerrada dedicada a glossar les interioritats dels estudis nord-americans i algunes anècdotes sobre les seves estrelles conegudes de primera mà.[417] A continuació de la intervenció de Pablo Álvarez Rubio es projectà i comentà el primer "film d'assaig" realitzat per l'ACE, el qual, malgrat les seves evidents imperfeccions fou presentat pel mateix Mateo Santos com una "*promesa firme de obras más perfectas y anuncio de que la Agrupación cuenta con capacidades técnicas que destacaran pronto*".[418]

Seguint amb el programa de cursos i activitats de formació técnico-artística, la xerrada inaugural de Pablo Álvarez Rubio tingué continuïtat pocs dies després a través d'una mena de lliçó magistral del mateix Mateo Santos sobre "tècnica de l'escenari i del guió",[419] a la qual seguí, també de forma immediata, una sorruda conferència sobre "la influència social del cinema i l'art d'avantguarda" a càrrec de l'advocat i soci de l'entitat Fernando V. Escrivá, qui recurrent oportunament al pensament de figures com Ortega y Gasset, dissertà durant més d'una hora al voltant de qüestions com la influència que les anomenades "minories selectes" podien exercir sobre les multituds a través del cinema; un mitjà que, segons el conferenciant, posseïa un potencial comunicador molt superior al de la novel·la o el teatre, car permetia fàcilment produir en l'espectador un "estat emocional" mitjançant els

[416] GAZEL, "Figuras del cinema español. Pablo Álvarez Rubio", *Popular Film*, 2-VI-1932.
[417] "La charla de Pablo Álvarez Rubio", *Popular Film*, 9-VI-1932.
[418] Ibídem.
[419] "Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film*, 2-VI-1932.

sentits i, per tant, "*educar la sensibilidad de la masa sin que ésta se aperciba de que se ejerce una autoridad sobre ella, sin que se dé cuenta de que se le impone determinada norma estética*".[420] Significativament, el programa de cursos i activitats formatives de l'ACE no tindria continuïtat en mesos successius sinó a distància i de forma epistolar, mitjançant un butlletí informatiu mensual de caràcter intern, el qual començaria a editar-se i enviar als associats –previ pagament d'una quota general de 50 cts. per exemplar— a finals d'estiu, un cop adquirida una màquina multicopista valorada en 600 pessetes, les quals s'aconseguirien mitjançant, altre vegada, una subscripció popular.[421] Malauradament, no ha estat possible localitzar ni recuperar cap exemplar d'aquest butlletí, del qual sabem, però, que s'editarien almenys dos exemplars, corresponents als mesos d'agost i setembre de 1932. El seu "equip de redacció" estaria integrat a Barcelona pel mateix Mateo Santos, Adolfo Ballano, Carlos Poch Llopard i el dibuixant "Les".[422] Quant als seus continguts, sabem que el seu primer número contenia un "interessantíssim" article editorial dit "d'orientació" signat per la Junta Nacional de l'ACE, un altre article "molt valuós" del delegat madrileny Antonio Guzmán Merino, un curset sobre mímica i gestualitat "molt ben orientat" per Carlos P. Llopard, així com també, és clar, el corresponent estat de comptes de l'entitat i de la subscripció pro-càmera i notícies vàries sobre les activitats de les agrupacions locals arreu del país.[423] Similar format i continguts poden trobar-se igualment en el segon número, editat a finals de setembre i que segons els seus redactors era "de qualitat molt superior a l'anterior", havent ampliat a tal efecte el seu format a 7 pàgines per incloure novament un "admirable article" d'Antonio Guzmán Merino, un resum de la referida xerrada-col·loqui de Mateo Santos sobre escenografia i elaboració de guions, una "escena esquemàtica" per a expressions d'Adolfo Ballano, una il·lustració de "Les" (la qual hom suposa a mode de portada), així com notícies vàries d'interès i els obligats estats de comptes.[424]

Mentrestant, imbuït del convenciment íntim que "*lo primero es crear ese cinema, darle un estilo*" i que això només seria possible si els encarregats d'afrontar

[420] "Conferencia de Fernando V. Escrivá. Influencia social del cinema y el arte joven", *Popular Film*, 30-VI-1932.
[421] "Actividades de la ACE", *Popular Film*, 21-VII-1932.
[422] "El boletín de la ACE", *Popular Film*, 28-VII-1932.
[423] "Boletín de la ACI correspondiente al mes de agosto", *Popular Film*, 11-VIII-1932.
[424] "El segundo número del boletín", *Popular Film*, 29-IX-1932.

l'empresa eren capaços de formar una suma d'elements tècnics i artístics capacitats i "*que tengan tensos los espíritus y la voluntad firme*",[425] Mateo Santos apostaria per mantenir i donar continuïtat a tota costa a l'incipient i programa de rodatges i actuacions formatives de l'ACE, a despit de la cuitant i exasperant precarietat de mitjans materials i humans amb què aquesta es veuria igualment obligada a lidiar. Així, a principis d'estiu, i coincidint amb l'assistència d'uns quants associats barcelonesos a una demostració tècnica d'un "moderníssim" equip de projecció sonora en 16 mm. tipus RCA Photophone (és a dir, d'impressió sonora òptica),[426] l'*Agrupación* iniciava les gestions per a l'adquisició d'un equip de rodatge dit "de pas universal" –és a dir, de 35 mm— mitjançant l'obertura a tal efecte d'una subscripció popular entre els seus associats, als quals es recordaria oportunament que, "*habiendo de realizar la ACE sus películas en aquellos lugares que requiera su argumento, ninguno debe dejar de aportar dinero*".[427] Malgrat no disposar encara d'un d'equip de rodatge propi, a principis del mes de juliol s'iniciaren a Barcelona els primers assaigs de les escenes dels arguments de Mateo Santos *Los héroes del siglo XX* i *Una buena jornada*, els quals convé imaginar basats en algun dels relats breus homònims publicats anys enrere pel periodista manxec.[428] Ben poca cosa podem saber d'ells més enllà d'allò publicitat des de la mateixa ACE, la qual justificaria la seva elecció per la seva "gran envergadura dramàtica" i profund "sentit humanístic", motiu pel qual no es dubtava que la seva futura realització i plasmació en imatges podria servir de base per a la "orientació definitiva" del cinema hispà.[429] Els assaigs i les proves prosseguirien així amb irregular periodicitat al llarg de l'estiu i fins i tot sembla ser que a mitjans d'agost s'arribarien a rodar a la barcelonesa platja d'El Prat, sota la direcció de Mateo Santos i en pel·lícula de 9 mm. –un format molt popular en aquells moments en l'àmbit de la cinematografia amateur i domèstica—,[430] algunes escenes de l'argument *Una buena jornada*,[431] en una mena d'esborrany

[425] SANTOS, Mateo, "En este yermo…", art. cit.
[426] L'equip fou cedit per SICE (Sociedad Ibérica de Construcciones Eléctricas), una empresa fundada l'any 1921 i dedicada al desenvolupament de material i aparells elèctrics a partir de patents de la nord-americana General Electric i la francesa Thomson-Houston. "Actividades de la ACE", *Popular Film*, 21-VII-1932.
[427] "Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film*, 4-VIII-1932.
[428] "De interés para todos los asociados", *Popular Film*, 18-VIII-1932.
[429] "Actividades de la ACE", *art. cit.*
[430] L'anomenat sistema "Pathé Baby", que utilitzava pel·lícula de 9,5 mm. amb perforació central, fou introduït per la casa francesa Pathé Frères l'any 1922. Tot i que fou ideat inicialment per a la projecció

fílmic mut realitzat amb la finalitat d'apreciar "*si los intérpretes encajan bien en los personajes y para subsanar las deficiencias técnicas que pudiera tener*",[432] i mirar així de prevenir despeses innecessàries i difícilment assumibles en el moment d'executar el rodatge definitiu en 35 mm... ¡que l'ACE anunciaria fins i tot voler presentar públicament per a la seva exhibició i explotació comercial en els cinemes espanyols durant la temporada 1932/33, juntament amb altres produccions de format similar![433]

Proposta, és clar, a totes llums irrealitzable i que revestiria novament un caire indubtablement propagandístic, en especial atesa l'apressant i exasperant manca de mitjans econòmics, materials i humans amb què l'entitat pretenia afrontar-la: els diversos assaigs de rodatge duts a terme a Barcelona sota les ordres de Mateo Santos amb prou feines van aconseguir aplegar regularment una quinzena de voluntariosos però poc disciplinats i capacitats participants, en un moment en què, segons es desprèn dels regulars estats de comptes servits per l'entitat, l'*Agrupación* amb prou feines comptava arreu de l'estat amb un centenar i mig de cotitzants, cosa que suposava uns ingressos mensuals en concepte de quotes d'afiliació de només 300 pessetes, les quals difícilment podrien sostenir les regulars despeses derivades, per exemple, del lloguer d'un local per a la secretaria de l'entitat, la correspondència i el material divers necessari per al seu funcionament i per a la realització de les seves activitats formatives, etc. De fet, la referida subscripció per a l'adquisició d'un equip tècnic de rodatge en 35 mm. amb prou feines aconseguí reunir en tres mesos l'exigua quantitat de tres-centes pessetes! La realitat era obstinada i davant d'ella poc podia fer l'entusiasta idealisme d'uns pocs quixots mancats de mitjans materials i econòmics; car, com argumentaria l'andalús Baltasar Giménez, era innegable que per

---

domèstica de films produïts originalment per la mateixa Pathé en 35 mm. i reduïts posteriorment, l'any 1924 començaren a comercialitzar-se els primers aparells de rodatge en aquest format, esdevenint ràpidament populars en l'àmbit domèstic.

[431] "Rodando una escena", *Popular Film*, 25-VIII-1932.

[432] Ibídem.

[433] "De interés…" art. cit. És just fer notar que la secció sevillana de l'ACE, única delegació provincial formalment constituïda més enllà de Barcelona, anunciaria la realització d'un assaig cinematogràfic, seguint l'exemple i la metodologia utilitzats per la matriu barcelonesa. Segons les escadusseres informacions proporcionades, el film havia de tenir una durada molt breu (146 metres de pel·lícula, és a dir, gairebé 3 minuts en format 35 mm.) i presentava un argument i una estructura narrativa molt simple i ajustada a les limitacions derivades dels escassos recursos disponibles i la manca de preparació tècnica dels seus voluntariosos executors. "Un primer film de la ACE (sección Sevilla)", *Popular Film*, 29-XI-1932.

molt bons que fossin els propòsits i objectius de l'*Agrupación*, aquests estaven condemnats a estavellar-se davant la manca de recursos econòmics:

> Sin dinero ¿cómo es posible comprar una buena biblioteca compuesta de textos de asuntos cinematográficos? ¿Ni cómo tampoco editar películas documentales y de asunto? Asimismo, sin él no se podrán editar folletos y libros con las conferencias que se den sobre temas cinematográficos; como tampoco será posible la organización de cursillos de enseñanza técnica y artística, teórica y práctica.[434]

Vistes així les coses, no és estrany que el propi Mateo Santos acabés finalment per qüestionar-se la idoneïtat i viabilitat del manteniment del caràcter popular de la iniciativa, suggerint fins i tot, vista la seva apressant precarietat de mitjans i la ràpida desafecció i manca de compromís efectiu dels seus associats, una depuració de l'*Agrupación* capaç de convertir-la en un grup reduït "*pero disciplinado, bien organizado y eficaz*".[435] Aquesta proposta seria aviat objecte controvèrsies i motivaria l'aparició d'algunes veus crítiques internes, les quals no s'estarien d'assenyalar la precipitació amb què l'ACE havia volgut iniciar la seva quixotesca aventura cinematogràfica sense disposar ni dotar-se prèviament d'una mínima estructura organitzativa estable arreu de l'estat ni elaborar un pla concret i definit d'actuacions en matèria formativa i divulgativa. Pera al valencià Juan M. Plaza, per exemple, pretendre situar entre els objectius immediats de l'entitat la realització de films per a la seva explotació comercial constituïa, en el millor dels casos, "*una equivocación lamentable, que de prevalecer, acarreará consecuencias funestísimas*"; la finalitat i les activitats de l'ACE havien de ser, d'acord amb l'esperit popular emanat del seu manifest fundacional, eminentment culturals i formatives, cosa que necessàriament implicava centrar els esforços en el foment i l'impuls d'una "cultura cinemàtica" entre els associats, això és, una determinada concepció artística i social del cinema, la qual havia de permetre en un futur formar i descobrir "*valores en cantidad y calidad suficientes para emprender esa labor de afición*".[436] Similars concepcions crítiques poden trobar-se igualment evocades en aquests moments per un altre soci de l'ACE, J. L. Lozano, qui en un extens article sobre el cinema espanyol no s'estaria de recordar oportunament a les mateixes

[434] GIMÉNEZ FLORES, Baltasar, "¡Dinero!", *Popular Film*, 14-VII-1932.
[435] SANTOS, Mateo, "Disciplina y organización", *Popular Film*, 1-IX-1932.
[436] PLAZA, Juan M., "Es necesario una labor de autocrítica", *Popular Film*, 8-IX-1932.

pàgines de *Popular Film* que l'objectiu de l'*Agrupación* no podia ser altre que constituir-se i actuar com una veritable "escola popular de cinema", desvestida de qualsevol mena d'afany de lucre i interès comercial i obligada a conduir-se, a més, amb un sentit "eminentment pràctic"; és a dir:

> caminando despacio, de una manera eficaz, organizando charlas, dando conferencias y, en una palabra, abriendo los ojos de la afición hacia el verdadero sentido del cinema, y después organizar una biblioteca de cine, unos cursillos de enseñanza, teórica y práctica, técnica y artística, encauzar las aptitudes de todos, destinando cada uno al puesto que por sus aptitudes sea útil, y después una gran disciplina en los socios y la carencia absoluta de afán de lucro o mercantilismo en los dirigentes, que cuando los años sucedan, los resultados vendrán a corroborar cuanto digo en estas cuartillas.
>
> La obra magna que significa la realización de la idea está en sus cimientos: si se construye despacio y con buenas voluntades, el edificio de su saber será fabuloso, [pero] si se construye rápidamente sin detención en los puntos de más importancia, se vendrá abajo como castillos de naipes. Esperanza perseverancia y voluntad puestas al Servicio del ideal, demuestran comprensión y sensatez; impaciencia y exigencia, se traducen en inconciencia [sic.] del ideal.[437]

A mitjans d'octubre, una breu nota a les pàgines de *Popular Film* posava sobre avís als associats de l'ACE sobre la pròxima organització a Barcelona d'una "escola tècnica de cinema" dedicada a la capacitació d'aquells elements que sentissin una veritable vocació pel "primer art". Dirigida per "personal competent" i oportunament estructurada en diverses seccions, l'*Agrupación* preveia la seva instal·lació en un local pendent encara de trobar però capaç de reunir, en qualsevol cas, "*las condiciones necesarias de independencia para que su labor alcance la máxima eficacia*". La mateixa nota afirmava la voluntat de l'ACE de mantenir-se fidel a la seva primigènia vocació popular, facilitant a tal efecte als socis interessats en l'escola la participació i inscripció en els seus cursets mitjançant la imposició de matrícules molt econòmiques, així com també editant i enviant per correu a través del Butlletí intern a la resta d'associats d'arreu de l'estat els diversos cursos i lliçons.[438] Tanmateix, a finals del mes de novembre, passat un mes i mig d'obligada i introspectiva reflexió i un cop constatades i assumides les dificultats i obstacles existents en aquells moments per constituir-se i actuar com una organització veritablement popular i d'àmplia base, l'ACE anunciava a les mateixes pàgines de

[437] LOZANO, J. L., "El cine en España", *Popular Film*, 29-IX-1932.
[438] "La escuela técnica de la ACE", *Popular Film*, 13-X-1932.

Popular Film la seva dissolució i simultània transformació en un nou organisme més actiu i més ben estructurat. Tot argumentant al respecte que en el seu escàs mig any de vida l'*Agrupación* havia servit, almenys, "*para tomarle el pulso a la afición española, como experiencia para buscarle un norte seguro, una ruta cierta al cinema hispano*", i que malgrat els seus fracassos i el degoteig constant de desercions restaven encara fidels a l'ACE "*los que deben seguir, los que han sido sus guías*", l'entitat comunicava la seva desaparició "*sin violencia ni quebranto para los que han sido leales a sus propósitos*"[439] i el seu relleu i substitució per l'autodenominat grup "Celuloide"; una iniciativa, s'afirmava amb solemnitat, nascuda per conservar rigorosament els principis i finalitats de l'extinta ACE però canviant radicalment els seus procediments i línia d'actuació. I és que seguint allò mateix indicat unes setmanes abans, la nova entitat pretenia erigir-se en rectora i animadora a Barcelona de l'anomenat "Cinema Escuela", una escola de capacitació tècnica de cinema que tenia prevista l'imminent inauguració d'una sèrie de cursos de formació especialitzats en diferents graus en matèria de tècnica de l'escenari i del guió, tècnica de càmera, interpretació, decoració, declamació i maquillatge..., els quals es posarien igualment a disposició dels associats de l'extinta ACE d'arreu d'Espanya mitjançant l'edició d'un butlletí de caràcter intern: *Celuloide*; un periòdic modest, s'afirmava, "*pero eficaz como orientador del cinema hispano, de la Escuela y, en general, del cine de envergadura y tendencia popular*".[440] I, finalment, i en contrast amb la grandiloqüent retòrica exhibida mesos abans en el seu manifest fundacional, el darrer escrit públic conegut de l'ACE concloïa amb un lacònic "*y nada más*", el qual, atesa l'absència de notícies concretes relatives a les activitats del referit grup "Celuloide", semblava adquirir en aquells moments visos de comiat i un caràcter quasi premonitori.[441] Quasi.

---

[439] "Nueva orientación de la ACE", *Popular Film*, 24-XI-1932.

[440] Ibídem.

[441] Consignarem aquí el fet que el testimoni de l'ACE seria recollit d'alguna manera uns anys més tard per l'anomenada *Unión Cooperativa Cinematogràfica Española* (UCCE), una entitat impulsada la tardor de 1934 a Barcelona per un grapat de realitzadors, publicistes i tècnics cinematogràfics amb la finalitat d'impulsar i orientar estilísticament per nous derroters la producció autòctona de films. A tal efecte, els seus animadors intentarien emular experiències com la pionera "Le Cinéme du Peuple" o la prematurament fallida "Hispano-Cineson" d'Armand Guerra, per posar en marxa a Barcelona en règim de cooperativa uns estudis de rodatge i uns laboratoris dedicats a la producció de films sonors, així com també una escola de capacitació tècnica i artística annexa per als seus associats. Per bé que la iniciativa comptà amb el suport del mateix Mateo Santos o fins i tot d'Armand Guerra, les particulars

4.3 *Disciplina y organización*[*]

Caldrà esperar gairebé tres anys per poder trobar altre cop referències escrites sobre la prematurament extinta i efímera *Agrupación Cinematográfica Española*, així com també sobre la possible continuïtat i repercussió del seu voluntariós discurs i activisme creacionista d'un nou cinema social hispà: el juliol de 1935, la revista *Tiempos Nuevos* (Barcelona, 1934 – 1938), suplement cultural del portaveu anarquista *Tierra y Libertad*, publicava un extens article retrospectiu sobre les activitats dutes a terme fins llavors en matèria cinematogràfica pels mitjans llibertaris catalans; en ell s'invocava oportunament l'ACE per erigir-la, juntament amb el remot i pioner "Le Cinéme du Peuple", en primigeni antecedent i referent inspirador de la introducció del cinema en el catàleg divers d'activitats desenvolupades en matèria cultural a casa nostra pels mitjans àcrates. I és que segons el cronista de *Tiempos Nuevos* –un desconegut L. Santos Davant sobre el qual no s'han pogut recavar dades ni referències biogràfiques concretes—,[442] l'ACE havia nascut d'un concepte eminentment popular de l'art cinematogràfic i a tal efecte havia intentat dur al poble

---

circumstàncies polítiques i socials del país, determinades per les conseqüències derivades de la fallida revolució asturiana i pels Fets d'Octubre a Catalunya, condicionaren llargament la paralització del projecte; almenys fins a les darreries d'abril de 1936, quan pogué constituir-se legalment a Barcelona la primera Junta de Govern de la UCCE. Presidida pel veterà realitzador Ricardo de Baños, un il·lustre pioner del cinema mut a Barcelona, la seva activitat es limità a promoure un concurs públic d'arguments de temàtica "racialment ibèrica" per triar aquell amb el qual iniciar la seva producció, abans que l'esclat de la guerra civil enterrés defintivament el projecte. Sobre la UCCE, MAR, Alberto, "La Unión Cooperativa Cinematográfica Española", *Popular Film*, 13-IX-1934; MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Quijotes del siglo XX", *Popular Film*, 27-IX-1934; ARENAL TORRES, Francisco, "Nuestra liberación cinematográfica", *Popular Film*, 29-XI-1934; SANTOS, Mateo, "Hay que defender el cinema español", 18-X-1934 i "Dos fórmulas de organización industrial del cinema", 3-I-1935; GUERRA, Armand, "Algo sobre la Cooperativa U.C.C.E.", 28-III-1935; GÓMEZ DE ENTERRÍA, Vicente, "Elogio de la cooperación", *Popular Film*, 14-III-1935; així com també, finalment, *Estatutos de la cooperativa mixta Unión Cooperativa Cinematográfica Española*, Barcelona, Imprenta Romana, 1936

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim de Mateo Santos publicat a *Popular Film* el 1 de setembre de 1932.

[442] Són molt poques i escadusseres les referències a aquesta signatura, ocasionalment referida fins i tot en les mateixes fonts llibertàries com a "professor" –per exemple: "La sociedad está corrompida. Confesión honrada de un condenado a muerte", *Mi Revista*, 12-XI-1938. Antonio Ríos, citant expressament testimonis familiars, apunta la possibilitat que existís efectivament una relació familiar entre el misteriós personatge i Mateo Santos: nogensmenys, el cunyat del periodista manxec i pare del jove "Les", de nacionalitat francesa i resident a Grenoble, es deia Julio Lescarboura Dabant. Vegi's RÍOS CARRATALÁ, Antonio, *Hojas Volanderas*..., op. cit., p. 176.

un cinema propi, és a dir, "*no hecho para él, sino hecho por él*". D'aquí que l'*Agrupación* s'hagués prestat ben aviat i quasi de forma natural a entroncar les seves activitats formatives i divulgatives en la medul·la dels organismes obrers revolucionaris "més sans" –això és, la CNT i la FAI— mitjançant l'organització d'unes primeres sessions dites "de divulgació i revaloració cinematogràfica" entre els mitjans obrers, les quals serviren per mostrar la poderosa capacitat de comunicació i de suggestió col·lectiva del cinema i incloure'l, a partir d'aquí, en el radi d'acció de les activitats dels ateneus i centres de cultura afins.[443]

En efecte. En contrast amb la ràpida desafecció experimentada entre les seves files i el seu prematur esllanguiment organitzatiu, l'ACE seria primigèniament observada amb un singular interès des de les files àcrates; i molt especialment, per part d'alguns integrants de l'actiu entramat afinitari grupal de Barcelona, els quals, singularment imbuïts d'una jovenívola i quasi generacional fascinació cinematogràfica, no només s'aprestarien ràpidament a secundar Mateo Santos en la seva quixotesca aventura creacionista d'un nou cinema (social) hispà, sinó que apostarien fins i tot per imbricar el seu activisme i pedagogia cinematogràfica amb el del propi entramat associatiu cultural, en una aventurada provatura de la translació a l'àmbit cinematogràfic de la debatuda fórmula organitzativa llibertària de la "trabazón", amb vistes a aprofitar el poder de convocatòria del mitjà i el seu potencial comunicador com un reclam propagandístic i alhora com un instrument de projecció ideològica. Entre aquests elements, als quals dedicaré una major atenció en el capítol següent, pot fer-se esment ara aquí de forma succinta i provisional a l'aragonès Adolfo Ballano Bueno, principal animador i epicentre a Barcelona del grup "Ágora", editor de la revista avantguardista homònima i amb el qual Mateo Santos establiria relacions i vincles d'afinitat a principis de 1932, molt probablement a través del seu nebot "Les" i d'un altre anarquista aragonès, Pedro Campón, ambdós membres igualment en aquells moments del grup "Ágora" i amb els quals el periodista manxec havia coincidit anteriorment a la redacció i les pàgines del setmanari extremista republicà *El Jabalí*. Significativament, tots ells apareixen entre els integrants del nucli fundacional impulsor i director de l'ACE, en el qual formarien també inicialment el cineasta anarquista Armand Guerra, així com també

[443] SANTOS DAVANT, L., "Laboriosa gestación de una semilla", *Tiempos Nuevos*, 1-VII-1935.

el ja referit Carlos Poch Llopard, a qui sabem en aquells moments vinculat igualment a l'anomenat "Teatre del Proletariat", una organització impulsada el juny de 1931 a Barcelona pels comunistes del BOC –però participada també per elements afins a la CNT[444]—, amb la voluntat d'emular les experiències d'*agit-prop* teatral de figures com Erwin Piscator o Vsévolod Meyerhold, entre d'altres.[445]

Aquesta puixant projecció anarquista no trigaria pas gaire a fer-se notar; per exemple, en la mateixa denominació de l'entitat, que el juny de 1932 adoptaria formalment el nom d'*Agrupación Cinematográfica Ibérica* (ACI) després que una Assemblea General aprovés a Barcelona la seva ampliació mitjançant la integració d'un "grup afí" constituït igualment en aquells moments a Portugal i del qual, però, malauradament no s'han pogut localitzar referències escrites. L'*Agrupación* passava a convertir-se així, almenys sobre el paper, en un organisme d'àmbit peninsular, la renovada nomenclatura del qual tendia fàcilment a evocar i correspondre's amb la de la FAI, l'organització "específica" dels anarquistes espanyols; circumstància gens casual i que, segons es reconeixeria posteriorment de forma succinta des de les mateixes files àcrates, es corresponia amb la voluntat d'alguns elements "afins" d'aprofitar i servir-se de l'activisme pedagògic cinematogràfic de l'ACE per impulsar i reforçar el desplegament arreu del país d'una més profitosa "labor federativa" –cito textualment— en l'àmbit organitzatiu i propagandístic;[446] cosa que d'una manera o altra implicava, és clar, conferir a les activitats de l'*Agrupación* l'adequada "orientació moral" mitjançant, per exemple, una major supervisió dels seus continguts per part d'una Junta Directiva que veuria nogensmenys reforçada a tal efecte en aquests moments la presència anarquista amb l'assumpció de la seva secretaria per part d'Adolfo Ballano, qui simultàniament es faria càrrec també de la renovada "Comissió d'organització i propaganda" –en la qual formaria també el jove "Les"— encarregada de la projecció pública de l'ACE i de la coordinació dels diversos grups i delegacions territorials mitjançant el seu Butlletí intern.[447]

Un primer exemple d'aquesta renovada voluntat de supervisió i "orientació moral" anarquista sobre l'ACE el trobem precisament en aquests moments en la

[444] "Teatro del Proletariado", *Solidaridad Obrera*, 6-IX-1931.
[445] COBB, Christopher, "Teatre del proletariat - teatre de masses. Barcelona 1931-1934", *Els Marges*, nº 21, 1981, pp. 121-128.
[446] SANTOS DAVANT, L., "Laboriosa gestación…", art. cit.
[447] "Agrupación Cinematográfica Española", *Popular Film*, 16-VI-1932

ressenya crítica oportunament publicada pel mateix Adolfo Ballano a les pàgines del portaveu confederal *Solidaridad Obrera* sobre la referida conferència de Fernando V. Escrivá, en la qual el jove aragonés no s'estaria de lamentar el fet que el conferenciant de l'*Agrupación* no hagués sabut aprofitar amb eficàcia els suggeriments d'índole "social-educativa" que el tema –recordem, "la influència social del cinema i de l'art jove i d'avantguarda"— podia i havia de proporcionar de cara a l'actuació immediata de l'entitat, la qual no podia ser altra, al seu entendre, que laborar a Espanya en favor de l'assentament de les bases socials i artístiques d'un cinema veritablement compromès amb la seva conflictiva realitat social; un cinema, és clar, que encara no s'havia fet sentir a Espanya però del qual venia recollint els seus primers vagits el grapat de desinteressats i entusiastes cineastes que conformaven l'ACE, malgrat no poder comptar amb els mitjans materials i econòmics necessaris per enfrontar-se "*con el cinema que no tienen,* [...] *un cinema joven, arte revolucionario, fuerte y flexible, cargado de lirismos brillantes, de dinamismo y de estridencia. Arte macho, con el ropaje de ahora, ultramaquinista*". D'aquí que, en deferència a "l'art social" en general i al cinematogràfic en particular, el mateix cronista deplorés obertament a continuació el caràcter poc combatiu mostrat pel conferenciant de l'ACE en relació, per exemple, a totes aquelles empreses cinematogràfiques espanyoles apressadament formades a base de "*prestigios literarioteatrales empolvados, pacidos al calor o al conjuro de unas cuantas cifras fabulosas de pesetas*", les quals, en bastarda i claudicant connivència amb els interessos econòmics capitalistes, no tenien altre objectiu que atrofiar la sensibilitat artística i moral del públic.[448] En contra d'això, les ulteriors activitats divulgatives de l'ACE tendirien a arrogar-se una més nítida orientació social, procurant-se a tal efecte, per exemple, un auditori potencialment més receptiu i disciplinat en relació al desenvolupament d'aquest nou cinema social espanyol que reclamava Adolfo Ballano.

Així, a les darreries del mes d'agost, mentre l'agrupació barcelonesa intentava infructuosament donar continuïtat de la mà de Mateo Santos al seu incipient programa d'assaigs i rodatges, el cinema feia per primera vegada acte de

[448] Les cursives del paràgraf a A. B., "Conferencia cinematográfica", *Solidaridad Obrera*, 26-VI-1932.

presència en una tribuna obrera a través d'una conferència pronunciada pel mateix president de l'ACE a l'Ateneu Racionalista de la Torrassa de l'Hospitalet, un dels centres culturals juvenils àcrates més actius i prolífics de la bulliciosa perifèria occidental barcelonesa i amb el qual, com es veurà en un capítol posterior, mantenien oportunament en aquells moments estretes i profitoses relacions d'afinitat els integrants del grup "Ágora" (*vid. infra* capítol 5). Precedida –i en bona mesura prologada— uns dies abans per una "conferència artística" del jove "Les" en la mateixa tribuna dedicada a reivindicar el caràcter necessàriament compromès de l'art d'avantguarda,[449] la intervenció del periodista manxec a la Torrassa seria oportunament evocada en la mateixa premsa llibertària com l'entrada efectiva del cinema en els mitjans culturals afins; de fet, Mateo Santos seria pomposament presentat en les pàgines de "la Soli" pel mateix Adolfo Ballano com la veu més autoritzada a Espanya per assenyalar a propis i estranys els nous rumbs enfilats pel cinema mundial gràcies a la prolífica tasca divulgadora i orientadora duta a terme al capdavant de *Popular Film* i a través d'iniciatives com l'ACE.[450] L'èxit de la pionera intervenció de Mateo Santos a la Torrassa i l'entusiasme suscitats pel tema entre la juvenil parròquia obrera de la barriada –la qual, segons es reconeixia oportunament a les pàgines de *Popular Film*, va saber demostrar en tot moment "*una curiosidad inteligente por cuanto se refiere al cinema de carácter revolucionario y pedagógico*"[451]— convidarien als seus organitzadors i al mateix periodista manxec a repetir unes setmanes més tard el mateix acte, aquesta vegada a l'Ateneu Llibertari del Poble Nou. Segons s'afirmaria en una escarida nota oportunament inserida a *Popular Film*, la conferència formava part ja en aquells moments d'una activa campanya de divulgació i valorització cinematogràfica engegada pel president de l'ACE entre els mitjans obrers, la qual, s'afegia, constituïa l'esforç més considerable realitzat fins llavors a Espanya en pro d'un cinema de "fons social".[452] Significativament, les mateixes fonts es farien igualment ressò de la pròxima edició i publicació d'aquesta conferència per una important editorial de Barcelona.[453] Per bé que no ha estat possible localitzar aquest fulletó entre els diversos llistats i fons

[449] A. B., "El arte y el proletariado", *Solidaridad Obrera*, 21-VIII-1932.
[450] A. B., "Cinema Revolucionario", *Solidaridad Obrera*, 4-X-1932.
[451] "Una conferencia de Mateo Santos. Cinema Revolucionario", *Popular Film*, 1-IX-1932.
[452] "La conferencia de Mateo Santos", *Popular Film*, 6-X-1932.
[453] "A.C.E.", *Popular Film*, 29-IX-1932.

editorials consultats, a ben segur podem aproximar-nos de forma succinta al seu contingut a través de l'entusiasta ressenya publicada per Adolfo Ballano a "la Soli" sobre les pioneres conferències cinematogràfiques que serviren de base per a la seva edició, les quals, segons el cronista, tenien per finalitat palesar i vindicar entre els mitjans obrers les immenses possibilitats que oferia en aquells moments el cinema en matèria d'educació revolucionària de les masses i de cara també a preparar "*el advenimiento de una nueva era, según los hijos de la nueva ética social que está trastornando al mundo burgués, en la que la humanidad tiene cifrada sus esperanzas*".[454]

En efecte. Mateo Santos dedicaria bona part de les seves intervencions a desbrossar didàcticament les característiques formals i argumentals del cinema dit "de tendència social revolucionària" per contraposar-les a les del tipus comercial o "burgés" dominant a les sales d'exhibició d'arreu del món i a les d'altres propostes fílmiques "merament artístiques" i habitualment referides amb l'epítet d'avantguardistes; tot plegat, per intentar demostrar a continuació com el cinema podia esdevenir en breu també a Espanya un instrument de conscienciació i agitació revolucionària molt més poderós que l'acció combinada de sistemes tradicionals com ara el llibre, el periòdic o la tribuna. El convenciment íntim que el cinema espanyol no responia en absolut a les necessitats socials derivades del moment històric –atès que els realitzadors hispans, afirmava, "*han elegido siempre sus héroes entre los chulos de Arniches, o los han sacado de la pandereta andaluza de los Quintero* [...] *cuando hay una Andalucía verdaderamente heroica, una Andalucía real, que con sus gestos y gestas sociales está elevando a una categoría histórica esta hora de España llena de cobardías y de traiciones*"[455]— portà Mateo Santos a concloure oportunament les seves intervencions emplaçant obertament als assistents a prendre nota i seguir l'exemple pioner de la Rússia soviètica i treballar a tal efecte per dotar-se dels mitjans necessaris per capacitar-se tècnicament i artísticament en matèria cinematogràfica per poder realitzar en un futur no gaire llunyà films del caràcter i l'envergadura social i artística d'*El cuirassat Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925),

[454] A. B., "Cinema Revolucionario…", art. cit.
[455] Ibídem.

Tempesta sobre l'Àsia (*Potomok Chingis-Khana*, Vsévolod Pudovkin, 1928), l'*Exprés Blau* (*Goluboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929)... I és que

> si España quiere recoger para el futuro las gestas revolucionarias que sobrevendrán inevitablemente, tendrá que disponer para entonces de un grupo de hombres, capaz de arrancar la cámara tomavistas de las manos que la mediatizan y convertirla, valientemente, en historiador veraz de la revolución social española.[456]

El fulletó i les conferències de Mateo Santos vindrien a representar d'alguna manera en aquests moments un significatiu punt d'inflexió en l'activitat propagandística llargament desenvolupada en favor d'una determinada concepció artística i social del cinema espanyol, la qual, coincidint oportunament amb la referida liquidació i transfiguració de l'ACE en l'anomenat grup "Celuloide", tendiria en el futur a canalitzar-se preferentment vers uns mitjans anarquistes cada cop més receptius davant les possibilitats que oferia el mitjà en matèria de propaganda i captació i projecció ideològica.[457] Un significatiu i pioner exemple al respecte el trobem en l'extens article publicat en el número inaugural del suplement cultural del setmanari *Tierra y Libertad* d'agost de 1932 pel prolífic publicista i mestre racionalista Vicente Galindo "Fontaura"[458] i dedicat a comentar la idoneïtat de l'ús del cinema en l'acció propagandística llibertària. Tot referint-se oportunament en aquells moments ja a Mateo Santos com "*un prestigioso camarada de nuestro campo*", "Fontaura" faria seves les paraules del periodista manxec a La Torrassa i

---

[456] Ib.

[457] Sembla ser que Mateo Santos tindria oportunitat encara aquells mateix any de pronunciar una altra conferencia cinematogràfica en una tribuna obrera; concretament a l'Ateneu Llibertari del Clot, una de les entitats culturals i centres de relació anarquistes més importants del període a Barcelona i sovintejada, entre d'altres, pels membres del prolífic falansteri familiar dels Montseny i alguns integrants del conegut grup d'acció "Los Solidarios", com Francisco Ascaso o Buenaventura Durruti. Situat en un vell edifici de dues plantes de l'Avinguda Meridiana, l'ateneu estava organitzat en seccions temàtiques diverses (esperanto, excursionista, cultura, arts escèniques…) i disposaria d'una important biblioteca popular, amb més de 800 volums. Quant a la referida conferència de Mateo Santos, només sabem a través d'una escarida nota inserida a "la Soli" que estava prevista inicialment per al 15 de novembre, però que fou posposada a petició del conferenciant per al 22 del mateix mes sota l'evocador títol de "Hacia un cinema social en España". Per a una visió coetània més àmplia d'aquesta entitat: "Las instituciones educativas y culturales de nuestro movimiento: el Ateneo Libertario del Clot", *Solidaridad Obrera*, 13-XI-1931.

[458] Molt actiu en la prensa llibertària de l'exili, Vicente Galindo Cortés "Fontaura" (Mataró, 1902 – Venissieux, França, 1990) formaria part en els anys finals de la dictadura primorriverista del Comitè Peninsular de la FAI i durant els anys republicans compaginaria la seva activitat com a mestre racionalista al País Valencià amb la de redactor i col·laborador de *Solidaridad Obrera* i altres publicacions llibertàries.

altres ateneus llibertaris, per reconèixer a continuació en el seu escrit els diversos mèrits que en si mateix contenia l'anomenat "setè art" per a la divulgació d'idees emancipadores "[y] *para afianzar en la entraña del pueblo un amplio sentir de protesta contra la monstruosa injusticia social*".[459] Recordant igualment les idees de figures intel·lectuals de reconegut prestigi internacional com Upton Sinclair en relació al potencial divulgatiu i propagandístic de qualsevol forma d'expressió artística, "Fontaura" exposaria a continuació la convicció que era de suma importància saber fer ús de tot allò "*que puede ser prodigo en óptimos y positivos resultados*" en matèria d'agitació i propaganda, proposant a tal efecte, finalment, assajar formes d'articulació orgànica de la debatuda i comentada fórmula llibertària de la "trabazón" entre la CNT i "l'específica" per aprofitar el potencial comunicador del cinema i la seva creixent influència social. En concret, "Fontaura" llançaria la idea de crear un "Comité de Propaganda" conjunt de la CNT i la FAI dedicat, entre d'altres, a promoure arreu del país l'ús del cinema entre els propis mitjans llibertaris amb finalitats propagandístiques i de projecció ideològica però també en matèria de promoció i difusió cultural mitjançant, per exemple, la selecció i promoció de films per a la seva projecció en ateneus i entitats afins.[460]

Com sabem i tindrem oportunitat de recordar més endavant, caldrà esperar encara quatre anys per a què les idees esbossades per Vicente Galindo adquirissin parcialment forma a casa nostra a través de les Oficines d'Informació i Propaganda CNT-FAI que durant la Guerra Civil dirigiria a Barcelona el jove periodista Jacinto Toryho. Fins llavors i mentrestant, el cinema prosseguiria igualment el tortuós camí engegat de la mà de Mateo Santos i els elements afins del grup "Àgora" per introduir-se en els mitjans obrers i fer-se un lloc en l'ampli i divers catàleg d'iniciatives i activitats culturals i divulgatives simultàniament desenvolupades en aquests anys a casa nostra per ateneus, grups, sindicats i entitats afins del món àcrata.

[459] FONTAURA, "La cinematografía en la acción libertaria", *Suplemento de Tierra y Libertad*, Nº 1, agost de 1932.
[460] Ibídem.

5 *La juventud de pocas letras y menos años...*[*]

En estos momentos, los que no cortamos nuestras ideas por coordenadas cartesianas, no podemos eludir nuestra presencia, aunque a menudo seamos el blanco de los que perdieron objetivo en la palestra ideológica. El emparedamiento de los sistemas incita a saltar las tapias. Toda proeza hízose al margen de los programas y contra la voluntad de los dómines, que no toleraron a su alrededor la menor sonrisa.

Adolfo Ballano, "Las fórmulas y las ideas",
Estudios, 1931

Lo mismo que el libro y el folleto revolucionarios el film es un formidable elemento para la revolución. El film revolucionario es un factor principalísimo en la plasmación de una nueva consciencia de clase. Con él la masa obrera y campesina irá entrando en un nuevo estado de consciencia. […] *Cine y teatro revolucionarios son fuerzas de choque en las contiendas subversivas del proletariado internacional.* […] *Debemos hacerlos nuestros y que con la Prensa, el libro y el folleto preparen el camino para el golpe rotundo.*

Anònim, *Suplemento de Tierra y Libertad*, 1932

El 15 de novembre de 1931, una multitud de 6.000 persones es congregava expectant al Palau de Projeccions de Montjuïc per assistir al míting "contra la guerra" que sota els auspicis de la prolífica agrupació cultural "Faros"[461] reunia a la tribuna d'oradors algunes de les principals i més carismàtiques figures de l'anarcosindicalisme dit "d'acció", com ara Jaime Ribas,[462] o els "solidarios" Buenaventura Durruti, Ricardo

[*] L'encapçalament del present capítol ha estat extret del text "La juventud de pocas letras y menos años deja sentir su voz desde el Ágora", publicat per Ángel Lescarboura "Les" a *Suplemento de Tierra y Libertad*, març de 1933.

[461] Habitualment coneguda també com "Agrupación pro-cultura Faros" o "Ateneo Faros", aquesta entitat barcelonesa s'erigí aviat en un referent de l'associacionisme cultural llibertari a casa nostra. Estructurada en diverses seccions (excursionisme, esperanto, teatre, biblioteca, comissió d'estudis socials, editorial…), "Faros" estava coordinada amb altres ateneus llibertaris i entitats similars, amb les quals es relacionava a través de reunions periòdiques i amb la publicació *Nueva Humanidad*. L'any 1933 l'entitat patiria diverses clausures governatives i, per bé que subsistiria sota la cobertura de diversos grups d'afinitat ("Sacco y Vanzetti" o "1º de Mayo"), no seria fins al triomf del Front Popular que es dotaria novament d'una seu estable i reprendria les seves activitats. Sobre "Faros" pot consultar-se AISA, Manel, "Agrupación Pro Cultura Faros", *Enciclopèdic Noticiari*, núm. 32, gener 2007, pp. 20-22 i AISA, Ferran, *La cultura anarquista a Catalunya*, Barcelona, Edicions de 1984, 2012, pp. 208-210.

[462] Jaime Ribas fou un militant anarquista del poderós Sindicat Fabril i Textil de la CNT catalana que durant aquests anys apareix vinculat, successivament, als grups "Libertario" i "Anselmo Lorenzo".

Sanz o Juan García Oliver, entre d'altres.[463] En ple clímax de l'acte, quan el reusenc es dirigia als assistents, aquests van poder observar encuriosits com en correspondència amb un gest de complicitat de l'orador, des d'una llotja presidida per una pancarta en la qual en lletres roges i negres s'hi podia llegir "*La Redacción de ÁGORA se adhiere al acto contra la guerra*" un grup de joves inundaven entusiasmats el recinte amb pasquins adreçats a la joventut:

> Jóvenes:
>
> Hay que aplastar a los cuatro jinetes del Apocalipsis, que vuelven a proyectarse sobre los pueblos, anunciadores de nuevas tragedias.
>
> Ya no estamos en la época lejana de ante-guerra ni en la abismática de la post-guerra. Todo eso hay que superarlo. El nuevo tiempo, en todo caso, será de pre-guerra, para acabar con esos azotes de la humanidad.
>
> Nuestra juventud sólo puede y debe ponerse en pie de guerra para negarse a secundar ambiciones imperialistas y acabar con todas las tiranías.
>
> Jóvenes de nuestro tiempo. ¡Abajo la guerra![464]

Aquesta fou, efectivament, l'estrident presentació en societat del grup "Ágora", responsable de la publicació a Barcelona de la revista homònima i que sota la batuta de l'aragonès Adolfo Ballano i en col·laboració amb Mateo Santos, s'erigiria en un dels principals referents introductors i animadors del debat cinematogràfic entre els mitjans culturals juvenils llibertaris de la perifèria barcelonesa.

5.1 *Las fórmulas y las ideas*[*]

Nascut l'any 1906 a Saragossa, els escadussers testimonis i referències biogràfiques disponibles sobre la figura d'Adolfo Ballano amb prou feines permeten aventurar quelcom més per a la seva infància i joventut que uns orígens familiars humils i una primigènia passió literària i un accentuat autodidactisme, els quals esdevindrien el punt de partida d'un precoç inconformisme i del desvetllament d'unes inquietuds

[463] Sobre aquest acte, plantejat amb motiu de l'aniversari de l'armistici de 1918: "Agrupación pro-cultura FARO", *Solidaridad Obrera*, 15-XI-1931 i "El mitin de afirmación antiguerrera", *Solidaridad Obrera*, 17-XI-1931.

[464] "Altavoz de Ágora. Mitin contra la guerra", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit BALLANO, Adolfo, "Las fórmulas y las ideas", *Estudios*, 1931.

socials que, com el mateix aragonès reconeixeria, es veurien ràpidament alimentades per un igualment prematur contacte amb la miserable realitat del treball assalariat i l'explotació laboral:

> Mi universidad ha sido la calle y la cárcel –explicava el mateix Ballano—. Donde quiera que me encuentre, allí planto mi aula. En la escuela no aprendí más que a silabear. Mi cultura, si puede llamarse tal a lo que me ha enseñado la vida, más que los libros, está adquirida a pulso; sólo los que no contamos con medios para permitirnos el *lujo* de una vasta cultura, sabemos lo que vale y representa un libro. En la fábrica, entre el ruido ensordecedor de las máquinas, de los telares y de la mansedumbre de mis compañeros de trabajo; en el taller, estañando latas o pintando y decorando salones que no guarecerían mi cuerpo; amasando la harina que habían de comerse los otros, jugando con el fuego que consumía mis carnes; entre el bullicio del público y los acordes de las orquestinas de los cafés donde me tocó en suerte hacer de camarero; abrasándome el alma y el cuerpo, dentro los bullidores de las calderas que media hora antes impulsaban todo un infierno mecánico; en la calle o en la cárcel, en las horas de tregua y en las horas agitadas, cuando la intolerancia político-gubernamental dejaba jirones de vidas en los calabozos y en las carreteras que hoy ya no se recuerda; donde quiera me haya hallado, allí he ido forjando mi espíritu al evento de todos los azares. La enseñanza ha sido un poco dura; pero sólo así uno tiene la seguridad de estar bien preparado para vivir sus propios destinos.[465]

En efecte. Les inquietuds socials i l'inconformisme del jove Ballano tendiren ben aviat a vehicular-se en les files de l'obrerisme anarquista, tradicionalment actiu a la capital aragonesa.[466] Sembla ser que el seu ingrés a la CNT es produiria, segons algunes fonts, pels volts de l'any 1917 (és a dir, quan comptaria amb només 11 anys!), i és possible fins i tot –sempre segons les mateixes fonts[467]— que assistís dos anys més tard al transcendental congrés nacional confederal del Teatre de la Comèdia de Madrid, en el qual la CNT confirmà la seva adhesió als principis ideològics del comunisme llibertari.[468] En qualsevol cas, és indubtable que Adolfo Ballano esdevindria ja en aquests "anys heroics" del sindicalisme revolucionari espanyol una figura ascendent en el si del complex entramat organitzatiu confederal, com ho palesa el fet que l'octubre de 1922 assistís com a delegat a la clandestina

---

[465] BALLANO, Adolfo, "¿Qué piensan los Jóvenes? Aportaciones a una encuesta interrumpida que inició El Sol", *Estudios*, nº 81, maig de 1930, p. 31.

[466] Per a una visió general vegi's, per exemple, DÍEZ TORRE, Alejandro R., *Orígenes del cambio regional y turno del pueblo: Aragón, 1900-1938* (2 vols), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003

[467] IÑÍGUEZ, Miguel, *Enciclopedia histórica,* op. cit.

[468] Sobre aquest congrés i, en general, sobre l'evolució ideològica i organitzativa de la CNT durant el període continua essent especialment útil BAR, A, *La CNT en los años rojos. Del sindicalismo revolucionario al anarcosindicalismo (1910-1926)*, Madrid, Akal, 1981.

Conferència Regional de sindicats de la CRT Catalana celebrada a Blanes, dedicada a discutir i ratificar novament l'adhesió de l'organització als principis ideològics anarquistes i a posar les bases de l'efímera reorganització sindical que precediria l'any següent el cop d'estat del general Primo de Rivera.[469] Tanmateix, la militància obrerista d'Adolfo Ballano tendiria especialment a conduir-se igualment ja en aquests anys a través de l'entramat afinitari grupal característic de l'anarquisme hispànic; més concretament, a l'entorn dels anomenats "grups d'acció" nascuts al caliu de l'agitació social que acompanyà a casa nostra la conflictiva postguerra europea com a resposta violenta a la pressió legal i extra-legal exercida sobre l'expansiu moviment confederal del període de forma connivent per patronal, autoritats i pistolers del "lliure". I és que la figura del jove Ballano apareix aviat vinculada al més famós d'aquests grups: "Los Solidarios", format l'any 1922 a Barcelona a partir de la confluència de figures com Buenaventura Durruti, els germans Ascaso, Joan García Oliver, Ricardo Sanz o Aurelio Fernández, entre d'altres, i responsable en aquells moments d'accions tan sonades com l'assassinat del cardenal Juan Soldevila a Saragossa (4-VI-1923) o l'assalt al Banc d'Espanya de Gijón (1-IX-1923).[470] Per bé que la participació de Ballano en aquestes accions no és segura, més plausible resulta, en canvi, la seva intervenció en altres actuacions atribuïdes en aquests moments a algun dels diversos grups i elements "afins" que

[469] Aquesta conferència, il·legal però tolerada per les autoritats, serví per ratificar els acords de la Conferència Nacional de la CNT celebrada a Saragossa el juny anterior i en la qual es discutí l'informe elaborat per Ángel Pestaña arran la seva visita a Rússia l'any 1920. En ella s'acordà no formalitzar l'ingrés en la Internacional Sindical Roja (ISR) impulsada pels bolxevics i, per contra, participar en la nova AIT de caire anarquista que, inspirada per Rudolf Rocker i Agustin Souchy i que es constituí finalment a Berlín el gener de 1923. Quant a la referida reorganització sindical, aquesta es produiria a partir de novembre de 1922, coincidint amb la legalització de la CNT pel govern liberal presidit per Romanones i després de la destitució dels tristament cèlebres Martínez Anido i Arlegui.

[470] Sobre els orígens i la trajectòria d'aquest famós grup i dels seus integrants poden consultar-se les diverses biografies i relats autobiogràfics d'alguns dels seus principals protagonistes, orgullosament autoerigits en aquests anys en "l'aristocràcia de la pistola obrera": SANZ, Ricardo, *El sindicalismo y la política: Los Solidarios y Nosotros*, Toulouse, 1966; PAZ, Abel, *Durruti en la revolución española* [1972], Barcelona, 1996; ENZENSBERGER, Hans M., *El corto verano de la anarquía: vida y muerte de Durruti*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1975; GARCÍA OLIVER, Juan, *El eco de los pasos*, París-Barcelona, 1978; MÁRQUEZ, José M. i Juan J. Gallardo, *Ortiz, general sin dios ni amo*, Barcelona, Hacer, 1999; ABBATE, Fulvio, *Il Ministro anarchico: Juan García Oliver un eroe della rivoluzione spagnola*, Milà, Baldini Castoldi Dalai, 2004. Més generals però igualment útils per referenciar el grup són també, entre d'altres, LORENZO, Cersar M., *Les anarchistes espagnols et le pouvoir, 1868-1969*, París, 1969; GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI: aproximación a la historia de la organización específica del anarquismo y sus antecedentes de la Alianza de la Democracia Socialista*, Madrid, Zero, 1977; KERN, Robert W., *Red years, black years: a political history of spanish anarchism, 1911-1937*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1978.

conformaven l'extensa i variada xarxa de col·laboradors i de suport de "Los Solidarios", com ara l'assalt l'agost de 1923 a la coneguda fonda barcelonesa dita "del ferrocarril" (per estar situada tot just al davant de l'estació de França i estar freqüentada per usuaris del ferrocarril), la participació en el qual serví al jove i atrevit Ballano els seus primers llorers com a "home d'acció" i, de passada, la seva inscripció en els llavors sobredimensionats fitxers socials i penals de la policia.[471] Pocs mesos més tard i ja en plena Dictadura, l'aragonès aconseguiria fugir *in extremis* de mans de la policia en la transcendental batuda efectuada a Barcelona contra "Los Solidarios" i la seva xarxa de suport, la qual determinaria la forçada dispersió del grup en anys successius.[472] Amb els principals elements del grup bé a l'exili (cas de Durruti, els germans Ascaso o Gregorio Jover), bé sotmesos a una especial vigilància governativa i a constants entrades i sortides de la presó (casos de Ricardo Sanz, Joan Garcia Oliver o Aurelio Fernández) o fins i tot abatuts per la policia (Gregorio Suberviela i Manuel Campos, ambdós a principis de 1924), l'actuació militant de Ballano durant els anys de la Dictadura sembla encaminar-se principalment a exercir les funcions d'enllaç entre els dispersos membres del grup i de la seva xarxa de suport i afins, així com també a servir de contacte i via de comunicació amb altres elements i grups integrants d'un entramat afinitari llibertari que, forçosament tancada la via sindical, tendiria en bona mesura a bolcar la seva atenció vers les discussions i el debat ideològic i l'acció cultural i formativa, a través, per exemple, d'ateneus, escoles racionalistes, grups excursionistes i naturistes, "penyes" teatrals, etc., així com també de mans d'aquelles poques publicacions "culturals" que van poder esquivar la repressió i la mordassa censora de la dictadura mercès al suposat caràcter eminentment filosòfico-literari dels seus continguts, poc avesats al comentari polític "d'actualitat".[473]

---

[471] Vegi's, per exemple, "De los últimos atracos", *La Vanguardia*, 13-VIII-1923.

[472] PAZ, Abel, *Durruti*…, op. cit. pp. 123-124.

[473] Per a qualsevol aproximació a l'evolució ideològica i organitzativa de anarcosindicalisme durant aquests anys continua essent d'obligada referència: ELORZA, Antonio "El anarcosindicalismo español bajo la dictadura (1923-1930). La génesis de la Federación Anarquista Ibérica (I)", *Revista de Trabajo*, nº 39-40, 1972, pp. 123-477, i la seva continuació, del mateix autor, "La CNT bajo la dictadura (II)", *Revista de Trabajo*, nº 44-45, 1973-74, pp. 315-617. Més recent i especialment referit als debats interns de l'anarcosindicalisme, DEL RÍO, Sonia, *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña (1928-1929). Una aproximación desde la prensa obrera*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, 2002, en especial pp. 101-158.

En aquest sentit, resulta prou significativa la proximitat de les relacions de Ballano durant aquests anys amb el "falansteri familiar" dels Montseny, les quals hom pot intuir fàcilment, per exemple, a través de l'afabilitat amb què l'aragonès s'atreviria a comentar i saludar públicament el caràcter marcadament autobiogràfic de *La indomable*, la novel·la publicada l'any 1928 per la seva –cito textualment— "amiga" Federica Montseny i que, a l'igual que les seves precedents *La Victoria* i *El Hijo de Clara*, suscitaria una agre polèmica en el si del món cultural llibertari a propòsit de les implicacions ideològiques derivades del model de dóna independent defensat per l'autora a les seves pàgines.[474] Més importants i estretes serien encara les relacions d'Adolfo Ballano amb l'entorn afinitari irradiat també des de Barcelona pel grup "Sol y Vida", un dels principals exponents de la difusió en els cercles obrers llibertaris durant la dictadura primorriverista de les idees del neomalthusianisme, el naturisme i l'anarcoindividualisme d'autors com Max Stirner, Émile Armand o Han Ryner, entre d'altres,[475] a través precisament de publicacions "culturals" com la referida *La Revista Blanca*, les valencianes *Generación Consciente* (Alcoi-València, 1923-1928) i la seva continuació *Estudios* (València, 1928 – 1939)[476] o les barceloneses *Ética* (Barcelona, 1927 – 1929) i la seva continuació *Iniciales* (Barcelona, 1929 – 1937),[477] impulsades per José Elizalde, un destacat masó, avesat filòleg esperantista i anarquista individualista que l'any 1927 participaria a València en la fundació de la FAI i un any més tard assumiria fins i tot la representació del seu clandestí Comité Peninsular, participant a tal efecte en alguns dels principals moviments conspiratoris anti-dictatorials del període, motiu pel qual seria detingut i

[474] BALLANO, Adolfo, "La Indomable", *Ética*, nº 23, desembre de 1928, pp. 26-28. Sobre el "model femení" montsenyià i la polèmica derivada d'aquestes obres vegi's TAVERA, Susanna, *Federica Montseny*…, op. cit., en especial pp. 74-103.

[475] Sobre la difusió del pensament individualista i el naturisme en els cercles obrers anarquistes durant els anys de la Dictadura poden consultar-se: DÍEZ, Xavier, *Utopia sexual a la prensa anarquista de Catalunya: la revista Ética-Iniciales (1927-1937),* Lleida, Pagès, 2001; del mateix autor, *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Barcelona, Virus, 2007.

[476] Per a *Estudios*, *vid. infra*., capítol 7.

[477] Sota l'impuls de José Elizalde, la revista *Ética* i la seva continuació *Iniciales* s'erigiren a Barcelona en les principals introductores a Espanya de l'anarquisme individualista. De periodicitat mensual, amb un preu que oscil·laria generalment entre els 50 i els 35 cèntims i amb el recorrent subtítol de "Revista ecléctica", la publicació destacà per la seva diversitat de continguts (naturisme, eugenèsia i educació sexual, doctrinarisme anarquista, art i literatura…) i per una nòmina de col·laboradors en la qual destacaren les signatures d'Alfonso Camín, Federica Montseny, Antònia Maymón, Isaac Puente… Vegi's, DÍEZ, Xavier, *Utopia sexual*…, op. cit.

processat.[478] Abans, però, José Elizalde havia estat també un dels impulsors i principal animador de l'Ateneu Naturista Eclèctic (ANE), una entitat sorgida a finals de l'any 1926 al barri barcelonès del Clot a partir del bulliciós Ateneu Enciclopèdic Popular (AEP)[479] i que tenia per finalitat "*divulgar en todo lo posible y en las esferas en donde no es conocida, la Ciencia Naturista, apartándose de la corriente* [...] *que hace del Naturismo una cuestión únicamente terapéutica*".[480] L'Ateneu esdevindria ràpidament epicentre de les activitats de l'anteriorment referit grup "Sol y Vida",[481] el qual, sota l'aparença d'una associació juvenil dedicada a la pràctica de l'excursionisme i el naturisme, serviria durant els anys de la Dictadura a Catalunya de cobertura a les activitats clandestines de suport a presos i militants anarquistes sotmesos a persecució i vigilància policial, així com també de relació i coordinació entre activistes i grups àcrates implicats en alguna de les recurrents pràctiques conspiratòries anti-dictatorials i revolucionàries.[482]

Deixant de banda ara aquí les implicacions militants derivades de l'encaix i l'actuació de Ballano en l'entramat afinitari llibertari durant els anys de la Dictadura, el cert és que els vincles de l'aragonès amb el grup "Sol y Vida" i l'ANE i els contactes amb figures com José Elizalde o la família Montseny, així com la presència més o menys recorrent de la seva signatura en algunes de les principals publicacions

---

[478] Són poques les referències biogràfiques disponibles sobre José Elizalde, qui el juny de 1931, després de l'adveniment de la II República, seria injustament acusat de "desviacionista" pels seus contactes amb elements polítics i militars durant els darrers temps de la dictadura i apartat de qualsevol càrrec de responsabilitat en el si de l'entramat organitzatiu llibertari. Rehabilitat durant la Guerra Civil, actuaria llavors com a delegat de la FAI a França i col·laboraria amb els polèmics Serveis d'Investigació de la CNT-FAI dirigits a Barcelona per Manuel Escorza.

[479] L'Ateneu Enciclopèdic Popular (AEP) va ser fundat l'any 1903 a Barcelona per un grapat d'intel·lectuals republicans i obreristes (Lluís de Zulueta, Eladi Gardó, Ignasi Bo i Singla, Lluís Bulfi…) arran de l'agitació provocada per la vaga general de l'any anterior. Inspirats pel decimonònic Ateneu Català de la Classe Obrera, l'entitat s'estructurà en diverses seccions i des del primer moment es prodigà en l'organització de cursos i cicles de conferències, creà una escola nocturna d'idiomes i d'estudis mercantils, impulsà una biblioteca i un butlletí i desenvolupà també una important tasca orientada envers la vida ciutadana amb campanyes contra la guerra colonial, etc. Per a una visió més àmplia vegi's SOLÀ I GUSSINYER, Pere, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya. L'Ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona, La Magrana, 1978; AISA, Ferran, *Una historia de Barcelona. Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*, Barcelona, Virus, 2000.

[480] "Ateneo Naturista Ecléctico", *Ética*, nº 3, març de 1927.

[481] De fet, el grup havia nascut com a secció excursionista de l'AEP i en els seus orígens també va estar presidit per José Elizalde.

[482] Sobre les activitats de "Sol y Vida" vegi's, per exemple, ELORZA, Antonio, "La CNT bajo la dictadura (1923-1930) (II)…", op. cit. pp. 397-399. MARÍN, Dolors, *Clandestinos. El Maquis contra el franquismo, 1934-1975*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2002, en especial pp. 29-56; GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI...,* op. cit. p. 128; DÍEZ, Xavier, *El anarquismo individualista…*, op. cit., p. 149; finalment, MADRID, Francisco, *Solidaridad Obrera…,* op. cit., pp. 189-192.

culturals àcrates del període –com la valenciana *Estudios* o la barcelonesa *Ética*, de la qual fins i tot formà part en algun moment del seu nucli editor, juntament amb José Elizalde o Miguel Miró—, evidencien clarament l'afinitat ideològica del personatge amb els referits corrents individualistes tan en boga en l'entorn cultural àcrata del període; en especial, amb el pensament i l'obra del francès Han Ryner,[483] de qui el mateix Adolfo Ballano es confessaria entregat admirador, per exemple, a les pàgines de *La Revista Blanca,* on arribaria a afirmar que "*hay más cosas* [...] *en su filosofía arquitecturada de silencios y de serenidades, que las soñadas por todas las filosofías*".[484] Una veneració que, d'acord amb l'esperit eclèctic que animava el pensament i l'obra del filòsof francès, tendiria generalment a presentar-se en forma d'una constant invocació de la cultura i l'art com els més poderosos i revolucionaris instruments de redempció humana, tant des d'un punt de vista col·lectiu com, sobretot i abans que res, individual. D'aquí que aquesta pública i notòria idealització de la cultura i l'educació tendís igualment a presentar-se com una desacomplexada i aferrissada defensa de la llibertat total d'un individu *naturalment* enfrontat a un entorn social hostil; sublim i idealitzada expressió, en definitiva, d'un jovenívol anhel de ruptura amb qualsevol símptoma de convencionalisme moral:

> No creo en las misiones de la vida porque no gusto de limitar mis movimientos con el peplo de los dogmas –afirmaria des de les pàgines d'*Estudios*—. Por muy bello que éste sea, es mucho más bella la libertad de mis ritmos espirituales. Toda misión en la vida implica cierto entorpecimiento de las propias inclinaciones cuando éstas estallan a despecho de la trayectoria prefijada con desconocimiento absoluto de los gustos que durante el trayecto pudieran despertar. [...]
>
> Nuestra generación es un poco pirandelliana –sin saberlo— con la ventaja de que no buscamos autor por sentirnos autores nosotros mismos. Yo, por ejemplo, que soy un recreador de mí. Yo, soy hijo de mis propias obras. Mi destino, pues, me pertenece.[485]

---

[483] Nascut amb el nom de Henry A. Ner, (Nemours, Algèria, 1861 – París, 1938), Han Ryner fou una de les figures més reconegudes del panorama cultural i filosòfic anarquista durant el primer terç del segle XX. Professor d'ensenyament secundari en diversos *lycées* francesos, la seva personalitat i obra començaria a adquirir especial difusió a partir de la seva intervenció en l'affaire Dreyfuss. Prolífic autor de relats i assaigs i assidu col·laborador de revistes com *L'Art social*, *L'Humanité nouvelle, L'Ennemi du Peuple*, *L'Idée Libre*, *L'En dehors* o *L'Unique*, l'any 1903 publicaria un *Petit manuel individualiste*, síntesi de la seva particular filosofia individualista, molt influïda per l'estoïcisme grec clàssic. Sobre el seu pensament i obra pot consultar-se DÍEZ, Xavier, *El anarquismo individualista...*, op. cit., en especial pp. 69-73.

[484] BALLANO, Adolfo, "Eutrapelias. El ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes", *La Revista Blanca*, nº 130, 15-X-1928.

[485] BALLANO, Adolfo, "¿Qué piensan los jóvenes?...", art. cit.

> Toda proeza hízose al margen de los programas y contra la voluntad de los dómines, que no toleraron a su alrededor la menor sonrisa. […]
>
> Para mí, […] y para aquellos espíritus menos cerriles o fanatizados que los inclusos en cualquier partido o escuela, el eclecticismo siempre será un ansia de evadirse de toda angostura que trae pareja cualquier plano unilateral, entendiendo por evasión de angosturas ese afán del hombre de espíritu libre –de espíritu nuevo— por conquistarse –en reintegración de formas propias— un puesto en el Universo.
>
> El eclecticismo, […] obra como revulsivo en el cuerpo de la sociedad y disuelve automáticamente las morales inveteradas, que alguien tiene interés en perpetuar, innecesariamente, a pesar de todas las razones que se opongan a ello. Sin considerar que las necesidades y los gustos que establecieron remotamente aquellas morales, no son las nuestras ni pueden ser las de las generaciones venideras.[486]

Significativament, aquest eclecticisme i antidogmatisme s'esgrimirien també de forma indissimulada contra el propi món cultural àcrata per erigir-se en el punt de partida i el motor impulsor d'una característica desconfiança en relació a qualsevol possible forma d'enquadrament orgànic "formal", mentre servien de coartada argumental per canalitzar unes determinades inquietuds socials i polítiques a través de fórmules organitzatives i associatives eminentment informals, com ara els "grups d'afinitat", fórmula nuclear bàsica de l'entramat organitzatiu llibertari hispànic i que, mercès a la seva característica estructuració en forma de "quadrilles" més o menys obertes –en les quals la confluència i proximitat dels seus membres eren, abans que res, individuals—,[487] permetia captar un ampli i divers ventall d'inquietuds i interessos personals per canalitzar-los de forma més o menys unitària i simultània a través d'una igualment àmplia i heterogènia sèrie d'actuacions i activitats "militants", les quals podien anar des de l'àmbit estrictament sindical (en el qual els grups podien assumir, per exemple, les funcions dels diferents comitès o representacions orgàniques) fins al terreny de l'oci i el lleure (en forma de grups i col·lectius dedicats a la pràctica del naturisme i l'excursionisme, la representació teatral, etc.), passant també, és clar, per àmbits com el publicisme i l'activisme cultural (a través de l'edició de periòdics, revistes i fulletons de format i temàtica variada o l'organització d'escoles i ateneus "racionalistes", per exemple) o l'actuació

[486] BALLANO, Adolfo, "Ecuaciones. Las fórmulas y las ideas", *Estudios*, nº 92, abril de 1931.
[487] Sobre els orígens dels grups d'afinitat anarquistes a casa nostra i, especialment, la seva relació amb formes tradicionals de sociabilitat grupal catalanes pot consultar-se la ja referida UCELAY-DA CAL, Enric, "Formas grupales masculinas...", op. cit.

violenta, en forma de sabotatges, accions "expropiatòries", etc.[488] I és que, com recordaria l'andalús Higinio Noja, un dels principals teòrics de l'anarquisme hispànic del període, l'afinitat grupal esdevenia la forma d'organització i associació humana més respectuosa amb la suprema i "natural" llibertat de l'individu:

> La clasificación, o más propiamente expresado, la catalogación de los individuos, acusa pereza mental y espíritu de dependencia. Sólo el que no se cataloga ni cataloga, está en camino de ser una individualidad destacada. Cada uno está realmente consigo mismo. Solo. Cuando nos agrupamos no hacemos otra cosa que coincidir transitoriamente en algunos puntos nuestras aspiraciones o actividades, con los Componentes del grupo de que pasamos a formar parte. Y no debe prolongarse ese agrupamiento más allá de la fortuita coincidencia que lo determinara.[489]

En aquest sentit, el cas de Ballano es presenta com un exemple paradigmàticament il·lustratiu de fins a quin punt el grupisme s'erigí ràpidament en un primigeni senyal identitari per als joves llibertaris; en especial a partir dels anys de la dictadura primoriverista, quan forçosament tancada la via sindical l'actuació dels anarquistes tendí necessàriament a vehicular-se a través dels grups que actuaven llavors sota la cobertura d'ateneus, grups excursionistes i naturistes, revistes culturals… Circumstància, però, que no es veié pas substancialment alterada amb la reorganització confederal que acompanyà la transició i el canvi de règim polític a Espanya a partir de 1930, quan es feu evident la malfiança dels joves àcrates davant un possible enquadrament sindical i la seva preferència majoritària, per contra, per vehicular la pròpia militància i actuació orgànica a través de "seccions culturals"

---

[488] De fet, en la seva assemblea fundacional, la FAI tractà el tema de la "contextura" dels grups i les seves activitats, aprovant-se a tal efecte la llibertat de cada grup, procurant simplement la federació de grups una certa coordinació quant a l'acció i la propaganda. En la mateixa reunió s'acordà, com a colofó del tema anterior i amb la voluntat de relativitzar una excessiva i contraproduent vocació sindical dels grups anarquistes, promoure la creació "d'agrupacions" naturistes, esperantistes, vegetarianes, etc., dins del moviment anarquista "*respetándose aquella labor por ellas más preferida con tal que al adherirse sean ante todo anarquistas*". Veure GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI*... op. cit., p. 120.

[489] NOJA, Higinio, "Mosaico", *Ágora*, nº 7, març de 1932. De formació autodidacta, l'andalús Higinio Noja (Nerva, Huelva, 1896 – València, 1972), fou un prolífic publicista anarquista i mestre racionalista que durant els anys de la Dictadura primorriverista esdevindria un dels principals col·laboradors, entre d'altres, de la prestigiosa *Estudios*. Membre fundador de la FAI, durant la II República s'erigiria en un dels principals teòrics de l'anarquisme, evolucionant llavors des de l'individualisme a les tesis sindicalistes defensades per figures com Marín Civera. Sobre la vida i el pensament d'Higinio Noja vegi's, entre d'altres, SOLÀ I GUSSINYER, Pere, *Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1980, pp. 208-212 o PANIAGUA, Xavier, *La Sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español (1930-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, pp. 237-250.

dedicades a la propaganda i la captació, activitats que els veterans sindicalistes i els membres dels "grups d'acció" no podien o no volien afrontar.[490] Tot plegat, més enllà de palesar igualment una notòria desconfiança per part dels joves llibertaris en relació a l'acció col·lectiva i de les masses en un moment en què, precisament, l'acció política i social tendiria a regir-se en funció d'un determinat culte a les multituds i per la seva voluntat d'enquadrament, posa igualment de manifest fins a quin punt la incorporació dels joves a l'anarquisme venia en bona mesura estimulada i alhora condicionada per la singular "divisió de funcions"[491] interna que la pròpia vertebració grupal del moviment possibilitava i de la qual serveix d'exemple la proliferació durant els anys republicans d'ateneus, escoles racionalistes i "agrupacions culturals" d'índole diversa, espais tradicionalment observats tant des de dins com des de fora del propi món àcrata com el punt de trobada "natural" dels joves anarquistes.[492]

Tanmateix, la primigènia vocació cultural i educativa dels joves àcrates no deixaria de revelar-se aviat també com un element de tensió en el propi moviment llibertari, en tant en quant estimulà la juvenil convicció d'esdevenir una espècie de "jove guàrdia" garant d'una determinada ortodòxia revolucionària caracteritzada, en qualsevol cas, per una inequívoca defensa de la pròpia llibertat individual; un fet que, com ja s'ha indicat, els predisposaria a mostrar-se especialment díscols davant qualsevol possible enquadrament orgànic formal. Així, en un ambient en el qual les vies de formació ideològica que servien per accedir als espais dirigents tendiren

---

[490] De fet, la FAI discutí també en la seva assemblea fundacional la qüestió de la formalització o no de "comissions de cultura" per part dels grups i dels sindicats, estimant-se ràpidament pels assistents que aquestes no eren peremptòries i que, en tot cas, les seves funcions doctrinals i formatives podien ser assumides en el futur per alguna comissió creada a tal efecte pels organismes dirigents de l'organització sindical i/o anarquista. Veure GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI,* op. cit., p. 123.

[491] NAVARRO, Fco. Javier, *Ateneos y grupos ácratas: vida y actividad cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la II República y la Guerra Civil*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 75-76.

[492] Així, per exemple, el juny de 1932, poc abans de celebrar-se el congrés fundacional de les Joventuts Llibertàries a Madrid, *Solidaridad Obrera* feia pública una crida als joves d'ambdós sexes per a què abandonessin "*todos los lugares de corrupción y aquellos otros que os mantienen en la más completa ignorancia*" i engrossissin les files d'uns ateneus llibertaris "*creados para facilitaros los medios que precisa vuestra elevación*". De l'èxit d'aquesta crida en dona fe, per exemple, el setmanari *Flama* (Barcelona, 1931 – 1936), portaveu de la Federació de Joves Cristians de Catalunya, quan a principis de 1935 realitzà una campanya contra els ateneus llibertaris en la qual s'exigia a les autoritats ma dura contra allò que considerava "*pedres fonamentals de l'anarquisme i baluards inexpugnables de la FAI*". Vegi's, respectivament, "Llamamiento a los jóvenes en general y a los libertarios en particular", *Solidaridad Obrera*, 16-VI-1932 i "Altra vegada els bàrbars", *Flama*, 11-I-1935.

habitualment a situar-se en àmbits extra-sindicals, el debat ideològic tendí igualment a limitar-se a un sector determinat de militants i activistes; de manera que, com a conseqüència de la tradicional importància atorgada per l'anarquisme a la formació cultural i ideològica, "militància" i nivell cultural esdevenien les dues cares d'una mateixa moneda,[493] en funció de la qual els joves llibertaris aspirarien aviat a exercir el paper d'avantguarda d'una revolució en la qual, com recordaria el jove periodista Jacinto Toryho, director durant la Guerra Civil de la "Soli", "*las facultades intelectivas de los individuos se desarrollen, y en la que no sea el corazón lo que mueva a las organizaciones revolucionarias*".[494] D'aquí que les tensions entre "joves" i "vells" tendissin a aflorar i accentuar-se a mesura que s'agreujava la crisi sindical confederal en els anys trenta i s'evidenciava clarament la resistència dels primers a engrossir les files d'uns sindicats delmats per les divisions internes i la pressió governativa;[495] fet que, dit sigui de passada, avivà el debat sobre la viabilitat o no del mite sorelià de la vaga general i la sindicació massiva establert per l'anarcosindicalisme des de la seva refundació dels anys 1918-19 i que alguns sectors del moviment llibertari no dubtaren en qüestionar obertament per la via dels fets: la tàctica de la "gimnàstica revolucionària", engegada per García Oliver i la gent del grup "Nosotros" a partir de maig de 1931, en fou un dels millors exemples, perquè no pretenia altra cosa que forjar una avantguarda revolucionària i alhora purgar el moviment anarquista d'aquells elements més moderats.[496]

En aquest renovat esquema tàctic, el debat sobre la incorporació dels joves al moviment llibertari i la seva articulació interna es situà en un primer plànol perquè, al marge de l'especial atracció juvenil històricament mostrada per l'anarquisme –una ideologia i un moviment que en funció de les seves inequívoques arrels romàntiques

[493] CASANOVA, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939),* Barcelona, Crítica, 1997, p. 63 i ss.
[494] TORYHO, J., "Las ideas y el arte. Una interviu con Juan de Landa", *Solidaridad Obrera*, 29-VI-1933.
[495] Un exemple d'aquesta polèmica a la mateixa premsa llibertària a VILLACAMPA, Eugenio, "La juventud en la lucha sindical", *Más Lejos,* nº 2, 16-IV-1936.
[496] GARCÍA OLIVER, Juan, *El eco de los pasos…*, op. cit., p. 115. Sobre els orígens d'aquesta línea d'actuació i la seva relació amb la praxis conspirativa característica del radicalisme hispànic pot consultar-se, per exemple, TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer*, nº 13, 1994, pp. 115-146.

s'havia presentat des del primer moment a si mateixa com "naturalment" jove[497]— o de la constatació d'una creixent competència en matèria juvenil per part d'altres forces polítiques i socials,[498] la pròpia experiència vital havia convençut aquests activistes que no era sinó en el jovent on es trobaven els millors quadres i la punta de llança de la revolució que havia de posar fi a l'ordre burgés.[499] D'aquí que, finalment, qüestions com l'existència o no d'espais de trobada preferent de joves anarquistes o la possible creació d'una organització específica juvenil àcrata, en la mesura que plantejaven una divisió o classificació dels militants entre "joves" i "vells", forçosament havien d'aixecar suspicàcies i recels entre amplis sectors del moviment, les quals no eren sinó un reflex de l'íntim convenciment de l'existència, malgrat tot, d'unes diferències de caire generacional entre el gruix dels militants.[500]

5.2 *¿Qué piensan los jóvenes?*[*]

I és que l'ambient cultural i social en el qual maduren i s'incorporen les joveníssimes generacions al moviment llibertari a partir de mitjans dels anys vint és substancialment diferent al que tot just una dècada abans havia marcat l'eclosió del moviment. Els joves que s'incorporen ara a l'anarquisme tenen molt lluny els anys del pistolerisme i de la sindicació massiva i han crescut en una societat urbana en la qual les modes i els hàbits s'han modificat de forma radical en molt poc temps: les

---

[497] ESTERUELAS, Albert i Javier Ventura, "La joventut en l'anarquisme (1868-1910)", *Educació i Història: revista d'història de l'educació,* nº 1, 1994, p. 47.

[498] Aquesta "competència" fou, segons Josep Peirats, el principal argument per impulsar la creació de les JJ.LL.; PEIRATS, Josep, *La CNT en la revolución española,* vol. II, París, Ediciones Ruedo Ibérico, 1971, pp. 88-89.

[499] TAVERA, Susanna, "Escola de rebel·lia. La joventut i l'anarco-sindicalisme", a UCELAY-DA CAL, Enric (dir.), *La joventut a Catalunya al segle XX. Materials per a una Història, I*, Barcelona, Diputació de Barcelona, en especial pp. 141-42. Una visió molt personal i testimonial d'aquest convenciment a GARCÍA OLIVER, Juan, *El eco de los pasos…*, op. cit., p. 115.

[500] PEIRATS, Josep, *Los Anarquistas en la crisis política española*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976, pp. 281-282; també, tot i que centrat en el període bèl·lic, FERNÁNDEZ SORIA, Juan M., *Cultura y libertad. La educación en las Juventudes Libertarias* (1936-1939), València, Universitat de València, 1996, en especial pp. 31-38 i pp. 123-130. Finalment, pot trobar-se un exemple del debat sobre la idoneïtat o no de l'existència d'una organització específica juvenil llibertària al marge de la FAI i la CNT en la sèrie d'escrits i rèpliques de diversos autors publicades sota el genèric títol de "Las Juventudes Libertarias y la FAI", a *El Luchador*, nº 79 (7-X-32), nº 83 (4-XI-32), nº 86 (25-XI-32), nº 88 (9-XII-32).

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim d'Adolfo Ballano publicat a la revista *Estudios* el maig de 1930, el qual ha estat referit més amunt.

tavernes, les curses de braus o el sainet, el vodevil i la sarsuela han quedat ràpidament arraconats pels cinemes, els music-halls i els espectacles esportius. I tot plegat en un context cultural i social progressivament dominat pel debat suscitat per l'eclosió d'unes avantguardes que, madurades al compàs de la moderna societat de masses urbana, havien contribuït decisivament a estendre uns nous hàbits, modes i costums socials en funció dels quals allò que importava realment era mostrar-se orgullosament jove, dinàmic, atrevit, transgressor, etc. i als quals tampoc en foren aliens determinats sectors i elements afins al moviment obrer autòcton.[501] Característiques, en definitiva, amb les quals casaria de forma quasi "natural" i entusiasta un personatge com Adolfo Ballano, sinòpticament biografiat per Ana Mª Sagi en plena guerra civil com un home "*menudo, vivo y nervioso*" i un revolucionari "*de fina sensibilidat, voluntad de Hierro, moral acrisolada y superdinamismo*",[502] el qual no havia dubtat, efectivament, en confessar-se en el seu moment primigèniament subjugat pel tarannà inequívocament "juvenil" i "creador" d'una època definida en funció de paràmetres com "electricisme", "mecanisme", "aeronavegació", "dinamisme", "televisió"... "*fiebre, placer del vértigo, fases múltiples de ese aspecto único de nuestro tiempo: proyección de velocidades*".[503] Una curiositat i afinitat avantguardista que, guiada pel suposat eclecticisme del personatge i de la ma igualment d'una públicament confessa admiració per figures com Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero o fins i tot per la "generació del 98" –de la qual l'aragonès destacaria "*lo que tiene de estructuración,*

[501] Un apunt al respecte de les afinitats polítiques i culturals de les avantguardes i els dirigents obrers catalans a ABELLÓ, Teresa, "Líderes obreros y vanguardias culturales…", op. cit.

[502] SAGI, Ana Mª, "Biografías Sinópticas: Adolfo Ballano. Un hombre menudo, vivo y nervioso", *Nuevo Aragón*, 18-VII-1937. Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 – 2000) seria una de les plomes femenines més importants del periodisme català del període i una destacada pionera esportista i feminista, per bé que la seva figura restaria llargament oblidada a casa nostra fins que fou rescatada de l'oblit per Juan Manuel de Prada en la seva celebrada *Las esquinas del aire* (Barcelona, Planeta, 2000). Nascuda en el si d'una família benestant i conservadora que mai acceptaria la seva condició d'homosexual (es creu que mantingué una relació sentimental amb la poetessa Elisabeth Mulder), Ana Mª Sagi despuntaria aviat en el camp de l'esport, que compaginaria amb l'activitat periodística i literària: membre fundadora del Club Femení i d'Esports, campiona d'Espanya de llançament de javelina (1931), membre de la junta directiva del F.C. Barcelona (1934)... Precoçment vinculada al republicanisme progressista, l'agitació social dels anys republicans l'acostaria a l'anarquisme: amiga personal de Durruti –qui li atorgaria el sobrenom amistós de "l'aristòcrata"—, durant la guerra civil actuaria com a corresponsal de guerra al front d'Aragó i col·laboraria en diverses publicacions afins al moviment llibertari, com ara *Nuevo Aragón* (Casp, 1937) entre d'altres. Després del conflicte s'exiliaria a França, on col·laboraria en la resistència anti-nazi.

[503] BALLANO, Adolfo, "¿Qué piensan los Jóvenes?...", art. cit.

de marcha avizora hacia adelante" i la seva voluntariosa "*labor revisionista de la vida nacional*"—, començaria veritablement a madurar i prendre forma durant els darrers compassos de la dictadura primorriverista, quan segurament a través dels seus vincles i afinitats amb entitats com l'ANE i el món del naturisme, el jove aragonès entraria en contacte amb el bullicios món estudiantil i universitari, erigit ja en aquells moments en un dels principals focus de tensió i mobilització antidictatorial i en punta de llança de la genèrica rebel·lió contra el sistema característica del període.[504] Seria així com, finalment, coincidint amb la reactivació i reorganització del món confederal que acompanyà la transició i el canvi de règim polític a Espanya, Ballano s'aprestaria a escenificar públicament entre els propis mitjans llibertaris la seva recurrent atracció avantguardista, plàstica transfiguració del juvenil esperit revolucionari i transgressor característic d'un anarquisme, tanmateix, als seus ulls incomprensiblement encarcarat i resclosit intel·lectualment i incapaç, en definitiva, de seguir el vertiginós ritme de la modernitat emergent:

> Así lo hemos creído siempre los jóvenes –argumentà des de les pàgines de la revista *Estudios*—, aunque posteriormente hayamos tenido que establecer ciertas visibles diferencias entre la ideología más adelantada y los profesores de ella. An-arquismo [sic.] multiplicado por dos nos ha dado siempre una equivalencia a Vanguardismo. A Vanguardismo en su aceptación más óptima y proteica. Cuando ésta progresión alcance a ser comprendida por el mayor número de componentes libertarios, el an-arquismo estará en disposición de atraerse a su lado a todos aquellos espíritus dispersos, valores esenciales, que hoy no se atracan a sus riberas por el fundado temor de hallarse confundidos dentro de un orden cerrado de soluciones. Naturalmente, los an-arquistas no han hecho nada –hablo de los diez últimos años— para desvanecer ese enrarecimiento en que se han visto siempre rodeados, como si esa atmósfera de antipatía preventiva les salvaguardase de posibles desviaciones, que sin embargo no han sabido evitar.
>
> Si algún sector social revolucionario está llamado a recoger el eco, a ratos estridente, del arte nuevo, ese sector es el an-arquista. No porque el an-arquismo sea receptáculo de estridencias, sino por serlo de ideaciones. […]
>
> El an-arquismo ideológico, contra todos los desplantes de sus detractores, por su esencia, esquiva a cuanto represente rigidez normativa, orden inconmovible, que tienda a perpetuar lo viejo caduco; es la serna donde todas las semillas vanguardistas –en su mejor acepción— debieran germinar sin esfuerzo. Y no obstante, los an-arquistas, herederos directos de todas las rebeldías, no se distinguen por su espíritu abierto, de asimilación o creador, en las modernas tendencias del arte.
>
> […] La enseñanza del presente debiera aleccionar a los ácratas de España, reconociendo el error de su lamentable empecinamiento.

[504] GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera…*, op. cit., pp. 86-94.

> Lo paradójico de hoy es que hay más cantidad de anarquismo, si bien inconsciente, en el pensamiento realizado estética de los artistas de la nueva promoción […], que en los intitulados tales, cegatos ortodoxos de las ideas.[505]

Efectivament. Per al jove Ballano havia arribat l'hora de donar un pas endavant i jugar activament una carta en favor de la renovació i actualització d'un panorama cultural i un discurs llibertari que, en manifesta contradicció amb el seu suposat caràcter eclèctic, antidogmàtic i antiautoritari, i a despit de significatives però comptades excepcions individuals,[506] havia tendit des del primer moment a mostrar-se majoritàriament recelós i hostil davant els diversos i successius corrents d'avantguarda;[507] fonamentalment, a causa d'un arrelat i característic anti-intel·lectualisme, el qual, en combinació amb una primigènia contemplació de l'art com una forma específica de consciència social, havia tendit a generalitzar entre amplis sectors del món cultural llibertari una visió de les avantguardes com a exemples d'un estèril transcendentalisme esteticista, és a dir, com una formulació artística manifestament "burgesa", sempre més preocupada per la forma que no pas pel fons de l'obra i, per tant, situada en les antípodes d'un art veritablement compromès amb les necessitats i aspiracions alliberadores "del poble".[508] En contra

---

[505] BALLANO, Adolfo, "Ecuaciones. An-Arquismo x 2 = Vanguardismo", *Estudios*, nº 85, setembre de 1930.

[506] Poden referir-se aquí, a tall d'exemple, els casos de figures com el pintor, escultor i escriptor Ramón Acín, company d'aventures periodístico-polítiques de Samblancat, Gil Bel o Maurín i que ja a partir de 1928, després d'una estada a París, palesaria una inequívoca deriva avantguardista; o del prolífic il·lustrador "Shum", que en els anys trenta acabaria en les files comunistes. Per a l'aragonés Acín vegi's, entre d'altres: GARCÍA GUATAS, Manuel [dir.], *Ramón Acín (1888-1936)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988; TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín* (1888-1936). *Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998; DUEÑAS LORENTE, José D., *Costismo y anarquismo…*, op. cit.

[507] L'hostilitat del món cultural àcrata davant les avantguardes ha estat profusament ressenyada –per bé que no analitzada amb detall— pel gruix d'estudis dedicats a l'anàlisi i descripció de les concepcions llibertàries sobre l'art. Com a botó de mostra serveixen les referencials obres ÁLVAREZ JUNCO, José, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976, pp. 77-85; LITVAK, Lily, *Musa libertaria…* op. cit. i *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988; NAVARRO NAVARRO, Fco. Javier, *El paraíso de la razón…* op. cit., en especial pp. 166-177; MADRIGAL, Arturo A., *Arte y compromiso…*, op. cit. pp. 124-131…

[508] Resulta prou il·lustratiu al respecte constatar com la revista *Estudios*, un dels principals referents culturals llibertaris del període, palesaria llargament una clara predilecció per una estètica anti-avantguardista en les seves il·lustracions i portades, les quals acostumarien a presentar un naturalisme carrincló i un classicisme que no anava generalment més enllà del nuu femení o la representació al·legòrica de valors com la llibertat o el treball. No seria fins ben entrats els anys 30 que, de la ma de joves talents com Bou o García Escribà s'aprecia en aquesta i altres publicacions similars un veritable afany renovador en matèria estètica, primer cap a un estil sovint *decó* i més endavant ja, amb personalitats com Monleón o Josep Renau (aquest darrer militant comunista), amb una estètica més

d'això i primigèniament convençut, com ha quedat apuntat més amunt, que el moment històric venia determinat arreu més que mai per l'inequívoc tarannà rupturista de la "novíssima generació" i que, nogensmenys, s'era avantguardista "en la mesura" que s'era jove "*y se es joven en la medida que se sabe prevenirse del tracoma de las viejas morales y de las rancias estéticas*",[509] Ballano veuria en el clima d'eufòria derivat de la caiguda de la dictadura i el successiu canvi de règim polític a Espanya una oportunitat per impulsar la formació d'un grup d'afinitat, "Ágora", el nom del qual venia a exemplificar la primigènia voluntat del jove aragonès d'erigir-lo en un recurrent punt de trobada i confluència d'aquelles juvenils inquietuds i vel·leïtats artístico-avantguardistes que, "díscoles a tota disciplina forana" "*díscolas a toda disciplina foránea*", es prestaven a esquinçar "*sin braceos inútiles esas telas de araña que tejieron las escolásticas sin excepción*".[510]

Així, tot esquivant oportunament en un primer moment qualsevol possible arranjament explícit amb el món llibertari o qualsevol altre grup o moviment polític i social, "Àgora" tendí a adoptar inicialment el caràcter d'una mena de penya o tertúlia de cafè, més o menys oberta quant a composició i adscripció ideològica dels seus integrants i que, partint dels cafès o bars de la part alta de les Rambles de Barcelona com a recorrent punt de trobada i epicentre de les seves activitats, assajaria la projecció del seu iconoclasta discurs agitador cap als inquiets ambients juvenils estudiantils i universitaris, als quals s'emplaçaria insistentment a marcar el ritme dels nous temps "amb fraternal comunió amb les vibracions socials del moment", això és, sense eludir el contacte "*con quienes no proceden de las aulas, pero que con sus emociones y afilada intuición, con sus sufrimientos que son experiencias, si no enseñan más que los libros, ayudan a comprenderlos*".[511]

D'aquí que el component juvenil, estudiantil i universitari tendís a presentar-se originalment com un dels principals factors o elements de relació i atracció afinitària en el si del grup, per sobre fins i tot d'una possible comuna vinculació ideològica o proximitat afectiva amb el món de l'acràcia. Així, quant als membres

---

propera als postulats avantguardistes i una gran predilecció pel fotomuntatge. En relació als postulats i debats anarquistes sobre l'art i la seva funció social poden consultar-se les obres referenciades en l'anterior nota.

[509] "Períodos de rutas", *Ágora*, nº 6, 5-III-1932.

[510] "Pan-carta inicial", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1932.

[511] BOSCH, Wifredo, "Crónica universitaria", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931.

originals del grup és possible distingir en primer terme i al voltant sempre d'Adolfo Ballano la presència del pedagog i mestre racionalista Isidoro Enríquez Calleja i la també mestra racionalista Mercedes Rubio, així com també d'Enrique de Juan, personatges als quals sabem també llavors ocasionals col·laboradors, entre d'altres, de publicacions com *Estudios* o *Ética*; fet que porta a imaginar com un factor o element addicional d'atracció afinitària en el nucli original del grup una possible vinculació dels seus integrants amb els corrents naturistes i individualistes tan en boga entre els ambients juvenils llibertaris del període dictatorial. Tanmateix, "Àgora" tendiria ben aviat a ampliar el seu radi d'acció i atracció afinitària, integrant així personatges amb trajectòries tan dispars com l'anarquista "d'acció" Ignacio Meler[512] o el llavors encara jove estudiant de filosofia Josep Ferrater Mora, entre d'altres. Fet que, a ben segur, esdevindria un important al·licient per menar finalment Adolfo Ballano i els seus companys a intentar donar una major projecció público-mediàtica al grup, dotant-lo a tal efecte d'un portaveu escrit que servís d'altaveu, en paraules seves, a un ampli i generós moviment cultural i social abocat a "*encauzar los problemas de nuestra generación, sin apartarse –ni perderse— de la ruta trazada*".[513] Termes que, dit sigui de passada, deixen entreveure d'alguna manera la voluntat de l'anarquista aragonès d'assajar la projecció a través del grup "Àgora" de la reconeguda i llargament debatuda fórmula llibertària de la "trabazón", per mirar de revitalitzar una vocacional avantguardista agitació estudiantil i universitatria mitjançant la seva imbricació –o fins i tot fusió— a través de la pràctica quotidiana amb la creixent escalada de la mobilització social i laboral impulsada des d'alguns sectors del món llibertari d'ençà el canvi de règim polític a Espanya. Cosa que, en

[512] Ignacio Meler Pomet (Barcelona, 1900 – 1968?) s'havia afiliat a la CNT l'any 1919 i ben aviat el seu nom apareix vinculat als grups d'acció confederals sorgits durant els anys del pistolerisme. L'any 1925 ja fou detingut per la policia a Barcelona acusat de participar en diverses accions "expropiatòries", per bé que sembla que va poder eludir l'acció de la justícia, doncs l'any 1929 seria novament detingut, aquesta vegada per "pròfug". Durant els anys de la II República mantingué la seva vinculació amb els grups d'acció, participant activament en la insurrecció anarquista de gener de 1933 com a responsable de la fabricació i distribució d'explosius. Fugat pocs mesos després de la presó, durant la guerra civil s'incorporaria a les columnes anarquistes i al final del conflicte esdevindria comandant de la 127 Brigada Mixta –antiga "Roja y Negra"— i intervindria en les confuses lluites dels darrers dies de la guerra entre negrinistes i casadistes a Madrid. Greument ferit i mutilat, eludiria finalment el patíbul franquista per acabar els seus dies venent cupons de loteria al metro de Barcelona i vivint en una petita xabola construïda al barri de la Perona per antics companys anarquistes del sindicat de la construcció. Sobre Meler, PEDREIRA, Josep, *Soldats catalans a la Roja i Negra (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 117-120.

[513] MIRÓ, Baltasar P. "Mirador agorista de valores. Adolfo Ballano Bueno", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931.

definitiva, tendiria en darrer terme a manifestar-se en forma d'una genèrica voluntat d'establir a través del grup llaços d'afinitat (personal) entre elements estudiantils, juvenils i intel·lectuals "d'avançada", d'una banda, i l'entramat afinitari grupal llibertari, de l'altra; tot plegat, finalment, per mirar de conjuminar i canalitzar a través de la pràctica quotidiana i mitjançant una característica metodologia exemplaritzant, mútues i recíproques influències ideològiques.

Seria així com el desembre de 1931 sortiria al carrer a Barcelona la revista *Ágora*. Alegòricament subtitulada "*Cartelera del nuevo tiempo*", la publicació tenia originalment una periodicitat quinzenal –que en els seus darrers números esdevindria mensual— i a canvi inicialment d'uns modestos 25 cèntims, en ella es servien en 8 pàgines de gran format i acurada presentació, articles d'opinió i "breus" de temàtica variada (filosofia, actualitat política, ressenyes biogràfiques...), anagrames i composicions poètiques d'inequívoques reminiscències i inspiració avantguardista, relats breus, il·lustracions, manifestos artístico-polítics, crítica cinematogràfica, literària i teatral, ressenyes i cròniques d'exposicions d'arts plàstiques... I tot plegat, inicialment agrupat i ordenat en unes seccions o "cartelleres" temàtiques (política, literatura, crítica d'art, educació...), que en ràpid homenatge a l'esperit eclèctic i dinàmicament jove que pretenia arrogar-se el seu grup editor, desapareixerien ja a partir del segon número com a preludi a un igualment ràpid i successiu canvi de format de la revista, el qual es justificaria des de la mateixa publicació com un gest de cortesia en favor de les peticions dels lectors en relació a una reducció de la mida del paper i del preu a canvi d'un augment del número de pàgines.[514] Mesura, però, que obeïa indissimuladament també a motivacions econòmiques, atès que en el seu segon número el grup editor havia d'emplaçar ja als lectors a subscriure's o comprar la revista i no esperar-la com un obsequi o una "almoina",[515] alhora que recordava a propis i estranys la manca d'afany de lucre dels seus col·laboradors i redactors per lamentar-se, finalment, de l'escàs ressò que la seva aparició havia provocat entre els "col·legues" de la premsa nacional.[516]

[514] La revista passaria així a tenir 16 pàgines d'extensió (incloses portada i contra-portada) i a servir-se a un preu de 20 cèntims. Sobre aquest ràpid canvi de format vegi's, respectivament, *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931 i nº 3, 1-I-1932.
[515] "Tome nota", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932.
[516] "Pañuelos en el aire", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931.

Quant al grup editor de la revista, aquest estava encapçalat, és clar, per Adolfo Ballano, qui estaria inicialment secundat en el seu paper de "*sereno capitán de esta impulsiva nave*" pels ja referits Enrique de Juan, Isidoro Enríquez Calleja i Ignacio Meler, amén de Joan Roig, i als quals s'hi afegien en qualitat de "redactors" Mercedes Rubio, José Ferrater Mora, Baltasar P. Miró, el dibuixant i caricaturista anarquista "Shum",[517] Martín Llauradó, Ángel Fernández, Manuel Gallego i José Sanou. A banda d'aquests, però, a les pàgines de la revista es poden trobar també més o menys assíduament les signatures dels publicistes anarquistes Higinio Noja, Manuel Medina González[518] i Benigno Bejarano,[519] de l'estrafolari agitador cultural Diego Ruiz –per qui Ballano i altres joves agoristes sentien una singular fascinació i simpatia—,[520] de la prestigiosa pedagoga Maria Lacerda de Moura,[521] i fins i tot de personalitats com l'agitador cultural Ernesto Giménez Caballero –per qui ja s'ha dit que Adolfo Ballano sentia una públicament confessa admiració—, els escriptors Max Aub i Esteban Salazar Chapela, el periodista i polític peruà César Falcón, el francès Han Ryner... A les quals, finalment, s'afegirien també les de Miguel Pérez Ferrero,

[517] Alfonso Vila Franquesa (Sant Martí de Maldà?, Lleida, 1897 – Cuernavaca, 1967), que habitualment signava les seves obres com a "Shum" i ocasionalment com a "Juan B. Acher" o "El Poeta", fou un prolífic il·lustrador, famós per haver patit greus mutilacions i ferides a les mans arran de la seva participació en un atemptat fallit l'any 1921 contra Martínez Anido. Presència habitual en la prensa llibertària d'ençà els darrers anys de la dictadura primorriverista, durant els anys republicans professionalitzaria la seva carrera com a pintor i il·lustrador, que proseguiría exitosament durant el seu exili en diversos països americans després de la guerra civil. Un apunt sobre la vida i obra d'Alfons Vila a MADRIGAL, Arturo, *Arte y compromiso…*, op. cit., pp. 161-165.

[518] L'andalús Manuel Medina González (Sevilla, 1903 – Còrdova, 1993) esdevindria una presencia habitual en la prensa llibertària durant els primers anys republicans i fins i tot algunes fonts el situen breument com a director de *Tierra y Libertad* l'any 1933.

[519] L'extremeny Benigno Bejarano Domínguez (Alburquerque, Badajoz, 1900 - Watenstedt?, Alemanya, 1944?) fou també un prolífic publicista i literat que després de col·laborar assíduament en la prensa llibertària durant els anys republicans i la guerra civil seria assassinat l'any 1944 pels nazis en el camp d'extermini de Neuengamme, on havia anat a parar després d'haver estat detingut a Burdeus per la Gestapo, segons sembla, un cop fracassades unes obscures negociacions mantingudes amb representants franquistes al marge de la CNT. Per a més detalls sobre la trajectòria vital i literària de Bejarano vegi's, per exemple, LABRADOR BEN, Julia Mª, "Muerte no accidental de un anarquista español: el periodista y escritor Benigno Bejarano muere en un campo de exterminio", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 739, 2009, pp. 1063-1071.

[520] Diego Ruiz (Málaga, 1881 – Tolouse, 1959) era cosí del pintor Pablo Ruiz Picasso. Instal·lat a principis del s. XX a Catalunya, aviat es relacionà amb els cercles tardo-modernistes i amb el catalanisme. Director del manicomi de Salt, el seu carácter estrafolari serví de base a Prudenci Bertrana per l'obra *Jo! Memòries d'un metge filòsof* (Barcelona, 1925). Durant la II República sovintejà els cercles catalanistes radicals així com també alguns elements llibertaris: afiliat al Sindicat de Professions Liberals (d'on fou ràpidament expulsat per no haver satisfet cap quota), la seva signatura apareix en publicacions com *Solidaridad Obrera* i el setmanari *Tierra y Libertad*.

[521] La brasilenya Maria Lacerda de Moura (Minas Gerais, 1897 – Rio de Janeiro, 1945) fou una prolífica pedagoga i pionera lluitadora feminista que esdevindria una presencia recurrent en publicacions culturals anarquistes del període, com ara *Ética-Iniciales* o *Estudios*, entre d'altres.

Rafael Duyos,[522] Agustín Puértoles, Roberto Froilán Massanet o José Xenopoulo, en qualitat "d'ambaixadors" de la revista, respectivament, a Madrid, València, Àfrica, Mallorca o Atenes. En definitiva, una heterogènia i variada nòmina de col·laboracions, genèricament perfilada per la seva joventut i la més o menys explícita afinitat avantguardista i que, fidel a l'evocador encapçalament i subtítol de la revista, responia a la voluntat del seu grup editor de servir "d'antena d'inquietuds i atalaia" intel·lectual d'una "novíssima generació"[523] vocacionalment empesa a la destrucció de tots aquells principis ètics, costums, institucions, règims i ideologies polítiques representatives d'un passat "oprobiós":

> Nosotros somos la generación que no tiene pasado –proclamaria orgullosament Adolfo Ballano des de les seves pàgines—, se lo tragó, en un sorbo que duro un lustro, el sanguinario monstruo apocalíptico. Somos la generación que tiene que construirse a si misma. Y si caemos en alguna desesperación solo nosotros seremos responsables ante nosotros mismos. ¿Por qué, pues, había de sorprendernos la cerril incomprensión de algunos supervivientes de ese pasado adusto, que solo supo legarnos el espectáculo deprimente de la guerra?
>
> Ser modernos es estar reñidos, no con el pasado, sino con ese apego a las costumbres del pasado, a su tradición desplaciente de arquismos sanguinarios... y a las morales que predisponen a una muerte prematura, sin haber vivido más que por reflejo de los otros.
>
> [...] Hartos de tantos colores y colorainas nacionales, en feria de arrabal, polarizamos nuestras preferencias en planos de luz musicada que nuestra sensibilidad hace dinámicos y universales. Se esquivan los senderos trillados para fondear nuestro propio destino. Yo, amigos, tiempo ha que proclamé mi libertad de desencaminarme. Cada cual haga lo propio, sino [sic.] prefiere andaderas.[524]

Efectivament. Les invocacions a la joventut i al seu suposat vocacional avantguardisme cultural i social esdevindrien així una constant i jalonarien la trajectòria d'una publicació que fins i tot pretendria originalment arrogar-se de forma pretensiosa el paper de successora i continuadora d'una idolatrada pre-robinsoniana *La Gaceta literaria* que, en opinió dels joves agoristes, havia estat capaç d'erigir-se en un significatiu punt de trobada i gresol renovador del panorama intel·lectual i

---

[522] Rafael Duyos seria en aquests moments un dels principals impulsors, juntament amb Max Aub, de l'efímera revista cultural avantguardista *Murta* (València, 1932), la qual compartiria no poques similituds i paral·lelismes amb *Àgora* en relació al caràcter juvenil i universitari o l'afinitat avantguardista dels seus respectius redactors i col·laboradors, amén de la curta vida d'ambdues publicacions.

[523] "Pan-carta inicial", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931; SANTIUSTE, Felipe, "Palabras a la novísima generación", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931.

[524] BALLANO, Adolfo, "Aprendices de mirar", *Ágora*, nº 6, 5-III-1932.

artístic del país mitjançant l'hàbil enllaç en les seves pàgines i redacció de tota una sèrie de "problemes artístics" i "inquietuds", fins a conferir genialment un aire generacional a un grapat de joves "*avizores de ennobleces de la vida, abriendo ventanas enmohecidas a la de mejores embelesos*".[525] Només així s'entén que des de les pàgines d'*Àgora* es cerqués amb equívoca insistència la complicitat i aprovació d'un personatge com Ernesto Giménez Caballero –públicament identificat ja en aquests moments amb posicionaments polítics totalitaris—, mentre s'assajava una i altra vegada evocar una primigènia i iconoclasta definició "d'agorisme" com a sinònim de voluntariosa superació –i alhora síntesi— de qualsevol mena d'*ismes* pretèrits;[526] i tot plegat, finalment, convenientment adobat amb voluntariosos intents de condensació i síntesi del pensament i les qualitats intel·lectuals de la "joventut agorista" a mans d'un personatge com Adolfo Ballano en una espècie de llibret-conferència que, a la manera de manifest-fundacional, havia de ser finalment editat per la mateixa *Àgora* sota l'evocador encapçalament de *Responsabilidad de la juventud agorista*.[527]

Però les jovenívoles ínfules i vel·leïtats avantguardistes i el suposat eclecticisme i antidogmatisme de Ballano i la resta de joves agoristes difícilment podien maquillar gaire temps la primigènia voluntat de l'anarquista aragonès d'erigir el grup-revista en punta de llança d'un ambiciós i vitalista procés de renovació del panorama i el discurs cultural llibertaris i d'actuar a tal efecte com una finestra oberta als moderns corrents intel·lectuals i artístics i a les inquietuds juvenils del moment. Cosa que, és clar, implicava tard o d'hora assegurar i fins i tot explicitar d'una manera o altra l'ancoratge del grup-revista en l'entramat afinitari grupal llibertari; i tot plegat, en un moment en què, recordem, finit el fugisser idil·li primaveral

---

[525] MIRÓ, Baltasar P., "Mirador Agorista de Valores: Ernesto Giménez Caballero", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932.

[526] JUAN, Enrique de, "Facetario. Agorismo", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931.

[527] A banda d'aquest llibret, del qual no s'ha pogut localitzar cap exemplar i només coneixem parcialment el seu contingut a través d'algun extracte publicat per *Ágora* (per exemple: "Aprendices de mirar..." art. cit.), la revista anunciaria la publicació d'una col·lecció de "quaderns-conferències": *Concepto social de la educación*, d'Isidoro Enríquez Calleja; Individuo y Sociedad, d'Enrique de Juan; *El hombre Futuro*, de Mercedes Rubio; i *Feminismo y Sexualidad*, de Julio A. Munárriz. A banda d'aquests títols –agrupats en la col·lecció "Avance"— la revista anunciaria també en un moment o altre l'edició del llibret-conferència de Diego Ruiz, *Judaísmo y anarquismo* o el llibre testimonial de Vicente Pérez "Combina", *El proletariado en Rusia*. Finalment, sembla ser que de tots aquests títols només el d'Isidoro Enríquez Calleja arribaria finament a editar-se, juntament amb la novel·la de Benigno Bejarano, *Fantasmas*, il·lustrada per "Shum".

republicà, els elements més radicals de l'anarcosindicalisme havien evidenciat clarament ja la seva aposta per una escalada de la mobilització social i per la via insurreccional com a estratègia per evitar la consolidació d'un règim polític observat des de les pàgines d'*Àgora* amb indissimulada i creixent desconfiança a causa, fonamentalment, de la suposada manca de veritables i sincers "valors espirituals" entre els seus principals valedors; cosa que, als ulls dels joves agoristes, tendia indefectiblement a fer de la República no pas una ruptura sinó una mera continuació de l'estat de coses anterior.[528] Seria precisament a partir d'aquesta manifesta desconfiança en relació al nounat règim republicà –ràpidament transformada, fins i tot, en pública animadversió arran de la repressió governamental desfermada per l'aixecament llibertari de gener de 1932—,[529] i al compàs de la invocació de les suposades essències avantguardistes de les joves generacions, que tendirien a aflorar públicament les simpaties i la complicitat d'alguns dels membres del grup-revista amb la causa de l'acràcia.

Tanmateix, aquesta afinitat agorista amb l'anarquisme tendiria expressar-se inicialment envoltada de no poques prevencions ideològiques en relació al veritable caràcter i voluntat rupturista d'un moviment que, a despit de les seves suposades essències individualistes i antidogmàtiques, havia demostrat als ulls d'*Àgora* no estar pas exempt d'haver incorregut en un moment o altre en el mateix nefast messianisme redemptorista característic, al seu entendre, d'altres "col·lectivismes" pretesament revolucionaris, com ara el comunisme o el feixisme.[530] D'aquí que l'afinitat ideològica i pública adhesió a l'anarquisme vingués igualment condicionada per la voluntat d'erigir-se en una mena d'avantguarda intel·lectual que, "díscola a tota disciplina forana", pogués "disposar lliurement de la pròpia individualitat" per fer

[528] Per exemple: "Palabras a la novísima generación", art. cit.; "Examen de Rutas", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931; SANTIUSTE, Felipe, "España no quiere hacer historia", *Ágora*, nº2, 15-XII-1931; del mateix autor, "El espejo nacional", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932.

[529] La clausura governamental dels tallers de la "Tipografia Alfa" (en la qual s'imprimien *Àgora* i un bon grapat de publicacions llibertàries) i l'empresonament del seu principal responsable, l'editor Pablo Domingo, provocaria una demora en la sortida a la llum del nº 6 de la revista i de la publicació del llibre *Fantasmas,* de Benigno Bejarano, i del quadern *Concepto social de la educación,* d'Isidoro Enríquez Calleja. Aquests fets serien airadament denunciats des de les pàgines de la revista, que es faria igualment ressò del caràcter indiscriminat de la repressió governamental, la qual portaria als editors d'*Àgora* a denunciar la continuïtat de la política repressiva republicana en relació a la Dictadura anterior. Vegi's "Nuestra Palabra", *Ágora*, nº 6, 5-III-1932.

[530] Vegi's, per exemple, "Afán político de la juventud", *Ágora*, nº1, 1-XII-1931; "Ventanas y confines", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931; "Etiquetas que nos han colgado", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931; "Ni misioneros ni guías", *Ágora*, nº 4, 15-I-1932.

avançar l'anarquisme per la nova senda revolucionària traçada per unes joves generacions a les quals s'emplaçaria públicament a formar en les files dels "equips de la Gran Olimpíada Social" per aprestar-se, finalment, a "*actuar, llegada la hora de las afirmaciones, irrumpiendo valientemente en la vida, negándose a toda complicidad suicida*".[531] Termes que, plàsticament sintetitzats i evocats novament en forma de pasquí adreçat a la joventut, es llançarien a la llum pública en vespres de l'aixecament llibertari de l'Alt Llobregat de gener de 1932 per expressar el convenciment íntim d'Adolfo Ballano i els seus "afins" d'haver arribat el moment en què la jovenívola retòrica avantguardista i els discursos revolucionaris i rupturistes havien d'esdevenir quelcom més que un simple i estèril recurs discursiu carregat de romàntiques ínfules poètico-literàries, car el moment polític i social hispà convidava obertament ja a propis i estranys a deixar de banda ambigües postures acomodatícies per estendre la mà, "amb fraternal espontaneïtat", a aquells elements referits per l'andalús Manuel Medina González com els "veritables amants de l'indisciplina":

> No son jóvenes los que se asustan y tiemblan de nombres anatemizados. Los Hombres y los nombres que sirvieron y servirán de piedra de escándalo, esos serán nuestros mejores amigos. [...] El mayor insulto que pueden dirigir sobre uno de nosotros es el llamarle "hombre sociable", "decente" y "honrado"; y el mayor desprecio sería si también nos adjudicaran esa infamia de "hombre que no se mete en nada".
>
> Nosotros no podemos si no es vitorear las turbulencias de la colectividad humana. Poner diques a las revueltas y a las revoluciones, es obra de los enemigos de la juventud y de la Naturaleza. Deseamos todo lo que el universo tiene de torbellino y nuestra admiración se vacía sobre esos Hombres que son torbellinos, porque en su impetuoso girar recogen los pensamientos, los dolores y las miserias humanas dispersas y hacen crear una poderosa armonía en cada desenfrenado giro.
>
> Torbellinos somos, porque somos todo lo contrario que charcas pantanosas.
>
> ¿Locos, caóticos? Sí; no. Somos lo que con más bríos detestáis. Somos lo "peor de lo peor".[532]

Ágora es feia així ressò i fins i tot semblava voler reivindicar igualment el mateix procés de ruptura i de partió de camps que amb més o menys intensitat i de forma coetània es viuria en el conjunt de la societat hispana i al qual, d'altra banda, s'ha al·ludit ja anteriorment en relació a la seva projecció també en aquests moments en el si de *Popular Film* (*vid. supra* capítol 4). I, a l'igual que succeiria en el referit

[531] "Pasquín nº 2", *Ágora*, nº 4, 15-I-1932.
[532] MEDINA GONZÁLEZ, "Pautas del nuevo tiempo. Ideas Torbellinos", *Ágora*, nº 4, 15-I-1932.

setmanari cinematogràfic, el procés vindria sancionat en aquests moments per un ràpid relleu en la composició del grup-revista, el qual es significaria per la marxa d'alguns dels seus components originals (Isidoro Enríquez Calleja, Enrique de Juan, Mercedes Rubio i Josep Ferrater i Mora) –als quals, segons s'ironitzà des de la mateixa *Ágora*, s'havia suposat fins llavors en posició més avançada "*que la de los altozanos de la literatura por la literatura*"— i la seva immediata i simultània substitució per uns nous efectius (Ángel Lescarboura "Les", Ginés Alonso "Ginesillo" i Pedro Campón, entre d'altres), l'inequívoca filiació ideològica i militància orgànica llibertària dels quals seria celebrada i anunciada des de les pàgines d'*Àgora* com l'arribada d'un nou alè al grup-revista: "*el de aquellos que en un principio se creyeron relegados por descuidar en nuestras páginas otras actualidades y otros anhelos no puramente literarios*".[533] Un relleu que, d'altra banda, venia igualment a explicitar en aquests moments la frustració acumulada en el si del grup per l'inexorable retraïment i defalliment del primigeni impuls mobilitzador juvenil estudiantil i universitari que havia caracteritzat el tram final de la dictadura i la successiva transició i canvi de règim polític a Espanya,[534] així com també, a partir d'aquí, la voluntat d'Adolfo Ballano de canviar l'orientació del discurs i l'activisme cultural agorista per mirar d'enfocar-lo preferentment ja vers l'expansiu teixit associatiu cultural llibertari i el seu entramat afinitari juvenil i projectar-lo així, amplificat, cap un obrerisme confederal que, amb independència de les seves divisions i contradiccions internes, amb la seva recent escalada mobilitzadora semblava voler demostrar a propis i estranys que no desentonava pas amb l'esdevenir rupturista del moment històric; fet que, en definitiva, obria de bat a bat les portes –ara si— a la seva "fraternal" fusió per la via de la pràctica amb una avantguarda juvenil pomposament autoreferida des de les pàgines d'*Àgora* com "l'elit que va a velocitats màximes" i que, en correspondència amb el seu recent gir o clarificació discursiva, es presentava ara obertament repudiadora d'una timorata i aburgesada classe mitjana "d'estudiants, oficinistes i empleats", alimentadora dels "partits polítics circumstancials" i de "l'espectacle anodí del cinema americà" i que,

[533] *Ágora*, nº 4, 15-I-1932; una visió posterior a ALONSO, Ginés, "Los proyectos que no se realizan del mundo de quimeras, que es el cine español", *Ideas*, 1-IV-1937.
[534] Per exemple, BALLANO, Adolfo, "Agoristas y Universitarios. Responsabilidad y Romanticismo", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932; del mateix autor, "Agoristas y universitarios", *Suplemento mensual de Tierra y Libertad*, novembre de 1933.

en haver pretès imposar amb "inigualable fal·làcia" a tot i tothom els seus gustos i pensaments, havia de ser necessàriament aniquilada pel proletariat:

> ¡Oh, clase media lindante con lo innominado –es lamentava Adolfo Ballano—, cómo si pudieses verte pedirías una pistola con que suicidarte!
>
> Todos somos iguales, grita. En chabacanería se entiende. Su insolencia es tan grande que violenta el ritmo de la vida. ¿Quién imagina al cuerpo humano poseído por la altísima velocidad de las máquinas? ¿A qué esa rigidez de espíritu que no admite influencias de nada ni de nadie?[535]

5.3 *Proyecciones de arte social*[*]

Seria precisament de la ma de les noves incorporacions que el grup "Àgora" veuria definitivament obertes les portes dels ateneus juvenils llibertaris a la seva prèdica cultural avantguardista; en especial, les d'aquelles entitats sorgides a les populoses barriades de la perifèria occidental barcelonesa de les Corts i Sants, així com també, les situades en les adjacents barriades de l'Hospitalet de Collblanc i la Torrassa, principalment poblades per famílies obreres immigrades en les dècades anteriors provinents del llevant i el sud peninsular per satisfer l'ingent demanda de mà d'obra barata provocada successivament per l'expansió industrial de la Gran Guerra europea i la febre constructora que precedí uns anys més tard l'Exposició Universal de 1929. Especialment rellevant seria el paper jugat al respecte per Ginés Alonso "Ginesillo" (Múrcia?, 1911 – Lavelanet, França 1988), un jove anarquista que abans d'esdevenir durant el llarg exili franquista secretari de la CNT escindida i mantenir estrets contactes amb la masoneria, havia vetllat les seves primeres armes com a militant durant els anys republicans en els ateneus juvenils llibertaris.

Nascut en el si d'una família conservadora i emigrat amb pocs anys d'edat a Barcelona, Ginés Alonso entraria a treballar de ben jove en el ram de la fusta, a diferència de la majoria de companys i amics de la populosa barriada de la Torrassa de l'Hospitalet, principalment empleats com a treballadors o aprenents en les nombroses bòviles o forns de vidre que en aquells anys poblarien l'hinterland

[535] El Lazarillo de Ágora [Adolfo Ballano], "Las horas falsas del día", *Ágora*, nº 2, 15-XII-1931.

[*] Aquest encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim publicat en el número 8 d'*Àgora* l'abril de 1932.

occidental barcelonès delimitat per l'avinguda Diagonal i la carretera de Collblanc. Per bé que el sindicat de la fusta esdevindria, juntament amb el de la construcció o el del vidre, un dels principals i més combatius reductes confederals fins i tot durant la clandestinitat primorriverista, és molt possible que els primers contactes del jove "Ginesillo" amb el món de l'acràcia es produïssin en aquests anys no pas tant a través del món sindical sinó més aviat de la mà del pedagog i mestre racionalista Joan Roigé, una figura molt popular entre les famílies obreres de la Torrassa i Sants gràcies a "l'apostolat" educatiu desplegat des de 1917 al carrer Alcolea de Sants al capdavant de l'escola "Luz", una institució impulsada originalment pels sindicats confederals i que acolliria també fins a l'adveniment de la dictadura primorriverista un centre d'alfabetització per adults i de controvèrsies obreres pel qual passarien assíduament en qualitat d'oradors i conferenciants figures com Salvador Seguí, Salvador Quemades, Evelio Boal, Joan Peiró, Ángel Pestaña o Ramón Acín, entre d'altres.[536] Nogensmenys, l'insubornable idealisme i l'extrema modèstia i austeritat del mestre Roigé –que només disposaria dels migradíssims ingressos que li proporcionava l'escola com a sosteniment econòmic—, unides a una característica i personal metodologia exemplaritzant i una pedagogia eminentment activa i basada en la supeditació dels continguts formatius a l'aprenentatge i la projecció més enllà de l'aula de valors actitudinals com la solidaritat de classe, la igualtat, la independència i llibertat de l'individu, l'autodidactisme o l'amor a la Natura, entre d'altres, expliquen l'especial i arrelat vincle establert per les famílies obreres de La Torrassa, Collblanc i Sants amb l'escola, així com el reconeixement explícit de Joan Roigé i el seu mestratge per part d'alguns dels seus joves alumnes i deixebles com un primer i decisiu pas en una trajectòria vital determinada en gran mesura per la militància en l'acràcia.[537]

---

[536] Joan Roigé Rodó (Barcelona, 1880? – 1942?) dirigiria també durant la dictadura primorriverista una altra escola a Esparraguera. Amic personal de Salvador Seguí, Pere Foix o Pere Massoni, l'any 1923 havia format part del Comité de la CRT catalana i l'any 1928, integrat en el grup "Solidaridad" de Peiró i altres, formaria també part del llavors clandestí CN de la CNT. Sobre Roigé i l'escola "Luz" vegi's, entre d'altres, FOIX, Pere, *Apòstols i Mercaders*, Barcelona, Nova Terra, 1976 (2ª ed.), pp. 27-36; SOLÀ i Gussinyer, Pere, *Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939*), Barcelona, Tusquets, 1978, pp. 98-102; MARÍN Silvestre, Dolors, *Clandestinos...,* op. cit., pp. 171-173; PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*..., op. cit., pp. 150 i 158-160.

[537] Vegi's, per exemple, PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida* [document mecanografiat original], llibre II, pp. 68-71.

És molt possible, doncs, que el jove "Ginesillo" assistís durant els anys de la dictadura primorriverista a les classes del mestre Roigé, doncs ja en els primers compassos de la II República apareix vinculat a l'entramat afinitari irradiat des de la Torrassa per "Afinidad", un grup llibertari precisament conformat en el seu epicentre per antics alumnes i deixebles seus i entre els quals poden citar-se aquí els noms de Josep Peirats, Domingo Canela,[538] els germans Pedro i Francisca "Cisca" Conejero,[539] els germans Alba –Francisco, José, Vicente i Vicenta—, els germans Conesa o Vicente Nebot, entre d'altres, alguns dels quals, a més, havien estat prèviament relacionats amb un altre grup llibertari de l'Hospitalet, "Verdad", integrat principalment durant la clandestinitat primorriverista per treballadors del ram de la construcció afins a la CNT i molt propers en aquells anys a la figura del dirigent confederal Pere Massoni.[540] Format al caliu del procés de reorganització confederal que acompanyà la transicional "dictablanda" dels generals Berenguer i Aznar, "Afinidad" es revelaria aviat com un dels més actius i prolífics focus difusors de propaganda i activisme social –en qualsevol de les seves múltiples vessants— del complex entramat afinitari grupal llibertari català del període, en bona mesura gràcies a l'activitat irradiada des de l'anomenat "Ateneu Racionalista de la Torrassa", una entitat constituïda dos dies abans de la proclamació de la II República,[541] precisament, amb la finalitat de revitalitzar i donar continuïtat a l'activitat cultural i educativa desplegada en el seu moment per entitats com la referida escola del mestre Roigé o l'ateneu obrer afí que fins a l'adveniment de la dictadura primorriverista havia funcionat en el mateix local del carrer Vallespir de

[538] Domingo Canela Schiaffino (Barcelona, 1905 – ¿?) seria un dels fundadors l'any 1922 del referit grup "Verdad" i l'any 1924 participaria en el frustrat assalt anarquista a la caserna de les Drassanes de Barcelona. Molt actiu sempre en el poderós sindicat confederal de la construcció, el 1931 formaria part del CR de la CNT catalana i dos anys més tard, després d'haver compartit desterrament amb Durruti i altres a causa de l'aixecament llibertari de gener de 1932, es faria càrrec de la secretaria del CR de la FAI. MARÍN, Dolors, *Clandestinos*…, op. cit., en especial pp. 185-187.

[539] Pedro Conejero Tomás (Villena, Alacant, 1907 – Castelló, 1937) ocuparia breument el càrrec de secretari de les JJ.LL. catalanes durant la guerra civil. La seva germana Francisca estaria amistançada amb Domingo Canela i a l'igual que aquest hauria de purgar uns anys a la presó després de la guerra civil la seva militància llibertària.

[540] Sobre el grup "Verdad" vegi's MARÍN, Dolors, *Clandestinos*…, op. cit., pp. 187-190. Quant a Pere Massoni (Barcelona, ¿? – 1933), fou un dels primers i principals dirigents confederals del ram de la construcció a Catalunya. L'any 1919 fou objecte d'un atemptat a mans dels pistolers del Lliure que li deixaria greus seqüeles i del qual no es recuperaria mai plenament. Molt proper a Peiró i Pestaña, el 1931 seria un dels signants del Manifest dels Trenta.

[541] Una breu crónica de l'acte de constitució de l'entitat a "Ateneo de Cultura Nacionalista" [sic.], *Solidaridad Obrera*, 15-IV-1931.

Sants que en el seu moment també havia acollit la seu d'alguns sindicats confederals.[542] Seguint novament el testimoni de Josep Peirats i d'altres participants en l'empresa, hom pot saber que l'ateneu es batejà expressament com a "racionalista" per explicitar la finalitat eminentment "cultural" i "educativa" de les seves activitats, així com també molt especialment per deixar constància de la pluralitat i diversitat de "tendències" ideològiques que dins de l'anarquisme en ell hi tenien cabuda i hi confluïen, així com també de la seva completa total autonomia quant a funcionament i que d'alguna manera el desmarcaven d'aquelles altres entitats similars que adoptaren coetàniament l'epígraf de "llibertaris" per explicitar l'inequívoca orientació ideològica de les activitats de propaganda i captació que a través d'elles realitzaven alguns grups àcrates vinculats de forma més o menys explícita a l'actuació de la FAI.[543] De fet, segons els seus estatuts, l'objectiu de l'ateneu de la Torrassa no era altre que la "difusió de la cultura" i el desenvolupament del "nivell cultural" dels seus adherents –els quals pagaven inicialment la modesta quota de 50 cèntims mensuals— mitjançant la celebració de cursos, conferències, lectures comentades...[544] A tal efecte l'ateneu organitzà ràpidament una modesta biblioteca i posà en marxa una escola d'alfabetització nocturna per "adults" (és a dir, per a homes i dones a partir dels 14 anys) amb classes a càrrec de tres antics alumnes de l'escola "Luz" i en aquells moments membres del grup "Afinidad": Josep Peirats, Rafael Salaj i Antonio Vivas. L'Ateneu, que habitualment celebraria les seves reunions, conferències i actes culturals els dissabtes al vespre, experimentaria un ràpid creixement quant a membres i participants en les seves activitats, cosa que obligaria aviat a mudar successivament la seva seu fins a instal·lar-se definitivament la primavera de 1933 en un ampli local del carrer Pujós format per dues naus contigües i separades per una simple paret de maons;[545] en una de les naus i mitjançant la concurrència i esforç col·lectiu dels associats –

[542] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*, op. cit., p. 179.
[543] Vegi's, per exemple, PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida…*, op. cit. pp. 178-179; NEBOT, Vicente, "Un poco de historia del Ateneo Racionalista de la Torrasa", *Progrés*, any IV, nº 32 (novembre de 1985), pp. 8-9.
[544] "Estatutos del Ateneo Cultural Racionalista (Torrasa)", AHDGB/Associacions, Expedient 16.507.
[545] Segons es desprèn de la documentació conservada a l'Arxiu de l'Hospitalet, aquestes dues naus, situades respectivament al número 103 i 105 del carrer Pujós, havien acollit amb anterioritat el café "la Alegría", seu igualment del Centre Republicà Federal de la barriada de la Torrassa i de la Societat de Cambrers de la comarca del Baix Llobregat vinculada a la UGT. Vegi's, AH/Administració General, capsa 496, "Correspondència", 1931 (I).

majoritàriament treballadors de la construcció— s'erigiria immediatament un precari escenari per acollir les representacions d'un quadre escènic que, oficialment inscrit en el registre d'associacions del govern civil amb el nom de "*Peña cultural de amigos del arte escénico*", serviria fins i tot per donar cobertura legal a les activitats clandestines del grup "Afinidad" i del mateix ateneu en moments d'especial vigilància policial o de clausura governativa.[546]

Ginés Alonso seria, precisament, un dels principals responsables de la prolífica activitat cultural i educativa desplegada pels joves llibertaris de la Torrassa des de l'ateneu, en bona mesura gràcies a la seva primigènia habilitat per establir contactes i complicitats –en paraules de Josep Peirats— amb els "més heteròclits i il·lustrats" elements llibertaris, la qual li valgué de mans dels seus companys l'atribució del càrrec de "ministre de relacions exteriors" de l'ateneu encarregat, entre d'altres qüestions, de nodrir la seva tribuna amb oradors i conferenciants diversos amb els quals satisfer les ànsies enciclopèdiques dels joves ateneistes llibertaris.[547] En aquest sentit, convé fer breu menció a les relacions i contactes mantinguts en aquells anys pel jove "Ginesillo", entre d'altres, amb elements de la prolífica "Agrupació pro-cultura Faros", una entitat sorgida el desembre de 1930 a Barcelona i que, comptant entre els seus assidus figures com Cristobal Aldabaldetrecu,[548] Manuel Rivas,[549] Tomás Herreros,[550] Alejandro Gilabert,[551]

---

[546] Al respecte vegi's PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*…, op. cit., p. 182, així com també AHDGB/Associacions, exp. 16.507.

[547] De nou: PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*, op. cit., p. 182.

[548] Sovint referit com a "Albadetrecu" a causa del seu complicat cognom, el basc Cristóbal Aldabaldetrecu Irazábal havia estat abans de la dictadura primorriverista membre del grup "Los Justicieros", precedent del famós "Los Solidarios". Durant la II República esdevindria president de la referida Agrupació Pro Cultura Faros i un dels principals dirigents del poderós sindicat confederal barcelonès de la construcció.

[549] El faista Manuel Rivas Barrós presidiria l'any 1932 el Comité Nacional de la CNT en substitució d'Àngel Pestaña i seria un dels principals impulsors de l'insurreccionalisme ácrata del període al costat de Joan García Oliver, de qui seria secretari durant la Guerra Civil en el Comitè Central de Milícies Antifeixistes i el Ministeri de Justícia.

[550] Tomás Herreros (Logroño, 1866 – Barcelona, 1937) fou en aquests anys una figura molt respectada en l'entorn llibertari, car la seva militància en l'acràcia es remunta a l'antiga FTRE decimonònica. De formació autodidacta, tipògraf, recurrentment empleat com a llibreter de vell i membre actiu de la masoneria, participà en la creació de la primitiva Solidaridad Obrera, de la CNT i en la majoria de grans comicis anarcosindicalistes. Durant els anys republicans i malgrat la seva edat, assumiria l'administració de "la Soli", càrrec que mantindria durant la guerra civil fins a la seva mort.

[551] El faïsta Alejandro Gilabert (Barcelona, 1908 – Equador, 1979) seria escollit el 1932 secretari de la CNT catalana en substitució del moderat Emilio Mira. Col·laborador habitual de *Solidaridad Obrera*, el 1935 formaria el grup "Liberación", editor de la revista homònima. Durant la guerra civil ocuparia successivament el càrrec de secretari de les JJ.LL. catalanes i de la FL de la FAI de Barcelona.

Benjamín Cano Ruiz, el Dr. Félix Martí Ibáñez[552] o el ja referit Jacinto Toryho, entre d'altres, intentaria infructuosament establir en aquests anys una coordinació més o menys estable i fluïda entre les diverses escoles racionalistes i ateneus culturals afins al moviment llibertari, mitjançant, per exemple, l'impuls arreu dels anomenats "grups culturals Faros", encarregats d'impulsar l'activitat d'ateneus i escoles racionalistes, o editant el "setmanari racionalista" *Nueva Humanidad* (Barcelona, 1933), portaveu oficiós dels ateneus i escoles racionalistes.[553] Més importants serien, en el cas que aquí ens ocupa, les igualment fructíferes relacions que a través del jove "Ginesillo" establirien a principis de 1932 els anarquistes de la Torrassa amb els "joves intel·lectuals d'avantguarda" que conformaven llavors el grup "Ágora" i, de retruc i a través d'aquests, amb el periodista Mateo Santos coincidint amb el llançament i posada en marxa de l'ACI.[554] Seguint novament aquí el testimoni de Josep Peirats, sabem que la gent del grup "Àgora" es reunia habitualment per les nits en un bar que feia cantonada a les Rambles i conegut popularment com "El Barco" per disposar al seu interior d'un altell de fusta que evocava el pont d'un vaixell de vela, el qual servia també d'improvisada redacció de la revista homònima que editava el grup. Convidats per Adolfo Ballano i introduïts per Ginés Alonso, alguns joves membres del grup "Afinidad" i de l'ateneu de la Torrassa s'incorporaren llavors a les noctàmbules tertúlies i trobades agoristes, les quals comptaven sovint també amb dissertacions i petites conferències a càrrec d'algun dels seus assistents sobre temes diversos: geografia, història, arts, filosofia, "sociologia"...[555] Seria al caliu d'aquestes trobades –sovint finalitzades de matinada en el "luxós" domicili del jove dibuixant "Les" a l'Eixample de Barcelona— que es forjaria una breu però

[552] El metge Félix Martí Ibáñez (Cartagena, 1911 – New York, 1972) esdevindria en aquests anys un dels principals animadors i referents dels recurrents consultoris médico-eugenètics de revistes culturals anarquistes com *Estudios* o *La Revista Blanca*, entre d'altres i durant la Guerra Civil seria nomenat director general de Sanitat i Assistència Social de la Generalitat de Catalunya.

[553] De periodicitat setmanal, una tirada aproximada de 6.000 exemplars i un modest preu de 20 cts, *Nueva Humanidad* va néixer per donar publicitat a les activitats organitzades pels ateneus dits "racionalistes" i en ella abundarien els escrits sobre pedagogia, art, educació sexual i cultura en general i fins i tot inclouria un suplement infantil, "Libertín", espècie de Patufet anarquista especialment concebut per complementar l'activitat docent desenvolupada a les escoles racionalistes. La seva redacció i administració es situarien al mateix local que l'Agrupació Faros tenia originalment a l'Avinguda Mistral de Barcelona i s'imprimia en els habituals tallers tipogràfics "Alfa". Entre els seus redactors i col·laboradors poden citar-se, entre d'altres, José Abella, Fraterno Alba, Tomás Cano Ruiz, Acracio Progreso o Francisco Pellicer.

[554] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la* vida..., op. cit., p. 183-184.

[555] Ibídem, pp. 31-33.

fructífera afinitat i col·laboració en matèria cultural entre els joves del grup "Ágora" i els seus homòlegs de la Torrassa, la qual havia d'adquirir originalment pública i notòria carta d'oficialitat a través de la singular sèrie d'intervencions artístico-divulgatives que, genèricament agrupades inicialment sota el títol de "*Proyecciones de Arte Social*", foren anunciades per *Àgora* en el seu darrer número d'abril de 1932 i que, segons els seus impulsors, havien de servir per il·lustrar a propis i estranys sobre la voluntat dels joves agoristes "i afins" de contribuir "*a las audacias de la creación personal, sin fugas ni evasiones acomodaticias* [...], *al auge del arte orientado a lo social de esta época, en la que presenciamos como se desquician ética y estéticas burguesas, en abierto desacuerdo con el ritmo de la nueva vida que se inicia con la bancarrota del Capitalismo*".[556]

A tal efecte, els joves d'*Àgora* preveien celebrar en alguns ateneus llibertaris una sèrie de conferències de temàtica artística i cultural a càrrec, entre d'altres, de Pedro Campón ("El artista y su sombra"), "Les" ("El arte al Servicio de las ideas"), Benigno Bejarano ("Yo no he estado en Rusia"), el ninotaire "Niu" ("Cómo se ha hecho el artista y cómo se hace el arte")[557] i Mateo Santos ("La influencia del cine en el arte moderno"), les quals es preveia originalment amenitzar i il·lustrar mitjançant la projecció simultània d'ombres a càrrec dels dibuixants "Les", "Niu" i "Shum"; tot plegat, unit a la celebració d'una paral·lela exposició itinerant d'obres d'una sèrie d'artistes plàstics "*que están tomando el pulso al mundo*", conferia finalment a la

[556] "Proyecciones de Arte Social", *Ágora*, nº 8, abril de 1932.

[557] Melcior Niubó Santdiumenge "Niu" (La Fuliola, Lleida, 1912 – 1982), fou un prolífic ninotaire que després d'estudiar dibuix i pintura a la prestigiosa Acadèmia Baixas de Barcelona (per on havien passat, entre d'altres, Joan Baixas o Joaquim Torres García) es faria molt popular durant els anys republicans a les pàgines de la satírica *La Campana de Gràcia* (Barcelona, 1864 – 1934) i en les portades de col·leccions de novel·les populars de l'editorial Bruguera de Barcelona. Els seus dibuixos sovintejarien també aquests anys les portades i pàgines de publicacions més compromeses, com *Solidaridad Obrera* i *Tierra y Libertad*, per bé que durant aquests anys sembla ser que es mouria a l'entorn del BOC i el POUM. Acabada la guerra civil i després de passar pels camps francesos, retornà a Barcelona i entrà a treballar a "Dibujos Animados Chamartín", fet que el converteix per a molts en un dels pioners dels dibuixos animats a Catalunya, participant en la sèrie "Garabatos", produïda entre 1942 i 1945. Durant els anys quaranta col·laboraria igualment en publicacions infantils com *Pulgarcito* i *TBO* i més endavant signaria també els dibuixos de dues obres del poeta Miquel Planes, *Eufescania* (1960) i *Fragància i Punxes* (1972). Per a més detalls veure PINYOL VIDAL, Josep, "Melcior Niubó i Santdiumenge, un ninotaire de La Fuliola", *Barret Picat*, nº 189, desembre 2011, pp. 54-55 (versió en línia consultada el 01/06/2014 a "La memòria dels dibuixants", www.memoriadelsdibuixants.cat/index.php?option=com_content&view=article&id=107&catid=56&Itemid=60); "Homenatge Melcior Niubó Santdiumenge "Niu", *Barret Picat* (número especial), juny de 2013 (versió pdf consultada en línia el 01-06-2014 a http://www.memoriadelsdibuixants.cat/pdf/barret_picat_niu.pdf).

iniciativa l'original i avantguardista caire d'una multidisciplinar performance artístico-política.[558] Tanmateix, no hi ha constància efectiva de la celebració d'aquest singular programa divulgatiu; de fet, és molt probable que la sobtada desaparició de la revista a causa d'insalvables dificultats econòmiques, unida al caràcter excessivament "avançat" del projecte, obliguessin als seus impulsors a rebaixar les expectatives i entusiasme inicials per replantejar el fons i sobretot el format del seu intervencionisme cultural, tot conferint-li necessàriament un caire més "tradicional" i, per tant, susceptible d'encaixar més fàcilment amb els gustos i preferències d'un auditori juvenil francament receptiu però poc avesat encara a l'experimentació en matèria cultural i divulgativa. D'aquí que el projecte inicial es concretés, finalment, en la participació d'alguns membres d'*Àgora* i "afins" (Adolfo Ballano, Pedro Campón, Isidoro Enríquez Calleja, "Les" i Mateo Santos) en el fecund programa de conferències i actes divulgatius engegat per l'Ateneu de la Torrassa a partir d'abril de 1932 i que, coincidint expressament amb el seu primer aniversari i amb uns primigenis intents d'unificació del moviment cultural llibertari local –un precedent, se'ns dubte, de la fugissera i frustrada "Federació de Centres de Cultura Racionalista" impulsada l'any següent des de les pàgines de *Nueva Humanidad* o de la més fructífera "Federació Regional d'Escoles Racionalistes de Catalunya" creada durant la Guerra Civil—[559] pretenia indissimuladament publicitar i donar a conèixer l'entitat més enllà de la pròpia barriada i del món àcrata, tot presentant-la davant propis i estranys com la referencial punta de llança d'un vitalista i renovador moviment juvenil manifestament desitjós d'enarborar desafiant, en paraules de Ginés Alonso, "*la roja y negra de la rebeldía*" contra qualsevol tipus de convencionalisme

[558] "Proyecciones de Arte...", art. cit.

[559] Segons la documentació conservada a l'Arxiu de l'Hospitalet i algunes escadusseres notes informatives incloses a la premsa confederal i llibertària, l'estiu de 1932 tingueren lloc diverses trobades i reunions a l'Ateneu de la Torrassa per tractar la qüestió de la "unificació del moviment cultural de la localitat", en les quals, entre d'altres, es discutiren un projecte d'estatuts per a una "Federació Local d'ateneus culturals" de l'Hospitalet proposat per l'ateneu "Paz y Amor" (situat a la barriada de Santa Eulàlia i molt proper a l'escola Ferrer i Guàrdia que dirigiria al mateix Hospitalet Josep Xena) o la recerca d'un local que servís de seu única per als diversos quadres escènics que operaven a Barcelona i Hospitalet. Al respecte, AH/Administració General, Capsa 501 "Correspondència" 1932, II. També, *Solidaridad Obrera*, 1-X-1932. Sobre els referits intentes d'unificació del moviment cultural llibertari i escolar racionalista, SOLÀ i Gussinyer, Pere, *Las escuelas racionalistas...*, op. cit., pp. 130-131 i 152 i ss.

moral, social, cultural, artístic...[560] D'aquí que el gruix d'actes celebrats per l'ateneu en mesos successius tendissin a arrogar-se i adquirir expressament un caire eminentment divulgatiu en matèria cultural –almenys aparentment, perquè, com és sabut, els anarquistes tendirien sempre a barrejar a parts iguals difusió cultural i propaganda ideològica en aquest tipus d'actes—, en detriment d'aquells altres més aviat doctrinals o explícitament dedicats a la propaganda ideològica, prescindint així a tal efecte en la tribuna de l'ateneu d'aquells dirigents o "tribuns" confederals que a despit del seu innegable carisma revolucionari i "ascendència moral" sobre les masses obreres, eren incapaços, en opinió dels joves ateneistes, d'il·lustrar-los sobre qualsevol dels múltiples i diversos "problemes de base" que suscitaven llavors un veritable interès i curiositat intel·lectual entre la joventut obrera que omplia els centres de cultura llibertaris[561] i que servien per alimentar la seva rebel·lia física de contingut espiritual i adquirir una visió àmplia de la vida, "*la única garantía libertaria de continuidad en la experiencia comunista*", en paraules del jove "Les".[562]

Seria així com per la tribuna de la Torrassa –i a banda, és clar, de la gent del grup "Ágora"— desfilarien en un moment o altre figures com Libertad Ródenas,[563] Benjamín i Tomás Cano Ruiz,[564] el geòleg Alberto Carsí,[565] els mestres racionalistes Joaquín Riquer Palau[566] i Josep Xena[567] o el metge i cirurgià Javier Serrano,[568] entre

---

[560] ALONSO, Ginés, "Un aniversario. Ateneo Cultural Racionalista de la Torrasa", *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1932; "El ateneo Cultural Racionalista de la Torrasa celebró brillantemente su primer aniversario los días 16 y 17", *Solidaridad Obrera*, 22-IV-1932.

[561] PEIRATS, Josep, *De mi paso…*, op. cit, p. 181.

[562] "Les", "Arte nuevo, arte rebelde", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 9, abril de 1933.

[563] Descrita per Ángel Samblancat com la "pàl·lida vestal del sindicalisme roig", Libertad Ródenas (València, 1892? – Mèxic, 1970), fou una de les més conegudes oradores i publicistes anarquistes del primer terç del segle XX. Companya del dirigent confederal José Viadiu, seria una de les fundadores de l'organització "Mujeres Libres".

[564] Els germans Cano Ruiz apareixen entre els impulsors l'any 1927 de la FAI. El menor, Benjamín (La Unión, Múrcia, 1908 – Mèxic, 1988), dirigiria durant la guerra civil el setmanari *Ruta* (Barcelona, 1936 – 1939) portaveu de les Joventuts Llibertàries catalanes, i seria el director efectiu de *Solidaridad Obrera* durant els darrers dies de vida del periòdic abans de la caiguda de Barcelona. El seu germà Tomàs (La Unión, Múrcia, 1900 – València, 1986), seria durant la II República, entre d'altres, secretari del Cté. Peninsular de la FAI.

[565] Alberto Carsí Lacasa (València, 1876 – Perpignan, 1960) col·laboraria assíduament en la premsa cultural llibertària. Membre de la masoneria, cunyat de Blasco Ibáñez i estret col·laborador de José Comas Solà a l'observatori Fabra, fou membre de la Societat Astronòmica d'Espanya i Amèrica i autor de nombrosos fulletons i obres divulgatives sobre geografia, geologia, astronomia...

[566] Joaquín (a vegades Josep) Riquer Palau era fill del conegut pintor i cartellista modernista Alexandre de Riquer i durant els anys republicans exerciria com a mestre racionalista a Salt, Mollet del Vallès i Barcelona.

[567] Josep Xena Torrent (Cassà de la Selva, Girona, 1908 – Caracas, Veneçuela, 1988) s'erigiria durant la II República un dels principals referents llibertaris a l'Hospitalet i el Baix Llobregat. Director en

d'altres, per dissertar i il·lustrar als assistents sobre qüestions d'història, geografia, medicina, pedagogia, religió i filosofia, art i literatura...[569] Al costat d'ells, com a pública plasmació de l'afinitat i la col·laboració sorgida en matèria cultural entre els joves llibertaris de la Torrassa i els seus homòlegs del grup "Ágora", hi hauria també el periodista Mateo Santos, de la mà del qual, com ha quedat relatat en un capítol anterior, el cinema faria així per primera vegada acte de presència a casa nostra en una tribuna obrera per fer-se un lloc i adquirir efectivament carta de naturalitat entre les diferents "disciplines del saber" que en aquells moments servien d'aliment per a les primigènies ànsies enciclopèdiques llibertàries i que suscitaven, a més, un major interès i curiositat intel·lectual entre la nodrida parròquia juvenil dels ateneus i centres de cultura àcrates.

5.4 *Cinema Revolucionario*[*]

La imbricació de l'agitació cultural agorista amb l'activisme i la pedagogia cinematogràfica de Mateo Santos –i, a partir d'aquí, la seva mútua canalització vers l'entramat afinitari cultural juvenil llibertari— tendiria igualment a presentar-se com la lògica continuació del debat sobre el mitjà encetat per la gent del grup "Ágora" des l'extinta capçalera homònima en favor d'una singular i avantguardista concepció del cinema com un mitjà d'expressió artística inequívocament juvenil i modern, el qual, per tant, havia de mostrar-se necessàriament atrevit, transgressor i "avançat", tant des d'un punt de vista estilístico-narratiu com, sobretot, polítco-ideològic; és a

---

aquests anys de l'escola Ferrer i Guàrdia de l'Hospitalet, durant la guerra civil ocuparia durant uns mesos l'alcaldia de l'Hospitalet i després dels Fets de Maig de 1937 i fins al final del conflicte, la secretaria de la FAI catalana.

[568] Popularment conegut com "el metge dels pobres", Javier Serrano Coello (Barcelona, 1897 – 1974) es féu famós en aquests anys per la seva campanya de denuncia des de la premsa llibertària –on signava els seus articles com "Dr. Fantasma"— de la mercantilització de la professió mèdica i en defensa d'un sistema sanitari inclusiu i universal, com el que es posaria en marxa durant la guerra civil a casa nostra a través de la Conselleria de Santitat de la Generalitat, organisme amb el qual col·laboraria. Vegi's, MOLERO-MESA, Jorge; JIMÉNEZ-LUCENA, Isabel, "Brazo y cerebro. Las dinámicas de inclusión-exclusión en torno a la profesión médica y el anarcosindicalismo español en el primer tercio del siglo XX", *Dynamis: acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, nº 33, (2013) pp. 19-41.

[569] AH / Administració General, capses 501 ("Correspondència", 1932, II) i 502 ("Correspondència", 1933, Associacions, I, II i III).

[*] El present encapçalament es correspon amb el de l'article homònim publicat per Adolfo Ballano a *Solidaridad Obrera* el 4-X-1932.

dir: dedicat en cos i ànima a despertar en l'espectador una "*sensación fuertemente anínima* [sic.] *por mediación de la imagen*".[570] D'aquí la singular preferència dels joves agoristes per un cinema allunyat dels convencionalismes narratius i estilístics propis, al seu entendre, del cinema comercial nord-americà ple de "joves galants", "belles i intrèpides amazones" o "persecucions a cavall per les agrestes muntanyes",[571] el qual tendiria a observar-se des de les pàgines de la revista com una frivolitat "burgesa" mancada de qualsevol mena d'intencionalitat artística. Així des de la revista no s'estaria de manifestar, per exemple a propòsit de l'estrena de la comèdia musical *Madam Satan* (Cecil B. DeMille, 1930),[572] el menyspreu per una pel·lícula "cent per cent americana", és a dir, plena de situacions falses, "*cúmulo de absurdos, ritmo de "pseudo Charles" y alegre y vergonzosa visión de desnudeces prostituidas por una burguesía álgida y por lo tanto decadente*. [...] *Eso es la película: sexualidad y falsedad. ¡Ah!... Y riqueza, mucha riqueza: ¡una película americana!*".[573] D'aquí que el cronista d'*Àgora* –un desconegut Carlos H. Isman— conclogués oportunament el seu comentari cinematogràfic afirmant amb irònica pirueta argumental el valor revolucionari d'un film capaç de documentar sense embuts una burgesia "borratxa" i "voluptuosa", representant, en definitiva,

> de un pueblo que no comprende el arte, que no siente el dolor social, que no hace más que escupir al rostro de una humanidad que sufre el insulto de los millones de dólares que posee una minoría, que inconscientemente está contribuyendo a la realización de un gran film: el de la revolución social.[574]

El públic menyspreu de l'exitós cinema comercial nord-americà contrastaria notablement a les pàgines de la revista amb l'admiració professada, per exemple, vers la primitiva cinematografia soviètica, que en la seva revolucionària concepció d'un cinema al servei de les idees i d'una Història que "*no es obra de uno, es de todos*", havia sabut demostrar, d'una banda, el caràcter notòriament artificiós d'un

[570] ISMAN, Carlos H., "Escenario para un film surrealista (500 metros)", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932.
[571] ISMAN, Carlos H., "F. W. Murnau – TABÚ", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931.
[572] Protagonitzat per Kay Johnson i Reginald Denny, el film està considerat per la crítica com una obra menor en la trajectòria del grandiloqüent Cecil B. DeMille, famós per les seves superproduccions bíbliques. El film –que comptaria amb nombrosos números musicals— narra els intents d'una dóna de classe alta per recuperar l'afecte del seu marit infidel, fent-se passar a tal efecte en un ball de màscares per una misteriosa i seductora "vampiressa".
[573] ALEX, "Celuloide", *Ágora*, nº 7, març de 1932.
[574] Ibídem.

cinema comercial excessivament teatralitzat i mancat de modernitat i atreviment narratiu;[575] i de l'altra –i per contra—, el valor artístic i pedagògic d'un cinema socialment "revulsiu" i capaç de rendir culte a la pròpia condició artística del mitjà, mitjançant la concessió d'un inequívoc caràcter "documental" a les seves imatges, les quals permetien compatibilitzar i harmonitzar les inquietuds socials de l'autor amb les enormes possibilitats que en matèria d'experimentació i innovació artística oferien les qualitats científico-tècniques del cinematògraf.[576] D'aquí, finalment, les preferències per un cinema formalment atrevit i, en qualsevol cas, indestriable d'una concepció socialment instrumental de les arts i la cultura en general, la qual portaria finalment als joves agoristes a publicitar la seva admiració per un cinema que, tot i haver estat concebut originalment per servir a les "noves orientacions estètiques" de l'art, havia sabut transitar ràpidament la curta distància existent entre l'experimentació formal i el compromís social. Un cinema, en definitiva, que buscaria els seus principals referents autorials en la primigènia atrevida experimentació formal d'avantguardistes de l'anomenada "joventut de la postguerra", com ara Man Ray, Cavalcanti, Eugen Deslaw, Henry Chomette, Germaine Dulac, René Clair, F. W. Murnau, Fritz Lang, Zdiga Vertov, S. Van Dyke i fins i tot Luís Buñuel, entre d'altres, els quals, mercès a films com *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens,* Fritz Lang, 1922), *Faust* (*Faust – eine deutsche Volkssage,* F. W. Murnau, 1926), *Ombres blanques* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge. S. Van Dyke, 1928), *L'home de la càmera* (*Chelovek s kinoapparátom,* Zdiga Vertov, 1929), *Le coquille et le clergymant* (Germaine Dulac, 1929), *L'Age d'or* (Luís Buñuel, 1930) o *Tabú* (F. W. Murnau, 1930), i a despit d'alguns "ecos snob" o de la generalitzada incomprensió d'un públic que encara confonia lamentablement "l'art cinematogràfic" amb les "primitives varietats i exhibicions dels barracots de fira", havien aconseguit fer del cinema un art, efectivament, al servei de les idees i del progrés humà.[577]

Aquesta singular conceptualització del cinema com un mitjà d'expressió artística "d'avançada" i la seva vinculació amb una concepció socialment instrumental de la cultura i les arts serien precisament un dels principals referents

[575] ALEX, "Celuloide. El carnet amarillo", *Ágora*, nº 8, abril de 1932.
[576] "Cristales", *Ágora*, nº 3, 1-I-1932
[577] ISMAN, Carlos H., "F. W. Murnau…", art. cit.

inspiradors de la pionera campanya de "valorització cinematogràfica" desplegada l'estiu i la tardor de 1932 per la gent del grup "Ágora" i el periodista Mateo Santos a la tribuna d'alguns ateneus i centres de cultura llibertaris –a la qual he tingut oportunitat de referir-me ja en un capítol anterior—, l'èxit de convocatòria i el ressò mediàtic assolit entre els propis mitjans –recordi's, per exemple, l'oportuna intervenció de "Fontaura" a les pàgines de "la Soli"—, animaria els seus protagonistes a repetir i ampliar en mesos posteriors l'experiència. Així, la primavera 1933, un cop esvaïts els ecos de la frustrada agitació revolucionària anarquista del mes de gener d'aquell mateix any –la qual tingué en els luctuosos fets de Casas Viejas, a Andalusia, el seu epicentre dramàtic— i aixecades les mesures repressives a tal efecte imposades per les autoritats arreu del país contra sindicats, ateneus, periòdics i organismes afins del món llibertari,[578] el cinema tornaria novament a fer acte de presència en una tribuna cultural obrera a Barcelona de la mà de Mateo Santos per situar-se oportunament altre cop en l'epicentre de les activitats divulgatives i d'agitació desplegades pels joves llibertaris de la Torrassa i la gent del grup "Àgora". Començant per una vetllada cinematogràfica benèfica en favor de l'escola del mateix Ateneu Racionalista de la Torrassa i celebrada al popular cinema-teatre Romero de la mateixa barriada de l'Hospitalet.[579] Amb el jove Ginés Alonso en el paper de presentador i mestre de cerimònies, l'acte suposaria un significatiu salt qualitatiu quant a la aprehensió del mitjà amb finalitats culturals i propagandístiques per part dels elements llibertaris i revestiria novament un caràcter pioner en matèria de divulgació cinematogràfica; nogensmenys, l'esdeveniment seria presentat i publicitat des de la mateixa premsa llibertària com la primera projecció de "cinema revolucionari" duta a terme a Espanya davant d'un auditori obrer i com la continuació lògica, en definitiva, de la campanya de "valoració cinematogràfica"

[578] La majoria de sindicats confederals i d'ateneus llibertaris de la província de Barcelona van estar clausurats per ordre governativa almenys des de mitjans de gener i no seria fins el mes següent que recuperarien progressivament i de forma precària un "normal" funcionament. Molts diaris i publicacions llibertàries van estar igualment suspesos durant aquests dies per ordre governativa, com el portaveu confederal *Solidaridad Obrera*, que no va poder sortir al carrer entre el 17 i el 26 de gener.
[579] Amb un aforament aproximat de 1.000 butaques, el cinema Romero s'inaugurà a principis de 1932 i era propietat dels empresaris Vicenç Tarrazón i Josep Balañá. Situat en una cantonada de l'actual carrer Dr. Martí i Julià, el local fou obra dels coneguts arquitectes Ramon i Antoni Puig i Garalt i s'edificà en un solar que anteriorment ocupava un escorxador propietat del referit Vicenç Tarrazón. Durant els anys republicans el Romero acolliria sovint també espectacles teatrals i fins i tot vetllades de boxa.

iniciada uns mesos abans per l'Ateneu Racionalista de la Torrassa amb la finalitat d'aproximar al proletariat, en paraules d'Adolfo Ballano, "*el ramo más eficaz de todas las propagandas, con vistas a su educación revolucionaria*".[580] A tal efecte, la projecció del film pacifista i antimilitarista *Quatre d'infanteria*, (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930) i de l'al·legat antiimperialista soviètic l'*Exprés blau* (*Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929) –*"la película revolucionaria que destacó el nombre de su director* [...] *a la vanguardia de la cinematografía mundial",* en paraules del mateix Adolfo Ballano— aniria acompanyada d'una breu xerrada introductòria a càrrec de Mateo Santos sobre la "importància social del cinema", la qual serviria igualment per assenyalar als assistents aquells aspectes més destacats sobre les diverses qualitats tècniques i artístiques dels films esmentats. Segons l'oportuna i entusiasta crònica servida igualment per Adolfo Ballano a les pàgines del setmanari racionalista *Nueva Humanidad*, l'acte fou un rotund èxit de convocatòria malgrat la precipitació, les dificultats organitzatives i la "deficient" publicitat realitzada entre els propis mitjans llibertaris; circumstàncies, però, que no foren impediment per a què la platea del cinema Romero s'omplís de públic provinent de les barriades obreres de la Torrassa, Hostafrancs i Sants. D'aquí que el cronista conclogués oportunament els seus comentaris felicitant-se per l'eficient tasca divulgadora desenvolupada en matèria cinematogràfica per Mateo Santos i els joves de la Torrassa entre els mitjans obrers, als quals s'emplaçaria finalment una vegada més a prendre consciencia del potencial mobilitzador del cinema:

> El cine es un arma formidable de propaganda educativa. En manos de la burguesía sólo puede producir esas operetas idiotas que halagan el ludibrio de los espectadores y que marcan la decadencia de un arte que tiene más altos fines. En manos del proletariado puede hacer obras que, como "El expreso Azul", enseñen a las masas la tremenda injusticia social y lleve a su ánimo la decisión ideológica de la revolución que dé término a sus padecimientos por la desigualdad de clases. Imaginaos, después de haber visto "El Expreso Azul" –por hablar únicamente de las películas que constituyen el programa de esta noche—, lo que podría ser en manos de un realizador inteligente, llevando al celuloide el episodio trágico de Casas Viejas.[581]

[580] A(dolfo) B(allano), "Una sesión de cinema social y una charla de Mateo Santos", *Solidaridad Obrera*, 7-III-1933.
[581] BALLANO, Adolfo "El cinema social", *Nueva Humanidad*, nº 2, 17-III-1933.

Com ja havia succeït uns mesos abans amb les pioneres conferències cinematogràfiques de Mateo Santos a la Torrassa i altres ateneus llibertaris, l'èxit de convocatòria de la vetllada benèfica del cinema Romero animaria als mateixos organitzadors a donar continuïtat a la seva campanya i repetir unes setmanes més tard l'experiència. Així, a finals del mes de març tenia lloc al cinema Bohéme de la barcelonesa barriada d'Hostafrancs[582] una nova "sessió de cinema social" benèfica, aquesta vegada a favor de l'escola racionalista de l'Ateneu Llibertari de Sants i novament amb un programa amenitzat pel "camarada" Mateo Santos, qui oportunament presentat a "la Soli" com "*un crítico revolucionario del cinema*" delectà altre cop als presents amb una breu i amena al·locució sobre la importància social del cinema i algunes consideracions d'índole tècnica i artística sobre les pel·lícules programades.[583] Segons les entusiastes cròniques servides per la premsa llibertària, l'acte tornà a ser doblement un èxit; tant pel que fa a la concurrència de públic, com pel caràcter "eminentment humà" i "social" dels films projectats: *Cors a l'exili* (*Hearts in exile*, Michael Curtiz, 1929) –tanmateix, una pel·lícula referida pels mateixos comentaristes com "*un tanto sensiblera a lo burgués y monótona*"— i, molt especialment, la producció soviètica *L'exprés blau* (*Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), projectada ja unes setmanes abans a La Torrassa i que per al cronista de *Solidaridad Obrera* representava en aquests moments una de les poques pel·lícules produïdes fins llavors que presentaven un veritable interès per al proletariat, gràcies a la força moral de les seves imatges, a través de les quals, afirmava, "*se anatemiza en fuerte alegato la obra especuladora de las potencias extranjeras imperialistas*".[584]

Dues setmanes més tard, el "cinema social" tornava de nou a la Torrassa en forma de festival benèfic; aquesta vegada organitzat pel setmanari racionalista *Nueva Humanidad* a favor de les escoles racionalistes de l'Hospitalet, amb un programa presentat i amenitzat pel jove dibuixant "Les" i format pels films *La casa dels morts* (*The Last Mile,* Samuel Bischoff, 1932), un drama carceller que narra la història d'un pres condemnat a mort per un crim que afirma no haver comès, i *Carbó*

[582] Aquest cinema, situat al carrer Creu Coberta, a tocar de la plaça de Sants, havia estat inaugurat l'any 1930; tenia un aforament d'unes 1.500 butaques i fou un dels primers locals de Barcelona en comptar amb un sistema (òptic) de reproducció sonora Photophone. Rebatejat l'any 1939 com a "Cine Bohemio", tancaria definitivament les seves portes l'any 1986.
[583] "Ateneo Libertario de Sans. Un festival cinematográfico edificante", *Solidaridad Obrera*, 31-III-1933.
[584] Ibídem.

(*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), un al·legat en favor de la fraternitat dels pobles construït al voltant d'un accident succeït en una mina situada a la frontera franco-germana poc després de la Gran Guerra. L'èxit de convocatòria suscitat novament per aquestes anomenades "sessions de cinema social" i la creixent demanda i interès desfermat en aquells moments per aquest tipus d'activitats entre la juvenil parròquia obrera dels ateneus, portarien Mateo Santos a proposar obertament en aquells moments la idoneïtat de formar en els centres de cultura llibertaris que així ho desitgessin una sèrie de nuclis o "grups d'amics del cinema social"[585] dedicats a la promoció entre els mitjans obrers del setè art en general i de les "pel·lícules revolucionàries" en particular, així com a preparar i controlar a tal efecte els programes de les futures sessions cinematogràfiques "*para que no se de el caso de que las películas que presenten sean contraproducentes para el fin que se sigue*".[586] De fet, la idea d'organitzar i coordinar aquests grups cinematogràfics llibertaris seria un dels temes centrals de la conferència que sota l'evocador títol "El cinema com arma de classes" pronunciaria el mateix periodista manxec a principis del mes d'abril en la nova i flamant seu del carrer Pujós de l'ateneu de la Torrassa, així com en l'article oportunament publicat en aquestes mateixes dates, com a colofó a aquest inaugural primer cicle o temporada cinematogràfica llibertària, a les pàgines del suplement cultural del setmanari portaveu de la FAI *Tierra y Libertad,* i en el qual, a propòsit de la notícia de la intenció de Mussolini de realitzar un film apologètic sobre la seva persona i el feixisme, Mateo Santos alertava novament al proletariat revolucionari espanyol, i més específicament a la CNT i la FAI, de la necessitat d'abandonar actituds passives i condescendents en relació al cinema i prendre les mesures oportunes encaminades a l'aprofitament efectiu de les seves enormes possibilitats comunicatives en matèria de captació ideològica i projecció propagandística, evocant fins i tot a tal efecte implícitament la frustrada experiència de l'ACE per animar als elements llibertaris a procurar-se els mitjans necessaris per capacitar-se tècnicament i artísticament per a la futura realització de films de marcat "caràcter social" i contingut "revolucionari". I és que per al periodista manxec el cinema no podia esdevenir ja un simple art o un espectacle, sinó una tribuna política,

[585] "Un festival cinematográfico edificante", *Nueva Humanidad*, nº 5, 7-IV-1933.
[586] ALONSO, Ginés, "La conferencia de M. Santos en el Ateneo Racionalista de la Torrassa", *Nueva Humanidad*, nº 6, 14-IV-1933.

més eficaç que la premsa gràcies a la tremenda força d'atracció de les imatges, les quals, afirmava, "*permiten ver "vivir" hombres y hechos, y un arma de clases, actualmente en manos del capitalismo*". D'aquí que en aquells moments un dels objectius prioritaris de les organitzacions revolucionàries obreres no fos sinó la capacitació dels propis mitjans per servir-se del cinema amb finalitats propagandístiques:

> Capacitarse para utilizar medio de propaganda tan persuasivo, debe ser hoy uno de los objetivos de la masa obrera revolucionaria. No pueden tener otro sentido las sesiones de cine social y las conferencias de este mismo carácter que vienen organizando los Ateneos culturales y libertarios de la CNT. Pero esto no basta. Es necesario encauzar y controlar estos actos. Es urgente, si no queremos que se malogren estas actividades iniciales, o que se desvíen hacia una finalidad distinta de la que deben tener, formar en los Ateneos unos cuadros que podrían denominarse de "Amigos del cinema revolucionario". Cada uno de estos cuadros designaría al camarada que había de formar parte del comité organizador de dichos actos.
>
> Alternando con estas sesiones y conferencias cinematográficas, cabría dar unos cursillos sobre técnica aplicada al director, al operador, al escenarista [sic.] y al intérprete de cine con objeto de que un grupo de compañeros, los más entusiastas, o los que reunieran determinadas cualidades, se capacitaran, teóricamente al menos, para cuando llegase el momento de lanzarse a la edición de films, netamente culturales, sociales y revolucionarios. […]
>
> Todo esto, no es ni siquiera un proyecto trazado en líneas generales, sino una sugerencia que ofrezco a militantes de la CNT y de la FAI, más capacitados que yo.[587]

Unes setmanes més tard, a principis del mes de juny, Mateo Santos tornava novament a fer acte de presència en la tribuna de l'Ateneu Racionalista de la Torrassa. Aquesta vegada a propòsit del multitudinari acte d'inauguració "oficial" de la nova i flamant seu de l'entitat al carrer Pujós de l'Hospitalet, el qual comptà també amb la participació dels agoristes Adolfo Ballano, "Les" i Pedro Campón en qualitat –a l'igual que el periodista manxec— de membres de l'autoanomenada "Agrupació d'Estudis Superiors de Barcelona"; els joves Ginés Alonso, Domingo Canela i Josep Peirats, en representació de la "comissió d'estudis socials" del mateix Ateneu; el mestre José Xena en representació de l'Escola Racionalista de l'Hospitalet; i,

[587] SANTOS, Mateo, "Hacia el cinema social", *Suplemento de Tierra y Libertad*, Any II, nº 10, maig de 1933. Vegi's també SANTOS, Mateo, "Laboremos por el cinema", *Popular Film*, 4-V-1933.

finalment, com a cap de cartell, el prestigiós metge i publicista anarquista Isaac Puente.[588]

Poc temps restaria plenament "operativa", però, la nova i flamant seu de l'Ateneu de la Torrassa, car aquesta i altres entitats similars de Barcelona i rodalies es veurien en mesos successius sotmeses a una creixent vigilància i pressió policial;[589] fonamentalment, com a conseqüència de la insistència dels elements més radicals del propi moviment llibertari en una línia insurreccional d'oposició al règim republicà i el conseqüent increment arreu del país de la tensió social i política, la qual vindria jalonada aquell mateix any, entre d'altres, per les successives i violentes vagues del transport, el port i la construcció de Barcelona –els tres sectors que, juntament amb el de "l'Art Fabril i Tèxtil comptaven amb més adherents confederals en el nucli industrial barcelonès—, i culminada, finalment, el desembre del mateix any amb un altre frustrat aixecament anarquista, amb el qual es tancaria el tortuós cicle insurreccional iniciat la primavera de 1931.[590] La recurrent clausura governativa del gruix d'ateneus i centres de cultura llibertaris i "afins" vindria així a sumar-se en endavant a les habituals suspensions i recollides de les principals capçaleres anarquistes i al tancament dels sindicats de la CNT; tot plegat, per acabar agreujant encara més la crisi i divisió interna confederal en projectar també els seus perniciosos efectes disgregadors vers els espais extra-sindicals que conformaven l'heterogeni entramat organitzatiu llibertari.[591] I és que la impossibilitat de mantenir un funcionament més o menys continuat i obert en la seva vocacional tasca de

---

[588] Sobre aquest acte, AH / Administració General, Capsa 504, "correspondencia, 1933 (I)", carpeta "Associacions" (2). Per la seva banda, el metge Isaac Puente Amestoy (Las Carreras-Abanto y Ciérvana, Biscaia, 1896 – Pancorbo, Burgos, 1936) fou un dels principals publicistes llibertari del període, el qual signava sovint les seves col·laboracions a la premsa llibertaria com "un médico rural". L'any 1933, per encàrrec del Comité Peninsular de la FAI, redactaria un "dictamen" sobre el concepte de comunisme llibertari que serviria de base a la ponència aprovada tres anys més tard al respecte per la CNT en el seu congrés de Saragossa. Detingut a Àlaba pels franquistes durant els primers dies de la aixecament militar, seria afusellat immediatament i, posteriorment, sentenciat a mort per un tribunal militar. Vegi's, per exemple, FERNÁNDEZ DE MENDIOLA, Francisco, *Isaac Puente, el medico anarquista*, Tafalla, Txalaparta, 2007.

[589] Sobre la clausura dels ateneus llibertaris a Barcelona vegi's: "A todos los ateneos", *Solidaridad Obrera*, 8-IX-1933; "La cultura de la Generalidad y los ateneos libertarios", *Solidaridad Obrera,* 17-IX-1933.

[590] De nou, sobre la dinámica "interna" de l'insurreccionalisme llibertari, vegi's UCELAY-DA CAL, Enric i Susanna Tavera, "Una revolución dentro de otra…", art. cit.

[591] Algunes fonts, per exemple, afirmen que els locals de la CNT de l'Hospitalet serien clausurats arran de la fallida insurrecció de desembre de 1933 i que es mantindrien en aquesta situació fins la victoria electoral del Front Popular. CAMÓS, Joan, "Apunts d'investigació histórica 1930-1934 (III)", *Progrés*, nº 6, març de 1983, pp. 10-12.

formació i socialització cultural i el conseqüent trencament dels llaços i vincles amb l'entorn social més proper –és a dir, amb la gent de la pròpia barriada— avocaria així molts ateneus i centres de cultura anarquistes a una apressant pèrdua d'efectius i de simpatitzants i, a partir d'aquí, a un progressiu retraïment i paràlisi de les seves activitats per manca de mitjans materials i humans amb els quals sostenir-les.

Tal seria el cas del mateix ateneu de la Torrassa, que veuria clausurada la seva seu del carrer Pujós per ordre governativa des de finals del mes de juliol fins a les darreries de setembre del mateix any.[592] Tanmateix, dos mesos i mig més tard, a principis de desembre, un cop formalitzada l'obligada inscripció en el registre d'associacions del Govern Civil –un fet que, se'ns dubte, reforçava la vigilància i supervisió policial de l'entitat— i després de reiterades crides als seus associats i a tots aquells simpatitzants que "*sienten el peso de la responsabilidad moral y material de nuestra obra*" per a què prenguessin consciència de la difícil situació de l'entitat i "obressin en conseqüència",[593] l'entitat era novament clausurada per la policia, aquesta vegada amb motiu de l'agitació social i els enfrontaments que es viurien a l'Hospitalet arran del frustrat intent de proclamació del comunisme llibertari que acompanyà l'aixecament anarquista d'aquells dies en algunes zones d'Espanya.[594] Aquest nou tancament es perllongaria almenys fins entrada la primavera de 1934 i tindria novament fatals efectes disgregadors entre la juvenil parròquia ateneística de la barriada. D'aquí que els joves anarquistes de la Torrassa haguessin de recórrer a subterfugis legals i empescar-se estratègies per defugir el sostingut increment d'una pressió policial conduïda, d'ençà maig de 1934, sota la batuta de la Conselleria de Governació de la Generalitat.[595] Així, el febrer de 1934 es formalitzava la inscripció en el registre d'associacions del Govern Civil de la ja referida "Peña cultural de amigos del arte escénico", que en endavant, com ha quedat igualment apuntat en

[592] AHDGB, "Associacions", expedient nº 16.507.
[593] "Ateneo Racionalista de la Torrasa", *Solidaridad Obrera*, 16-IX-1933 i 7-X-1933.
[594] Sobre aquests fets, CAMÓS, Joan, "L'activitat política a l'Hospitalet de Llobregat (1923-1946). Testimoniatges de Francesc Pedra i Marià Corominas", *l'Avenç*, nº 60, en especial pp. 381.
[595] Les funcions dels governadors civils de Catalunya van concloure per acord de la Comissió Mixta per a la implantació de l'Estatut de Catalunya; així, amb data 14 de maig de 1934, el President de la Generalitat, Lluís Companys, dictà un decret per mitjà del qual es materialitzava a partir d'aquesta data l'assumpció de les funcions governatives pel govern català. Fins llavors i d'ençà la proclamació de la II República, s'havien succeït al capdavant del Govern Civil de Barcelona el mateix Lluís Companys (abril – juny de 1931), Carles Esplà Rizo (juny – agost de 1931), José Oriol Anguera de Sojo (agost de 1931 – gener de 1932), Joan Moles (gener de 1932 – gener de 1933), Claudi Ametlla (gener – setembre de 1933) i Joan Selves (setembre de 1933 – maig de 1934).

pàgines anteriors, serviria de cobertura legal i pantalla protectora a les activitats clandestines de relació dutes a terme per "Afinidad" i altres grups llibertaris amb presència a la Torrassa.

Tot plegat, unit a la detenció i empresonament del gruix dels membres del grup "Àgora" a mitjans d'agost de 1933 a causa d'un frustrat i maldestre assalt perpetrat al conegut cèntric cafè barcelonès "El Oro del Rin" i en el qual resultà mort un dels seus treballadors, expliquen en bona mesura la brusca interrupció en aquests moments de l'incipient campanya de "valorització cinematogràfica" duta a terme pels joves agoristes en col·laboració amb Mateo Santos i els seus "afins" de la Torrassa, així com la manca en mesos successius de notícies i dades relatives a activitats cinematogràfiques en ateneus i centres de cultura llibertaris, la qual amb prou feines vindria matisada o pal·liada per alguna ocasional i esporàdica referència "*a vuelo de pluma*" en la premsa confederal sobre alguna sessió "benèfica". Com les que tindrien lloc, per exemple, a principis de juliol de 1934 en els cinemes Romero de la Torrassa i Manelich de Sants, en favor de les famílies de dos militants confederals del sindicat de la fusta i de l'art fabril ofegats unes setmanes abans a la platja barcelonesa d'El Prat de Llobregat, i en les quals es projectaren, respectivament, el film alemany *Terra de Ningú* (*Niemandsland*, Victor Trivas, 1931) i el rus *La línia general* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929).[596] El primer es tractava d'un al·legat pacifista, "*un golpe formidable contra la pasión bélica que hoy existe en todo estado*", en paraules de Ginés Alonso, qui a continuació afirmaria en relació al reconegut film d'Eisenstein que es tractava d'una obra magistral de tècnica i realisme cinematogràfic, "*estampa de fuerte emotividad de la vida del campesino ruso, de su desconfianza ante los discursos, de la lucha de la juventud contra la rutina, de la ridícula preponderancia de la burocracia, así como del burgués grasiento boicoteador de todo lo que signifique progreso*".[597]

Malgrat aquestes intervencions, caldrà esperar fins a la primavera de 1935 per a què la "llavor" cinematogràfica plantada a cavall de 1932 i 1933 en alguns ateneus

[596] Respectivament, "Gran Festival Cinematográfico", *Solidaridad Obrera*, 1-VII-1934 i 3-VII-1934. Vegi's també AH / Administració General, Capsa 508 Bis "Correspondència, 1934 (I)", carpeta "Associacions (I)".
[597] G. A., "Dos sesiones de cinema social", *Tierra y Libertad*, 14-VII-1934.

i centres de cultura llibertaris fructifiqui, finalment, en forma d'unes multitudinàries i successives sessions de "cinema social" organitzades en alguns cèntrics cinemes de Barcelona per un grup d'operadors de cinema afectes a la CNT en col·laboració amb el nucli juvenil de la Torrassa. Tot plegat, finalment, com a culminació i colofó a una "laboriosa gestació" o creixent presència del debat i el comentari cinematogràfic en la premsa llibertària.

6. *Laboriosa gestación de una semilla*[*]

Al crítico cinematográfico no se le distingue por sus conocimientos
y honradez profesional al enjuiciar lo que pasa por el lienzo,
sino por los anuncios que su periódico lleve, fruto
de las buenas relaciones que tenga en el ramo.
Crítica de cine no es, pues, crítica de arte,
es empresa comercial al servicio
de las casas explotadoras.

Ginés Alonso, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 1934

Lo más difícil es saber dar personalidad a la masa impersonal que se mueve ante el objetivo.
Y eso lo han sabido hacer magistralmente los rusos en muchas de sus cintas,
sobre todo en "El acorazado Potemkin", sin héroes ni personaje central.

Un operador de cine, "Aciertos y flaquezas del cinema ruso",
Solidaridad Obrera, 1935

La fortuna sonríe, en las pantallas del mundo, a todos los desgraciados sin camisa.
Todo es cuestión de treinta céntimos para adquirir la entrada en el salón
durante se represente la última maravilla cinematográfica.

Alberto Mar, "La fantasía en el Cinema", *Estudios,* 1936

El darrer dia d'agost de 1930, després de sis anys de silenci a causa de l'excepcionalitat dictatorial primorriverista, el periòdic *Solidaridad Obrera* tornava a sortir novament al carrer a Barcelona. Precedida uns mesos abans pel setmanari sindicalista *Acción* (Barcelona, 1930 – 1931), la popular "Soli" veia novament la llum, encara en plena "dictablanda" del general Berenguer, com a òrgan de la CRT catalana, portaveu de la CNT i àdhuc de l'AIT a Espanya, presentant-se públicament a tal efecte com a "receptacle" de totes les inquietuds del proletariat revolucionari espanyol i com la més alta representació al carrer dels interessos morals, econòmics,

[*] L'encapçalament d'aquest capítol ha estat extret del de l'escrit de L. Santos Davant "Laboriosa gestación de una semilla", publicat el 1-VII-1935 a la revista *Tiempos Nuevos*.

jurídics, polítics i socials del "poble".[598] Unes consideracions que més enllà del seu innegable efectisme propagandístic, palesaven en aquells moments la voluntat dels editors d'afirmar la plena vigència dels principis i motivacions que havien impulsat en el seu moment la transformació de la vella capçalera sindicalista en diari; a saber: tot, competir en l'expansiu mercat comunicatiu de masses amb els periòdics dits d'empresa o d'informació general pel favor de l'audiència obrera per erigir-se en punta de llança i principal referent públic d'un espai periodístic veritablement "alternatiu", és a dir, capaç d'alterar efectivament el consum passiu de la informació; i tot plegat, obrint-se vers la morfologia periodística i les funcions "informatives" pròpies de la premsa diària i deixant per a la resta de periòdics i revistes anarquistes pròpiament dites les habituals funcions de l'afinitat ideològica i l'elaboració doctrinal, però sense que això hagués de significar pas haver de renunciar al seu vocacional caràcter "militant", nascut de la tradicional visió instrumental anarquista de la cultura com a palanca de la revolució i com a reflex de l'acció directa i de l'apoliticisme revolucionari exercit contra l'Estat i la patronal.[599]

Seria precisament en funció d'aquests paràmetres que hom pot contemplar en aquests moments la inclusió, per primera vegada entre els seus continguts, d'una secció més o menys fixa i de periodicitat regular dedicada específicament al comentari cinematogràfic; fet que constituiria una significativa novetat en l'àmbit de la renaixent premsa llibertària del període, els romanents de la qual durant la precedent excepcionalitat dictatorial, malgrat l'obligada orientació cultural dels seus continguts, havien tendit a menystenir o ignorar la creixent pujança d'un fenomen que, al compàs de la definitiva consolidació de la societat de masses, tendia a arrogar-se un regust cultural avantguardista i de modernitat urbana, certament, de difícil encaix i assimilació per bona part d'un món intel·lectual àcrata persistentment

[598] "En marcha otra vez", *Solidaridad Obrera*, 31-VIII-1930.

[599] Per a una visió més àmplia sobre el paper tradicional de la premsa en el món llibertari, poden consultar-se, entre d'altres: LITVAK, Lily, *Musa libertaria...*, op. cit., pp. 211-238; TAVERA, Susanna, "La premsa anarco-sindicalista (1868-1931)", *Recerques*, nº 8, 1977, pp. 85-102; MADRID, Francisco, *La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1989 (en especial l'estudi introductori: Vol. I, pp. 17-65); del mateix autor, *Solidaridad Obrera...*, op. cit. D'altra banda, per al paper de la popular "Soli" en el context periodístic àcrata, a les anteriorment referides poden afegir-se igualment, entre d'altres: MADRID, Francisco; AISA, Ferran, *"Solidaridad Obrera": símbolo y mito de un periódico legendario*, Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1987; TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera...*, op. cit.

fidel a cànons estètico-ideològics d'arrel tardo-modernista i, per contra, manifestament recelós i hostil a uns "ismes" fàcilment percebuts com a genuïnes mostres d'un esteticisme "burgés" decadent i més preocupat per la forma que no pas pel contingut o la "transcendència social" de l'obra.[600] Així, no serà fins ben entrada l'etapa republicana que, llevat de comptades i puntuals excepcions, com el de la pionera però efímera *Revista Nueva* (Barcelona, 1924 – 1925)[601] o el del grup-revista *Àgora,* referit ja anteriorment, i sempre al compàs i fins i tot a remolc de la penetració del cinema en el catàleg d'activitats formatives, divulgatives i de lleure ofertes per algunes entitats culturals afins, l'anomenat "setè art" no comenci veritablement a fer-se un lloc més o menys fix entre els continguts d'algunes de les principals publicacions culturals àcrates del període, com ara el suplement cultural (mensual) del periòdic *Tierra y Libertad* i la seva successora *Tiempos Nuevos,* de Barcelona, o la prestigiosa revista valenciana *Estudios*, mentre que d'altres igualment importants i d'un cert prestigi intel·lectual fins i tot més enllà del propi àmbit ideològic i cultural anarquista, com la valenciana *Orto* (València, 1932 – 1933), de temàtica preferentment socio-econòmica,[602] o la prolífica *La Revista Blanca* de la família Montseny, d'inspiració més aviat literària, amb prou feines dediquin algun breu apunt al mitjà en aquests anys.

---

[600] Un exemple a MARSIVEL, Víctor, "El cubismo, extravagancia del pincel inútil", Tiempos Nuevos, 1-XI-1935.

[601] Aquest fou un voluntariós però efímer intent d'obertura i modernització de l'espectre cultural i ideològic àcrata en plena dictadura primorriverista. Dirigida per l'andalús Antonio García Birlán "Dyonisos", la revista tindria una periodicitat setmanal i 16 pàgines d'extensió, i publicaria un total de 69 números, a un preu de 25 cts. En ella poden trobar-se textos i col·laboracions, entre d'altres, d'intel·lectuals i artistes com Ramón Acín, Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Octave Mirbeau o Luigi Pirandello, així com de publicistes i teòrics anarquistes com ara Felipe Alaiz, Rudolf Rocker, Ricardo Mella, Han Ryner, Luiggi Fabbri, Isaac Puente...

[602] Tot i la seva curta vida (20 números), *Orto* es presentà com un dels més voluntariosos intents del període de modernització del panorama cultural llibertari, intentant conjugar postulats marxistes, anarquistes i sindicalistes. Editada i dirigida per Marín Civera (València, 1900 – ciutat de Mèxic, 1975), en la revista hi predominarien les intervencions relatives a qüestions econòmiques i a l'anàlisi de la situació del capitalisme i les seves possibles alternatives, moltes d'elles a càrrec d'autors no espanyols i de gran prestigi en el panorama obrerista internacional, com ara Pierre Besnard, Sebástian Faure, Jean Grave, Pierre Cornelissen, Max Nettlau, Rudolf Rocker, Agustin Souchy, Upton Sinclair... Segurament per això hom només pot constatar dues intervencions relatives al cinematògraf i, significativament, dedicades a ressenyar films que presentaven un rerefons argumental relacionat amb les contradiccions i problemes de la moderna societat industrial: l'aclamada producció francesa *Visca la llibertat!* (*A nous la liberté!,* René Clair, 1931) i l'atrevit musical alemany *La cançó de la vida* (*Das Lied vom Leben*, Alexis Granowsky, 1931), aquesta darrera amb motiu de la seva presentació en les sessions del cineclub Proa-Filmófono. Respectivament: *Orto*, nº 4, juny de 1932 i nº 11, gener de 1933.

La popular "Soli" esdevindria així la punta de llança i un dels principals referents periodístico-literaris llibertaris en matèria cinematogràfica i l'àmbit en el qual començarien a perfilar-se algunes de les principals constants discursives àcrates sobre el mitjà en aquests anys, les quals, dit sigui aquí de passada, tendeixen fàcilment a presentar-se als ulls de qualsevol observador com un correlat dels postulats esgrimits igualment per aquells sectors més combatius i alhora més proclius al compromís polític de la florint crítica cinematogràfica hispana, com ara: la denúncia del sotmetiment de les primigènies essències artístiques del mitjà als interessos econòmics i polítics del capital i la burgesia i la seva instrumentalització per l'estat; la manca d'originalitat estilística i argumental del gruix de les produccions exhibides a les sales de cinema –tan nacionals com estrangeres— i la seva manca de correspondència amb la (conflictiva) realitat social i política del moment; i, finalment però no menys important, la defensa, com alternativa i contraposició al cinema comercial o "burgés", d'un cinema dit "social".

6.1 *Cinematográficas*[*]

Presentada habitualment amb un lacònic i senzill "*Carnet de cine*", "*Cinematográficas*" o fins i tot "*Los Cines*" o "*Cinema*", i discretament encabida en una penúltima plana atapeïda de gasetilles, anuncis publicitaris, convocatòries d'assemblees sindicals i de festivals artístics i d'una cartellera de cinemes i espectacles en la qual, segons els responsables del periòdic, només s'incloïen aquells programes remesos per les pròpies empreses considerats veritablement "interessants" per als lectors,[603] la secció de cinema de la "Soli" tindria generalment una extensió breu –una o dues columnes a mitja plana— i una periodicitat força regular,[604] i correria igualment de forma habitual en els seus primers anys de vida a càrrec de Pepe Comino, signatura quasi desconeguda i de la qual hom només pot apuntar aquí

[*] Tal com es detalla a continuació, l'encapçalament es correspon amb l'exhibit habitualment per la secció cinematográfica del periòdic portaveu de la CRT catalana i la CNT *Solidaridad Obrera*.
[603] "Cartelera", *Solidaridad Obrera*, 21-IV-1931.
[604] Tot i que inicialment fou anunciada com una secció d'aparició setmanal (els dijous), el cert és que des del primer moment i gairebé sempre adoptaria un format diari, llevat dels períodes estivals, quan els cinemes (sobretot els de barriada) acostumaven a programar reestrenes.

la possibilitat que es tractés en realitat d'un pseudònim utilitzat oportunament a tal efecte per Francesc Xavier Gibert (o Gisbert),[605] figura vinculada al pioner moviment del cinema amateur català del període a través de la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya i la revista *Cinema Amateur* (Barcelona, 1932 – 1936),[606] autor de films com *Rapsòdia Cívica* (1933), *Leit-Motiv* (1934) o *Sísif* (1935) –aquest darrer presentat públicament de forma exitosa en el IV concurs internacional de la UNICA celebrat a Sitges—, director de publicacions comercials com la revista il·lustrada *Proyector* (Barcelona, 1935 – 1936), i a qui hom sospita igualment en aquests anys proper al republicanisme federal i d'esquerres del grup-periòdic *L'Opinió* (Barcelona, 1928 – 1934), que en la seva singular atenció informativa a la cinematografia amateur catalana no dubtaria a dedicar-li un extens comentari elogiós l'abril de 1934 amb motiu de la celebració simultània del III Concurs de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya i del concurs de l'Associació de Cinema Amateur de Catalunya, en el qual es destacaria especialment la visió "personalíssima" del cinema del personatge, el seu gran coneixement de la tècnica cinematogràfica –que el portava a realitzar amb pel·lícula de 9,5 mm. allò que molts no podien fer amb 16 mm.— i, finalment, la seva permanent cerca en el fons de les imatges de "*l'expressió d'un sentiment que tot prenent la forma optimista, en el fons transllueixen un fort pessimisme*"; és per això que el cronista concloïa afirmant que els films de Gibert, més que "poètics", esdevenien "realistes", car "*si tracta un documental, no cau en la vulgaritat* [...] *d'expressar el fet sense solta ni volta* [sinó que] *li dona forma i aquelles imatges vulgars esdevenen a les seves mans l'expressió del sentiment que elles li causen*".[607]

---

[605] La nostra sospita parteix del fet que algunes fonts situen Francesc Gibert com a integrant de la delegació d'intel·lectuals i cineastes catalans del CHC en qualitat, precisament, de redactor o "representant" de *Solidaridad Obrera*. Significativament, Gibert presentaria una ponència en l'esdeveniment dedicada a l'ús instructiu del cinema en matèria de salut laboral: "*El cinema, previsor de los accidentes de trabajo*". Vegi's ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, "La revista Cinema Amateur (1932-1936)...", art. cit., p. 318.

[606] BALLART, J., "El cinema amateur a Catalunya", *L'Opinió*, 10-VI-1934.

[607] ROIG, Joan, "Amateurs destacats: Francesc Gibert", *L'Opinió*, 8-VII-1934; vegi's també ROGER, Martí, "La independència del cinema amateur", *L'Opinió*, 14-VII-1934. Val a dir, però, que la trajectòria vital de Francesc Xavier Gibert (o Gisbert) Riera (Barcelona, 1900 – 1979) és encara avui força desconeguda més enllà de la seva vessant fílmica, la qual comptaria fins i tot amb un llargmetratge comercial, *Melodías Prohibidas*, realitzat l'any 1942, el qual comptà amb la participació com a cameràman del prolífic Josep Gaspar, qui al seu torn comptà aquell mateix any amb Francesc Gibert com a director de fotografia en el film *Se ha perdido un cadáver*, que realitzaria en col·laboració amb Josep Corral. Per a més detalls sobre l'obra de Gibert: ROMAGUERA I RAMIÓ,

Tanmateix, el comentari cinematogràfic a la "Soli" estaria des del primer moment obert a múltiples col·laboradors, uns més o menys regulars, d'altres més o menys espontanis, les intervencions dels quals s'alternarien igualment de forma habitual amb escrits, cròniques d'estrenes, "breus" i notícies diverses sense signar; en especial a partir de la segona meitat de 1932, quan al compàs de les creixents dificultats experimentades pel periòdic al caliu de l'aprofundiment de la crisi confederal i de l'enduriment de la situació social catalana, la regularitat i periodicitat originals de la secció tendeixen a diluir-se i la signatura de Pepe Comino comença a fer-se fonedissa, fins a desaparèixer definitivament la primavera de l'any següent coincidint, significativament, amb la remodelació de la redacció del periòdic esdevinguda després del Ple Regional confederal de març de 1933, en el qual s'intentà donar per tancada la crisi desfermada a la "Soli" arran del plet trentista.[608] Tot fa pensar que amb la marxa de Pepe Comino el comentari cinematogràfic a la "Soli" passaria a mans de l'actiu nucli juvenil de la Torrassa, aprofitant així l'assentament de Josep Peirats en la redacció del periòdic –havia entrat la primavera de 1933 de la mà de Felipe Aláiz— i l'ascens del grup "Afinidad" al capdavant de l'entramat afinitari grupal àcrata barcelonès després del fracàs insurreccional de desembre de 1933 (*vid. infra* en aquest mateix capítol). Seria així com, després d'uns mesos d'esllanguiment, el comentari cinematogràfic revifaria de nou a les pàgines de la "Soli" de la mà especialment del referit Josep Peirats i de Ginés Alonso, els quals sabrien erigir el portaveu confederal durant el crític bienni de 1934-35, quan el periòdic es veié sotmès a contínues i duradores suspensions governatives, en epicentre director d'un revitalitzat activisme cinematogràfic llibertari que trobaria un dels seus moments àlgids la primavera de 1935 en la celebració a Barcelona d'unes concorregudes sessions confederals de "cinema selecte".

Val a dir, però, que malgrat tots els canvis i dificultats experimentats, el comentari cinematogràfic a la "Soli" no perdria mai la seva original i singular doble vocació formativa i informativa, la qual es plasmaria en la recurrent alternança en les

---

Joaquim, "30 años de experimentación en el cine amateur catalán"*, Actas del III Congreso de la A.E.H.C.,* San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 213-231; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, "Cinema civil. Un exemple: Edelweiss Films", *Terme*, nº 22, any 2007, pp. 119-169.

[608] En aquest Ple es confirmà com a director del periòdic l'anarquista Liberto Callejas, vinculat al grup "Los Solidarios", a l'igual que el seu predecessor, Felipe Aláiz; alhora, el Ple situà com a responsable de l'administració el veterà Tomás Herreros, qui substituiria així el trentista Pere Massoni. TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera…*, op. cit., pp. 74-77.

seves columnes d'escrits diguem-ne "de fons" i dedicats a discutir i comentar, per exemple, l'intrínsec valor artístic del cinema o la falta d'humanisme, realisme i veracitat artística del gruix de les produccions projectades en les sales espanyoles i la seva manca de correspondència "moral" amb la conflictiva realitat social del país, amb notícies, gasetilles i "breus" aquells altres aspectes aparentment més frívols del món del cinema, com ara anècdotes sobre les "stars", reportatges sobre els estudis de cinema i detalls dels rodatge de films, avançaments de temporada i fins i tot arguments i cròniques d'estrenes d'innegable regust comercial i publicitari; fet que no deixa de palesar l'existència de mimetismes en el portaveu confederal respecte la resta de periòdics i revistes dits d'informació general o "d'empresa",[609] els quals motivarien fins i tot alguna polèmica intervenció molt crítica al respecte per part d'aquells que, com l'arrauxat Ginés Alonso, considerarien que la inclusió de gasetilles de propaganda de pel·lícules "ridículament burgeses" en un periòdic dit "revolucionari" contravenia obertament la seva vocacional missió destructiva de qualsevol prejudici "burgés" i d'orientació de la classe treballadora, tant en el sentit econòmic i moral com en l'artístic i cinematogràfic, car només un periòdic com la popular "Soli" podia realitzar una labor crítica veritablement lliure i independent de qualsevol empresa; una crítica, doncs, "*serena, que ponga al descubierto la realidad del cinema y haga una selección de aquellas cintas que por su valor artístico, científico o moral puedan ser de utilidad para la cultura de los aficionados y del pueblo en general*".[610]

---

[609] De fet, la mateixa "Soli", en la seva reaparició el primer dia d'agost de 1935, després d'una extensa suspensió governativa de més de tres mesos, anunciava la voluntat de prosseguir amb el seu procés de modernització periodística procurant a tal efecte augmentar el número de pàgines i millorar la presentació dels seus continguts mitjançant la divisió de las mateixes en seccions permanents i l'ampliació del contingut informatiu del periòdic, tot plegat en atenció a cobrir les necessitats i gustos dels lectors... "*cual exigen las modernas corrientes del periodismo*". "Solidaridad Obrera a los lectores", *Solidaridad Obrera*, 1-VIII-1935.

[610] ALONSO, Ginés, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 21-IX-1934. Convé fer notar que les opinions de Ginés Alonso suscitarien una immediata i irònica resposta a la mateixa "Soli" de la mà de Josep Peirats, qui en qualitat de "redactor cinematogràfic" del diari confederal recordaria oportunament a propis i estranys que, a diferència de la resta de mitjans escrits dits "burgesos", des de les pàgines de la "Soli" es buscava sempre la qualitat i no pas la publicitat dels films i que, per tant, mai es recomanaria als lectors una producció que no hagués estat prèviament visionada. I al respecte concloïa amb ironia afirmant que "*aquí no se hace nada más que insertar las gacetillas rogadas de las casas editoras y distribuidoras, porque la publicidad que se nos envía obliga a insertar gacetillas en las que se relata simplemente el argumento de un film, pero sin recomendaciones de nadie de SOLIDARIDAD OBRERA. Si no se quiere insertar gacetillas de vez en cuando, que no se inserten anuncios de films en el periódico y se obrará en perfecta consecuencia*". El redactor cinematográfico, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 25-IX-1934.

I això que des de les pàgines del portaveu confederal no es dubtaria pas gaire a l'hora de carregar contra el "clàssic olor a podrit" que, seguint l'habitual retòrica periodística llibertària, emanava del gruix d'una premsa –especialitzada o no— erigida en la més gran col·laboradora del "selecte feu del dolar" gràcies a la servil intervenció d'un grapat de "gasetillers plomes d'àliga"[611] disfressats de crítics i de comentaristes de cinema per poder exercir amb total impunitat el vergonyant paper de distribuïdors de publicitat de les grans cases productores: "*Al crítico cinematográfico no se le distingue por sus conocimientos y honradez profesional al enjudiciar* [sic.] *lo que pasa por el lienzo, sino por los anuncios que su periódico lleve, fruto de las buenas relaciones que tanga en el ramo",* afirmaria amb juvenil arrogància Ginés Alonso; qui a continuació no dubtaria en sentenciar: "*Crítica de cine, no es, pues crítica de arte, es empresa comercial, al servicio de las casas explotadoras*".[612] En efecte. Contra els crítics i gasetillers "burgesos" i contra la seva suposada covardia i servicial condescendència a l'hora de triar els conceptes i adjectius amb els quals jutjar qualsevol film, des de les pàgines de la "Soli" i altres publicacions llibertàries igualment afectes al comentari cinematogràfic es defensaria sempre la necessitat i la voluntat de parlar clar i dir les coses pel seu nom en matèria de cinema, sense abandonar-se al poder consonant del diner ni incórrer en pernicioses i fatals contemporitzacions per a un art, s'afirmava, "*que está en sus albores y que vive todavía en promesas que no deben esfumarse*".[613] D'aquí que, fidel a la clàssica concepció llibertària del periòdic com a "barricada", "clarí de lluita", "amic del poble", "eina solidària", "palanca de la revolució", etc., i en deferència i defensa de les primigènies essències populars i populistes de l'anomenat "setè art", es carregués obertament contra el caràcter altiu, innecessàriament elitista i poc accessible per al públic en general, d'una premsa i una crítica "aristocràticament pudorosa" i que "*más que hacer muchas veces las afirmaciones rotundas, firmes y claras, se entretiene en dejar vislumbrar opiniones que quedan en un segundo termino muy elegante, pero poco definido de cara al más directo interesado en la cuestión* –o sigui, el "poble"—*, que no le satisface vagar entre dos luces*".[614] Una

[611] COMINO, Pepe, "Otra táctica excelente", *Solidaridad Obrera*, 11-XII-1932.
[612] ALONSO, Ginés, "Cinematográficas", art. cit.
[613] "La crítica contemporanizadora" [sic.], *Solidaridad Obrera*, 22-IV-1931.
[614] Ibídem.

premsa, en definitiva, plena de gasetilles abocades a rendir servil homenatge a un art de bambolines i frases fetes, protagonitzat per rutilants "stars", la majoria de vegades aureolades a base d'equívoques i fal·laces aventures amoroses amb magnats del diner o de la noblesa, "*en las que millones y títulos como elemento comerciable van en danza*", i a les quals el públic –i molt especialment l'infantil i el femení—, embadalit, s'abocava amb maliciosa i emuladora atenció.[615]

En contra d'això, i d'acord amb la característica al·lèrgia doctrinal àcrata a qualsevol mena de canonització o normativització de l'art que anés més enllà de la seva consideració com a portador d'una determinada sensibilitat col·lectiva i d'una vocacional missió alliberadora (tant en l'àmbit individual com en el col·lectiu),[616] el valor cultural i l'autoritat i "moral" de la pròpia activitat crítica i informativa en matèria cinematogràfica tendirien a fonamentar-se en el seu indissimulat caràcter "subjectiu", el qual, en deferència al "lliure albir" dels lectors i espectadors,[617] esdevenia igualment sinònim d'una figurada sinceritat i llibertat d'opinió que la situaven tan distant, alhora, del servilisme econòmico-empresarial propi de la premsa dita "burgesa", com dels suposats dogmatismes ideològics exhibits, per exemple, des d'unes files marxistes personalitzades en un Juan Piqueras a qui Alberto Mar no dubtaria en atacar molt durament des del suplement cultural mensual de *Tierra y Libertad* per la suposada falta d'humanitat i per la parcialitat i els prejudicis exhibits habitualment des de les pàgines de *Nuestro Cinema* a l'hora de jutjar qualsevol film,

---

[615] COMINO, Pepe, "El tópico de los aristocracismos" [sic.], *Solidaridad Obrera*, 30-VII-1931.

[616] Les pàgines llibertàries insistirien una i altra vegada en aquesta qüestió, amb independència de consideracions o gustos estètics particulars: "*Definir es limitar, supone coacción inconsciente –empezando por uno mismo—. Si pretendo definir lo que se ve definiré lo que yo veo y haré que los demás dirijan sus miradas donde yo cuando podrían alcanzar una visión más amplia*", afirmaría el jove "Les" a les pàgines del suplement de Tierra y Libertad (nº 4, noviembre de 1932). D'aquí, per exemple, les crítiques a les modes o als cànons estètics dominants, considerats sovint com una imposició burgesa. Bon exemple d'això el trobem de la mà de Felipe Aláiz, qui no s'estaria de criticar en vespres de la Guerra Civil a *Tiempos Nuevos* la suposada sacralització burgesa de l'art, reivindicant com a contrapartida i amb bones dosis d'ironia, el dret a badallar davant una escultura de Miquel Àngel i a gaudir davant l'obra d'art que podia esdevenir una simple màquina d'afaitar… "*Que nada se tenga por sagrado. No lo es única la obra de arte ni lo es el artista. No hay nada sagrado aquí ni allá. Todo está a nuestra vista para que lo analicemos libremente. El que quiera dogmatizar a favor de un artista o de una obra, que empiece por construir un templo y nos llame una vez que lo construya. Entraremos en el templo para arrojar a los mercaderes a latigazos y sobre todo para hacer una cabriola cuando se celebren los divinos oficios. Tal vez esta posición sea la más adecuada para empezar a tomar el arte en serio, sin limitarlo únicamente al que pueden comprar los millonarios*". ALÁIZ, Felipe, "Valor imponderable del arte", *Tiempos Nuevos*, 1-VII-1936; en aquesta mateixa línia, uns anys abans: ARAGONÉS, "El anarquismo en el Arte", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 9, abril de 1933.

[617] "La casa de la discordia – film universal", *Solidaridad Obrera*, 9-IV-1932.

els quals, en opinió del jove anarquista, partien d'una reduccionista concepció marxista de la llibertat entesa com a "convicció de la necessitat" que restava tota credibilitat a l'erudició cinematogràfica d'un Juan Piqueras erigit en aspirant a dictador del ram cinematogràfic per la seva insistència en intentar imposar als lectors i als col·laboradors de la seva revista unes idees i gustos estètics lamentablement ideologitzats i que, més enllà d'una reduccionista categorització del cinema soviètic com a única i genuïna expressió d'un cinema dit "social", impedien comprendre, per exemple, el caràcter "sincerament revolucionari" de l'obra d'un autor com René Clair, qui en comptes de pretendre adoctrinar a l'espectador –com, per exemple, intentaven fer el gruix de les aclamades produccions soviètiques contemporànies—, preferia fer volar el seu pensament en ales de la fantasia i fer-lo sentir l'hàlit emancipador de la llibertat més enllà de l'àmbit merament econòmic.[618]

Nogensmenys, el comentari cinematogràfic tendiria a presentar-se en aquests anys a les pàgines llibertàries com un voluntariós intent de forjar en l'espectador, de forma lliure i autònoma, una determinada "mentalitat cinematogràfica", això és, una presa de consciència sobre el valor artístic i el potencial comunicatiu del mitjà i, per tant, de la seva consideració no pas com un simple divertiment o espectacle, sinó com un potencial instrument educatiu al servei del progrés humà. El cinema havia de contemplar-se així, en paraules de Pepe Comino a la "Soli", no pas com un instrument baladí hereu de la vella llanterna màgica de la tertúlia dels salons aristocràtics francesos del dinou o dels barracots de fira, sinó com un art de multituds, "*medio de divulgación enorme de todas las ideas y fuerzas oscuras que se debaten en la pugna política*"; perquè, de forma més ràpida i eficaç que el llibre, de forma més convincent que la paraula sola (parlada o escrita), el film podia dur fàcilment als cors dels espectadors la veritable realitat... "*cruda, seca, con todos los visos de la tragedia de la vida,* […] *el mejor instrumento de la revolución de conciencias*".[619] Calia, doncs, esperonar al poble, als treballadors que conformaven la immensa majoria d'espectadors de les sales de cinema i per als quals aquest esdevenia un simple entreteniment, a què adoptessin una major exigència en matèria artística i social; en especial, un cop constatat el recurrent "abús" i

[618] MAR, Alberto, "De Cinema", op. cit.
[619] COMINO, Pepe, "Charlas al vuelo", *Solidaridad Obrera*, 13-XI-1931.

instrumentalització del mitjà per la burgesia i el capital com una arma de propaganda al servei de l'estat i de l'imperialisme mundial.[620] D'aquí que des de les pàgines llibertàries no es dubtés en algun moment en esperonar als treballadors a protestar i boicotejar activament aquelles produccions al servei d'ideologies i valors reaccionaris[621] i a què "animessin" [sic.], per contra, als empresaris exhibidors a programar aquelles pel·lícules que propagaven "*su derecho a vivir, sus ansias de ser y la justicia de la causa*":[622]

> El público proletario *de ideas de vanguardia* debe seleccionar su gusto cinematográfico y prestar algún color a las producciones que contengan alguna esencia social. Si ese público que –sin adulación— es el más inteligente no acudiese a dejar su dinero en las taquillas a cambio de ver películas de curas, monjas, cristos y frailes, si no acudiese a ver folletines ridículos, los realizadores cambiarían de rumbo.[623]

El cinema tendiria així a observar-se i presentar-se en primer terme als ulls dels comentaristes llibertaris com una nova i revolucionària forma d'expressió artística, dotada d'una tècnica i d'un llenguatge propis i d'una capacitat de suggestió i de penetració social molt superior a la de qualsevol altre disciplina o mitjà de comunicació, gràcies sobretot al seu dinamisme i a la seva singular vocació i capacitat de síntesi de la literatura, el teatre, la música, les arts plàstiques...

> En el porvenir –confiaria Antonio Espina a les pàgines d'*Estudios*—, cuando el progreso técnico haga factible la exacta traducción visionaria al mundo exterior de nuestros ensueños y fantasmas, el cine habrá absorbido no solo casi todo el teatro, sino la principal sustancia de las demás artes. Y su radio de acción en nuestra conciencia será enorme.[624]

I és que més enllà dels recels i les decepcions que acompanyarien els assaigs i titubeigs inicials, la introducció del sonor seria ben aviat contemplada per alguns comentaristes com el pas definitiu en l'emergència del cinema com el gran mitjà de

---

[620] Per exemple: ALONSO, Ginés, "Cinematográficas"…, art. cit. VILLAESCUSA, Gregorio, "Cinema. Los noticiarios sonoros al servicio de los partidos fascistas", *La Revista Blanca*, nº 325, 12-IV-1935 i "El Escorial, film nacional al servicio del fascio Católico", *La Revista Blanca*, nº 334, 11-VI-1935.
[621] VILLAESCUSA, Gregorio, "Propaganda fascista por medio del cinematógrafo", *La Revista Blanca*, nº 329, 10-V-1935.
[622] COMINO, Pepe, "Charlas…", art. cit.
[623] Un operador de cine, "El folletín en la pantalla", *Solidaridad Obrera*, 31-III-1935.
[624] ESPINA, Antonio, "El cine", *Estudios*, nº 91, març de 1931. Opinions similars a LESCARBOURA, A., "El nuestro, en el momento actual de algunos 'ismos'", *Tiempos Nuevos*, 1-II-1936.

comunicació de masses per excel·lència, el millor complement de la paraula escrita, la seva perfecta extensió, la "gran arma" educativa revolucionadora de consciències,[625] la qual podria superar per fi la seva reduccionista concepció majoritària de simple divertiment per recuperar la primigènia dignitat perduda d'un art i un formidable mitjà de divulgació d'idees: "*el cine hablado* –afirmaria Pepe Comino— *ya no será el trasunto simple de las palabras, privadas de este calor de intimidad que da el contacto con el labio de quién las lanza. No es la fotografía de la palabra inmóvil, disciplinada, privada de personalidad dentro de las filas apretadas de letras y más letras que no apuntan, ni las flexiones de voz, ni el tono conminatorio, felpudo, suave, cálido, frío, imperativo, grave, hueco, maravilloso siempre que tiene la voz viva, como una fuente de ideas*".[626] En efecte. En dotar-se de paraula i so, un film podia esdevenir un "document" més eloqüent que qualsevol llibre, diari o revista, perquè podia descriure fàcilment estats de consciència, tan individuals com col·lectius, fixar fets, dibuixar amb llums clares les preocupacions vitals d'un home, d'un grup o d'un poble sencer,[627] brindant així a l'espectador, còmodament assegut en la seva butaca en la foscor de la sala de projeccions, un "camp d'actuació" per a les seves emocions d'un abast molt superior, fins i tot, a la del teatre i les arts escèniques.[628] Perquè, com reconeixeria meravellat el referit Antonio Espina, a través de les imatges en moviment l'espectador podia accedir fàcilment i sense necessitat de grans esforços intel·lectuals, a retalls i pedaços d'una altra vida: "*en los cortes de este trozo* –afirmava— *notamos las soluciones de continuidad. El cine corta las amarras de la mente espectadora que la sujetan al firme de lo "real", "demasiado real", y la atrae hacia su ámbito fluido*".[629] La diferència entre una novel·la filmada i una escrita vindria a estar així, en opinió del pintor i dibuixant Gustavo Cochet, en què

> de una nos compenetramos por medio de imágenes rápidas en la pantalla, mientras que en el libro la interpretamos por nuestra imaginación y meditación. El cine viene

[625] BALLANO, Adolfo, "El cinema social…", art. cit.
[626] COMINO, Pepe, "La fiesta del libro versus la fiesta del film", *Solidaridad Obrera*, 9-X-1930.
[627] *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 4, novembre de 1932; TATO LORENZO, José, "Panoramas del mundo. El pan nuestro de cada día", *¡Liberación!*, nº 2, juliol de 1935.
[628] BALLANO, Adolfo, "Sobre el viejo tema del Teatro nuevo", *Tiempos Nuevos*, 1-VII-1936.
[629] ESPINA, Antonio, "El cine", art. cit.

a ser lo mismo que el libro: un compendio en el que se reúne literatura, música, plástica, etc.; solo que leyendo pasa por nuestro intelecto de una manera distinta.[630]

6.2 *Ni paisaje ni verdad*[*]

La primigènia consideració del cinema com un art i com un mitjà de comunicació amb una capacitat de suggestió i de penetració social superior a la resta seria, d'altra banda, la base i el punt de partida de bona part dels recels i de les crítiques expressades des de les pàgines llibertàries contra el gruix d'una producció "comercial" observada, en línies generals i gairebé sense solució de continuïtat, lamentablement sotmesa als interessos mercantilistes i "morals" del capital i la burgesia, i per això mateix, mancada de qualsevol rastre d'humanisme i d'una veritable vocació artística, és a dir, de la més mínima originalitat estètica i argumental i de veracitat i realisme. Aquesta visió negativa i pessimista esdevindria tan generalitzada que des del primer moment transcendiria fins i tot les files d'aquells elements obertament i llargament hostils al mitjà per veure's igualment esbossada també de la mà d'aquells pioners defensors de l'anomenat setè art i del debat sobre aquest entre les pròpies files llibertàries; com el lleidatà Ramón Magre,[631] qui després d'haver-se pronunciat de forma pionera en els primers compassos del règim primorriverista a les pàgines de l'efímera *Revista Nueva* en favor de les primigènies essències artístiques del cinema i de la necessitat, per tant, de prestar-li una especial atenció des de les pàgines culturals llibertàries, no s'estaria d'expressar públicament pocs anys després, encara en plena dictadura, la seva decepció per la negativa deriva artística i moral del mitjà a mans de l'aclaparadora producció ianqui, que en vespres de la irrupció del sonor semblava haver-se apoderat ja de les sales de projecció espanyoles i d'arreu del món. El cinema, es lamentaria Magre a les pàgines de *Generación Consciente*, havia deixat aviat de ser una

[630] COCHET, Gustau, "El cine, nuevo arte", *Tiempos Nuevos*, nº 4, 31-I-1935.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'article homònim publicat el 11-XI-1931 a *Solidaridad Obrera*, el qual apareix referit a continuació.

[631] Vinculat originalment al sindicat confederal de l'alimentació, Ramón Magre Riera (Cervera, 1899 - ¿?) formaria part del primitiu equip de redacció de la "Soli" encapçalat per Joan Peiró després de la caiguda de la dictadura de Primo de Rivera. Proclamada la II República es passaria a les files comunistes del BOC i durant la guerra civil seria redactor de *La Batalla* (Barcelona, 1936 – 1937) portaveu del POUM, abans de passar-se, finalment, a les files del PSUC.

esperança per a l'embelliment de l'esperit i pel refinament del bon gust i del sentiment estètic per convertir-se així en un espectacle anodí, desmoralitzant i "ineducador" [sic.]; en especial, de la mà dels anomenats "bàrbars" –això és, els nord-americans—, l'objectiu cinematogràfic dels quals no semblava ser cap altre que fer més salvatge i materialista el món i pervertir l'ànima de la infància. El món, afirmava, estava malauradament influït completament per la cinematografia ianqui, la qual semblava haver trobat també una víctima propiciatòria en la dona, que palesava un pervers afany de "masculinització", de gestos estudiats i mesurats, d'estúpida coqueteria i, fins i tot, d'uns deliris de grandesa que esdevenien en molts casos l'avantsala de la prostitució. La moderna "generació" del cinema, emmirallada en una figura com l'extint Rodolfo Valentino, un "*mentecato, elegante y amadamado, pulcro y atildado como una cocotte de rango*" despullat de qualsevol rastre de masculinitat, venia així a estar marcada per la brutalitat del cop de puny, la luxúria, el safisme...

> Gracias a la cinematografía yanki, en el presente momento histórico, la mujer solo sueña con un hombre adinerado, con automóvil y... avariosis...
>
> En el hombre no ha dejado menos señales de decadencia. El puñetazo y la patada son el supremo ideal. La historia de nuestro siglo, la de la juventud, se escribirá seguramente con los puños y los pies.
>
> Desde que los bárbaros han invadido el mundo con sus producciones, la decadencia se ha manifestado en múltiples aspectos. Uno de ellos el teatro. Sólo logran cartel esas revistillas cuyo único mérito consiste en exhibir mujeres desnudas. Bien si se tratara de un desnudo artístico, cuya serenidad altiva se impusiera al erotismo de las personas propicias. Pero no; lejos de inspirar la serena placidez del arte, sólo inspiran ronquidos de lujuria bestial.
>
> El cine, que tiene una tan alta misión educadora, ha pasado a ser una cosa profundamente contradictoria y mala.[632]

La consolidació arreu de l'hegemonia cinematogràfica ianqui de la mà del sonor no faria sinó confirmar els pitjors temors dels defensors del mitjà entre les files llibertàries, per als qui els meravellosos mitjans i possibilitats que semblava poseïr la cinematografia moderna semblaven utilitzar-se de forma quasi exclusiva en la grollera reproducció d'una vida vulgar, fabricant arguments per a la pantalla com si es tractés de simples fulletons o novel·les per entregues. D'aquí la ridiculesa i el caràcter mesquí de la major part de la cinematografia del període en opinió

[632] MAGRE, Ramón, "Generación del cine", *Generación consciente*, nº 42, febrer de 1927.

d'Antonio Espina, qui en vespres de la proclamació de la República es lamentaria a les pàgines d'*Estudios* que "*los industriales de ella, atentos solo a su negocio, no se preocupan más que de satisfacer el gesto mediocre de la burguesía universal, que es el público de teatro, y de teatro pueril. De comedias norteamericanas, vodeviles franceses y zarzuelas españolas*".[633] Tampoc el cronista de *Solidaridad Obrera* trigaria pas gaire en carregar les tintes contra la balbotejant producció sonora original[634] i, sobretot, contra la "moderna" producció sonora ianqui, que amb el seu obscè i desconsiderat homenatge als diners i a una renovada "casta" de rutilants estrelles de la pantalla, no es corresponia en absolut amb la suposada natural funció social educativa d'un mitjà que semblava fatalment condemnat així "empetitir-se" artísticament: "*El arte vivo, el arte realista, impresionista, agudo en su gráfico, constante en el léxico, denso como un agua fuerte, opresor como un drama social, se encuentra hoy con el camino un tanto vallado*",[635] es lamentaria així Pepe Comino, per a qui la gran tragèdia del primitiu cinema sonor vindria a ser la carència total d'arguments vius, veritablement originals "*y de un cierta enjundia*",[636] capaços de dotar efectivament de contingut les renovades possibilitats tècniques del mitjà en comptes de posar-les al servei, per exemple, de destarotades i accelerades revistes musicals, exemple d'un art decadent, fals, capritxós, "*lleno de absurdismo y de pintoresquismos*", arribat a les pantalles importat dels escenaris de la mà del sonor i que no feia sinó allunyar el cinema de les seves primigènies essències fotogèniques per vulgaritzar-lo, teatralitzar-lo i allunyant-lo cada vegada més i sense solució de continuïtat de la vida real, una vida lliure del maquillatge i de l'ominosa contribució que l'escena acostumava a cobrar-se de la realitat tot deformant-la i estilitzant-la.[637] Per al cronista de la "Soli", pretendre trobar quelcom digne de menció en matèria artística o moral en les comèdies i operetes servides habitualment a les pantalles esdevenia una tasca absolutament inútil, atès que estaven realitzades al marge de tota frontera de realitat i semblaven tenir per única finalitat produir en l'espectador un

[633] ESPINA, Antonio, "El cine", *Estudios*, nº 91, març de 1931.
[634] COMINO, Pepe, "Cinematógrafo. Los estrenos", *Solidaridad Obrera*, 25-X-1930 i "Una impressión vaga", *Solidaridad Obrera*, 11-XII-1931
[635] COMINO, Pepe, "El tópico…", art. cit.
[636] COMINO, Pepe, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 30-X-1931.
[637] COMINO, Pepe, "Cinematográficas. El trío de la bencina", *Solidaridad Obrera*, 27-XI-1931.

somriure benèvol i no pas una riure sincer i estimulant de l'intel·lecte.[638] Quelcom similar opinaria el jove Alberto Mar, per a qui la proliferació en aquests anys de títols i produccions fantasioses esdevindria la palmària demostració que la falsedat s'havia apropiat finalment del cinema (capitalista), car sota pretext de verisme les cases productores d'arreu del món abordaven multitud de temes –alguns d'ells "certament interessants", segons reconeixeria— per desviar-los d'una ruta ferma i ben traçada i desvirtuar la seva essència original conduint-los a un final agradable; tot plegat amb l'evident finalitat de no fer entrar en ebullició els cervells dels espectadors.[639] El cinema "modern" es presentaria així als ulls dels comentaristes llibertaris com un art "*de bambolinas y de frases hechas*",[640] mostrant-se lamentablement cada vegada més distant d'allò que alguns divinitzats teòrics havien proclamat en un primer moment en pretendre il·lusòriament elevar-lo de forma prematura a la categoria d'art; estava lluny, per tant, d'esdevenir un art veritablement "educatiu" i es mantenia encara més aviat, per contra, com un simple entreteniment o espectacle la majoria de vegades i tan sols ocasionalment servia d'instrument per satisfer la curiositat intel·lectual d'uns pocs i per estovar algunes teranyines sentimentals:

> La vida […] raramente es el bombón que el cine al uso nos depara. El arte, por más entelequia que se quiera suponerle no puede desprenderse de sus ligazones con la vida y no puede sacudirse de este sabor agrio, fétido que forzosamente aquélla le da.
>
> Por esto el cine ha apelado a las cosas bonitas para triunfar fácilmente y para atrincherarse en el estrato de la mediocridad que debía ser su éxito. Si el cine fuera como el libro, barato de componer y de lanzar, la literatura oposicionista, rebelde, hubiera marcado en él más fuerte el sello de la intemperancia. Pero los americanos han querido hacer el cine que gustara a todo el mundo y han dado unos figurines que como la moda, ni es bella ni es humana.
>
> La fealdad del cine se ha dignificado con el polvillo dorado del arte. La mano callosa del obrero hambriento que se pliegan a la caricia leve a un hijo que se muere de hambre, pueden ser incomparablemente más artística que las líneas tirantes de las medias turgentes de una star americana, espléndida, pero hueca muchas veces de ritmo interior.
>
> El arte no está solo en las formas, está en los sentimientos. Y el alma humana sufrida, se sublima, se pone a destilar sus jugos más densos cuando en la adversidad, en la pobreza templa en el yunque del dolor, el sentimiento de vivir. Y

[638] COMINO, Pepe, "Cinematográficas. Il est Charmant", *Solidaridad Obrera*, 8-XI-1932.
[639] MAR, Alberto, "La fantasía en el Cinema", *Estudios*, nº 150, febrer de 1936.
[640] COMINO, Pepe, "El tópico…", art. cit.

éste sentimiento, no está nunca, o casi nunca, al lado de estas bellezas de cromo, que tienen contratadas en sus ganaderías las productores americanas.[641]

L'assentament definitiu del sonor i, amb ell, la millora tècnica de les produccions i l'arribada a les pantalles de noves i més variades, o la consideració, fins i tot, de l'ocasional llançament al mercat per part dels productors de films "*de algo que vale la pena, algo que es expresión de latidos humanos y de palpitantes situaciones por las cuales el mundo atraviesa*",[642] no modificaria substancialment aquesta negativa visió llibertària d'un cinema contemporani considerat, en definitiva, un reflex inequívoc de l'endèmica crisi "moral" característica de la moderna societat capitalista. Un únic plànol i angle "moral" i un únic tràveling recorregut de forma monòtona semblava caracteritzar així originalment el gruix de la producció cinematogràfica capitalista, en opinió de L. Santos Davant, qui, a l'igual que l'anteriorment referit Ramón Magre, es lamentaria a les pàgines de la barcelonesa *Tiempos Nuevos* del fet que el cinema hagués deixat en poc temps de ser un món de possibilitats artístiques i humanes infinites per convertir-se, de la mà d'un grapat de "cervells limitats", en un engranatge del sistema capitalista. I és que l'immens rotllo del cel·luloide mundial, afirmaria, presentava a l'espectador un únic punt de referència *moral*, amb insignificants variacions locals i nacionals, esdevenint així una espècie de narcòtic, "cocaïna d'una època" hàbilment administrada a una massa humana permanentment insatisfeta i delerosa de somnis màgics a canvi d'un "mòdic" estipendi, la qual "*no sabe lo que quiere pero que tampoco se encuentra, esperando siempre algo nuevo, inédito, externo, como el opiómano o morfinómano incorregible*".[643] Similars conviccions serien evocades per un altre il·lustre cinèfil llibertari, el jove dibuixant agorista "Les", qui en una breu sèrie d'articles escrits des de la presó Model de Barcelona i publicats a les pàgines del setmanari *Rebelión* (Barcelona, 1934) –efímer intent de reedició de l'extinta *Àgora*—, s'abonaria també a la feliç assimilació del cinema ianqui a una espècie de narcòtic o droga sorgida del sotmetiment de Hollywood als funestos interessos imperialistes de Wall Street. Quelcom similar podria afirmar-se de la resta de cinemes "nacionals" i fins i tot del

[641] COMINO, Pepe, "El arte educativo", *Solidaridad Obrera*, 2-I-1932.
[642] ALONSO, Ginés, "El hombre que volvió por su cabeza", *Solidaridad Obrera*, 28-XI-1935.
[643] SANTOS DAVANT, L. "De la pobreza "moral" del cinema capitalista, pasando por un film de René Clair, al hipotético cinema español", *Tiempos Nuevos*, 5-XII-1934.

cinema revolucionari soviètic, abocats igualment a produir en l'espectador una somnolència intel·lectual i moral beneficiosa als interessos dels respectius estats i règims polítics. La "droga cinematogràfica" que servia quasi de forma diària "l'amable patró capitalista" esdevenia així, en opinió de "Les", una síntesi dels estupefaents més nocius per a la humanitat: nacionalisme, religió, frivolitat, moralitat capitalista, ordre capitalista, disciplina capitalista...[644] "*Lo que el opio hizo con los chinos hace el cinema con el resto de la humanidad*",[645] afirmaria amb contundència, per llançar, a continuació una crida a l'obrer conscient i "rebel" a afegir-se a la lluita contra la soporífera influència de la droga cinematogràfica capitalista i desemmascarar les veritables intencions d'allò servit habitualment a les pantalles de les sales de projecció d'arreu del món. "*Y al lado de esta labor de capacitación o reeducación del sentido que les robó el uso de la droga* –concloïa— *estaremos aquellos a los que no nos dominó el "vicio" de los paraísos artificiales cinematográficos*".[646]

I és que, per més que algun voluntariós entusiasta del mitjà s'aprestés, amb indubtable afany polemista, a voler presentar l'escultural figura i la descarada voluptuositat de la "vampiressa" rossa platí Mae West com un exemple de "sinceritat artística" i de la "potència universal" del cinema com agent modificador positiu de costums (en un sentit modernitzador),[647] la majoria de comentaristes llibertaris insistirien en aquests anys en denunciar una i altra vegada el bastard sotmetiment del cinema dit "comercial" als interessos mercantilistes i polítics del capital i d'una burgesia que, no satisfeta amb la persistent degeneració artística del mitjà a través d'una inesgotable sèrie de títols de literatura eròtica i arguments banals de voluptuositat refinada,[648]no dubtaria tampoc en servir-se de forma descarada i bastarda de l'innegable "poder d'absorció" del mitjà sobre les masses per erigir-lo en el més important instrument de propaganda reaccionària i feixista, inoculant així "*en la gente joven y virgen de toda idea* […] *el virus más perjudicial que puede*

[644] LES, "Tráfico de drogas. $ en C.", *Rebelión*, nº 4, 2-III-1934.
[645] LES, "La droga heroica de nuestra época", *Rebelión*, nº 3, 9-II-1934.
[646] Ibídem.
[647] MARSIVEL, Víctor, "Potencia universal del cine. Disquisiciones sobre Mae West", *Tiempos Nuevos*, any II, nº 4, 1-VIII-1935.
[648] PUÉRTOLAS, Agustín S., "Psicología y cinema", *La Revista Blanca*, nº 269, any XII, 15-III-1934.

presentarse hoy en la sociedad" mitjançant noticiaris i films.[649] El cinema "capitalista", mancat d'idees noves i fiat la majoria de vegades i en el millor dels casos a l'aparença exterior i a una espectacularitat buida de contingut, esdevindria així, finalment, en opinió del jove Alberto Mar, una colossal màquina dedicada a esclafar intel·ligències:

> El niño, el adulto sin cultura ninguna, se encuentra ante un hecho aparentemente maravilloso: el cinematógrafo, como un juguete, que le reproduce una serie de hechos sin pies ni cabeza y sin ligazón de ninguna especie. Falsos, con toda la falsedad de quien no se ha preocupado de observar ni reproducir la vida que le rodea. Y el niño, como el adulto, crece en ese ambiente de falsedades, de tonterías, idiotizándose progresivamente y terminando por despreciar la realidad para vivir solo los sueños del cinema; para envidiar a las estrellas y sonar ser como ellas, para acostumbrarse a las historietas sin complicaciones, donde todo se lo dan mascado, es decir, pensado, y le evitan hacer el menor esfuerzo para digerirlo, acostumbrándole a una vida sin inquietudes. ¿Para qué utilizar el cerebro? Dejémosle que se oxide tranquilamente. Total, para la falta que hace... En cambio, se desarrolla enormemente, se hipertrofia la fantasía, que no cesa de funcionar constantemente haciendo de la imaginación una segunda vida más importante que la real, que es considerada anodina, falta de interés, desagradable. No se trata de vencer las condiciones desfavorables de la existencia; se vive en la espera de un millonario o príncipe, de un tesoro o de la lotería, si no es de un contrato para Hollywood, la meca del Séptimo Arte.[650]

Tampoc el cinema espanyol escaparia en aquests anys a l'esmolada ploma dels comentaristes llibertaris, que no dubtarien en considerar-lo com un lamentable reflex de la mentalitat reaccionària i covarda del capital nacional i del servicial plegament dels realitzadors i comentaristes hispans als seus interessos. D'aquí, per exemple, els recels amb què es contemplarien a les pàgines de la "Soli" els preparatius i els debats que envoltarien la celebració a Madrid del ja referit Congrés Hispanoamericà de Cinematografia,[651] un esdeveniment observat amb ironia per Pepe Comino com una espècie de "*disfraz jacarandoso, de final de revista coreográfica*",[652] esgrimit per una colla d'arribistes amb la gastada excusa de la

---

[649] GARCÍA NOVOA, Martín, "Armas fascistas. Tres películas", *Solidaridad Obrera*, 2-XI-1933. També: VILLAESCUSA, Gregorio, "Cinema. Los noticiarios sonoros al servicio de los partidos fascistas", *La Revista Blanca*, nº 325, 12-IV-1935; del mateix autor, "Propaganda fascista por medio del cinematógrafo", *La Revista Blanca*, Nº 329, 10-V-1935 i "Cinema. El Escorial, film nacional al servicio del fascio Católico", *La Revista Blanca*, nº 334, 11-VI-1935.

[650] MAR, Alberto, "Anverso y reverso de la cinta de celuloide", *Estudios*, nº 149, gener de 1936.

[651] COMINO, Pepe, "Pequeñas anomalías", *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1931 i "Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía", *Solidaridad Obrera*, 6-X-1931.

[652] COMINO, Pepe, "El film español", *Solidaridad Obrera*, 1-IX-1931.

suposada timidesa inversora del capital autòcton i amb l'única finalitat d'aconseguir de les autoritats espanyoles una cuirassa protectora contra el risc inversor empresarial en forma de prebendes fiscals, inversions i mesures proteccionistes.[653] Un exemple més, al seu entendre, de la rapacitat i la immoralitat d'aquells que havien pretès llargament erigir-se en àrbitres i rectors de la cinematografia nacional sense haver sabut o volgut demostrar encara posseir la mínima talla artística i empresarial:

> Aquí lo que falta realmente es crédito –argumentaria—. Artístico y del otro. Sinceridad y entereza. Que el cine no es tan mal negocio para que estas entidades, que han nacido al calor de unos auspicios de privilegio, tengan que atrincherarse en tópicos falaces para llegar a la escueta conclusión de pedir dinero.[654]

Aquesta suposada natural vocació econòmica i social parasitària d'una burgesia incapaç de concebre el cinema com quelcom més que un simple negoci, però alhora paradoxalment mancada de l'esperit emprenedor empresarial necessari per encaminar industrialment la producció autòctona de films –"*el capitalista español, que es enemigo del aire libre, cierra* [siempre] *su dinero en sus cámaras acorazadas y tapa las rendijas con tiras de papel de periódico, para que no se constipe*",[655] ironitzaria al respecte Ginés Alonso—, es posaria igualment de manifest a les pàgines de la mateixa "Soli" en forma de denúncies contra el suposat segrest de les primigènies essències populars de "art cinematogràfic" per part d'uns exhibidors entestats en voler recompensar la fidelitat i el favor del públic fent recaure sobre les seves espatlles el cost de l'adaptació de les sales al sonor mitjançant una ominosa política d'augment continuat del preu de les localitats; i tot plegat a canvi d'uns programes ostensiblement més curts i de pitjor qualitat artística.[656] Un fet que semblava tendir a arrogar fatalment intolerables connotacions elitistes al mitjà i que, coincidint oportunament amb la successió de notícies relatives a l'esclat de sorollosos incidents i batusses en algunes sales d'exhibició, conduiria el portaveu confederal a reivindicar el dret legítim dels espectadors a rebel·lar-se contra l'avidesa

[653] COMINO, Pepe, "Al compás de la crisis", *Solidaridad Obrera*, 13-VIII-1931.
[654] COMINO, Pepe, "El film español…", art. cit. Opinions similars a: COMINO, Pepe, "Los sueños de la lechera", *Solidaridad Obrera*, 21-I-1932.
[655] ALONSO, Ginés, "Más sobre cinema español", *Solidaridad Obrera*, 9-III-1935.
[656] Per exemple: COMINO, Pepe, "El cine, espectáculo caro", *Solidaridad Obrera*, 1-IV-1931; "Predicar en el desierto", *Solidaridad Obrera*, 3-VI-1932.

econòmica d'aquells disposats a convertir els cinemes en insalubres i perillosos "magatzems de persones",[657] comptant a tal efecte, a més, amb la connivència d'unes autoritats el zel de les quals en matèria de censura de films contrastava ostensiblement amb l'exasperant indolència exhibida en matèria de control i supervisió de la seguretat dels locals i sales de projecció. "*¡Salud del pueblo, primera ley!*", s'arribaria a afirmar ostensiblement des de la "Soli" després de carregar contra empresaris i autoritats a propòsit d'un espectacular incendi esdevingut en el popular Palacio de la Música de Madrid la tardor de 1931:

> es imperdonable la ligereza con que se juega con la vida de la gente que se acoge confiada a un antro que puede ser de demolición y es imperdonable que las leyes, estas leyes pomposas y sobrecargadas, tengan en la realidad esta poca esencia para ser efectiva. Mientras la censura toma los films como materia pecaminosa y se echa sobre ellos como una fiera para salvaguardar la salud moral, estos cines que arden sin defensa, que pueden quemar la gente como en un auto de fe, nos dicen hacia donde merece que se atengan las censuras. Poco importa que un film sea bueno, santo, si quieren, si la gente tiene que estar a punto de sufrir una hecatombe y no le queda más esperanza que la que le puede dar el no haber tenido ocasión de cargar el alma con pecadillos de intención.[658]

L'arribisme i la rapacitat econòmica d'uns i la indolència i la manca d'esperit emprenedor dels altres serviria, en definitiva, per explicar sobradament als ulls llibertaris la persistent incapacitat del capital nacional per encaminar industrialment la producció de films i, sobretot, per dotar-la d'una mínima originalitat i honestedat artística, és a dir, capaç de correspondre's veritablement amb la seva conflictiva realitat social.[659] Un fet al qual tampoc en seria pas aliena la consideració d'un generalitzat i servicial sotmetiment dels realitzadors i dels comentaristes espanyols als interessos mercantilistes d'unes cases productores (nacionals i estrangeres) entestades a escamotejar al públic tot el potencial educatiu, moralitzador i "orientador" del cinema en l'àmbit social:

> El cine –recordaria Ginés Alonso— necesita de juventud y movimiento, además de una gran dosis de atrevimiento para dirigir. Además de amplios conocimientos, de diferentes matices que obliga a ser persona de gran capacidad y espíritu

[657] "Formidable escándalo en el cine Colón", *Solidaridad Obrera*, 3-I-1933.
[658] "La seguridad en las salas", *Solidaridad Obrera*, 25-XI-1932.
[659] TORYHO, Jacinto, "Una interviú. La industria cinematográfica española", *Solidaridad Obrera*, 29-III-1935.

> independiente, que sepa plantear las cuestiones sin temor ni cortapisas de nadie. Y eso hoy, además del carácter, quiere decir tener dinero y estas son cualidades que, reunidas, no se encuentran a cada paso. El sistema capitalista, priva al director de su independencia y tiene que estar siempre buscando la tutela de un capitalista que le financie el film. [...]
>
> En España sobran los críticos entendidos en cine, muchas veces "coartados" por el anuncio que enmienda también la plana a todo aquel que con más o menos conocimiento se lanza a la arena a producir. Pero falta aquel crítico que por cuartillas emplee el celuloide, donde proyecte ideas y primeros planos que arrinconen todos esos films que nos envían desde Hollywood, obligándonos a soportar las pantorrillas de unas "girls" que, con su cantar en un idioma que desconocemos y una música mala, están matando las posibilidades que aun tiene el cinema.[660]

D'aquí els atacs adreçats des del primer moment contra l'anomenada "espanyolada" perpetrada per aquells que no sabien o no volien veure cap altra Espanya que la de la "bufonada vulgar i de pandereta".[661] I és que en consonància amb els postulats llargament defensats en relació a una determinada concepció social de l'art en general i del cinema en particular, i com a contrapartida a una producció que en lloc d'innovar marxava sempre a remolc de tot allò que esdevenia reaccionari en l'àmbit ideològic i estilístic, presentant a tal efecte habitualment en la pantalla arguments de fulletó i "truculències novel·lades" plenes de toreros, bandolers, frares i monges,[662] des de les pàgines de *Solidaridad Obrera* i altres publicacions llibertàries no es dubtaria en propugnar en el seu moment un cinema "racialment" espanyol, és a dir: un cinema capaç d'arrencar de l'ànima del poble el domini d'uns homes sobre els altres; un cinema capaç d'erigir-se en acte d'afirmació rebel; un cinema dit "social", és a dir, "*de estilo ruso, hecho para nuestros hombres y como un instrumento político formidable*";[663] un cinema erigit en el més poderós incentiu per a què la revolució pogués trobar igualment a Espanya el camí trillat, obert i aprestat a rebre la llavor de la realitat "*bajo el calor de elementos propicios*".[664] Un cinema, en definitiva,

> hecho en España, recogiendo elementos raciales puros, enmarcándolo del cuadro luminoso de nuestro cielo latino, y poniendo en la picota sentimientos nuestros, positivamente nuestros y no alifates [sic.] ni mojigaterías, herencia de las

[660] ALONSO, Ginés, "Cinema Español", *Solidaridad Obrera*, 22-II-1935.
[661] COMINO, Pepe, "La producción sonora española", *Solidaridad Obrera*, 11-IX-1930.
[662] Un operador de cine, "El folletín…", art. cit.
[663] COMINO, Pepe, "Cinematográficas", 21-X-1932.
[664] Ibídem.

españoladas de revista, o bien adaptaciones siempre estimables pero también cuán distanciadas de nosotros mismos.[665]

Termes, és clar, que remeten fàcilment a allò mateix expressat coetàniament des dels sectors més combatius i compromesos del periodisme i la crítica cinematogràfica autòctona en relació a un determinat model de "cinema hispà" i en pro del qual es condemnarien sense miraments a les pàgines llibertàries el gruix de les produccions hispanes del període per considerar-les genuïnes representacions d'un cinema dominat empresarialment per una camarilla *"de curazos*" aliens a la "riquesa moral social" espanyola i per trasnuïtats autors teatrals de sainets decimonònics al més pur estil Ortega y Frías, notòriament desbordats per les modernes corrents del teatre d'avançada i incapaços, per tant, de sentir artísticament el cinema i d'impel·lir a les produccions autòctones una mínima originalitat estilística i argumental.[666] "*Los peliculeros españoles van asidos a una noria y, dando vueltas y vueltas, van a parar al mismo lugar*", lamentaria el jove Ginés Alonso a les pàgines de la "Soli" en relació a una producció, al seu entendre, mancada d'un veritable sentit artístic del cinema i de l'idealisme necessari per humanitzar-lo amb nous temes i propostes argumentals.[667] I com a botó de mostra, des del mateix portaveu confederal es referiria oportunament el cas de *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934), pel·lícula considerada sense embuts com una de les més genuïnes representacions d'una producció argumentalment buida de qualsevol mena de contingut social, carregada de sentimentalisme i "*ñoñería pura*"; amb una interpretació artística ridículament afectada, amanerada i mancada de la més mínima naturalitat; i tècnicament desastrosa, amb una sincronització sonora "*con más ruidos que una música de negros*". En definitiva, un tipus de producció "*que es para el cine lo que cualquier novelón por entregas* [...] *para la novela actual: una joya de anticuario miope*".[668]

Tampoc es deixaria passar l'oportunitat de carregar contra els intents d'alguns realitzadors i productors espanyols d'apuntalar l'anomenat "fals edifici del cinema ibèric" recorrent a la importació i adaptació d'arguments i gèneres forans, com la

[665] COMINO, Pepe, "Cinematográficas", 14-X-1932.
[666] SANTOS DAVANT, L. "De la pobreza "moral" del cinema capitalista…" art cit.
[667] ALONSO, Ginés, "Más sobre cinema español", art. cit.
[668] UN OPERADOR DE CINE, "Sor Angélica", *Solidaridad Obrera*, 6-II-1935.

"revista", sense disposar dels mínims mitjans tècnics i econòmics, ni de les oportunes aptituds morals i artístiques necessàries, i sense voler entendre, en definitiva, que "*cada tierra y cada clima da el fruto artístico –antes a la vida— características distintas que se pueden gustar pero no trasplantarse*".[669] En opinió de L. Santos Davant, de tot plegat només en podia resultar, és clar, una absurda sèrie de caricatures sense gràcia i insípides amanides fílmiques i el convenciment que "*una prostitución tan exquisita como la de Hollywood no la pueden pagar los señores Esteve de la* esquerra *o de la* dreta *ni los prohombres de todos los partidos de Madrid, que son de aspiraciones modestas y rijosidades moderadas, económicamente hablando*".[670] Amb mordaç ironia afirmaria el comentarista:

> La *girl* no puede ser ni la tanguista ni la vodevilera con un crucifijo al cuello, como la anilla en el hocico del oso, o en la oreja de la negra de las tetas caprines. Si no hay una *girl* en España, ¿Cómo obtener diez, veinte, doscientas, que sepan vestirse y desnudarse "bien", cantar, bailar, hablar...? [...]
>
> [Los beocios del cinema hispano] se conforman con ponerse pantalones *oxford*, descubrir estrelles en los cabarets y llevárselas a filmar y a la cama, a la cama y a filmar, alternativamente en pantalones *oxford* y en calzoncillos del "Dr. Rasurell". A veces la cama hay que cederla al "burgués" que paga film, director y estrella –todo baratito, porque "los negocios están muy malos y es preciso ahorrar".
>
> Y aunque consiguiesen, al fin, organizar por todo lo alto, la caricatura grotesca de la producción americana, habrían conseguido tan solo poner a la trágica vida española la alegre carátula cuyo reverso hemos visado fugazmente. Habrían incorporado a la "fábrica de sueños" local lo peor del crónico mal de Hollywood. Lo que no se enseña a los visitantes ocasionales ni cuentan los regresados forzosos... La cruz del amargo dólar que, ocasionalmente, arrojan al bello "animalito" llamado *girl* los judíos del celuloide americano.[671]

Vistes així les coses, i considerada ocasionalment fins i tot de forma condescendent per alguns la producció hispana del període com una espècie de "delicada crisalida" necessitada de moltes cures (però alhora absolutament mancada de les oportunes mans destres cultivadores),[672] no deixen de resultar sorprenents a primera vista els elogis professats a les pàgines de *Solidaridad Obrera* vers un film com *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), adaptació de l'exitosa sarsuela homònima de José Serrano (música) i Juan José Lorente (llibret) de la qual s'arribaria a afirmar

[669] SANTOS DAVANT, L., "Cara y Cruz del cinema: la 'girl'", *Tiempos Nuevos*, any III, nº 3, 1-III-1936
[670] Ibídem.
[671] Ib.
[672] "Primer gran film P.C.E. La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 20-I-1935.

que esdevenia, malgrat les seves imperfeccions tècniques, una "veritable pel·lícula", la qual havia aconseguit salvar miraculosament la distància existent encara en matèria artística entre la producció espanyola i l'estrangera.[673] La sorpresa inicial, però, tendeix a matissar-se i esvair-se quan hom constata com, més enllà de la "justa i feliç" interpretació servida per la popular i atrevida Rosita Díaz Gimeno[674] i per Agustín Godoy, Mary Amparo Bosch o Ramón Cebrián, entre d'altres;[675] més enllà d'una realització allunyada de la teatralitat del llibret original i plena d'oníriques referències surrealistes; o més enllà fins i tot d'un arranjament musical a càrrec de Daniel Montorio que convidava a reescriure la partitura original del mestre Serrano;[676] des del portaveu confederal s'elogiaria especialment la seva voluntariosa acurada recreació de l'ambient popular aragonès, el qual, en contrast amb el recurrent tipisme andalús característic de l'espanyolada silent i sonora, autòctona o forana, permetia fins i tot, en opinió d'un faïsta com Francisco Pellicer,[677] obviar una temàtica religiosa original del film "*que no nos hace gracia*" [sic.] per considerar-lo, finalment, "*bastante aceptable después de ver en el cine arte al servicio de la burguesía, como todas las cosas en la actualidad, tanta insulsez andante*".[678]

---

[673] "La Dolorosa y la crítica madrileña", *Solidaridad Obrera*, 8-II-1935. Val a dir que el film seria igualment molt ben rebut per part dels sectors tradicionalment més combatius i inconformistes de la crítica hispana. Al respecte vegi's les ressenyes critiques sobre el film publicades a *Cinegramas*, 30-XII-1934; *Sparta*, 7-I-1935 i *Popular Film*, 7-II-1935.

[674] Rosa Díaz Gimeno (Madrid, 1911 – New York, 1986), fou una de les actrius més populars del cinema espanyol de la República, en bona mesura gràcies a la seva curta però exitosa trajectòria fílmica per la Paramount a Joinville, amb films com *Un caballero de Frac* (Carlos San Martín, 1931), *Lo mejor es reír* (Florián Rey, 1931). Detinguda pels franquistes a Córdoba durant el rodatge de *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) a causa de la seva relació sentimental amb Juan Negrín, fill del polític socialista espanyol, finalment aconseguiria marxar a l'exili, on reprendria la seva activitat cinematogràfica, primer a Hollywood i després a Mèxic, abans d'instal·lar-se definitivament a New York, des d'on mantindria en companyia del seu espòs una intensa activitat divulgadora de la cultura hispana. Més detalls a RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *El tiempo de la desmesura*..., op. cit. pp. 175-258.

[675] "Los intérpretes de La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 18-I-1935.

[676] "La música de La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 6-II-1935.

[677] Afiliat a la CNT catalana en els anys de la Gran Guerra Europea, Francisco Pellicer acostumaria a sovintejar els sindicats mercantil i de l'alimentació, per bé que durant els anys republicans estaria també present en alguns dels conflictes laborals més durs sostinguts per la CNT a casa nostra, com el del transport de Barcelona. Redactor de *Tierra y Libertad* i assidu col·laborador igualment de la "Soli", fou membre del grup "Renacer", del qual sorgirien alguns dels principals elements impulsors durant la guerra civil de l'agrupació "Los Amigos de Durruti", caracteritzada per la seva oposició a la militarització de les milícies i al governamentalisme confederal. Per a Pellicer i "Los Amigos de Durruti" vegi's, AMORÓS, Miguel, *Biografías de los principales miembros y colaboradores de "Los Amigos de Durruti"*, Barcelona, Balance (nº especial), 2002, pp. 30 i ss.; del mateix autor, *La Revolución traicionada: la verdadera historia de Balius y Los Amigos de Durruti*, Barcelona, Editorial Virus, 2003.

[678] PELLICER, Francisco, "La Dolorosa, en el Capitol", *Solidaridad Obrera*, 15-II-1935.

En efecte. El film, que suposaria la única realització en solitari en espanyol del seu director i que amb el permís de la contemporània *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934) esdevenia la primera adaptació sonora d'una sarsuela, era el resultat inicial de la feliç i afortunada coincidència a París de Grémillon amb el mestre José Serrano de la mà del crític comunista Juan Piqueras, amb qui més enllà d'una notable passió musical l'uniria una comuna amistat amb Luis Buñuel (ambdós dirigirien plegats dos anys més tard el musical *¡Centinela, alerta!*). Gran admirador de Maurice Ravel, Claude Debussy i Manuel de Falla, Grémillon acceptà el repte d'adaptar *La Dolorosa* atret precisament per l'oportunitat d'entrar en contacte amb l'ambient musical hispà i decidit a plantar cara a la teatralitat del llibret original amb recursos cinematogràfics d'inequívoques reminiscències surrealistes, amb els quals s'esforçaria per explicitar el morbós paral·lelisme existent entre la Verge Maria i la jove protagonista del film, i a partir d'aquí, entre el fervor religiós i l'acte sexual. Amb un muntatge atrevit, sovint més associatiu que narratiu i amb abundants sobreimpressions que accentuen el seu caràcter oníric, la pel·lícula orbita en tot moment al voltant de la tensió dialèctica existent entre el món espiritual i el carnal, entre l'àmbit femení i el masculí, entre la reglamentació litúrgica religiosa cristiana i l'espontaneïtat i naturalitat d'un folklore popular que, lluny de tipismes reduccionistes, apareix contínuament sublimat en les seves imatges a través d'una ambientació exterior de caràcter quasi documental i etnogràfic situada en el poble medieval d'Albarracín (Terol) i, sobretot, per una escena final d'una gran Jota aragonesa executada per més d'un miler de figurants. Tot plegat, amb la finalitat de dotar el film d'un contingut però alhora estimulant missatge crític contra l'integrisme i la intolerància religiosa especialment atrevit atès el particular context polític i social hispà del moment.[679] I tot plegat sense desviar-se en excés de la trama argumental de l'obra original, en la qual es narra la impossible història d'amor plantejada entre el jove i fervorosament religiós pintor Rafael, encarregat de restaurar el fresc de la verge Dolorosa que presideix la capella d'un monestir aragonès, i Dolores, una jove i innocent camperola a qui pren com a model per la seva suggeridora semblança amb

[679] Per a una visió més detallada del film i les seves intimitats pot consultar-se CARMENA, Fernando, "Cine español y teatro lírico (3). La Dolorosa (Jean Grémillon, 1934)", *Rinconete* [revista diària del Centro Virtual Cervantes], 8-III-2013 i 1-IV-2013 i (versions electróniques consultades en línia a http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/default.asp, el 1 d'octubre de 2014)

la figura de la verge però que manté una relació amb Natalio, un jove de posició acomodada del poble i que després de deixar-la embarassada l'abandona.

En qualsevol cas, la condescendència crítica exhibida amb *La Dolorosa* esdevindria una singular excepció en un panorama crític que, com ha quedat apuntat ja, no experimentaria variacions substancials a l'hora de valorar molt negativament la incapacitat de l'anomenat "moviment cinematogràfic espanyol" per produir en aquests anys cap obra definitiva, cap pel·lícula mestra que servís de model, cap film d'envergadura temàtica i formal capaç de sortir-se dels camins trillats de les versions teatrals, refregits de temes vells ja caducats en la seva versió silent original, comedietes frívoles, sarsueles "castisses"...

> No os molestéis en mostrar vuestra disconformidad con esta manía que les ha entrado a los productores, hinchados de idiotez –replicaria el jove Alberto Mar a les pàgines d'*Estudios* en vespres de la guerra civil.
>
> Lo que le sobra al cinema español es sentido común. Arriesgar poco y poco hacer. No salirse de los trilladísimos caminos teatrales, o de la comedia frívola, o la zarzuela "castiza". Nada de buscar valores nuevos, en temas y personas. Nada de ir a buscar las palpitaciones del auténtico pueblo español, bucear en sus inquietudes, en sus afanes, en sus miserias y en sus dolores. Convencionalismo y nada más. Mediocridades por doquier.
>
> Ciertamente, ese pecado pertenece a todos los cinemas capitalistas. Pero en otras partes hay más audacia para lanzarse a grandes obras, a producciones de gran envergadura, aunque luego se quede en agua de borrajas. Además, en otras partes hay tres o cuatro directores: un René Clair y un Duvuvier, en Francia; un Pabst, alemán (que ya no produce en Alemania); un Borzageo [sic.], un Charlot, un John Mc Stahl, un King Vidor, en los Estados Unidos de América, que nos dan producciones llenas de luces cinematográficas, regadas con la sangre vital característica del auténtico y humanísimo arte.[680]

La generalitzada consideració del cinema dit "comercial" –nacional o estranger— com quelcom artificial, fal·laç i mancat de realisme sobrepassaria aviat l'àmbit tematico-argumental per abastar també una estètica observada, en línies generals, lamentablement mancada de la naturalitat, el vitalisme, l'espontaneïtat i la humanitat que havien caracteritzat el mitjà, per exemple, en la seva primitiva època silent, quan la fotogènia, "*el arte de las cosas por si solas, reflejadas en la desnudez de sus formas*", en paraules de Pepe Comino, constituïa el seu principal reclam i estímul gràcies a uns "artesans de la imatge" capaços de conferir-li una veritable

[680] MAR, Alberto, "Lo que le falta a la producción cinematográfica española", *Estudios*, maig de 1936.

autenticitat artística.[681] D'acord amb una línia argumental força estesa durant la traumàtica transició del cinema silent al sonor, la introducció del so tendiria a observar-se en primer terme com una lamentable renúncia del mitjà a la seva primigènia originalitat i singularitat artística, la qual es creia especialment basada en l'intrínsec valor testimonial i documental d'unes imatges gràcies a les quals el cinema havia estat capaç d'erigir-se ràpidament en un reflex exacte de la vida: "*un arte puro, directo, sencillo y muchas veces infantil, porque nos traía de las cosas y de la naturaleza una visión sin miasmas de literatura y exenta de toda prevención espiritual",* en opinió de Pepe Comino, per a qui el primitiu cinema silent esdevenia, fins i tot, una veritat nua, crua i lletja, però tanmateix lliure d'un exagerat culte modern a un tecnicisme productiu mitjançant el qual els sentiments veritables tendien a diluir-se a la pantalla al compàs d'uns arguments conduits habitualment per una sèrie de maldestres tòpics mancats de veracitat i realisme. El modern cinema sonor arribat de la mà de les grans productores ianquis, afirmava, "*ya no es verdad, ya no es el campo abierto de la naturaleza cruda. Hoy todo es maquillaje, falsía, teatro. La visión directa de las cosas ha dejado paso a la sensación provocada, a la insinuación, al paisaje interior. A la literatura que es un trasunto de la vida sin ser la vida misma, a la ficción*".[682] El pitjor de tot plegat, però, era el renovat sotmetiment del mitjà a les exigències econòmico-productives capitalistes que semblava derivar-se fatalment de la introducció de costosos i complexos equips de rodatge sonor, les limitacions d'ús dels quals més enllà de l'opressiva seguretat tècnica que oferien els moderns estudis de rodatge sota control i supervisió de les grans cases productores ianquis contribuïen a fer del cinema una espècie de desnaturalitzada flor d'hivernacle: "*Hoy, en el cine yanqui todo es maquillaje y nada hay verdad.* […] *El cine se hace en la fábrica, en el estudio, con las luces seguras, con decorado de relieve.* […] *La sonorización ha obligado más todavía esta esclavitud. Esclavitud que a todos los románticos de este arte nos subleva, nos irrita*".[683]

En efecte, des de les pàgines llibertàries es tendiria ràpidament a equiparar els estudis de rodatge sonor a una espècie de fàbrica o nau industrial, un "antre" –cito

[681] COMINO, Pepe, "Ni paisaje ni verdad", *Solidaridad Obrera*, 11-XI-1931.
[682] Ibídem.
[683] COMINO, Pepe, "Charlas al vuelo", art. cit.

textualment— en el qual l'art, entès en darrera instància com a resultat de l'espontània activitat creadora i alliberadora de l'individu, es veu en tot moment sotmès al domini aclaparador de la tècnica i el maquinisme, fins a quedar reduït, en ares de la màxima eficiència i perfectibilitat tecnològica i econòmica, a una deshumanitzada repetició i concatenació sincrònica i monòtona de gestos i poses preconcebuts i assajats una i altra vegada. La producció de films, començant per la interpretació dels actors i les actrius, es veia així reduïda i assimilada a una espècie de treball en cadena; una visió ben allunyada del glamur i la màgia amb què habitualment es presentaven a les pàgines de les revistes il·lustrades especialitzades les interioritats dels estudis de rodatge. El millor exemple de tot plegat el trobem segurament en la sèrie de reportatges en la qual Pepe Comino detallaria a principis de 1933 la negativa impressió derivada d'una visita, "*por casualidad y por la invitación de un amigo*", a una sessió de rodatge del film *Mercedes* (Josep Castellví, 1933)[684] en els "moderns" estudis Orphea de Montjuïc, els quals serien indissimuladament presentats al lector com un antre mancat de qualsevol mena de màgia i dominat, per contra, per una atmosfera torturant i enervant, en la qual el visitant no pot defugir sentir-se atrapat i dominat per un malson: el del "*seguro peligro opresor del filmar sonoro*". Un ambient gèlid i a estones, obligat per les condicions derivades del rodatge sonor, amb un silenci sepulcral, els quals conferien a l'antic palau de l'exposició de Montjuïc un aire de cementiri, el qual es veia incrementat per l'aclaparador domini d'una tècnica i una tecnologia brandades de forma repetitiva i monòtona per un exèrcit de directors, captadors de vistes, decoradors, electricistes... Servicials devots d'un anhelat "sincronisme de la perfecció", en ares del qual l'artista, obligat a repetir una i altra vegada l'escena, es veu despullat de qualsevol rastre o besllum d'espontaneïtat, naturalitat i humanisme, i situat, per contra, "*bajo los dardos luminosos que parecen querer atravesar los cuerpos* [...] *como si tuvieran que someterse en la platina de un microscópico* [sic.] *gigantesco al escrutinio de sus*

[684] Produïda per Barcelona films i protagonitzada per la cantant Carmelita Aubert i els populars actors Josep Santpere i Rafael Arcos, entre d'altres, *Mercedes* seria la primera comèdia musical rodada a Espanya i comptà igualment amb la participació de la popular orquestra "Jaume Planas con sus Discos Vivientes", una de les principals formacions introductores del jazz a casa nostra. Basada en un guió de Francisco Elías, el film va tenir un gran èxit de públic però no de crítica. Veure ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquin, *El jazz y sus espejos*, Madrid, Editorial de la Torre, 2002, p. 71.

fibras interiores".[685] El cinema sonor, es lamentaria finalment el cronista, exigia quietud, buit, un aire de mort per representar i reflectir la vida i la veritat:

> Aquí, en este mismo ambiente, bajo esta misma luz que aturde, bajo la presencia de estos electricistas cachazudos y un poco irónicos, se hacen las escenas de amor, de lucha, de paz y de odio. Entre el amasijo de luces e hilos, se oye el martillear, el trasvasar de muebles, el trabajo lento de enladrillar, con pavimentos de verdad las escenas, y de pronto, timbres y timbres y luego una voz seca, fuerte, que se impone. Silencio... ¡Quietud! Y como en éxtasis, los pocos segundos en que se va a filmar aparecen siglos. Se mima la escena, se oye la música, se adivina el canto, desde el rincón más lejano, y se recoge esta perla de una escena, maravillosamente perfecta, sacada de entre mil [destellos] técnicos escenográficos.
>
> Vuelve otra vez el ruido. Pasan maquilladoras, doncellas de las artistas, se abren las consultas [...] y de golpe ¡silencio otra vez!... Un chasquido de maderas, típico de empezar el rodaje y vuelta a empezar. La misma escena. Hay que asegurar la calidad y la perfección, con esta tarea interminable, agotadora, de los Sísifos del sonido, de la luz y del celuloide.[686]

Com a contraposició a la suposada artificialitat i la deshumanització que semblava derivar-se fatalment dels condicionants tècnics del primitiu sonor i del reforçament, a partir d'aquí, del sotmetiment del cinema a les exigències econòmico-productives capitalistes, des de les pàgines de la "Soli" i altres publicacions llibertàries es reivindicaria sempre una major presència i protagonisme del paisatge i dels elements naturals a la pantalla, llargament considerats fins i tot en si mateixos com una idealitzada font d'emoció estètica i, per tant, com un potencial element de revaloració artística i educativa del mitjà. "*El paisaje nos dice mucho de cómo son las personas que en él viven*", afirmaria oportunament a la "Soli" un anònim comentarista per ressaltar la seva importància i valor educatiu en el cinema, la sola presència nua i sincera del qual esdevenia en si mateixa un grandiós espectacle i la millor manera de donar a conèixer, de forma plena, cabal i sense mistificacions, costums i ambients forans que d'una altra manera només es podien conèixer de forma teòrica. Amb una major i coherent presència del paisatge i la natura, afirmava el mateix comentarista, el cinema aconseguiria gravar en la sensibilitat dels espectadors impressions i records difícils d'esborrar, contribuint així, de forma efectiva i plena, "*al mayor conocimiento, no sólo de la naturaleza de los países que no todo el mundo puede visitar, sino también de las maneras de vivir de los hombres*

[685] COMINO, Pepe, "Una visita a los estudios de Montjuich", *Solidaridad Obrera*, 4-II-1933.
[686] Ibídem.

de aquellos países, pues aquel paisaje explica con minuciosidad singular cómo es el hombre que vive en él. Lo cual, en última instancia, sería también una contribución valiosa al mayor conocimiento de los hombres entre si".[687]

Vistes així les coses, no és d'estranyar el recurrent interès llibertari pel gènere documental –una presència habitual en les activitats divulgatives cinematogràfiques organitzades en aquests anys per ateneus i entitats culturals afins—, ni la candidesa amb la qual s'observarien originalment els noticiaris gràfics muts i sonors; "*pedazos de la vida misma*", en paraules de Pepe Comino, ambaixadors per excel·lència del realisme i veritables revistes gràfiques, documentades i veraces, capaces de prendre el pols de la realitat més transcendental i de dur a l'espectador l'alè del món.[688] Més significativa encara seria la fascinació i el gust llibertari per aquelles produccions "*sacadas, enteritas, sin tachaduras, directamente de la madre Naturaleza*", com ara *Ombres blanques (en els mars del sud)* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928), *Tabú* (Friedrich W. Murnau, 1930), *Trader Horn* (Woodbridge S. Van Dyke, 1931), *Rango* (Ernest B. Schoedsack, 1931) o *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), l'exuberant "silvestrisme" de les quals –altre cop en paraules de Pepe Comino— aconseguia despullar el cinema d'artificis per mostrar a l'espectador "*el gran libro del Mundo, que nos ha hablado muy recto y muy claro al corazón*". Films en els quals l'argument i l'anècdota podien trobar-se magistralment diluïts amb la veritat i amb la realitat de moltes vides, capaços de fugir dels camins habitualment trillats per les produccions comercials "*para lanzarse por senderos que ningún parecido tienen con lo vulgar que ha infestado nuestros cinemas*"[689] i que per això esdevenien un dels millors exemples del cinema més pur i menys ideològic i intel·lectualitzat possible, realitzat amb la genial sobrietat i sinceritat de qui era capaç de plantar la càmera al bell mig de la natura per capturar emocions autèntiques d'una vida subjecta al lliure albir de les forces naturals:

> Ante nuestra curiosidad sedienta de encontrar un eco solidarizante –afirmaria Pepe Comino en relació al film pòstum de Murnau—, discurre augusta, compleja, facetada, la vida de otros hombres que dispares de nosotros, buscan en otros puntos

[687] "Importancia educativa del paisaje en el cine", *Solidaridad Obrera*, 6-XI-1931.
[688] COMINO, Pepe, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1931; en una línia similar "Los cines", *Solidaridad Obrera*, 4-XII-1932 i 1-II-1933.
[689] SANOU, José, "Una documental", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931.

> la clave del enigma universal, de ir desentrañando el oscuro designio de nuestras existencias tan relajadas y tan comunes a la vez. Siempre descubrimos algo muy nuestro, en cada uno de estos paisajes, de aquellas ansias simplistas, y de las luchas que se desenvuelven tras el mismo sol, tan igual y tan diverso. Descubrimos que en el nomadismo de nuestras existencias hay paralelismos y vínculos que nos entrelazan en nuestra marcha por las rutes vacilantes del azar.[690]

I és que el caràcter i la vocació testimonial, documental, quasi etnogràfica, d'aquestes produccions no només es correspondria fàcilment amb la recurrent exigència llibertària de realisme, veracitat i humanisme de les imatges a la pantalla, o amb una genuïna visió instrumental del mitjà en matèria educativa (en el sentit més ampli i genèric del terme), sinó també amb una característica i arrelada exaltació vitalista de la Natura, d'inequívoca inspiració tardo-modernista, a través de la qual el paisatge acostumava a presentar-se als ulls llibertaris com la sublimació d'una primigènia llibertat individual, perduda i anhelada i en conflicte permanent amb els falsos convencionalismes morals de la societat i les restriccions i imposicions derivades del poder i les institucions de govern bastides per una societat industrial bruta, lletja i dominada per la injustícia, la misèria i l'explotació de l'home per l'home.[691] Així, si com es veurà més endavant, els senzills i rudes esquimals del Canadà esdevindrien sense embuts als ulls del jove Peirats una mena de quintaessencia de l'home lliure, per a Pepe Comino, el mestre Murnau havia sabut trobar en els habitants de les paradisíaques illes de la Polinèsia l'epopeia del déu-home, viril, audaç, lliure i sense cap altre lligam que "*el amor que le lleva a enfrentarse con sus dioses-crueles, que deben presidir la vida con sarcasmo*"; un home conscient que a cada aurora la vida comença de nou sense lligams ni interessos pretèrits i subjecta simplement al lliure albir de les descomunals forces de la natura; un home, en definitiva, posseïdor d'una ànima pura i oberta sempre a un amor paradisíac...

> Un amor, que no es entelequia, que no es morbo. Que es tan placentero como estas aguas que encierran las perlas veteadas de luz y como aquellos árboles que tienen en la copa la flor blanca, que es el ornamento casi único de estos humildes y de estos

[690] COMINO, Pepe, "Silvestrismo", *Solidaridad Obrera*, 13-XII-1931.
[691] De nou, LITVAK, Lily, *Musa Libertaria*..., op. cit., pp. 43-67; No pot passar-se per alt tampoc la projecció d'aquesta característica exaltació vitalista de la Natura sobre el recurrent comunalisme agrarista característic de bona part del pensament econòmic i social llibertari del primer terç del segle XX; al respecte vegi's PANIAGUA, Xavier, *La sociedad libertaria*…, op. cit.

> Fuertes varones que no han tenido la desgracia todavía de que la civilización marchitara el dulce encanto del vivir libre, puro, al sol, y gozando de todos los sentidos, en medio de la bacanal de luz, que pone en las pupilas el centellear del amor sin cortapisa, sin renuncias, sin miedo.[692]

6.3 Cine de Vanguardia[*]

L'exigència llibertària de naturalitat i realisme i –en el sentit més ampli dels termes— en les imatges de la pantalla tindria un correlat en la reivindicació d'un canvi en l'orientació temàtica i argumental del cinema, a fi de retornar al mitjà la seva primigènia consideració artística i, amb aquesta, la seva suposada natural vocació "social". Nogensmenys, l'alternativa al cinema dit comercial o "burgés" vindria habitualment presentada en aquests anys a les pàgines llibertàries sota encapçalaments com "cinema social" o "cinema selecte", uns termes que hom pot veure esgrimits igualment a mans d'aquells sectors de la crítica i la premsa especialitzada hispanes més combatius i fins i tot políticament més compromesos del període i que en el cas llibertari vindrien principalment a referir-se a aquelles poques produccions susceptibles de contemplar veritablement el mitjà com una forma d'expressió artística al servei del progrés humà. D'aquí que aquestes mateixes pel·lícules puguin fins i tot aparèixer igualment conceptualitzades a tal efecte en algun moment a les pàgines de la "Soli" i altres publicacions com a exemples d'un cinema dit "pur", "d'avantguarda" o "d'avançada";[693] termes, al seu torn, d'inequívoques reminiscències avantguardistes però que en la seva accepció llibertària, segurament per intentar evitar equívocs i per diferenciar-se expressament de l'abominada fórmula "burgesa" de l'art per l'art associada a un cinema "*snob, de cintas ultraístas*",[694] serien originalment esgrimits, per exemple, per referir-se a aquelles primeres mostres de cinema soviètic presentades a casa nostra en sessions especials per a les anomenades "minories intel·lectuals", i que als ulls del portaveu confederal es presentarien com enlluernadors tasts d'un cinema situat a les antípodes

[692] COMINO, Pepe, "Tabú", *Solidaridad Obrera*, 5-XII-1931.
[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim publicat al periòdic *Solidaridad Obrera* el 29-X-1930.
[693] "Cine de Vanguardia", *Solidaridad Obrera*, 29-X-1930; COMINO, Pepe, "Cine de avanzada", *Solidaridad Obrera*, 30-X-1930 i "El cine Puro", *Solidaridad Obrera*, 13-XII-1930.
[694] COMINO, Pepe, "Carnet de Cinematografía", *Solidaridad Obrera*, 10-V-1931.

de les habituals "exquisideses burgeses" de dones belles i galans de cartró i sincerament adreçat, per contra, a l'ànima pertorbada del "poble", "*de estas gentes que pasan desapercibidas dentro de la multitud de facetas brillantes de la ciudad, pero que son su epicentro, su base su nervio y su vida*".[695] A partir d'aquí, epítets com cinema "pur", "d'avantguarda", "d'avançada", "revolucionari" i, sobretot, "social" o "selecte", serien encapçalaments sota els quals vindrien a encabir-se, per exemple, aquelles produccions realitzades amb alguna idea més alta i elevada que la dels "dividends i les accions" i enfocades plenament a la palpitant realitat social del moment històric per servir expressament de portaveus de les genuïnes necessitats i aspiracions de la col·lectivitat;[696] pel·lícules allunyades, per tant, del tòpic i servicial "aristocratisme" amb què semblaven adornar-se la majoria de títols a les cròniques i gasetilles habitualment servides per la premsa "burgesa" i que no necessitaven del reclam de la participació de rutilants galans o estrelles deleroses "*de perifollos"*, ni tampoc *"del halo de voces con talla de personajes que parecen tener la clave actual del mundo para alcanzar el triunfo de artistas*";[697] produccions veritablement compromeses amb l'intrínsec valor testimonial i documental de les imatges en moviment i, per tant, amb una concepció instrumental del cinema com agent d'orientació i transformació social, com a modificador positiu de costums, com un element, és clar, "*trasvasador de ideas más o menos avanzadas y de técnica moderna,* [...] *como un espejo de las nuevas tesis sociales y de los medios y formas cómo el obrero vive y siente en otros ambientes, cómo se le trata y como enfoca los problemas de la vida*".[698] Produccions capaces de correspondre's igualment amb una concepció quasi mística d'un art observat com "*carne viva, palpitación insurgente de rebeldías y nobles ambiciones de redención*"; un art allunyat d'esnobismes estètics de qualsevol mena i que no pretenia esdevenir ja un simple ornament, "*falaz ilusión que se construye como un plató principesco. Dorado con las falsedades y cubierto con todos los oropeles, de un sentido rastrero de halagar, de envenenar y torcer los ánimos incautos hacia una idolatría por el boato aparatoso burgués"*.[699]

---

[695] COMINO, Pepe, "El cine Puro"..., art. cit.
[696] COMINO, Pepe, "Los méritos de Cinaes", *Solidaridad Obrera*, 10-I-1931.
[697] COMINO, Pepe, "El tópico…", art. cit.
[698] COMINO, Pepe, "Pequeñas anomalías", *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1931.
[699] COMINO, Pepe, El tópico…", art. cit.

Ara bé, malgrat la recurrència amb què hom pugui veure esgrimits en aquests anys en algunes publicacions llibertaries termes com "cinema social", el cert és que resulta infructuós intentar localitzar una definició acurada i precisa del seu significat a mans dels propis comentaristes llibertaris; segurament perquè la mateixa vindicació del caràcter eminentment subjectiu, lliure i autònom de la pròpia activitat crítica, unida als habituals recels i poca predisposició àcrates a l'elaboració doctrinal i l'especulació teòrica, tendirien a actuar com a efectius mecanismes de prevenció davant qualsevol temptativa d'incórrer en possibles canonitzacions o normativitzacions d'índole estético-artística. De fet, hi hauria fins i tot qui, tot recordant oportunament el caràcter necessàriament lliure, autònom i fins i tot espontani de l'impuls creador de l'individu en matèria artística, acabaria per rebel·lar-se públicament contra la recurrent postulació llibertària d'un anomenat "cinema social"; com el jove Alberto Mar, que en resposta a un afortunat fulletó de Josep Peirats en defensa d'una determinada concepció social del cinema (*vid. infra* capítol 7) arribaria a argumentar que si el mitjà esdevenia, efectivament, una forma d'expressió artística, qualsevol film amb un mínim de contingut artístic podia i havia de rendir necessàriament un servei social... "*aún en los casos del más absoluto desinterés de los problemas humanos, pues, en el peor de los casos, su influjo se limitará a hacernos respirar aires más puros y a evitarnos una excesiva preocupación por los problemas humanos*".[700] Vistes així les coses, no és estrany que termes com "cinema social" restessin en la seva accepció habitual assimilats a una mena d'adjectiu qualificador atorgat, de forma inequívocament subjectiva i amb clara vocació exemplaritzant, a aquelles poques produccions dignes de ressenyar-se en termes elogiosos pel fet de presentar arguments clarament alternatius i contraposats, tant des d'un punt de vista "moral" com estètic, als esgrimits habitualment pel gruix de les produccions comercials dites "burgeses"; produccions que, precisament per esdevenir originals expressions de batecs humans i de les palpitants situacions reals que afectaven el món, acostumaven a presentar-se sense efectistes trucs de propaganda ni oripells i a passar lamentablement desapercebudes

[700] MAR, Alberto, "Notas marginales. Un folleto sobre el llamado cinema social" (IV), *Popular Film*, 24-X-1935.

per al públic en general i fins i tot, en opinió del jove Ginés Alonso, "*para los que acuden a los salones con mezquino sentido crítico y de selección*".[701]

Seria així com en el catàleg de produccions susceptibles de ser conceptualitzades o adjectivades com a "cinema social", hom pugui trobar títols d'autors, nacionalitat, format, estil i temàtica molt diversa i variada. Començant per aquells que, per exemple, presentaven un clar missatge antibel·licista i antimilitarista, com ara les aclamades produccions *Res de nou al front* (*All quiet on the western front,* Lewis Milestone, 1930) o ***Quatre d'infanteria***, (***Westfront***, Georg W. Pabst, 1930), una tremenda acusació contra la guerra, en paraules de Mateo Santos citades per Adolfo Ballano, en la qual quedava descarnat el sentiment de pàtria, "*un concepto absurdo que conduce a los pueblos hermanos a estas matanzas colectivas y demostrada la falsedad del pretendido heroísmo, con el que los Estados pretenden emborrachar a las juventudes con las que se nutren los ejércitos. No hay heroísmo donde no hay ideal. Y no puede ser el ideal de ningún soldado –ni de nadie— el irse a matar sin saber por qué, obedeciendo a las órdenes de los emboscados al servicio de intereses bastardos*".[702] Films que esdevenien, efectivament, veritables "evangelis de la guerra" i que tenien la virtud de fer sentir a l'espectador el costat més tenebrós i dantesc dels conflictes en presentar escenes i detalls que sacsejaven els nervis amb una impressió de terror i de fàstig:

> Se oye en la pantalla el crugir de la herrumbre, el dolor de la carne, el chapoteo del fango –exclamaria Pepe Comino en visionar el film de Pabst—. Se respira la atmósfera viciosa que corrompió en lodo toda una juventud por una utopía inútil. La lucha por la libertad de los pueblos, que nacen hoy oprimidos lo mismo que antes, por el ambiente enrarecido y por los cánones exigentes de la nueva civilización opresora y lancinante.[703]

Al costat d'aquests films, però, hom pot veure igualment referits altres de temàtica similar menys coneguts i fins i tot gairebé oblidats avui dia, com ara *Terra de ningú* (*Niemandsland*, Victor Trivas, 1931), un film originalment poliglota que narra la trobada fortuïta en un soterrani mig derruït de cinc soldats de nacionalitats i idiomes diferents, els quals no triguen en adonar-se de la seva comuna condició de

[701] ALONSO, Ginés, "El hombre…", art. cit.
[702] BALLANO, Adolfo, "El cinema social…", art. cit.
[703] COMINO, Pepe, "Por esos cines. Cuatro de infantería", *Solidaridad Obrera*, 2-X-1930.

"productors" i de la manca de motius per recelar els uns dels altres, iniciant a partir d'aquí una singular conferència pacífica, "*la única, que es la fraternidad entre los hombres, ridiculizando las tan cacareadas, falses y gastronómicas* [...] *que hacen los hombres de Estado*";[704] o fins i tot també films com *L'home que reclamà el seu cap* (*The man who reclaimed his head*, Edward Ludwig, 1934), que malgrat adoptar "llastimosament" en algun moment del seu metratge tints excessivament melodramàtics,[705] tenia la virtut d'atrevir-se a denunciar la connivència existent entre els fabricants d'armes, els governs i la premsa i de saber despullar aquesta darrera del seu vernís hipòcrita fins a fer dubtar l'espectador "*si lo que escribe el periodista tal o habla el político cual es cosa de su propia cosecha*".[706]

Entre els gustos i les preferències cinematogràfiques llibertàries és possible trobar també al·legats antiimperialistes com la ja referida producció soviètica *L'Exprés blau (Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), un film "senzillament fenomenal", en opinió del portaveu confederal *Solidaridad Obrera*, capaç de mostrar en tot el seu esplendor i en la seva àmplia dignitat els trets més ombrívols de la dominació colonial europea a l'Àsia, "*las caras de un expresivo absoluto, la trama burtal que discurre bajo los rasgos fríos de los mongoles, la rebeldía que se incuba a la quieta; la sangre, la carne que se apabulla, que se rompe y se estruja; la gente que lucha como hombres y como héroes; la tragedia que se desata amplia, vista desde mil planos inquietos y cambiantes...*".[707] És clar que la denúncia del colonialisme no seria patrimoni exclusiu dels cineastes soviétics; d'aquí els elogis professats igualment a les pàgines llibertàries vers algunes de les millors testimonials diatribes contra la dominació blanca dels pobles indígenes, com les ja referides *Ombres blanques (en els mars del sud)* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928) i *Tabú* (Friedrich W. Murnau, 1930), l'etnogràfica *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), o fins i tot l'atípicament benintencionat western *Massacre* (Alan Crosland, 1934), abocat a redimir els nobles guerrers pèls-roges americans del vergonyant i tòpic paper de salvatges a què habitualment es

[704] G(inés) A(lonso), "Dos sesiones…", art. cit.
[705] MAR, Alberto, "Anverso y reverso de la cinta de celuloide", *Estudios*, nº 149, gener de 1936.
[706] ALONSO, Ginés, "El hombre que volvió…", art. cit.
[707] "De la última sesión de Cinaes", *Solidaridad Obrera*, 26-IV-1931

veien reduïts a la pantalla i a denunciar la miserable condició a la qual es veien reduïts en les reserves controlades per funcionaris del govern americà.

Especial interès despertarien igualment en aquests anys en algunes publicacions àcrates aquells pioners drames judicials i carcellers que, com *El presidio* (Edgar Neville, 1930), *Pagada* (*Paid,* Sam Wood, 1930), *La casa dels morts (The Last Mile,* Samuel Bischoff, 1932) o l'aclamada i autobiogràfica *Sóc un fugitiu* (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervin LeRoy, 1932), s'esqueien fàcilment amb les recurrents denúncies anarquistes de la hipocresia i el caràcter antinatural i injust del sistema penitenciari "burgés" i d'unes lleis i una justícia corrompuda pels diners dels seus mateixos transgressors, la qual no esdevenia sinó la conveniència dels més forts... "*chantajistas, gangsters, millonarios, negreros, policías, ¡frente único de la degradación capitalista!*".[708] El primer d'aquests films, per exemple, una "doble versió" rodada en espanyol de *The Big House* (Ward Wing, 1930), seria oportunament presentat a les pàgines de la "Soli" pel jove Jacinto Toryho com una "joia artística", una condemna del sistema penitenciari més descarada que les produïdes fins llavors per cap penalista ni literat burgés o anarquista; un al·legat implícit en pro de les idees llibertàries que pretenien edificar una vida plenament lliure i que demostrava clarament com la regeneració de l'individu... "*no mana de los grilletes, ni del calabozo, ni de la voz cavernosa y autoritaria de los carceleros, ni del Trabajo maquinal a cuya explotación se somete a los presidiarios, ni del uniforme ridículo y rebañego, ni de las celdas de castigo a pan y agua. El Estado es incapaz de regenerar a nadie; solo puede hacer esto quien se conserve limpio, y el estado es la inmundicia, la degeneración y el vicio personificados*".[709]

Al costat d'aquests films poden trobar-se igualment ressenyades en termes elogiosos aquelles produccions en les quals es qüestionaven o ridiculitzaven alguns dels prejudicis i convencionalismes morals de la burgesia i de la moderna societat industrial, bé en forma de sàtira i comèdia, com *L'opéra de quat'sous* (George W. Pabst, 1931), *Visca la llibertat (A nous la liberté!,* René Clair, 1931), *Topaze* (Louis Gasnier, 1933), *Carlemany* (*Charlemagne,* Pierre Colombier, 1934) o *El darrer milionari* (*Le darnier milliardaire,* René Clair, 1934); bé en forma de drames tan

[708] ALEX, "Pagada", *Ágora*, nº 8, abril de 1932.
[709] TORYHO, Jacinto, "Las ideas y el arte", *Solidaridad Obrera*, 28-VI-1933 i 29-VI-1933.

atrevits argumentalment i estilísticament com *Noies d'uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931) o *Éxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), capaços de "brindar suggerències i fer pensar"[710] i orgullosament referits a tal efecte com a documents realistes, dignes i austers "*como un trallazo en la cara de quienes no saben ver que la vida es algo más que ciencia y cerebrismo. Que hay además corazón, que quiere correspondencia y que quiere libertad*".[711] O fins i tot produccions com *Homes del demà* (*No Greater Glory*, Frank Borzage, 1934), basada en el clàssic de la literatura juvenil de l'hongarès Ferenc Molnár *Els nois del carrer Pal* (*A Pál utcai fiúk, 1906*) i que es presentaria als ulls d'alguns comentaristes llibertaris –no tots: altres l'observarien com un film de caràcter reaccionari i feixista[712]— com una crítica ferotge als valors habitualment inculcats als nens en les escoles, on eren modelats amb vistes al futur guerrer dels estats, i com una confirmació, per contra, de les bondats de les tesis pedagògiques racionalistes llibertàries i del seu humanisme; un film, a més, que s'esqueia també fàcilment amb les exigències estètiques àcrates de realisme, senzillesa i austeritat anteriorment referides, en saber prescindir del concurs de galans i "stars" i d'absurdes parenceries de tècnica; un film, en definitiva, "*el cual no puede decirse que haya costado millones; pero que presta un gran servicio a la humanidad al señalar un punto de tanta importancia como es la educación*".[713]

Tampoc s'escatimarien elogis per valorar aquelles produccions dedicades a denunciar de forma més o menys explícita l'explotació de l'home per l'home a mans del capitalisme i els seus efectes, com ara: el drama miner *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), una emotiva exaltació de la solidaritat dels treballadors per sobre de les fronteres absurdament traçades pels tractats internacionals; *Esclaus de la terra* (*The Cabin in the Cotton*, Michael Curtiz, 1932), una denúncia sobre l'explotació dels petits grangers a mans dels grans terratinents al sud dels Estats Units; la furtiva *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Slatan Dudow, 1932), un poderós al·legat alemany contra l'atur i els desastrosos efectes de la crisi

[710] Un operador de cine, "El folletín...", art. cit.
[711] "Muchachas de uniforme", *Solidaridad Obrera*, 8-XI-1932.
[712] Per exemple: ARIEL, "Hombres del mañana, un film fascista", *La Revista Blanca*, nº 322, 22-III-1935.
[713] Les cursives del paràgraf a ALONSO, Ginés, "Hombres del mañana", una producción Columbia, dirigida por Frank Borzage", *Solidaridad Obrera*, 14-II-1935.

econòmica sobre els treballadors censurat en alguns països, prohibit pels nazis en arribar al poder i elevat a la categoria de "film revolucionari" a les pàgines del suplement de *Tierra y Libertad* per un anònim observador per la seva verídica aproximació al món del treball;[714] o films, finalment, com *El pa nostre de cada dia* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934), que als ulls d'Alberto Mar esdevenia un cant a la cooperació i a un retorn a la vida al camp i al treball de la terra,[715] i que en exaltar valors com la llibertat i la solidaritat, ensenyava als obrers que la propietat no era sinó un robatori i que la salvació del món només podia arribar a través de les seves pròpies mans:

> Al tomar la pluma –exclamaria emocionat J. Tato Lorenzo a les pàgines de la revista *¡Liberación!*— me traslado con la imaginación al país de Tío Sam y ambulo junto a los derrotados de la vida por carreteras y caminos. Escucho los clamores de quince millones de camaradas sin trabajo. Imagino que en el fondo de cada uno de ellos –como en mi mismo— hay una voz que nos manda apoderarnos de la tierra y trabajarla. Es un estímulo intenso a la actividad sobre los surcos. La visión del arado... El brazo que traza en el aire un movimiento circular y la mano que se abre para espaciar la semilla promisora...
>
> Tiene dueños la tierra!... y con ellos están los gendarmes con sus armas, los jueces con sus códigos, el verdugo con su silla eléctrica. [...]
>
> Los hombres tardaran en comprender que el suelo tiene el mismo significado en la vida humana que el sol y el aire, porque es la base nutricia de la especie. La propiedad privada de la tierra tiene la significación de un delito social.[716]

Vistes així les coses, no resulta pas tan estrany observar igualment en aquests anys entre el gruix dels comentaristes llibertaris un notable interès i una indissimulada fascinació i admiració pel primitiu cinema revolucionari soviètic i films com *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), *La mare* (*Mat,* Vsévolod Pudovkin, 1926), *L'Exprés Blau* (*Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), *La línia general (Lo vell i lo nou)* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929) o *El camí de la vida* (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931), els quals, llevat d'algunes comptades i tardanes mostres d'hostilitat i recels,[717] serien saludats de forma sincera a les pàgines de la "Soli" i

[714] *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 4, novembre de 1932.
[715] MAR, Alberto, "Anverso y reverso…", art. cit.
[716] TATO LORENZO, José, "El pan nuestro de cada día", *¡Liberación!*, nº 2, juliol de 1935.
[717] Un primer exemple: "Arte Pervertido", *Solidaridad Obrera*, 25-XII-1931; més tardanes: LES, "La droga heroica…", art. cit. i "Tráfico de drogas…", art. cit.; Un operador de cine, "Aciertos y flaquezas del cinema ruso", *Solidaridad Obrera*, 15-III-1935.

altres publicacions llibertàries com les més genuïnes representacions d'un cinema "social" o "proletari", al costat del qual el gruix de les produccions europees i americanes tendien fatalment a dissoldre's com bombolles i bagatel·les inerts i sense vida.[718] Les produccions soviètiques, que als ulls d'alguns observadors llibertaris havien de patir fins i tot l'antinòmia de projectar-se lamentablement mutilades per la censura republicana[719] i en salons aristocràtics en els quals el "valor cívic" dels films es confonia amb la intranscendència artística d'obres fetes només per al divertiment,[720] serien fins i tot èpicament presentades en un primer moment a les pàgines de la "Soli" com a significatius exemples d'un cinema "*fuerte como la absenta y rudo de procedimientos como esta vida que estamos pugnando por hacerla mejor"*;[721] un cinema magistralment dotat d'un "estil" original i propi, caracteritzat per una manera especial de copsar i desbrossar la vida en tot el seu esplendor i amb un "aire" de voler-la presentar tal com és.[722] Un cinema capaç, en paraules del pintor i cartellista Josep Renau a les pàgines de la valenciana *Orto*,[723] de presentar al món palpitants documents dotats d'un llenguatge "absolutament plàstic", amb imatges que parlaven als obrers d'aspectes íntimament lligats als seus "interessos de classe" i en les quals s'identificaven "fins a la consustantibilitat" elements de gran bellesa plàstica i de fort contingut vital, els quals feien impossible arribar a abstreure la forma del contingut i viceversa; per això, afirmava, els films soviètics esdevenien una lliçó magistral de compenetració entre l'Art i la Sociologia i una dura acusació contra les deshumanitzades tendències estètiques burgeses, buides de contingut i orientades a enverinar a gran escala la mentalitat dels joves; d'aquí la manifesta superioritat artística del cinema soviètic sobre el capitalista, que la crítica "burgesa" era incapaç d'apreciar en no voler comprendre i acceptar que aquesta no era sinó l'expressió, tant en el camp de la tècnica com en el de l'art, del triomf ascendent de la revolució proletària, de la "superioritat històrica" d'una classe que havia estat

[718] "De la última sesión de Cinaes", *Solidaridad Obrera*, 26-IV-1931.
[719] "Qué hace esta censura", *Solidaridad Obrera*, 21-IX-1930 i El gato Félix, "Los Cines. Películas prohibidas por las autoridades republicanas", Solidaridad Obrera, 9-XI-1932.
[720] COMINO, Pepe, "Final de temporada", *Solidaridad Obrera*, 25-VI-1931.
[721] COMINO, Pepe, "Carnet de cinematografía"…, art. cit.
[722] COMINO, Pepe, "El camino de la vida", *Solidaridad Obrera*, 4-III-1932.
[723] La militància comunista del valencià no seria impediment per a què en aquests anys col·laborés de forma més o menys assídua en nombroses publicacions de l'òrbita cultural llibertària, com *La Revista Blanca*, *Estudios, Orto, Tiempos Nuevos* o *¡Liberación!*, entre d'altres.

capaç d'implantar el seu propi règim de vida i de treball fent valer així els seus drets legítims.[724] Igualment entusiasta es mostraria Francisco Pellicer, la militància faïsta del qual l'eximia de qualsevol possible sospita de parcialitat a l'hora de glossar a les pàgines de la "Soli" com la cinematografia soviètica havia estat capaç de dotar per fi al mitjà de grans perspectives ideològiques a través de produccions de gran profunditat social i capaces de projectar una "nova moral" a la pantalla i desviar l'atenció del públic de les cursileries habituals de Maurice Chevalier –"*el frívolo más insubstancial del arte mudo y sonoro*"— i altres insulses "stars" vers exquisits menjars de l'esperit en els quals hom podia admirar l'esforç col·lectiu de voler dur a "l'Europa podrida" una ràfega d'aire pur,[725] amb pel·lícules "amassades" amb la carn adolorida del poble i el nervi de la revolució, les quals es presentarien, finalment, com alguns dels millors exemples d'un cinema en el qual els problemes quotidians i les sinceres aspiracions emancipadores dels treballadors apareixien magníficament esbossats sota una llum artística per oferir així al món, en paraules finalment de Pepe Comino, el ferment d'una vida nova en imatges:

> Una energía descomunal, gigantesca y arrebatadora planea de un cabo al otro del film. El alma torturada, atiborrada de rebeldías de los *mujiks* que estaban acorralados por la vida, estalla en todo él, como un espasmo indomable que lo arrasa todo, que lo envuelve todo y que desde la pantalla se adueña asimismo del alma semi indiferente del espectador, uncido irresistiblemente a la trama justiciera del film.
>
> Por este camino, el cine ruso va a dejar pálido el realismo que ha encumbrado su literatura. Estos films rusos nos llegan todos ellos con asuntos que están amasados con el nervio de la revolución.
>
> Llevan prendido y latente la chispa que se cobija en cada ser sufrido, hasta que la ventolera la yergue y la aviva para sumarse a la gran hoguera devastadora. La venganza, el odio acumulado por el frío y el hambre, se agolpa todo aguzado con el instinto de la estepa.[726]

[724] RENAU, Josep, "El camino de la vida. Film ruso de Nicolai Ekk", *Orto*, any I, nº 5, juliol de 1932.
[725] PELLICER, Francisco, "El camino de la vida", *Solidaridad Obrera*, 24-XI-1932.
[726] COMINO, Pepe, "De la última sesión…", art. cit.

6.4 *Cinema de hoy*[*]

Seria precisament amb la voluntat de promocionar l'anomenat "cinema social" i, sobretot, de consolidar i generalitzar el debat cinematogràfic entre els propis mitjans i que aquest transcendís l'àmbit merament especulatiu i teòric habitualment definit pel suport periodístic i literari, que el nucli juvenil de la Torrassa s'aprestaria a principis de 1935 a aprofitar el relaxament relatiu de la pressió policial i governativa imposades sobre el conjunt del moviment obrer i les forces polítiques d'esquerres com a resultat de la fallida agitació revolucionària asturiana i catalana, per intentar reeditar i rellançar algunes de les pioneres experiències pràctiques dutes a terme fins llavors de forma més o menys episòdica en el si del propi àmbit associatiu cultural llibertari, servint-se oportunament a tal efecte dels contactes i de la posició privilegiada d'alguns dels seus integrants en el mateix entramat organitzatiu i mediàtic llibertari per implicar-hi activament la pròpia organització confederal i mirar de conferir així a aquest renovat activisme una major estabilitat i consistència organitzativa i, per tant, una major capacitat potencial de projecció social, capaç de transcendir fins i tot el propi àmbit organitzatiu i cultural àcrata; i tot plegat, d'acord amb el connivent interès dels seus voluntariosos impulsors i dels nous sectors dirigents del mateix moviment llibertari d'assajar mecanismes i fórmules d'instrumentalització del mitjà amb finalitats culturals i de projecció ideològica i propagandística, en un context determinat organitzativament per l'apressant necessitat de revertir els nefastos efectes derivats de les dissensions internes i de la fallida estratègia insurreccional antirepublicana impulsada per alguns grups anarquistes.[727] Seria així com, gràcies en bona mesura a l'activitat relacional

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim publicat per Ginés Alonso "Ginesillo" a *Solidaridad Obrera* el 7 de febrer de 1935, el qual apareix referit més avall.

[727] L'afiliació als sindicats confederals patí entre 1932 i 1936 una ensulsiada sense precedents com a resultat de l'escissió trentista, el creixement de l'atur forçós, l'enduriment de l'actitud patronal i el fracàs de nombrosos conflictes i, sobretot, els efectes de la repressió republicana desfermada per la referida espiral insurreccional. Així, el maig de 1936 la CRT de Catalunya afirmava representar en el Congrés Extraordinari celebrat a Saragossa a 136.163 afiliats, el que significava una pèrdua de més de la meitat dels adherents que tenia el 1931. Tanmateix, el moment més crític de l'afiliació sindical confederal es situaria l'any 1935, com a conseqüència de les fallides revolucions asturiana i catalana: segons les mateixes fonts anarcosindicalistes, a mitjans d'aquell mateix any el 95% dels sindicats confederals es trobaven clausurats arreu de l'estat i les recaptacions de les corresponents quotes d'afiliació s'havien reduït en un 90%. Sobre aquestes xifres, TAVERA, Susanna; VEGA, Eulàlia, "L'afiliació sindical a la CRT de Catalunya: entre l'eufòria revolucionària i l'ensulsiada confederal.

hàbilment desenvolupada per Josep Peirats, qui en la seva condició de redactor de la "Soli" disposava de la corresponent acreditació o carnet de premsa amb el qual tenia accés al gruix de sales de cinema i espectacles de Barcelona, l'abril de 1935 tindria lloc en alguns cèntrics cinemes de Barcelona i de la mà d'un grup d'operadors de cinema afectes al Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT (SUEP), un concorregut primer cicle o temporada de sessions matinals de "cinema selecte" anarquistes.[728]

Val a dir, però, que la idea d'organitzar un cicle de sessions cinematogràfiques no era pas nova. De fet, la mateixa "Les primeres notícies relatives als preparatius d'aquestes sessions poden començar a rastrejar-se precisament a les pàgines de *Solidaridad Obrera,* coincidint amb l'aixecament de la llarga suspensió governativa imposada a la capçalera com a conseqüència de l'agitació revolucionària de l'octubre anterior. Així, a principis de febrer, el jove Ginés Alonso aprofitaria les columnes de la seva reapareguda secció cinematogràfica per denunciar la suposada escassa qualitat artística i argumental del gruix d'estrenes de la temporada en curs i el caràcter absurdament *démodé* d'una producció "burgesa" que, amb independència de la seva procedència nacional, es mostrava fatalment aliena i fins i tot contrària a la mateixa dinàmica dels fets que arreu del món feia "*que todo se vea con lente social*";[729] d'aquí que, com a contrapartida a una producció abocada a proposar, gairebé sense solució de continuïtat, "*películas*

1919-1936", *Actes del col·loqui internacional "Revolució i Socialisme": Barcelona, 14, 15 i 16 de desembre de 1989*, Barcelona, Edició conjunta a cura de la Universitat Autónoma de Barcelona, l'Institut Francés i la Fundació Caixa de Catalunya, 1990, pp. 343-363; UCELAY-DA CAL, Enric; TAVERA, Susanna, "Un andamio en movimiento: Organigrama y territorio en la CNT", a OYÓN, José Luís i Juan José Gallardo (coordinadors), *El cinturón rojinegro. Radicalismo cenetista y obrerismo en la periferia de Barcelona 1918-1939*, Barcelona, Ediciones Carena i Grupo de historia José Berruezo, 2004, pp. 377-430.

[728] Convé precisar que la mateixa *Solidaridad Obrera* havia anunciat la primavera de 1931, coincidint amb el canvi de règim polític a Espanya, la voluntat de recollir el testimoni de les pioneres "sessions Mirador" i organitzar a tal efecte a Barcelona unes anomenades "vetllades de cinema obrer" dedicades a promocionar entre els mitjans afins les excel·lències del setè art com instrument d'educació revolucionària de les masses. No hi ha constància, però, de la celebració d'aquestes vetllades i tot fa pensar que no seria fins l'any següent, com ha quedat relatat en un capítol anterior, que fruit de la col·laboració i l'afinitat sorgida entre el nucli juvenil de la Torrassa i la gent del grup "Ágora" i Mateo Santos, entre d'altres, el cinema no començaria veritablement a fer-se un lloc en el catàleg d'activitats culturals i divulgatives desenvolupades en aquests anys per ateneus, grups, sindicats i centres de cultura afins al moviment llibertari. Sobre aquestes frustrades "vetllades de cinema obrer" veure COMINO, Pepe, "Pequeñas anomalías", *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1931 i "Carnet de Cinematografía", *Solidaridad Obrera*, 10-V-1931.

[729] G. A., "Cinema de hoy", *Solidaridad Obrera*, 7-II-1935.

arrevistadas", comèdies lleugeres "*ñoñas y sin atrevimiento*", vodevils fets exclusivament per atreure el gust de noies "*de pintorreado rostro y sin seso*" o films que, sota un efectisme de mitjans tècnics, no pretenien sinó fer empassar sibil·linament als espectadors arguments intencionats i al més pur estil "ianqui", l'aventurat comentarista afirmés solemnement el deure i la voluntat àcrata de seleccionar i assenyalar en endavant des de les mateixes pàgines aquelles produccions que per la seva reconeguda vàlua moral i artística eren cridades en aquells moments a ser presentades en sessions especials destinades a fer entendre al públic obrer el veritable significat artístic i social del cinema; obres d'art, al seu entendre, que traspassaven àmpliament els constrets marges de tota la producció vulgar fabricada en sèrie, com ara *Visca la Llibertat* (*A nous la liberté!,* René Clair, 1931), *Llums de la ciutat* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), *Eskimo* (W. S. Van Dyke, 1933), *Èxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933)...[730] Títols als quals, unes setmanes més tard, un avesat operador de cinema s'aprestaria a afegir-hi igualment des de les mateixes columnes aquelles produccions soviètiques que, com l'aclamada *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), esdevenien per a molts la més sublim expressió del cinema dit "social" o "d'avançada"; aquell, afirmava, que en el seu sincer interès per harmonitzar l'art amb la vida tangible i fer de la pantalla un "aperitiu" pel pensament humà, esdevenia l'únic apte per tots aquells espectadors farts d'insípides intrigues amoroses i pel·lícules "de bons i dolents" i delerosos, per contra, de "films socials".[731]

Seria precisament en resposta a la creixent demanda de cinema dit "social" per part d'un contingent de públic cansat de frivolitats cinematogràfiques i "*que vive las cotidianas inquietudes sociales, que lee, que discute los problemas de trabajo, que sostiene una prensa en la que se brindan soluciones para llegar a un vivir equitativo y justo"*,[732] que les mateixes fonts anunciarien solemnement la pròxima celebració a Barcelona d'un cicle de matinals sessions de "cinema selecte", a través de les quals es pretenien servir i donar a conèixer alguns dels millors exemples d'aquell cinema veritablement capaç de fer pensar, divertir, instruir i alliçonar al

[730] Ibídem.
[731] Un operador de cine, "Aciertos y flaquezas…", art. cit.
[732] Un operador de cine, "Sesiones de "cinema" selecto. En pro de un "cinema" social", *Solidaridad Obrera*, 28-III-1935.

públic, però que per haver tingut la gosadia de rebel·lar-se contra els camins trillats de la rutina sentimental i per culpa de la malaurada atròfia del gust col·lectiu, no havien tingut l'èxit de convocatòria que es mereixien. Films tan dispars estilísticament i argumentalment com ara *El cuirassat Potemkin (Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), *Honoraràs a la teva mare (Over the hill,* Henry King, 1928), *La línia general (Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929), *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), *Quatre d'infanteria* (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930), *Visca la llibertat (A nous la liberté!,* René Clair, 1931), *Sóc un fugitiu (I am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervin LeRoy, 1932), *Esclaus de la terra* (*The Cabin in the Cotton*, Michael Curtiz, 1932), *Tumults* (*Tumultes*, Robert Siodmak, 1932), *Eskimo* (W. S. Van Dyke, 1933), *La reina Cristina de Suècia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), *Éxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933) i alguns altres més que esdevenien, en opinió dels organitzadors d'aquest cicle, els únics que posseïen una clara orientació social en els seus arguments, a la par que una magistral labor artística en les seves interpretacions. D'aquí que les sessions no poguessin presentar motivacions econòmiques de cap mena, preveient-se destinar així els possibles beneficis pecuniaris a allò intencionalment definit de forma vaga i ambigua amb els termes de "beneficència proletària" i en deferència als quals les pel·lícules, locals i maquinària necessaris havien estat cedits "gratuïtament" –cito textualment, cometes incloses— per les cases distribuïdores i exhibidores contactades a tal efecte; una generositat, afegien, que no podia oblidar-se fàcilment i en honor a la qual els organitzadors instaven als obrers i als amants en general de l'art i el "cinema social" a prendre part en l'esdeveniment:

> Suponer que nuestras Sesiones de Cinema Selecto se verán concurridas, debido a sus programas escogidos, es vivir la realidad. Y nosotros lo suponemos.
>
> Cada obrero, cada trabajador, todos los amigos de un "Cine Social" –que hay que crear con vida exuberante y próspera— será un concurrente asiduo a las sesiones cinematográficas [...].
>
> No olvidéis, amigos, que el estímulo es la base del triunfo de la voluntad. Y la función de estimular, de animar, está en vosotros, ayudándonos con vuestro interés y vuestra presencia.[733]

[733] Ibídem.

La primera de les sessions tindria lloc el diumenge 31 de març al cinema Diana del carrer Sant Pau,[734] i presentaria un programa conformat pels films *El camí de la vida* (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931) i *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930). Aquest darrer, que havia estat projectat dos anys abans a la Torrassa en el marc de les pioneres sessions organitzades conjuntament per l'Ateneu Racionalista de la barriada i la gent del grup "Ágora", seria ara objecte d'una entusiasta i exhaustiva ressenya a les pàgines de la "Soli" per Josep Peirats, qui no dubtaria en referir-se a la revisió del film franco-alemany com un dels grans encerts del cicle de sessions a punt d'encetar-se; en especial, pel seu accentuat caràcter antinacionalista, el qual, afirmava, "*en estos momentos de morbosa saturación belicista viene a representar una indicación hacia la senda olvidada por los trabajadores del Mundo, de fraternidad y paz, por encima de las interesadas incitaciones de los Estados capitalistas*".[735] En efecte. Per al jove comentarista, una de les principals virtuts i encerts del film era la capacitat demostrada pel seu director per implicar un senzill i quotidià argument en la resolució d'un problema tan profund com el de rivalitat existent entre dos grups "ètnics" ancestralment enfrontats. L'acció, recordem, té lloc en una mina situada en la frontera franco-germana re-dibuixada pel Tractat de Versalles i dividida igualment al seu interior per una reixa que fa les funcions de frontera i impedeix que els homes, "*so pretexto de múltiples prejuicios inoculados por la educación criminalmente tendenciosa, amen a los hombres, respeten y reconozcan sus iguales en los hombres. Franceses y alemanes, así separados por la acción maquiavélica de los respectivos Estados, sienten el germinar de ancestrales odios de raza, que alejan cada vez más el ideal de perfección*".[736] Però vet aquí que en el cantó francès es produeix un greu accident, quedant nombrosos miners sepultats i atrapats; un esdeveniment del qual en seran testimonis d'excepció els seus homòlegs alemanys i que en opinió de Josep Peirats servirà per contrarestar "*siquiera por cortos instantes –los precisos para hacer triunfar el espíritu de humanidad*

[734] Inaugurat l'any 1912, el cinema Diana fou una de les primeres sales estables d'exhibició de la capital catalana. Tenia un aforament de gairebé 900 butaques i acostumava a programar reestrenes, sovint amenitzades i complementades amb espectacles de varietats. L'any 1977 tancà les portes com a cinema per iniciar una curta aventura com a sala de teatre gestionada per l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle.
[735] PEIRATS, José, "Cinema Selecto. "Carbón", o la tragedia de la mina", *Solidaridad Obrera*, 30-III-1935.
[736] Ibídem.

postergado— todo ese virus ponzoñoso de los odios raciales". El fragor de la tragèdia es farà sentir també en el cantó alemany de la mina i servirà per posar en conflicte el sentiment de solidaritat natural dels homes amb l'elenc de prejudicis inoculats per les propagandes dels estats... Conflicte que no triga en resoldre's, és clar, en favor del primer d'aquests sentiments, a causa, segons el cronista, del seu "natural" i més profund arrelament en l'ànima humana; s'arribaria així ràpidament al moment àlgid del drama, el qual es produeix quan els miners alemanys, després del titubeig inicial, es presten a organitzar un equip de rescat per baixar a la mina a socórrer els seus homòlegs francesos, circumstància que implica l'estrepitós esfondrament d'aquella maleïda reixa subterrània erigida per dividir en dues nacionalitats els miners que un mateix règim d'iniqua explotació unia en la desgràcia… "*El jolgorio que sucede a las operaciones de salvamento* –concloïa Peirats sense temor a espatllar el final del film als lectors—, *culminadas felizmente, es indescriptible por lo emocionante. Unos y otros, salvadores y salvados, se confunden en un prolongado y efusivo abrazo, y cerrando la película con esta exclamación: –¡Antes que franceses y alemanes, somos mineros!*".[737]

L'inequívoca exaltació de la solidaritat humana i la denúncia de les funestes conseqüències de les rivalitats nacionals farien de l'obra de Pabst un referent ineludible en bona part de les sessions i festivals cinematogràfics benèfics d'aquests anys, car per al gruix de comentaristes llibertaris el film esdevenia un dels millors exemples de "cinema social". Nogensmenys, per als mateixos organitzadors del cicle, la seva inclusió en el programa esdevenia una obligada necessitat a causa de la seva rabiosa actualitat i relació amb un context polític internacional determinat per la revifalla arreu del món, de la mà dels règims totalitaris, de "*la furia nacionalista que envenena a hombres y pueblos*"; contra ella s'erigia, doncs, aquest poema cinematogràfic, el qual cedia hàbilment el protagonisme de la trama i les imatges al sentiment de solidaritat humana, sublimat aquí per l'espontani acte de confraternització minera germano-francesa, en el qual, s'afirmava, "*solamente hay hombres, mineros sin apelativo nacional. No se entienden por el lenguaje, pero se*

[737] Ibídem.

comprenden: las diferencias idiomáticas son salvadas por el sentimiento solidario que vibra al unísono".[738]

Més parques en paraules es mostrarien les mateixes fonts, en canvi, a l'hora de comentar en aquests moments el contingut de l'altre film projectat en aquesta sessió, la producció sonora soviètica *El camí de la vida* (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931), la filiació ideològica de la qual no deixaria d'aixecar suspicàcies entre alguns observadors àcrates, per als quals la cinematografia russa, malgrat presentar una innegable caracterització "d'avançada" des d'un punt de vista social i artístic, palesava igualment notables contradiccions des del punt de vista de la mateixa realitat social, política i econòmica de l'URSS. Tanmateix, el film seria en qualsevol cas presentat de nou a les pàgines del portaveu confederal com a "selecte" pel seu suposat valor pedagògic a l'hora d'expressar-se a favor d'un sentiment col·lectiu de regeneració humana: sense "stars" ni protagonistes centrals, la pel·lícula, que narra les peripècies d'un grup de nois acollits en una comuna ideada per les autoritats soviètiques per allunyar els infants orfes de la mala vida als carrers, serviria per demostrar la inutilitat de les presons i dels reformatoris, institucions que en comptes de corregir els joves i els adults servien per pervertir-los encara més. I això esdevenia, és clar, "*un problema moral de la pedagogía moderna que los anarquistas tiempo ha que plantearon al mundo capitalista*".[739]

Més enllà dels possibles recels d'alguns vers la programació de films soviètics, els resultats i les valoracions d'aquesta primera sessió de "cinema selecte" no podien ser més optimistes. Les cròniques en la premsa confederal parlen d'un ple absolut i de llargues cues per accedir a la sala del cinema Diana, el qual hagué de penjar a les seves taquilles un quart d'hora abans de començar el magnífic cartell d'aforament complet i retardar mitja hora l'inici de les projeccions per facilitar l'accés de tot el públic a les seves localitats;[740] circumstància que en opinió dels organitzadors deia més en favor d'aquest tipus d'esdeveniments... que qualsevol abraonat discurs en favor de l'elevació moral i la depuració de l'art de la perniciosa influència capitalista!? Al capdavall,

[738] Un operador de cine, "La sesión del pasado domingo", *Solidaridad Obrera*, 3-IV-1935.
[739] Un crítico, "Camino de la vida, un "film" pedagógico", *Solidaridad Obrera*, 2-IV-1935.
[740] Un operador de cine, "La sesión del pasado domingo", *Solidaridad Obrera*, 3-IV-1935.

> Eran de esperar en Barcelona empresas como la puesta en práctica por los audaces compañeros que organizaron el festival del domingo, como también era de esperar que el público inteligente, este público que repugna las astracanadas de Cinelandia y que sabe apreciar las esencias del verdadero arte, acudiera en masa al simple anuncio de una sección de cine selecto.
>
> Ni que añadir tenemos sobre el significado de las películas proyectadas. […] Nosotros sólo podemos decir que salimos hondamente conmovidos tanto por el desarrollo de los argumentos como por la esperanza que depositamos para el futuro del Séptimo Arte.
>
> […] Los trabajadores deben apoyar esta campaña en pro de la depuración de las corrientes cinematográficas.[741]

El diumenge 7 d'abril, tal com estava programada, tingué lloc la segona sessió del cicle. Prevista inicialment en el veterà Teatre Circ Barcelonès, la matinal es celebrà finalment en la més moderna però modesta sala de projeccions del complex recreatiu Iris Park, situat a l'Eixample.[742] El programa vindria aquesta vegada conformat per dos films d'estil i gènere contrastats: la comèdia francesa *Carlemany* (*Charlemagne,* Pierre Colombier, 1934), oportunament presentada pels organitzadors com una original sàtira social d'estil inimitable, i el drama etnogràfic *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), el qual servia un magnífic contrast entre la natura i la civilització (occidental); tot plegat acompanyat i convenientment amenitzat, a més, per un curt documental i per dibuixos animats.[743] Josep Peirats seria novament l'encarregat d'avançar a les pàgines de la "Soli" el plat fort del programa, el qual no era altre que el referit *Eskimo*, en opinió seva, un dels pocs films coetanis dignes de veure's i ser comentats, malgrat l'escàs ressò mediàtic i la conseqüent tímida resposta del públic assolida l'any anterior en el moment de la seva estrena a Barcelona. D'aquí que cridar en aquests moments l'atenció del públic sobre aquesta pel·lícula es presentés, en opinió del jove de la Torrassa, com un indigest refregit per la cursileria burgesa, alhora que constituïa, per contra, *"una inyección reactiva para las capas inferiores del proletariado que vive la misma tragedia desarrollada en la trama argumental*".[744] El film, basat en els relats de l'explorador i

---

[741] "La sesión de cinema selecto del domingo por la mañana", *Solidaridad Obrera*, 2-IV-1935.

[742] Situada al carrer València, entre Aribau i Muntaner, la sala Iris formava part d'un complex d'oci i lleure inaugurat l'any 1911 i que incloïa també un parc d'atraccions, uns jardins, una sala de ball i una pista de patinatge, la qual acostumava a acollir regularment també vetllades de boxa.

[743] Un operador de cine, "La sesión del pasado domingo…", art. cit.

[744] PEIRATS, José, "'Eskimo' o la moral de los 'dioses con pellejo blanco'", *Solidaridad Obrera*, 5-IV-1935. Aquesta ressenya havia estat publicada mesos abans amb el mateix títol a les pàgines de La Revista Blanca (nº 314, 25-I-1935).

antropòleg danès Peter Freuchen i amb indubtables reminiscències de l'aclamat i pioner documental *Nanuk l'esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), narra els perniciosos efectes causats per l'home blanc sobre els pacífics esquimals habitants de les regions remotes del nord del Canadà, quintaessencia peiratiana d'una harmoniosa convivència de l'home amb la natura, fatalment truncada per la cobdícia del capitalisme i la dominació de l'Estat. Nogensmenys, als ulls del comentarista de la Torrassa els esquimals són presentats en aquest film com uns temperaments dolços, generosos i solidaris, posseïdors d'una innata moral exemplar no sotmesa a les nefastes influències de les fèrries legislacions dels homes dels tròpics i de les zones temperades de la Terra, la qual, és clar, els permet viure feliços malgrat la parquedat i restricció dels seus mitjans de subsistència. El protagonista de l'acció, Mala, és presentat com l'home consagrat per l'afecte general de la seva tribu, "*admiración derivada de su fama de cazador perseverante, bajo las parcas sonrisas de una Naturaleza implacable*", la qual imposa, com a contrapartida, la rigorosa acceptació... "*de los preceptos anárquicos del 'apoyo mutuo' y el 'libre acuerdo'*"!? En efecte. Per a Josep Peirats l'abnegació i l'altruisme no troben límits en la persona de Mala el caçador, ni tan sols davant la pròpia passió amorosa, car entre els esquimals no pesa sobre el sexe femení el tabú prohibitiu del sexe masculí dominant.[745] La vida dels esquimals transcorre així feliç en la seva natural senzillesa, fins que s'esdevé la nefasta aparició en escena de l'home blanc, un monstre mortífer i incomparable en la seva violència i voracitat amb el fred, la fam, el llop, l'ós blanc o les magnífiques tempestes polars, i que mogut per una cobdícia sense límits, sembra al seu pas la verola, la violació i el pillatge... "*¡Encantadora y halagüeña visión!*", exclamaria Peirats en presentar l'engany de l'innocent Mala a mans d'un "*aguardentoso patrón*" d'un vaixell pesquer perquè entregui les pells que tants esforços li han costat aconseguir a canvi d'un vell fusell i un grapat de cartutxos, mentre la seva companya, Alba, és retinguda, a mode de brutal ofrena a la luxuriosa bestialitat del capità i malgrat les protestes de l'esquimal. A la fatídica i luctuosa mort d'Aba la succeeixen la venjança i la mort del lasciu capità del vaixell, a qui les influències supersticioses ni la suposada supremacia de casta l'inmunitzen de l'arpó destrament brandit pel braç de Mala, qui es veurà així obligat a fugir i retornar amb

[745] Ibídem.

els seus mentre és perseguit per la Reial Policia del Canadà... "*montada exprofeso para mantener el orden entre la población esquimal, jamás perturbado, sino por la casta espurea del intruso blanco*". Capturat mitjançant enganys per uns policies a qui el propi esquimal salva de morir congelats enmig d'una forta tempesta, el protagonista és conduit a un destacament policial per ser interrogat, escena que dona peu a la magistral ridiculització de la disciplina autoritària mitjançant el seu contrast amb l'innocent i confiada senzillesa natural de l'indígena, qui aconsegueix finalment fugir dels seus captors decidits a executar-lo brutalment a la forca...

> Y, tras uncir la traílla al trineo, emprende azaroso viaje hacia los suyos, portador del alimento y la experiencia:
>
> "Aunque nuestros estómagos se encojan en la última hambre, no vayamos jamás en busca de los hombres blancos".
>
> Y tras un emocionante final, concluye la diatriba más fulminante contra la peste pretendidamente civilizadora de las razas blancas, dejando al desnudo sus vicios, sus hipocresías y sus refinadas crueldades.[746]

No hi ha dubte que el film de Woodbridge S. Van Dyke causaria un fort impacte en el jove Peirats i, en general, en un entorn cultural fortament imbuït de l'idealista convenciment del caràcter antinatural de conceptes com la política o la propietat i conseqüentment abocat a una conceptualització de l'Acràcia com una forma de vida harmoniosa amb la Natura. D'aquí que els mateixos organitzadors de les sessions no dubtessin en assenyalar entre les raons de la tria del film la seva conceptualització com una magistral lliçó de moral anarquista:

> Una lección de fraternidad, de respeto mutuo, de solidaridad y de sencillez. Una lección contra los prejuicios "Morales" de la civilización. Todos podemos aprender de "Eskimo". A amar la naturaleza y a practicar la solidaridad en mil manifestaciones distintas. "Uno es feliz haciendo feliz a su amigo", le dice a Mala un compañero.
>
> Pocas veces habíamos salido del cine con tan buen gusto de boca. Con sesiones como esta se reconforta el espíritu, se tonifica la voluntad, crece el entusiasmo y se reafirman las ideas...[747]

Quant a l'altre llargmetratge d'aquesta sessió, la comèdia francesa *Carlemany* (*Charlemagne,* Pierre Colombier, 1934), les presentacions i comentaris a les pàgines

[746] Ibídem.

[747] Un operador de cine, ". De éxito en éxito. La sessión cinematogràfica del Domingo", *Solidaridad Obrera*, 9-IV-1935.

de la "Soli" serien força més modestos en extensió i continguts, per bé que per als seus programadors es tractava d'una obra mestra de la cinematografia contemporània, la qual havia produït un fort impacte entre aquells comentaristes i crítics "*que siguen paso a paso la labor cinematográfica en su aspecto ideológico*". D'aquí que des de la mateixa *Solidaridad Obrera* s'apostés per reproduir oportunament a tal efecte la crònica del film publicada en el seu moment per Ángel Marsá a les pàgines de *La Vanguardia*... "*periódico reaccionario que no pudo menos que rendirse a la evidencia*"; fet que des del portaveu confederal es presentaria als lectors com un gest d'obligada deferència vers la singular franquesa mostrada per un crític "burgés" rendit a les excel·lències morals i artístiques d'una sàtira que no esdevenia sinó una requisitòria implacable de tots els valors morals de la societat i en la qual la ironia i la picardia esdevenien factors essencials d'un propòsit analític profund, gràcies al qual sorgia, magnífica, *"la obra tangente, de contenido social enjuiciador de toda una etapa histórica de la humanidad*".[748] Opinions, però, que contrasten amb la tímida acollida dispensada pel gruix de la crítica i la premsa especialitzada més combativa, per a la qual l'obra de Colombier, distava molt quant a qualitat artística i profunditat argumental de la dels seus homòlegs René Clair o Jean Renoir, entre d'altres.[749] Amb tot, *Carlemany* seria reconegut com el millor film d'un realitzador pròdig en comèdies lleugeres. En ell es narren les peripècies d'un rude i senzill calderer d'un vaixell, Carlemany, qui en un naufragi aconsegueix salvar la seva vida arribant a una illa deserta, en la qual, però, coincidirà amb altres nàufrags. Ben aviat, els complexos i el sentiment d'inferioritat derivats de la primigènia distància social existent entre el calderer i els aristocràtics passatgers del creuer queden arraconats quan el rude mariner aconsegueix fer-se respectar gràcies a la seva innata senzillesa i eminent sentit pràctic, molt útils en un entorn hostil mancat de les comoditats i luxes quotidians als quals estaven acostumats els seus dissortats companys de naufragi. Finalment, quan els nàufrags són rescatats, Carlemany optarà per recuperar la seva antiga ocupació marinera abans que veure's arrossegat per la misèria moral que acompanyava la vida despreocupada, plena de luxe i comoditats

[748] Un operador de cine, "Carlomagno", *Solidaridad Obrera*, 6-IV-1935. La versió original de la crónica: "Los estrenos de anoche. Un film satírico y una comedia dramática", *La Vanguardia* 14-IV-1934.

[749] Vegi's, per exemple: AMO, Antonio del, "El cinema y sus animadores: Pierre Colombier", *Cinegramas*, 9-II-1936.

que li oferien els seus companys en agraïment per haver-los ajudat a sobreviure al naufragi. Un argument, és clar, atractiu als ulls de qualsevol observador llibertari per la seva suposada crítica social, però que recordava massa al de films precedents tan aclamats com *Visca la llibertat (A nous la liberté!,* René Clair, 1931). En qualsevol cas, i tal com havia succeït una setmana abans, les cròniques confederals tornen a parlar d'èxit rotund de convocatòria en referir-se a la sessió programada... "*Un éxito más. Éxito de público, de películas, de orden y de sencillez*", afirmaria *Solidaridad Obrera*, qui en la seva crònica es plauria de fer notar que en la taquilla del cinema Iris havia tornat a penjar-se l'afortunat cartell de "localitats esgotades" i que la puntualitat de l'acte havia obligat a què un número important d'espectadors haguessin de romandre de peus durant tota la sessió, sense que això motivés incident de cap mena; circumstància que, segons els organitzadors, esdevenia una prova més de la bona acollida que estaven tenint les sessions programades entre el públic obrer i de la diligent actuació dels treballadors del cinema.

Seguint amb el programa previst, el diumenge 14 d'abril tindria lloc al "Gran Cinema Bohemia" del carrer Floridablanca[750] la tercera de les sessions anunciades, en la qual es projectaren una altra comèdia francesa, *Topaze* (Louis Gasnier, 1933), i el drama txecoslovac *Èxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933). Del primer film els organitzadors afirmarien la seva suposada actualitat i la idoneïtat de la seva programació en tant que esdevenia un al·legat contra la corrupció política: "*la vida privada del político, lo que son y cómo se realizan las grandes contratas municipales, las actividades de los prohombres que sacan jugo al cargo electoral, todo ello está magníficamente satirizado en "Topace", que es al mismo tiempo la tragedia de un hombre honrado que acaba por dejar de serlo. Lo que en "Topace" se combate con gracia, se ha dado en Barcelona repetidas veces. Puede decirse que no hay gran Ayuntamiento sin su Topace*".[751] En efecte. Basat en la peça teatral homònima de Marcel Pagnol –qui dirigiria més tard, el 1936 i el 1951, successives versions cinematogràfiques de la seva obra, la darrera protagonitzada pel popular

[750] Convé no confondre aquesta sala amb el cine Bohème d'Hostafrancs, referit ja en un capítol anterior. El "Gran Cine Bohemia" fou inaugurat l'any 1911 al carrer Floridablanca, al costat de la popular sal de ball "La Bohemia Modernista" i sobre el mateix solar ocupat anteriorment pel "Teatre de les Arts", destruït per un incendi l'any 1906 i que actualment ocupen les sales "Renoir Floridablanca". L'any 1942 el Gran Cine Bohemia va tancar les seves portes per reobrir un any després, reformat, amb el nom de cinema Florida.

[751] Un operador de cine, "La sesión del pasado domingo", *Solidaridad Obrera*, 16-IV-1935.

"Fernandel"— el film narra en clau de sàtira la història d'un honrat mestre d'escola, Monsieur Topaze, qui després de perdre la seva feina per negar-se a falsificar un butlletí de qualificacions per afavorir el fill d'una rica baronessa, cau sota la influència de l'àvid regidor municipal Régis Castel-Bénac, implicat en obscurs negocis i que es servirà de la seva atractiva assistenta Suzy Courtois per convertir el mestre d'escola en home de palla dels seus afers econòmics. Tanmateix, quan Monsieur Topaze descobreix l'engany decideix aprofitar la situació en benefici propi, conscient que el regidor no pot actuar en contra d'ell sense auto-inculpar-se, esdevenint finalment així també un àvid home de negocis sense escrúpols, corromput igualment per l'afany de riqueses.

L'humor i la sàtira social de *Topaze* (Louis Gasnier, 1933) contrastarien notablement amb el dramatisme i la sensualitat amorosa d'*Éxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), una atrevidíssima co-producció austro-txecoslovaca que figura en els annals del cinema mercès a la sensual interpretació del personatge femení Eva servida per Hedy Kiesler[752] i pel llavors inaudit alt contingut eròtic de les seves escenes, el qual féu arreu el film blanc de les tisores de la censura i fins i tot objecte de la denúncia pública del Papa Pius XII, escandalitzat davant la pionera exhibició a la pantalla del cos nuu d'una dóna i d'escenes en les que de forma més o menys explícita es presentava un orgasme femení; tot plegat, bastit amb una trama argumental que esdevenia un descarat crit en favor de l'alliberament sexual (femení), a través de la història de la jove i atractiva Eva, qui conscient de l'error que ha comés en casar-se amb un noble ric i poc interessat en satisfer el seu romanticisme, pretén divorciar-se per entregar-se a la passió amorosa i sexual en braços d'un jove enginyer, Adam, a qui coneix casualment després de fugir del seu matrimoni i buscar refugi a la granja familiar. Film dotat igualment d'un notable atreviment formal – pocs diàlegs, protagonisme de la banda sonora i del joc de llums i ombres, molt en la línia del cinema mut alemany i soviètic—, *Éxtasi* seria presentat en aquests moments des de la "Soli" pels seus audaços programadors com una producció atrevida, "*algo sumamente delicado que la censura cinematográfica ha tenido especial empeño en*

[752] Hedy Kiesler (Viena, Imperi austrohongarès, 1913 – Altamonte Springs, EUA, 2000), més popularment coneguda amb el nom artístic de Hedy Lamarr, arribà a ser qualificada com "la dóna més bonica del món" pel productor Louis B. Mayer, qui volgué fer d'ella la successora de Greta Garbo. Tanmateix, la seva trajectòria com actriu fou més aviat modesta i discreta a Hollywood, a diferència de la seva vida privada, plena de matrimonis i divorcis.

destruir", un mossec exquisit de cinema només apte pels amics de l'art, de l'alliberament sexual i del sentit comú i que a ben segur havia de causar desconcert entre els entusiastes de l'anomenada "*frivolidad sicalíptica*" habitualment projectada sobre les pantalles comercials amb la connivent complaença del censor.[753] En efecte. La presentació del film per Josep Peirats a la "Soli" evidencia l'impacte causat sobre el jove i encara influenciable anarquista de la Torrassa, qui després de lamentar la incomprensió de què havia estat objecte l'obra de Machaty pel públic obrer, s'esforçaria en presentar-lo com una requisitòria formidable contra el codi moral imperant en la cinematografia burgesa i com la pel·lícula de l'alliberament sexual femení capaç de traspassar els camins habitualment transitats per la producció coetània, amb un mestratge estilístic i argumental, a més, molt superior al d'una cinematografia soviètica malauradament dotada de certes "infundades simpaties" entre les pròpies files anarquistes. Més enllà de les consideracions d'índole ideològica o de l'encertada referència a les qualitats formals del film –la manca de diàlegs en favor d'una partitura musical "*impregnada de sentimiento y espiritualidad*" i unes imatges amb recurrents referències a la Natura, "*con sus fenómenos expresivos e impresionantes; el complemento del hombre y el ambiente*"— el comentari de Josep Peirats destaca finalment per la descarnada presentació de la fascinació experimentada pel jove anarquista pel visionat de l'escultural figura nua de la sensual Hedy Kiesler, una dóna, afirmaria,

> que despierta sensaciones profundas en el primer plano. Joven sana, hermosa, soñadora, sensual. Con una sensualidad desprovista de matizaciones morbosas y decadentes. No hay en su semblante el más mero síntoma que denote analogía, ni remotamente, con el denominado "Sex-Appeal" de una Mae West y otras vampiresas de la Babel del celuloide. Su sentimiento hacia el hombre es noble, natural, sin afeites.
>
> […] Eva, la víctima del interés calculista, atada al potro de tormento de la moderna moral sexual, sabe por fin libertarse, primero, para entregarse, después, libremente, sin previo consentimiento canónico ni burocrático, al hombre que sabe despertar su corazón..[754]

La tercera matinal del cicle esdevindria novament, segons els organitzadors, un èxit de convocatòria, car hagué de penjar-se altre cop a la taquilla el cartell

[753] Un operador de cine, "La sesión...", art. cit.
[754] PEIRATS, José, "Extasis, o el poema del espíritu y de la carne", *Solidaridad Obrera*, 13-IV-1935.

d'entrades esgotades. Malauradament, les cròniques no permeten contrastar les entusiastes apreciacions peiratianes sobre *Éxtasi* amb les opinions dels espectadors, altre cop referits des de les pàgines de la "Soli" com un públic aristocràtic quant a paladar artístic per la seva entusiasta participació en l'esdeveniment i per la correcció, l'ordre instintiu i l'accentuat interès demostrats en tot moment en relació al feliç desenvolupament d'una iniciativa que encararia el seu darrer acte el diumenge 21 d'abril, amb la quarta i darrera sessió del cicle programat. Aquesta vegada al populós Cinema Florida,[755] amb un programa conformat per un curtmetratge sonor de dibuixos animats, un reportatge sonor retrospectiu sobre la Gran Guerra titulat *Els darrers vint anys* i com a plat fort, l'aclamada producció soviètica *La línia general* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929)... en versió sonora espanyola a càrrec de Valeriano Orobón Fernández,[756] una de les figures intel·lectuals més prestigioses en aquests anys de l'anarquisme hispànic i igualment traductor de films com *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), *La Mare* (*Mat,* Vsévolod Pudovkin, 1926), *Octubre* (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein i Grigori M. Aleksandrov, 1928), *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930) o *Terra de ningú* (*Niemandsland*, Victor Trivas, 1931), entre d'altres.

---

[755] Erigit l'any 1910 amb el nom original de "Sala Argentina" i situat en ple districte Vè, a tocar de l'antiga presó de dones del carrer Sant Pau, el cinema Florida seria rebatejat com a tal el gener de 1935. Era una sala de dimensions modestes, d'ambient familiar i de barri i al respecte acostumava a programar reestrenes. L'any 1938 el local va quedar destruït a causa dels bombardeigs de l'aviació italiana i no va ser reconstruït fins l'any 1947, reobrint amb el seu nom original.

[756] Malgrat els estudis i recerques sobre la vida i obra de Valeriano Orobón (Valladolid, 1904 – 1936), són encara molts els interrogants existents sobre la trajectòria d'aquest intel·lectual anarquista. Nascut en el si d'una família modestament acomodada, els seus contactes amb l'obrerisme confederal es remunten als inicis de la dècada dels anys vint. Pròfug del servei militar, durant la Dictadura primorriverista residiria primer a França –on trauria al carrer la revista *Tiempos Nuevos* (París, 1925 - 1927), portaveu dels anarquistes espanyols exiliats— i després a Viena, Berlín i Londres, on exerciria com a professor i establiria estretes relacions amb destacades personalitats de l'*stablishment* anarquista internacional, com Rudolf Rocker i, sobretot, Max Nettlau, de qui esdevindria el principal traductor i introductor de la seva obra a Espanya. Aquests contactes afavoriren que es fes càrrec igualment de la secretaria espanyola de l'AIT i que en retornar a Espanya arran del canvi de règim polític de 1931 fos escollit responsable de la secretaria de l'AIT quan aquesta decidí instal·lar-se a Espanya. Durant aquests anys esdevindria un dels principals defensors de l'establiment d'una aliança de la CNT amb la UGT i altres forces polítiques d'esquerres, així com de la necessitat d'un "programa anarquista" que esdevingués síntesi dels diversos corrents sindicalistes i revolucionaris existents en el si del moviment llibertari. Empresonat nombroses vegades, moriria pocs dies abans de l'esclat de la guerra civil a causa de la tuberculosi, malaltia que l'havia acompanyat bona part de la seva vida. Sobre la vida i obra d'Orobón, Veure PANIAGUA, Xavier, *La Sociedad libertaria...*, op. cit., en especial pp. 177-182; i, sobretot, GUTIÉRREZ MOLINA, José Luis, *Valeriano Orobón Fernández: anarcosindicalismo y revolución en Europa*, Valladolid, Libre Pensamiento, 2002

Per als programadors, la intervenció fílmica de Valeriano Orobón constituïa un dels principals reclams i encerts d'aquesta darrera sessió i del cicle, car gràcies a la traducció i la narració servida pel castellà el film d'Eisenstein aconseguia allunyar-se del caràcter apològètic d'un determinat sistema polític característic d'altres produccions bolxevics per conservar, per contra, una primigènia puresa revolucionària "*sin motes ni etiquetas*", alhora que mantenia l'esperit crític original en contra de la burocràcia, "*plaga mortal que lo destroza todo*".[757] Seguint aquest mateix esquema argumental, Josep Peirats presentaria el film com una de les peces artístiques més selectes d'una cinematografia soviètica en relació a la qual i alardejant de "perspicàcia crítica", no dubtaria en confessar en aquests moments sense ambatges les seves reticències, dissentint obertament així de tots aquells companys que s'havien prodigat en elogis fins a presentar-la com la més sublim i idealitzada mostra de "cinema social"; i és que per al jove de la Torrassa,

> En materia de cinema y refiriéndonos siempre a Rusia, conviene desglosar el hecho del cinema y toda relación con el hecho o realidad rusa; las películas producidas con vistas a los públicos no afectos a la panacea roja, y las que se producen para el propio consumo de los públicos del territorio soviético. Así, pues, nuestro juicio de este cinema sufrirá variación según escojamos por objeto de nuestro análisis las películas producidas con destino a extramuros del territorio de la dictadura proletaria, o enfoquemos nuestra mirada hacia el conjunto o generalidad de la producción cinematográfica soviética; hacia la parte o hacia el todo.[758]

Establertes les precisions i preàmbuls oportuns i havent promès dedicar en un altre moment una major atenció crítica a la cinematografia soviètica (*vid. infra* capítol 7), el jove anarquista reconeixeria a continuació que el film d'Eisenstein constituïa una de les poques produccions soviètiques coetànies dignes de veure's i susceptible fins i tot d'utilitzar-se amb finalitats propagandístiques revolucionàries no partidistes; en especial, gràcies al particular estil fílmic de l'autor, qui presentava altre cop magistralment una trama argumental sense "stars", ni maquillatges, ni truculentes argumentacions i intrigues cursis, ni salons entapissats, ni cosmètiques

[757] Un operador de cine, "Última sesión del ciclo iniciado", *Solidaridad Obrera*, 23-IV-1935.
[758] PEIRATS, José, "La Línea General, film característico de los Soviets", *Solidaridad Obrera*, 20-IV-1935.

"*flappers*"[759] i "vampiresses"... El principal valor del film era precisament el seu realisme i caràcter quasi documental, el qual es derivava sobretot d'uns personatges en els quals no hi havia, en opinió del cronista, el més mínim detall que denotés artificialitat, esdevenint així fruits autèntics de la terra i de l'aire lliure. Citant el propi director rus, *La línia general* seria presentada així per Josep Peirats com el primer quadre monumental de la revolució basat en documents camperols i agrícoles, en el qual es presentaven dos episodis de la vida en el camp: l'anomenat "aspecte primitiu", pre-revolucionari, amb les insofribles privacions vitals, l'utillatge rudimentari i l'ancestral tarannà individualista i supersticiós del camperol rus; però també l'aspecte que es derivava "*de la comprensión que, mediante la fórmula colectivista, se traduce en prosperidad económica en desplazamiento del arado romano por el tractor y la segadora mecánica de gran rendimiento; el incremento de las "ponedoras" artificiales, los artels-lecheros, la desnatería* [sic.] *colectiva, la ganadería con su complejo misterioso de cruzamientos y cebaduras;* […] *en una palabra, el ideal difuso de la revolución agrícola"*.[760]

En efecte. El film, que va haver de patir interrupcions i correccions en la seva concepció inicial per adaptar-se a les exigències derivades de la canviant línia política i econòmica bolxevic postrevolucionària, pretenia explicar el procés de col·lectivització del camp rus en una època en què aquest distava encara d'avançar i consolidar-se. Per bé que Eisenstein optà per cedir per primera vegada parcialment el protagonisme narratiu de les masses a una figura individual, "Marfa Lapkina" (una jove camperola en la vida real), el film es rodà quasi íntegrament en exteriors i sense recórrer a decorats artificials per ressaltar així el seu caràcter didàctic i documental, el qual pretenia explicar el com i el per què havien de realitzar-se els canvis que havien de permetre fer avançar la revolució proletària en l'àmbit rural i transformar els pobres *mujiks* en els *koljoses* d'una idealitzada arcàdia rural post-revolucionària i

[759] *Flapper* és un anglicisme sorgit en la dècada de 1920 per referir-se a l'estil de vida de les dones joves aficionades jazz, que lluïen faldilles curtes i pentinat estil "bob cut" en comptes de faixa i que adoptaven de forma desenfrenada pràctiques i costums fins llavors associats exclusivament als homes, com ara veure licor, fumar, conduir a gran velocitat… Tot plegat com un indissimulat desafiament a les normes i costums fins llavors considerades socialment correctes i que popularitzarien en els seus relats escriptors com Francis Scott Fitgerald i en els seus papers al cinema actrius com Clara Bow.
[760] PEIRATS, José, "La Línea General...", art. cit.

harmoniosament integrada en la moderna industrial i mecanitzada.[761] Un argument que, en el fons i prescindint de matisos polítics partidistes, s'adequava bastant bé amb l'agrarisme comunalista característic de bona part de l'anarquisme hispànic[762] i que aquí es presentava a través de Marfa, una jove camperola que cansada de la seva miserable condició social es decideix a canviar de vida substituint el treball individual pel col·lectiu. Amb l'ajut del consultor agrícola de la regió i d'uns camperols tan pobres com ella però igualment decidits a canviar la seva condició, es posen en marxa. Però els èxits aconseguits molesten les autoritats i, sobretot, els *kulaks*, l'acomodada i insolidària condició dels quals es veu amenaçada pel progrés del col·lectivisme. Malgrat els intents d'uns i altres i les traves imposades per l'emergent casta de buròcrates i tecnòcrates sorgits igualment de la revolució, l'esperit lluitador de la jove Marfa no es doblega, aconseguint atreure més pagesos a la seva causa i fins i tot una cosa inaudita: un tractor, símbol del progrés tecnològic i instrument destructor de les barreres que separaven el món rural de la ciutat industrial.

Les crítiques als perills de la burocratització esdevindrien, precisament, l'altre gran mèrit del film, segons Josep Peirats, per a qui el lent i exasperant deambular del pobre camperol per l'intricada trama d'oficines i despatxos de la ciutat per aconseguir l'autorització necessària per disposar del tractor i les molèsties causades al respecte per l'eixam de "*chupatintas rojos*" que les poblaven constituïa un dels més mordaços dards llançats contra el procés d'estatalització i la casta parasitària partidista que assolava l'URSS.

Quant a la resta del programa de la sessió, poca cosa a dir si ens atenem a les mateixes fonts llibertàries, altre cop extremadament parques en detalls al respecte. Per bé que en un primer moment s'havia anunciat la projecció del drama penitenciari nord-americà *Sóc un fugitiu* (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervin LeRoy, 1932), un al·legat contra el sistema penitenciari nord-americà basat en l'obra

[761] Existeix una abundant bibliografia sobre la vida i el conjunt de l'obra d'Eisenstein en la qual pot trobar-se extensa informació sobre aquest film. Tanmateix, resulten especialment interessants les aproximacions: FLORIT CAPELLA, Josep, "Lo Viejo y lo Nuevo (La línea general, 1929): aproximación didáctica", *Film-Historia*, vol. I, nº 2, 1991, pp. 103-108; FERRERO, Ángel; ROAS Deus, Saúl, "La línea general: representaciones del campo desde la ciudad", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas,* nº 30, gener-juny de 2011, pp. 63-85 (versió en línia consultada el 2 d'agost de 2014 a http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/)

[762] PANIAGUA, Xavier, *La sociedad libertaria*…, op. cit.

autobiogràfica de Richard E. Burns i protagonitzat per Paul Muni, el film va caure finalment del cartell sense que es coneguin els motius,[763] essent finalment substituït per l'esmentat noticiari documental retrospectiu *Los últimos veinte años*, del qual no s'ha pogut localitzar cap més referència que la breu ressenya argumental promocional servida oportunament a les pàgines de *La Vanguardia* amb motiu de la seva estrena, i en la qual es destacava especialment el valor documental de les seves imatges –moltes d'elles inèdites—, així com el seu inequívoc tarannà pacifista.[764]

Amb la sessió del 21 d'abril, els organitzadors donarien per finalitzat aquest primer cicle de projeccions, acomiadant-se públicament a les pàgines de la "Soli" amb un lacònic "*hasta la temporada próxima*" que, a falta de cap altra valoració o balanç per part seva, deixava entreveure novament la satisfacció pel suposat èxit de convocatòria i el ressò mediàtic assolits entre les pròpies files i la voluntat de correspondre'ls donant continuïtat en un futur indeterminat a una iniciativa que trobaria encara un recurrent correlat i epígon en els diversos festivals i vetllades artístiques de caràcter igualment benèfic organitzats en aquestes mateixes setmanes a Barcelona, en els quals la projecció de pel·lícules tendia a presentar-se ja com el principal argument i reclam publicitari, a diferència d'aquelles altres intervencions culturals en les quals la projecció d'una pel·lícula constituïa, simplement, un amè complement a l'actuació de quadres escènics, recitals, actuacions musicals, etc. A tall d'exemple poden referir-se aquí els successius "festivals cinematogràfics" organitzats pel nucli juvenil de la Torrassa a través de la seva "Peña Cultural de Amigos del Arte Escénico" els dies 23 i 24 d'abril als cinemes Ideal i Romero de l'Hospitalet, els quals presentaren un extens i "selecte" programa fílmic conformat per una cinta documental; a continuació, el film "d'ambient popular" francès *14 de Juliol (Quatorze Juillet*, René Clair, 1933); l'habitual entreacte de dibuixos animats (de Walt Disney); i, finalment, com a cap de cartell, el film "base" o "de tesi" *La*

[763] Tanmateix, el film apareix referit com a cap de cartell d'alguns festivals organitzats igualment en aquestes mateixes dates per entitats afins al moviment llibertari, com la que tindria lloc, per exemple, el dia 9 del mateix mes en el Teatre-Cinema Victòria de Badalona, organitzada per l'Ateneu Racionalista "El Progreso" a benefici de la seva escola. Veure "Grandioso festival en Badalona", *Solidaridad Obrera*, 6-IV-1935.
[764] *La Vanguardia*, 31-X-1934.

línia general (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929), altre cop en la versió sonoritzada en castellà amb text de Valeriano Orobón.[765]

Per bé que aquesta primaveral efervescència cinematogràfica vindria a assenyalar a propis i estranys la creixent ascendència del setè art entre els quadres i organismes culturals àcrates a l'hora de programar les seves activitats formatives i de lleure, així com la seva recurrent conceptualització del mitjà com un efectiu instrument de projecció ideològica i propagandística i de relació i cohesió orgànica, el cert és que les experiències cinematogràfiques llibertàries tendirien encara a presentar, malgrat tot, un cert aire d'improvisació i de manca de sistematització en la seva execució; un fet que no deixaria de suscitar veus i opinions crítiques per part d'algun agut observador coetani. Com el ja referit L. Santos Davant, qui en un suggeridor article retrospectiu sobre les activitats cinematogràfiques llibertàries publicat en l'òrgan doctrinal de la FAI *Tiempos Nuevos,* no dubtaria en fer-se ressò del malestar sorgit en aquests moments entre alguns entusiastes cineastes "afins" per culpa del suposat excessiu prejudici doctrinal i dogmatisme exhibits habitualment pels organitzadors de festivals i sessions cinematogràfiques; circumstància que el portava a alertar oportunament d'alguns dels perills que, al seu entendre, semblaven assolar aquest tipus d'iniciatives i que impedien explotar plenament tot el potencial comunicador del setè art. En especial, l'excés de personalismes disgregadors que semblaven acompanyar habitualment les activitats i iniciatives culturals anarquistes, als quals es referiria irònicament com "*el panglosismo* [sic.] *que a todo encuentra razón suficiente para no inquietarse demasiado*", en referència al personatge de Molière.[766] A tot plegat calia afegir el problema plantejat per l'apressant excés d'activitats i de responsabilitats que assolaven als voluntariosos elements que havien palesat una major predisposició a metoditzar-se en l'estudi i la divulgació del cinema –una al·lusió a l'inquiet nucli juvenil de la Torrassa?—; fet que, més enllà de la debilitat orgànica confederal del moment, semblava denotar encara una incomprensible indiferència per part d'amplis sectors de la CNT en relació al potencial valor instrumental del mitjà en matèria de formació i projecció ideològica i propagandística, a diferència del que succeïa ja en aquests mateixos moments en

[765] "Festivales cinematográficos", *Solidaridad Obrera*, 23-IV-1935.
[766] SANTOS DAVANT, L., "Laboriosa gestación…", art. cit.

altres forces polítiques. D'aquí la necessitat de conferir una major estabilitat organitzativa i cohesió ideològica a les activitats cinematogràfiques desenvolupades per ateneus i centres de cultura afins, amb vistes a reforçar precisament el seu caràcter formatiu en detriment de les connotacions recreatives i de "*tómbola i baile ácrata*" que semblaven emanar de l'orientació benèfica i honorífica habitualment conferida, la qual no feia sinó equivocar i enredar, en opinió seva, "*la precisión de respectivas misiones de militantes y organismos confederales*". A tal efecte, no dubtaria fins i tot en evocar experiències com la frustrada ACE o les pioneres conferències i sessions de Mateo Santos a la Torrassa i altres centres de cultura juvenils àcrates, per demanar un major suport de l'organització confederal i dels organismes afins als impulsors del setè art entre els mitjans obrers, a fi que el seu esforç continuat pogués cristal·litzar, finalment, en un organisme dedicat a difondre una veritable cultura cinematogràfica entre el poble i aquest pogués erigir el mitjà en arma contra els seus enemics seculars. Calia, doncs, apostar per una especialització militant en l'àmbit cinematogràfic i impulsar a tal efecte, per exemple, iniciatives com una biblioteca del cinema entre els mitjans afins i que aquests deixessin de banda absurds prejudicis ideològics per prestar una major i més objectiva atenció a l'activitat desenvolupada arreu del país pels cineclubs i entitats similars, la qual podia servir d'exemple, finalment, per l'impuls d'uns anomenats grups "d'amants del cinema selecte" o "de valoració cinematogràfica" dedicats a promoure l'estudi del cinema entre els propis mitjans anarquistes i a servir els "materials d'orientació" necessaris per als espectadors de les futures sessions cinematogràfiques que poguessin organitzar les corresponents seccions culturals dels ateneus i sindicats confederals.

Val a dir, però, que el mateix autor no es faria pas gaires il·lusions en relació a la voluntat i les possibilitats reals de materialització d'aquests projectes. De fet, la pròpia dinàmica orgànica interna confederal i les particulars circumstàncies polítiques i socials del país no trigarien en conjugar-se altre cop per tallar les ales d'aquesta primaveral efervescència cinematogràfica llibertària i corroborar així els temors i les reticències expressades per L. Santos Davant.[767] Així, a finals d'aquell

[767] Sembla ser que les autoritats mostrarien especial zel prohibitiu en aquests mesos en relació a festivals i actes benèfics organitzats per ateneus i altres entitats culturals afins al moviment llibertari.

mateix abril la "Soli" tornava a emmudir; aquesta vegada, a causa de la seva insostenibilitat econòmica en un context determinat per la persistent pressió governativa i policial sobre uns sindicats confederals molt debilitats igualment per l'efecte combinat acumulat de l'escissió trentista i la fallida espiral insurreccional antirepublicana impulsada per alguns grups anarquistes. La desaparició del portaveu confederal –que obeïa també a motivacions estratègiques evidents, doncs ajudava a restituir la malmesa imatge pública d'una CNT molt qüestionada per la seva inhibició en els "Fets d'Octubre" i manca de suport a l'Aliança Obrera— [768] es faria notar altre cop sobre el ja prou debilitat teixit associatiu cultural llibertari, que veié com molts dels seus ateneus, escoles i entitats afins sobre els quals no pesava encara clausura policial havien de posar fi a les seves activitats per manca d'efectius i de mitjans amb què sostenir-les. Els migrats recursos disponibles semblaven aconsellar en aquests moments, en espera de circumstàncies més propícies i al compàs d'un procés de reflexió interna i revisió crítica de l'estratègia i la línia política seguida fins llavors –concretat, per exemple, en la substitució del qüestionat Francisco Ascaso per Mariano Rodríguez Vázquez "Marianet"[769] al capdavant de la CNT catalana o en l'assumpció del control de la FAI catalana per la gent del grup "Nervio"—, reconduir novament els esforços militants vers el terreny del debat ideològic i la difusió cultural a través, per exemple, d'aquelles poques capçaleres que van poder continuar sortint al carrer havent de pagar, això si, el peatge del visat previ de la censura i

---

Almenys així es desprèn de la nota enviada per la Jefatura Superior de la Policia al consistori de l'Hospitalet recordant la prohibició expressa de la celebració d'un festival benèfic pro-presos el 13-VI-1935 al cinema Guimerà de l'Hospitalet. AH / Administració General, Capsa 512 Bis, Carpeta 1935 (II) "Policia".

[768] TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera…*, op. cit., pp. 80-81.

[769] Tot i esdevenir un dels homes forts de l'anarcosindicalisme espanyol durant la Guerra Civil, la figura de Mariano Rodríguez Vázquez (Barcelona, 1909 – Ferté, França, 1939) esdevé encara avui dia força desconeguda. D'origen gitano, orfe i criat a l'asil Durán, la seva figura començaria a emergir en el si de l'entramat orgànic confederal al compàs de les lluites i conflictes dels anys republicans en el sector de la construcció. Com a secretari de la CNT catalana i del CN de la CNT, la seva figura apareix vinculada a l'aposta governamental anarcosindicalista durant la guerra civil, fet que li valdria en anys successius fortes critiques per part d'amplis sectors del món llibertari i per una historiografía militant que l'acusaria, en el millor dels casos, d'actuar sempre al dictat de figures com Horacio Martín Prieto o Juan García Oliver. Una excepció al respecte és el panegíric MUÑOZ DÍEZ, Manuel, *Marianet: semblanza de un hombre*, México D.F., 1960, escrit poc després de la seva mort accidental a França. Quant al tractament de "Marianet" per la historiografía militant llibertària: MARTÍN NIETO, Isaac, "Gitano, ignorante y traidor. Mariano R. Vázquez en la literatura histórica militante libertaria" a Ibarra Aguirregabría, Alejandra (coordinadora editorial), *No es país para jóvenes [Actas del III Encuentro de jóvenes investigadores de la AHC],* Bilbao, Universidad del País Vaso, Servicio Editorial, 2012 (hi ha una versió electrónica disponible d'aquest document a través de la plataforma de recursos i serveis documentals "dialnet", http://dialnet.unirioja.es/)

l'omissió de qüestions relatives a l'actualitat política espanyola en els seus continguts.

Tanmateix, la reaparició l'agost del mateix any del portaveu confederal, en format renovat i tirada ampliada,[770] no trigaria a reportar novament notícies relatives a una represa (o continuació) de les activitats cinematogràfiques per part dels mitjans llibertaris; en especial durant els mesos de tardor i hivern, coincidint amb el relatiu relaxament de la pressió policial i governativa que acompanyaria la crisi i progressiva descomposició dels governs radical-cedistes i la seva substitució per altres de caràcter més moderat i centristes. La celebració de festivals artístics i cinematogràfics de caràcter benèfic per part d'algunes entitats i organismes culturals afins al moviment llibertari[771] vindria així acompanyada, a finals de novembre, per l'anunci a les pàgines de la "Soli" de la preparació d'una nova temporada o cicle de sessions de "cinema selecte"; un fet reportat com un gest de deferència i obligada correspondència a la bona acollida dispensada pel públic obrer de Barcelona a aquest tipus d'esdeveniments. La iniciativa, però, no tindria ara la continuïtat ni el ressò mediàtic assolits anteriorment, quedant, per contra, en una incursió guerrillera conformada per dues úniques sessions, el caràcter episòdic i fugisser de les quals vindria en qualsevol cas justificat pels seus organitzadors per la voluntat de no incórrer en estèrils i contraproduents reiteracions quant a la programació de films i per la necessitat d'ampliar el catàleg de títols susceptibles de considerar-se "selectes" des d'un punt de vista artístico-ideològic, centrant així a tal efecte l'atenció ara en aquelles poques produccions de la temporada en curs de reconeguda vàlua artística i argumental però que no havien rebut el necessari favor del públic perquè, segons afirmaven, "*la publicidad se concentra en media docena de figuras cultivadoras de lo frívolo, de lo obsceno y de lo insubstancial*".[772] Arguments, tanmateix, que deixen entreveure igualment els problemes de caire "logístic" amb què segurament es

[770] TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera*…, op. cit., pp. 81-82

[771] Per exemple, el 1 d'octubre al cinema Ideal, organitzat per l'anomenada "penya" o "Agrupació Dramàtica Amichatis", en el qual es projectaren els films francesos *Visca la Llibertat* (*A nous la liberté!,* René Clair, 1931) i *Carlemany* (*Charlemagne,* Pierre Colombier, 1934); o el 19 de novembre, al mateix cinema del Poble Nou, a favor del setmanari *¡Liberación!* (Barcelona, 1935 – 1936), amb el passi del film *Mercat de dones* (*Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht*, Jaap Speyer, 1931), una denúncia del comerç i l'explotació sexual de les dones protagonitzada per Dita Parlo. *Solidaridad Obrera*, 29-IX-1935 i 16-XI-1935, respectivament.

[772] Un Operador de Cine, "Cinema. Sesiones selectas", *Solidaridad Obrera*, 19-XI-1935.

trobarien els impulsors d'aquest fugisser nou cicle de sessions com a resultat de la debilitat orgànica confederal i la conseqüent precarietat de mitjans materials i humans disponibles, les quals dificultarien l'accés a les sales d'exhibició i l'obtenció de còpies de films. I tot plegat, finalment, convenientment adobat amb l'inevitable presència disgregadora dels personalismes, en aquest cas exemplificats amb la inhibició del nucli juvenil de la Torrassa, com a resultat, segurament, de la seva manifesta manca de sintonia amb els nous sectors i grups dirigents del moviment llibertari, la qual s'havia palesat ja uns mesos abans amb l'abandó del grup "Afinidad" de la Federació Local de Grups Anarquistes de Barcelona i la sortida de Josep Peirats de la redacció de la "Soli".[773]

Amb tot, el diumenge 24 de novembre tindria lloc en la gran sala del Gran Teatre Circ Barcelonès de les Drassanes[774] la sessió inaugural d'aquest nou cicle o temporada de cinema selecte, la qual presentaria com a reclam principal o "film base" la producció nord-americana *Massacre* (Alan Crosland, 1934), un western argumentalment atípic en el qual es pren partit per la causa dels indis americans. D'aquí que fos ostentosament referit a les pàgines de *Solidaridad Obrera* com una pel·lícula "de tesi", és a dir: que no pretenia demostrar les libidinoses habilitats de cap "star" ni el "donjuanisme" [sic.] afeminat o viril de cap rutilant galant de la gran pantalla. Afirmacions, però, que hom s'atreveix a considerar un tant discutibles, especialment atesa la interpretació de Richard Barthemlmess en el paper protagonista de l'indi "Joe Thunderhorse", un atractiu Sioux que en començar el film és presentat a l'espectador com l'estrella d'un espectacle sobre el *Far West* que havent abandonat de jove la seva reserva natal per estudiar i progressar econòmicament ha acabat integrant-se de ple en la societat de l'home blanc, fins al punt de comportar-se i actuar com una veritable estrella de cine: cobra un gran salari, condueix a tota velocitat un flamant automòbil profusament decorat amb motius indis i, és clar, és un galant pel qual sospiren les noies. La seva condició d'indi desnaturalitzat –o integrat, segons el punt de vista— i la seva consciència es veuran sacsejades, però, quan és

[773] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida…*, op. cit. pp. 255-258 i 273-280.
[774] Inaugurat l'any 1853, el Teatre Circ Barcelonès esdevindria aviat, després d'una sèrie de reformes i ampliacions, el tercer teatre més important de la ciutat, per darrera del Principal i el Liceu, i una de les sales amb una major capacitat, amb gairebé 2.300 butaques. De fet, el seu nom provenia dels espectacles eqüestres i de circ que s'hi celebraren en els seus primers anys de funcionament aprofitant la seva gran platea.

cridat al llit de mort del seu pare, el vell cap indi "Black Pony", qui no és capaç de reconèixer el seu fill. Serà llavors quan el jove protagonista comenci a prendre consciència de la situació miserable en què viuen els seus germans indígenes per culpa de la cobdícia i la falta d'escrúpols dels funcionaris blancs que regeixen els destins de la reserva amb la complicitat d'alguns sioux traïdors al seu poble, com el cap Elihu P. Quissenberry. El contrapunt aquí el posa la jove Lydia, una guapa indígena interpretada per l'elegant Ann Dvorak, de la qual s'enamorarà ràpidament el protagonista, qui per el camí i amb l'ajut del seu veloç automòbil, venjarà els abusos comesos pels funcionaris sobre els indis, guanyant-se així l'amor de Lydia i el respecte del seu poble. Tota una catarsi per al protagonista, qui decidirà finalment abandonar el glamurós món de l'espectacle per erigir-se en representant i defensor de la causa indígena en un Washington, paradoxalment, poblat per comprensius funcionaris. Una visió amable del govern federal nord-americà que hom pot relacionar amb el suport prestat pels dirigents i fundadors de la Warner al president Roosevelt i la seva política reformista del *New Deal*, en el marc del qual es promulgaria el mateix any d'estrena del film una coneguda "Llei de Reorganització Indígena" que pretenia retornar als indis el dret a organitzar els seus propis assumptes en les reserves.[775]

Les connotacions i servituds polítiques del film no evitaren, però, que des de les pàgines de *Solidaridad Obrera* s'elogiessin la valentia i l'atreviment amb què s'airejava i es denunciava l'ancestral autoritarisme exercit sobre els pobles indígenes per un home blanc artificial, culte, civilitzat, legislador, autoritari...[776] Afirmacions en suport de les quals es recorreria altre cop a l'efectisme publicitari de la cita de comentaris sobre la pel·lícula publicats en altres mitjans escrits amb motiu de la seva estrena: judicis "d'escriptors burgesos", impresos en "periòdics burgesos", però formulats en virtut d'una veritat irrefutable i d'ocultació impossible. Igualment efectista es presentaria la publicació en les mateixes pàgines d'una carta adreçada uns mesos abans per un treballador asturià d'Ujo als organitzadors del primer cicle de sessions de cinema selecte, en la qual es suggeria la idoneïtat de la projecció d'un

[775] Una visió introductòria a les relacions de Hollywood amb el New Deal a MUSCIO, Giuliana, "El New Deal", a RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932 – 1955)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 15-41.
[776] Un Operador de Cine, "Cinema. Massacre", *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1935.

film que malgrat el seu suposat caràcter "burgés", mitjançant una adequada contextualització en forma d'explicació verbal o escrita prèvia al visionat podia servir als espectadors una crítica molt més severa sobre el colonialisme blanc que l'aclamada *Eskimo* (W. S. Van Dyke, 1933), en mostrar tota la gama d'ardits i males arts posades en pràctica pels representants de l'estat per deixar arruïnats als aborígens pobladors dels Estats Units.[777] Una petició que els mateixos organitzadors del cicle argumentarien no haver pogut o volgut satisfer en el seu moment perquè la temperatura ambiental i social del moment "*invitaba más a la excursión dominical que a recluirse en un cine*" i que ara, en deferència a les moltes demandes i mostres de suport rebudes d'arreu del país en relació a la projecció de "films selectes" en sessions especials, es decidien a satisfer per un mòdic preu de 50 cèntims i convenientment precedida i acompanyada de dues amenes i instructives cintes documentals, dos curts de dibuixos animats en color de Walt Disney... i l'efectista i publicitària promesa als possibles assistents d'alguna sorpresa més "*de recio sabor artístico*".[778]

Seria precisament en aquests moments quan des dels mateixos mitjans confederals s'insistiria en l'ús del cinema com instrument de relació i projecció ideològico-propagandística, apostant-se a tal efecte des de les pàgines de la "Soli" per estendre en aquests moments la celebració de festivals i sessions de "cinema selecte" més enllà de l'àmbit urbà barcelonès, instant així als mitjans afins "de comarques" a crear grups o comissions en els ateneus i entitats culturals existents en els pobles, encarregades de "pressionar" –cito textualment— als empresaris dels cinemes "*para que de vez en cuando se celebren sesiones de cinema selecto en los pueblos, obligándoles a que se aparten de la influencia de los curas y propietarios del lugar*. [...] *No se trata de buscar films anarquistas, que no los hay, sino films aceptables, buenos, artísticos, éticos, que enseñen algo de utilidad y que realicen una labor verdaderamente cultural. El buen cinema debe llegar también a las comarcas. Los compañeros deben encargarse de ello*".[779]

---

[777] Un Operador de Cine, "Cinema. Carta de un trabajador asturiano sobre "Massacre", producción con que se inauguran las "sesiones de cinema selecto" mañana día 24, domingo, en el Circo Barcelonés", *Solidaridad Obrera*, 23-XI-1935.
[778] "Sesiones de cinema selecto", *Solidaridad Obrera*, 21-IX-1935.
[779] "El cinema en las comarcas", *Solidaridad Obrera*, 19-XII-1935.

No sembla pas, però, que la crida trobés gaire ressò en aquests moments, segurament a causa de la debilitat orgànica de la CNT,[780] la qual determinà també un cert retraïment de l'activitat cinematogràfica a la mateixa Barcelona, on aquesta revestiria en setmanes successives un caràcter episòdic, amb la celebració d'alguns "festivals artístics" d'accentuat caràcter benèfic. Com el que tindria lloc, per exemple, el 26 de novembre al cinema Meridiana del Clot a favor de l'Organització Sanitària Obrera (OSO), el qual presentaria un cartell certament "selecte" des d'un punt de vista artístico-cinematogràfic, amb el curt de dibuixos animats de Walt Disney *Dansa Macabra* (*Skeleton Dance*, 1929), primer episodi de la singular sèrie "Silly symphonies", caracteritzada per no presentar personatges estrella com el popular Mickey Mouse; el film documental *Rusia d'ahir i d'avui*... en primícia abans de la seva estrena en altres sales de Barcelona!; i, finalment, com a films "base" o de tesi, l'al·legat antimilitarista *Quatre d'infanteria* (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930) i el drama romàntic alemany *Rapsòdia Hongaresa* (*Ungarische Rhapsodie*, Hans Schwarz, 1928), una producció de la UFA rodada originalment en format mut i sonoritzada a posteriori i que havia suposat el primer paper rellevant de la sensual Dita Parlo.[781] Un altre festival interessant, per bé que amb un cartell més convencional, seria el celebrat el 10 de desembre al cinema Ideal del Poble Nou, a benefici de la biblioteca de l'Agrupació Dramàtica "Amichatis", el qual comptaria amb el passi del musical alemany *Vuit orenetes* (*Acht Mädels im Boot,* Erich Waschneck, 1932) i la comèdia romàntica nord-americana *Succeí una nit* (*It happened one night*, Frank Capra, 1934), protagonitzada per Clark Gable i Claudette Colbert.[782]

Tanmateix, caldrà esperar fins a les darreries de febrer de 1936 per tenir novament notícies a les pàgines de la "Soli" de la celebració d'una nova sessió de "cinema selecte" pròpiament dita. Aquesta tindria lloc el diumenge dia 23 a la sala del complex recreatiu Iris Park, i en correspondència amb el clima d'eufòria que semblava acompanyar en aquells moments entre els mitjans obrers el recentíssim triomf electoral del Front Popular i la conseqüent promulgació d'una àmplia amnistia per als presos socials i la previsió de l'anhelat l'aixecament de les mesures

[780] "Por el enfoque de las actividades reorganizadoras", *Solidaridad Obrera*, 23-XI-1935
[781] Sobre aquest cartell: "Festivales", *Solidaridad Obrera*, 23-XI-1935.
[782] Vegi's "Festivales", *Solidaridad Obrera*, 10-XII-1935.

governatives llargament imposades sobre els sindicats confederals, des de l'organització no s'intentaria aquesta vegada dissimular el caràcter benèfico-recreatiu que habitualment tendia a connotar aquest tipus d'esdeveniments (en aquest cas a favor del setmanari *Tierra y Libertad*), argumentant-se al respecte la voluntat d'atreure un públic "de gustos eclèctics" i que sense renunciar al plaer de pensar li agradés també riure i divertir-se en una sala de cinema. Al capdavall, afirmarien, "*la vida brinda constantemente ella por si, sin que nadie lo solicite, bastantes sinsabores, que es preciso neutralizar en beneficio del sistema nervioso, del cerebro, de la salud*".[783] A tal efecte, el cartell vindria ara conformat per l'habitual entrant a base de dibuixos animats i per la comèdia lleugera nord-americana *Viatge de plaer* (*Six of a Kind*, Leo McCarey, 1934), oportunament presentada a propis i estranys com "*una hora de solaz y deleite sanos e inolvidables*" i com un homenatge a aquells artistes capaços d'aixecar l'ànim dels espectadors sense haver de recórrer a situacions forçades i artificials ni incórrer en grolleries i trucs passats de moda; és a dir: "*los que saben hacer reír con su gracia espontanea y su arte difícil* [y] *que merecen el aprecio de todos porque logran transportarnos, aunque sea momentáneamente, a la región feliz de la alegría*".[784] Tot plegat, és clar, servit com un amè aperitiu al conseqüent film "de tesi", que aquesta vegada seria la producció nord-americana *El Delator* (*The Informer,* John Ford, 1935), estrenada pocs mesos abans als cinemes de Barcelona i presentada ara a les pàgines de *Solidaridad Obrera* com un acabat estudi de la psicologia del confident i un homenatge a la figura cinematogràfica del traïdor, personatge d'importància equiparable a la de l'heroi en la pantalla, "*porque ésta no es sino el trasunto de la vida real y la vida está plagada de traidores*".[785] D'aquí que, malgrat la seva original factura "burgesa", el film esdevingués en qualsevol cas acceptable per aquells que, precisament per mantenir un ideal revolucionari anarquista, es mostraven especialment exigents en matèria artística i sabien apreciar el singular mestratge interpretatiu que aconseguia despertar una sincera repulsió vers la figura del confident, un dels éssers més infames i

[783] Un Operador de Cine, "Cinema Selecto. El arte difícil de deleitar", *Solidaridad Obrera*, 22-II-1936.
[784] "Sesiones de cinema selecto", *Solidaridad Obrera*, 21-II-1936.
[785] "Un Operador de Cine, "Cinema Selecto. Sobre psicología del traidor", *Solidaridad Obrera*, 22-II-1936. Termes similars foren ja evocats uns mesos abans en les pàgines del mateix portaveu confederal en la crònica servida a propòsit de l'estrena del film en les sales de Barcelona: "Cinema. "El Delator" en el Avenida", *Solidaridad Obrera*, 11-XII-1935.

abjectes de la societat, odiat per tothom, fins i tot per aquells que se n'aprofitaven. I és que la traïció, com la lleialtat, esdevenien "substàncies essencials" que influïen extraordinàriament en el decurs de les lluites socials:

> No hay causa justa sin su traidor, ni empresa noble sin su mercader. En todo movimiento revolucionario existe oculto bajo los matorrales del camino algún nidal de confidentes. Hasta Jesús tuvo su Judas, que, según la leyenda, le vendió al tiempo que estampaba en su rostro un beso...[786]

Com ha quedat apuntat, la matinal del 23 de febrer seria la darrera d'aquest episòdic i fugisser segon cicle de "cinema selecte". Per bé que en les successives setmanes persisitiria a Barcelona la celebració de vetllades i festivals cinematogràfics de caràcter benèfico-recreatiu,[787] aquest tipus d'activitats tendirien a presentar, en línies generals, un caràcter dispers, a despit de les veus que venien insistint en la idoneïtat d'aprofundir i sistematitzar l'ús del cinema amb finalitats culturals i propagandístiques i de la consolidació del debat teòric sobre el mitjà en una renovada i revitalitzada premsa cultural àcrata. Segurament perquè a l'autocomplent autodidactisme que acompanyava habitualment l'activitat cultural llibertària i que dificultava qualsevol mena de metodització o especialització militant, s'afegiria precisament en aquests primers mesos de 1936 la prioritització de l'activitat orgànica en la reactivació dels sindicats confederals –un fet que hom pot comprobar fàcilment a través de l'allau de convocatòries, assemblees i mítings que poblarien les pàgines de la "Soli" i altres periòdics— i la conseqüent reactivació i escalada de la conflictivitat laboral que seguí al triomf del Front Popular en sectors tan "sensibles" com el Transport i el Port de Barcelona o el Ram de l'aigua, amb la qual pretenia il·lustrar-se a propis i estranys el suposat "ressorgir confederal" que havia de culminar en el congrés de reunificació de maig de 1936 a Saragossa.

Seria precisament com a resultat dels debats i l'activitat relacional desenvolupada al caliu d'aquest esdeveniment que a principis del mes de juliol, pocs

---

[786] Ibídem.

[787] Per exemple, el diumenge 8 de març al cinema Trianón a benefici de l'OSO; el diumenge 15 de març al cinema Bohéme de Sants a benefici de la biblioteca de la "Peña Cultural de Amigos del Arte Escénico" de la Torrassa; el diumenge 5 d'abril al cinema Rosso a benefici de l'escola racionalista "Voluntat" de les Corts; el diumenge 3 de maig al cinema Romero de la Torrassa, a benefici de l'Escola Moderna... Per aquestes vetllades i sessions vegi's, successivament, "Festivales", *Solidaridad Obrera*, 8-III-1936, 15-III-1936, 4-IV-1936 i 1-V-1936.

dies abans de l'esclat de la Guerra Civil, un recentment creat Comité de Relacions dels sindicats d'espectacles de la CNT adreçava des de les pàgines de *Solidaridad Obrera* una crida a la militància en general i als treballadors del cinema en particular per adoptar les mesures oportunes per fer del cinema un efectiu instrument de formació i propaganda revolucionària:

> ¿han pensado los compañeros el vasto y dilatado horizonte que el teatro y el cine tienen como factor educativo en las presentes y futuras generaciones con un simple cambio de procedimientos argumentales? Mediten serenamente los inadaptados al sistema actual, y estamos seguros que cooperarán entusiásticamente, desde, hoy, a una metódica preparación que mediante la relación entre los trabajadores haga posible inmediatamente después de la revolución manejar con celeridad palanca tan formidable para la humanidad como es la que en forma de recreo y agradable entretenimiento, puede elevar la mentalidad de grandes y chicos.[788]

[788] "El Comité de Relaciones de los Sindicatos de Espectáculos Públicos de España, a todos los Sindicatos, secciones e industrias cinematográficas, en particular, y a los sindicatos y militantes en general", *Solidaridad Obrera*, 7-VII-1936.

7 Por una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social[*]

El crecimiento fantástico, rapidísimo, de la cinematografía, es obra de la organización capitalista. Puede afirmarse, sin temor a incurrir en error, que, con un régimen libre sin propiedad privada, sin dinero y, por lo tanto, sin egoísmos, no sería hoy, al cabo de los cuarenta años de su invención, lo que es la cinematografía. Lo cual no dice nada en favor del actual régimen, ya que sería preferible una cinematografía atrasada al hambre de los sin trabajo, a la inicua comedia de la política y a la denigrante tiranía actual.

Alfonso Martínez Rizo, "Cinematografía", *Estudios,* 1935

A nosotros no nos interesa el cinema por sus productos –que los sabemos malos— en tanto no lleven estampado el sello impoluto de nuestra conformidad ideológica. Nos interesa el acceso al utillaje técnico que puede producir películas decentes sin menoscabo de la dignidad humana.

José Peirats, "Por un cinema social", ¡Liberación!, 1935

En contrast amb les dificultats organitzatives existents a tots els nivells, 1935 seria un any fructífer per al moviment llibertari en matèria cinematogràfica. Les multitudinàries "sessions de cinema selecte" organitzades la primavera d'aquell any a Barcelona per alguns elements llibertaris en col·laboració amb el Sindicat d'Espectacles Públics de la CNT en foren, segurament, el millor exemple, i serviren, segurament, per fer veure fins i tot als més escèptics les possibilitats i el potencial que oferia el mitjà en matèria de projecció propagandística doctrinal i de cohesió orgànica i mobilització social; fins i tot en aquells moments en què l'acció censora i vigilant de les autoritats dificultava o impedia dur a terme i consolidar qualsevol activitat militant a nivell orgànic. D'aquí la consolidació en aquests moments del mitjà entre els continguts de les principals publicacions culturals i projectes editorials àcrates del moment, com ara *Estudios*, *Tiempos Nuevos* o fins i tot les publicacions

[*] L'encapçalament del present capítol es correspon el del fulletó homònim, obra de Josep Peirats i publicat el juny de 1935 a Barcelona, el qual apareix extensament referit més endavant.

de la família Montseny, les quals es dotarien oportunament en endavant d'espais o seccions més o menys fixes dedicades al comentari i el debat cinematogràfic i en les quals hom pot trobar personalitats i figures amb visions i opinions diferents i contrastades sobre el mitjà, al marge fins i tot de les principals constants discursives cinematogràfiques àcrates esbossades en aquests anys i referides en un capítol anterior. Un fet, finalment, que hom no pot evitar relacionar aquí amb el tarannà i la idiosincràsia particular i diferenciada del mitjà o plataforma en les quals s'inserien, així com tampoc, és clar, amb les diferents trajectòries vitals i militants individuals.

7.1 Alfonso Martínez Rizo: la cinematografia… "*al día con la ciencia*"

Entre les diferents aportacions al debat cinematogràfic llibertari dels anys republicans mereix una primera atenció especial aquí la realitzada per l'enginyer murcià Alfonso Martínez Rizo (Cartagena, 1877 – Barcelona, 1951), en especial per la singular condició de "tècnic" del personatge, la qual contribuí, se'ns dubte, a erigir-lo en una de les personalitats més originals del panorama cultural i del doctrinarisme anarquista hispànic del període.[789]

Fill d'un vell republicà federalista, Alfonso Martínez Rizo apareix efectivament referit habitualment com a enginyer industrial –de fet, sovint signaria les seves col·laboracions a la premsa llibertària com "un ingeniero español"—, per bé que els seus coneixements i estudis tècnics foren en gran mesura resultat del seu jovenívol pas per l'exèrcit: ingressat l'any 1895 en l'Acadèmia d'Enginyers Militars de Guadalajara, dos anys més tard posseïa ja el grau de tinent i el 1905 rebia els galons de capità. Malgrat haver estat condecorat tres vegades i posseir informes molt favorables dels seus superiors en relació a les seves aptituds i capacitats intel·lectuals i militars –dominava perfectament l'anglès i el francès—, l'any 1912 abandonaria voluntàriament les armes, les quals no tornaria a prendre fins un quart de segle més tard, quan durant els primers mesos de la guerra civil serviria voluntàriament en les

[789] A banda de les corresponents obres referencials biogràfiques disponibles, per a la vida i obra d'Alfonso Martínez Rizo poden consultar-se, entre d'altres, PANIAGUA, Xavier, *La sociedad libertaria…*, op. cit, pp. 190-197; també, URIBE, Augusto, "Alfonso Martínez Rizo" a *Utopías anarquistas españolas. Una literatura de anticipación peculiar*, consulta en línea el 1 de novembre de 2013 a http://www.augustouribe.com/anarquistas_02.htm.

files de la columna encapçalada per Antonio Ortiz (originalment coneguda com a "Sur-Ebro") com a milicià i cronista de guerra,[790] abans de passar per motius d'edat a servir en la rereguarda com a enginyer en la socialitzada companyia de ferrocarrils MZA. Per bé que els primers contactes de Martínez Rizo amb l'anarquisme es remunten, molt probablement, als anys de la Gran Guerra europea i la seva conflictiva postguerra –molt probablement, després d'un breu flirteig amb el radicalisme lerrouxista—, la seva figura no començarà a assolir rellevància entre les files llibertàries fins a la caiguda de la dictadura primorriverista, en especial arran de la seva activitat editorial al capdavant del segell "Mar",[791] una empresa impulsada per ell mateix a Barcelona per mirar de donar sortida a les seves primeres obres de "divulgació sociològica": almenys una vintena de fulletons, d'una quinzena de planes i dedicats a tractar qüestions tan diverses com el problema de l'atur, el naturisme, la sexualitat, l'organització federal dels estats, els orígens del pistolerisme, les causes de l'adveniment de la II República, l'organització sindical corporativa, el cooperativisme..., els quals li obririen les portes a col·laborar assíduament en endavant en algunes de les més prestigioses revistes culturals àcrates del període, com les valencianes *Orto* i *Estudios* o la barcelonesa *Tiempos Nuevos*; activitat que compaginaria en aquests anys amb la docència com a mestre racionalista. Afegirem, com a colofó a aquest breu apunt biogràfic, que la trajectòria vital del murcià resta malauradament encara avui dia plena d'incògnites, en especial pel que fa als seus darrers anys de vida: malgrat que la majoria de fonts llibertàries indiquen que el seu rastre es perd durant els darrers mesos de la guerra civil, sembla ser que finalment va romandre a Barcelona després de la derrota republicana, aconseguint fins i tot eludir la repressió dels vencedors per col·laborar ocasionalment amb algunes revistes llibertàries de l'exili, com ara *Ruta* (Marsella, Tolouse, París, 1944 – 1953), continuadora de la publicació homònima editada a Barcelona per l'organització juvenil anarquista catalana durant la guerra.

La principal obra "tècnica" d'Alfonso Martínez Rizo seria *La urbanística del*

[790] Seva seria, per exemple, la sèrie de 13 cròniques publicades per *Solidaridad Obrera* entre el 31 de juliol i el 30 d'agost sota el genèric encapçalament "De Barcelona a Zaragoza", en les quals es relatava l'avenç d'aquesta unitat per terres aragoneses, des de Casp fins a Azaila, un petit poble situat a pocs quilòmetres de Belchite.

[791] Sembla ser que prèviament havia dirigit a Barcelona la col·lecció "Estrelles de l'amor", una sèrie de petites biografies i relats roses novel·lats sobre dones il·lustres i famoses per les seves aventures amoroses, de la qual, però, no s'ha pogut localitzar cap exemplar.

porvenir, en la qual es presentava i desenvolupava el projecte de l'anomenada "Ciutat Jardí" divulgat originalment a casa nostra dues dècades abans per Cebrià de Montoliu.[792] L'obra fou publicada l'any 1932 a València pel prolífic Marín Civera[793] en la seva col·lecció "Cuadernos de cultura", una extensa col·lecció de gairebé un centenar de fulletons publicats quinzenalment entre 1930 i 1933 a València i Madrid i que assolí especial difusió més enllà fins i tot de les pròpies files llibertàries, amb obres majoritàriament d'autors espanyols (molts d'ells novells) i que acostumaven a enquadrar-se en seccions temàtiques (política, filosofia, ciències naturals, art i literatura...).[794] Per bé que sovint s'ha considerat l'enginyer murcià com un dels principals exponents de l'urbanisme anarquista i un precursor de l'anomenat "urbanisme orgànic", contrari a l'expansió constant de les conurbacions urbanes i de la separació del camp i la ciutat,[795] Alfonso Martínez Rizo és conegut igualment per la seva singular obra de ficció, formada per dues obres plenament inscrites en l'àmbit de les utopies llibertàries i que, a diferència de la majoria dels seus precursors i coetanis, atorga al murcià el mèrit d'haver intentat superar l'extensió del relat per

---

[792] Cebrià de Montoliu i Togores (Palma de Mallorca, 1873 – Albuquerque, EUA, 1923) fou un dels principals exponents del reformisme social català de principis del segle XX. Participà activament en iniciatives com l'Institut Obrer Català (1902) o el Museu Social (1909) i l'any 1912 fou un dels impulsors de la societat cívica Ciutat Jardí, dedicada a difondre el pensament i l'obra d'arquitectes i urbanistes preocupats per l'habitatge popular i la planificació de la ciutat moderna. Sobre el concepte de "Ciutat Jardí" i la seva introducció a casa nostra, MASJUAN, Eduard, *La ecología humana en el anarquismo ibérico. urbanismo "orgánico" o ecológico, neomalthusianismo y naturismo social*, Barcelona, Icaria, 2000.

[793] Marín Civera Martínez (València, 1900 – Mèxic, 1975) ha estat considerat un dels principals introductors a Espanya del pensament sindicalista de figures com el francès Pierre Besnard (Montreuil-Bellay, 1886 – Bagnolet, 1947) i l'holandès Christiaan Cornelissen (Den Bosch, 1864 – Domme, 1942). Afiliat a la CNT d'ençà els anys de la Gran Guerra europea, l'any 1934 participaria juntament amb Ángel Pestaña en la fundació del Partit Sindicalista i durant la guerra civil dirigiria el seu portaveu, el periòdic *Mañana* (Barcelona, 1937 – 1939). La seva obra es caracteritzaria per la voluntat de conjuminar, a través del sindicalisme, marxisme, anarquisme i fins i tot aportacions dels economistes liberals clàssics, com David Ricardo. D'ell es diria amb ironia a les pàgines del *Suplemento de Tierra y Libertad* (nº 6, desembre/gener de 1933) que era "*un revolucionario cuyas armas son los números. Un maestro cuyo método son las demostraciones exactas que dan los números. Un hombre bueno que, con los números saca a luz los resultados de la bajeza y ambición de los hombres malos. MARIN CIVERA es un cerebro y un corazón revueltos entre un conglomerado de números"*. Sobre Marín Civera vegi's, PANIAGUA, Xavier, *Educación y economía en el sindicalismo de Marín Civera*, València, Instituto de Ciencias de la Educación, 1979; del mateix autor, *La Sociedad libertaria*..., op. cit., en especial pp. 182-190.

[794] Per a una relació detallada dels títols publicats i els seus autors pot consultar-se la web "Proyecto Filosofía en Español", en concret l'entrada http://www.filosofia.org/ave/001/a047.htm (consulta en línia el 1 de novembre de 2013).

[795] Per exemple, MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Las ciudades y el campo", *Solidaridad Obrera,* 9-III-1932. Una visió més àmplia del pensament urbanístic de Martínez Rizo a MASJUAN, Eduard, *La ecología humana…,* op cit., en especial, pp. 161 i ss.

introduir-se en el terreny de la novel·la.[796] En la primera d'elles, *1945. El advenimiento del comunismo libertario. Una visión novelesca del porvenir*, publicada l'any 1932 a València, s'expliquen en primera persona i amb un estil senzill i directe els esdeveniments que, segons l'autor, determinarien la proclamació del comunisme llibertari a Espanya l'any 1945; i tot plegat, amb la finalitat de realitzar una "funció educativa" encaminada a donar a conèixer i comprendre, mitjançant un argument novel·lesc, la possibilitat de l'establiment del comunisme llibertari i del desenvolupament de la "vida civilitzada" a partir d'aquest. La segona obra, *El amor dentro de 200 años (la vida sexual en el futuro). Visión novelesca de rebeldías futuras,* publicada igualment l'any següent a València, és continuadora de l'anterior i en ella s'explica l'adveniment definitiu de l'acràcia arreu del món a través de la figura d'un militar i enginyer que després d'anys de somni hipnòtic desperta en una nova societat mundial en la qual tothom parla espanyol... perquè fou precisament a Espanya el primer lloc on es proclamà el comunisme llibertari![797] I és que una de les originalitats del pensament de Martínez Rizo, molt influenciat per l'obra de sindicalistes com Pierre Besnard o Christiaan Cornelissen, és la consideració de l'anomenat "comunisme llibertari" com una fase de transició –ell en diria "de liquidació"— cap a la veritable anarquia, és a dir, cap una societat plenament lliure, sense autoritat ni poder de cap mena sobre els individus; un procés que, al seu entendre, no podia estar pas exempt del reconeixement de "normes autoritàries", car suposà encertadament que no tots els individus estarien necessàriament disposats a accedir per pròpia voluntat a la nova humanitat, de manera que alguns haurien de ser "exclosos" i altres convenientment "tutelats" i educats, mentre la societat organitzava i adaptava progressivament la producció de béns a les necessitats col·lectives.

La característica preocupació i fe llibertària en l'educació i la cultura en general com a instruments revolucionadors de consciències, així com també una indissimulada curiositat intel·lectual per tot allò relatiu a la ciència i, sobretot, a una tecnologia cada vegada més aplicada i més determinant en la vida quotidiana, conformarien l'eix vertebrador de la prolífica tasca divulgativa duta a terme en

[796] Sobre aquesta qüestió resulta molt útil l'estudi introductori del recopilatori GÓMEZ TOVAR, Luis; PANIAGUA, Javier, *Utopías Libertarias Españolas, siglos XIX-XX*, Madrid, Ediciones Tuero i Fuandación Salvador Seguí, 1991.
[797] Ambdues obres poden trobar-se editades en el recopilatori referit en la nota anterior.

aquests anys per l'enginyer murcià, i en la qual s'inseriria precisament la singular atenció prestada al cinema a mitjans de 1935 des de les pàgines de la revista valenciana *Estudios*, ocasionalment referida amb anterioritat en aquest mateix treball com un dels projectes editorials i culturals llibertaris més originals, longeus i prestigiosos del període i amb una difusió i repercussió que transcendiria fins i tot el propi àmbit cultural i ideològic anarquista. Successora i continuadora de l'alcoiana *Generación Consciente*, editada igualment pel valencià Joaquín Juan Pastor,[798] *Estudios* evolucionaria a partir del primigeni individualisme neomalthusià, l'eugenisme i el naturisme tan en boga en els cercles àcrates durant la dictadura primorriverista per obrir-se progressivament a partir dels anys republicans a nous temes i àmbits d'interès cultural, com ara l'actualitat política nacional i internacional, les noves doctrines i corrents de pensament social, la divulgació científica, la literatura i l'art, la religió, qüestions mèdiques...; i tot plegat, de la mà d'una àmplia i heterogènia nòmina de col·laboradors, entre els quals poden referir-se aquí, a tall d'exemple, els doctors Fèlix Martí Ibàñez i Isaac Puente, Higinio Noja, Santiago Valentí Camp, Antonio Garcia Birlán "Dionysos", Han Ryner, Marín Civera, Diego Abad de Santillán, Gaston Leval i fins i tot figures com Ángel Samblancat, Luis Jiménez de Asúa o Gregorio Marañón, entre d'altres. De periodicitat mensual i una tirada que arribaria a superar ocasionalment els 25.000 exemplars, *Estudios* tindria habitualment una extensió d'una quarantena de pàgines, les quals es servien a canvi d'un modest preu de 50 cts. que només variaria en la seva darrera etapa durant la guerra civil.[799] La revista, que publicaria regularment també un número especial el primer dia de cada any, posaria igualment a disposició dels seus lectors un ampli catàleg d'obres literàries, de temàtica igualment diversa, a través d'una empresa editora i distribuïdora (a càrrec segurament de l'andalús d'Higinio Noja), i fins i tot propiciaria l'aparició arreu d'uns anomenats "grups culturals Estudios" integrats per

[798] Les dades biogràfiques disponibles sobre Joaquín Juan Pastor (Alcoi, 1895 – ¿?) són encara molt confuses i estan mediatitzades per l'enemistat que li professarien alguns dels seus coetanis, segons sembla, per la seva connivència amb el franquisme després de la Guerra Civil. En qualsevol cas, la seva tasca al capdavant del periòdic *Redención* (Alcoi, 1921 – 1923) i en la direcció (sobretot empresarial) de les referides *Generación Consciente* i *Estudios* l'erigeixen en un dels principals referents del periodisme i el publicisme àcrata valencià del període.

[799] Per a una visió més àmplia i detallada d'*Estudios* vegi's NAVARRO NAVARRO, Francisco Javier, *"El paraíso de la razón". La revista Estudios (1928-1937) y el mundo cultural anarquista*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.

entusiastes seguidors de la publicació i dedicats a la lectura, el comentari i la difusió dels seus continguts.[800]

Més enllà de la coherència amb el seu subtítol de "Revista eclèctica", l'evolució formal i temàtica d'*Estudios* esdevé un interessant exemple del voluntariós intent de modernització del món cultural llibertari del període i de la seva progressiva obertura a nous corrents intel·lectuals i inquietuds socials; fet que es palesa clarament, per exemple, observant l'evolució estètica i formal de la revista, que passaria d'un carrincló classicisme i naturalisme en les seves portades, amb quadres de clàssics del s. XVII o de Sorolla, a l'*art déco* i l'avantguardisme dels fotomuntatges d'autors com "Bou", García Escrivá, Josep Renau o Manuel Monleón. D'aquí que la regular col·laboració d'una figura com Alfonso Martínez Rizo a partir d'abril de 1934 a través de la secció "Al día con la ciència", una de les més populars de la revista, dedicada a la divulgació científica i tècnica,[801] així com molt especialment, la singular atenció prestada des d'ella al cinema, puguin observar-se com a resultat col·lateral de la contínua voluntat renovadora i actualitzadora de la revista, la qual amb prou feines havia prestat atenció fins llavors al setè art més que, per exemple, per denunciar ocasionalment la seva suposada perniciosa influència sobre el jovent, de la mà de figures amb trajectòries tan dispars com l'individualista francès Stephen Mac Say[802] o el jurista i diputat socialista Luis Jiménez de Asúa.[803] I és que els apunts cinematogràfics de Martínez Rizo semblen obrir definitivament les pàgines de la publicació al comentari sobre el mitjà, que a principis de 1936

[800] Vegi's, per exemple, "Creación de un grupo cultural", *Solidaridad Obrera*, 14-VIII-1931; "Las agrupaciones culturales. El "grupo cultural Estudios" y su significación moral", *Solidaridad Obrera*, 14-XI-1931.

[801] La secció fou tan exitosa que fins i tot motivà l'aparició el juliol de 1935 d'una espècie de consultori científic, "La petita Ciència", a través del qual els lectors podien formular directament preguntes a Martínez Rizo sobre qüestions d'índole científico-tècnica.

[802] Stephen Mac Say, pseudònim habitual de Stanislas Alcide Masset (Beaurepaire-sur-Sambre (Nord), 1884 – Morancez, 1972) fou un pedagog i mestre racionalista que entre 1906 i 1910 actuà en l'escola "La Ruche" de Sebástian Faure. Fervent individualista i antimilitarista i precoç defensor dels drets dels animals, la seva signatura esdevindria habitual en el període d'entreguerres en publicacions com l'*EnDehors*, *Le libertaire* o *Les Temps Nouveaux* i col·laboraria també en el projecte de l'Enciclopèdia Anarquista encapçalat per Sébastian Faure.

[803] MAC SAY, Stephen, "Los vehículos del crimen", *Estudios*, gener de 1929; JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, "Cinematógrafo y delincuencia", *Estudios*, novembre de 1929.

comptaria ocasionalment amb una secció temàtica a tal efecte, "La pantalla", a càrrec del jove Alberto Mar.[804]

Quant a la intervenció cinematogràfica de l'enginyer murcià, aquesta es produiria, com ha quedat ja apuntat, en forma de dos extensos i successius escrits, publicats el maig i el juny de 1935 molt probablement com a resultat de l'eco i l'èxit de convocatòria assolit en aquells moments per la primera temporada de sessions de cinema selecte organitzada per la CNT a Barcelona. En ells, l'enginyer murcià es bolcaria en el comentari dels diversos aspectes artístics, socials, econòmics i tècnics del cinema, així com també en la presentació, com a colofó, d'una invenció pròpia per a la reproducció d'imatges cinematogràfiques en relleu –segurament, avui en diríem en 3D—, la qual, segons es lamentaria el mateix Alfonso Martínez Rizo, "*duerme el sueño de los justos, esperando el santo advenimiento de una organización más justa y perfecta, convencido de que el inventor que sueña con sacar dinero de sus invenciones, si no tiene el espíritu rapaz del capitalista es sencillamente un iluso*".[805] Especialment interessant resulta aquí el primer d'aquests escrits, en el qual l'enginyer murcià confessaria sentir-se suggestionat per "l'universal poder ecumènic" de les imatges projectades per un cinematògraf erigit, al seu entendre, en el mitjà d'expressió més eficaç per plasmar la bellesa dels moviments i, a partir d'aquí, en el més fabulós "mitjà de relació" o "element informatiu" creat per l'home. Concepcions indissolublement unides al particular tarannà i idiosincràsia del personatge i en les quals es conjuguen de forma un tant equívoca elements tan contradictoris com, d'una banda, la seva indiscutible fascinació per les innates reminiscències científico-tècniques del cinematògraf i la seva constant progressió tecnològica, que Martínez Rizo observaria oportunament

[804] Successivament, "Anverso y reverso de la cinta de celuloide", *Estudios,* nº 149, gener de 1936; "La fantasía en el Cinema", *Estudios*, nº 150, febrer de 1936 i "Lo que le falta a la producción cinematográfica española", *Estudios*, nº 153, maig de 1936.

[805] Les cursives i les cites d'aquest paràgraf i el següent, llevat d'indicació contrària, es corresponen a MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 141, maig de 1935. D'altra banda, les intervencions de Rizo tindrien com a colofó un escrit d'A. G. Llauradó ("Cinematografía") publicat en el nº 143 corresponent a juliol de 1935 en el qual s'ampliaven i es desglossaven algunes aportacions addicionals a l'invent suggerit pel mateix enginyer murcià amb l'esperança que, si finalment aquest aconseguia dur-se a la pràctica, el cinema hauria assolit per fi la seva anhelada "perfecció" técnica i artística i en el seu objectiu inicial de reproducció quasi integral de la realitat (moviment, color, relleu i so). En aquest escrit, a més, l'autor suggeria un primitiu mètode de sonorització capaç de reproduir dues pistes de so diferents mitjançant dos aparells independents connectats a sistemes d'altaveus situats a banda i banda de la sala de projecció; en definitiva, un sistema similar al popular "stereo" desenvolupat en aquests mateixos anys a Anglaterra per Alan Blumlein i Isaac Shoemberg.

com la clau de volta de la creixent penetració i capacitat de suggestió social del mitjà; i de l'altra, l'indissimulada recança i "repugnància" –cito textualment— del personatge davant el sublim i sibil·lí sotmetiment dels individus i la seva transformació en "simples espectadors" operada per un cinematògraf erigit en l'art i l'espectacle per antonomàsia d'unes masses a les quals la moderna vida urbana tendia inexorablement a reduir a la condició de simples "ramats".

I és que la consideració artística del cinema i la seva indubtable autonomia creativa en relació al teatre i la resta d'arts serien observades en aquests moments per l'enginyer murcià com el nefast resultat col·lateral de la primigènia apropiació capitalista del component científic i tècnic del mitjà, car la fantàstica evolució i expansió experimentada per la cinematografia en els seus escassos quaranta anys de vida no eren obra sinó, al seu entendre, de l'avidesa i l'habilitat burgesa per treure benefici de l'estupidesa humana i aprofitar-se de l'esperit gregari de l'home nascut del caràcter socialitzant dels grans invents del segle XIX. D'aquí que el cinema hagués tendit a desenvolupar-se especialment en funció de la seva singular vessant espectacular i industrialista, mentre que en la seva vessant artística i creativa, per contra, es presentava encara com un simple "balboteig infantil", resultat de la casualitat més que no pas d'una actuació conscient i premeditada:

> El crecimiento fantástico, rapidísimo, de la cinematografía, es obra de la organización capitalista. Puede afirmarse, sin temor a incurrir en error, que, con un régimen libre sin propiedad privada, sin dinero y, por lo tanto, sin egoísmos, no sería hoy, al cabo de los cuarenta años de su invención, lo que es la cinematografía. Lo cual no dice nada en favor del actual régimen, ya que sería preferible una cinematografía atrasada al hambre de los sin trabajo, a la inicua comedia de la política y a la denigrante tiranía actual.
>
> Porque si la cinematografía ha crecido tan lozana y pujante ha sido porque todas las aves de rapiña de la economía mundial han visto en ella un espléndido filón fácilmente explotable.
>
> Yo soy optimista y no creo que el hombre sea malo de por sí, sino malo el ambiente que respira que le obliga a ser malo.
>
> Pero el caso es que, a causa de ese ambiente, consecuencia del carácter de los grandes inventos que han influido sobre la vida moderna, el hombre actual tiene alma de borrego, de lo que saben aprovecharse quienes sienten el repugnante placer de ser pastores. […]
>
> Confiemos en el porvenir pero confesemos que hoy por hoy, a causa de ese ambiente, tiene el hombre un alma gregaria, rebañega, que gusta de apiñarse en multitud y, por lo tanto, de los espectáculos públicos.[806]

[806] Ibídem.

En efecte. Seguint l'argumentari àcrata habitual en matèria artística, el cinema només podria desenvolupar-se plenament com un mitjà d'expressió artística al servei del progrés humà en mans llibertàries i, sobretot, amb el futur esdeveniment de l'acràcia, car en "l'absurda organització" social imposada pel capitalisme l'art només podia ser un producte, bé obra de potentats *"a quienes casi siempre el dinero ha secado el corazón haciéndolos incapaces de sentir la belleza",* o bé quedava supeditat generalment als vils interessos econòmics d'una minoria privilegiada a la qual l'artista es veia obligat a vendre el seu talent per guanyar-se el pa. D'aquí que, fent-se ressò de l'èxit de convocatòria de les coetànies sessions de cinema selecte organitzades per la CNT a Barcelona i invocant a tal efecte l'existència, malgrat tot, d'algunes pel·lícules "veritablement exemplars" i susceptibles d'interessar especialment a tots aquells que anhelaven un futur de llibertat –com ara els recurrents *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925)*, Ombres blanques* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928)*, Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930) o *Visca la Llibertat!* (*A nous la liberté!,* René Clair, 1931), entre d'altres—, l'enginyer murcià apostés finalment per instar als propis mitjans llibertaris a prendre en consideració el potencial comunicador del cinema i la seva indiscutible capacitat de suggestió sobre les masses per posar-lo al servei de la "propaganda de les idees" anarquistes, proposant a tal efecte a la CNT i fins i tot a l'AIT, en una línia similar a l'exposada uns anys abans, com hem vist, per Vicente Galindo "Fontaura" (*vid supra* capítol 4), la constitució d'una empresa dedicada a la producció i distribució de pel·lícules documentals i noticiaris, així com també, molt especialment, de films d'argument, car fins i tot els drames, comèdies i "absurdes bufonades" projectades habitualment pels cinemes d'arreu del món servien d'element informatiu i posaven en contacte als espectadors amb formes de vida característiques dels països on havien estat concebudes i produïdes, contribuint de forma activa així a modificar i transformar radicalment costums, hàbits, modes i formes de pensar. Segons Alfonso Martínez Rizo

> Es esto en nuestro sector importantísimo, y *dada la eficacia mundial del procedimiento y la actual significación de España en el camino del hombre hacia*

> *una nueva organización social más justa, es precisamente a España a quien le corresponde hoy día realizar tal propaganda*.
>
> Claro es que se trata de empresa de gran envergadura que necesita una gran potencia económica, pero tal potencia la tiene indiscutiblemente entre sus manos nuestra Central Sindical. Y así como sostiene dos importantes diarios y varios semanarios, aparte de algunas revistas nacidas como obra de individual entusiasmo, pudiera muy bien organizar una editorial de películas con miras, sobre todo, al extranjero, en las que hábilmente y evitando en lo posible herir las susceptibilidades de nuestros enemigos gobernantes, se hiciese propaganda de nuestros idealismos. Entre ellas, serían interesantísimas las informativas sobre los sucesos ocurridos en España que, hechas con cierta habilidad, serían consentidas en muchos países extranjeros.
>
> Se trata de una sugerencia que no debe ser mirada con desprecio y que muy bien pudiera ser recogida por la A.I.T de acuerdo con la C.N.T.[807]

Com ha quedat anteriorment apuntat, la intervenció cinematogràfica d'Alfonso Martínez Rizo tindria encara continuïtat a través d'un segon i darrer article dedicat especialment a ressenyar alguns aspectes i fonaments tècnics del cinematògraf i de la seva evolució, com ara la sonorització, la introducció del color o, fins i tot, el relleu; tot plegat amb la característica voluntat divulgadora i desmistificadora científico-tècnica de Rizo, la qual, en consonància amb l'evolució temàtica i formal de la mateixa revista, tendia a desmarcar-se de la característica idealització de la ciència de l'anarquisme decimonònic i a substituir-la, fins i tot, per una certa prevenció i desconfiança respecte una possible manipulació del progrés científico-tècnic per part de la sociedat moderna. I és que mentre la recent introducció i generalització del sonor gràcies a la bombeta de tres elèctrodes esdevenia la confirmació de què "*en los inventos es lo de menos el inventor*", perquè no era sinó el resultat de la utilització de noves possibilitats tècniques d'avenços i productes ja existents, la possible futura introducció del color o de la cinematografia en relleu esdevenia la demostració de la moderna supeditació de la ciència i la tècnica als interessos econòmics capitalistes i de la necessitat, a partir d'aquí, de saber utilitzar adequadament tot el potencial alliberador d'un saber cada vegada més ampli; cosa que, és clar, només podria aconseguir-se veritablement a través d'una organització social més justa. Perquè

> en este invento en ciernes, como en todos, [...] la técnica habrá hecho el milagro, no buscando la belleza, sino exclusivamente buscando la riqueza para quienes plantean

[807] Ibídem. La cursiva és meva.

la cuestión, como un negocio, resultando todo supeditado a los intereses de las grandes empresas. [...]

Es de esperar, por lo tanto, que no tarde muchos años el cine en adquirir estos perfeccionamientos. Y, si antes imperase un nuevo régimen social más justo, no por ello se retrasaría el progreso técnico del cine. Entonces no se buscaría negocios, pero se buscaría arte y belleza en beneficio de todos.[808]

7.2 Josep Peirats: *Por un cinema social*[*]

Molt més ambiciosa i compromesa seria en aquests moments l'aportació literària al debat cinematogràfic llibertari del jove Josep Peirats, figura a la qual ja s'ha tingut oportunitat de citar i referir insistentment al llarg del present escrit, per exemple, en relació a la seva implicació en el pioner activisme cinematogràfic juvenil desplegat des d'alguns ateneus llibertaris o en la celebració de l'exitosa temporada de sessions de cinema selecte duta a terme per la CNT a Barcelona. De fet, el seu fulletó, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, publicat igualment a mitjans de 1935 a Barcelona de forma expressa com a colofó a la referida primera temporada confederal de sessions de "cinema selecte",[809] ha estat habitualment referit com un paradigmàtic exemple i síntesi del "pensament cinematogràfic" anarquista d'aquests anys;[810] consideracions que, sense ser incertes, tendeixen generalment a obviar la singular trajectòria militant de l'autor i el particular context organitzatiu i ideològic en el qual s'insereix.

En aquest sentit, convé recordar en primer terme que el fulletó cinematogràfic peiratià formava part de la col·lecció "El mundo al día", un producte editorial impulsat a principis de 1935 per Federica Montseny coincidint amb el relleu del seu pare, el carismàtic Joan Montseny (Reus, 1864 – Salon, França, 1942), que habitualment signava els seus escrits i obres com "Federico Urales", al capdavant del "falansteri" editorial familiar per motius de salut. A diferència de productes editorials precedents desenvolupats al caliu de la longeva *La Revista Blanca*, com ara la

[808] MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 142, juny de 1935.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'article homònim publicat en el número 1 de la revista *¡Liberación!*, el juny de 1935.

[809] PEIRATS, Josep, De mi paso por la vida…, op. cit., p. 268.

[810] Per exemple, NAVARRO, Fco. Javier, *A la revolución por la cultura*…, op. cit., pp. 310.

prolífica "La novel·la ideal",[811] d'inclinacions més aviat literàries i tardo-modernistes, la nounata "El mundo al día" responia a la voluntat de Federica d'imprimir el seu propi segell a la producció editorial familiar, tot modernitzant-la per fer-la més atractiva i obrir-la a un cens potencial de lectors més juvenil i, per tant, significativament allunyat de les habituals preferències culturals i literàries dels militants anarquistes més veterans. D'aquí que la nova col·lecció montsenyiana tendís inequívocament a aproximar-se formalment i temàticament a alguns dels exitosos productes divulgatius culturals àcrates coetanis, com ara els ja referits "Cuadernos de cultura" editats a València per Marín Civera, els quals, seguint el característic eclecticisme intel·lectual del seu impulsor, acostumaven a servir als seus lectors una àmplia i variada nòmina de col·laboracions al voltant de temes que en aquests moments podrien considerar-se "sociològicament avantguardistes" des d'un punt de vista llibertari, com ara periodisme, esports, política internacional, medicina, divulgació científica... Tanmateix, aquesta voluntat modernitzadora editorial no podia defugir el personal caràcter de la seva impulsora, una "vestal" de l'anarquisme que, més enllà de la seva identificació amb una concepció del periodisme militant notòriament distanciada del periodisme obrer tradicional promocionat a partir de la fàbrica, venia públicament significada també per la defensa de l'individualisme revolucionari i del comunalisme llibertari en contra del règim republicà, així com també per la d'una potenciació anarquista de la CNT capaç d'evitar una dissolució dels principis revolucionaris en la quotidianitat de les lluites econòmiques obreres i com a contraposició al moderantisme sindical "trentista" però alhora també com alternativa al fallit insurreccionalisme antirepublicà impulsat per alguns grups àcrates més o menys "afins" a la FAI.[812]

Característiques, en definitiva, amb les quals s'avenia bastant bé en aquests moments el tarannà d'un Josep Peirats que als 27 anys atresorava ja una considerable trajectòria militant, tant en l'àmbit sindical com en l'entramat afinitari grupal llibertari, la qual venia en bona mesura significada, a més, pel jovenívol desig de transcendir el constret àmbit de la "militància de base" en la barriada o en l'immediat context sindical del propi ofici –principalment rajoler, però també forner— i ascendir

[811] Sobre "La Novela Ideal", SIGUAN, Marisa, *Literatura popular libertaria. Trece años de "La novela ideal" (1925 – 1938)*, Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), 1981.
[812] TAVERA, Susanna, *Federica Montseny…*, op. cit., en especial, pp. 163-192.

orgànicament, tot reivindicant i esgrimint orgullosament a tal efecte la pròpia condició d'autodidacta per presentar-se i ésser reconegut efectivament per propis i estranys com una mena "d'intel·lectual orgànic" del moviment llibertari; fet que, en qualsevol cas, esdevé igualment indestriable d'un precoç i clarivident reconeixement del valor instrumental de la premsa i el publicisme en matèria de relació orgànica i elaboració doctrinal en un entorn cultural i organitzatiu com l'anarcosindicalisme, mancat d'instàncies polítiques, singularment heteròclit, poc avesat al rigor analític i especulatiu i manifestament recelós, finalment, davant qualsevol mena d'intrusisme intel·lectual sospitós de voler escamotejar als obrers el seu propi esforç emancipador.[813] Nogensmenys, el fulletó cinematogràfic peiratià venia a culminar en aquests moments una trajectòria militant que, jalonada igualment amb les enemistats i rivalitats personals que el característic afinitarisme llibertari comportava, s'havia iniciat precoçment en la seva vessant periodístico-literària durant la clandestinitat primorriverista a les pàgines del gremial *El boletín del ladrillero* (Barcelona, ¿?), i que d'ençà llavors i fins aquests moments venia significada, entre d'altres, per l'edició l'any 1933 del fulletó *Glosas anárquicas* (una aventurada i jovenívola "interpretació anarquista de la història" de la qual renegaria anys més tard el mateix autor qualificant-la de pretensiosa amalgama intel·lectual) i el drama escènic *Revivir* (estrenat el mateix any a la Torrassa); la incorporació a la redacció de la "Soli" de la mà de Felipe Aláiz –redactor i director del periòdic diverses etapes entre 1931 i 1932 i a qui Peirats reconeixeria sempre el seu mestratge periodístico-literari— i fins i tot l'assumpció interina de la seva direcció després dels Fets d'Octubre;[814] l'administració i direcció del setmanari portaveu de la FAI *Tierra y Libertad* i del seu substitut clandestí interí *FAI* (Barcelona, 1934 – 1935), coincidint amb l'assumpció l'any 1934 per part del grup "Afinidad" de la Torrassa del control temporal de l'organització anarquista catalana;[815] així com també, finalment, la participació i

[813] Convé ressenyar que en el moviment llibertari hispà el pensament i l'elaboració doctrinal tendirien sempre a subordinar-se a l'acció, de manera que el característic anti-intel·lectualisme de l'anarquisme hispànic no era pas tant una crítica "a les idees" com una crítica a "l'home d'idees" que, a diferència de l'arquetípic "obrer conscient" àcrata, descarta l'acció. Vegi's, per exemple, LITVAK, Lily, *Musa libertaria…*, op. cit., en especial pp. 289-292; PANIAGUA, Xavier, "El anarquismo español: predominio de la acción", a GÓMEZ TOVAR, Luis; PANIAGUA, Xavier, *Utopias libertarias españolas...*, op. cit., pp. 43-98.
[814] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida…*, op. cit., pp. 260-265 i 273 i ss.
[815] Ibídem., pp. 243-253.

col·laboració en projectes editorials afins al grup, com ara el setmanari lleidatà *Acracia* (Lleida, 1933 – 1934) –que fins i tot dirigiria durant uns mesos en la seva segona etapa, durant la Guerra Civil— o les revistes *¡Liberación!* (Barcelona, 1935 – 1936) i *Ética* (València, 1935), entre d'altres.

D'aquí que, transcendint fins i tot el seu suposat àmbit temàtic cinematogràfic, el fulletó peiratià destaqui en primer terme per la voluntat del seu autor d'exhibir unes bones dosis d'erudició en la matèria i presentar-lo així davant propis i estranys com una mena de compendi i síntesi d'algunes de les principals constants discursives cinematogràfiques llibertàries, com ara l'assimilació de la notable capacitat de penetració social del mitjà al primigeni sotmetiment de les seves essències artístiques a l'avidesa econòmica capitalista; la denúncia de la recurrent instrumentalització del cinema pels governs com un mitjà d'embrutiment intel·lectual a partir de valors com el militarisme i el patriotisme; així com també, finalment, la convicció a partir de tot plegat que el cinema només podria considerar-se una forma d'expressió artística al servei del progrés humà un cop deslliurat de qualsevol mena de normativització estètica i ideològica que transcendís la clàssica consideració moral àcrata de l'art com a resultat de l'espontània activitat creadora de l'individu, però alhora també, és clar, com a portadora d'una determinada "sensibilitat col·lectiva".

I és que el "fantàstic" espectacle ofert per la majestuositat dels estudis i les instal·lacions de la "cinelàndia" nord-americana seria presentat pel jove de la Torrassa com un dels millors i més il·lustratius exemples de la subversió i fatal alienació capitalista de les primigènies essències artístiques del cinema, de la seva reducció i equiparació a una de tantes altres indústries cimentades en les caixes de cabals de la burgesia i, per tant, de la seva reducció a una nova modalitat de l'explotació de l'home per l'home. D'aquí que, en una línia similar a l'observada per Alfonso Martínez Rizo, la suposada "socialització" o democratització de l'espectacle cinematogràfic, aconseguida mitjançant la singular accessibilitat narrativa imposada per la fusió de les imatges en moviment amb el so, no obeïa sinó a criteris merament mercantilistes, car des del primer moment la vertiginosa modernització de la tècnica cinematogràfica havia anat acompanyada d'una notable vulgarització o "falta de nervi" intel·lectual en el gruix de la producció; un fet que s'evidenciava clarament en

observar la proliferació arreu de revistes dedicades en cos i ànima a glosar i exaltar els atributs i la vida "cursi", "insípida" i "anodina" de *l'star System* cinematogràfic i a fomentar en el jovent una conducta "simiesca", és a dir, basada en la permanent imitació i còpia de vestits, poses i mirades de les figures de la gran pantalla. Els noms de les *stars* i no pas els arguments ni les "tesis" de les pel·lícules constituïen així, en la majoria de casos, el veritable focus d'atracció cap a les sales d'espectacles d'un públic àvid d'un nou culte pagà que, al seu entendre, no desmereixia en absolut al dels cultes més consagrats de l'antiguitat religiosa. "Mercantilisme", "frivolitat" i "perversió sexual" esdevenien, així, els termes que millor definien el gruix d'una producció cinematogràfica argumentalment monòtona i pueril i que en el seu desmesurat culte al "*milagrerismo de los desenlaces inverosímiles*" continuava acusant ineptituds intolerables per a qualsevol individu amb un mínim refinament intel·lectual. Arribats a aquest punt, els termes de la crítica peiratiana adquireixen un to desmesuradament puritià i carrincló, més propi fins i tot de paràmetres ideològics situats a les antípodes de l'anarquisme i d'èpoques pretèrites, car el desmesurat culte juvenil a les estrelles del firmament cinematogràfic no era sinó, en opinió del jove anarquista, mereixedor de la més severa repulsa de tota persona mitjanament versada en "subtileses de positiva moral", ja que derivava fàcilment en un altre culte no menys nefast que la idolatria:

> el culto a sí mismo, el *narcisismo*, elemento de predisposición al homosexualismo adquirido o inversión sexual
>
> Y lo que puede predisponer al *narcisismo* en el hombre, puede predisponer al *safismo* en la mujer. Nos atreveríamos a afirmar que en este segundo caso el proceso de perversión sexual se halla mayormente acusado.
>
> Una ligera observación hecha sobre las mujeres aficionadas al cinema nos ofrecería la confirmación del papel que las estrelles representan en el setenta y cinco por ciento de los casos de *lesbianismo*. El hombre y la mujer cineastas acaban por sentir las sensaciones de la libido ante individuos de su propio sexo.[816]

Però el cinema era quelcom més que una indústria o factor comercial al servei d'uns pocs industrials sense escrúpols. En mans de l'estat s'havia erigit ràpidament en un mitjà de propaganda i captació al servei d'aquells que no tenien altra missió que vetllar per la conservació del règim estatuït, convertint-se així arreu en un dels

[816] PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones de "La Revista Blanca", 1935, p. 12

més formidables "puntals del privilegi" i una de les armes més poderoses contra la pau, la cultura i la llibertat dels pobles, al costat d'altres instruments al servei igualment de l'estat i l'explotació humana, com ara la premsa, l'escola, l'església, el vici... Per a Josep Peirats, la fèrria censura i control governamental sobre el cinema arreu del món havien comptat des del primer moment amb la vergonyant connivència mercantilista de les cases productores –nogensmenys orientada a satisfer la "deformada" i "viciosa" mentalitat cinematogràfica popular— i de la "voluntat omnímoda" dels seus accionistes, la diversitat d'interessos econòmics dels quals els impulsava a convertir la pantalla en vehicle de publicitat, reclam i propaganda de la política i el comerç internacional sense cap mena d'inquietuds positives. D'aquí que la projecció arreu del món de "pel·lícules selectes" hagués esdevingut fins llavors una raresa extraordinària; en especial a Espanya, un país de produccions dolentes i realitzadors dolentíssims i en el qual els governs republicans actuaven en matèria de cinema de forma similar a països manifestament dictatorials. És clar que per al jove comentarista era un error pretendre eximir completament de responsabilitat al respecte al públic, el qual acusava habitualment un "estat viciat" en la seva mentalitat cinematogràfica i acostumava a menystenir o ignorar completament el "competent judici" d'alguns crítics cinematogràfics veritablement compromesos amb el desenvolupament artístic del cinema: el notable fracàs comercial de produccions com *La Casa Rothschild* (*The House of Rotchschild*, Alfred L. Werker i Sidney Lanfield, 1934) o *Èxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933) –altre cop idolatrada i considerada per Peirats com "*la joya y más selecta obra de arte que ha producido el cinema de estos últimos tiempos*"— i l'escandalós èxit, per contra, de cintes "al més pur estil sex-appeal", com ara *No sóc cap àngel* (*I'm no Angel*, Wesley Ruggles, 1933), protagonitzada per la "vampiressa" *Mae West*,[817] demostraven fins a quin punt la

[817] Mae West (New York, 1893 – Los Angeles, 1980), fou una popular actriu famosa per l'habilitat amb què va explotar comercialment a seva escultural i sinuosa figura, coronada per una cabellera rossa platí. Assolí especial notorietat mercès a la seva ironia a la pantalla, expressada en forma de frases de doble sentit carregades de contingut sexual. Condemnada pels sectors més puritans, esdevingué no obstant un símbol per a l'alliberament femení, doncs era públic i notori que supervisava personalment l'escenografia i el guió de les seves intervencions, així com també els acompanyants masculins dels seus films. L'any 1943, després d'una desena de llargmetratges i malgrat haver salvat la Paramount de la fallida amb l'èxit del film *Night after night* (Archie Mayo, 1932), abandonà el cinema, cansada de la censura i dels atacs rebuts pels sectors més conservadors. Sobre la vida i obra de Mae West vegi's, per exemple, HAMILTON, Marybeth, *When I'm bad, I'm*

documentada i desinteressada opinió d'alguns crítics resultava sovint esclafada per l'abrumador pes de "l'estultícia popular"; un fet que, en definitiva, no feia sinó redundar en la decadent deriva artística de la producció "estàndard" perpetrada per unes empreses, al capdavall, àvides d'evitar sempre qualsevol conflicte amb els gustos del públic.

Tampoc escaparia a l'esmolada ploma de la crítica peiratiana l'idolatrat cinema soviètic, venturosament considerat per molts el més genuí representant de l'anomenat "cinema social" sorgit com a contraposició al cinema comercial "burgés". I és que, com havia avançat uns mesos abans des de les pàgines de la "Soli" –recordem, a propòsit de la presentació del film *La línia general* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929) en el marc del cicle de sessions de cinema selecte—, el jove anarquista insistiria en desmarcar-se d'aquelles postures condescendents amb la cinematografia soviètica existents entre les pròpies files llibertaries. Així, tot reconeixent la notable capacitat tècnica i la "sorprenent originalitat" dels realitzadors soviètics, l'encert "digne de tota lloança" d'alguns dels seus films –com ara els recurrents L'*Exprés Blau* (*Goluboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), *La línia general* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929) o *El camí de la vida* (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931), entre d'altres— o l'encertada ruptura amb l'individualisme burgés i l'idolatria de les *stars* característiques del cinema comercial nord-americà, la producció soviètica no deixava de ser, al cap i la fi, un producte d'estat al servei d'una ideologia i un règim polític concret. D'aquí que l'especial vigilància i acarnissament de la censura arreu del món amb les produccions soviètiques no tingués més significació en aquests moments que la mutilació i supressió d'altres films intel·lectualment recomanables i produïts més enllà de la Rússia soviètica i que el mateix Josep Peirats elevaria singularment a la condició d'exemplars a l'hora de suggerir en les conclusions del seu fulletó allò que podria esdevenir realment un "cinema social", és a dir, aquell cinema "*digno de verse, sea artístico, científico, cultural, o basado en los problemas de la lucha de clases*" i igualment conceptualitzat com a veritable contraposició i alternativa al cinema comercial "burgés". Films, és clar, com el venerat *Visca la*

---

better: Mae West, sex, and american entertainment, Berkeley, University of California Press, 1997; WATTS, Jill, *Mae West: an icon in black and white*, New York, Oxford University Press, 2001.

llibertat! (*A nous la liberté*, René Clair, 1931), en el qual el sentiment de llibertat és exaltat fins a la "concepció anarquista" en parangonar audaçment la situació del presidiari amb l'esclavitud del treballador sotmès per la màquina, i la cadena del reclús amb el taylorisme i la cadena de muntatge; dues cadenes, en opinió de Peirats "*a cual más perpetua y humillante*". Produccions com *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), la més formidable recusació contra "la pesta civilitzada i civilitzadora" de l'home blanc. Pel·lícules antimilitaristes i antibel·licistes com *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), *Quatre d'infanteria* (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930) o *Res de nou al front* (*All quiet on the western front,* Lewis Milestone, 1930), les quals, a diferència de tota la "balumba literària" dels darrers anys, havien sabut mostrar magistralment al món l'horripilant realitat de les matances de la Gran Guerra fent desfilar per la pantalla els principals personatges de la tragèdia –reis, caps d'estat, generals i "la informe desferra" dels soldats anònims massacrats— per retenir en tota la seva frescor i per a la posteritat la vergonyant realitat de les trinxeres. Produccions com *Éxtasi*, del txec Gustav Machaty, capaç de mostrar com podia superar-se el cinema des del punt de vista de l'amor i la sexualitat sense caure en les procacitats de determinades produccions "amb bula de William S. Hays". Sàtires com la francesa *Carlemany* (*Charlemagne*, Pierre Colombier, 1934), capaç d'esfondrar a la pantalla els prejudicis de classe i la moral dita "*con etiqueta de buen tono*"...

I és que el cinema del futur podia deduir-se, en opinió de Josep Peirats, sense necessitat de recórrer a cap mena d'apriorisme estilístic o narratiu i a partir del mode de ser del cinema coetani, el qual havia pogut produir, malgrat tot, pel·lícules capaces de satisfer els gustos més exigents i refinats des d'un punt de vista humanístic. D'aquí, finalment, l'indissimulada defensa i vindicació de la pròpia actuació militant en matèria cinematogràfica realitzada pel jove anarquista en la conclusió del seu fulletó, la qual seria presentada davant propis i estranys com una original i pionera translació al mitjà de la característica "acció directa" llibertària, la qual, seguint la singular fe àcrata en les capacitats redemptores de l'educació i la cultura, anava inequívocament orientada a "depurar" ideològicament i artísticament el cinema mitjançant el foment d'un determinat estat d'ànim i d'opinió entre el públic en favor d'un "cinema social". I és que

> La prevalencia del cinema que conceptuamos detestable, no reposa más en la censura gubernativa y en el materialismo de las empresas que en la apatía y la incultura del público. Existe una tendencia inveterada en las casas productoras que consiste en supeditar las cualidades de sus producciones a las exigencias de este público. […] He ahí, pues, desglosada la responsabilidad del público para con los destinos del cinema; y he ahí, también, evidenciadas las directrices de nuestra conducta de boicoteo contra las malas producciones a la par que el fomento del cinema social o selecto con la divulgación de las buenas cintas, ya por mediación de la prensa de avanzada, y ya organizando, por los grupos de simpatizantes, sesiones con lo mejor de lo mejor rodado en los estudios, que no es poco.[818]

Segons reconeixeria el mateix Josep Peirats quatre dècades més tard en les seves evocacions memorístiques, la voluntariosa erudició cinematogràfica exhibida a través del seu fulletó –més aparent que real, com reconeixeria igualment el mateix autor— no pretenia sinó actuar indissimuladament com una mena de coartada argumental i arma defensiva contra aquells altres elements i companys del propi moviment llibertari igualment avesats en aquells moments al comentari i l'escriptura cinematogràfica però susceptibles, al seu entendre, de voler impugnar o menystenir la seva jovenívola especialització literària cinematogràfica i negar-li l'anhelat reconeixement autorial tot adduint, per exemple, una suposada manca de rigor analític o "professionalisme" en aquesta o altres qüestions d'índole intel·lectual.[819] Tal seria el cas, per exemple, d'Alberto Mar, un dels principals exponents de l'autodenominada "generació de Popular Film", qui no dubtaria en bolcar des de les pàgines del referit setmanari un considerable esforç a debatre i refutar algunes de les dades i afirmacions cinematogràfiques peiratianes, amb el mordaç argument que no esdevenien sinó "un rosari de tòpics", entre els quals el pitjor de tots era la recurrent catalogació i valorització dels films en funció del "grau d'anarquisme" dels seus autors i la seva trama argumental; pràctica que el jove periodista consideraria un absurd, atès que amb aquesta mesura no hi haurien més de dues o tres obres en cada disciplina artística mínimament acceptables: "*Si no fallaban por el aspecto netamente artístico, siempre se podría hallar algún desliz heterodoxo que nos impidiese su completa aceptación*".[820] D'aquí que la classificació o catalogació dels

[818] PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte*..., op. cit., p. 31.
[819] PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*…, op. cit., pp. 267-268
[820] MAR, Alberto, "Notas marginales. Un folleto sobre el llamado cinema social" (IV), *Popular Film*, 24-X-1935.

films en funció del seu suposat caràcter "social", "artístic", "documental", etc., o de la ideologia del seu realitzador, esdevingués una absurditat perquè

> Cuando el artista escribe, pinta, esculpe, realiza películas, puede ciertamente [...] estar influido por las ideas propagandísticas, pero lo estará mucho más por la reproducción del hecho que le ha llamado la atención y, a la postre, éste será el único elemento que juzguemos, el único que merecerá ser cotizado en la obra de arte. [...]
>
> La obra cinematográfica será comunista, anarquista, fascista, católica, o lo que os de la gana, conforme a la apreciación del autor y de los espectadores, pero, cuanto más vale, más se alza, elevándose por encima de esas clasificaciones arbitrarias y sectarias. ¿Por qué calificar al autor por su obra?[821]

Prèviament havia llençat també Mateo Santos de forma velada els seus dards contra Josep Peirats, en un article publicat el mateix juny de 1935 a *Popular Film* i dedicat oportunament a comentar l'escassa producció bibliogràfica cinematogràfica de qualitat existent a Espanya. En ell, el periodista manxec es referiria a la manca "d'autèntics prestigis" al respecte adduint a les dificultats amb què històricament s'havien trobat la majoria d'entusiastes i més o menys espontanis comentaristes de cinema del país de donar continuïtat a la seva activitat des de les publicacions especialitzades existents, generalment mancades d'un director "benèvol i comprensiu" capaç d'acollir els seus treballs amb la "simpatia i generositat" necessàries per poder proporcionar a la seva tasca l'indispensable "orientació", "especialització" i "disciplina de treball" que precisava qualsevol activitat analítica mínimament rigorosa. Termes, és clar, que remetien indefectiblement i de forma poc modesta al paper jugat per ell mateix al capdavant de *Popular Film* com a mestre o mentor d'un grapat de joves plomes cinematogràfiques mesos després d'haver abandonat la redacció del setmanari[822]

Potser per tot plegat, Josep Peirats voldria donar expressament continuïtat al seu fulletó mitjançant un extens article publicat en el número inaugural de la revista *¡Liberación!* dedicat a clarificar algunes de les conclusions esbossades en el seu pamflet i, sobretot, a reivindicar novament la pròpia actuació militant en la matèria. En aquest sentit, i com ha quedat igualment apuntat més amunt, la intervenció

---

[821] MAR, Alberto, "Notas marginales. Un folleto sobre el llamado cinema social" (I), *Popular Film,* 22-VIII-1935. Per a una visió més àmplia de la crítica d'Alberto Mar al fulletó peiratià, i a banda de les intervencions citades, vegi's també *Popular Film* 29-VIII-1935 i 3-X-1935.

[822] SANTOS, Mateo, "Hay que crear la biblioteca cinematográfica", *Popular Film*, 13-VI-1935.

cinematogràfica peiratiana es presenta en qualsevol cas indestriable del particular encaix i activitat militant del personatge en la dinàmica grupal llibertària del període, atès que *¡Liberación!* (Barcelona, 1935 – 1936)[823] apareixia precisament en aquests moments a Barcelona per servir d'aglutinant i portaveu de tots aquells elements i grups que, a l'igual que el seu grup impulsor homònim i altres, com "Afinidad" de la Torrassa, es mostraven manifestament molestos i díscols davant l'interessada instrumentalització realitzada pels nous dirigents de la FAI, afins a grups com "Nervio", "Z" o "A", entre d'altres,[824] del descontentament existent entre bona part de la militància pels nefastos resultats provocats per la fallida "gimnàstica revolucionària" imposada per "Nosotros" i altres grups, per forçar a tal efecte un canvi en els mecanismes de presa de decisions i de funcionament dels anarquistes espanyols, els quals, en ares d'una major "disciplina" i eficàcia organitzativa, passarien a regir-se en endavant per un sistema de majoria de vots en comptes de la seva tradicional unanimitat no vinculant àcrata; fet que fou observat per molts com una imposició i una usurpació del dret a la discussió i la discrepància i a la llibertat d'actuació característica de l'anarquisme, en especial atès el control efectiu de la paraula escrita que possibilitava la vigilància i supervisió de la premsa portaveu per part dels sectors dirigents del moviment,[825] això és, en aquests moments, tant el setmanari *Tierra y Libertad* i el seu suplement cultural *Tiempos Nuevos*, controlats per Diego Abad de Santillán i Jacinto Toryho, com la mateixa "Soli", dirigida ara per

[823] Impulsada pel grup homònim integrat, entre d'altres, per Alejandro G. Gilabert, Luzbel Ruiz, Miguel Giménez i Tomás Cano Ruiz, *¡Liberación!* tenia una extensió de 32 pàgines i un preu de 35 cts. De periodicitat irregular i sotmesa a constants interrupcions, entre juny de 1935 i juliol de 1936 publicaria un total d'onze exemplars i els seus continguts apareixrien generalment distribuïts en seccions temàtiques diverses: "Libros y escritores", "Bibliografia", "Literatura", "Vida obrera", "Panorama del mundo", "Séptimo arte", "Sexualismo"... La revista presentaria abundants il·lustracions i fotografies (també a la portada, algunes d'elles a càrrec de dibuixants i cartellistes com Josep Renau i Josep Niubó "Niu") i comptaria entre els seus col·laboradors habituals figures com Isaac Puente, Campio Carpio, Camilo Berneri, Alfonso Martínez Rizo o Valeriano Orobón, entre d'altres.

[824] El grup "Nervio" es formà el 1934 a Barcelona per la confluència, entre d'altres, de Pedro Herrera, Diego Abad de Santillán, Ildefonso González i Germinal de Souza. El grup "A", per la seva banda, es formaria a partir de l'anterior amb joves vinculats a les joventuts llibertàries, com Jacinto Toryho, Ricardo Mestre i Abelardo Iglesias, a l'igual que "Z", on formarien Fidel Miró i Delso de Miguel com a figures més destacades.

[825] Per a una visió més àmplia i contrastada d'aquests debats: GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI*…, op. cit., pp. 174-179; TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera*…, op. cit., en especial pp. 76-82; TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Grupos de afinidad, disciplina bélica y periodismo libertario, 1936-1938", *Historia Contemporánea*, nº 9, 1993, en especial pp. 167-175; PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida*…, op. cit. pp. 255 i ss.

Manuel Villar, un altre "emigrat" argentí afí al primer.[826]

Vistes així les coses, no resulta pas estrany comprovar com la col·laboració cinematogràfica peiratiana a *¡Liberación!* vindria en bona mesura encaminada a reivindicar la pròpia actuació militant en la matèria i a presentar-la i esgrimir-la altre cop davant propis i estranys com un exemple il·lustratiu de la línia a seguir i de les possibilitats que oferia una "adequada" projecció de l'acció directa anarquista en matèria cinematogràfica orientada a fomentar un estat d'ànim del públic favorable a un determinat "cinema social" i en detriment d'aquelles produccions expressament referides com a "contràries a la dignitat humana". Així, després d'evocar novament i a mode d'introducció el caràcter intrínsecament juvenil del "nou art" cinematogràfic i la seva notable capacitat de suggestió sobre el públic en general i el jovent en particular, Josep Peirats es preguntaria per les possibles raons per les quals els elements llibertaris no havien estat capaços encara d'animar o impulsar la creació d'un "cinema social" veritablement alternatiu i contraposat al gruix dels films "comercials" projectats a les sales de cinema d'arreu del món. La resposta calia cercar-la, principalment, en el caràcter inequívocament industrialista d'un mitjà com el cinema, que necessitava de costosos i complexos mitjans tècnics i humans per a la seva consecució, així com també en l'acció censora exercida de forma prèvia, rígida i permanent pels governs i per les pròpies cases editores de films. La palesa insuficiència econòmica llibertària i la censura governamental constituïen, així doncs, dos obstacles quasi insalvables per l'organització anarquista a l'hora d'afrontar la postulada conversió del cinema en una arma "de superació i progrés", ja que, en opinió del jove anarquista, era una absurditat pretendre produir i distribuir pel·lícules amb la mateixa facilitat que s'imprimien i distribuïen periòdics, fulls volants, pamflets i llibres. D'aquí que, en contraposició amb les opinions expressades, com sabem, per figures com Alfonso Martínez Rizo o anteriorment per "Fontaura", hom es qüestionés obertament la capacitat dels propis mitjans llibertaris per dotar-se amb més o menys celeritat dels mitjans econòmics, tècnics i humans

[826] Manuel Villar Mingo (Pradoluengo, Burgos, 1904 – Buenos Aires, Argentina, 1972), havia emigrat quan era un nen amb la seva família a l'Argentina, on entraria en contacte amb el moviment obrer anarquista organitzat en la FORA. Redactor del seu portaveu, *La Protesta,* el 1933 seria deportat, emigrant llavors a Espanya, on de la mà de Santillán accediria a la redacció de la "Soli". Durant la guerra civil representaria la FAI en el Comitè d'Abastos depenent del Comitè Central de Milícies Antifeixistes, abans de passar a dirigir el periòdic *Fragua Social* (València, 1936 – 1939), portaveu diari de la CNT i la FAI valencianes.

necessaris per a una efectiva utilització propagandística del cinema, així com també la idoneïtat d'esmerçar els escassos recursos disponibles a tal efecte, carregant fins i tot a continuació les tintes contra tots aquells que havien vingut postulant de forma aventurada i utòpica el naixement d'un veritable "cinema social" amb la simple consecució de la revolució anarquista i la conseqüent apropiació i gestió dels mitjans de producció pels treballadors:

> Esperar a la revolución o a que los adelantos de la técnica impongan la socialización de los medios de producción, nos parece improcedente, en el primer caso, e ilusorio en el segundo. La revolución la harán los Hombres de ideas cuando los vehículos de propaganda –incluido el cinematógrafo— se hallen en sus manos y puedan dar a entender por doquiera lo humano de esos ideales; mientras los productos de la maquinaria son cada vez más asequibles por lo económico –pueden serlo—, la maquinaria en sí que los produce tiene su vértice [sic.] en la cada vez mayor complejidad que quiere decir carestía, que a su vez se traduce en imposibilidad de adquisición para quienes no somos capitalistas ni queremos serlo.[827]

Com crear, doncs, un "cinema social" a Espanya atesa la impossibilitat a curt termini d'un accés o aprehensió anarquista dels mitjans tècnics necessaris per a la producció de films? Per al jove anarquista, la resposta i la clau de volta de l'actuació cinematogràfica llibertària immediata calia cercar-la precisament en la norma comercial de les cases productores i en les possibilitats que oferia la subversió de la seva avidesa econòmica i l'especial i lògica atenció als gustos del públic per part de les cases productores mitjançant una continuada acció directa anarquista orientada a fomentar un determinat estat d'ànim del públic en contra d'aquelles produccions contraries a la més elemental dignitat humana i artística. D'aquí la insistència peiratiana en la importància de les campanyes i activitats dites de "valorització cinematogràfica" dutes a terme fins llavors per alguns "elements actius" i "organitzacions d'avançada" del propi moviment llibertari –una indissimulada referència a la pròpia activitat cinematogràfica— orientades a fomentar un determinat "ambient social" capaç de fer-se ressò de la propaganda en contra de les "males pel·lícules" i en pro d'aquelles "bones pel·lícules" –com ara les recurrents *Carbó, Visca la llibertat!, Eskimo* o *Éxtasi*, entre d'altres— realitzades per determinades cases productores degut... "a no importa quines causes". I és que

[827] PEIRATS, Josep, "Por un cinema social", *¡Liberación!*, Any I, nº 1, juny de 1935.

> Dado el lema comercial de las casas productoras, de adaptación de la tendencia de sus producciones a los gustos del público; siendo este público en su mayoría obrero, organizado o con grandes predisposiciones a la organización; organización que tiene en España un sentido acusadamente vanguardista, ¿qué no sería del cinema si, variando con la propaganda y el ejemplo, los gustos de ese público, obligásemos de rechazo a las casas productores –siempre atentes a la competencia comercial— a dar rienda suelta al buen propósito de toda una pléyade de directores capaces y ansiosos de revolucionar el film, no digamos en un sentido abacadabrantemente [sic.] subversivo –cosa que impediría la censura— pero si haciendo imposible la inoculación del virus ponzoñoso actual y según la pauta marcada por las películas más arriba mencionadas.[828]

7.3 Mateo Santos: *El cine español de espaldas al pueblo*[*]

Acabaré aquest capítol bolcant altre cop l'atenció sobre la figura de Mateo Santos, qui a partir de setembre de 1935 faria novament acte de presència en el revitalitzat debat cinematogràfic llibertari del període esgrimint regularment la seva ploma des de les pàgines de la revista *Tiempos Nuevos*, l'òrgan d'elaboració doctrinal i debat teòric de la FAI. La regularitat i longevitat de les seves intervencions –que es perllongarien fins i tot, de forma ocasional, durant la Guerra Civil— afegides a la pionera activitat propagandística duta prèviament a terme des d'algunes tribunes culturals juvenils àcrates, farien d'ell, segurament, el més important i sincer valedor del cinema entre els mitjans anarquistes del període. De fet, l'entrada en lliça de Mateo Santos vindria altre cop indissimuladament arropada i auspiciada per la seva pública consideració pels mateixos mitjans llibertaris com un reconegut "expert" en la matèria, "*un camarada* [...] *y uno de los pocos escritores cinematográficos que trata del cinema en su aspecto social*", en paraules del setmanari *Tierra y Libertad*;[829] categorització que el mateix periodista no dubtaria en agrair i correspondre tot denunciant públicament la suposada manca d'autenticitat i de compromís social d'aquells altres assagistes i escriptors de cinema "de prestigi" coetanis, la tasca formativa dels quals resultava lamentablement ineficaç, al seu entendre, per escriure habitualment per una minoria d'esnobs en comptes d'orientar

[828] Ibídem.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'article del mateix títol de Mateo Santos publicat en el nº 7 de la revista *Tiempos Nuevos* el 1-IX-1935.

[829] "Ha salido Tiempos Nuevos", *Tierra y Libertad*, 10-IX-1935.

la seva tasca divulgadora vers els treballadors i les classes populars.[830] Com a contraposició, i tanmateix convençut que el cinema esdevenia ja quelcom massa important i transcendent des d'un punt de vista artístic i social com per veure's relegat com a objecte d'estudi i anàlisi a les pàgines de vida efímera del fulletó o del periòdic, Mateo Santos tendiria a presentar les seves regulars col·laboracions a les pàgines del portaveu anarquista com la tasca d'un "artesà de la ploma" més que no pas la d'un historiador o erudit "*que revisa, controla y valora sus anotaciones para que no se le escape una fecha, un nombre, un hecho trascedente*". Nogensmenys, "*la historia del cinematógrafo* –afirmava— *precisa ser construida con materiales de gran solidez, ha de tener una línea arquitectónica literaria severa y firme, que no puede lograrse en un artículo periodístico, que ha de ser ágil, de nervioso trazo*".[831]

D'aquí que la regularització i institucionalització de les seves col·laboracions amb una publicació com *Tiempos Nuevos* difícilment pugui desvincular-se de l'ambiciós procés de renovació formal i rellançament editorial operat en aquests moments pel tàndem director format per Diego Abad de Santillán i Jacinto Toryho amb la finalitat de fer-la més atractiva i accessible a un potencial major número de lectors, més enllà fins i tot de l'estricte àmbit ideològic àcrata, per equiparar-la així a d'altres exitosos productes editorials i culturals llibertaris del període i adequar-la a la voluntat dels nous sectors dirigents del moviment llibertari d'impulsar un procés de revisió crítica de l'actuació dels anarquistes espanyols per dotar-la efectivament de contingut programàtic i mirar de revertir així la difícil situació organitzativa provocada per la frustrada espiral mobilitzadora i insurreccional antirepublicana impulsada fins llavors pel grup "Nosotros" i els seus afins. En aquest sentit, la potenciació editorial i l'emergència de *Tiempos Nuevos* com un dels principals referents culturals i doctrinals de l'anarquisme hispànic, mitjançant, per exemple, l'augment de la seva tirada, la regularització de la seva periodització en format mensual (a partir de maig de 1935), la millora de la seva qualitat formal amb la inclusió d'un major número d'il·lustracions i fotografies, o la revisió i regular distribució dels seus continguts a través de seccions temàtiques a càrrec d'una àmplia i variada nòmina de prestigiosos col·laboradors (Rudolf Rocker, Pierre Besnard,

[830] SANTOS, Mateo, "El cine alemán y la guerra", *Tiempos Nuevos*, 1-IX-1935.
[831] SANTOS, Mateo, "Cine industria y cinema revolucionario", *Tiempos Nuevos*, 1-V-1936

Camilo Berneri, Luiggi Fabri, Felipe Alaiz, Isaac Puente, Max Nettlau, Agustín Souchy, Gustavo Cochet, Alfonso Martínez Rizo, Campio Carpio, Amparo Poch, Gonçal de Reparaz, Antonio de Hoyos y Vinent, Alberto Carsí...),[832] es corresponia igualment amb la voluntat del seu equip director de superar el vell model negacionista del programa revolucionari i de construcció del comunisme llibertari que havien propugnat a Espanya, per exemple, figures com Federico Urales o Isaac Puente,[833] per impulsar i aprofundir, com alternativa, un debat teòric capaç de potenciar de forma efectiva totes les possibilitats de transformació social de l'anarquisme[834] i de servir de base per a l'establiment d'acords i aliances estratègiques amb altres sectors del moviment obrer orientades a frenar i revertir la perillosa deriva autoritària que havia adoptat la política espanyola amb l'ascens electoral de la CEDA.[835] Fet que, atenent a la característica funció doctrinal i alhora relacional i de portaveu (grupal) de la premsa i el publicisme llibertaris, implicava operar igualment una modernització i actualització del propi discurs i la praxi periodística anarquista, tot regularitzant-la i professionalitzant-la quant a forma i contingut per adequar-la a les noves necessitats estratègiques i tàctiques del moviment i ajustar-la i fer-la més accessible, en paraules de Felipe Aláiz, a les demandes i gustos d'un nou tipus de "lector mitjà", el qual feia temps ja que havia

---

[832] Segons informaria oportunament el setmanari *Tierra y Libertad*, la renovada secció "Teatro y Cinema" de *Tiempos Nuevos* tindria com a responsables el mateix Mateo Santos, Victor Marsivel i L. Santos Davant, mentre que la secció dedicada a la resta de disciplines artístiques, "Arte", correria a mans, entre d'altres, dels pintors i dibuixants Gustavo Cochet, "Les" i Toni Vidal. La revista anunciaria, a més, l'ampliació dels seus "consultoris" a les seccions de "Cinema" (Mateo Santos), "Economia i societat" (Santillán) i "Puericultura" (Amparo Poch) a fi de mantenir cada vegada més la compenetració entre els lectors i els col·laboradors habitual de la revista. Tot plegat, finalment, sota la supervisió de Diego Abad de Santillán i Jacinto Toryho en els papers de director i secretari de redacció, respectivament. "Tiempos Nuevos", *Tierra y Libertad*, 26-VII-1935.

[833] PANIAGUA, Xavier, *La sociedad libertaria…*, op. cit., en especial pp. 83-91 i 99-110.

[834] ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *Memorias: 1897-1936*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977, pp. 184-186. Nogensmenys, *Tiempos Nuevos* seria públicament presentada en aquesta nova etapa com una revista de documentació social "*al alcance de todos*" i nascuda del convenciment de la necessitat "*del intelecto*" en la lluita per l'anarquia. "Tiempos Nuevos. A nuestros lectores", *Tierra y Libertad*, 27-VIII-1935.

[835] Bona mostra d'aquesta voluntat "rectificadora" seria l'article editorial amb què el portaveu confederal *Solidaridad Obrera* saludava la seva mateixa reaparició el gener de 1935, després de tres mesos de suspensió governativa a causa dels fets d'Astúries; en ell, tot reconeixent que "*los gestos espontáneos e inconexos no consiguen aglutinar la fuerza necesaria para abatir la resistencia de los baluartes históricos*", s'apostava obertament per buscar en les actuacions futures "*una estrategia sagaz y calculada que ataque al enemigo en todas partes, respondiendo siempre a las contingencias de una cooperación con todos los elementos que intervienen en la lucha*". Per a una versió completa del text: "Busquemos en los sindicatos de la CNT el contacto de codos, la unión estrecha que hace posible el triunfo de las grandes causas", *Solidaridad Obrera*, 15-I-1935.

superat el tipus de "*revista para todo*" i que demandava amb insistència, per contra, "*el dato concreto y no el improperio*", una major homogeneïtat en els continguts de les revistes socials i "professionalitat" i especialització dels seus redactors i col·laboradors, els quals no podien esdevenir pas ja una mena de "*comentarista que escribe lo que se le ocurre, sino un estudioso que con su labor de difusión ahorra trabajos inútiles a los lectores*".[836]

Significativament, l'encarregat d'impulsar en aquests moments la modernització editorial de *Tiempos Nuevos,* en consonància igualment amb la de la seva matriu *Tierra y Libertad* o de la mateixa "Soli", seria Jacinto Toryho, un jove anarquista castellà format en la pionera Escola de Periodistes del catòlic *El Debate* (Madrid, 1910 – 1936). De caràcter minuciós però alhora impulsiu i manifestament recelós davant el característic discurs antiintel·lectualista àcrata –al capdavall no deixava de ser un "professional" dins un món dominat per l'autodidactisme i el diletantisme—, Toryho palesaria igualment una indissimulada –i per alguns, arrogant— predisposició a esgrimir davant propis i estranys el discurs de la "disciplina" militant i la "professionalització" del periodisme d'arrel àcrata,[837] el qual partia del convenciment íntim que un periòdic o revista no podia fer-se ja a estones perdudes, car el periodisme modern exigia en tot moment esforç, temps, preparació, estudi, dinamisme, agilitat mental...[838] Termes, en definitiva, amb els qual casaria fàcilment i de forma quasi natural en aquests moments una figura com Mateo Santos, a qui sabem ja caracteritzat, entre d'altres, per la seva primigènia i recurrent vindicació d'una dignificació social del periodisme (especialitzat o no) en base a la seva doble i simultània consideració com una activitat professional i com una forma específica d'exercir un determinat compromís social; la mateixa que l'havia portat a insistir una i altra vegada en la denúncia de la generalitzada manca de professionalitat i de sinceritat existent en la majoria de publicacions cinematogràfiques del país, llargament abonades a considerar el cinema com un espectacle sense gaire més transcendència o finalitat social que el simple divertiment

[836] RODELA [Felipe Aláiz], "La especialización en las pubicaciones de tipo social", *Tiempos Nuevos*, 1-IV-1936.
[837] TAVERA, Susanna; UCELAY-DA CAL, Enric, "Grupos de afinidad...", art. cit.; dels mateixos autors, "El discurs de la disciplina: Jacinto Toryho i *Solidaridad Obrera*" (1936 – 1938)", *Treballs de Comunicació*, nº 7, octubre de 1996, pp. 145-164.
[838] TORYHO, Jacinto, "Polémica fraternal. Los obreros intelectuales en la sociedad futura", *Tierra y Libertad*, maig de 1935.

popular, en comptes de fomentar una veritable valorització artística del cinema i una àmplia i generosa cultura cinematogràfica entre el públic. Tanmateix, l'estrenyiment dels llaços i relacions del manxec amb l'entramat cultural llibertari es produí quan feia ja més d'un any que havia abandonat les seves responsabilitats al capdavant de *Popular Film* per iniciar-se en el camp de la realització amb el rodatge d'un breu documental, *Córdoba*, el qual havia de ser el primer d'una sèrie de postals fílmiques, *Estampas de España*, i amb les quals pretenia plasmar de forma pràctica la seva particular concepció del que havia de ser un cinema veritablement hispà, segons havia vingut llargament preconitzant des de les pàgines de *Popular Film*. Nascut al caliu de la frustrada ACE a partir d'una idea o concepte original d'Adolfo Ballano, el projecte *Estampas de España* seria presentat així com un assaig de cinema "autènticament espanyol",[839] el qual havia adoptat originalment i de forma expressa en el seu primer i únic episodi l'original format d'un breu documental guionitzat i conduït a través d'una "lleu" anècdota sentimental (a càrrec dels actors Isa Halmar, una debutant, i José L. Baviera)[840] "*para que el paisaje y la arquitectura histórica sean fondo de una acción y no mera naturaleza y piedra más o menos monumental*"; i tot plegat, amb la voluntat d'insuflar a les imatges "*un espíritu, no ya retrospectivo e histórico, sino vivo y actual, sujetándose a lo típico de nuestro país, con dejación, consciente, de su aspecto social, que quedaría desmarcado en una colección de "Estampas" que no admiten las densas tintas del aguafuerte*".[841] Realitzat amb molt pocs recursos econòmics i mitjançant el voluntariós concurs i participació d'alguns amics i col·laboradors (el periodista Antonio Guzmán Merino, el músic J. Faura Guitart, el càmera Arthur Porchet, la ballarina Trini Morén, el tenor Juan Riba...), Mateo Santos pretenia demostrar amb *Córdoba* i la sèrie *Estampas de España* que era possible i necessari realitzar films sense haver de recórrer a grans inversions econòmiques (difícilment amortitzables a causa de la competència imposada per les

[839] SANTOS, Mateo, "España para los extranjeros", *Popular Film*, 28-III-1935.
[840] L'actor José Luis Baviera Navarro (València, 1906 – Mèxico D.F., 1981) havia iniciat la seva carrera a mitjans de la dècada de 1920. Durant la Guerra Civil participaria en algunes produccions cinematogràfiques anarcosindicalistes, com *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937) o el curt *Y tú, ¿qué haces?* (Ricardo de Baños, 1937), motiu pel qual l'any 1940 hagué d'emigrar a Amèrica, on proseguí la seva carrera com actor i director, principalment a Mèxic, on participà en més de 150 produccions per al cinema i la televisió, entre les quals destaca el film de l'any 1962 *El Àngel Exterminador*, de Luís Buñuel.
[841] SANTOS, Mateo, "A propósito de una carta de Aurelio Pego", *Popular Film*, 24-V-1934.

cases estrangeres) o al concurs de *stars* de dubtosa vàlua artística en matèria cinematogràfica i que en darrera instància només servien per desproveir al film de qualsevol "fons" espiritual digne de menció per centrar l'atenció en fútils anècdotes sentimentals, intentant així seguir de forma maldestre l'estela de l'exitós cinema comercial nord-americà de l'època.[842] El periodista manxec no dubtaria fins i tot en arrogar-se originalment la paternitat de la introducció de l'anomenada "modalitat argumental" en el gènere documental per esgrimir-la com un exemple més de la fatal manca d'originalitat artística i de correspondència social del cinema coetani espanyol i fins i tot com una de les causes de la malintencionada indiferència amb què el projecte fou acollit en el panorama cinematogràfic espanyol:

> Ni en el cine nacional, ni en el extranjero, se había hecho hasta entonces nada semejante. La novedad podrá no tener la trascendencia para el arte cinematográfico que tiene, por ejemplo, el descubrimiento del primer plano por Griffith, pero tiene una importancia, por modesta que sea. Sobre todo en un país como el nuestro, en el que nadie ha inventado ni innovado nada en materia cinematográfica, en un pueblo como España, en el que los considerados "ases" del cinema no pasan de ser viles imitadores, Hombres calco del cine yanqui, francés o ruso, con perjuicio del espíritu español, que no halla en el celuloide la más leve vibración racial.
>
> Cabía esperar que con una producción tan escasa y deficiente como la nuestra una película que marca una orientación al documental y de esencia tan netamente hispana como la Estampa salida de mis manos, fuese acogida con interés y simpatía por los distribuidores. Pero me equivoqué. […]
>
> En torno a mi película se había ido creando una atmósfera de hostilidad. ¿Pero por qué? ¡Ah! No se me pueden perdonar dos cosas: que haya censurado a la mayoría de los directores españoles por su desconocimiento de la técnica cinematográfica y, sobre todo, por su carencia absoluta de sentido artístico y que haya tenido el atrevimiento de realizar una película dándole a las imágenes una intensa vibración de españolidad, con un desprecio absoluto del modelo yanqui copiado aquí, aunque con mala fortuna, por todos los animadores de celuloide.[843]

Malgrat aquesta orgullosa vindicació de la pròpia originalitat creativa, és difícil no observar en l'empresa algunes recurrents i evocadores fonts d'inspiració fílmica i "espiritual". Com ara la pionera sèrie de postals cinematogràfiques *Gent i Paisatge de Catalunya* realitzades una dècada abans a casa nostra pel realitzador Josep Gaspar i Serra a partir d'una idea original i un guió del periodista Francisco Madrid (amb la col·laboració i l'assessorament de Josep Mª de Sagarra i Alexandre

[842] VIDAL, Enrique, "Mateo Santos habla del cinema español ...y de la realización de Estampas de España", *Popular Film*, 29-III-1934.
[843] SANTOS, Mateo, "España para los…", art. cit.

Plana) i en les quals es recollien imatges inèdites de pobles i localitats de la Costa Brava i la Vall d'Aran (algunes d'elles rodades des de l'aire amb l'ajut de l'aviador Josep Canudas) i de personalitats de la vida cultural del país, com ara un joveníssim Salvador Dalí, l'escriptor Josep Mª Folch i Torres o l'escultor Josep Llimona, entre d'altres.[844] O de forma més propera al projecte fílmic de Mateo Santos, la primigènia sèrie de rodatges cinematogràfics realitzats a partir de 1932 per joves aprenents de realització com Cecilio Paniagua, Rafael Gil o Guillermo Fernández López-Zúñiga sota la supervisió de José Val de Omar i Gonzalo Menéndez Pidal, en el marc de les Missions Pedagògiques republicanes, una experiència novament recordada i vindicada oportunament la tardor de 1934 a les pàgines de *Popular Film* pel mateix Mateo Santos,[845] coincidint amb l'edició de *Córdoba* i amb la presentació d'alguns dels primigenis rodatges missioners sota títols tan evocadors aquí com *Estampas 1932* o *Granada,* els quals havien de servir per mostrar al públic en general, tan a dins com a fora d'Espanya, els objectius i les activitats dutes a terme per les diferents seccions del Patronat de les Missions.[846]

Malgrat les esperances dipositades en l'empresa i els detalls avançats sobre la seva producció a les pàgines de *Popular Film*,[847] no sembla pas que aquesta nova quixotesca aventura cinematogràfica de Mateo Santos aconseguís tenir més fortuna que d'altres projectes precedents i igualment frustrats, com l'ACE, doncs, com ha quedat ja insinuat, no es té constància del rodatge de cap altra estampa ni de la

---

[844] SANTOS, Mateo, "El hombre y su obra. Reportajes cinematográficos de Francisco Madrid", *Popular Film,* 7-IV-1927.

[845] SANTOS, Mateo, "Hay que defender el cinema español", *Popular Film*, 18-X-1934.

[846] El primer d'aquest films s'edità a partir de les filmacions realitzades, entre d'altres, per Guillermo Fernández López-Zúñiga i Gonzalo Menéndez Pidal en les missions de 1932 a Navalcán (Toledo), Puebla de la Mujer Muerta (Madrid), Montejo (Salamanca), La Hiruela (Madrid), La Cabrera (Lleó), Alpandeire (Málaga) i Ronda. Quant a *Granada*, aquest fou un film editat molt probablement a partir del material rodat l'any 1933 en la missió a Las Alpujarras; tot i estar destinat a ser usat en missions posteriors, el film fou presentat el març de 1935 per José Val de Omar en el cineclub del GECI i és molt possible que el material utilitzat servís igualment de base per a l'avantguardista *Vibración de Granada* (José Val de Omar, 1935). Una visió més detallada de l'activitat fílmica missionera a GARCÍA ALONSO, María "Intuiciones visuales para pueblos olvidados. La utilización del cine en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 11, tardor de 2013; consulta en línea el 9 d'abril de 2014 a http://ccec.revues.org/4861

[847] A banda de les referències incloses en notes anteriors, vegi's també "Informaciones", *Popular Film*, 5-VII-1934; "La "estrella" y el galán de Córdoba", *Popular Film*, 19-VI-1934; SANTOS, Mateo, "Estampas de España. En ruta hacia Córdoba", *Popular Film*, 19-VII-1934 i 2-VIII-1934; del mateix autor, "A unos amigos que me preguntan por mi película Córdoba", *Popular Film*, 6-IX-1934; i, finalment, GUZMÁN, Antonio, "Diálogos al vuelo. Películas cortas", *Popular Film*, 13-IX-1934.

projecció pública de *Córdoba*, malgrat que aquesta fos anunciada en algun periòdic l'octubre de 1934 com a "pròxima" en alguna sala barcelonesa.[848] Tanmateix aliè al desànim, i segurament imbuït del clima d'optimisme que semblava envoltar en aquells moments l'incipient revifada empresarial i comercial del cinema autòcton, el manxec tornaria a provar novament fortuna uns mesos més tard en el camp de la realització, amb un film, *La mujer azul*, el qual havia de suposar el debut en la producció de la barcelonesa "Darcino Films", una empresa creada, sembla ser, la primavera de 1935 sota els auspicis del mateix manxec. D'aquí que el projecte fos fins i tot objecte d'una puntual i condescendent atenció informativa a les pàgines de *Solidaridad Obrera* per part del jove Ginés Alonso: per bé que el de la Torrassa no es feia gaires il·lusions en relació a la classe de films que aquesta nova empresa "burgesa" podia arribar a produir, confiava en què entre la seva producció hi pogués haver-hi algun que sobresortís artísticament sobre la resta, atenent al fet que entre els seus impulsors es trobava, efectivament, un popular periodista cinematogràfic, "*el primero que conocimos no sujeto a las "gacetillas" y que en los medios proletarios sembró mucho en pro del cinema social*". El mateix cronista es feia igualment ressò de la primigènia i desafortunada activitat fílmica duta a terme anteriorment per Mateo Santos, la qual, malgrat admetre no conèixer de primera mà, imaginava carregada d'una gran responsabilitat artística i social, atenent a la llarga campanya propagandística duta a terme en contra del cinema espanyol coetani "*y en la cual hemos leído artículos que han sido Fuertes batacazos para los directores españoles*". D'aquí que el jove anarquista confiés en que l'obra futura del periodista manxec, "*aunque* [...] *no sea revolucionaria, esté por encima de todas esas producciones que él mismo ha vapuleado*". Al capdavall, concloïa, el cinema burgés havia estat capaç de produir també films d'una elevada concepció artística i humana, com *Èxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933) o *Eskimo* (W. S. Van Dyke, 1933), i calia reconèixer igualment que "*producto de plumas revolucionarias son melodramas que se representan en el teatro social y que no tienen nada de tal*".[849] Tot i els elogis i suports rebuts i les esperances dipositades per Mateo Santos a "Darcino films", el projecte tampoc arribà a quallar i no sembla pas que anés gaire

[848] *Cinefarsa*, nº 1, 3-X-1934

[849] Les cursives del paràgraf a G.O. [Ginés Alonso], "Más sobre cinema español", *Solidaridad Obrera*, 9-III-1935.

més enllà d'uns incipients treballs preparatoris, dels quals només en tenim notícia gràcies a una sèrie de petits anuncis inserits l'agost de 1935 a les pàgines de *La Vanguardia* i en els quals es demanava "personal artístic" per a la seva selecció i participació en l'empresa.[850]

Mentre els intents d'aventurar-se i provar fortuna en el camp de la realització es veien frustrats una i altra vegada, Mateo Santos prosseguiria amb la seva activitat periodística. Per exemple, col·laborant en publicacions com el renovat portaveu lerrouxista *Renovación* (Barcelona, 1933 – 1939), substitut del vell *El Progreso* i dirigit des de la seva fundació i fins a les darreries de 1935 pel seu vell amic "Amichatis";[851] i un cop abandonada la direcció *Popular Film*, el manxec s'embarcaria la tardor de 1934 en una nova i personalíssima empresa editorial: *Cinefarsa* (Barcelona, 1934), un setmanari de teatres i cinema "al servei del públic" i del qual només es té constància, però, de la publicació d'un número inaugural, el qual sortiria al carrer a principis d'octubre de 1934, pocs dies abans que l'agitació revolucionària s'apoderés novament dels carrers de la capital catalana en el marc dels coneguts com a Fets d'Octubre. A ben segur, el crispadíssim ambient social i polític hispà del moment i la competència resultant de l'allau de noves publicacions especialitzades esdevingueren obstacles difícilment superables per una empresa que des del primer moment tendí a presentar-se com una voluntariosa continuació d'allò exposat fins llavors en matèria cinematogràfica des de les pàgines de *Popular Film,* però en la qual, deslliurat de les seves anteriors possibles obligacions o servituds empresarials, Mateo Santos tendiria a explicitar encara més la seva creixent permeabilitat i afinitat amb l'efervescent panorama social i polític republicà.[852] I és

[850] "Darcino Films", *La Vanguardia*, 14-VIII-1935, p. 25.

[851] Nascut poc abans de les transcendentals eleccions legislatives de novembre-desembre de 1933, *Renovación* estaria dirigit, efectivament, pel popular "Amichatis", qui abandonaria el setmanari a finals de 1935 en el marc del procés de descomposició del Partit Radical i dels governs radicals-cedistes que seguí a l'affaire de l'Straperlo. Fins llavors, però, el veterà publicista no dubtaria en aprofitar la complicitat i el padrinatge polítco-empresarial de l'estrafolari Pich i Pon per acollir i donar cobertura professional en la seva redacció a d'altres antics companys d'aventures en les files de la bohèmia radical i tardo modernista, com ara Fernando Pintado, Emilio Carrére, Eduardo Carballo, Ángel Marsá, Eduardo Zamacois... en una espècie de reedició del que havia significat una dècada enrere la redacció del també pich-i-ponià *El Día Gráfico* i una nova demostració, en definitiva, de la singular capacitat d'adaptació i supervivència d'aquests personatges.

[852] Aquesta continuïtat i relació entre ambdues publicacions vindria d'alguna manera il·lustrada per l'anunci de la participació a *Cinefarsa* d'alguns dels joves il·lustres representants de la posteriorment coneguda com a "generació de Popular Film", com Juan M. Plaza, Antonio del Amo, Alberto Mar i els també joves col·laboradors de "Popular" Jesús Alsina i Pedro Sánchez Diana.

que més enllà de la retòrica i publicitària afirmació de voler servir als interessos generals del públic per sobre dels particulars de les empreses productores i distribuïdores i de vetllar així pel "*decoro del cinema nacional y por el prestigio del séptimo arte, convertido en mercancía por el egoísmo de los fabricantes de celuloide, nacionales y extranjeros*", *Cinefarsa* anunciaria la voluntat d'assenyalar als seus lectors aquells films que per la seva realització o argument fossin d'una "categoria superior" i la d'impugnar, per contra, aquelles produccions mogudes per una bastarda ambició comercial o bé basades en una moral falsa i dedicades a encobrir o promoure "*una propaganda política contraria a la dignidad del hombre civilizado"*. Postures que Mateo Santos clarificaria encara més a través d'un extens article dedicat a evocar i vindicar novament el caràcter intrínsecament "popular" de l'art cinematogràfic i en el qual, abominant altre cop la fórmula de l'art per l'art per considerar-la en aquests moments una incongruència, una vaguetat i una "mentida daurada amb purpurina", alçaria novament la veu en defensa d'un cinema capaç de correspondre's efectivament amb el moment històric i respondre a les gestes populars; un cinema erigit en "art de masses" i al servei del poble, per correspondre's així amb la seva "missió històrica" i poder actuar com la més bella lliçó d'humanisme i com el mètode més eficient d'educació social i política de les multituds, en la línia d'autors "d'avançada", com ara Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Trauberg, Pabst, Clair...

> …animadores de sombras que están insuflando un espíritu nuevo al cinema, que con más o menos decisión afrontan el problema social y lo oponen a la gazmoñería y al peligroso patriotismo de estos otros directores que encubren su mercancía con la fórmula del arte por el arte.[853]

Conviccions que hom podria trobar novament i més extensament exposades, com ha quedat ja apuntat, a partir de setembre de 1935 en les pàgines de la revista *Tiempos Nuevos*,[854] des d'on insistiria una i altra vegada en la importància de

[853] SANTOS, Mateo, "El cine, arte popular", *Cinefarsa*, nº 1, 3-X-1934.
[854] Consignar aquí que hom ha pogut constatar igualment la participació de Mateo Santos en aquests moments a Barcelona en un altre projecte editorial: *Proyector* (Barcelona, 1935 – 1936), una revista gràfica de cinema formalment i temàticament molt ambiciosa: amb el subtítol de "Magacine español de cine", la revista tindria 72 pàgines d'extensió i una periodicitat mensual truncada en el seu setè número per l'esclat de la guerra civil (el vuitè i darrer número, un especial, sortiria el novembre de 1936, després de 4 mesos d'absència als quioscos). Dirigida per Francesc Xavier Gibert, la revista

fomentar una presa de consciència col·lectiva sobre el valor artístic i el potencial comunicador i mobilitzador del cinema, així com també en la suposada manca de correspondència "espiritual" del cinema espanyol amb la seva conflictiva realitat social. Significativament, Mateo Santos encetaria les seves col·laboracions en el portaveu anarquista amb una encesa denúncia del suposat primigeni caràcter nacionalista i bel·licós del cinema alemany, "*que a los dos años de firmado el armisticio, ha ido sembrando en la conciencia y en el espíritu de las juventudes de Alemania la idea de una nueva guerra y el sentimiento nacionalista*". Aquest fet seria presentat com un dels més il·lustratius exemples de l'enorme eficàcia propagandística del cinema, un art preciós, digne dels temps moderns, però que segons qui l'inspirés esdevenia, efectivament, un opi embrutidor dels pobles. L'enginyosa i preclara instrumentalització del cinema pels jerarques nazis esdevenia així la més formidable demostració de la tremenda força d'atracció i poder de suggestió que les imatges cinematogràfiques exercien "*igual en el individuo de mentalidad clara, que en el de cerebro obtuso*", atès que

> Sin esta actividad en la captación de voluntades por medio de un arte tan dinámico como el cine; sin esta deformación de las ansias que acucian al proletariado de todo el mundo, del sentimiento humanista de las democracias que realiza el film alemán, Hitler no se habría atrevido, en pleno siglo XX a desmanes tan bárbaros como la persecución contra los ciudadanos de raza semita, ni siquiera asaltado el poder.[855]

Tal seria el convenciment de Mateo Santos en relació al potencial comunicador i mobilitzador del cinema, que no dubtaria fins i tot en recórrer al màrtir anarquista Vanzetti i a les seves suposades recances en relació al simplisme argumental del cinema de la seva època, per insistir en la denúncia del caràcter generalment absurd i expressament falsificat del cinema comercial nord-americà, referit fins i tot com una "daurada i estrident pornografia", punta de llança d'una "ètica invertida" basada en l'explotació de l'home per l'home i amb prou feines contrarestada per un grapat de films –de nou els habitualment referits *El cuirassat*

---

estaria profusament il·lustrada i inclouria una secció dedicada al cinema amateur. Quant a Mateo Santos, aquest acostumaria a publicar un extens reportatge monogràfic en cada número dedicat a una estrella femenina de cinema.

[855] SANTOS, Mateo, "El cine alemán y la guerra", art. cit. Una versió anterior i més extensa d'aquest mateix escrit apareixeria publicada en el primer i únic número de la frustrada *Cinefarsa*, sense signar i amb el títol original "El cine alemán, amenaza la paz del mundo (I)".

Potemkin (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), *L'Exprés blau* (*Goluboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), *Quatre d'infanteria* (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930), *Sóc un fugitiu* (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervin LeRoy, 1932), *Carbó* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), *Éxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), etc.—, el gest rebel dels quals esdevenia encara insuficient per contrarestar els estralls que produïen en l'opinió pública l'acció combinada i sostinguda del cinema, la premsa i la literatura burgeses. Perquè, per a Mateo Santos, l'avidesa econòmica capitalista imposava en la pantalla temes que deformaven i adulteraven la realitat en favor d'una classe social i en perjudici de l'altra i que cohibien l'espontani impuls creador d'aquells realitzadors capaços de fer vibrar les imatges amb una emoció veritablement humana i aliena a les absurdes normes morals imposades pels productors afectes als codis morals redactats per William S. Hays o Josep Goebbels. En aquest sentit, les suposades prevencions de Bartolomé Vanzetti en relació al cinema esdevenien, gairebé una dècada després del seu assassinat legal, plenament justificades:

> Juicio certero que acusa el espíritu sutil y ponderado de aquel amigo de la Libertad, de la que fue agudo Clarín y heraldo clarividente, aunque aún la sujeten y opriman recias cadenas, que un día saltaran hechas pedazos.
>
> Tenía razón Vanzetti al escribir que "el mundo de la pantalla es absurdo" y que en él se deforma la verdad y se falsifican los hechos.
>
> El cinema de su tiempo y el del nuestro es un cúmulo de falsedades, un enredijo de falses virtudes y de mentidas heroicidades. Arte que no ha llegado aún a plena sazón, que evoluciona de continuo, y que más que arte es industria productiva para las grandes empresas que la explotan y escaparate en que se exhibí toda la gama de la pornografía por medio de la vampiresa , de la "sex appeal" y de esa extensa colección de "girls", alucinante teoría de senos desnudos y de piernas al aire, estremecidas a los acordes antimelódicos de una música epiléptica, música de "jazz-band", tan del gusto de burgueses rijosos, "pollos pera" y "niñas bien".[856]

Efectivament, per a Mateo Santos l'essencial de l'anomenada "escola nord-americana" de cinema era l'idea quasi obsessiva que el mitjà esdevenia en darrer terme una indústria com qualsevol altre, fet que portava a preponderar en el gruix de la seva producció l'utilitarisme econòmic sobre l'afany artístic. D'aquí que els films nord-americans s'haguessin orientat des del primer moment a intentar reunir aquelles qualitats formals i argumentals capaces de fer-los efectivament accessibles i sense

[856] SANTOS, Mateo, "Una opinión de Vanzetti sobre el cinema", *Tiempos Nuevos*, 1936, 1-III-1936.

gaires dificultats a la comprensió de milions d'espectadors de diferents nacionalitats i de la més variada mentalitat i idiosincràsia. La fórmula de l'èxit comercial d'un film nord-americà tenia així més de farmacopea i operació aritmètica que no pas a la creació artística: "*tal dosis, o tal tanto por ciento de emoción; tal otro de convencionalismo; X dosis, o X tanto por ciento de erotismo, etc., etc*.".[857] I és que llevat d'algunes significatives excepcions que permetien encara categoritzar artísticament el cinema nord-americà –Mateo Santos citaria expressament aquí les obres d'autors com King Vidor, Charles Chaplin o Van Dyke, entre d'altres—, la producció "estàndard" vindria caracteritzada pel caràcter ideològicament mesquí i filosòficament anodí dels seus arguments, en els quals s'ometia de forma expressament sistemàtica qualsevol possible referència a cap mena de teoria o doctrina filosòfica, metafísica, científica, religiosa, política ni social *"que no esté ya admitida oficialmente en el mundo civilizado. (Mundo civilizado: explotación del hombre por el hombre, pena de muerte, prostitución, guerras, fanatismo religioso, etc.)*", i on els personatges, habitualment interpretats per una colla de *vedettes* i *stars* fabricades en sèrie i servides en poques setmanes al públic d'arreu del món per les oficines de propaganda dels grans estudis de Hollywood, acostumaven a moure's a l'entorn de situacions i problemes de línies simples i absolutament convencionals i d'anècdotes sentimentals sense gaires complicacions psicològiques, "*única manera de que desemboque el asunto en un desenlace feliz, en la obligada moraleja de que la virtud es premiada –por muy duras pruebas a que haya sido sometida— y de que las malas acciones no escapan nunca al castigo de la justicia humana ni al de la divina, por mucho que se disimulen y traten de ocultarse*". L'èxit comercial del cinema nord-americà havia imposat així, la repetició, amb més o menys fortuna i habilitat, de la seva original fórmula productiva en el conjunt dels estats burgesos "*devotos de la tradición y de la historia*", per als quals el cinema no esdevenia sinó un simple i lucratiu passatemps que si alguna vegada s'atrevia a plantejar a l'espectador problemes de certa transcendència moral o social no era sinó per fer ressaltar en darrera instància algun fet històric del poble que l'inspirava o les virtuts del règim econòmic capitalista i la moral burgesa imperant.

[857] Llevat que s'indiqui el contrari, les cursives del paràgraf a SANTOS, Mateo, "Cine industria y cinema revolucionario…", art. cit.

Si les opinions de Mateo Santos en relació al cinema "comercial" no diferien pas substancialment del conjunt de les expressades fins llavors i coetàniament per altres comentaristes llibertaris, més originals es presentarien, en canvi, les impressions evocades sobre la cinematografia soviètica, l'entusiasta observació de la qual com el més genuí i original exemple de "cinema social" tendiria a presentar-se en aquests moments a les pàgines de *Tiempos Nuevos* singularment mancada de molts dels recels i les prevencions ideològiques professades des d'algunes fonts àcrates contemporànies. Fet que hom pot aventurar aquí com una col·lateral i singular plasmació editorial del particular clima de distensió i aproximació existent entre les forces polítiques i socials d'esquerres del país emergit com a resultat de l'ominós fracàs revolucionari d'octubre de 1934.

Per al periodista manxec, l'originalitat del cinema soviètic radicava més en el seu fons espiritual que no pas en la tècnica de realització. Perquè una diferent concepció del règim social forçosament havia de produir una visió distinta dels problemes morals, socials, polítics, psicològics i de qualsevol altre ordre que preocupen als individus; d'aquí el caràcter intrínsecament revolucionari de la cinematografia soviètica, el qual transcendia l'àmbit estrictament propagandístic en matèria polítco-ideològica marxista per projectar-se magistralment en un sentit històric, pedagògic, artístic...

> En la Rusia roja el cinema es mucho más que un entretenimiento y que una industria: es un propagandista poderoso de la revolución que conmovió al mundo, un instrumento eficacísimo de cultura, un arte henchido de humanidad, libro de la historia que día tras día va escribiendo el régimen proletario en fábricas, campos y talleres; carne y alma, nervio y sangre del pueblo que produce ese cinema.[858]

En efecte. La cinematografia soviètica esdevenia en primer terme una magistral lliçó d'història, perquè films com *La mare* (*Mat,* Vsévolod Pudovkin, 1926), *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925) o *El camí de la vida* (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931), entre d'altres, donaven a conèixer i permetien comprendre distintes etapes de la revolució bolxevic. Però també esdevenia una lliçó de "pedagogia social", car les pel·lícules soviètiques havien ensenyat el *mujic* rus a cultivar la terra d'acord amb els més moderns i

[858] SANTOS, Mateo, "El film social en la Rusia Soviética", *Tiempos Nuevos*, 1-XII-1935.

científics mètodes agrícoles; al soldat roig a mantenir-se en una voluntària i conscient disciplina en defensa de les conquestes revolucionàries; i al nen a comprendre la importància de conèixer la història, la geografia i les condicions de vida dels seu país, al qual podia prestar-li millors i més eficaços serveis amb aquesta preparació intel·lectual i moral. I tot plegat, és clar, sense renunciar a elevar al màxim la categoria artística del cinema, cosa que els realitzadors soviètics havien aconseguit situant altre cop en primer terme el fet col·lectiu en detriment de l'esdeveniment individual, substituint així la *vedette* i l'*star* burgeses per unes masses erigides viu reflex d'un poble en plenitud de vida.[859] I és que, tot i que lamentablement mutilats per les tisores censores, els films soviètics havien servit per poblar les pantalles d'arreu del món "*de imágenes insurgentes, de siluetas rebeldes, de rostros expresivos, de gestas violentas que nos traían el aliento de un pueblo gigante que rompió con su tradición y con su historia para forjar otra más a tono con sus ideales*".[860]

D'aquí que, seguint allò expressat igualment anteriorment des de les pàgines de *Popular Film*, Mateo Santos insistís novament en el caràcter artísticament i socialment exemplar de la cinematografia soviètica; molt especialment en comparació a un cinema espanyol observant novament com una realitat buida de contingut i lamentablement aliena a la seva realitat social, malgrat que "*plumas de alquilar hinchen las planas de los periódicos de ditirambos y elogios, de loas y alabanzas a tanto la línea*" a directors com Benito Perojo, a qui no dubtaria en referir-se altre cop despectivament com una figura amanerada, impersonal i mediocre.[861] I és que entre el gruix de pel·lícules espanyoles projectades l'any 1935 no trobaria Mateo Santos cap digne de rescatar al cinema autòcton de la seva suposada vulgaritat i apocament ni capaç de marcar-li una orientació d'alta volada artística disposada a fer vibrar a la pantalla l'esperit d'una "raça", les essències de la qual no es trobaven pas en el torero, la monja, la prostituta, el flamenc o el "xulo", sinó en els tallers, les fàbriques i els camps, les muntanyes i el mar. Tan sols dos directors mereixerien en aquests moments discrets i puntuals comentaris elogiosos en relació a les seves capacitats artístiques: Florián Rey i Francisco Elías. Del primer

[859] Ibídem.
[860] SANTOS, Mateo, "El film social…", art. cit.
[861] SANTOS, Mateo, "Un año de cinema en España", *Tiempos Nuevos*, 1-I-1936.

diria, en relació al film *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), que havia estat capaç de compondre unes imatges amb un clar sentit artístic del cinema i capaces de dotar al film d'una veritable "vibració hispana", malgrat presentar un argument manllevat del teatre regional i presentar tòpicament al poble espanyol com a estúpidament cruel i bàrbarament endarrerit. Del segon destacaria, en canvi, el mèrit de voler apartar-se dels camins trillats en matèria argumental pels realitzadors nacionals amb la sàtira *Rataplán* (Francisco Elías, 1935), la qual, tot i no estar a l'alçada de l'humor subtil de figures com René Clair, servia almenys per demostrar un coneixement de la tècnica cinematogràfica i una habilitat en la direcció artística i conducció dels personatges generalment desconeguts per al gruix dels seus col·legues.[862]

En contrast amb l'allau de notícies i signes publicitaris susceptibles de fer creure als lectors i espectadors en una revifalla industrial i comercial del cinema espanyol, Mateo Santos insistiria en denunciar que aquest es mantenia encara comercialment estancat i en període de formació artística, afirmant fins i tot què el país esdevenia, cinematogràficament, "*una colonia de negros de la United States of America*".[863] No només per la incontestable hegemonia comercial del cinema nord-americà a les pantalles espanyoles, sinó pel constant escamoteig dels problemes socials, morals, polítics o fins i tot religiosos que preocupaven realment a la massa proletària espanyola, per part d'uns *metteurs en scéne* estúpidament entestats en imitar de forma vulgar i maldestre les produccions ianquis –i en alguns casos franceses— a partir de la mesquina convicció que només el cinema nord-americà tenia categoria universal i esdevenia apte per als públics més diversos i de mentalitat variada, ignorant així, al seu entendre, que en matèria d'art "*lo más universal es lo más nacional, lo más característico de cada país*"[864] i que no era sinó en el realisme i en la capacitat de correspondre's veritablement amb la seva realitat social on radicava el caràcter genuí de qualsevol manifestació artística, inclòs el cinema:

> Para que un pueblo tenga el derecho de afirmar que posee cinema propio, es preciso, ineludible, que antes se haya preocupado seriamente de afrontar con la cámara, de poner ante su objetivo, los problemas vitales que preocupan y agitan a ese pueblo.
>
> La realidad es que en España se está haciendo a espaldas del país, del pueblo

[862] Ibídem.
[863] Ib.
[864] SANTOS, Mateo, "El cine español de espaldas al pueblo", *Tiempos Nuevos*, 1-XI-1935.

> auténtico, de la masa social y campesina que pone una palpitación de vida y de inquietud en su tarea creadora. La realidad española no es el señorito beocio, ni el burgués rijoso, ni el cura garañón, ni la monja hipócrita. Los problemas morales y sociales de esta gente se diluyen en menudas anécdotas sentimentales, de una superficialidad de folletín barato. Los problemas morales y sociales de individuos de esta ralea, no son los problemas de España.
>
> Del arte –sea cual fuere— no puede excluirse la realidad. Cuando ésta es escamoteada, cuando se prescinde de lo característico y típico de un país, de lo que agita y conmueve su entraña social, no es arte puro, arte capaz de reflejar la verdadera fisonomía de ese pueblo.[865]

En efecte. Girant l'esquena a la seva realitat social el cinema es veuria inexorablement abocat a perdre el caràcter jove, viu i dinàmic que l'havia caracteritzat des del seu naixement, incorrent així en el perill d'anquilosar-se fins esdevenir fatalment un art "paralític", com era ja en aquells moments un teatre incapaç de seguir els ritmes de la modernitat. Seria així com, indubtablement contagiat del clima d'eufòria que seguí arreu del país la victòria electoral del Front Popular, i amb singular caràcter premonitori i transcendental retòrica, el periodista manxec afirmaria l'abril de 1936 haver arribat el moment en què les gestes proletàries i revolucionàries esdevingudes a Espanya d'ençà la proclamació de la II República fessin el salt definitiu a les pantalles i prenguessin el relleu als vells i falsament humanitzats temes, ombres d'una vida sense nervi ni ànima i caricatura d'un ordre moral i polític agonitzant. Havia arribat l'hora d'enterrar "*el argumento ñoño y fácilmente sentimental*", el trivial esdeveniment amb caràcter de vodevil, l'anècdota al voltant del problema sexual hipòcritament disfressat amb la màscara del "flirt", l'apassionada aventura galant, etc...; reminiscències, al seu entendre, "*de una novelística apolillada y de un teatro huero y declamatorio*". La història recent del país, afirmava, estava plena de gestes proletàries i revolucionaries amb les quals omplir d'imatges i dotar de contingut artístic el cel·luloide espanyol. Començant per la frustrada insurrecció de Jaca de desembre de 1930, parcialment representada a les pantalles per una biografia de Fermín Galán –*Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931)—, en opinió de Mateo Santos, lamentablement mancada de visió històrica, emoció i fervor revolucionari per haver fet cas omís en el seu moment a les recomanacions de prendre com a model la cinematografia soviètica per plasmar en imatges l'epopeia republicana; perquè la importància, argumentà el manxec, estava

[865] Ibídem.

en l'esdeveniment revolucionari i no pas en la figura del seu principal protagonista, erigit a través d'aquest film en una mena d'estrella o "vedette" cinematogràfica. Ironitzant a continuació sobre l'argumentari habitual del costumisme rural andalús, Mateo Santos insistiria ara, a l'igual que havia fet dos anys abans a la Torrassa i altres tribunes juvenils llibertàries (*vid. supra* capítol 4), en veure en els fets luctuosos de Casas Viejas la possibilitat d'un film dotat del més sincer i pedagògic romanticisme revolucionari... "*porque allí, en la aldehuela andaluza, aquellos campesinos, con el anciano "Seisdedos" al frente, anhelaban una humanidad más justa, se jugaron la vida, de verdad, por mantener en alto, como una bandera, su ideal de redención y de libertad*".[866] Igualment edificant i instructiva es presentaria, finalment, la fallida revolució asturiana, la gesta més extraordinària, exemplar i heroica produïda en la seva "marxa ascendent" per la massa obrera espanyola. I és que en opinió del periodista manxec, Astúries podia esdevenir un film capaç d'emular la magnificència artística i social de produccions com *El cuirassat Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925) o l'*Exprés Blau* (*Goluboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929)... si no fos perquè les gestes heroiques del poble espanyol sobrepassaven l'escassa capacitat artística dels directors indígenes, entre els quals, lamentablement, en opinió de Mateo Santos, no podia citar-se cap de la talla d'Eisenstein, Trauberg, Pabst, Clair...

> El tema es demasiado grande para la pequeñez de los directores indígenas.
>
> Y, sin embargo, alguien, no sabemos quién, debería impulsar esta idea, en la que había de cooperar, prestando la ayuda del Estado, el actual gobierno. Aunque nada de esto sucederá. Porque...[867]

[866] SANTOS, Mateo, "Nuestro cinema ante las gestas revolucionarias", *Tiempos Nuevos*, 1-IV-1936.
[867] Ibídem.

8. *El cine español ha de tener el espíritu de la revolución* (epíleg)

Nuestra misión ha sido la más espinosa, la más dura y difícil,
la de los que caminan por una senda de abrojos
para que otros la conviertan en carretera…
con el trabajo de unos peones
esclavizados, tal vez.
Y despreciable nuestra modesta obra, no es.

"Les", "Alborear del cinema revolucionario",
Solidaridad Obrera, 1936.

Lo mismo en el Teatro que en el Cine, la buena voluntad de sus colaboradores
les ha encerrado en un círculo viciado y reducido. Nos referimos a esa
limitada visión –y concepción— de libretos, llamados "sociales" que,
si de sociales tienen poco –y muy pasado—, de Arte no tienen nada.
Talmente, lo que estamos viendo da la impresión de que
con las masas se quiere repetir aquello de la
"españolada", en un sentido de "socialada".

Gil Bel, "Peligros del mal llamado Arte Social",
Espectáculo, 1937

Com és ben sabut, la derrota de la rebel·lió militar a Barcelona i la resta de Catalunya, obrí les portes a un procés de transformació de la societat catalana que des del primer moment fou presentat pel conjunt de les forces obreres, i molt especialment per la CNT i la FAI, aureolades protagonistes de la victòria als carrers contra els militars facciosos revoltats, com una veritable revolució.[868]

En l'àmbit polític, aquest procés vindria significat en un primer moment per l'ensulsiada momentània de l'aparell institucional de l'estat i la proliferació arreu d'una munió de "comitès", "consells" i organismes de poder revolucionari, generalment dits "antifeixistes" i més o menys formalment encapçalats pel famós Comitè Central de Milícies Antifeixistes constituït el 22 de juliol de 1936 a

[868] A ningú escapa el caràcter monumental de la bibliografia existent sobre la guerra civil i l'anomenada "revolució espanyola". Aquest fet, unit al caràcter succintament introductori d'aquestes línies, fa que en endavant només es citin aquelles obres i treballs relatius a alguns dels aspectes o temes concrets que apareixen referits i que hom considera modestament oportú referir atesa la seva rellevància en relació al tema que aquí ens ocupa i que no han estat ja citats anteriorment.

Barcelona per representants de les forces polítiques d'esquerres, el qual assumiria de facto el govern i la direcció de la guerra Catalunya durant els primers mesos del conflicte, amb la resignada col·laboració d'una Generalitat delerosa de recuperar tan aviat com fos possible el control de la situació i restablir el funcionament regular de les institucions. Tasca feixuga i que no començaria veritablement a prendre cos fins a la tardor d'aquell mateix any, quan el deteriorament de la situació militar menà finalment els anarquistes a acceptar la proposta col·laboracionista del president Lluís Companys i integrar-se en el govern d'unitat de la Generalitat. La mesura, forçosament polèmica i molt contestada en el si del propi moviment llibertari, comportà la dissolució del Comitè de Milícies i de molts altres organismes revolucionaris en favor del restabliment dels ajuntaments, integrats ara igualment per representants de totes les forces d'esquerres, incloses la CNT i la FAI. Poques setmanes més tard, els anarquistes s'incorporaven també al govern de la República presidit pel socialista Largo Caballero. Per a molts, i en especial per aquells elements i grups que de forma més airada s'hi oposaren (sobretot Joventuts Llibertàries i membres de les milícies), el col·laboracionisme governamental significà el principi de la fi del somni revolucionari i de l'hegemonia anarcosindicalista, en detriment sobretot d'uns comunistes que van saber capitalitzar hàbilment l'aprensió d'amplis sectors socials del país vers la revolució (rabassaires i petits propietaris agrícoles, petita burgesia i professions liberals...), així com bona part de les simpaties de l'opinió pública mundial vers la causa republicana.

La progressiva assumpció del control de l'economia per la Generalitat a través del Consell d'Economia o la Comissió d'Indústries de Guerra,[869] per exemple;

[869] El Consell d'Economia fou un organisme creat a principis d'agost de 1936 que reunia representants de totes les forces polítiques i sindicals antifeixistes i tenia àmplies facultats coordinadores i executives en matèria econòmica. Era per tant, l'organisme encarregat legalment de dirigir i planificar l'economia catalana i la seva acceptació per la CNT i la FAI significà als ulls de molts la renuncia a la socialització global de l'economia catalana des dels primers moments. Per la seva banda, la Comissió d'Indústries de Guerra (CIG) fou creada per organitzar un sector productiu específic d'armament. A tal efecte intervingué disset de les empreses més importants de Catalunya del sector metal·lúrgic, de la siderúrgia i de la química, mobilitzant centenars de tècnics, enginyers o químics. La seva activitat tingué especial rellevància fins a la tardor de 1937, quan el govern de la República començà a retallar les seves atribucions. Tota aquesta activitat coordinadora econòmica vindria igualment impulsada pels anomenats Decrets de S'Agaró, una sèrie de disposicions legals promulgades el gener de 1937 que ampliaven els poders del govern català en els ajuntaments i intentaven ordenar la despesa pública i el crèdit, així com també regularitzar i controlar les apropiacions i confiscacions generades pel moviment revolucionari. Sobre la política i l'obra econòmica de la Generalitat durant el període és

la dissolució de les polèmiques "patrulles de control" i l'assumpció de les tasques de seguretat pel nou Departament d'Ordre Públic; o la progressiva militarització de les milícies, no feren sinó confirmar els pitjors temors d'aquells elements i grups anarquistes més radicals, els quals decidiren jugar-se el tot pel tot en una darrera carta desesperada als carrers de Barcelona el maig de 1937.[870] Bandejats del govern de la Generalitat i de la República i de bona part dels ajuntaments i altres institucions i organismes després dels luctuosos Fets de Maig, els anarquistes amb prou feines van poder fer front a l'escomesa dels comunistes, que aquell mateix estiu van procedir també a liquidar el poder revolucionari a l'Aragó, Castella i el País Valencià. A partir de llavors, el moviment llibertari intentaria infructuosament adaptar-se a la nova realitat política per mirar de mitigar el cop, amb l'esperança, cada cop més minsa a causa de la negativa evolució de la guerra, de poder preservar algunes de les anomenades "conquestes revolucionàries". Com les "col·lectivitzacions", segurament, la més genuïna expressió en l'àmbit econòmic i social de l'infructuós intent de portar a la pràctica l'ideal revolucionari llibertari.[871]

8.1 *Responsabilidades de una industria*[*]

Iniciades en la indústria i els serveis gairebé de forma immediata un cop sufocada la revolta dels militars facciosos, les col·lectivitzacions foren el resultat de l'assumpció

---

d'obligada cita la monumental obra de referència BRICALL, Josep Mª, *Política econòmica de la Generalitat, 1936 – 1939* [2 vols.], Barcelona, Edicions 62, 1970 – 1979.

[870] Sobre els anomenats Fets de Maig de 1937 existeix un bon grapat d'escrits i monografies, la majoria de caràcter vindicatori. Entre els més complets i recents es refereixen aquí, entre d'altres: AMORÓS, Miguel, *La Revolución traicionada*…, op. cit; AISA, Ferran, *Contrarevolució: els Fets de Maig de 1937*, Barcelona, Edicions de 1984, 2007; GALLEGO, Ferran, *Barcelona, mayo de 1937: la crisis del antifascismo en Cataluña*, Barcelona, Debate, 2007.

[871] Existeix una àmplia bibliografia sobre les anomenades col·lectivitzacions a la indústria, els serveis i el camp, bona part de la qual, sobretot l'editada durant la mateixa guerra i el llarg exili posterior, té un carácter més doctrinari que no pas objectiu. D'aquí que resulti especialment interessant adreçar-se al capítol que Josep Termes dedica a la qüestió en la seva referencial *Història del movimient anarquista a Espanya (1870 -1980),* Barcelona, l'Avenç, 2011, en especial pp. 532 – 543. En qualsevol cas, resulten especialment rellevants les monografies: BERNECKER, Walter L., *Colectividades y revolución social. El anarquismo en la guerra civil española, 1936 – 1939*, Barcelona, Crítica, 1982; CASTELLS DURAN, Antoni, *Les col·lectivitzacions a Barcelona, 1936 – 1939*, Hacer Editorial, 1993 i *El proceso estatizador en la experiencia colectivista catalana (1936 – 1939)*, Móstoles, Madre Tierra, 1996; així com també el recull testimonial ALBA, Víctor, *Los colectivizadores*, Barcelona, Laertes, 2001.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim de Gil Bel, publicat el 30-VII-1937 a la revista *Espectáculo*, portaveu del Sindicat de la Indústria de l'Espectacle de la CNT.

del control i la direcció de la majoria de les empreses pels propis treballadors; un fet que hom coincideix en observar com a espontani, és a dir, no pas resultat d'una consigna prèvia clara dels òrgans de direcció dels partits i sindicats obrers sinó de la decisió dels propis obrers articulats a través de les seves organitzacions de fàbrica o ram; principalment de la CNT, per ser aquesta l'organització sindical majoritària a Catalunya, en especial entre els treballadors manuals de la indústria. Aquest procés tingué el seu moment àlgid en els mesos d'estiu de 1936, període en què sota la supervisió del Comitè de Milícies i el Consell d'Economia de la Generalitat van realitzar-se la majoria de les col·lectivitzacions, bé per la confiscació i assumpció de la gestió de les empreses pels propis treballadors (generalment a través dels antics comitès sindicals i després per uns nous comitès o òrgans de direcció i gestió escollits en assemblea), bé per l'establiment de l'anomenat "control obrer", és a dir, el manteniment de l'antiga direcció o gerència de l'empresa però supervisada en les seves funcions de gestió per un comitè obrer, de caràcter més o menys provisional fins a la seva possible expropiació definitiva.

La guerra no trigà en posar sobre la taula la necessitat d'ordenar i coordinar el funcionament de les empreses col·lectivitzades, amb vistes especialment a satisfer les noves necessitats logístiques derivades del conflicte. Fou així com a finals d'octubre de 1936 es promulgaria a Catalunya el famós Decret de Col·lectivitzacions i Control Obrer, el qual, tot i ser resultat de la col·laboració i compromís de totes les forces antifeixistes, tindria una acceptació força parcial en la pràctica, ja que cadascú el va interpretar a la seva manera, fins al punt que en alguns casos el procés de col·lectivització prosseguí al marge de les seves disposicions. Tanmateix, el decret va permetre avançar en la concentració i coordinació de les empreses amb vistes a una possible futura "socialització" definitiva de l'economia, un procés que vindria significat, entre d'altres, per la creació de les anomenades "agrupacions d'empreses", és a dir, la reunió o concentració de totes o part de les empreses d'un sector econòmic i un espai concret (generalment el municipi) en una unitat econòmica nova, més gran i igualment dirigida i gestionada pels treballadors a través dels respectius comitès o consells, la qual tenia per finalitat immediata substituir la competència entre les empreses, inherent al capitalisme, per la col·laboració entre les diferents unitats productives i sectors de la producció. Val a dir que la creació de les

agrupacions s'inicià també poc després del 19 de juliol i fou un procés que evolucionà en paral·lel al de la mateixa col·lectivització d'empreses, tenint igualment un caràcter més o menys espontani, és a dir, que fou principalment resultat de la iniciativa sorgida dels comitès o organismes sindicals de ram o indústria i no pas de les organismes sindicals superiors. D'aquí que moltes de les agrupacions creades no fossin veritablement legalitzades ni s'ajustessin mai als diversos decrets i disposicions legals promulgats per la Generalitat i altres organismes de govern; un fet, però, que no impedí pas la seva pervivència fins al final del conflicte, malgrat els intents dels sectors contraris al procés de limitar-lo recorrent, per exemple, a la nacionalització i municipalització d'empreses i serveis.

El cinema, com la resta d'espectacles públics, seria un dels sectors en els quals el procés de col·lectivització es faria sentir de forma més primerenca i amb més força a Barcelona i el conjunt de Catalunya; principalment gràcies a la persistent implantació en el sector del Sindicat Únic d'Espectacles Públics (SUEP-CNT), l'organització que durant els anys republicans agruparia un major número de treballadors del ram i que tenia especial arrelament en les sales de cinema i espectacles. Seria precisament aquí on s'iniciaria el procés de col·lectivització en les jornades d'eufòria revolucionària que seguiren a la derrota dels revoltats a Barcelona, quan el gruix dels locals de la ciutat foren expropiats pels treballadors, que procediren immediatament a reestructurar i regular el seu funcionament de forma col·lectivitzada a través d'un sindicat confederal que veuria ràpidament engruixir les seves files amb l'ingrés de la majoria de les associacions i col·lectius professionals existents fins llavors també en el ram.[872] Després d'una sèrie d'assemblees preparatòries, el 9 d'agost obrien novament les portes els cinemes en sessions de tardes i es donaven a conèixer els Estatuts que en endavant havien de regir el seu funcionament;[873] una setmana més tard, la resta d'espectacles reprenien igualment la seva activitat sota control sindical efectiu, amb l'única excepció dels music-halls, que no reprendrien novament l'activitat de forma parcial fins a les darreries

[872] Vegi's, per exemple, les diferents convocatòries d'assemblees i reunions d'associacions professionals del sector publicades a *Solidaridad Obrera* entre el 26 i el 30 de juliol de 1936.
[873] "La reapertura de los cines" i "Socialización del Espectáculo Público. Sección salas de cinema", *Solidaridad Obrera*, 9-VIII-1936. Les sessions nocturnes no es restablirien de forma regular i estable fins el dissabte 26 de setembre, un cop restablerta, en opinió de la CNT, la "normalitat" de la vida ciutadana a Barcelona.

d'octubre, coincidint igualment amb la tardana inauguració de la temporada d'estrenes en els cinemes.[874] D'aquesta manera naixia una "agrupació" d'empreses que sota la denominació de Sindicat de la Indústria de l'Espectacle (SIE) acabaria integrant en pocs mesos a Catalunya més de 13.000 treballadors –la majoria, 11.000, a Barcelona—, els quals s'enquadrarien en 26 seccions professionals dependents laboralment dels diferents "comitès tècnics" encarregats de dirigir els respectius espectacles: teatre, cinema, canòdroms, music-halls, boxa...[875]

El més important d'aquests comitès, tant pel que fa al número de treballadors com pel volum de negoci, seria el Comitè Econòmic de Cinemes, que en el seu moment àlgid arribaria a controlar fins a 116 sales a Barcelona i rodalies.[876] Erigit de facto en l'únic "empresari" del sector i encapçalat per Miguel Espinar, un antic acomodador del cinema Ramblas afí al grup "Nosotros",[877] el Comitè decretà

---

[874] Segons s'informaria, el retard en la reobertura dels music-halls venia donada per la voluntat dels nous gestors sindicals d'adequar la seva activitat a la nova realitat política, social i cultural revolucionaria: "*Los music-halls* –afirmaria la "Soli"— *en su nueva modalidad, no perderán su esencia de arte y entre otras manifestaciones encontrará el público también la de la frivolidad. Pero una frivolidad bien entendida, o sea, lo que deja adivinar en su doble sentido, lo que por dignidad y decoro, ni pueden escribir los autores, ni decir las artistas, ni escucharlo los públicos*". "La apertura de los music-halls", *Solidaridad Obrera*, 1-XI-1936. En aquesta mateixa línea –evocada insistentment durant la guerra des del sindicat confederal—, vegi's, per exemple: "Transformación del music-hall", *Espectáculo*, nº 1, 10-VII-1937; "El music-hall en Barcelona", *Espectáculo*, nº 4, 30-VIII-1937. Quant a la temporada d'estrenes dels cinemes, aquesta no s'iniciaria fins el dilluns 12 d'octubre.

[875] "Estructuración y funcionamiento del SIE", *Espectáculo*, nº 4, 30-VIII-1937.

[876] El SIE dedicaría un considerable esforç durant els primers mesos de guerra a millorar les sales sota el seu control i fins i tot inauguraria dues de noves a Barcelona: els cinemes "Ascaso" i "Durruti". El primer, situat al carrer Bergara, a tocar de la plaça Catalunya, seria rebatejat després de la guerra com a "Cinema Vergara" i fins al seu enderroc l'any 1994 amb motiu de la construcció d'un centre comercial seria un dels darrers exemples i vestigis arquitectònics de l'*art decò* característic dels anys trenta a Catalunya. Originalment aquesta sala havia d'inaugurar-se l'estiu de 1936, però els treballs de finalització van quedar interromputs per l'esclat de la guerra. Finalment s'inaugurà la primavera de 1937. Quant a la sala "Durruti", aquesta fou inaugurada la primavera següent a la Gran Via de Barcelona, i després de la guerra seria rebatejada com a "Dorado"; remodelada, la sala canviaria el seu nom a "Club Doré" i en l'actualitat esdevé "Aribau Club".

[877] Són realment escasses les dades disponibles sobre Miguel Espinar, més enllà de la seva ocupació com a porter, acomodador i taquiller del cinema Ramblas de Barcelona i del fet que ja durant els anys republicans esdevindria un dels principals dirigents del SUEP, representant aquesta organització en el Ple Regional de Sindicats de Catalunya de 1933). D'ell comentaria José Robuster que era originari d'Almeria i que era un gestor molt competent i que "*poseía una gran paciencia para escuchar a todos y buscar puntos de contacto, pero al mismo tiempo tenía energía y decidía sin vacilar cuando era necesario*". Citat per ALBA, Víctor, *Los colectivizadores*, Barcelona, Laertes, 2001, pp. 267-68. Tot fa pensar, però, que Espinar seria una figura vinculada als sectors més radicals de la CNT, els quals comptaren sempre amb la seva col·laboració i la del sindicat d'espectacles per acollir i donar refugi en el sector a aquells companys perseguits per la policia o repressaliats pels patrons d'altres rams en moments de conflicte. Tal fou el cas, per exemple, del faïsta Manuel Rivas, màxim responsable del CN de la CNT la primavera de 1932 i secretari de Joan García Oliver en el Comitè de Milícies i en el Ministeri de Justícia durant la guerra civil; el director de la "Soli" en diverses etapes Liberto Callejas;

immediatament, entre d'altres, la rebaixa del lloguer dels locals; l'augment i uniformització dels salaris per a totes les categories laborals (parcialment compensada amb un sistema de repartiment proporcional dels ingressos setmanals de les taquilles); la rebaixa del preu de les entrades i la prohibició de la revenda... Entre les primeres i més controvertides mesures estaria també la d'imposar una rebaixa del 30% en el preu del lloguer de films; circumstància, és clar, que no fou gens ben rebuda per les grans distribuïdores estrangeres, les quals no trigarien en restringir i tallar el subministrament de noves pel·lícules, que començarien així a escassejar a partir de la temporada 1937-38.[878] Val a dir, però, que fins llavors les sales van poder funcionar amb relativa normalitat gràcies a la reposició d'alguns títols i a la programació d'algunes estrenes prèviament compromeses, així com també mercès a la projecció d'algunes produccions soviètiques importades per Laya Films, la productora cinematogràfica creada l'octubre de 1936 pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat.[879] Tot plegat, però, a desgrat dels sectors més puristes del mateix

---

els germans Rosalío i Marcos Alcón, vinculats igualment al grup "Nosotros"; i fins i tot Emiliene Morin, la companya de Durruti. Veure GARCÍA OLIVER, Juan, *El eco de los pasos*..., op. cit,. pp. 207.

[878] El gruix de les distribuïdores que operaven a Espanya abans de l'esclat de la guerra civil tenien les seves oficines centrals a Barcelona i estaven majoritàriament agrupades en l'anomenada "Cámara Española de Cinematografia", un organisme dominat per les filials de les grans productores-distribuïdores nord-americanes i per les empreses amb exclusives europees (sovint també productores). A principis d'agost s'establiren els primers contactes i negociacions entre els representants dels distribuïdors i el Comitè Econòmic de Cinemes, acordant-se el dia 11 l'esmentada rebaixa en els preus de lloguer. A continuació, representants del Comitè Econòmic de Cinemes i de la Cambra es traslladaren a París per reunir-se amb representants de les grans distribuïdores nord-americanes i donar garanties de pagament d'allò pendent abans de la socialització i dels possibles contractes futurs. Tanmateix, la ràpida fugida a la zona franquista dels responsables de les distribuïdores evidencià que la col·laboració d'aquestes empreses seria sempre més aparent que real. Bona prova d'això seria la inoperància dels diversos "comitès de control obrer" sorgits en les oficines de les distribuïdores, els quals es limitaren en la pràctica a seguir les directrius i defensar els interessos dels antics propietaris. Per a una visió més detallada: SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana*..., op. cit., pp. 295-310; DÍEZ, Emeterio, *Cine libertario*..., art. cit., pp. 66-67; CABEZA, José, *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 115-120.

[879] El gruix d'estrenes de la temporada 1936-37 continuarien sent films nord-americans, entre els quals poden citar-se títols tan diversos com *Rebel·lió a bord* (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935), *El gran Ziegfield* (*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936), *El ballarí pirata* (*Dancing Pirate*, Lloyd Carrigan, 1936), *El capità Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935), *Fúria* (*Fury*, Fritz Lang, 1936), *La tragèdia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, William Dieterle, 1935), *Candidata a milionària* (*Hands Across the Table*, Mitchell Leisen, 1935), *Somnis de joventut* (*Alice Adams*, George Stevens, 1935)… Entre les produccions soviètiques destacarien especialment *Els marinesrs de Kronstadt* (*My iz Kronshtadta*, Efim Dzigan, 1936) i *El circ* (*Tsirk*, Grigori Aleksándrov, 1936), entre d'altres. Per a una ressenya més extensa de la temporada: MAR, Alberto, "Cine 1936-37. Revisión de Temporada", *Espectáculo*, nº 5, 15-IX-1937. Finalment, un apunt sobre les pel·lícules soviètiques exhibides durant la Guerra Civil a CAPARRÓS LERA, José Mª, *El cine republicano español 1931-1939*, Barcelona, DOPESA, 1977, pp. 72-73.

moviment llibertari, que no trigarien a lamentar el continuisme exhibit quant a la programació de films en les pantalles sota control sindical en relació als anys anteriors a la revolució, un fet que, en opinió seva, evidenciaria la suposada manca de voluntat depuradora del cinema per part d'un Comitè, certament, més preocupat per mantenir plenes les sales que per consideracions d'índole "moral" i artística.[880]

La privilegiada posició econòmico-empresarial del CEC seria determinant per a què fos aquest organisme i no pas la corresponent Secció de la Indústria Cinematogràfica del SIE, que agrupava els diversos professionals "tècnics" dels estudis i laboratoris,[881] l'encarregat d'assumir la tardor de 1936 la reorganització i normalització del funcionament de la indústria cinematogràfica a Catalunya en règim socialitzat; fet que s'esdevindria un cop constatada la paràlisi de la iniciativa privada i l'existència d'un número cada vegada més elevat de treballadors del sector en situació d'atur forçós.[882] Fou així com es decidí constituir a Barcelona un "Comitè de Producció" format per un petit equip de muntadors, guionistes, tècnics i operadors

[880] De fet, el balanç econòmic de la temporada 1936-37 fou netament positiu, si hom fa cas a les xifres proporcionades pel mateix Comitè Econòmic de Cinemes, que a 31 de desembre de 1937 afirmava haver ingressat gairebé 30 milions de pessetes en concepte de taquillatge, publicitat, etc. La major part d'aquests ingressos, més de 29 milions, provenia de les entrades. Quant a les despeses, la partida més important seria la de nòmines (un 60% del total), seguida de la del lloguer de pel·lícules (un 21%) i lloguer i manteniment de locals (un 5%), drets d'autor (3%), impostos (2%)... Tot plegat donava, finalment, un saldo positiu de més d'un milió de pessetes. Una visió més detallada a DÍEZ, Emeterio, *Cine libertario*..., art. cit., pp. 63-65. Quant a les pròpies fonts sindicals: COMITÉ ECONÓMICO DE CINES, *Socialización el Espectáculo. Memoria*, Barcelona, 1937.

[881] Les mateixes fonts anarcosindicalistes reconeixerien la seva dèbil implantació sindical entre aquests col·lectius "tècnics". De fet, la Secció cinematogràfica del SUEP no es constituiria formalment fins dies abans d'esclatar la guerra civil. Vegi's, respectivament LES, "El cinema en la revolución ibèrica" i "Sindicato Único de Espectáculos Públicos", *Solidaridad Obrera*, 22-XII-1936 i 16-VII-1936.

[882] L'esclat de la guerra paralitzà de forma gairebé immediata la producció en curs arreu del país; a Barcelona, l'activitat es reprendria parcialment a principis d'agost, ultimant-se films alguns films a mig realitzar, com ara: *Nuevos Ideales* (Salvador de Alberich, 1936), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939), *Los héroes del barrio* (Armando Vidal, 1937), *La Millona* (Antonio Momplet, 1937), *Diego Corrientes* (Ignacio F. Iquino, 1937), *Hogueras en la noche* (Arturo Porchet, 1937) o *La Alhambra* (Antonio Graciani, 1940). Tanmateix, a principis de setembre l'activitat privada restaria paralitzada, malgrat les insistents crides i advertències del sindicat confederal als productors privats en un sentit contrari i les garanties donades de respecte al treball realitzat, sempre i quant s'atenguessin a les noves normes laborals i de contractació acordades en el sector. En aquest sentit, el sindicat reconeixeria el dret de les productores privades a escollir per als seus projectes el director, l'operador principal i els protagonistes d'ambdós sexes; alhora, concedia al director i l'operador el dret a escollir els respectius ajudants principals. La resta de personal, però, era triada pel sindicat a través de la corresponent Borsa de treball de la secció, la qual es confeccionava a partir de les llistes d'afiliats confeccionades pels diferents grups professionals. Vegi's: "La producción cinematográfica en los momentos actuales", *Solidaridad Obrera*, 22-IX-1936 i "A los productores cinematográficos", *Popular Film*, 24-IX-1936. Finalment, per a la producció "privada" vegi's, SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana*..., op. cit., pp. 17-40.

afins a la CNT, el qual, més enllà d'ocupar-se dels aspectes d'índole econòmico-laboral específics dels laboratoris i estudis, es proposaria determinar també l'orientació artística de la futura producció cinematogràfica per adequar-la a les exigències polítiques, socials i culturals derivades del moment històric.[883] A tal efecte, per exemple, s'organitzà una "oficina literària" encarregada de la lectura i selecció d'aquells arguments originals susceptibles de filmar-se, els quals passaven després al Comitè de Producció, que era l'encarregat de decidir finalment si es filmava o no; en cas afirmatiu, el mateix Comitè s'encarregava de seleccionar el director, l'ajudant de director, els operadors de càmera, els intèrprets principals i fins i tot els escenògrafs.[884]

La producció cinematogràfica anarcosindicalista a Catalunya, que durant les primeres setmanes i mesos de guerra havia funcionat sota la supervisió a Barcelona de les Oficines d'Informació i Propaganda CNT-FAI, adquiriria així, sota la signatura "SIE Films",[885] una personalitat que la desmarcarien aviat de la resta de l'activitat fílmica de la zona republicana, transcendint expressament el constret àmbit del reportatge de guerra i el documental de propaganda per aventurar-se també en la producció de pel·lícules de ficció, amb les quals pretenia conjuminar-se de forma original la funció doctrinal i propagandística del mitjà amb la seva vessant espectacular i artística d'entreteniment, per intentar donar a llum així l'anomenat "cinema social" vindicat en anys anteriors en algunes pàgines llibertàries.[886] El corpus fílmic anarcosindicalista al llarg de la Guerra Civil sobrepassaria d'aquesta

---

[883] Aquest primitiu Comitè de Producció va estar format, entre d'altres, per Juan Pallejà, Antonio Cánovas, Antonio Graciani i José Mª Castellví, al capdavant del muntatge; Emilio Burgos com a responsable de la secció de decorats; Arturo Montes i Manuel Sauto en la supervisió dels laboratoris i Sastre en la dels estudis; Francisco Alemany al capdavant de la dirección artística; Juan Bernet en qualitat d'administrador econòmic i supervisió d'arguments i guions; i, finalment, un tal Ramos en qualitat de director tècnic del Comitè. LES, "El cinema...", art. cit.

[884] Sobre les activitats del "Comitè de Producció", l'oficina literària i, en general, sobre el sistema de producció del SIE en aquest període vegi's, per exemple: MAR, Alberto, "La nueva organización de la producción cinematográfica", *Espectáculo*, nº 4, 30-VIII-1937.

[885] Aquest seria l'encapçalament que identificaria el gruix de les produccions cinematogràfiques llibertàries realitzades a Barcelona a partir de la tardor de 1936, un cop consumada la socialització de la industria cinematogràfica. Fins llavors, les produccions llibertàries realitzades a Barcelona acostumarien a anar sota l'encapçalament de les Oficines d'informació i Propaganda CNT-FAI o del Sindicat Únic d'Espectacles Públics. La marca "SIE Films" designaria així a la productora-distribuïdora anarcosindicalista barcelonesa, que d'aquesta manera pretenia adoptar un sistema productiu equiparable al dels grans estudis nord-americans.

[886] Per a una visió detallada de la producció llibertària: SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana…*, op. cit., pp. 47-114 i MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau *La cinematografía anarquista*, op. cit.

manera a Barcelona la vuitantena de títols (prop d'una quarta part del total de la producció republicana),[887] entre els quals s'inclourien en primer terme, segons la terminologia o categorització utilitzada per les mateixes fonts sindicals, almenys seixanta cinc "reportatges de rereguarda i guerra", és a dir: produccions de curt metratge i de caràcter propagandístic dedicades fonamentalment a mostrar aspectes de la lluita al front, com en les sèries successives *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936) i *Madrid, tumba del fascio* (1936), per exemple; les repercussions del conflicte sobre la població civil, com en els films *¡Criminales!* (1937) i *Alas Negras* (1937), sobre els bombardeigs franquistes a la rereguarda aragonesa i catalana; o els canvis experimentats en la rereguarda arran del procés revolucionari, amb títols com *Barcelona trabaja para el frente* (Mateo Santos, 1936), *Bajo el signo libertario* ("Les", 1936), *Acero libertario* (Ramón de Baños, 1937) o *La Silla vacía. Documental de la Circunscripción Sur-Ebro* (Valentín R. González, 1937), entre d'altres. Al costat d'aquestes produccions hom pot trobar també, almenys, set pel·lícules dites "de propaganda", és a dir: produccions de curta durada i caràcter propagandístic doctrinal dedicades especialment a exaltar l'anomenada "obra constructiva de la revolució" o denunciar els problemes o xacres socials que aquesta havia vingut a eliminar; tal seria el cas de films com *En la brecha* (Ramón Quadreny, 1937), que pretenia presentar un dia en la vida d'un quadre sindical; *En el frente y la retaguardia* (Joaquín Giner, 1937), dedicat a exaltar el caràcter dual de la lluita revolucionària; o el desaparegut *Prostitución* (Feliciano Catalán, 1937), anunciat per les fonts confederals com "*una firmísima y bien fundamentada diatriba contra la lacra social que da nombre a la producción*".[888] A diferència dels "reportatges", els films dits "de propaganda" acostumarien a rodar-se en estudis i

[887] Tot i que es desconeix amb exactitud l'abast de la producció total en la zona republicana, l'ingent tasca de recerca i recuperació de la Filmoteca Española proporcionà en el seu moment un balanç d'almenys tres-cents seixanta títols, dels quals gairebé dos terços no estan localitzats. Estudis recents, però, apunten que la xifra podria rondar els quatre-cents. Per aquestes xifres vegi's, respectivament, DEL AMO, Alfonso i Mª Luisa Ibáñez Ferradas (editors), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996 i MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *La cinematografía anarquista*..., op. cit., p. 10, n11. Finalment, apuntar que la producció llibertària madrilenya, realitzada pel Sindicat Únic de la Indústria Cinematogràfica i Espectacles Públics (SUICEP-CNT), la Federació Regional de la Indústria Cinematogràfica i Espectacles Públics i la productora Espartacus, comprendria almenys 23 títols, dels quals només es té constància a dia d'avui de la conservació del llargmetratge de ficció *Nuestro Culpable* (Fernando Mignoni, 1937) i un episodi del noticiari *Momentos de España*.

[888] "Las actividades cinematográficas del SIE", *Espectáculo*, nº 3, 15-III-1937.

comptarien amb una ficcionalització de la trama argumental, la participació d'actors i un muntatge final més elaborat. Tot plegat, en la línia de les anomenades "pel·lícules base" i "de complement", és a dir: produccions de ficció de llarg i mig metratge, respectivament, amb les quals l'organització confederal pretenia originalment sustentar el funcionament de la indústria cinematogràfica socialitzada un cop desapareguda la producció privada autòctona. En els estudis barcelonesos es rodarien almenys quatre d'aquests llargmetratges, si bé només dos s'arribaren finalment a estrenar: *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937), un film sobre la presa de consciència de Juan, un obrer en atur i que, desesperat per poder mantenir a la seva família, acabarà organitzant una anomenada "marxa de la fam" de protesta que coincideix amb l'esclat del 19 de juliol; i *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937), una denúncia de la corrupció moral del sistema capitalista i del lumpen barcelonès, estilísticament inspirada en el realisme poètic francès tant en boga en els anys trenta. Val a dir, però, que tot i les esperances dipositades i els mitjans mobilitzats, cap d'aquestes produccions tingué una bona acollida de públic ni gaires comentaris favorables a la premsa; ni tan sols entre els propis mitjans llibertaris, on es criticà especialment la seva suposada falta de correspondència argumental amb el context bèl·lic i revolucionari.[889] Quant a les anomenades pel·lícules "de complement", estaven originalment pensades per acompanyar i complementar els llargmetratges de ficció. Es coneixen almenys quatre d'aquestes produccions realitzades a Barcelona: *La última* (Pedro Puche, 1937), un sainet contra l'alcoholisme; *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González, 1937), un musical protagonitzat per infants, a l'estil de la popular "nena prodigi" Shirley Temple; *Paquete, el fotógrafo público número uno* (Ignacio F. Iquino, 1937), una comèdia protagonitzada per un joveníssim Paco Martínez Soria; i, finalment, *Como fieras* (Feliciano Catalán, 1937), un alegat contra l'alcoholisme. Tanmateix, no es té constancia de l'estrena de cap d'elles i, malauradament, només es conserven totalment les dues primeres. Quelcom similar succeeix amb el "musical" *Cataluña* (1937), inspirat en l'obra homònima d'Isaac Albèniz, i amb el noticiari seriat *España Gráfica* (1936? – 1938?), completament

[889] Per exemple: VERAMÓN, Luis, "Revisión de films españoles. "Aurora de Esperanza", primer ensayo de cinema social", *Umbral*, 1-X-1938. Quant als altres dos llargmetratges produïts pel SIE a Barcelona, aquests serien el desaparegut *Liberación* (Josep Amich i Bert "Amichatis", 1937), i *¡No quiero… no quiero!* (Francisco Elías, 1938), pel·lícula finalment estrenada l'any 1940. Per a l'argument de la primera: "Argumento de 'Liberación'", *Espectáculo*, nº 2, 30-VII-1937.

perdut dels fons fílmics malgrat haver tingut una durada que cobrí bona part de la guerra.[890]

El gruix d'aquesta producció correspondria als anys 1936 i 1937 i a la gestió del referit Comitè de Producció, organisme, però, que a l'igual que el Comitè Econòmic de Cinemes, seria ben aviat objecte de retrets i crítiques en la seva gestió des de les pròpies files llibertàries, on des del primer moment s'aixecarien veus que acusarien aviat als nous gestors del cinema socialitzat de parcialitat, improvisació, manca de "professionalitat" i, sobretot, de no voler o no ser capaços de conduir artísticament i moralment el cinema pels nous derroters que exigia el context bèl·lic i revolucionari. Tanmateix, l'atenció informativa preferent als avatars de la guerra i la mateixa dinàmica del debat intern llibertari, amb les recurrents crides a la disciplina i al tancament de files proferides pels grups dirigents vers aquells altres elements i col·lectius manifestament díscols amb la seva aposta pel col·laboracionisme governamental, tendirien aviat a rebaixar el to de les crítiques i a diluir el debat cinematogràfic en la premsa afí, on les poques pàgines o seccions regulars supervivents dedicades al mitjà –per exemple a les prestigioses revistes il·lustrades *Umbral* (Barcelona, 1937 – 1939) i *Mi Revista* o fins i tot en l'efímera *Espectáculo* (Barcelona, 1937), portaveu del SIE— tendirien a presentar, en línies generals, una orientació temàtica més aviat informativa i de caràcter divulgatiu que no pas per una voluntat o rigor crític i analític, en un indissimulat intent d'emulació de les extintes revistes gràfiques de cinema d'inequívoca vocació propagandista-publicitària i conformadora del gust del públic.

En qualsevol cas, les veus díscoles i discordants servirien per visualitzar el dilema amb el qual es veurien obligats a lidiar des del primer moment els nous gestors de la indústria cinematogràfica socialitzada a Catalunya, en una projecció de les dificultats anarcosindicalistes per compaginar o sostenir simultàniament la retòrica doctrinal revolucionària, els esforços racionalitzadors i intervencionistes derivats del context bèl·lic i els interessos laborals corporativistes dels diversos agents i col·lectius professionals. Dit de forma més clara i planera: mirar de

[890] Segons algunes fonts, el noticiari començà a editar-se a finals de 1936 i malgrat no comptar amb una periodicitat rigorosa, arribaria a editar almenys 31 números, alguns dels quals patiren fins i tot problemes amb la censura a causa del seu suposat caràcter pamfletari llibertari. Veure FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España*..., op. cit. p. 100

privilegiar, en tant que central sindical, els interessos dels treballadors del ram millorant les condicions laborals i mantenint la indústria en funcionament al màxim rendiment possible per mirar d'evitar el problema de l'atur forçós, recorrent a tal efecte sense gaires miraments, per exemple, a la programació de films dits "burgesos" o a la producció de pel·lícules "d'entreteniment" amb les quals suplir la manca de títols nous i mirar de mantenir així uns ingressos regulars de taquilla; o bé, per contra, privilegiar les consideracions d'índole doctrinal i ideològic i procedir a "depurar" artísticament el cinema –a l'igual que la resta d'altres espectacles sota control confederal— i posar tot el seu aparell productiu al servei de les necessitats propagandístiques doctrinals immediates llibertàries, encara que això fos en detriment dels interessos materials dels treballadors del ram.

Val a dir que fer compatibles ambdues aspiracions fou l'objectiu prioritari dels nous gestors de la indústria cinematogràfica socialitzada; en especial durant els primers mesos de guerra, quan el primitiu Comitè de Producció intentà infructuosament impulsar, al compàs de la producció més compromesa amb les necessitats bèl·liques i la divulgació doctrinal, la realització de films comercials dotats d'un "rerefons social" amb els quals es confiava il·lusòriament poder satisfer en un futur immediat bona part de les necessitats de programació dels cinemes sota control sindical i fins i tot accedir al mercat internacional de divises mitjançant l'exportació. I és que com s'argumentaria a principis de 1937 a les pàgines de la "Soli" en un article obra molt probablement de l'enginyer Alfonso Martínez Rizo, hom no podia pas eludir en aquells moments l'intrínsec caràcter dual del mitjà, que a banda d'esdevenir certament una poderosa arma de propaganda i un instrument d'acció social dedicat a modelar la consciència d'un poble i "*lograr que las nuevas ideas, los nuevos principios, sean asimilados*", esdevenia igualment també una potent indústria, els beneficis econòmics de la qual, es confiava, "*contribuirían a nivelar nuestra balanza comercial, al tener en cuenta que no necesita materia prima extranjera porque serían nuestro sol, nuestros paisajes, el arte de nuestros actores y la maestría de nuestros escritores los ingredientes de nuestra producción cinematográfica*". Per això, un cop en possessió l'organització obrera dels elements materials, tècnics, econòmics i artístics necessaris per la producció, es confiava poder intensificar aquesta fins a erigir, per fi, "*un cine nuevo que cree el clima espiritual*

que necesita nuestro país, lo prestigie a los ojos del extranjero y que consolide la nueva economía con los beneficios materiales que de él se deriven".[891]

Tanmateix, en el si del sindicat confederal no trigaria pas gaire en obrir-se pas la idea de què si es volia aconseguir un correcte funcionament de la indústria i una producció de qualitat capaç de prestar un servei efectiu en matèria de propaganda i de suplir alhora l'apressant escassetat de nous títols a les sales, calia poder comptar amb "tècnics" i realitzadors veritablement capacitats i experimentats, al marge fins i tot de la seva fiabilitat ideològica. Seria així com, a finals de juliol de 1937, en plena ressaca encara del bandejament dels anarquistes de les institucions de govern com a resultat dels Fets de Maig, i coincidint també amb la constitució a València de la Federació Nacional de la Indústria d'Espectacles Públics d'Espanya de la CNT (FNIEPE-CNT),[892] els responsables del SIE a Catalunya decidien substituir en les seves funcions el Comitè de Producció per un nou organisme, el "Consell Superior Tècnic de Cinematografia", en el qual, d'acord també amb les necessitats estratègiques llibertàries derivades de l'apressant voluntat de contrarestar la progressiva pèrdua d'influència política i social de la CNT-FAI i atreure's o mantenir el suport d'agents socials i col·lectius "tècnics" tradicionalment renuents al discurs revolucionari i corporatiu sindical confederal,[893] passarien a formar figures com el

[891] A.R., "Problemas de la revolución. La industria cinematográfica", *Solidaridad Obrera*, 7-I-1937.

[892] Els antecedents immediats de la FNIEPE cal cercar-los el juny de 1936, després que el Congrés de Saragossa de la CNT es pronunciés en favor d'una reorganització dels sindicats confederals en aquest sentit. A tal efecte es constituí un "Comité de relacions" dels sindicats d'espectacles, breument referit ja en un altre capítol, la crida del qual als sindicats, afiliats i treballadors del ram restà sense efecte per l'esclat de la guerra. Els intents comunistes i ugetistes per soscavar l'hegemonia anarcosindicalista en el ram mitjançant la municipalització dels espectacles i la sortida de les institucions de govern de la CNT, així com les directrius emanades dels diversos Plens, Conferències i Congressos Regionals extraordinaris (com el de Catalunya de febrer-març de 1937) conduïren a la formalització el juliol de 1937 a València de la referida Federació Nacional d'Espectacles Públics, la qual, sota la direcció del seu secretari nacional Marcos Alcón procediria a reorganitzar l'entramat sindical confederal a base de sindicats regionals, provincials i locals, els quals passen a tenir sota el control de les respectives juntes administratives els diferents comitès reguladors dels espectacles. La FNIEPE es proposaria una major coordinació de l'activitat cinematogràfica anarcosindicalista mitjançant la constitució d'una Productora una Distribuidora i un Comitè nacionals de subministraments, els quals, però, no van funcionar en la pràctica, car les diferències internes quant al seu funcionament i atribucions retrasaren la seva constitució fins a un Ple Nacional celebrat per la Federació el desembre de 1937, quan la indústria cinematogràfica es trobava arreu ja en serioses dificultats productives a causa dels avatars de la guerra. Per a una visió més àmplia i detallada de la FNIEPE: DÍEZ, Emeterio, "Cine libertario...", art. cit., pp. 74-77. Vegi's també les informacions publicades regularment a *Espectáculo* en especial el 15-VIII-1937 i 30-VIII-1937.

[893] Per a una visió més àmplia i global de les transformacions operades en el discurs polític i l'àmbit laboral arran de la crisi de 1937: MARTÍNEZ FIOL, David; TAVERA, Susanna, "Corporativismo y

realitzador Francisco Elías o l'empresari Adolfo de la Riva, per exemple, que si bé no mostraven una gran afinitat ideològica amb la causa llibertària –o fins i tot republicana—, almenys tenien una acreditada experiència tècnica i artística en matèria de producció. En paraules de Luis Veramon a *Espectáculo*, la revista portaveu del SIE: "*Es* [...] *el realizador, el principal elemento que precisamos. Del mismo modo que existen en España, Hombres que sienten y comprenden el cinema, tiene que haber otros capaces de hacerlo comprender. Así no solo produciremos buen cinema, sino que al mismo tiempo una generación de Nuevos directores surgirá de los Estudios. Lo que hace falta es desechar de una vez toda esa serie de elementos inservibles de que estaba saturada la cinematografía nacional, y procurar la manifestación de esos valores ignorados que seguramente existen. Solamente el realizador experimentado y la juventud, redimirán el cinema hispano. En ellos está el porvenir del cinema"*.[894]

Amb la perspectiva d'una propera temporada cinematogràfica sense estrenes i sense voler explícitament renunciar a una "dignificació" artística i social del cinema ni deixar de prestar servei als interessos propagandístics llibertaris, el nou organisme tindria ara com a prioritat fer del cinema una indústria econòmicament sostenible.[895] A tal efecte, i considerant que el precedent Comitè de Producció havia fracassat per manca de professionals veritablement capacitats, el nou Consell procedí a renovar els diversos equips tècnics existents i paralitzar i cancel·lar bona part dels projectes en marxa per estimar que no reunien una mínima qualitat artística o bé no es corresponien discursivament amb les noves prioritats estratègiques del moviment llibertari.[896] Tal seria el cas de les ja referides pel·lícules "de complement" *La última* (Pedro Puche, 1937) i *Como fieras* (Feliciano Catalán, 1937) i el llargmetratge *Liberación* (Josep Amich i Bert "Amichatis", 1937), entre d'altres. A continuació, s'apostà per abordar noves línies editorials en els anomenats "reportatges de guerra i rereguarda", els quals passarien així a rebaixar el seu partidisme anarquista en favor

revolución: los límites de las utopías proletarias en Catalunya (1936 – 1939)", *Historia Social*, nº 32, 1998, pp. 65-69.

[894] VERAMON, Luis, "Gloria Cinematográfica", *Espectáculo*, 15-VIII-1937.

[895] BEL, Gil, "Responsabilidades de una industria. El cine ha de ser una realidad económica y no un ensayo inconsciente", *Espectáculo*, nº 2, 30-VII-1937; CARRASCO DE LA RUBIA, Francisco, "Nuevos Rumbos del cinema español", *Umbral*, 14-VIII-1937; MAR, Alberto, "La nueva organización de la producción cinematográfica", *Espectáculo*, nº 4, 30-VIII-1937.

[896] MAR, Alberto, "La nueva organización…", art. cit.

d'una defensa de la unitat política de les forces antifeixistes en la guerra, tot plegat, és clar, en consonància amb el discurs "oficial" dels organismes dirigents del moviment llibertari, delerosos de recuperar la presència i influència institucional perduda. Seria així com es realitzarien *El general Pozas visita el frente de Aragón* (1937) i *El ejército de la victoria* (1937), dos produccions dedicades a exaltar l'Exèrcit Popular de la República sorgit com a resultat de la militarització de les milícies. Finalment, i com a colofó, el Consell decidí obrir també la producció a noves modalitats de pel·lícules, clarament orientades ja a cobrir la vessant merament espectacular i d'entreteniment del mitjà i, per tant, a intentar recuperar l'afluència d'espectadors a les sales. El millor exemple d'això seria el film *¡No quiero... No quiero!* (Francisco Elías, 1938), una adaptació de la comèdia teatral homònima de Jacinto Benavente, la qual suscitaria novament enceses crítiques entre les pròpies files llibertàries; fonamentalment, a causa de la seva costosíssima realització en un moment en que començava a escassejar fins i tot pel·lícula verge, així com també per la frivolitat de la seva trama argumental i ambientació, jutjades com a lamentablement "burgeses".[897] El film no arribaria així finalment a estrenar-se durant la guerra, però si l'any 1940, sense gaires escarafalls per part de les autoritats franquistes.

Els avatars del rodatge i les crítiques de *¡No quiero... No quiero!* són un bon indicador, en qualsevol cas, dels problemes amb què hauria de lidiar el Consell Tècnic Superior de Cinematografia, que assistiria impotent a una progressiva davallada de la producció a causa de l'apressant escassetat de matèries primeres; la minva de recursos econòmics per manca de públic a les sales per les difícils condicions econòmiques de la població i la manca de nous títols; les interrupcions en el subministrament elèctric i els efectes dels bombardeigs; així com també, la manca de suport o implicació de la resta d'organitzacions i organismes del moviment llibertari en la producció cinematogràfica per considerar que era el SIE qui havia de finançar i realitzar unes pel·lícules que, degut a la seva naturalesa propagandística i doctrinal, difícilment podien revertir un benefici econòmic a taquilla amb el qual

[897] Sobre el film i els seus avatars: ELÍAS, Francisco, *El cine español y yo*, s.l., [1966], pp. 24-25; SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana*…, op. cit., pp. 60-61 i 96-97;

recuperar la possible inversió original.[898] Tampoc resultaren propícies les canviants circumstàncies polítiques amb les quals es veieren obligats a lidiar els responsables del Comitè Tècnic, les quals vindrien en bona mesura determinades per la referida pèrdua d'influència pública dels anarcosindicalistes en detriment dels comunistes, que a principis de 1938 aconseguiren forçar a Catalunya la intervenció dels espectacles públics per la Generalitat. La mesura, decretada pel conseller d'economia Joan Comorera, del PSUC, seria fortament contestada en un primer moment pel SIE, que arribà fins i tot a paralitzar amb una vaga les sales d'espectacles; tanmateix, la mesura es faria finalment efectiva l'abril del mateix any, després de què els responsables del SIE rebessin fortes pressions en aquest sentit per part dels organismes dirigents del moviment llibertari[899] i que aconseguissin negociar en darrer terme amb la Generalitat la seva participació en la corresponent Comissió Interventora,[900] la qual passaria en endavant a dirigir el conjunt dels espectacles públics a Catalunya. La intervenció, acceptada i justificada en darrera instàncies pels mateixos dirigents confederals per la voluntat de mantenir les "conquestes socials"

[898] Les pel·lícules rodades durant aquests anys a Barcelona pel SIE per encàrrec d'altres organismes i organitzacions del moviment llibertari serien comptadíssimes. A banda de la referida *Barcelona trabaja para el frente* (Mateo Santos, 1936), realitzada per al Comitè d'Abastos, hom pot referir únicament aquí el cas de *Madera* (José Baviera, 1937), un encàrrec de la Comissió de Propaganda del poderós Sindicat de l'Edificació, Fusta i Decoració de la CNT en el qual es mostra el procés d'elaboració de la fusta, des de la seva tala als boscos fins a la seva transformació definitiva en mobles i altres objectes domèstics o la seva aplicació en processos industrials; tot plegat, amb inequívoca voluntat propagandística però alhora amb un to molt pedagògic, molt propi del cinema educatiu. Més original seria, finalment, l'encàrrec de l'anomenada "companyia del Teatre del Poble" de rodar diverses seqüències per utilitzar-se en l'original muntatge de l'obra del rus Isaak Steinberg *¡Venciste Monatkoff!,* a càrrec de l'alemany Guillermo Bosquet i l'argentí Rodolfo González Pacheco i amb escenografia del pintor Gustau Cochet, amb el qual pretenien emular les propostes renovadores escèniques del teatre de masses de l'alemany Erwin Piscator, qui havia tingut oportunitat de visitar Barcelona el desembre de 1936 convidat per les autoritats catalanes. Sobre la "companyia del Teatre del Poble" en el context del teatre llibertari durant la guerra civil: BURGUET I ARDIACA, *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*, Barcelona, Edicions 62, 1984; FERNÁNDEZ SORIA, Juan M., *Cultura y libertad. La educación…*, op. cit., pp. 215-217; FOGUET I BOREU, Francesc, *Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario. Cataluña, 1936-1939*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002. Per a la visita d'Erwin Piscator: JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, "La visita de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936", *Anuari de filologia. Secció F, Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 9, 1998-99, pp. 55-68; DE VICENTE, César, "Un episodio teatral durante la Guerra Civil", *ADE teatro*, nº 97, setembre-octubre 2003, pp. 59-66.

[899] Convé recordar que en aquests moments, els sectors dirigents del moviment llibertari es mostraven, malgrat tot, delerosos de reincorporar-se novament a les institucions de govern i que a tal efecte la CNT donaria suport públic al programa de govern dit "dels 13 punts" anunciat per Juan Negrín a finals d'abril de 1938 (no així, finalment, la FAI).

[900] La directiva de la comissió va passar a estar integrada per Marcos Alcón i Miguel Espinar de la CNT i Carles Viaña de la UGT.

dels treballadors davant el risc paràlisi imminent del sector,[901] vindria a suposar en la pràctica el principi de la fi del sistema de producció cinematogràfica anarcosindicalista a Catalunya, sotmès a la fiscalització dels organismes de govern republicans i al col·lapse per la manca de matèries primeres i la caiguda d'ingressos pel descens d'espectadors a les sales a causa de les penúries de la guerra i la manca de renovació de la cartellera, els quals impel·liren finalment la CNT i la UGT a signar un tardà i efímer pacte d'unitat d'acció en el ram el desembre de 1938,[902] poques setmanes abans que, en vespres de l'arribada dels franquistes a Barcelona, la Comissió Interventora d'espectacles decretés el tancament de totes les sales, estudis i laboratoris per facilitar la incorporació dels seus treballadors a la defensa de la capital catalana.[903]

8.2 *Alborear del cinema revolucionario*[*]

A les darreries del mes de juliol de 1936, quan tot just acabaven d'apagar-se a Barcelona els darrers ecos dels combats als carrers contra els militars insurrectes, i mentre la premsa atiava encara el miratge d'una imminent i segura rendició de Saragossa davant les "invictes" columnes de milicians, la CNT i la FAI s'aprestaven també a empunyar i esgrimir la càmera "en defensa de la revolució i les llibertats col·lectives",[904] de la mà de la primera pel·lícula produïda a Espanya durant el conflicte: *Reportaje del movimiento revolucionario*. Amb la indústria del cel·luloide i la resta d'espectacles encara paralitzats i immersos en ple procés d'incautació i col·lectivització, la iniciativa partiria de les Oficines d'Informació i Propaganda CNT-FAI, l'organisme creat immediatament després de sonar els darrers trets a Capitania per coordinar les diverses iniciatives i esforços propagandístics llibertaris i

[901] "Los Espectáculos Públicos en Cataluña bajo la nueva legalidad republicana", *Mi Revista,* 1-XII-1938. Vegi's també l'entrevista a Miguel Espinar publicada igualment a *Mi Revista* el 20-II-1938
[902] Sobre aquest acord, així com les relacions entre ambdues centrals sindicals en el ram al llarg del conflicto: FOGUET I BOREU, Francesc, "Una fal·laç unitat sindical. Les relacions de la CNT i la UGT en el sector dels espectacles públics (1936-1939)", *Afers*, nº 47, 2004, pp. 141-155.
[903] "Comisión interventora de Espectáculos Públicos", *Solidaridad Obrera*, 24-I-1939.
[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim publicat per "Les" a *Solidaridad Obrera* el 10-XII-1936, el qual apareix referit més endavant en el text.
[904] "Arte y vida", *Tierra y Libertad*, 20-VIII-1936.

"orientar" de forma adequada l'opinió pública sobre la marxa del moviment revolucionari.[905] Situat a l'antic edifici del Foment del Treball, ocupat i rebatejat pels anarcosindicalistes com a "Casa CNT" i seu durant la guerra dels principals comitès i organismes confederals, l'organisme assumiria així, sota l'impuls del jove periodista Jacinto Toryho, les funcions d'una espècie d'agència de notícies oficial del moviment llibertari, ocupant-se d'editar a tal efecte, per exemple, un "Butlletí d'Informació" diari en diverses llengües (català, castellà, anglès, francès, italià, esperanto...), en el qual es servien als mitjans afins i aliens i als corresponsals estrangers cròniques i necrològiques de guerra, notes informatives i consignes de comitès i organismes sindicals, notícies de l'exterior, transcripcions de discursos i conferències de ràdio, etc.[906] Amb una clarivident visió de tot allò relatiu a l'agitació i la propaganda i aprofitant la posició dominant assolida per la CNT i la FAI després del 19 de juliol, l'organisme es dotaria ràpidament també d'una emissora de ràdio "d'ona ultracurta", dita "ECN1 Radio CNT-FAI",[907] i en un primer moment fins i tot d'una "Secció Cinematogràfica", la qual s'encarregaria d'organitzar i despatxar cap al front uns primers equips improvisats de rodatge amb la missió de documentar la marxa de les columnes anarquistes per terres aragoneses.[908] Al capdavant d'aquesta primitiva secció de cinema es situaria Mateo Santos, qui veuria així recompensat

[905] Sobre la creació d'aquest organisme vegi's "Nota importante", *Solidaridad Obrera*, 22-VII-1936 i "Nuestros reportajes: Casa Regional de la CNT y de la FAI", *Solidaridad Obrera*, 6-IX-1936.

[906] Aquest butlletí s'editava cada dia en fulls mecanografiats i tirava unes 150 còpies ciclostilades, les quals es repartien i enviaven als corresponsals estrangers i als principals mitjans escrits locals, regionals i nacionals. Annexa a l'oficina responsable del Butlletí es creà, a més, una delegació del portaveu confederal *Solidaridad Obrera* "*a fin de que nuestro servicio informativo estuviera en contacto continuo con el alma del movimiento* [revolucionario]". "Nuestros reportajes: Casa Regional…", art. cit.

[907] Instal·lada també a la Via Laietana i oficialment batejada com "ECN1 Radio CNT-FAI", les seves emissions començarien el 29 d'agost de 1936, amb programes diaris en català i castellà i també en alemany, esperanto, italià, anglès, francès, anglès, suec, lituà, polonès, rus... Tot plegat amb la finalitat de realitzar "*una intensísima campaña antifascista y revolucionaria, saliendo al paso de las informaciones tendenciosas de cierta prensa extranjera*". "Noticias Radiofónicas. La nueva emissora ECN1 Radio", *La Vanguardia*, 29-VIII-1936.

[908] Aquests primers equips de rodatge van estar integrats pels desconeguts Pablo Wescheuk i Pablo Willy, als quals s'unirien poc després Adrien Porchet, membre d'una nissaga de tècnics suïssos instal·lada a Barcelona durant els anys republicans, i els també novells Miguel Mutiñó i Félix Marquet, un aventurer hispano-francès nascut o criat a Orà, arribat a territori peninsular després d'haver passat per la Legió Estrangera francesa i autor del desaparegut fulletó *Por un cinema de guerra*, en el qual advocava per una major cohesió i orientació inequívocament propagandista de la producció cinematogràfica llibertària. Sobre Adrien Porchet: RAUFAST I CHICO, Miguel, "Arthur, Adrién i Robert Porchet en el cinema de la Segona República (Barcelona 1932-1939)", *Cinematògraf,* Vol. III, 1986, pp. 69-117; sobre Marquet, FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España…*, op. cit. pp. 75-76.

d'alguna manera el seu pioner compromís pedagògic en matèria de cinema entre les files llibertàries i, qui sap si també, com han apuntat algunes fonts, els serveis prestats en la redacció de la "Soli" durant les primeres confuses jornades de juliol.[909] Seria precisament el manxec l'encarregat de presentar al món en imatges, en nom de les referides Oficines d'Informació i Propaganda CNT-FAI, la naixent realitat revolucionària sorgida a Barcelona com a resultat del 19 de juliol, assumint la responsabilitat a tal efecte del guió i la direcció de la que seria presentada des de les mateixes files llibertàries com "la primera cinta de la Revolució"; això és: una obra gestada per primera vegada íntegrament al caliu i dins d'una insurrecció popular i realitzada, també per primera vegada en un mitjà de tanta influència sobre les masses com el cinema, "*sin ninguna cortapisa impuesta por la banca o las finanzas*"; una cinta capaç, per tant, de reflectir de forma sincera, veraç i sense artificis, "*el ambiente de calor y entusiasmo del pueblo que culminó en la victoria rápida y total sobre el fascismo*".[910] I és que la producció del film seria aureolada i en si mateixa com un acte fundacional, com l'inici de "la veritable era del cinema ibèric" llargament preconitzada pel seu director,[911] de qui s'afirmaria que presentava així al món un film "immillorable" en l'ambientació i en la dicció d'una narració caracteritzada pels seus comentaris punyents i valents, despullats de vacil·lacions i prejudicis i fets per presentar al poble imatges amb una fotografia admirable, "*sin trucos ni componendas, real, sincera y bien cuidada, como corresponde a un documental que habrá de dar la vuelta al mundo propagando nuestros ideales en las pantallas del exterior*"; un film realitzat, segons es reconeixia igualment, amb pocs mitjans i fins i tot de forma improvisada, però amb sobrades dosis d'entusiasme i

[909] *Solidaridad Obrera* no va sortir al carrer el 19 i el 20 de juliol a causa dels combats a Barcelona. El dia 21 tornaria a veure la llum amb un format provisional reduït de només 4 planes, repartint-se de forma gratuïta als carrers de Barcelona fins al 24 del mateix mes. Quant a la composició de la seva redacció en aquests dies, les referències disponibles són escasses i contradictòries: mentre Sara Berenguer afirma que el periòdic va poder sortir al carrer el dia 21 gràcies a la concurrència de Juan M. Molina "Juanel" (en aquells moments administrador de *Tierra y Libertad*) i la seva companya Lola Iturbe, Susanna Tavera (que en el seu documentat estudi sobre el portaveu confederal cita fonts documentals de la CNT), sosté que la plantilla de la "Soli" es veié reduïda aquells dies a Jaime Balius i Alejandro G. Gilabert (aquest era en aquells moments el "redactor de nit" del periòdic) i que en dies successius s'incorporaren a la redacció de la mà del seu director Liberto Callejas, entre d'altres, alguns veterans del "periodisme de combat", com ara Ezequiel Endériz i Fernando Pintado (aquest darrer sovintejava l'administració del periòdic d'ençà 1930/31). Per a tot plegat vegi's, respectivament, BERENGUER, Sara, *Entre el sol y la tormenta*, Calella, SeuBa Ediciones, 1988, p. 238 i TAVERA, Susanna, *Solidaridad Obrera*..., op. cit., pp. 90 i ss.

[910] "La primera cinta de la revolución", *Solidaridad Obrera*, 4-VIII-1936.

[911] SANTOS DAVANT, L., "Del porvenir de las artes. Cinema", *Tierra y Libertad*, 7-VIII-1936.

bona fe, "*los principales materiales que cultivan a la gente de la calle, ingenua y dispuesta a aceptar todo cuanto parte de los organismos que cuentan con ascendencia sobre ella*".[912] I es que el film pretenia mostrar al món, en definitiva

> Logros de un ritmo fuerte, maravilloso [...]. Tipos señeros, aflorados en la revuelta, salidos de no se qué profundidades, o descendidos de las regiones olímpicas en que los héroes son dioses, y los dioses, héroes, se asoman ya al celuloide editado bajo el signo doble y unificado de la CNT y de la FAI. El roncar de los camiones abarrotados de una masa soberbia en su digna humanidad, sonoriza unes escenas que, no por ser en parte marginales, no dejan de ser testimonio irrecusable de que un pueblo fuerte y culto se halla en el camino de su liberación. Y esto sólo es un balbuceo premioso y apremiado, si pensamos en lo que puede ser hecho y que será realidad en el plazo breve y al ritmo vertiginoso que nos imponen las circunstancias.[913]

En efecte. Realitzat segons algunes fonts amb diners sortits de la caixa de *Tierra y Libertad* de la mà del seu administrador, Juan M. Molina "Juanel",[914] el film es confeccionaria principalment a partir de les imatges filmades entre el 21 i el 24 de juliol a Barcelona per un desconegut Ricardo Alonso i per d'altres captades pel mateix Mateo Santos sobre la capota d'una camioneta assistit pel fins llavors també periodista cinematogràfic Manuel Pérez de Somacarrera, que havia acompanyat uns anys abans el manxec i altres en la creació de l'Agrupació de Periodistes Cinematogràfics de Barcelona.[915] Sota l'evocador títol de *Reportaje del movimiento revolucionario,* les imatges adoptarien expressament en el seu muntatge un original format propi d'un noticiari cinematogràfic, un gènere del qual el mateix Mateo

---

[912] "La primera cinta…", art. cit.

[913] SANTOS DAVANT, L., "Del porvenir...", art. cit.

[914] MARTÍNEZ MUÑOZ, Mª Pau, *La cinematografía anarquista*..., op. cit., p. 91.

[915] Sembla ser que la recopilació de fotografies i rotlles de pel·lícula amb els quals documentar els esdeveniments d'aquells dies a Barcelona s'inicià de forma immediata a la constitució de les esmentades Oficines d'Informació i Propaganda llibertàries, segons es desprèn d'una nota emesa per aquest organisme adreçada als fotògrafs i publicada a la "Soli" el 23 de juliol. Quant al referit Manuel P. de Somacarrera, (Bilbao, 1902 – Barcelona, 1969), malauradament són poques les dades biogràfiques disponibles. Sembla ser que havia començat la seva activitat professional durant els darrers anys de la dictadura primorriverista en mitjans de l'entramat mediàtic editorial de Pich i Pon com *La Noche* o *Las Noticias*, per passar posteriorment a *El Día Gráfico* i, ja durant la II República, a publicacions especialitzades com *Cine-Art*, *El Cine* o *Films Selectos*, entre d'altres. Autor també d'algunes novel·letes cinematogràfiques, l'any 1933, durant la guerra civil tindria oportunitat de dirigir almenys un documental, *Aragón trabaja y lucha* (1936), abans d'encarregar-se del departament de Premsa i Propaganda del Comitè de Producció del SIE. Després de la guerra prosseguiria durant un temps la seva activitat periodística cinematogràfica a França, abans de retornar finalment l'any 1953 a Espanya, on col·laboraria en publicacions vinculades al renaixent moviment del cinema amateur i el cineclubisme, com ara *Otro Cine* (1952 – 1975), *Arcinema* (Barcelona, 1952 – 1960?) o *Arte Nuevo* (Barcelona, 1958 - ¿?).

Santos havia tingut oportunitat de confessar-se rendit admirador pocs dies abans del 19 de juliol a les pàgines de *Tiempos Nuevos,* on no dubtaria en presentar-lo com un dels millors exemples demostratius de la superior capacitat comunicativa del cinema sobre els mitjans escrits tradicionals, els quals esdevenien ja incapaços, al seu entendre, de recollir i presentar de forma "íntegra i imparcial" el "dinamisme vital" dels esdeveniments.[916] A la premsa tradicional Mateo Santos vindria a contraposar així un "periodisme d'imatges", dit també "ultramodern", adaptat a les dinàmiques exigències de la modernitat i dotat, per tant, d'una "eficiència educadora" molt superior a la del periòdic o la revista gràfica, car l'experiència venia a demostrar fins i tot als més escèptics i recelosos que la realitat tendia indefectiblement a presentar-se en la foscor de les sales de projecció "viva i en marxa" als ulls de l'espectador, qui ja no necessitava així grans dosis d'imaginació ni "esperit comprensiu" per poder captar els esdeveniments, *"puesto que presencia su desarrollo, sin la inquietud de ser víctima de alguno de ellos. La universalidad del periódico cinematográfico, no cabe ni comentarla*".[917]

Seria així com, a través de la veu en off de José Soler, "speaker" habitual de Radio Barcelona i dels estudis de doblatge "La Voz de España",[918] Mateo Santos presentaria alguns dels principals escenaris a Barcelona de la lluita contra els insurrectes, com la Capitania o les Drassanes, així com també d'altres reductes en els quals grups de facciosos i militars intentaren resistir infructuosament l'assalt d'un poble decidit, sota l'ensenya roja i negra de la FAI, a fer fracassar el covard propòsit "*de unos militares sin honor, en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano*".[919] Per la pantalla hom pot veure desfilar igualment grups de persones alienes als combats i visiblement encuriosides davant la desfilada als carrers d'uns nounats milicians delerosos d'obrir "*una amplia perspectiva, ancho horizonte, a la España futura*" i que havien acudit prestos a tal efecte des de les barriades extremes de Barcelona per unir-se a la caravana encapçalada per Durruti i Pérez Farrás.[920] Amb ells apareixen igualment retratades

[916] SANTOS, Mateo, "Periodismo de imágenes", *Tiempos Nuevos*, juliol de 1936.
[917] Ibídem.
[918] "El reportaje cinematográfico de la Revolución está terminándose", *La Vanguardia*, 2-VIII-1936.
[919] Les cursives del paràgraf, llevat que s'indiqui el contrari, corresponen a la narració del film.
[920] Destacat opositor a la dictadura primorriverista i cap dels mossos d'esquadra durant els anys republicans, Enrique Pérez Farrás (Lleida, 1884 – Cuautla, Mèxic, 1949) fou nomenat en esclatar la

les joves milicianes, figura recurrent de la iconografia i la propaganda revolucionària nascuda el 19 de juliol i presentades per Mateo Santos com a belles i gentils noies prestes a marxar solidàriament al costat dels nois... "*Nadie podrá sorprender en la actitud de estas valientes muchachas* –afirma l'*speaker—, 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 naixent nou ordre revolucionari és mostrat també en el film a través dels nombrosos vehicles requisats i profusament identificats amb les sigles CNT-FAI que circulen a gran velocitat per uns carrers plens encara de barricades ocupades per homes armats, automòbils destruïts i edificis, com el de l'antic Foment del Treball a la Via Laietana, igualment ocupats ara per una CNT i una FAI que, juntament amb altres organismes obrers representants del "poder oficial" [sic.] "*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.* [...] *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 por la sangre de los que han caído en la lucha contra el fascismo*".

Val a dir que les imatges del film són, en general, sobradament conegudes i fins i tot han esdevingut icòniques del conflicte per haver estat "reciclades" en reportatges i films realitzats posteriorment sobre els mateixos fets; fins i tot durant el mateix conflicte pels mateixos llibertaris –per exemple en el documental *Bajo el signo libertario* (Ángel Lescarboura "Les, 1936)— i pel bàndol franquista, que no trigaria en esgrimir les recurrents imatges d'edificis religiosos fumejants que el jalonen com una coartada justificadora davant el món de la seva actuació com una reacció davant la suposada bogeria antireligiosa republicana. Nogensmenys, en una

guerra "cap militar de les milícies" i assessor militar de la columna Durruti. Les seves desavinences amb el líder anarquista motivaren el seu retorn prematur a Barcelona, on passaria la resta de la guerra ocupat en tasques burocràtiques. Finalitzat el conflicte s'exiliaria a Mèxic.

part significativa del metratge el film tendeix a adoptar un accentuat caràcter anticlerical, amb imatges tant colpidores com les de les mòmies de frares i monges exhibides a l'atri de l'antic convent de les Saleses del Passeig de Sant Joan a mode d'escarni i denúncia pública dels martiris a què havien estat suposadament sotmeses pels mateixos religiosos segons la mitologia popular, en una repetició, en definitiva, d'episodis similars viscuts gairebé tres dècades abans durant la Setmana Tràgica... "*La vista de estas momias retorcidas* –ens diu Mateo Santos—, *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 unes 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*". Hom no pot evitar en aquest punt imaginar al periodista manxec deixar-se endur per l'entusiasme i el fervor popular del moment per fer reviure la jovenívola i populista rauxa anticlerical amb la qual s'havia foguejat políticament en les files del bulliciós periodisme "de combat" barcelonès. D'aquí segurament la vehemència amb què, en consonància amb algunes de les consignes revolucionàries més exaltades i incendiàries del moment,[921] la narració semblava voler evocar els anys heroics de "Los Miserables" per presentar novament a l'espectador la mortífera i ancestral connivència dels militars i la burgesia amb un jesuïtisme i una "*clerigalla*" moguts sempre a l'uníson pel seu comú odi frenètic a les llibertats del poble. La prova més evident de tot plegat seria que no només les casernes i edificis públics, sinó també les esglésies i els convents havien servit de fortaleses per als insurrectes, un fet que justificava sobradament en si mateix, finalment, l'impetuosa i decidida reacció incendiària dels milicians i del poble:

> Los maristas, los escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, todos los reductos del jesuitismo y de la clerigalla; allí donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se arrojaban las conciencias, se asesinaban en flor las conciencias infantiles, se protegía y organizaba la usura; todos estos lugares

[921] Vegi's, per exemple, l'evocadora portada de la "Soli" del 15 d'agost de 1936, encapçalada amb un *"¡Abajo la Iglesia!"* a cinc columnes acompanyat de consignes tan explícites com: *"Treinta siglos de obscurantismo religioso envenenaron las mentes del pueblo español.- La Iglesia se ha caracterizado siempre por su sentido reaccionario.- El cura, el Fraile y el jesuita mandaban en España.- Hay que extirpar a esta gente"*. Tot plegat, acompanyat d'un article editorial a la mateixa portada igualment explícit quant al seu encapçalament: *"La Iglesia ha de ser arrancada de cuajo de nuestro suelo. Sus bienes han de ser expropiados*".

> 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 sus destinos, se ha apagado 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.

Seria així com la primera cinta de la guerra civil quedaria lamentablement i de forma involuntària reduïda o codificada com un incendiari al·legat anticlerical, al marge del seu sentit global original, el qual, com ha quedat apuntat, era un altre. Per bé que no havia estat pensada pas per a la seva difusió a l'exterior, el cert és que les imatges de temples, edificis i béns religiosos fumejants no trigarien en circular aquell mateix estiu per Europa i fins i tot Sud-Amèrica i utilitzar-se en contra de la causa republicana, estigmatitzada així a mans franquistes com una mostra evident de la "barbàrie roja".[922] Potser per aquest motiu i per l'aire de provisionalitat i improvisació que desprenien els seus fotogrames i muntatge, el film no seria pas acollit amb la cordialitat esperada a priori entre les pròpies files llibertàries i alguns sectors afins en aquests moments, com *Popular Film*, una de les poques publicacions cinematogràfiques que sobrevisqueren al 19 de juliol a Barcelona i des d'on Alberto Mar no s'estaria de qualificar la pel·lícula del seu antic director i mestre com a "morta i freda"; a causa, fonamentalment, del retard de la seva estrena tractant-se, com el seu títol semblava indicar, d'un documental o reportatge sobre uns fets d'una "actualitat", per definició, sempre fugissera i fugaç.[923] El jove comentarista es lamentaria, a més, de què essent lògic i natural que els recents esdeveniments revolucionaris haguessin estat captats per les càmeres i servits d'una manera o altra al públic un cop reobertes les sales de cinema, des dels organismes confederals s'hagués volgut impedir la projecció d'altres trossos de pel·lícula igualment captats en el seu moment per altres operadors, nacionals o estrangers, al marge de la CNT i

[922] Sembla ser que una còpia del film obraria en poder nazi almenys des d'agost de 1936 a través de José Arquer, un empresari importador de pel·lícules i representant d'equips sonors, qui després d'acceptar l'encàrrec de la CNT de distribuir el film a França no dubtaria en fugir a Berlín. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España y el cine*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 34-35.
[923] MAR, Alberto, "Un estreno. "Reportaje del movimiento revolucionario" de Mateo Santos", *Popular Film*, 20-VIII-1936.

la FAI.[924] Considerant, però, justificada al respecte la negativa anarcosindicalista en base a no voler permetre que "*casas burguesas, que habían estado viendo los toros desde la barrera, se apropiaran luego de los sucesos para extraerles un beneficio*",[925] Alberto Mar consideraria il·lògic no haver adquirit aquests suposats centenars de metres de negatiu o còpies per poder completar en la taula de muntatge allò que un reportatge tardà no podia arribar a assolir. L'escassa qualitat fotogràfica d'unes imatges certament defectuoses en molts casos tampoc escaparia a l'esmolada ploma d'Alberto Mar, per a qui els documents filmats per Ricardo Alonso estaven clarament per sota "*del más vulgar de los sucesos retratados en la pantalla*". D'aquí que es qüestionés fins i tot la (poca) perícia demostrada en la realització per Mateo Santos i el seu ajudant Somacarrera, la qual restava lluny, per exemple, del nivell exhibit anteriorment pel manxec a *Córdoba*, el seu frustrat debut en la realització: "*La labor de éstos es injuzgable. Por el sencillo motivo de que no hay tal labor. Si* […] *se hubieran utilizado trozos de negativo filmados anteriormente, Santos, completado con los fotogramas que fuera menester, podría haber hecho una* [película] *documental completa y más viva, donde hubiera podido demostrar cumplidamente que las esperanzas puestas en él por los que le vimos acercarse a la producción cinematográfica, no eran ilusorias*".[926]

Mateo Santos no trigaria pas gaire en intentar rescabalar-se de les crítiques rebudes, doncs al poc d'acabar l'aventura del *Reportaje*... s'embarcaria en un nou projecte cinematogràfic: la realització del documental *Barcelona trabaja para el frente*, un encàrrec del Comitè Central d'Abastos, organisme depenent del Comitè Central de Milícies Antifeixistes, amb el qual pretenia donar-se una imatge menys

[924] La mateixa secció de cinema de les Oficines d'Informació i Propaganda anarcosindicalistes, davant les notícies relatives al rodatge de documents en els carrers de Barcelona per part d'empreses privades, advertiria a principis d'agost de 1936 a l'opinió pública en general i als organismes afins als comitès revolucionaris de la prohibició de rodar sense el consentiment exprés del Comitè Regional de la CNT i la FAI, atès que aquests documents fílmics podien ser esgrimits per les empreses burgeses o per particulars en contra de totes les organitzacions obreres "responsables". Vegi's "Notas importantes sobre cinema", *Solidaridad Obrera*, 5-VIII-1936. D'altra banda, alguns mitjans es farien ressò de la projecció a finals del mateix mes de juliol en alguns cinemes nord-americans d'un reportatge sobre la insurrecció militar a Barcelona a càrrec del popular noticiari cinematogràfic setmanal de la Fox "Movietone News", el qual es deuria confeccionar molt probablement a partir del material recopilat durant les primeres setmanes de guerra per la seva delegació madrilenya, el qual serviria igualment per confeccionar la breu sèrie "El pueblo en armas". Veure "Pregones... comentados", *Popular Film*, 3-IX-1936.

[925] MAR, Alberto, "Un estreno...", art. cit.

[926] Ibídem.

comprometedora però alhora més compromesa del naixent ordre social, mostrant a propis i estranys algunes de les bondats de l'anomenada "obra constructiva de la revolució". Tot plegat, en un film que pretenia esdevenir igualment una lloa al treball fabril i als obrers manuals de la indústria que constituïen l'objecte i el subjecte protagonista del projecte corporatiu sindical confederal emergit del Congrés de Sants de 1918.

A diferència del *Reportaje...* i dels documentals de guerra que, gairebé com a lògica continuació, es realitzarien en les setmanes successives de forma improvisada amb el material enviat des de l'Aragó pels equips de rodatge que seguien a les columnes anarquistes, *Barcelona trabaja para el frente* presenta ja una factura més elaborada, amb l'ús de cortinetes diverses per enllaçar les escenes, atrevits plans picats quasi zenitals i contra-picats, travellings, un acompanyament musical que serveix per accentuar el ritme de les imatges...[927] Tot plegat, amb l'indissimulada voluntat d'oferir una narració més amena i una visió més amable i constructiva en favor de la causa llibertària, sense que això signifiqués pas, però, haver de renunciar al caràcter naturalment espontani o realista que, d'acord amb els postulats fílmics esbossats en anys anteriors a les pàgines llibertàries, havien de tenir necessàriament les imatges cinematogràfiques.

Acompanyada en les escenes inicials pels vitalistes compassos de la Marxa turca de Mozart, la pel·lícula s'obre amb una breu panoràmica de la Barcelona industrial, amb unes xemeneies fumejants presentades pel narrador com "*un canto al trabajo fecundo en estas horas de estruendo guerrero*" i un homenatge al poble treballador, oportunament representant aquí en la seva doble vessant laboriosa i guerrera pel referit Comitè Central d'Abastos, organisme integrat per homes "*que tienen alma y nervios de pueblo*".[928] Sota l'ègida dels organismes revolucionaris, la rereguarda és presentada per Mateo Santos entregada a una febril i laboriosa activitat productiva per abastir el front i la població civil, com ho demostren les imatges d'uns carrers atapeïts de trànsit rodat i camions carregats de queviures vestits amb les sigles CNT-FAI, "*muestra gallarda de cómo el proletariado ha encauzado la vida de*

[927] Per a una visió més detallada dels recursos narratius del film: MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *La cinematografia anarquista…*, op. cit., pp. 109-120.
[928] Les cursives del paràgraf i les següents, llevat que s'indiqui el contrari, corresponen a la narració del film.

la ciudad". Similar bullici domina l'interior de l'edifici que acull les oficines del Comitè d'Abastos, ple de sales i estances dominades per un exèrcit d'ordenances que entren i surten de despatxos amb notes i peticions, telefonistes i mecanògrafes, sales abarrotades d'oficinistes en mànigues de camisa i la típica granota fosca de milicià... Tot plegat en correspondència amb el mateix ritme frenètic de l'activitat que domina l'antic Palau de Projeccions de Montjuïc, on la càmera es trasllada per mostrar a l'espectador com ha estat confiscat i rehabilitat per servir de magatzem de queviures, i on una munió de braços descarreguen i despatxen camions enmig d'una abundància de gallines, ovelles, ànecs, ous, caixes de llet condensada, llaunes de conserves, embotits i "*cuantos productos sean necesarios para subsistir y recabar las perdidas energías los enfermos y los heridos que regresan del frente de batalla*".

Arribats a aquest punt, el film sembla voler abandonar partidismes i discursos propagandístics per adoptar un original format propi del cinema educatiu i mostrar a l'espectador de forma detallada, per exemple, el procés d'esquarterament i preparació dels animals en l'escorxador central de Barcelona; la fabricació d'embotits i conserves càrniques en una fàbrica de Manlleu, també controlada pel Comitè d'Abastos; la confecció de pastes per sopes en una fàbrica posada de nou en funcionament pels seus obrers després de dos anys d'inactivitat; l'elaboració de llet pasteuritzada en la planta "Cacaolat" de Barcelona i de galetes en l'antiga fàbrica de dolços Victoria de Badalona... "*Máquinas, correas y poleas de transmisión; todo funciona con ritmo acompasado en esta orquestación del Trabajo*", afirma el narrador en un original homenatge al treball fabril oportunament completat amb les imatges d'un taller dedicat a la confecció de granotes per als milicians del front i en el qual també les rodes i politges de les màquines de cosir giren i giren sense parar accionades per les costureres "*en una labor febril que es el tributo que la retaguardia rinde a los que luchan heroicamente en el frente*". Màquines i homes actuen així compenetrats i el treball no esdevé ja esclavitud ni sotmetiment, sinó alliberament, solidaritat i confiança en un món naixent de prosperitat, equitat i abundància exemplificades aquí amb les imatges de l'economat de Santa Coloma de Gramenet, on la dependència atén a tothom per igual i subministra exactament a cadascú allò que en justícia li correspon, aparentment sense mediació monetària de cap mena, en una evocació, en definitiva, del somni igualitari llibertari i el literari

"tots per un i un per tots" que en el tram final del film transporta l'espectador fins a les dependències de l'Hotel Ritz de Barcelona, antic refugi exclusiu de les classes adinerades i què ara, gràcies a la revolució, es mostra al món com un refugi amable de les persones humils. "*Barcelona trabaja y come, esa es su fuerza y su virtud*", s'afirma mentre la càmera es mou entre les taules ocupades per milicians uniformats i famílies senceres que conversen amistosament entre elles i amb un servei despullat ara dels aristocràtics uniformes blancs, símbol d'un passat oprobiós combatut a primera línia del front per unes milícies confederals mostrades en els instants finals del film en un moment de pausa i descans per al menjar en el campament de Durruti, a Bujaraloz, on la bandera roja i negra de la FAI, "*se alza señera como símbolo de victoria*"...

La fortuna, però, tornaria a mostrar-se esquiva amb Mateo Santos. Quan el film va estar enllestit, la negativa evolució del conflicte per als interessos republicans començava ja a fer-se notar sobre la rereguarda republicana en forma d'una apressant escassetat de productes bàsics, la proliferació de cues a les botigues i economats i una munió de retrets sobre les responsabilitats d'uns i altres al respecte en la premsa partidista. Tot plegat feu poc adient la projecció d'un film que als ulls de molts corria certament el risc de de ser rebut com una broma de mal gust o una provocació per part d'aquells que començaven a sentir sobre les seves espatlles el fantasma de la carestia i el racionament. Aquest fet, unit a la dissolució del Comitè d'Abastos i l'assumpció de les seves funcions per la Generalitat a principis d'octubre (a través de la Conselleria de Proveïments, controlada per la CNT a través de Josep Joan Domènech), condemnarien definitivament la pel·lícula a l'ostracisme i determinarien el futur immediat de Mateo Santos com a realitzador, qui es veuria així en endavant ràpidament marginat de l'aparell productiu cinematogràfic llibertari coincidint, significativament, amb l'assumpció de la seva gestió per l'aparell sindicat confederal.

Mentre Mateo Santos ultimava a Barcelona el seu frustrat projecte per al Comitè d'Abastos, un altre entusiasta del cinema veia arribar també de mans de la revolució l'oportunitat de canviar la ploma i les quartilles per la càmera i el cel·luloide: el jove "Les", qui amb el film *Bajo el signo libertario* (1936) obriria de forma singular les portes de la naixent filmografia llibertària a la ficció argumental.

Menys comprometedor que els reportatges i documentals del seu oncle, però alhora més compromès i atrevit, tant des d'un punt de vista ideològic com formal, el debut en la realització de "Les" es produiria després d'una breu etapa iniciàtica en els secrets de la producció de films en qualitat d'autor dels gràfics i rètols i fins i tot dels comentaris d'alguns dels primitius reportatges de guerra anarcosindicalistes; tot plegat, en un moment en què la perspectiva de la imminent assumpció del control efectiu a Barcelona de la totalitat de l'aparell productiu cinematogràfic pel sindicat confederal avivava entre propis i estranys el debat sobre els rumbs que havia de seguir en el futur la producció de films sota el signe de la revolució i la guerra.

Un debat en el qual "Les" i altres joves igualment entusiastes del setè art i la revolució s'aprestarien a intervenir públicament agrupats a tal efecte en l'autoanomenat grup "Kine", un col·lectiu constituït a les darreries d'estiu a Barcelona amb l'indissimulada voluntat d'actuar com una mena de *think tank* o grup de pressió capaç de conferir un veritable "sentit vital" al cinema nascut de la revolució mitjançant l'establiment de la corresponent "trabazon" amb l'organització sindical del ram. Manifestament molestos amb la seva primitiva marginació del naixent aparell productiu cinematogràfic llibertari malgrat la seva acreditada trajectòria com visionadors i comentaristes del mitjà –"*es preciso haber visto tres, cuatro, cinco veces un film de René Claire, para aprender, o uno de King Vidor, de Mamoulian, de Pabst, o de Stemberg,* [...] *para tener conciencia del "porqué" y el "cómo" del cinema*", argumentarien—, els joves del grup "Kine" no dubtarien en fer pública el seu malestar i disconformitat amb l'erràtic rumb que semblava arrogar-se la primitiva producció anarcosindicalista a mans d'aquells que només podien acreditar com a credencial d'autoritat en la matèria el corresponent carnet sindical i que, tot i la bona voluntat que se'ls pressuposava en la seva actuació, aquesta no podia comptar amb l'adequada "*pasión de poeta y de pintor"* i els *"elementos de inteligencia y de juicio"* necessaris per d'impel·lir veritablement a les seves produccions ànima, ritme, harmonia geomètrica en la composició de les imatges... "*No hace cinema quien quiere sino quien puede*" i "*no es una máquina quien rueda el film; es un cerebro y un corazón, o es una sinfonía de cerebros y corazones*", [929] afirmarien amb atrevida arrogància juvenil en el seu manifest fundacional, per

[929] Grupo KINE, "Por un sentido vital del cinema", *Tierra y Libertad*, 3-IX-1936.

esgrimir així la pròpia autoritat quant a l'art de les imatges en moviment i exigir, en conseqüència, un paper director en la naixent producció anarcosindicalista amb el qual afirmar l'ineludible doble caracterització propagandística i educadora del cinema i la seva concepció, per tant, no pas com un simple instrument de diversió i de lleure burgés sinó com una arma de lluita dotada de possibilitats il·limitades en matèria d'agitació de consciències gràcies a la "portentosa" capacitat d'estímul del latent instint d'imitació i emulació de les masses que, en opinió del jove Lescarboura, posseïen les imatges en moviment projectades sobre el llenç:

> Perduran en el hombre instintos y latencias casi perennes de lo que debió ser en los tiempos remotos en que aun se ayudaba de las manos para andar. El institnto de imitación, rebasado y superado cuando se transforma en ansia de emulación […] comanda aún muchas reacciones de las masas. Un puño que se levantó una vez, cerrado como manojo apretado de fuerza, 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. Y es así, por el ejemplo visto, oído, leído, por lo que se ha creado un ambiente propicio al cambio social. Porque no bastan unas condiciones de miseria, de opresión o de peligro social para levantar los brazos, rebelar las conciencias y unir los corazones. 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 podría ser si las masas fuesen de otra manera, se educasen y comprendiesen la trascendencia de sus problemas y las posibilidades que su fuerza les pone al alcance de su mano, solo unos balbuceos más o menos indignados, un conato de acción, unos pasos vacilantes y torpones, sólo eso respondería a la reacción que amenaza devorar hasta el nombre de humanidad.[930]

En efecte. Amb la voluntat de servir exemples pràctics i veraços del camí a seguir i alhora afirmar la capacitat del cinema per dotar les multituds del necessari esperit mobilitzador i creador en l'àmbit social, "Les" i altres companys del grup "Kino" s'aprestarien a les darreries d'estiu a capturar en imatges la naixent organització social de Pina de Ebro, petita localitat aragonesa situada a una quarantena de quilòmetres de Saragossa i que d'ençà principis d'agost de 1936 esdevenia, juntament amb Bujaraloz, epicentre de les activitats polítiques i militars de la columna Durruti; en especial d'ençà que en el poble fos organitzat, a instàncies del mateix Durruti, un "comitè revolucionari" i d'un sindicat confederal d'Oficis Varis per Adolfo Ballano i Pedro Campón, màxim responsable i membre,

[930] LES, "Importancia del cinema en la Revolución", *Solidaridad Obrera*, 2-X-1936.

respectivament, de la Delegació d'Informació de la columna anarquista.[931] D'aquí que, confiant en el suport i la col·laboració dels seus antics companys del grup "Ágora", Pina es presentés als ulls de "Les" com l'escenari ideal per mostrar per primera vegada al món en imatges la plenitud de l'obra constructiva de la revolució en l'àmbit rural, en un document fílmic agosaradament presentant fins i tot com una espècie de manifest fílmic fundacional del nou cinema de la revolució i, en definitiva, com un intent de superació de tot allò realitzat fins llavors en matèria de propaganda. Un document, és clar, fet com de costum amb més voluntat i entusiasme que mitjans, atès que tot i el patrocini prestat pel sindicat d'espectacles a l'empresa, els seus protagonistes confessarien no poder comptar per a la seva realització més que amb uns pocs rotlles de cel·luloide, una vella càmera i... "*unas cabezas que no nos cuidamos mucho de evitar que se nos rompan, nos las rompan o se nos destornillen maldiciendo todos los inconvenientes que no ritman con nuestro nervio, nuestro afán múltiple, nuestra impaciencia de cada instante*".[932]

Plantejat com una continuació lògica del reportatge de guerra *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (nº 2), el documental adopta de forma original recursos narratius i retòriques pròpies del gènere de ficció i es dota igualment d'un fil conductor argumental senzill –plantejament, nus i desenllaç— però molt efectiu a l'hora de dotar el film de coherència narrativa. El film també destaca especialment per incloure algunes escenes rodades per actors i anècdotes, tot plegat amb l'indissimulada voluntat de captar l'atenció de l'espectador i enriquir el relat per allunyar-lo de la clàssica retòrica periodístico-informativa dels primitius reportatges de guerra. Idea, certament original en la naixent producció fílmica llibertària i que molt probablement tingués un significat precedent inspirador en el frustrat *Córdoba* de Mateo Santos, referit en un capítol anterior i que a ben segur "Les" havia tingut oportunitat de conèixer.

Quant al contingut del film, les seves breus escenes inicials, rodades amb actors en decorats d'estudis, serveixen per recordar en primer terme a l'espectador, a mode de prefaci introductori, com fou precisament en una nit de "dissabte

[931] BUGALLÓ, M. "Desde el frente de batalla aragonés", *Solidaridad Obrera* 13-VIII-1936; BLANCO, José, "Estampa de Pina" i "Desde Pina", Solidaridad Obrera, 9-IX-1936 i 18-IX-1936, respectivament.
[932] LES, "Importancia del cinema…", art. cit.

prostibulari" que s'inicià a Barcelona la més grandiosa gesta revolucionària que havia de recordar mai la història, quan la revolta propiciada per una falsa Espanya "de pandereta" fou ràpidament sufocada pels herois de la FAI i de la CNT. Una ràpida successió d'imatges extretes i reciclades del *Reportaje del movimiento revolucionario* de Mateo Santos, destrament encadenades les unes amb les altres amb originals cortinetes i fosos i fins i tot presentades en forma d'atrevits i avantguardistes collages –molt en la línia dels fotomuntatges amb què "Les" havia il·lustrat en anys anteriors algunes portades i pàgines interiors del suplement cultural de *Tierra y Libertad* i la seva successora *Tiempos Nuevos*, per exemple—, fan aquí les funcions de flash-back per evocar les jornades revolucionàries de juliol i recordar oportunament a l'espectador com el naixent ordre revolucionari es veié assegurat des del primer moment "*por las seis letras mil veces gloriosas en la historia de la lucha obrera peninsular*" i com la primera columna de milicians sortí de Barcelona cap a terres aragoneses "*bajo la sombra gigantesca de Durruti, el eterno perseguido y encarcelado en tantas ocasiones para vergüenza ajena de nacionalistas, demócratas y sedicentes liberales de todos los tiempos revolucionarios*".

Una vista de la façana d'un edifici presidida per una bandera roja i negra i una pancarta del Sindicat Únic d'Espectacles Públics obre a continuació la segona part del film, on s'evoca la marxa al front amb les primeres columnes de milicians dels primers "guerrillers del cinema de la revolució", representats aquí en ràpid trànsit automobilístic per carreteres lleidatanes i aragoneses fins a Pina de Ebro,[933] poble situat prop de la línia del front i que la càmera presenta custodiat a tal efecte pels famosos "barbuts" de la FAI, la presència dels quals ha permès als vilatans organitzar la seva vida i recollir amb normalitat les collites en un règim de llibertat i cooperació mútua: "*hoy sus habitantes están asesorados por los tildados de irresponsables o incontrolados: los anarquistas*", afirma amb orgull el narrador.

A partir d'aquí, el film pretén il·lustrar i dur fins a l'acomodada i aburgesada rereguarda catalana, el dia a dia en un poble organitzat, com el seu títol indica, "sota el signe llibertari". Les imatges i el narrador mostren així a l'espectador com la

[933] El mateix "Les" narraria emocionat als lectors de la "Soli" el particular periple automobilístic per terres lleidatanes dels anomenats "guerrillers de la revolució": "Sobre la ruta del cinema revolucionario. Barcelona-Lérida, anverso y reverso de la Revolución", *Solidaridad Obrera*, 19-IX-1936.

població és abastida de tot allò que necessita quant a queviures i altres productes pel corresponent comitè d'abastos, a canvi, simplement, d'una prestació voluntària de treball. El somni igualitari és exemplificat d'aquesta manera amb la desaparició del treball assalariat esclau: "*basta con que se soliciten los elementos necesarios para contar con ellos gratuitamente. No pueden darse casos abusivos y jugadas como las que hemos contemplado en Barcelona, al estar efectuada la distribución de forma equitativa: igual para todos y sin privilegios ni ganancias monetarias para nadie*". "*Pina de Ebro dista mucho de ser jauja*", s'afirma amb orgull, mentre es succeeixen escenes d'un treball al camp organitzat sobre bases anti-capitalistes –és a dir, de forma col·lectiva— i la veu en off recorda l'intrínsec caràcter dual de la lluita revolucionària dels anarquistes –al front i la rereguarda—, oportunament il·lustrada per una maquinària agrícola treballant a ple rendiment i que esdevé així "*cañones campesinos que disparan a boleo un trigo libre de caciques y especuladores sin conciencia*". El treball agrícola i el fabril troben igualment a Pina una feliç i harmònica coincidència en el taller tèxtil organitzat en el poble per satisfer les necessitats de les centúries anarquistes i de la població en general: "*la organización es perfecta teniendo en cuenta las posibilidades del pueblecito*", diu el narrador, mentre les imatges mostren l'incessant moviment de les rodes de les màquines de cosir accionades per les treballadores o el repicar constant de la màquina d'escriure sobre l'escriptori; tot plegat culminat en un singular i improvisat homenatge fílmic llibertari al cinema pioner dels germans Lumiére en el qual es mostra la sortida del taller de les costureres, felices, després d'una jornada de treball.

L'intel·lecte i la cultura estan igualment ben presents a Pina, on han arribat també de la mà de la revolució llibertària per materialitzar-se en forma d'un ateneu-escola –"*modesta universidad de cultura popular y libre*"— i de la redacció i impremta del periòdic *El Frente* (Pina de Ebro-Bujaraloz, 1936 – 1939),[934] portaveu de la columna "Durruti" i sublim representació de la participació en la causa de l'obrer intel·lectual, representat aquí per redactors, tipògrafs i unes planxes d'impremta que, mercès a la màgia del cinema i l'encadenament dels fotogrames, es transforma als ulls de l'espectador en una primera plana del diari en la qual pot

[934] El periòdic, que es repartia de forma gratuïta entre els integrants de la Columna Durruti (després 26ª Divisió), tindria una periodicitat setmanal i un format de quatre pàgines a 4 columnes. Estaria dirigit, entre d'altres, per Juan Ferrer i Ramón Liarte.

llegir-se un titular a quatre columnes exigint "respecte a la tècnica de lluita antifeixista". Tanmateix, les simpàtiques imatges dels vells vilatans que assisteixen encuriosits a la transformació radical de la vida al poble, mentre mostren a la càmera els seus rostres marcats pel pas dels anys i la feina al camp, serveixen aquí per afirmar la persistent vigència del comunalisme agrarista en l'anarquisme hispànic i recordar així a l'espectador que "*del campo, que no de las ciudades envilecidas y enfermas de la falsa civilización ha de venir la pauta del nuevo devenir revolucionario*". Les imatges dels bombardeigs al front i la rereguarda recorden a continuació a l'espectador, però, l'amenaça que s'abat encara sobre el l'esdevenir revolucionari a mans dels instints desfermats d'un feixisme àvid de proferir els seus cops contra la naixent organització econòmica i social llibertària, "*única garantía de emancipación colectiva e individual*".

Al final del film la càmera retorna a Barcelona per transitar seguint el ritme d'un alegre i desenfrenat charleston per uns carrers atapeïts de cotxes i de gent, fins arribar novament a la seu del Sindicat Únic d'Espectacles Públics i mostrar a l'espectador, en un revolucionari i atrevit gest cinematogràfic autoreferencial, com els "guerrillers del cinema" arriben prestos a descarregar i servir el material rodat a l'Aragó pel seu muntatge final. La pel·lícula es tanca així amb un breu diàleg representat entre aquests guerrillers de la càmera arribats del front i els responsables (sindicals) del cinema a la rereguarda:

- ¡Salud! ¿Qué nos traes?
- Os traigo unos trozos de la vida del verdadero pueblo, que lucha y construye un nuevo mundo.
- ¿Qué titulo llevará?
- Bajo el signo libertario.

El debut en la realització del jove "Les" tampoc estaria pas tocat per la fortuna. Malgrat les il·lusions i les esperances dipositades en l'empresa, aquesta va haver de lidiar des del primer moment amb múltiples dificultats, les quals van fer que el film no estigués enllestit en una primera versió, almenys, fins al desembre de 1936, i que no s'estrenés finalment fins l'abril de 1937, en uns moments en què, coincidint amb l'escalada de la tensió dialèctica que preludià els Fets de Maig a la rereguarda catalana, les sales barceloneses sota control confederal van mostrar-se

molt generoses quant a l'exhibició de material de propaganda llibertària.[935] El mateix "Les" tindria oportunitat en el seu moment de rendir comptes a les pàgines de la "Soli" dels múltiples problemes i dificultats amb què havia hagut de lidiar des del primer moment, defensant-se de les crítiques rebudes des de les pròpies files llibertàries tot reconeixent la seva insatisfacció pels resultats obtinguts i lamentant especialment la manca de naturalitat i espontaneïtat que transmetien algunes de les imatges rodades; circumstància que intentaria disculpar parcialment adduint que la quixotesca aventura per terres aragoneses dels anomenats "guerrillers del pre-cinema revolucionari" havia acabat convertida en un "penós èxode" per culpa dels escassos mitjans materials disponibles i de la manca de comprensió i de suport rebuts per part dels mateixos milicians i camperols als quals havia pretès erigir en singular protagonista del naixent cinema revolucionari. Tanmateix, "Les" es mostraria encara esperançat de poder donar continuïtat a la seva incipient obra fílmica, convençut que el futur immediat del naixent cinema revolucionari passava, precisament, per les mans dels atrevits "aprenents" autors d'un cinema, certament, "experimental" –en el sentit ampli del terme— i aliè a consideracions d'índole econòmica i comercial, el qual confiava, però, que amb l'adequat suport dels nous organismes gestors del cinema socialitzat podia arribar a esdevenir una espècie d'escola dedicada a la capacitació d'aquells joves artistes del llapis i el pinzell entusiastes del setè art i delerosos d'associar el seu potencial creador i vocació "*a la nueva creación que alborea en el territorio de la España que quiere redimirse*".[936] En la seva vindicació d'un cinema amb vocació netament instrumental en un sentit propagandista doctrinal, "Les" consideraria que els balbuceigs d'aquest cinema "experimental" no eren pas incompatibles amb els imperatius econòmics derivats de la nova realitat productiva cinematogràfica hispana, si bé havien necessàriament de situar-se al marge de les produccions dites "industrials" o "comercials" per poder assistir així a

[935] Especialment sonada fou la projecció a principis d'abril del documental *La silla vacía-Documental de la Circunscripción Sur-Ebro* (Valentín R. González, 1937), l'estrena del qual al cinema Coliseum es convertí en un gran acte polític "*Pro-Frente Aragonés*" radiat fins i tot per ECN-1 Radio CNT-FAI de Barcelona i en el qual intervingueren Joaquín Ascaso, Antonio Ortiz, Marcos Alcón i Miguel Espinar, entre d'altres. Vegi's *Solidaridad Obrera* 2, 4 i 6-IV-1937. En aquestes mateixes dates s'estrenaria també *La columna de Hierro hacia Teruel* (1937) un reportatge sobre les operacions militars d'aquesta discutida unitat anarquista valenciana confeccionat a partir de les imatges filmades pel càmera Miguel Mutiño, muntades per Juan Pallejà amb comentaris de "Les".
[936] "LES", "Alborear del cinema revolucionario", *Solidaridad Obrera*, 10-XII-1936.

la cimentació artística d'una veritable generació o "promoció revolucionària" que, al madurar, dotés efectivament de directors, guionistes, artistes i tècnics a un cinema molt més productiu des d'un punt de vista econòmico-industrial, amb una qualitat artística superior i, sobretot, dotat d'una intenció social i humana "*más en consonancia con los horizontes que se abren ante los ojos arcaicos del pueblo ibérico*".[937] El jove "Les" reconeixeria, però, que el brusc adveniment del fet revolucionari havia evidenciat les dificultats existents a l'hora d'acoblar i fer compatibles les aspiracions i els imperatius ideològics i doctrinals llibertaris amb les legítimes necessitats econòmiques i laborals dels diferents col·lectius professionals de la indústria del cinema; però consideraria –no sense una certa ingenuïtat— que tot plegat tenia fàcil solució mitjançant el concurs de la sinceritat i la bona fe dels qui es mostraven delerosos de crear i la comprensió d'aquells "professionals" que o bé tractaven ja de fer-ho o simplement s'havien limitat a treballar a les ordres d'altres. D'aquí que considerés igualment injustes les crítiques sorgides arreu vers aquells pioners realitzadors que, "*con el bagaje principalísimo que la misma palabra "voluntaria" implica*", s'oferiren els primers dies de la revolució per marxar prestos al front armats simplement amb una càmera i uns quants rotlles de cel·luloide, menyspreant i deixant enrere tot allò amable, reposat i tranquil que els oferia una situació com la de la Barcelona post-revolucionària: família, càrrecs i butaques en comitès i cafès... "*La experiencia de ellos era necesaria y a ella fueron importándoles bien poco eso que muchos eternos fracasados llaman fracaso*", afirmaria, abans de passar a relatar i esgrimir, a mode de justificació, algunes de les múltiples dificultats i penúries que aquells "guerrillers" del cinema revolucionari van haver de suportar i superar: la manifesta incomprensió i hostilitat inicial dels milicians i dels caps de columna, que fins i tot havien pretès afusellar en un primer moment a tothom que fos vist al front amb una càmera; la mala fe d'aquells altres que no van saber o no van voler valorar l'excepcionalitat de les circumstàncies en què van haver de rodar-se i encadenar aquells primers fotogrames per servir-los a la voracitat del públic barcelonès; o fins i tot el lamentable pes que semblava exercir encara sobre els nous heralds del cinema socialitzat la tradició d'un cinema "*de monjitas y toreros chulapones, de un cinema del quiero y no puedo o del ni quiero ni*

[937] Ibídem.

puedo, que aun es peor". Contra uns i altres s'atreviria finalment a escometre el jove aprenent de realitzador etzibant-los unes paraules que hom pot considerar carregades d'un considerable valor premonitori, ateses les circumstàncies:

> Cuando en los días que han de venir, se quiera 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.
>
> Nuestra misión ha sido la más espinosa, la más dura y difícil, la de los que caminan por una senda de abrojos para que otros la conviertan en carretera… con el trabajo de unos peones esclavizados, tal vez. Y despreciable nuestra modesta obra, no es.[938]

Les crítiques forçosament feririen algunes susceptibilitats entre els nous gestors del cinema socialitzat i altres instancies afins, en un moment en què els grups dirigents del moviment llibertari maldaven per imposar un major "rigor" i coherència al discurs que emanava de la pròpia premsa i alhora mirar d'apaivagar així el temporal de crítiques desfermat arran de la seva polèmica aposta per la participació en les institucions de govern. Només així s'entén que pocs dies després d'haver exigit públicament una major comprensió vers els pioners documentalistes del cinema revolucionari, el mateix "Les" fos l'encarregat de glossar a la mateixa "Soli" i a mode de reportatge, l'incipient activitat reorganitzadora del cinema duta a terme pel nounat Comitè de Producció del SIE, organisme nascut, segons es diria, per imbricar definitivament el cinema amb la revolució "*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*".[939]

Tot i haver reconegut, en un poc dissimulat gest de pública constricció davant d'aquells que, agradés o no, tenien en les seves mans la capacitat de donar continuïtat o fer descarrilar la seva incipient carrera com a "guerriller" del cinema revolucionari, que en el cinema espanyol "*elementos inteligentes y algo enterados no faltan, pero éstos y los otros que empiezan tienen aún mucho que aprender* [y] *no poco que investigar y experimentar*"; o que "*no es lo mismo hablar de lo que se debe de hacer*

[938] Ib.
[939] LES, "El cinema en la revolución ibérica", *Solidaridad Obrera*, 22-XII-1936.

que ponerse a hacer, sin más comentarios",[940] el jove Lescarboura assistiria també en setmanes successives a la seva progressiva marginació de la primera línia de l'aparell productiu cinematogràfic anarcosindicalista, havent-se de conformar en el futur amb el meritori però secundari paper de retolador de títols i autor dels comentaris i els guions d'alguns dels nombrosos "reportatges de guerra i de rereguarda" que jalonen la producció llibertària; com ara alguns dels inclosos en les sèries *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936) i *Madrid, tumba del Fascio* (1936-1937); els documentals *La columna de Hierro hacia Teruel* (1937) i *Teruel ha caído* (1937); o *Madera* (José Baviera, 1937), una producció del SIE realitzada per encàrrec del sindicat confederal d'Edificació Fusta i Decoració i en la qual "Les" assumiria igualment la doble tasca de guionista i ajudant de direcció;[941] la mateixa, segurament, que havia d'adoptar en la seva darrera frustrada aventura fílmica: una sèrie de "reportatges llampec" per a les Milícies de la Cultura[942] realitzada en col·laboració amb un desconegut L. Wensell,[943] el rodatge del qual, però, es veié finalment interromput.[944]

Igualment breu es presentaria la trajectòria fílmica d'altres joves entusiastes del setè art que a l'igual que "Les" veurien també truncades les esperances inicials de canviar la ploma i les quartilles per la càmera i fer-se un nom com a realitzadors de mans de la revolució. Com el basc Manuel P. de Somacarrera, qui després d'haver assistit Mateo Santos a Barcelona en el seu fundacional *Reportaje del movimiento*

---

[940] Ibídem.

[941] "Madera, una documental del Sindicato de la Madera, realizada por José Baviera para el SIE" i "El Cine y los Sindicatos", ambdues a *Espectáculo*, nº 4, 30-VII-1937.

[942] Les Milícies de la Cultura foren un organisme creat pel govern republicà a principis de 1937 amb la finalitat de proporcionar instrucció bàsica als combatents al front. La iniciativa venia a recollir l'experiència d'iniciatives similars pioneres, com l'anomenada "Cultura del Miliciano", vinculada a la federació d'ensenyament de la UGT i al "Quinto Regimiento", la unitat militar creada pels comunistes a Madrid al principi de la guerra. Més enllà de la instrucció bàsica, les Milícies de la Cultura s'ocuparen també de proporcionar formació específica als comandaments militars de l'exèrcit i es calcula que fins a 75.000 milicians van poder aprendre a llegir i escriure gràcies als materials editats oportunament al respecte pel Ministeri d'Instrucció Pública i a les més de 2000 escoles creades al front fins a mitjans de 1938, quan l'activitat començà a declinar a causa de la negativa evolució de la guerra per als interessos republicans. ECHENAGUSÍA, Javier, "Las milicias de la cultura", *Historia 16*, nº 84, abril de 1983, pp. 24-30; FERNÁNDEZ SORIA, Juan M., "Escuelas del frente, bibliotecas para soldados y alfabetización de trinchera", *Cultura escrita y sociedad*, nº 4, abril 2007, pp. 14-54.

[943] És molt probable que es tracti del mateix Ladislao Wences que apareix en els crèdits dels rodatges realitzats per Antonio del Amo per al PCE sota l'empara de "Film Popular", la distribuidora-productora dels comunistes espanyols, com ara *Industrias de guerra* (1937) i *Mando Único* (1937).

[944] Sobre els avatars d'aquest projecte: LES, "Hora del cinema. El celuloide espera", *Umbral*, 26-XI-1938.

revolucionario i Adrien Porchet a l'Aragó en el rodatge de *La toma de Siétamo* (1936),[945] inclòs en la sèrie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936), amb prou feines tindria oportunitat d'incloure el seu nom com a realitzador en els crèdits d'un altre film, el documental *Aragón trabaja y lucha. La vida en el frente aragonés* (1936), rodat de forma quasi simultània a l'aventura de "Les" a Pina i amb la qual guarda notables similituds quant a temàtica i voluntat d'experimentació formal en una execució que es presenta en alguns plànols i escenes indissimuladament deutora de la cinematografia revolucionària soviètica, i en especial, de pel·lícules vertebrades temàticament al voltant del món rural i la pagesia, com les aclamades *La línia general (Lo vell i lo nou)* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i G. Aleksandrov, 1929) o *La Terra* (*Zemlyá,* Aleksandr Dovzhenko, 1930).[946]

Un cas similar seria el del "popular" Francisco Carrasco de la Rubia, al qual sabem també un dels principals impulsors el febrer de 1937 a Barcelona, juntament amb "Les", de l'anomenat "grupo Cinemático", un col·lectiu de joves tècnics, artistes i entusiastes del cinema en general, més o menys relacionats en aquells moments amb la naixent producció llibertària i als quals convé suposar igualment vinculats anteriorment al ja referit grup "Kino". Entre els seus integrants poden citar-se també, entre d'altres: els operadors de càmera Robert Porchet (que havia actuat a les ordres de Mateo Santos a *Barcelona trabaja para el frente*), Pablo Willy (que havia intervingut en la sèrie *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*) i Antonio (o Ángel) García Verchés (partícip igualment de *Solidaridad del pueblo hacia las víctimas del fascismo* (1936) i els capítols inicials de la sèrie *Madrid, tumba del fascio* (1936-1937); els dibuixants Antonio Burgos i Francisco Carmona[947] i uns desconeguts Antonio Bosch Ferrán i Ramón Turón, respectivament referits com a realitzador i advocat. Tots ells apareixen com a signataris del manifest adreçat des de diversos mitjans escrits "als amants del cinema i als Cineastes en general" i en el qual s'advocava per la creació d'un cinema dit "autèntic", és a dir: capaç de desenvolupar-se dins les normes de "l'art pur" i, per tant, voluntariosament rupturista

[945] P. DE SOMACARRERA, Manuel, "Recuerdos de un "cameraman". Cómo se filmó *La toma de siétamo*", *La Ilustración ibérica*, nº 3, març de 1938.
[946] MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *La cinematografía anarquista…*, op. cit., en especial pp. 184-192.
[947] No s'han pogut trobar dades relatives a Antonio Burgos; per a Francisco Carmona *vid. supra* capítol 2.

amb els cànons i normes pretèrites per adequar-se així a les exigències derivades del moment revolucionari i servir al "progrés de la humanitat". Plenament imbuïts, doncs, del jovenívol discurs creacionista d'un nou cinema hispà o "ibèric", els signants i adherents del manifest pretenien arrogar-se un paper protagonista –director, fins i tot— en l'emergent producció cinematogràfica revolucionària per adequar-la a les exigències d'un jovent nascut amb el cinema, preparat, intel·ligent i definitivament "*rebelde a todas las rebeldías*". A tal efecte, i amb el grandiloqüent lema "*El cinema por sí, para España y la humanidad*", es proposarien abordar de forma immediata la realització de pel·lícules de format i temàtica diversa: documentals, educatives, de propaganda, humorístiques... Activitat, però, que havia de complementar-se des del primer moment amb una intensa campanya de propaganda en favor d'una determinada concepció artística i social del cinema, la qual, intentant emular experiències pretèrites en matèria de culturització cinematogràfica, havia de comprendre, d'una banda, la celebració de conferències i cursos teòrics i pràctics sobre qüestions diverses relacionades amb la realització de films; i de l'altra, una intensa labor "d'orientació pública" en matèria fílmica consistent en el patrocini des dels mitjans escrits afins d'aquelles produccions que mereixien destacar-se especialment pel seu avantguardisme estètic i ideològic per fer-les així veritablement accessibles al públic en general mitjançant una exposició amena i didàctica del seu abast o "contingut espiritual".

Malgrat comptar aparentment amb la "cobertura moral" del primitiu Comitè de Producció del SIE i haver obtingut una fraternal acollida entre alguns sectors afins de la premsa i la crítica,[948] la iniciativa no arribà a quallar, doncs no consta que cap de les seves propostes transcendís el seu plantejament teòric inicial, mentre els seus impulsors haurien de conformar-se, en el millor del casos, amb un paper secundari i sovint testimonial en l'àmbit de la producció cinematogràfica. El mateix Carrasco de la Rubia, per exemple, a qui sabem també afamat membre de l'autoanomenada "generació de Popular Film" i responsable en aquells moments de la secció cinematogràfica de *La Vanguardia* i uns mesos més tard de la prestigiosa revista il·lustrada anarcosindicalista *Umbral*, no tindria més remei que buscar finalment més enllà de les pròpies files llibertàries els contactes i les afinitats necessàries per poder

[948] Per exemple: MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Grupos de Vanguardia", *Popular Film*, 18-II-1937.

canviar també la ploma i les quartilles per la càmera i el cel·luloide. Seves serien així només dues produccions de curt metratge, *Ejército Regular* (1937) i *Campesinos de ayer y de hoy* (1938), realitzades amb el concurs del també "cinemàtic" Antonio Garcia Verchés per a la Subsecretaria de Propaganda del Ministeri d'Estat, un organisme creat el maig de 1937 pel govern Negrín[949] i que comptaria al capdavant de la seva secció cinematogràfica amb els crítics Manuel Villegas López i Juan M. Plaza, amb els quals el periodista sevillà havia tingut oportunitat de coincidir en anys anteriors a les pàgines de *Popular Film* o *Films Selectos,* entre d'altres.

8.3 *Los proyectos que no se realizan del mundo de quimeras, que es el cine español*[*]

Iniciatives i projectes com l'esmentat "grupo Cinemático", malgrat el seu caràcter efímer, són un bon indicador de la incomoditat i el malestar sorgits aviat en relació a la gestió del cinema pels organismes confederals entre alguns elements i grups del propi moviment llibertari i d'altres sectors afins, els quals no perdrien l'oportunitat de reobrir el debat sobre la funcionalitat pública del mitjà i denunciar, al compàs de les divergències plantejades en el si del propi moviment al voltant de la línia política general a seguir en el procés revolucionari, la suposada manca de concreció efectiva de les propostes esbossades en anys anteriors en relació a un "nou" cinema veritablement compromès amb la seva realitat social i capaç d'adequar-se a les exigències plantejades pel context bèl·lic i revolucionari en matèria artística, econòmica, social...

Significativament, els primers en obrir foc serien aquells sectors més activament compromesos amb la renovació artística del cinema espanyol i que veurien en el procés revolucionari engegat a Catalunya l'oportunitat anhelada de participar activament en l'infantament d'un nou cinema hispà. Tal seria el cas de

[949] Aquest organisme fou creat el maig de 1937 coincidint amb la reorganització de l'aparell governamental republicà que acompanyà la creació de l'esmentat gabinet del Dr. Juan Negrín i vindria a substituir en les seves funcions l'efímer Ministeri de Propaganda creat pocs mesos abans pel govern presidit per Largo Caballero. Sobre l'activitat fílmica de la Subsecretaria i els seus precedents, SALA NOGUER, Ramón, *El cine*..., op. cit., pp. 153-172.

[*] L'encapçalament es correspon amb el de l'escrit homònim de Ginés Alonso, publicat el… a *Ideas*, el qual apareix referit més endavant.

Popular Film, una de les poques publicacions gràfiques especialitzades que van poder sobreviure al 19 de juliol a Barcelona i que malgrat les creixents incerteses del període s'obstinaria en continuar sortint al carrer per considerar el seu combatiu equip de redactors i col·laboradors que "*si vivimos, si queremos vivir, hay por lógica que luchar, crear y fomentar*", i sobretot perquè "*es absurdo y es inútil el absorbimiento de las ideas propias, el replegarse en el silencio, porque hay revolución y porque hay guerra*".[950] En efecte. La revista, que anunciaria cofoia a les darreries de juliol que els seus tallers funcionaven amb "plena normalitat" i que pretenia continuar publicant-se "*mientras las circunstancias lo permitan*",[951] no semblaria dubtar pas gaire a l'hora d'intentar aprofitar la seva renovada posició privilegiada en el panorama editorial barcelonès per erigir-se oportunament a tal efecte en altaveu orientador dels nous camins que "necessàriament" havia d'escometre en endavant el cinema espanyol, esgrimint a tal efecte com a credencial d'autoritat davant propis i estranys la seva aureolada trajectòria combativa d'una dècada en la matèria. I és que, ja fos per una afinitat ideològica sincera de part dels seus col·laboradors amb el naixent procés revolucionari; ja fos per un notable sentit de l'oportunitat dels responsables de la seva redacció; o molt probablement, per totes dues coses alhora, *Popular Film* s'erigiria l'estiu de 1936 en pioner paladí defensor de la socialització del cinema a Catalunya com un ineludible primer pas en el procés de construcció d'un anhelat nou cinema "hispà" o "ibèric" veritablement capaç, en paraules novament de Silvia Mistral, "*de orientarse hacia un porvenir franco, cuyas manifestaciones anulen la forma vana y estéril que hoy le caracteriza*" i de penetrar en la realitat poètica "*y seguir un sendero que haga olvidar las frustraciones actuales, hijas de los pensamientos materialistas e incoloros*".[952] En opinió de la jove periodista

> En esta nueva estructuración social que se avecina, no sólo cambiará la vida obrera, sino que la intelectualidad, el arte todo, pisará desconocidos terrenos, yendo en pos de distintos derroteros […]. Acaso, como sucedió en Rusia después de la revolución, degeneren las artes individualistas, a causa de la creación colectiva; pero el cinema, concreto arte de masas, fuerza social indispensable, aunque a veces no parezca otra cosa que un tóxico –opio espiritual—, encontrará múltiples ventajas en la

[950] MISTRAL, Silvia, "Camino y meta del film nacional", *Popular Film*, 8-X-1936.
[951] *Popular Fillm*, 30-VII-1936.
[952] MISTRAL, Silvia, "Camino y meta…", art. cit.

> socialización, entre ellas la desaparición del afán dirigente de los capitalistas, a veces sin más fuerza mental que la que le otorgaba su propio dinero; la de esos directores "letrados", más ignorantes aún que los analfabetos; […] la regularización del vedetismo, la selección de las obras a filmar y lo más importante de todo: la producción basada en films de enseñanza y documentales.
> Se acabaron para siempre las autoridades externas, ese medio ambiente impuesto por los sistemas sociales, imperantes hasta hace poco, y que formaron ese cinema nuestro tan ramplón y mercenario que ni a fuerza de cometer errores, leyes naturales que determinan el futuro de los hombres, de las clases de las ciencias y de las artes, logró adquirir importancia internacional, sino ni siquiera virtud peninsular.[953]

Setmanes abans havia estat el jove Ginés Alonso el primer en atrevir-se a assenyalar des de les pàgines del setmanari la "nova ruta" que havia d'adoptar el mitjà per adequar-se a la realitat social emergent del procés revolucionari acabat d'encetar; i ho faria en un escrit publicat de forma oportuna pocs dies després de la reobertura dels cinemes sota control sindical a Barcelona i, per tant, quan encara el SUEP i el conjunt dels espectacles públics es trobaven en plena reorganització i en l'ambient cinematogràfic es confiava il·lusòriament en una ràpida normalització i represa de l'activitat per part de les productores privades i en l'acceptació d'aquestes de les noves bases de treball elaborades pel sindicat. Per al de la Torrassa, la revolució havia vingut a brindar l'anhelada oportunitat de solucionar d'una vegada per totes "el gran problema" del cinema espanyol, car el futur pertanyia definitivament ja a aquells que sempre havien sabut "mirar endavant" en tots els aspectes de la vida; és a dir: "*los poetas soñadores de un mañana sin privilegios, los que tanto en la economía como en arte no estuviera en poder de los acumuladores de capital, aunque carecieran de inteligencia*".[954] El cinema espanyol no podia així pretendre esdevenir durant més temps un banal projector de vaguetats i sensibleries de novel·les per entregues; ni un instrument al servei dels propagadors i sostenidors del feixisme internacional; ni un art en mans dels incapaços, "*de los que no supieron realizar film alguno que fuera producto puramente cinematográfico*"; ni un terreny abonat "*a quienes estuvieron siempre al servicio de las grandes empresas sin importarles un comino los intereses de los aficionados*" o a una censura acostumada a actuar "*con un sadismo destructor tal, que dice muy poco de la sensibilidad artística de los censores*". Havia arribat l'hora, per fi, de demostrar la força

[953] Ibídem.
[954] Les cursives del paràgraf a ALONSO, Ginés, "Nueva ruta del cinema", *Popular Film*, 13-VIII-1936.

expressiva del cinema, la qual, afirmaria amb orgull, "*quizá convenza a muchos de los que nos miraban como ingenuos al propagar y al dedicar buena parte de la jornada al estudio del cinema*"; havia arribat igualment l'hora de fer desaparèixer tots els obstacles i "vagants" que impedien el seu ple desenvolupament com un mitjà d'expressió artística al servei del progrés humà; això és: "*el crítico que no es crítico, el técnico y el artista que pasaron por Hollywood sin decirnos la verdad de su paso por la Meca del cinema, la sobrina mecanógrafa del capitalista, elevada a estrella gracias al capital del tío*"... L'hora, en definitiva, del "cinema de la Revolució"; és a dir: aquell abocat a recollir l'esforç del proletariat en la construcció d'una societat més humanista, car "*si los productores capitalistas tuvieron como medio el alabar al público sirviéndole material que no les obligará a pensar, nosotros, percatándonos de nuestra misión pedagógica, debemos marcar el ritmo del cinema al compás de los tiempos y los tiempos sabemos cuán bien marcados están*". I per poder veure emergir aquest nou cinema en totes les seves múltiples vessants (escolar, de propaganda, de divulgació o "d'acció") no hi havia altre camí en aquells moments que la socialització i l'assumpció integral de la producció de films pels propis tècnics i artistes del cinema enquadrats en la CNT; una mesura, però, la qual no podia escometre's de forma immediata, com havia passat en altres indústries o àmbits de l'economia, car per al seu correcte desenvolupament i feliç consecució precisava d'un acurat estudi previ de tots els mitjans materials, tècnics i humans que intervenien en la realització de films. D'aquí que, tot evocant iniciatives i projectes pretèrits de culturització cinematogràfica, el jove de la Torrassa apostés finalment per una immediata organització de les corresponents escoles de preparació tècnica i artística i per una intensa campanya paral·lela de divulgació i estudi del cinema en tots els seus aspectes, "*ya que como arte de hoy puede y debe ser utilizado por los que sepan hacer de él un arma de cultura y que esto así sea depende de la voluntad e inteligencia de los que le controlen*".[955] Conseqüent amb aquestes propostes i la pròpia experiència i trajectòria militant, Ginés Alonso no dubtaria en servir-se novament del mitjà en l'activitat propagandística que duria a terme en alguns pobles de Catalunya durant les primeres setmanes de guerra, quan segons el seu mateix testimoni tindria oportunitat d'organitzar novament algunes sessions de cinema

[955] Ibídem.

social i comprovar cofoi, una vegada més, "*el entusiasmo de los pueblos por el cine y el resultado que se obtendría de saberlo orientar*".[956]

L'estival clima d'eufòria revolucionària esdevindria un significatiu estímul a l'hora de fer madurar ràpidament la idea d'una socialització de la producció cinematogràfica entre els membres de *Popular Film*, fins a rebre carta d'oficialitat de mans del seu director literari, Lope F. Martínez de Ribera, qui a les darreries d'agost vindria a considerar en un article editorial la mesura com la única sortida viable per al cinema espanyol ateses les particulars circumstàncies del país; en especial tenint present que el procés revolucionari en marxa havia vingut a sentenciar totes aquelles empreses privades que en el passat, afirmava, "*se preocuparon más del lucro que de la orientación del cinema hispano por cauces de solvencia industrial y artística*".[957] Més pragmàtic en les seves consideracions que el fogós Ginés Alonso –i fins i tot amb cert aire de resignació fatalista—, Lope F. Martínez de Ribera recordaria oportunament que ningú s'atreviria, ateses les circumstàncies del país, a invertir tres-centes o quatre-centes mil pessetes en una pel·lícula i que un cop finalitzades les poques produccions en marxa interrompudes en el seu moment a causa de la guerra, el treball en els estudis quedaria inevitablement paralitzat i els seus treballadors en situació d'atur forçós. "*¿Cuál es el único recurso de estos obreros para alejar la miseria y el hambre de sus hogares?*", es preguntaria. La solució no era altra que convertir-se en productors, una idea que només podia comptar en aquells moments amb l'oposició de "*los egoístas de siempre que creen aún en el desembolso de los capitales de la industria privada, lo cual se hace imposible en estos momentos, o los que siempre fueron a la retaguardia de los movimientos sociales, por temores injustificados de represión*". A uns i altres es dirigiria, finalment, per recordar-los que no hi havia alternativa en aquells moments si es volia evitar el col·lapse definitiu del cinema:

> 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, tenemos una sola posibilidad de elección: la muerte o

[956] ALONSO, Ginés, "Escribir para el cinema", *Popular Film*, 22-X-1936.
[957] Les cursives del paràgraf a MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Revolución y Creación", *Popular Film*, 27-VIII-1936.

> la vida de nuestra incipiente industria cinematográfica. La muerte significa hambre y miseria... La vida, pues, se impone... Hemos de vivir, hemos de trabajar, hemos de socializar. No hay otro remedio.
>
> Pensar en lo contrario sería suicida, antipatriótico y abominable. El espíritu de nuestro presente nos lo impone y nos lo exige. Sobre la muerte y la revolución están la creación y la vida...[958]

Com és ben sabut i ha quedat ja apuntat en pàgines anteriors, el temps i els esdeveniments no trigarien gaire en donar la raó a Lope F. Martínez de Ribera, qui a les darreries d'octubre proclamava, altre cop en un article editorial, arribada l'hora de la immediata socialització de la producció, un cop consumada la profetitzada paralització de l'activitat dels estudis i laboratoris barcelonesos amb l'ensulsiada d'una producció privada que, com es preveia, havia girat l'esquena a les crides a la col·laboració dels dirigents sindicals i als seus oferiments de garanties de respecte a la seva independència artística a canvi de l'acceptació d'unes noves bases laborals i del paper "supervisor" dels organismes sindicals.[959] La decisió dels treballadors del ram d'assumir de forma immediata el control efectiu dels estudis i laboratoris i encaminar-se a la producció de films per conta propi era així aplaudida a les pàgines de *Popular Film* per considerar-la una mesura lògica atesa la inviabilitat de comptar en aquells moments amb la intervenció de les autoritats per ocupar la guerra l'atenció preferent de l'economia del país i quedar així la indústria del cinema relegada a un plànol secundari "*del que solamente a nosotros, los trabajadores de esta industria,* [sic.] *nos interesa salir*"; Martínez de Ribera s'atreviria fins i tot a qualificar l'efervescent producció sindical de documentals i reportatges de guerra com un simple "*aperitivo para ir tirando*", incapaç de rendir beneficis amb els quals sustentar econòmicament el sector i que no havia servit sinó per malgastar les costoses existències de pel·lícula verge "*en un derroche de metros y más metros que han servido, en su mayoría, para que ensayasen los indocumentados una producción de noticiarios bélicos que, según hemos podido ver todos en las pantallas barcelonesas, no merece más que un silencio hosco, que cubra con un manto de olvido las estupideces de los más, las impericias de la mayoría y la falta de directriz de quienes pusieron en manos de sus autores la autorización para hacer, que ha cristalizado en esa serie de esperpentos que todos hemos visto y que todos hemos*

[958] Ibídem.
[959] "A los productores cinematográficos", *Popular Film*, 24-IX-1936.

comentado con unes cuantos frases de desprecio para quienes se atrevieron a tanto, en lugar de seguir dedicados ales faenes propias de su sexo".[960] Calia, doncs, posar fi d'una vegada per totes als assaigs i al malbaratament de recursos i reactivar de forma immediata la producció cinematogràfica barcelonesa. "*Lo exigen los trabajadores de la industria. Así lo ha comprendido* [por fin] *el Sindicato Único de Espectáculos Públicos y a esto se lanza*", relataria esperançat el director de *Popular Film*, qui anunciaria cofoi a continuació als lectors la creació del corresponent Comitè de Producció encarregat de supervisar la reestructuració del sector; un organisme que el director de *Popular Film* confiava que sabés comptar amb l'assessorament de totes les seccions tècniques i artístiques del Sindicat d'Espectacles i, per tant, impulsar per fi una producció digna...

> Seguramente habrán acabado los hijos sin padre; los toreros y los "cantaores de flamenco... ¡Ya era hora!
>
> Y bienvenida esta hora que acaba con tanta sandez, con tanta necedad y con tontería tanta como la que se había adueñado de nuestro cinema, el peor del mundo hasta la fecha.
>
> Otros ideales, otros imperativos y nuevos conceptos, se asomarán a nuestras pantallas, para sentar los cimientos de un estilo propio, que nos haga dignos de nuestro presente... Aunque nosotros no hubiésemos conseguido otra cosa que ésta, felicitémonos por la hora que trajo el alborear de este nuevo día en nuestro cinema, que estaba necesitado, más que cosa alguna de nuestro país, de una verdadera revolución que le sacase de la ciénaga en que le habían sumido nuestros productores de siempre.[961]

Ben aviat, però, l'entusiasme i les esperances covades al caliu de l'estiu a l'entorn d'una renascuda producció cinematogràfica en règim de socialització es tornarien en recels en el si del setmanari en relació a la capacitat i la voluntat dels nous gestors sindicals per reconduir artísticament el cinema per uns nous derroters. Les referides crítiques de Martínez de Ribera a la primitiva producció sindical de reportatges i documentals de guerra en són un bon exemple i no trigarien en trobar continuïtat a mans, precisament, d'aquells elements més compromesos ideològicament amb l'ideal revolucionari del període. Com l'abrandat "Ginesillo", qui retornat breument l'octubre de 1936 a les pàgines del setmanari després d'haver actuat en mesos anteriors com a corresponsal i propagandista de la revolució per

[960] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "¿Ha llegado la hora?...", *Popular Film*, 29-X-1936.
[961] Ibídem.

alguns pobles i ciutats de Catalunya, es lamentaria d'haver pogut constatar que en moltes sales sota control sindical es projectaven encara films "*que no debieran hacerse*".[962] Tot esgrimint amb orgull la pròpia consideració de "periodista de cinema" i de figura independent, "*siempre al servicio del buen cinema, de la pureza ética y moral de todo lo que sirve para influenciar las multitudes*", el de la Torrassa recordaria oportunament també als nous gestors sindicals del cinema –referits llavors de forma cortesa com "*nuestros camaradas*"— la necessitat de depurar de forma immediata la cartellera i la producció nacional futura de "*la película frívola, inconsciente y mal intencionada, cartelera de lujos y de vanidades*", doncs "*el lienzo del auto, el sombrero de copa, el abrigo de pieles, el cabaret y el chófer que se quita la gorra, no encuadra bien en el marco genuinamente proletario y revolucionario de este film de acción que estamos viviendo en la calle*". Primigèniament compromès amb aquells elements i grups crítics manifestament díscols al col·laboracionisme governamental impulsat pels sectors dirigents del moviment llibertari, i vivament convençut que "*el auto y el chófer hoy corren por las carreteras por y para la revolución*", el jove "Ginesillo" afirmaria amb orgull la voluntat de continuar dient a propis i estranys "*como siempre al pan, pan*" i de mostrar-se especialment sever "*en lo que sea prejuicio por el mundo que nace*", confiant així, finalment i a mode d'advertència "*que las frases de dureza contra lo que se produzca no tengan que salir de nuestra pluma con la ligereza del disparo de la ametralladora*".

Menys exaltat en les formes però igualment crític amb la gestió dels organismes gestors sindicals del cinema es mostraria el seu company Alberto Mar, qui erigit ja en aquests moments en un dels pilars de la redacció barcelonesa del setmanari, no dubtaria en qüestionar obertament el Comitè Econòmic de Cinemes per haver permès que en el nounat Comitè de Producció hi formessin alguns elements "*cuya elección* –etzibaria— *está lejos de constituir un acierto*". Sense voler citar persones concretes i "*dejando que se sienta aludido quien no se cuente con méritos suficientes que justifiquen la elección de que ha sido objeto*",[963] el periodista es lamentaria que en el referit organisme hi constessin figures escollides al marge de les corresponents seccions professionals, sense cap experiència en l'àmbit de la

[962] Les cursives del paràgraf a ALONSO, Ginés, "Escribir…", art. cit.
[963] MAR, Alberto, "El sindicato de espectáculos y la producción", *Popular Film*, 10-XII-1936.

realització i que, per tant, difícilment podien assumir la responsabilitat d'encarrilar la producció nacional per vies rectes, tal com desitjaven tots aquells que havien advocat i batallat llargament per un cinema hispà "*fuerte y sano*", això és: professionals, crítics, aficionats... Per Alberto Mar estava clar que "*no puede hacer películas cualquiera*" i, per tant, era imprescindible començar per saber escollir els components tècnics i artístics adequats... Considerava que en aquells moments es disposava de bons guionistes i de directors qualificats que podien ben bé proporcionar de forma immediata les obres adients, mentre al seu costat es formaven i emergien nous valors literaris, joves i igualment compromesos amb el moment històric.[964] Quelcom similar succeïa amb els actors, operadors de càmera, decoradors, compositors, tècnics de so i de laboratori, etc., dels quals afirmaria igualment que "*los hay ya consagrados, los hay que solo esperan ser hallados, para adquirir la experiencia que les falte*". Així doncs, si el personal qualificat no escassejava... "*¿Por qué elegirlos al buen tuntún?*", es lamentaria Alberto Mar, qui consideraria que per a dur a terme correctament els seus propòsits, el Comitè de Producció només havia de saber assessorar-se per aquells elements de reconeguda vàlua professional i artística que formaven les corresponents seccions sindicals, els únics capaços de discernir veritablement qui valia o podia valer, separant-los d'aquells altres elements "incapacitats" per dur a terme qualsevol labor cinematogràfica. Era inadmissible, doncs, que persones que mai havien tingut a veure amb la producció de films pretenguessin en aquells moments escollir amb encert els elements adequats per la realització d'una pel·lícula i que els nous gestors del cinema socialitzat s'entestessin a perpetuar pràctiques i dinàmiques caduques:

> 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.
>
> Han pasado unos cuantos meses pesándose los pros y los contras de la posible producción, y va a resultar ahora, si esto no cambia, que tanto daría haber dejado todo tal y como estaba en julio, con los mismos productores y los mismos sistemas. ¿Qué importa que cambiemos el nombre, si dejamos la cosa? Más nos

[964] Ibídem.

> valdría dejar el nombre (que palabra de más o de menos no hace daño) y transformar totalmente los métodos, el sistema.
>
> Se trata de efectuar una transformación a fondo. Pero no transformarlo por el gusto de cambiar, sino porque necesitamos unos resultados más eficaces. [...] Que sea la gente del cine quien haga cine. ¡Zapatero, a tus zapatos!
>
> ¿Se hará así?[965]

Les crítiques al Comitè Econòmic de Cinemes es farien igualment extensives a l'àmbit de la gestió de les sales de cinemes coincidint amb la (tardana) inauguració oficial de la nova temporada, que als ulls dels observadors més crítics i perspicaços no semblava correspondre's en absolut amb les exigències derivades del context revolucionari. Altre cop seria Alberto Mar, responsable habitual del comentari d'estrenes, un dels més mordaços en les seves apreciacions a l'hora de lamentar-se que l'organisme responsable de la gestió de les sales de cinemes "*no lo hace tan bien como se podía esperar de los elementos que lo integran*".[966] Circumstància que, tot i reconèixer el problema derivat de les reticències de les distribuïdores estrangeres a enviar material nou de qualitat per considerar-lo un mal negoci atès el context bèl·lic espanyol, atribuiria a la persistent consideració del cinema pels seus nous gestors com un simple passatemps sense importància ni transcendència; cosa, afirmava, que contrastava notablement amb l'actitud del seu organisme homòleg teatral, el qual havia estat capaç d'aportar aires de renovació a l'escena barcelonesa. Per Alberto Mar, era de lamentar que en els populars cinemes de reestrenes no es programessin films de qualitat i que en ells hom pogués trobar exhibit, per contra, "*lo peorcito que se ha proyectado en nuestras pantallas*": espanyolades, operetes i comèdies d'escàs valor, algun que altre drama i no poques pel·lícules... "*de miedo*". Igualment lamentable seria l'aparent concepció de les sales de cinema com una espècie d'asil o casa d'acollida d'artistes o aspirants sense feina, és a dir: cupletistes, músics i artistes de varietats, els quals eren habitualment inclosos en els programes de les sales per amenitzar les vetllades... "*Muy bien que nos ayudemos los unos a los otros* –ironitzaria— *. Pero eso no quiere decir que si yo voy al cine me den lo que no es cine. Pasemos por las orquestas. Pero en cuanto a los artistas de variedades... para el gato.* [...] *Si sobra gente en esa actividad, que se dediquen a otras. Esa señorita que dicen que canta, cuando estaría muy bien dicho que berrea, podría estar en su lugar*

[965] Ibídem.
[966] MAR, Alberto, "Notas de la temporada", *Popular Film*, 3-XII-1936.

recogiendo patatas o cosiendo. Que buena falta hace. Y el otro señor, que se cree con alguna gracia, estaría en su lugar ayudando a la señorita".[967] I és que si la gent continuava acudint a les sales no era pas per la qualitat dels programes, sinó per la lògica necessitat d'esbargir-se una estona a baix preu després de dies, setmanes o mesos treballant, lluitant i patint. El problema era que en comptes de diversió hom no trobava sinó avorriment, rutina i més cansament:

> Se buscaba un aire nuevo, horizontes para respirar, por una vez, a pleno pulmón, y se encuentra vulgaridad. Se pensaba que en el cine se podría elevar uno sobre las propias preocupaciones (cuando no, en casos raros, sublimarlas) y se halla rutina y memez. En lugar de subir a la montaña, la pantalla nos mete más en aires irrespirables.[968]

El desencís, el pessimisme i la crítica tendirien així a assentar-se i accentuar-se en el si del setmanari al llarg de la tardor de 1936, fins a institucionalitzar-se, novament, de la mà del seu director literari Lope F. Martínez de Ribera, qui no dubtaria en adreçar-se directament en una sèrie d'extensos i diletants articles editorials als membres del Comitè de Producció del SUEP per il·lustrar-los, de forma "didàctica" i a la manera en què un "mestre de pàrvuls" –literalment— "*hace entrar en el cerebro del escolar los primeros rudimentos en que ha de apoyar su saber y los conceptos que hemos de llevar hasta él para ir conformando su intelecto y su espiritualidad*",[969] sobre els perills diversos que al seu entendre amenaçaven en aquells moments la bona marxa del (re)naixent cinema ibèric. Publicats entre desembre de 1936 i febrer de 1937, quan començaven a fer-se sentir ja en la revista les primeres dificultats derivades de l'escassetat i augment del preu del paper i el descens del número de lectors i subscriptors, així com també de col·laboradors, els "suggeriments" –tal seria el seu encapçalament habitual— són igualment reveladors de l'ànim en aquells moments dels components del setmanari, perceptiblement dominat per un cert neguit davant l'evolució dels esdeveniments a la rereguarda catalana i pel sentiment de frustració i fins i tot de resignació que semblaria apoderar-se d'aquells que, havent batallat llargament en favor d'una determinada concepció artística i social del mitjà, veien finalment menystinguda o negada la seva

[967] MAR, Alberto, "Notas…", art. cit.
[968] Ibídem.
[969] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Cinema hispano", *Popular Film*, 17-XII-1936.

participació en el procés de creació de l'anhelat "nou" cinema hispà a causa del suposat plegament sindical a determinats interessos corporativistes i la primacia, a partir d'aquí, dels criteris econòmico-empresarials sobre els artístics quant a l'orientació de la producció.

Nogensmenys, per al "poeta" Martínez de Ribera un dels principals problemes del cinema modern era la rendició artística del mitjà als "tècnics" i, amb aquesta, el creixent menyspreu de la importància dels "escriptors" en favor dels "escrivans". I és que per al director de *Popular Film*, el cinema espanyol no podria arribar mai a considerar-se una obra d'art "*hasta tanto que en nuestros estudios no florezca la espiritualidad de un artista verdadero, que sustituya a los energúmenos disfrazados de técnicos que por ellos deambulan, sin otro derecho que el que les proporciona la ignorancia de los encargados de llevar a cabo la producción española*".[970] Considerant així que els grans films, les veritables obres d'art, començaven sempre a construir-se a partir d'un bon argument i un bon guió, Martínez de Ribera esmolaria especialment la seva ploma contra la primitiva oficina literària creada pel Comitè de Producció, ben aviat sepultada d'arguments de dubtosa qualitat artística, tal com reconeixerien fins i tot les mateixes fonts sindicals,[971] recomanant als seus integrants que no es deixessin pas impressionar o influenciar "*por estos esperpentos que, indudablemente, irán a parar a vuestro estudio*" i que tinguessin en compte que, habitualment, "*el indocumentado y el incapaz se disfrazan con las más absurdas caretas*".[972] De fet, el gran error del cinema espanyol no havia estat sinó la contínua elecció errònia dels realitzadors i els guionistes; d'aquí que el periodista considerés oportú que en el futur "*debieran ser los preparados gentes que hubiesen militado con anterioridad en campos bañados por la intelectualidad y el arte",* atès que continuar permetent que qualsevol individu pogués aventurar-se a exercir com autor d'arguments, guionista o realitzador, conduiria el cinema espanyol a les mateixes doloroses conseqüències *"por todos deploradas y dicho en todos los foros por las plumas más responsables de nuestra prensa*".[973] Per evitar-ho, Martínez de Ribera proposaria en primer terme formar una nova comissió o "departament

[970] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Ritmos", *Popular Film*, 25-II-1937.
[971] VERAMÓN, Luis, "Revisión de films españoles...", art. cit.
[972] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Sugerencias (II)", *Popular Film*, 24-XII-1936.
[973] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Sugerencias (V)", Popular Film, 14-I-1936.

literari", integrat només per un o dos individus de reconeguda solvència artística i literària i encarregat de buscar els arguments o els autors més adients en la novel·lística i el teatre hispans, així com també en les pàgines de la premsa; un cop trobats, hom confiava en què mitjançant l'oportuna col·laboració entre el referit departament literari i el personal tècnic seleccionat pel Comitè de Producció d'acord amb les corresponents seccions professionals, els arguments podrien fàcilment ajustar-se als "imperatius" del concepte social o socialitzador dels gestors sindicals del cinema.[974]

El director de "Popular" no dubtaria tampoc en advertir als responsables del SIE dels perills del discurs i l'afany "rupturista" que semblava dominar en aquells moments les instàncies sindicals cinematogràfiques de Barcelona, advertint que qualsevol intent de reforma, renaixement o nova creació havia de tenir en compte, per força, allò realitzat fins el moment. És clar que a tota "nova moral" li succeïa un "nou art", reconeixeria Martínez de Ribera, qui insistiria, però, en recordar que aquesta successió ni esdevenia automàtica, ni podia ser dirigida per organismes o instàncies oficials determinades. A ells advertiria que "*lo más que podemos hacer los hombres es encauzarla en sus principios para que nazca sin deformaciones. Esto es lo que vosotros venís obligados a hacer: encauzar los valores nuevos y aceptar los viejos valores, que no por viejos dejan de serlo, y utilizar lo que de bueno haya en ellos, después de una poda que no se puede hacer caprichosamente*".[975] I, tot recordant oportunament als seus interlocutors que amb els seus "suggeriments" no buscava de cap manera "*compensación productiva o un carguito honorífico que me haga más chiquito el pie*", i que "*quisiera que comprendierais mi posición y mi único afán, y que al verme lanzado a esta empresa constructora, no pensaseis en lo que de diatriba pueden tener mis conceptos, sino en lo que encierran de buena voluntad*",[976] el darrer dia de l'any proclamaria des de la primera plana de la revista que

> para renacer, para reformar, hemos de ir por pasos contados, con pies de plomo. No se puede reformar por capricho. El pasado nos ata, [...] pretender hacer artistas por decreto o intentar el reparto de la sensibilidad por imperativo revolucionario, os

[974] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Cinema hispano", *Popular Film*, 17-XII-1936.
[975] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Sugerencias (III)", *Popular Film*, 31-XII-1936.
[976] Ibídem.

> arrastraría al fracaso más formidable. Mucho más si tenéis en cuenta que a la ciencia todos puede aspirar; pero que al arte solamente les es permitido acercarse a los elegidos.[977]

En suport de les tesis de Martínez de Ribera vindria Silvia Mistral, qui en una oportuna acotació als referits "suggeriments" presentada igualment a mode d'article editorial en la primera plana, defensaria el concurs necessari de l'escriptor, l'autor d'arguments, el guionista i fins i tot l'escenògraf en l'obra cinematogràfica, la qual no podia eludir així el seu caràcter eminentment col·lectiu "*ante ese ciclo social que se abre para nuestro cinema*" ni deixar passar l'oportunitat d'obrir les portes a nous valors juvenils. Només així, concloïa, "*el cinema patrio puede fijar su sentido humano, su afán y su meta y no ser, como hasta ahora ha sido, un arte sin alma y sin cuerpo*".[978] Visiblement reconfortat i potser fins i tot, qui sap, un tant embravit pel suport rebut en les seves crítiques al Comitè de Producció per part d'altres integrants del setmanari, Lope F. Martínez de Ribera tindria encara l'oportunitat d'aixecar una mica més el to acusant obertament el febrer de 1937 als organismes sindicals d'ignorància i manca de professionalisme per haver permès l'ingrés en l'alcàsser de la literatura cinematogràfica hispana "*a todo majadero que se considere, asimismo, con el suficiente talento para erigirse en escritor de la noche a la mañana*",[979] sense haver volgut tenir present l'opinió responsable de les corresponents seccions professionals existents en el mateix SUEP o fins i tot en el sindicat de Professions Liberals. Les paraules de Martínez de Ribera vindrien d'alguna manera a representar un punt àlgid en l'escalada verbal contra el Comitè de Producció i la resta d'organismes cinematogràfics, als quals s'assenyalaria així amb el dit acusador per haver apadrinat i donat via lliure al rodatge en curs en aquells moments dels polèmics primers "films base" confederals, *Aurora de Esperanza* i *Barrios Bajos,* a càrrec dels novells Antonio Sau i Pedro Puche, respectivament.[980] Contra uns i altres

---

[977] Ib.
[978] MISTRAL, Silvia, "Apostillas a un tema", *Popular Film*, 11-II-1937.
[979] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Profesionalismo", *Popular Film*, 11-II-1937.
[980] Pedro Puche havia estat autor anteriorment dels guions de la comèdia *Pasa el amor* (Adolf Trotz, 1933) i el drama *Incertidumbre* (Isidro Socías i Juan Parellada, 1936) i havia debutat com a realitzador amb el film No me mates (Los misterios del Barrio Chino, 1935), una parodia del gènere policíac que signaria amb el pseudònim de James Bauer. Cap d'aquestes produccions tindria una bona acollida de crítica ni de públic, així com tampoc *Manolenka* (1939), *Una conquista difícil* (1941) i *Mi adorable secretaria* (1942), tres produccions realitzades immediatament després de la guerra, abans de convertir-se –ironies del destí— en un reconegut director de doblatge i adaptador de diàlegs de

esmolaria finalment la seva ploma Martínez de Ribera apel·lant de forma oportuna –oportunista, fins i tot— a arguments de caire corporatiu per exigir, altre cop, una veritable depuració artística del (re)naixent cinema hispà i el concurs en la matèria d'aquells que durant anys havien vingut defensant-la:

> Estamos sobrados de autores y de escritores para no tener que recurrir a soportar los engendros que se cuecen en la mente de aquellos que empiezan por ser malos en sus profesiones respectivas, que no han sabido educar ni sobresalir en aquello a lo que se dedicaron siempre y que lanzan un cable para ver si pican los faltos de meollo y los necios sin cultura alguna.
>
> Se ha de acabar con estas aportaciones, que acabarían con hundir el cinema español apenas cimentado en nuestro presente, y esto no puede hacerse más que exigiendo a estos escritores la *carta profesional*, a la que todos pueden llegar, sí; pero después de haber demostrado ante un tribunal competente, su capacidad creadora y su suficiencia literaria. […]
>
> Examinad la obra de esos titulados escritores cinematográficos y veréis canela fina ¿Creéis que por mucho dinero que haya dado un film, se puede permitir que se repita el engendro? No y mil veces no. El cine es una industria, conforme; pero va tan hermanado con las artes, que si no se tiene cuidado en evitarle derroteros equivocados, andando el tiempo deja de ser arte o industria para convertirse en la vulgaridad y la memez fotografiadas, que es lo que hasta hoy ha sido, salvo honrosas excepciones, la obra que ha salido de esos escritores cinematográficos, que ni Dios conocía como tales, ni los conoce, ni los querrá conocer jamás.[981]

Hom no pot defugir en aquest punt establir relació entre l'escalada verbal de Martínez de Ribera i l'augment de les tensions sorgides en el moviment llibertari arran de l'entrada de la CNT en el govern, car no pot obviar-se que l'esmentat sindicat confederal de Professions Liberals esdevenia llavors, a través de la seva secció de premsa presidida per Fernando Pintado –a qui el director de *Popular Film* coneixia personalment d'ençà almenys els anys de la Dictadura primorriverista—, un dels principals reductes opositors a la línia oficial anarcosindicalista –i més concretament a Jacinto Toryho, el seu principal exponent al capdavant de la "Soli"—, la qual es veuria oportunament sotmesa a discussió i ratificació a Catalunya el febrer de 1937 mitjançant, entre d'altres, un Congrés Regional extraordinari de la CNT. La intensificació de les mesures de control sobre el discurs que emanava de la pròpia premsa anarcosindicalista –per exemple, amb la ratificació de Toryho al capdavant de la "Soli" i la celebració posterior d'una Conferència de Premsa

---

produccions estrangeres als estudis Orphea. TORRES, Augusto M., *Directores españoles malditos*..., op. cit., pp. 284-286.

[981] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F. "Profesionalismo...", art. cit.

Confederal i Anarquista—[982] no trigaria en deixar-se notar també a les pàgines de "Popular", que tot i no formar part de l'entramat editorial llibertari pròpiament dit és evident que als ulls de molts apareixia com una publicació afí a causa del primigeni suport prestat des de les seves pàgines a la socialització del cinema o la indissimulada filiació llibertària d'alguns dels seus joves redactors. Així, després d'una darrera escomesa contra el Comitè de Producció del SIE i el seu suposat servicial plegament als interessos corporatius de determinats personalitats i col·lectius professionals del cinema, referits de forma atrevida com a "*energúmenos disfrazados de técnicos*" que deambulaven pels estudis "*sin otro derecho que el que les proporciona la ignorancia de los encargados de llevar a cabo la producción española*",[983] Martínez de Ribera es veuria obligat a optar per una prudent –i segurament forçada— retirada de la primera línia editorial i de la discussió cinematogràfica, cedint en endavant el testimoni de la responsabilitat de l'opinió editorial de "Popular" al jove Alberto Mar, una figura menys compromesa públicament amb l'escalada verbal del setmanari contra els responsables sindicals del cinema i segurament també "més amable" als ulls d'aquests per la seva militància llibertària i pel fet de presumir amb ironia des de la mateixa secció editorial de la revista de ser "*de todos los emborronadores de cuartillas, el único entre los cinematográficos, que no he escrito más de diez artículos sobre el tema de la producción española en los últimos tiempos*".[984] Tanmateix, els intents de reconduir la situació arribarien massa tard per al setmanari, que començaria a veure perillar seriosament la seva continuïtat per culpa del descens del número de lectors i per l'apressant escalada del preu del paper. Així, a mitjans de març el setmanari es veia obligat a duplicar el seu preu, que passava de 50 cèntims a 1 pesseta,[985] en una mesura que semblava preludiar el principi del final, car a principis d'abril la revista interrompia temporalment la seva publicació fins a les darreries del mateix mes, quan retornaria altre cop als quioscos amb un número especial de 65 pàgines corresponent als exemplars endarrerits. *Popular Film* no informaria als lectors dels motius de la interrupció ni del possible canvi de format però si de la pèrdua temporal d'un dels

[982] TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Grupos de afinidad...", art. cit.
[983] MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F., "Ritmos", *Popular Film*, 25-II-1937.
[984] MAR, Alberto, "Meta", *Popular Film*, 4-III-1937.
[985] "Alza", *Popular Film*, 11-III-1937.

seus principals valors i sostenidors periodístics: Alberto Mar, de qui una nota informativa deia que es trobava convalescent com a conseqüència de les greus ferides patides a causa de l'explosió d'una bomba ocorreguda a la Plaça de Catalunya mentre retornava al seu domicili, molt probablement en el marc dels esdeveniments i enfrontaments que preludiaren o acompanyaren els "Fets de Maig" a Barcelona.[986] La revista no tornaria a sortir al carrer ja fins a les darreries d'agost, en el que seria ja el seu darrer número. Amb Alberto Mar encara convalescent, "Popular" s'acomiadaria llavors provisionalment dels lectors després d'onze anys de publicació ininterrompuda adduint les insalvables dificultats econòmiques i materials derivades de l'apressant manca de paper. Fidel al seu tarannà i estil, la revista confiava encara poder reaparèixer en un futur indeterminat amb una periodicitat i un format pendents de definir i optava mentrestant per dedicar les seves pàgines centrals a homenatjar alguns dels afamats membres de l'autoanomenada "generació de Popular Film": Alberto Mar, Silvia Mistral, Carrasco de la Rubia, Antonio del Amo, Rafael Gil... Tots ells apareixen posant somrients a la càmera en una fotografia de grup realitzada pocs mesos abans amb motiu de la visita dels madrilenys a Barcelona, que quedaria així com un llegat per a la posteritat del que s'afirmava orgullosament ser en aquells moments "*lo único joven que hay en el panorama cinematográfico español*".

L'avantguardista invocació del binomi cinema-joventut formaria part també de l'argumentari crític esgrimit en aquests moments entre les pròpies files llibertàries per algunes veus igualment disconformes amb els rumbs que semblava adoptar el cinema de mans dels organismes gestors sindicals; com el ja referit Ginés Alonso, de la Torrassa, qui després del seu pas ocasional per la redacció de *Popular Film* no dubtaria a presentar-se davant propis i estranys com una mena d'epígon o legítim hereu continuador de la crítica i el comentari cinematogràfic més arrauxats i combatius, alhora que intentava també erigir el mitjà en una espècie de bandera o caixa de reclutament d'aquells elements i grups manifestament descontents amb

[986] "Alberto Mar herido", *Popular Film*, 29-IV-1937. Tot i que la nota apareix aparentment publicada en data anterior als referits enfrontaments, en ella es diu que Alberto Mar havia estat víctima "*de los tristes instantes que han llenado de luto la ciudad a consecuencia de los trágicos sucesos de los días pasados*". És molt possible, doncs, que la data de publicació informada no es correspongui amb la real, esdevinguda probablement a principis de maig, atès que no ha estat possible localitzar en les fonts hemerogràfiques disponibles del període referències o notícies relatives a fets similars als descrits en dates anteriors.

l'anomenat "circumstancialisme" de guerra advocat pels dirigents de la CNT i la FAI com a justificació de la seva aposta pel col·laboracionisme polític i governamental. De fet, el jove "Ginesillo" apareix ja a les darreries de 1936 com un dels principals animadors del setmanari *Ideas* (l'Hospitalet de Llobregat, 1936 – 1937), portaveu comarcal confederal i anarquista del Baix Llobregat[987] i destacat altaveu dels sectors més radicals del propi moviment llibertari, contraris a qualsevol mena de participació en les institucions de govern per considerar-la una desviació dels principis ètics revolucionaris àcrates i una trampa bastida per les organitzacions polítiques amb la finalitat de preparar el sotmetiment futur de les masses treballadores afectes a la CNT i la FAI.[988] Seria així com, sota el lema inaugural "*Ni Ley ni Ejército oficial. Socialización y Pueblo armado*", el setmanari sortiria al carrer a les darreries de 1936 amb el ferm propòsit de fer d'altaveu de la propaganda doctrinal llibertària i vetllar així "*para que de los dolores y sufrimientos del parto social a que asistimos surja el nuevo mundo de iguales, económica y socialmente hablando, sin las taras ni las maldades que el pasado político inficionaba a la Sociedad*", assumint a tal efecte les funcions d'un "cordó umbilical" –cito textualment— encarregat de dur al cos social ibèric "*la sana savia ideológica que ayude a fortalecer sus músculos, su mente y su corazón*".[989]

El convenciment que la guerra no podia absorbir totes les activitats i l'atenció de la militància confederal i anarquista, o que "*el ambiente está falto un tanto de ideas*", portaria al grup editor a obrir des del primer moment les seves pàgines a l'ampli ventall de temes i qüestions habitualment referides o categoritzades des del món cultural llibertari com a "problemes econòmics i socials" de la revolució. I entre aquests, hom pot trobar el cinema, que comptaria així habitualment i fins al maig de 1937 amb una secció o espai propi a *Ideas,* a càrrec del mateix Ginés Alonso, qui ja en la seva salutació inaugural als lectors faria explícita la voluntat d'erigir-se en continuador de la labor crítica desenvolupada en el seu moment per *Popular Film*, revista oportunament categoritzada pel de la Torrassa com "d'avantguarda" i en la

[987] Malauradament no disposem encara avui dia de cap ressenya ni aproximació històrica acurada a aquesta publicació. Tanmateix, per a una visió de la guerra civil a l'Hospitalet i la comarca del Baix Llobregat centrada especialment en les transformacions revolucionàries vegi's ADÍN, J. Lluís [et. al.], *Les col·lectivitzacions al Baix Llobregat (1936-1939)*, s.l., Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
[988] "Ideas y la hora actual", *Ideas*, nº 1, 29-XII-1936.
[989] Ibídem.

qual, segons el mateix, van poder néixer al cinema un bon número d'escriptors "revolucionaris" en una època en la qual els crítics "*en realidad no existían en España y más que nada se los podía titular –lo que eran— corredores de publicidad*".[990] Una época, però, igualment evocada a *Ideas* amb indissimulada nostàlgia, car per al jove "Ginesillo" aquells havien estat també anys curulls de quimeres i de romanticisme revolucionari, "*de peñas literarias, de periódicos que pagaba el editor amigo, porque nunca cobraba, de proyectos que nunca se realizaban o de reuniones que terminaban con un atestado fantástico de la policía*"; temps despullats d'egoismes materialistes, plens d'esperit de sacrifici i d'una rebel·lia juvenil de la qual ara "*sólo nos queda el recuerdo para muchos, el modesto escritorio que está abandonado por completo y la mesa de trabajo (mesa oficial) llena de papel de oficio, de papeles para la firma, de expedientes y otras cosas que las circunstancias nos ha llevado pese a nosotros mismos*".[991]

I és que la revolució no semblava pas haver arribat al cinema, en opinió de Ginés Alonso, qui es lamentaria així públicament a *Ideas* del fet que la figura del crític quasi havia deixat d'existir per culpa de la focalització de l'atenció informativa del país en la guerra, la qual havia fet desaparèixer la majoria de seccions dedicades al comentari de cinema dels grans rotatius i revistes, tan propis com aliens. En contra d'això, el jove de La Torrassa defensaria la necessitat de poder disposar, més que mai, d'una labor crítica continuada, veritablement exigent i prou sincera com per denunciar públicament la contradicció que suposava el fet que mentre hom s'esforçava al front per combatre la burgesia, a la rereguarda les pantalles catalanes continuaven servint a les multituds verinosa propaganda capitalista "en conserva"...

> Y la verdad –advertiria—, en tiempos como los presentes en que hacemos una revolución, la cual intentamos que sea lo más profunda posible, debe vigilarse mucho y procurar que [el cine] sirva de orientación cultural al pueblo, ya que nadie puede negar la influencia que tiene en las masas por efecto de la imagen, influencia superior a la del orador. [...]
>
> Y es por lo que nosotros decimos: es preciso que esto se estudie, y pese a quien pese se le ponga coto lo más pronto posible; no nos interesa que se siga comerciando, nosotros velamos solo y exclusivamente para la buena orientación del

[990] ALONSO, Ginés, "Nuestra labor sobre el Cinema", *Ideas*, nº 1, 29-XII-1936.
[991] ALONSO, Ginés, "Los proyectos que no se realizan del mundo de quimeras, que es el cine español", *Ideas*, nº 14, 1-IV-1937.

> pueblo, para su educación, y si perjudicados hay que haber [sic.] es preferible que sean en sentido económico que no moral.
>
> Si transigimos, para salvaguardar el interés de los muchos que viven del cinema, en algo, que se procure que ese algo sea mínimo, pues no callaríamos la voz de protesta ni la crítica acentuada en el caso contrario.[992]

En efecte. Seria així com les columnes d'*Ideas* servirien de renovada plataforma reivindicativa d'un nou cinema "hispà" o "ibèric", capaç de correspondre's veritablement amb les exigències polítiques i socials del moment revolucionari i que estigués, per tant, en mans del poble i al servei dels seus interessos. Un cinema capaç de ser "*más acción que verbo, más hechos que rótulos, más cinema de imágenes y no teatro fotografiado"*;[993] un cinema veritablement "revolucionari", tant des d'un punt de vista artístic com temàtic i argumental, capaç de pintar a la pantalla "*temas nuestros, problemas ibéricos, el panorama social español, las costumbres de nuestros pueblos, nuestras ansias reivindicativas y hasta todos los sueños de un porvenir que todos ansiamos*";[994] un cinema capaç de fer "poesia pura" amb la imatge, com en les ja referides i exemplars *Éxtasi* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), *El pa nostre de cada dia* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934), *Ombres blanques (en els mars del sud)* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928) o l'omnipresent *Eskimo*, (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), novament revalorada a les pàgines del setmanari pel fet d'esdevenir, en opinió de Ginés Alonso, una magnífica visió de l'art i de la natura que valia tota la carrera artística del seu director.[995] Un cinema que fos també vocacionalment educatiu i projector d'humanitat; com *La tragèdia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, William Dieterle, 1936), una de les poques pel·lícules bones produïdes pel capitalisme, en opinió del mestre racionalista José Abella,[996] qui aplaudiria especialment la interpretació de Paul Muni en el paper protagonista del reconegut científic francès i la seva encertada presentació del personatge amb tota la

---

[992] Ibídem.
[993] ALONSO, Ginés, "Cinema", *Ideas*, nº 15, 8-IV-1936
[994] Ibídem.
[995] ALONSO, Ginés, "Revalorizando films", *Ideas*, nº 3, 14-I-1937.
[996] José Abella Pérez fou un dels principals exponents de l'esperantisme a Catalunya. En l`àmbit confederal, havia representant els sindicats d'Hospitalet en el Ple Regional d'agost de 1931 i durant la guerra actuaria al costat de Josep Xena en el consistori municipal quan aquest exercí com alcalde. Sembla ser que també fou una figura important en el si del Comitè Regional de la FAI durant la guerra, després de la qual s'exilià a Sud-Amèrica juntament amb la seva companya Armelina Alsina, també mestra racionalista i deixeble de Xena.

grandesa i magnificència d'un "revolucionari de la ciència" i alhora amb la sublim honestedat i sobrietat d'un savi; prototipus, en definitiva, de l'idealista revolucionari: *"sencillo, bueno, incansable hasta el agotamiento, sabio, desprecia a todos los sabiondos de la Academia oficial que, como todo lo oficial, es caduco y perjudicial*".[997] O un cinema, finalment, com *Nocturno* (Gustav Machaty, 1934), pel·lícula oportunament ressenyada per Josep Peirats a *Ideas* amb motiu del seu passi a Lleida en sessió especial organitzada per les Joventuts Llibertàries locals i presentada com una mostra d'art poc apte per aquells espectadors dotats de sentiments i mires superficials, car en ella els detalls es succeïen a la pantalla com a dards i la tècnica del realitzador s'erigia en estímul constant a la reflexió i fenomenal refutació del ridícul dinamisme cinematogràfic ianqui:

> Las escenas no se suceden veloces como vorágines, sembrando el vértigo en la sala. Se rinde culto al detalle. Una mariposa incrustada en el radiador del locomóvil nos ofrece el contraste entre dos velocidades; el bello ritmo de la Naturaleza y su desdoblamiento civilizador: la reacción fatal de la máquina contra el organismo biológico; el utilitarismo contra la estética.[998]

I és que films com *Nocturno* serien presentats en aquests moments com l'antítesi de la producció comercial capitalista fabricada en sèrie, quintaessencia d'un cinema *chic* i burgés, despullat de qualsevol mena d'humanitat i ple de vaguetats i arguments inversemblants o simplement idiotes... Com el que presentava, per exemple, l'aplaudida i premiada *El secret de viure* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), un dels grans èxits internacionals de la temporada en curs a les pantalles gestionades pel SIE i que en opinió de Ginés Alonso no era més que una d'aquelles pel·lícules "*que se pueden ver, nada más que eso, "que se pueden ver", que ya es mucho entre tantos que no pueden ni deben verse ni proyectarse, y que no merecen ni comentarse*";[999] o com en *El fantasma marxa a l'Oest* (*The Ghost Goes West*, René Clair, 1936), una altra estrena internacional de la temporada, igualment despullada del més mínim fons social, fins al punt que als ulls del mateix Ginés Alonso semblava augurar fatalment l'abandó del seu director del genial anticapitalisme i antiestatisme conreats anteriorment amb l'aclamada *Visca la*

[997] ABELLA, José, "La tragedia de Luis Pasteur", *Ideas*, nº 24, 10-VI-1937.
[998] PEIRATS, Josep, "'Nocturno'" ante la crítica", *Ideas*, nº 17, 22-IV-1937.
[999] ALONSO, Ginés, "Cinema", *Ideas*, nº 6, 4-II-1936.

llibertat (A nous la liberté!, René Clair, 1931) o amb *El darrer milionari* (*Le darnier milliardaire,* René Clair, 1934).[1000]

Tampoc la primitiva producció confederal de llargmetratges sortiria gaire ben parada a les pàgines d'*Ideas*. La inaugural *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937), per exemple, no esdevindria per a Ginés Alonso cap esperança ni cap aurora per al cinema espanyol, car "*por los resortes que parece se han tocado para hacer el guión*" i a jutjar per les gasetilles inserides en la pròpia premsa anarcosindicalista abans fins i tot de la seva estrena, prometia ser una pel·lícula vulgar i de fulletó, pròpia d'aquells que no coneixien a fons o no sentien veritablement els problemes del proletariat, i que en desconèixer igualment que era l'art cinematogràfic s'exposaven públicament al major dels ridículs.[1001] En aquest sentit, el de la Torrassa trobaria especialment lamentable i ridícula l'escena final del film, en la qual el protagonista interpretat per Félix de Pomés, "Juan", es posa al capdavant d'una "marxa de la fam" de milers d'obrers en atur que havia de servir de preludi a una revolució com l'esdevinguda a Barcelona el juliol de 1936... "*Eso es algo extraño en nosotros* –replicaria Ginés Alonso—*, ¿qué es eso de la marcha del hambre? ¿Por qué se ha llevado al cinema? ¿No es suficiente con las mascaradas callejeras, importación del extranjero, que nos vemos obligados nosotros a contemplar en continuo carnaval? ¿A qué tantas marchas desfiles, etc., etc., ajenos a nuestro temperamento? El proletariado español ha dilucidado sus asuntos en la calle, pero a tiro limpio, batiendo el cobre de forma enérgica y no con marchas pasivas que van bien a la Puerta del Parlamento inglés, pero no en España*".[1002] I és per això que insistiria en reclamar novament la necessitat de dur a terme una continuada i vigilant labor de crítica, inequívocament orientada a conduir el cinema per la senda de l'art i d'una revolució que, per definició, havia de ser destructora de tots els tòpics vells i caducs i dels motlles culturals i artístics servits a gust del poble però sense cap intenció educadora del mateix:

> ¿Qué sería el arte sin crítica, sin la lente vigilante del crítico que analiza y saca consecuencias? ¿Qué evolución del arte revolucionario observaríamos si a todo lo que lleve "Made in CNT" decimos amén y encerramos la pluma? ¿Cómo se

[1000] ALONSO, Ginés, "Los estrenos", *Ideas*, nº 4, 14-I-1937.
[1001] ALONSO, Ginés, "Cinema", *Ideas*, nº 15, 8-IV-1937.
[1002] Ibídem.

> descubrirían los que se aprovechan, los que se dedican al plagio, los que escalan los lugares a fuerza de rastrerías, los que hoy adulan a los camaradas y antes los odiaban, los que siempre estuvieron en la muelle posición del sol que más calienta? Y los nuevos valores ¿cómo se descubrirían?
>
> Amantes de nuestra organización, velando más por su esencia que por su dividendo, teniendo el espíritu de rebelde y no de empresario seremos duros y nobles en la crítica, con lo cual beneficiaremos más a la organización; una crítica sincera y no un silencio cómodo que sería no darle importancia a lo que se produzca tanto como condenar a muerte, antes de nacer, a lo que puede ser fuente de arte y de cultura. Y debemos señalar, una vez más que arte revolucionario no es sólo copia de los sucesos sangrientos de la lucha, sino todo aquel que tienda a revolucionar el arte dándole personalidad y libertad a la libre expresión del artista que le aparte del dictador absoluto y cruel que es el mercado.[1003]

Delerós d'aprofitar el cinema com un instrument d'educació revolucionària, Ginés Alonso es proposaria finalment a les darreries d'abril de 1937 rescatar de l'oblit i reeditar la quixotesca campanya de valoració i divulgació del mitjà encetada "*en aquella época de resurgir juvenil de después del 14 de abril*"[1004] pels joves de l'ateneu de la Torrassa i els seus afins del grup "Ágora" i continuada més endavant pel SUEP a Barcelona. A tal efecte, i després d'algun recurrent episodi preliminar en forma de "vetllada cultural i cinematogràfica", com la celebrada al cinema Oliveras[1005] amb motiu d'una conferència del professor de l'Escola de Militants CNT-FAI Alexandre Menéndez,[1006] des d'*Ideas* s'anunciaria la preparació d'un nou cicle de sessions dites "de cinema selecte" a l'Hospitalet, amb una cartellera oportunament confeccionada a partir de criteris "exclusivament artístics i educatius" a fi de contribuir a una plena recuperació del cinema per a la causa de la revolució, apartant-lo així de tota finalitat materialista "*y de todo el vulgarismo que actualmente se aplaude, que no es nada más que cine malo, con buena técnica algunas veces, que solo sirve para aumentar los dividendos de las grandes empresas capitalistas y embrutecer la mente de la inmensa multitud que hoy acude a los salones de cinema*".[1007] No hi ha constància, però, que la iniciativa arribés finalment a quallar; segurament per culpa de la manca de suport del SIE a la iniciativa i la negativa de

[1003] Ib.
[1004] "Sesiones de cinema selecto", *Ideas*, nº 18, 27-IV-1937.
[1005] El desaparegut cinema Oliveras, situat al barri centre de l'Hospitalet, al carrer Baró de Maldà cantonada amb Xerricó, havia obert les seves portes l'any 1925 i devia el nom al seu primer propietari, l'empresari Lluís Oliveras Norta. En els anys republicans esdevindria una de les principals sales de cinema i espectacles de la ciutat, amb un aforament d'unes 1.300 butaques. El cinema tancaria definitivament les seves portes l'any 1989.
[1006] "Velada cultural y cinematográfica", *Ideas*, nº 11, 11-III-1937.
[1007] "Sesiones...", art. cit.

l'organització a cedir locals, treballadors i pel·lícules,[1008] però sobretot també, per la crisi que acompanyà i succeí als Fets de Maig i que acabaria també per comprometre en darrer terme la mateixa continuïtat d'*Ideas*, que el setembre d'aquell mateix any deixaria de sortir al carrer a causa de les insalvables dificultats derivades d'una apressant escassetat i encariment del paper indissimuladament esgrimides de forma oportunista pels sectors dirigents del moviment llibertari per mirar de silenciar la contestació interna i "disciplinar" i arraconar els grups més extremistes i obertament contraris al manteniment de la col·laboració amb els partits polítics i les institucions republicanes.

Tot i la desaparició d'*Ideas*, Ginés Alonso tindria encara oportunitat setmanes més tard, a les darreries d'aquell mateix any, de donar breument continuïtat a la seva procaç activitat crítica a les pàgines de *Faro* (Barcelona, 1937 – 1938), l'ocasional substitut –juntament també amb el pasquí *Esfuerzo* (Barcelona, 1937 – 1938)— del portaveu de les Joventuts Llibertàries catalanes *Ruta* (Barcelona, 1936 – 1938),[1009] durant el període en què aquest no va poder sortir al carrer per culpa de l'acció combinada de la censura governamental, l'apressant escassetat i augment de preu del paper i la manca de suport de la CNT, la FAI i fins i tot la FIJL, com a represàlia encoberta per les contínues crítiques i atacs vessats en el paladí juvenil contra l'anomenat "circumstancialisme" de guerra anarcosindicalista, els quals s'havien fet notar especialment d'ençà el congrés regional celebrat en plena ressaca dels Fets de Maig, el qual havia propiciat l'ascens al capdavant de les Joventuts Llibertàries de

[1008] *Ideas* ja havia tingut oportunitat de denunciar públicament unes setmanes abans les traves imposades pel Comitè Econòmic del Teatre a l'actuació de companyies amateurs en gires de propaganda: "Para el Comité Económico del Teatro", *Ideas*, nº 14, 1-IV-1937.

[1009] *Faro* trauria al carrer almenys 9 números entre novembre de 1937 i gener de 1938. A l'igual que el seu predecessor *Ruta*, tenia una periodicitat setmanal i un preu de 20 cèntims. La seva composició era força simple, d'acord amb les excepcionals circumstàncies que envoltaren la seva edició: 4 planes a gran format, set columnes i nombrosos articles sense signar. Sembla ser que a les darreries de 1938 s'intentaria treure novament la capçalera al carrer per suplir el buit deixat altre cop per *Ruta*, que d'ençà febrer d'aquell any esdevenia també portaveu de la FIJL. Quant al pasquí *Esfuerzo*, era un periòdic editat en forma de mural per enganxar-se a les parets i a tal efecte estava imprès només per una cara. Presentava la singularitat afegida de presentar ocasionalment consignes i articles escrits en català. Per la seva banda, *Ruta* presentaria també habitualment una periodicitat setmanal, per bé que a partir de la tardor de 1937 hauria de patir contínues interrupcions i irregularitats quant a la sortida al carrer i numeració. Tot i que els preparatius per a l'edició del periòdic s'havien iniciat mesos abans de l'esclat de la guerra, aquest no sortiria per primera vegada al carrer amb Fidel Miró com a director fins l'octubre de 1936. Originalment tenia un preu de 15 cèntims i una extensió de 8 planes, les quals es veurien reduïdes aviat a només 4, alhora que el preu de venda augmentava a 20 cèntims. A partir de febrer de 1938 *Ruta* esdevindria també portaveu oficial de la FIJL, llavors sota la direcció del sevillà Manuel Pérez Fernández.

Catalunya d'aquells sectors més identificats des del primer moment amb l'oposició al col·laboracionisme polític i que en endavant farien també bandera de la independència orgànica i llibertat d'opinió dels joves "*aguiluchos*" catalans. Com ara el grup "Los Irreductibles",[1010] que de la mà de Josep Peirats i Vicente Rodríguez "Viroga" assumiria el control efectiu de *Ruta* per rellançar-lo editorialment i arrogar-se a través de les seves pàgines un descarat rol orientador i supervisor de l'activitat del nou Comitè Regional juvenil, en el qual hi figurarien també d'altres "afins" del grup, com ara Basilio Hernáez, Ramón Liarte o Amador Franco.[1011] Per bé que l'oposició al col·laboracionisme polític i la defensa de la pròpia independència orgànica seria ratificada l'octubre del mateix any en un nou congrés regional de caràcter extraordinari, la sortida de Josep Peirats i altres "irreductibles" i afins de *Ruta* i la direcció regional –el de la Torrassa rebutjaria fins i tot fer-se càrrec de la seva secretaria i abandonaria la redacció del paladí juvenil per marxar al front, a les files l'antiga columna "Durruti", llavors 26ª Divisió—[1012] obriria un període d'incerteses i agres disputes internes en les Joventuts Llibertàries catalanes, que es veurien igualment sotmeses a fortes pressions per part dels sectors dirigents confederals i anarquistes i de la mateixa FIJL per tal que s'avinguessin a abandonar postures maximalistes en favor d'una subordinació de la seva actuació militant a les circumstàncies de guerra i als interessos dels òrgans directors de la CNT i la FAI.[1013]

Seria en aquest context que hom s'explica en bona mesura l'oportú i oportunista aterratge a les darreries de novembre del jove "Ginesillo" a les pàgines de *Faro,* altre cop en el paper de procaç comentarista de cinema i en aparença com a

---

[1010] El grup es formaria molt probablement la tardor de 1936 a Lleida a partir de la confluència d'antics membres del grup "Afinidad" de la Torrassa i de les joventuts llibertàries de l'escola del treball i de la FECL (Federación Estudiantil de Conciencias Libres), com els referits Josep Peirats i "Viroga" o Amador Franco, amb elements vinculats a les columnes anarquistes que operaven a l'Aragó, com ara Ramón Liarte, director del periòdic portaveu de la columna Durruti *El Frente,* i d'altres vinculats als grups que operaven en els pobles frontereres controlats per la CNT-FAI, com ara Basilio Hernáez, director del setmanari *El Sembrador* (Puigcerdà, 1936 – 1937), portaveu dels grups juvenils llibertaris que operaven a la conca pirinenca del Ter i Ribes de Fresser. Veure PEIRATS, Josep, De mi paso..., op. cit., pp. 330 i 346-347.

[1011] Ibídem., pp. 330 i ss.

[1012] PEIRATS, Josep, *De mi paso…*, op. cit., pp. 346-351

[1013] El divorci que seguí als Fets de Maig entre els òrgans directors de la CNT i la FAI i bona part de la base militant anarquista donaría lloc fins i tot al naixement d'una sèrie d'òrgans clandestins que pretenien recollir d'alguna manera el testimoni de les extintes capçaleres portaveus dels sectors més radicals de l'anarquisme i trencar el silenci disciplinari imposat des dels sectors i organs directors. Vegi's, per exemple, GODICHEAU, François, "Periódicos clandestinos anarquistas en 1937-1938: ¿las voces de la base militante?", *Ayer*, nº 55, 2004 (3), pp. 175-205.

reacció o resposta a l'anònima crida apareguda a les pàgines del setmanari en favor d'un "nou art" veritablement revolucionari i vocacionalment destructor de lo vell, l'emergència del qual havia de començar, per exemple, per la depuració immediata de les sales de teatre i de cinema encara sota control confederal, "*de todo el detritus moral y las frivolidades contrarrevolucionarias de una clase a la que estamos derrocando*".[1014] Delerós de presentar-se altre cop a si mateix davant propis i estranys com una de les poques veus autoritzades en matèria de cinema, el de la Torrassa tornaria a esgrimir a tal efecte com a pública carta d'autoritat el seu pretèrit pas per la redacció de *Popular Film* de la mà de Mateo Santos, així com també la campanya dita "de valorització cinematogràfica" duta a terme llargament entre els mitjans obrers "*con teoría y también con hechos*", la qual havia servit, al seu entendre, per obrir definitivament les pàgines llibertàries a l'anomenat setè art.[1015] En plena pugna interna juvenil entre detractors i partidaris de transigir amb l'aposta dels comitès superiors de la CNT-FAI pel manteniment del col·laboracionisme amb els polítics, Ginés Alonso no dubtaria en prendre novament partit pels primers establint un afortunat i oportunista paral·lelisme entre el suposat desviacionisme doctrinal anarquista de la CNT i la FAI i la deriva claudicant i conformista d'aquella pionera generació de joves escriptors del cinema formats a les pàgines de *Popular Film* "*que un día supieron enfrentarse con los mercaderes que comerciaban con el cine, envenenando al pueblo, con sus comedias difundidoras del opio burgués, de la vida fácil, llena de lujos y comodidades, a las que se llegaba con la mayor facilidad*".[1016] El de la Torrassa citaria expressament al respecte el cas del sevillà Francisco Carrasco de la Rubia, de qui lamentaria que tot i disposar d'amplis coneixements en la matèria i tenir a la seva disposició les pàgines d'una de les publicacions de major difusió i prestigi en aquells moments en el camp llibertari com *Umbral*, semblava voler malgastar el seu talent i faltar a la intel·ligència dels lectors ocupant la seva ploma en frivolitats com ara entrevistes fictícies a *stars* com Greta Garbo;[1017] cosa que "*está muy bien para las páginas de hueco-grabado de "Popular Film", para "Proyector" o las otras revistas dedicadas a la propaganda del cinema burgués*

[1014] "¡¡Queremos un arte nuevo!!", *Faro*, nº 3, 26-XI-1937. De temàtica similar en la mateixa revista és l'escrit "Espectáculos públicos" signat per "Ácrata" en el nº 7 del 24-XII-1937.
[1015] "Por un nuevo arte", *Faro*, nº 4, 3-XII-1937
[1016] Ibídem.
[1017] CARRASCO DE LA RUBIA, Francisco, "La esfinge ha hablado", *Umbral*, 30-X-1937.

[…]. *Pero para "Umbral" no es serio, y además, demuestra el mal empleo de un tiempo y de unas páginas que Carrasco de la Rubia podía emplear para mejores menesteres y en mayor beneficio del cinema, ya que capacidad, conocimiento y entusiasmo no le faltan para ello*".[1018]

Ginés Alonso tampoc dubtaria en carregar igualment a *Faro* contra el responsable de la secció de cinema del vespertí *Catalunya* (Barcelona, 1937 – 1939),[1019] a qui acusaria també de perdre el temps i malgastar en plena guerra i revolució paper i tinta confederals amb frivolitats relatives a la vida privada de l'star system cinematogràfic ianqui. El cinema, afirmaria, era un art sense límits ni fronteres i en ell abundaven temes i motius d'anàlisi per a qualsevol ploma intel·ligent; d'aquí que considerés inconcebible que "*a las alturas en que se encuentra el pueblo español, encontremos aun trabajos sobre la vida privada o pública de los artistas*. […] *Todo eso está muy bien ara los que se ganan la vida con la publicidad, pero no para "Catalunya", nuestro querido diario nocturno y sus lectores, el cual no puede aprovechar sus páginas para ponerlas a las alturas de jóvenes de mente apergaminada o de chicas oxigenadas*".[1020] I és que per al jove de la Torrassa, era de lamentar que ningú a Espanya, llevat d'algunes joves plomes madrilenyes i valencianes de l'avantguarda o la gent de "Popular" a Barcelona, hagués volgut i sabut analitzar veritablement encara l'obra artística de les estrelles a través de les seves carreres o prestat atenció a la tasca d'uns realitzadors que restaven així majoritàriament ignorats per un públic mal acostumat per culpa d'una premsa majoritàriament servil i amb vocació publicitària a centrar la seva atenció i gust en frivolitats. D'aquí que el procaç "Ginesillo" apel·lés novament al demostrat potencial comunicador de la gran pantalla per exigir als afins el mateix rigor analític i severitat en la crítica que els exhibits abans del 19 de juliol, quan el mitjà estava encara íntegrament en mans burgeses i sotmès als interessos del capital. I per donar exemple i assenyalar el camí, Ginés Alonso tornaria a carregar com havia fet uns mesos abans a *Ideas* contra la primitiva producció de llargmetratges del SIE, que tot i considerar-

[1018] "Por un nuevo arte"…, art. cit.
[1019] Escrit en català i dirigit en aquests moments per Joan Peiró, *Catalunya* faria durant la guerra les funcions de portaveu regional de la CNT i en paraules del seu darrer director, l'igualadí Joan Ferrer, esdevindria l'eco vespertí de la "Soli". El periódic fou igualment un intent confederal d'aproximar-se als sectors catalanistes. Vegi's TAVERA, Susanna; Ucelay-Da Cal, Enric, "Grupos de afinidad…", art. cit., pp. 179-180; també PEIRATS, Josep, *De mi paso*…, op. cit., pp. 361-362.
[1020] ALONSO, Ginés, "Cinema. Lluvia de Temas", *Faro*, nº 6, 17-XII-1937.

la animada per la millor de les intencions, venia a confirmar els temors pretèrits de què no s'havia sabut o volgut fer honor a la capacitat dels treballadors, "*ya que con los mismos medios, con la misma sencillez, pero con más conocimiento de las corrientes sociales del momento, de las características del pueblo hispano, se podía hacer algo mejor que "Barrios Bajos" y "Aurora de Esperanza", film éste que es de una ingenuidad y de un infantilismo revolucionario tal, que ha confirmado ampliamente los juicios que en "Ideas" hicimos del mismo, antes de su estreno*".[1021]

Ginés Alonso no voldria deixar passar tampoc l'oportunitat, finalment, de criticar també a *Faros* la gestió de la cartellera per part dels organismes sindicals responsables, als qual tornaria a acusar, com havia fet ja anteriorment a *Ideas*, de guiar-se més per criteris econòmics que no pas artístics o "humanístics". I és que tot i reconèixer les dificultats derivades del boicot imposat per les distribuïdores estrangeres o la clara (mala) intencionalitat d'aquelles veus critiques al servei dels partits polítics que callaven quan els empresaris feien de les pantalles un mitjà de difusió del feixisme, el de la Torrassa vindria a considerar que el Comitè Econòmic de Cinemes no tenia prou cura a l'hora de dissenyar la programació de les sales, "*ya que aunque no creemos que el Arte tenga que ser orientado por la política, vemos cómo el público comenta desfavorablemente los cánticos y ceremonias religiosas que se prodigan en muchos cines*".[1022] Especialment preocupant seria al seu entendre la proliferació a les sales controlades pel SIE de films "polítics" –és a dir, soviètiques— i de produccions summament "burgeses", algunes fins i tot, com l'adaptació de l'obra de Charles Dickens *Història de dues ciutats* (*A Tale of Two Cities*, Jack Conway, 1935), amb un accentuat caràcter contra-revolucionari.[1023] D'aquí que, una vegada més i atenent a les particulars circumstàncies bèl·liques i revolucionàries, hom hagués d'alçar la veu per reclamar una veritable valoració artística del cinema...

> y nadie puede hacerlo como los que nunca vendieron su criterio a nadie, lo cual será beneficio para todos, porque nada ganaremos con silenciar errores. Sabiendo resaltar aquello que valga la pena de que se sepa.

[1021] "Por un nuevo arte...", art. cit.
[1022] Ibídem.
[1023] *Faro*, nº 5, 17-XII-1937.

> En resumen, ponerse en contacto con el pueblo, que a pesar de la guerra, a pesar de todo, VA AL CINE.

Igualment bel·ligerant amb els rumbs que semblava voler prendre el cinema sota l'ègida anarcosindicalista a Catalunya es mostraria, finalment, Mateo Santos, qui enllestit el seu frustrat rodatge per al Comitè d'Abastos i en espera de nous projectes fílmics, optaria per reprendre la seva ploma. El manxec recuperaria així a les darreries de 1936 la titularitat de la secció cinematogràfica de *Tiempos Nuevos*, breument reapareguda coincidint oportunament amb la socialització confederal de la indústria del cinema a Catalunya i des d'on intentaria justificar la seva agredolça pionera actuació com a documentalista al servei de la revolució i rescabalar-se d'algunes de les crítiques rebudes apel·lant a una concepció netament instrumental del mitjà en un sentit propagandístic i doctrinal com la única possible i viable en aquests moments des d'un punt de vista tècnic, material i humà. El periodista contraposaria així la seva actuació i la dels pioners documentalistes de guerra als erràtics rumbs que, al seu entendre i al d'altres observadors coetanis, semblaven voler caracteritzar la naixent producció sindical, defensant així obertament la necessitat d'un cinema veritablement capaç de correspondre's argumentalment i estilísticament amb el context bèl·lic i revolucionari.

Per a Mateo Santos, el cinema espanyol no podia pretendre eludir la vigent realitat revolucionària ni esbiaixar-la apel·lant a absurdes consideracions d'ordre econòmico-empresarial, pròpies del capitalisme i la moral burgesa contra les quals es combatia en aquells moments al front i la rereguarda. El cinema espanyol, afirmava, havia de saber tenir més que mai "l'esperit de la revolució", això és: una vocació inequívocament testimonial i documental quant a les formes i netament propagandística revolucionària (llibertària) quant al contingut de les imatges:

> El cinema español de esta hora está enfrentado con una realidad revolucionaria que no puede eludir. Intentar soslayarla, con cualquier achaque de orden industrial, es traiconar la revolución y poner al cinema bajo la servidumbre del capitalismo y de una moral burguesa, ya caducada y fenecida. 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 gestes 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 intencionadas que estén.[1024]

En efecte. La realitat cruenta de la guerra feia inviable qualsevol intent de revitalització de la producció dita "comercial" i de reconstrucció industrial d'un cinema espanyol, al capdavall, "*desorientado, ñoño y estúpidamente banal desde sus comienzos*".[1025] La represa de la producció privada en els estudis catalans de pel·lícules com *Molinos de viento* (Rosario Pi, 1937),[1026] considerada pel manxec com una obra "*ajena en absoluto a los hechos que se vienen sucediendo en todo el solar ibérico*",[1027] esdevenia un absurd malbaratament dels escassos recursos materials, tècnics i humans disponibles, els quals no podien sinó destinar-se a la realització de films que responguessin enterament a la nova moral revolucionària i al nou ordre social emergent "*que rubrica vigorosamente la sangre de los que caen en los frentes de combate*".[1028] D'aquí que, desmarcant-se obertament d'aquelles altres veus que tan a dins com fora del mateix moviment llibertari i en una espècie de fàcil i lineal translació al cinema del primitiu espontaneïsme revolucionari pretenien veure en l'endemà de la revolució i de la mà d'un vitalista impuls creacionista l'adveniment d'una nova era per al cinema espanyol, Mateo Santos considerés que l'apressant moment bèl·lic i revolucionari no esdevenia pas el més propici per traçar noves normes estètiques a la producció hispana, car "*lo artístico, en esta hora constructiva ha de quedar forzosamente supeditado a lo actual, que tiene, por la fuerza de los hechos, un dramatismo y una emoción muy superiores a cuanto pueda imaginar, de espaldas a los acontecimientos, cualquier escritor, por mucha que se su facundia inventiva*".[1029] El cinema, a l'igual que el teatre i la resta de manifestacions artístiques, havien d'esdevenir així en tot moment agents propagandistes actius i eficients de la revolució. Pensar qualsevol altre cosa, afirmava, equivalia a divorciar el cinema i l'art en general de les consignes i exigències del moment, atorgar-los un significat i un sentit diferent –i fins i tot contrari— al de l'hora revolucionària; en

---

[1024] SANTOS, Mateo, "El cine español ha de tener el espíritu de la revolución", *Tiempos Nuevos*, 1-XII-1936.
[1025] SANTOS, Mateo, "Cinema y revolución", *Tiempos Nuevos*, 1-II-1937.
[1026] "Bajo el signo de la CNT. Va a empezar el rodaje de "Molinos de Viento", *Solidaridad Obrera*, 21-X-1936.
[1027] SANTOS, Mateo, "El cine español…", art. cit.
[1028] Ibidem.
[1029] SANTOS, Mateo, "Cinema y revolución", art. cit.

definitiva, "*divorciarlo del pueblo que lucha por ser libre, oponiéndose, con las armes, a las hordas fascistas que pretenden aherrojarlo, que intentan deshonrar a España y venderla a trozos a las dictaduras rapaces de los Hitler y Mussolini*".[1030]

El manxec no dubtaria fins i tot en referir com a exemple inspirador el cas de Rússia, "*que en pleno período revolucionario, supo crear el cinema de masas, el cinema que tiene sangre y nervios de pueblo*", i citar oportunament al respecte Lenin, "*que tuvo la visión clara de lo que debía ser el cinema y lo convirtió en una de las armas más formidables de la revolución*",[1031] per atrevir-se a llançar uns dards enverinats als nous gestors sindicals del cinema, els quals, bé per desconeixement en la matèria, bé per manca d'esperit artístic, semblaven voler transigir incomprensiblement amb la realització en els estudis del SIE de pel·lícules d'inspiració burgesa, orientades d'esquenes als esdeveniments i lamentablement aferrades "*a un ayer que la revolución proletaria está reduciendo a cenizas*". Tampoc s'estaria el manxec de criticar la projecció en les sales sota control sindical de cintes alienes als esdeveniments revolucionaris i que poc o res tenien a veure, per exemple, amb l'obra de realitzadors com King Vidor, René Clair, o Pabst, entre d'altres, els quals, tot i estar a sou d'empreses capitalistes i treballar en països "feroçment supeditats" al sistema capitalista –com els Estats Units— o en "democràcies burgeses" –com França—, s'havien atrevit a imposar el seu criteri social i fins i tot revolucionari en la realització d'obres d'autèntica qualitat artística i veritable contingut social:

> Si un puñado de hombres a sueldo de empresas capitalistas se han atrevido a imponer su criterio realizando películas de indudable influencia social y revolucionaria, ¿por qué razón en la España actual, convulsionada por una revolución tan honda como la presente y por una guerra civil cruenta, desencadenada por militares sin honor, por financieros sin escrúpulos y por curas trabucaires, no se intenta siquiera crear en estos momentos un cinema francamente revolucionario y social, dando de lado a otras obres que, aun admitiendo por anticipado que sean muy bellas artísticamente, no están francamente incorporadas a la revolución, o son solo tímidos reflejos de la nueva moral?
>
> Nuestro deseo –no habría que decirlo— no es de censurar a nadie, pero sí estamos decididas a contribuir, en la medida de nuestras fuerzas, a que el cinema hispano no siga desligado y como un miembro aparte de la gloriosa revolución que está llevando a cabo el proletariado español.[1032]

[1030] SANTOS, Mateo, "El cine español…", art. cit.
[1031] Ibídem.
[1032] SANTOS, Mateo, "Cinema y revolución", art. cit.

Aquesta nova etapa de Mateo Santos com a responsable cinematogràfic del portaveu cultural de la FAI esdevindria, però, força breu, car el febrer de 1937 la seva signatura desapareixia de forma sobtada de les planes i els llistats de col·laboradors de la revista –no així encara de la seva matriu *Tierra y Libertad*, on continuaria actuant en setmanes successives com a cronista i reporter—. Circumstància que hom no pot desvincular del posicionament crític adoptat públicament pel manxec en relació a la gestió del cinema per part de l'organització confederal, el qual, com s'ha relatat breument ja en pàgines anteriors, esdevenia en aquells moments difícilment compatible amb la voluntat manifesta dels grups i sectors dirigents llibertaris de mitigar i silenciar la creixent contestació interna a la seva aposta pel col·laboracionisme governamental i d'imposar una major cohesió en l'actuació política del propi moviment mitjançant un major control i supervisió del discurs que emanava de la premsa afí i, molt especialment, dels seus òrgans portaveus, sotmesos a partir de l'entrada de la CNT en el govern la tardor de 1936 a una profunda remodelació en la composició interna i el funcionament de la seva redacció. Com és sabut, l'aterratge de Jacinto Toryho al capdavant de la "Soli" donaria peu a l'anomenat "plet dels periodistes",[1033] una agre disputa interna entre faccions llibertàries que transcendiria aviat els cercles periodístics pròpiament dits i que, jalonat entre d'altres amb la Conferència de premsa confederal i anarquista de finals de març de 1937, hom suposa que agafaria un tant descol·locat i amb el peu canviat un personatge com Mateo Santos, qui poc avesat i familiaritzat amb algunes de les intimitats derivades de les dinàmiques de funcionament grupal llibertàries es veuria atrapat enmig del foc creuat d'acusacions i del joc d'enemistats fratricides desencadenades com a resultat de tot plegat. Nogensmenys, el manxec havia arribat a *Tiempos Nuevos* i s'havia erigit en una de les veus cinematogràfiques més autoritzades en les pàgines llibertàries de la mà de Santillán i el seu deixeble Toryho, qui al seu torn havia propiciat en els primers compassos de la guerra l'ascens de Mateo Santos al capdavant de la primitiva secció cinematogràfica confederal i el seu debut com a pioner documentalista de la revolució. Per contra, a ningú podia escapar la llarga i estreta amistat que unia el manxec amb Fernando Pintado, un dels caps

[1033] TAVERA, SUSANNA; Ucelay-Da Cal, Enric, "Grupos de afinidad…", art. cit.

més visibles de l'oposició a Toryho –juntament amb Jaume Balius, Ezequiel Endériz i altres— i que esdevenia en aquells moments president del sindicat confederal de periodistes; per acabar-ho d'adobar, el manxec també havia mantingut o mantenia encara relacions més o menys amistoses amb destacats membres del nucli juvenil de la Torrassa, com Josep Peirats i Ginés Alonso, dos destacats opositors també de Toryho com a principal exponent periodístic del col·laboracionisme governamental llibertari des de les pàgines d'*Acracia* (Lleida, 2ª època, 1936 - 1938) o *Ideas* (l'Hospitalet de Llobregat, 1936 – 1937), respectivament.[1034]

Així doncs, obligat per les circumstàncies a orientar a principis de 1937 la seva ploma per camins aliens a la gran pantalla i visiblement dolgut per la manca de reconeixement al seu rol pioner –fundacional, fins i tot— en la naixent cinematografia "revolucionària" i per la seva marginació de l'aparell productiu cinematogràfic llibertari un cop consumada la socialització de la indústria, el manxec optaria finalment per buscar més enllà de Barcelona i el seu enrarit clima polític primaveral els contactes i les afinitats necessàries per poder materialitzar i plasmar novament sobre el paper i el cel·luloide les seves concepcions i idees sobre un cinema veritablement "revolucionari". L'oportunitat semblaria arribar així, per fi, l'estiu de 1937 des de l'Aragó i de la mà, precisament, d'un vell conegut i pioner company d'activisme cinematogràfic: Adolfo Ballano, qui en qualitat de flamant nou responsable d'Informació i Propaganda del Consell d'Aragó veuria en el manxec la persona ideal per fer-se càrrec del "gabinet de cinema" que tenia previst implementar en el si d'una conselleria que es preveia havia d'assolir especial rellevància en uns moments en què l'organisme que encarnava el poder revolucionari a l'Aragó es veia sotmès a una forta pressió mediàtica i política per part dels seus crítics i opositors com a resultat dels luctuosos Fets de Maig i el bandejament posterior dels anarcosindicalistes de les institucions de govern. Ironies del destí: després d'una separació forçada de més de tres anys a causa de la detenció i empresonament de Ballano per la seva implicació en l'assalt al cafè "El Oro del Rin" i el posterior intent frustrat de fuga massiva de presos anarquistes de desembre de 1933, els avatars de la

[1034] Per al paper de Toryho al capdavant de la "Soli" en aquests anys, novament TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Grupos de afinidad...", art. cit. Per al pas del jove Peirats per *Acracia* i la seva guerra periodística al col·laboracionisme governamental de la CNT-FAI: PEIRATS, Josep, *De mi paso*..., op. cit., pp. 305-319.

guerra havien de propiciar un feliç retrobament a principis de 1937 a cavall de Casp i Madrid, amb motiu de la caravana solidària amb el poble madrileny organitzada pel Consell d'Aragó i encapçalada per Adolfo Ballano –llavors Conseller de Justícia i Ordre Públic— que Mateo Santos tindria oportunitat de cobrir com a corresponsal de *Tierra y Libertad* en companyia de la seva homòloga Ana Mª Sagi de *Nuevo Aragón* (Casp, 1937).[1035] El retrobament no trigaria pas gaire en rendir rèdits per al manxec, qui en setmanes successives tindria oportunitat d'airejar novament la seva signatura i donar continuïtat a la seva activitat com a publicista amb projectes com l'àlbum propagandístic il·lustrat *Aguafuertes de la guerra civil,* editat per la Conselleria d'Informació i Propaganda del Consell d'Aragó i realitzat en col·laboració amb el pintor Ramón Isern "Ris" i la periodista Elsy Longi, una suïssa establerta a Barcelona d'ençà almenys dels primers anys republicans i probablement amistançada amb Ana Mª Martínez Sagi;[1036] o el fulletó *Un ensayo de teatro experimental*, editat igualment a mitjans de juliol a Casp per la mateixa Conselleria d'Informació i Propaganda del Consell d'Aragó i que venia a servir una oportuna cobertura mediàtica addicional al projecte de l'anomenada "Companyia del teatre del poble" que dirigien a Barcelona l'argentí Rodolfo G. Pacheco i l'alemany Guillermo Bosquet (o Busquets).[1037]

De forma quasi simultània i qui sap si en un gest que esdevenia una espècie d'agraïment pels serveis periodístics i cinematogràfics prestats, sortiria al carrer a Barcelona *El cine bajo la svástica*,[1038] un pamflet publicat per l'editorial Tierra y Libertad en la seva col·lecció "Cuadernos de educación social" i en el qual, com és habitual en aquest tipus de productes, la denúncia i la proclama doctrinal tendeixen clarament a prevaldre sobre el rigor analític. I és que les seves escasses 32 pàgines no deixen de ser un refregit d'articles i opinions anteriorment expressades per l'autor a les planes de *Tiempos Nuevos*, apressadament compilades ara per servir oportunament als immediats interessos propagandístics llibertaris. En elles, Mateo Santos manegaria unes quantes xifres i dades per intentar demostrar la creixent

[1035] El reportatge de Mateo Santos: "Madrid, alma y carne de España", *Tierra y Libertad*, 10-IV-1937.
[1036] RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas volanderas*…, op. cit., p. 159.
[1037] Per a una revisió més detallada d'aquestes obres: RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas volanderas*…, op. cit. pp. 159 i ss.
[1038] La referència completa: *El cine bajo la svástica: la influencia fascista en el cinema internacional*, Barcelona, Tierra y Libertad, 1937.

ascendència ideològica del feixisme i el nazisme en la gran pantalla, així com els seus suposats antecedents i orígens a partir de la fundació de la UFA, el consorci cinematogràfic alemany fatalment nascut, en opinió del manxec, sota el signe de Mart i entregat ben aviat, de mans de figures com el polític i empresari Alfred Hugenberg,[1039] a exaltar el sentiment nacionalista i bel·ligerant d'Alemanya. L'esplendor artístic i industrial del cinema alemany en els anys de la república de Weimar és oportunament obviat fins a concedir a les obres d'autors com Pabst o Fritz Lang la categoria de singulars excepcions en un panorama dominat pel militarisme i abocat a ser, sota l'ègida de Hitler i Goebbels, un dels propagandistes més actius de la gran conflagració internacional que tenia en aquells moments a Espanya el seu primer dramàtic acte.[1040] Mateo Santos tampoc estalviaria epítets negatius vers l'enemic italià, del qual afirma categòricament que no havia estat capaç de donar al món cap realitzador, intèrpret o guionista significatiu d'ençà l'arribada al poder de Mussolini; ni perdria tampoc l'oportunitat de treure a col·lació la perniciosa influència moral del Codi Hays sobre un cinema nord-americà al qual s'acusaria d'estar irremissiblement allunyat de la realitat social del moment i entregat de ple als interessos econòmics i morals de la gran capital i la burgesia. Quant al cinema espanyol, el manxec no dubta en rescatar oportunament de l'oblit la seva campanya acusatòria des de les pàgines de *Popular Film* contra el *Congreso Hispanoamericano de Cinematografia*, un esdeveniment nascut a l'empara de la vella dictadura monàrquica per servir als interessos d'uns pocs arribistes incapaços d'impulsar artísticament i industrialment la producció nacional de films. Tot plegat servia, finalment, per intentar demostrar que el cinema no era, ni més ni menys, que un reflex inequívoc de la política de cada estat; d'aquí, per exemple, que la projecció en aquells moments en les sales angleses o franceses de noticiaris de guerra suposadament filmats en el camp franquista sigui presentada com una translació al llenç blanc del vergonyant "Pacte de No Intervenció" signat per les anomenades democràcies occidentals contra els interessos del poble espanyol... D'aquí que el

[1039] Alfred Hugenberg (Hannover, 1865 – Kukenbruch, 1951) fou un empresari i polític alemany d'ideologia ultranacionalista i antisemita, una de les figures claus com a líder del DNVP en l'ascens al poder de Hitler. Propietari del grup editorial i periodístic Scherl-Gruppe, l'any 1927 adquirí l'UFA, que estava en fallida, i en poc temps reflotà l'empresa i la situà al capdavant de la producció alemanya i europea, gràcies sobretot a l'acord comercial signat amb Tobis-Klangfilm, que li permeté disposar d'una de les primeres patents de producció sonora.

[1040] Ibídem. p. 13

manxec clamés novament en favor d'una potenciació del cinema com arma propagandística, lamentant-se oportunament al respecte que ningú a Espanya –ni tan sols els gestors del cinema socialitzat!— haguessin sabut veure encara en el mitjà una arma formidable de la lluita de classes, l'instrument de propaganda més eficient i l'art més capacitat per captar *"en toda su verdad"*[1041] les realitats d'una vida espanyola inequívocament determinada per la revolució i la guerra.

Més enllà de la renovada visibilitat assolida en l'àmbit periodístico-editorial, els contactes a l'Aragó havien de servir per a què Mateo Santos veiés oberta novament l'esperança de reprendre la seva activitat com a realitzador al servei de la revolució posant-se al capdavant de l'esmentada secció de cinema impulsada per Adolfo Ballano,[1042] la qual havia d'adoptar originalment el format d'una mena de productora-distribuidora encarregada d'impulsar la realització i difusió de films de propaganda amb els quals l'aragonès i el manxec confiaven de forma il·lusòria poder, per fi, "*decir nuestra palabra en cinematografía y, lo que es mejor,* [...] *realizar nuestros proyectos hoy compartidos por muchos*";[1043] és a dir: "*poner en un primer plano el genio de nuestra "raza", si así puede llamarse la idiosincrasia nuestra, que hace que el mundo tanto espere de nosotros*".[1044] La iniciativa, evocadorament batejada com "Ágora-Film", havia de comptar originalment amb la participació del periodista Carrasco de la Rubia en qualitat de "delegat" barcelonès de l'empresa i fins i tot es preveia editar una revista il·lustrada de cinema i arts, *Interviu*.[1045] Malgrat les esperances i bones intencions dipositades en l'empresa i algunes activitats realitzades per donar-li publicitat i cobertura mediàtica, com ara una sessió de cinema en el Teatre Goya de Casp,[1046] la precarietat de mitjans disponibles i, sobretot, l'enrarit clima polític existent a la rereguarda republicana com a conseqüència dels Fets de Maig i el bandejament posterior dels anarquistes de les institucions de govern, determinarien finalment el seu avortament prematur, el qual

[1041] Ib. p. 32.
[1042] CDMH, secció PS-Aragó, R-18, foli 350.
[1043] CDMH, secció PS-Aragó, R-18, foli 11.
[1044] SAGI, Ana Mª, "Adolfo Ballano. Un hombre menudo...", art. cit.
[1045] CDMH, secció PS-Aragó, R-18, folis 11, 13 i 14.
[1046] *Nuevo Aragón*, 24-VII-1936. La iniciativa tindria encara continuïtat amb un acte similar organitzat dies més tard en el mateix espai per les Joventuts Llibertàries locals: una sessió de "cinema científic", organitzada a favor de "*la cultura de los pueblos y por el pensamiento libre de los hombres*". *Nuevo Aragón*, 3-VIII-1937.

es consumaria amb la polèmica dissolució del Consell d'Aragó decretada pel govern de la república a principis d'agost. Amb la desaparició del Consell d'Aragó i l'empresonament d'alguns dels seus integrants –inclòs el mateix Adolfo Ballano— s'esvaïen les esperances de Mateo Santos de poder situar-se altre cop darrera la càmera com a realitzador.[1047]

Definitivament apartat del camp de la realització i manifestament desil·lusionat amb els rumbs que havia adoptat la producció anarcosindicalista sota l'ègida sindical, el manxec assistiria impotent a la minva de la seva estrella periodística i literària entre els mitjans llibertaris, veient-se obligat, fins i tot, a recórrer novament a les velles amistats i afinitats per poder mantenir a flotació la seva signatura com a periodista, amb les dosis de servitud i gratitud personal que hom imagina hauria de comportar tot plegat: a principis de 1938 Mateo Santos ingressava formalment en el Sindicat Professional de Periodistes, organització afecta a la CNT i oportunament encapçalada, com ha quedat apuntat més amunt, pel seu vell company i amic Fernando Pintado.[1048] El carnet sindical es presentaria així en aquells moments com un requisit necessari o un salconduit imprescindible per poder continuar exercint professionalment i actuar formalment com a "redactor", per exemple, a les pàgines del periòdic portaveu del Partit Sindicalista *Mañana* (Barcelona, 1937 – 1939), on la signatura del manxec apareix ocasionalment a peu d'algun article dedicat al teatre i els espectacles o poemes satírics dedicats a la guerra, per exemple.[1049] Relegat així a un discret segon pla en la minvant escena

[1047] Val a dir que algunes fonts situen Mateo Santos com autor del documental *Forjando la victoria* (1937), suposadament dedicat a relatar la instrucció militar dels milicians i l'activitat de les fàbriques catalanes de material de guerra. El film, però, no apareix referit en cap dels llistats de títols oferts pel SIE i resta igualment desaparegut dels fons fílmics conservats. És molt possible que, de realitzar-se, no s'hagués arribat finalment a estrenar, tal com havia succeït amb el precedent *Barcelona trabaja para el frente* i amb el qual sembla guardar notables similituds temàtiques. No pot descartar-se tampoc que algunes de les seves possibles imatges fossin aprofitades per bastir d'altres films o fins i tot que es tractés d'un episodi del desaparegut noticiari anarcosindicalista *España Gráfica*. Vegi's, FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España*..., op. cit., p. 125.

[1048] CDMH: PS-BCN, carpeta 918, Exp. 1, fol 86. Les mateixes fonts semblen indicar que Mateo Santos faria més endavant el salt a l'Agrupació Professional de Periodistes de Catalunya, afecta a la UGT.

[1049] La presència del manxec al portanveu sindicalista data almenys de principis de 1938, doncs la signatura "Gazel" apareix ja el febrer d'aquell any a peu d'una sèrie de breus poemes satírics setmanals agrupats amb el títol de "Romancero de Guerra": "Silencio, speaker" (11-II-1938), "Caín de Iberia" (20-II-1938) i "S.M. el acaparador" (27-II-1938). A banda d'aquests escrits, Mateo Santos apareix ocasionalment també com a signatari d'articles dedicats al teatre, com ara: "El teatro, industria de guerra" (20-III-1938) o la serie d'entrevistes a algunes de les figures "més representatives de la dramàtica contemorània", com el llavors president de la Comissió Interventora d'Espectacles Públics i

periodística de la rereguarda catalana i obligat per les circumstàncies a conduir la seva activitat professional per derroters allunyats d'un cinema moribund i distant del virginal Ideal revolucionari llargament somniat per alguns i breument materialitzat en aquell curt estiu de l'anarquia de 1936, el periodista manxec no tornaria a esgrimir la seva ploma en relació al setè art fins a les darreries de 1938, quan l'efímer i fútil intent de les Oficines de Propaganda CNT-FAI de ressuscitar la seva extinta primitiva secció cinematogràfica[1050] propiciaria un breu i fugisser retorn a la primera línia de la premsa llibertària per recordar oportunament altre cop la recurrent instrumentalització del cinema en matèria política i el seu potencial com a arma de lluita de classes,[1051] així com també per evocar i vindicar novament l'anomenada "etapa heroica" del cinema espanyol. Un període en què, segons el manxec, podia haver-se decidit el que havia de ser l'anhelat nou cinema hispà però en el qual, lamentablement, "*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, que se obstinaron en considerar el cine como algo ajeno en absoluto al hecho que puso al pueblo en armas para acabar con las castas que le habían mantenido mediatizado durante siglos*".[1052] Les paraules de Mateo Santos, publicades en el darrer número editat a Espanya de *Tiempos Nuevos*, no poden defugir ja la nostàlgia amb què semblava inevitablement revestir-se qualsevol mirada al passat després de dos anys i mig d'una guerra de funestes perspectives de desenllaç immediat per als interessos llibertaris. D'aquí que, amb la desinhibida voluntat igualment de fer balanç de l'obra feta i desfeta i d'assenyalar mèrits, demèrits i sobretot culpables, Mateo Santos podria

---

dirigent del SIE Miguel Espinar o els actors Tomás Borrás i Esperanza Ortiz, publicades el 28 d'agost i el 14 i 24 de setembre del mateix any. Per a una visió més detallada de l'aportació de Mateo Santos al debat teatral durant la guerra: RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas volanderas…*, op. cit., pp. 159-176.

[1050] Dotada simplement d'un precari equip de rodatge i de projecció de 16 mm., l'esmentada secció només va tenir oportunitat d'enllestir un breu documental dedicat a evocar les figures de Durruti i de l'astrònom català José Comas Solà. DÍEZ PUERTAS, Emeterio, "Cine libertario...", art. cit. D'altra banda, hom no pot estar-se de referir aquí la possible paternitat de Francisco Carrasco de la Rubia per a la iniciativa llibertària de recórrer en aquests moments a l'anomenada "pel·lícula estreta" en la realització de films de propaganda, car el sevillà havia defensat la idea amb anterioritat a la premsa i fins i tot s'havia adreçat directament a l'extint Comitè Econòmic de Cinemes per suggerir la idoneïtat d'instal·lar en algunes sales equips de projecció en aquest format per exhibir films de curt metratge. Vegi's CARRASCO DE LA RUBIA, Fco., "El porvenir de la pel·lícula estrecha", *Umbral*, 22-I-1938.

[1051] SANTOS, Mateo, "Del cine burgués al cinema social", *Timón*, novembre de 1938.

[1052] SANTOS, Mateo, "Cinema pre-revolucionario", *Tiempos Nuevos*, [número extraordinari] octubre-desembre de 1938.

s'atrevís ara a esgrimir novament "*claridad en las palabras y en la intención*" com a coartada justificadora de la seva crítica als responsables del SUEP, als quals acusaria d'haver fiat confiadament els destins del cinema a aquells "*que carecían del más insignificante antecedente revolucionario, apartando en cambio a otros que podían aportarlos abundantes*". Al seu entendre, els fets havien demostrat sobradament que els dirigents del SUEP no va saber gestionar en el seu moment l'allau de *metteurs en scène*, tècnics, artistes i autors que s'esdevingué després del 19 de juliol a les files confederals, la majoria dels quals, tal com alguns s'havien atrevit a advertir en el seu moment i s'havia pogut demostrat finalment, constituïen un seriós perill i contratemps per la posada en marxa i d'un "nou art" al servei del poble, la revolució i la guerra, car havien estat educats i viciats en un teatre i un cinema burgesos, "*de una moral a la medida de los intereses de las clases privilegiadas; con una falsa concepción del desarrollo obrerista en el país; de espaldas a las luchas proletarias, cuando no frente a ellas; muy apegados a los privilegios y categorías"*.[1053] Com podrien haver orientat i impulsat aquests elements el cinema en un sentit veritablement revolucionari?, es preguntaria Mateo Santos, per a qui la causa principal de què el SIE, amb tots els mitjans materials, tècnics i humans disponibles i, sobretot, "amb tot el poder a les seves mans" [sic.], no hagués estat capaç finalment de realitzar una obra convenient i ajustada a les circumstàncies bèl·liques i revolucionàries, no era altra que haver apartat i marginat de l'aparell productiu a aquells que, com ell mateix, van córrer en el primer moment a posar-se a disposició del Comitè Regional CNT-FAI i fins i tot van atrevir-se a posar en joc la seva vida perseguint al front i la rereguarda unes imatges que, malgrat haver estat en alguns casos incorporades a reportatges i documentals mancats del mínim sentit del ritme i en d'altres a cintes malauradament inèdites o absurdament mutilades, esdevenien els únics fotogrames dignes del moment històric, "*los únicos, además, que constituyen un precioso documento demostrativo de la enorme labor desarrollada por los Sindicatos y los Hombres de la CNT y la FAI, unos en los centros de producción y otros en las trincheras*". Per a Mateo Santos, "*todo lo demás que se ha hecho, más*

[1053] Ibídem.

valdría que no se hubiera realizado, o que se le prendiera fuego una vez visto el copión.".[1054]

[1054] Ib.

Conclusions

Al llarg dels diversos capítols que conformen el text hom ha tingut l'oportunitat de presentar i desentranyar el procés de recepció del fenomen cinematogràfic en el món associatiu cultural i en la premsa i el publicisme llibertaris durant els anys de la II República a Catalunya, així com també, a mode d'epíleg, l'ocasional continuació del debat a l'entorn del mitjà entre les pròpies files llibertàries durant la primera meitat de la Guerra Civil, com a resultat de l'assumpció a Catalunya de la gestió del gruix de l'aparell productiu cinematogràfic i dels espectacles públics per la CNT-FAI. Tot plegat ha permès constatar, en efecte, l'emergència d'un creixent interès i curiositat entre les files llibertàries en relació a l'anomenat "setè art", i amb aquest, l'obertura d'un debat al voltant de les possibilitats derivades de la instrumentalització del potencial comunicador i capacitat de penetració social del mitjà en matèria de formació cultural i projecció ideològica i propagandística, així com també l'original i ràpida transcendència d'aquest interès de l'àmbit merament teòric i especulatiu determinat pel suport periodístic i literari, per conduir-se igualment per un terreny eminentment pràctic, per exemple, en forma de conferències en ateneus i centres de cultura "afins" o festivals i cicles de sessions dites "de cinema selecte".

És clar que el nostre interès investigador anava més enllà de l'àmbit merament descriptiu i narratiu del fenomen; fins i tot considerant la seva significació des d'un punt de vista del coneixement històric, especialment atesa l'escassa consideració que el tema havia rebut, tant per part d'uns estudis d'història del cinema llargament abocats, en el cas concret que ens ocupa, a centrar el seu interès en la prolífica producció cinematogràfica anarcosindicalista durant la Guerra Civil a Catalunya, com per part d'una prolífica historiografia sobre el món cultural llibertari habitualment abocada, al seu torn, a abordar de forma preferent aquelles altres manifestacions i pràctiques culturals amb un major recorregut o arrelament històric en l'anarquisme hispànic, com ara el teatre, la literatura o la premsa i el publicisme. I és que el cinema, o més ben dit, la recurrent fascinació cinematogràfica llibertària del període, ens ha permès enfocar o il·luminar des d'una perspectiva o angle diferent a l'habitual, qüestions com ara el funcionament íntim dels mecanismes de relació i

sociabilitat informals característics de l'anarquisme hispànic, o fins i tot la seva percepció i permeabilitat als processos de canvi social i cultural esdevinguts a les darreries del primer terç del segle XX a casa nostra amb la consolidació de la "moderna" i conflictiva societat de masses urbana i industrial.

D'aquí precisament l'especial atenció prestada en pàgines anteriors a una figura com el periodista i ocasional realitzador Mateo Santos, a qui hom sabia ja reconegut per les mateixes fonts àcrates del període com un dels principals protagonistes de la introducció del debat i l'activisme cinematogràfic entre els propis mitjans. En aquest sentit, i a despit fins i tot del relatiu desconeixement existent encara avui dia en relació a la seva trajectòria vital, professional i política més enllà del seu reconegut rol pioner –o fins i tot fundacional— en el camp de la realització en les files de la CNT-FAI durant els compassos inicials de la Guerra Civil, o anteriorment com a director del setmanari *Popular Film*, hom creia oportú i necessari explorar el procés de formació de la particular idiosincràsia del personatge, fortament imbuït, com hem pogut observar en els capítols inicials del treball, d'una singular concepció de l'activitat periodística i literària entesa en si mateixa com un exercici de militància i compromís social i cultural, el qual exigia, a més, una especial predisposició a adaptar en tot moment les pròpies formes i temes als ritmes i dinàmiques de transformació de la societat.

Forjada en els anys daurats de l'anomenat "periodisme de combat" republicà i radical en la Barcelona de la conflictiva Gran Guerra europea i la seva conseqüent post-guerra, aquesta singular concepció del periodisme –que hom reconeix igualment extensiva a d'altres figures amb trajectòries polítiques i literàries similars i que, significativament, demostrarien també una notable afinitat amb el món llibertari— no només esdevindria fonamental en l'elecció del cinema com a objecte preferent d'anàlisi i atenció periodístico-literària –per exemple en base a les innegables connotacions populars i populistes del mitjà o la seva primigènia caracterització a partir d'aquí com un fenomen d'innegable regust tardo-modernista a casa nostra—, sinó que també es presenta com un factor determinant per entendre l'original confluència i imbricació posterior de l'activisme i la pedagogia cinematogràfics de Mateo Santos amb un món cultural i organitzatiu llibertaris tan singularment heteròclits com positivament receptius al discurs emanat d'una publicació de gran

tirada i difusió i dita "d'empresa" com el setmanari *Popular Film*, que sota l'aparent frivolitat propagandístico-publicitària característica de les populars revistes especialitzades de l'època i de la mà del seu director i *alma mater* fou efectivament capaç de mostrar-se originalment crítica i combativa en relació a tot allò que envoltava l'anomenat setè art. Tot plegat en bona mesura com a resultat, recordem, de l'original voluntat de translació de la referida concepció compromesa i "militant" del periodisme de Mateo Santos a l'àmbit específic del cinematògraf i la seva recurrent projecció pública mitjançant el desplegament a les pàgines del setmanari d'una sèrie de constants discursives que hom ha tingut oportunitat de presentar igualment sintetitzades com el producte d'una clarivident presa de consciència sobre el potencial comunicador del mitjà en la moderna societat de masses urbana i, amb aquesta, un viu interès en promoure un ampli debat col·lectiu sobre la necessitat de considerar el mitjà com quelcom més que un simple "espectacle" o divertiment popular econòmicament molt rendible.

Algunes d'aquestes constants discursives, com ara la recurrent denúncia i els constants atacs llançats contra el suposat servilisme econòmico-empresarial del gruix de la premsa coetània –especialitzada o no— o l'aferrissada defensa, a partir d'aquí i com a contrapartida, de la "natural" funció social i cultural crítica del periodista en tant que "intel·lectual" (en el sentit ampli del terme), han estat igualment presentades com a indestriables d'una clarivident presa de consciència sobre la funcionalitat instrumental del cinema, en tant que forma d'expressió artística i mitjà de comunicació, en el procés de codificació d'unes determinades d'identitats col·lectives –digui's "nacionals", "de classe" o fins i tot "generacionals" o de "gènere"—; en especial, en contextos de creixent mobilització social, com el que s'inauguraria a Espanya amb la caiguda del règim primorriverista i que en l'àmbit cinematogràfic coincidiria de forma afortunada amb la convulsió o revolució artístico-productiva que acompanyaria arreu la irrupció i ràpida implantació del sonor. D'aquí, en definitiva, el singular interès i l'esforç pedagògic i propagandístic irradiats des de les pàgines de "Popular" en relació a qüestions tan compromeses i comprometedores com el primitiu cinema "revolucionari" soviètic o la possible emergència, de la mà del sonor, de les primeres cinematografies dites "nacionals"; qüestions que al seu torn prefigurarien l'original plantejament des de les pàgines del

setmanari del debat al voltant de l'anomenat "cinema hispà", una fórmula encunyada, com sabem, pel mateix Mateo Santos per referir-se un anhelat *nou* cinema espanyol observat de forma idealitzada com aquell veritablement capaç de correspondre's amb la seva conflictiva realitat social i, per tant, susceptible d'actuar o presentar-se com una mena de síntesi fílmica de les suposades aspiracions col·lectives d'un "poble" espanyol igualment idealitzat i observat, a partir d'uns pressupostos ideològics esquerrans i d'inequívoca ascendència tardo-modernista, a les antípodes del recurrent tipisme i folklorisme característics de l'injuriada "espanyolada" cinematogràfica silent o sonora, autòctona o forana.

Precisament, resseguint els orígens i l'evolució del debat al voltant de l'afortunat concepte de "cinema hispà" hom pot adonar-se de la permeabilitat i receptivitat palesades en relació a l'efervescència política i social espanyola del període per part de Mateo Santos, així com també per part d'aquells altres joves integrants de la plantilla de redactors i col·laboradors del setmanari que no dubtaren a presentar-se orgullosament i de forma oportunista a si mateixos com l'anomenada "generació de *Popular Film*" i que més enllà de la seva afinitat o proximitat afectiva o periodístico-cinematogràfica amb un Mateo Santos quasi reverenciat per alguns com a "mestre", hom ha tingut oportunitat de caracteritzar breument en conjunt per la seva característica concepció del cinema com una recurrent forma de donar sortida a unes determinades inquietuds socials inequívocament esquerranes. Hom ha tingut igualment ocasió d'il·lustrar aquesta singular imbricació del debat cinematogràfic amb l'efervescència social i política de l'Espanya republicana resseguint per primera vegada de forma detallada la gènesi i l'evolució d'una iniciativa tan singular conceptualment com l'ACE (*Agrupación Cinematográfica Española*), la qual sabem ja quelcom més que una simple fallida cooperativa de producció, que és tal com ha estat habitualment referida per part de la historiografia. I és que, a despit de la seva curta i atzarosa vida o de les positives fonts d'inspiració rebudes de fenòmens tan evocadors com l'associacionisme cultural d'arrel popular, les anomenades "Missions Pedagògiques" republicanes o fins i tot la pionera i revolucionària cooperativa de producció francesa "Cinéme du Peuple", l'ACE destaca especialment pel fet d'haver esdevingut el singular punt de confluència, a través de la pràctica, de la voluntat i l'esforç pedagògics en matèria de cinema de Mateo Santos amb el recurrent interès

en el mitjà, per exemple, dels joves integrants del grup llibertari "Ágora", la primigènia participació dels quals en el quixotesc intent d'implicar activament el mateix "poble" espanyol en la construcció de l'anhelat i referencial "cinema hispà", esdevindria un significatiu jaló –definitiu, al nostre entendre— en el procés d'imbricació de l'activisme cinematogràfic del periodista manxec amb l'entramat associatiu cultural i el periodisme i el publicisme llibertaris. Un fet que vindria en bona mesura prefigurat i fins i tot anunciat, entre d'altres, per l'evocadora transmutació de la iniciativa en l'ACI –"I" d'*Ibèrica*, una categorització que conferia a les sigles inequívoques reminiscències àcrates atès el particular context polític i social del període— i la ràpida projecció, a partir d'aquí, de les seves activitats divulgatives vers alguns ateneus llibertaris, la qual propiciaria una posterior interessada i afortunada consideració de l'esmentada iniciativa des de les pròpies files àcrates com una de les principals vies d'entrada i assentament del cinema en el catàleg d'activitats diverses habitualment ofertades en aquests anys pels ateneus i centres de cultura "afins".

L'observació amb detall d'aquest singular procés de confluència ha permès copsar amb relativa nitidesa el desplegament de l'anomenada "trabazón" més enllà de l'àmbit organitzatiu llibertari pròpiament dit, i per tant, la seva possible concreció en la pràctica quotidiana de la militància més enllà de la seva suposada concepció teòrica inicial com un "simple" mecanisme de relació orgànica entre la línia sindical confederal i la grupal o "específica" característica de la FAI. Fet que al nostre entendre s'erigeix en un poderós mecanisme de prevenció en el futur davant la possible temptació de voler obviar o menystenir la importància de les dinàmiques grupals llibertàries i redundar, alhora, en una simplista i reduccionista observació de l'anomenada "afinitat", entesa com a fórmula nuclear bàsica de la sociabilitat llibertària, com quelcom circumscrit igualment de forma exclusiva a l'àmbit ideològico-militant pròpiament dit. I és que les fructíferes relacions d'afinitat establertes pels joves del grup "Àgora" capitanejats pel singular Adolfo Ballano, amb els seus homòlegs Josep Peirats, Ginés Alonso i d'altres de l'ateneu de la Torrassa i amb el mateix Mateo Santos a través de l'ACE i *Popular Film*, difícilment s'entendrien sense tenir en compte una comuna fascinació o recurrent interès de tots plegats en el fenomen cinematogràfic, a partir de la qual tendeix a dibuixar-se i

emergir una original concepció del mitjà com un potencial element d'atracció i relació afinitària. Un fet que al nostre entendre esdevé un il·lustratiu indicador del caràcter *naturalment* divers i multiforme de l'afinitat llibertària, la qual, mercès al seu original encaix o derivació funcional de formes tradicionals de sociabilitat informal catalanes i hispanes –"colles", "penyes", etc.—, propiciava de forma natural i quasi espontània un recurrent desdoblament dels grups anarquistes en unitats més petites segons conjunturals conveniències estratègiques o preferències temàtiques individuals en l'exercici quotidià de la militància, i amb aquestes, la seva fàcil projecció més enllà dels (difusos) límits organitzatius llibertaris pròpiament dits. Cosa que al seu torn constitueix un interessant marcador de la disponibilitat del moviment llibertari d'instruments, diguem-ne, "de detecció" i adaptació a les possibles dinàmiques i processos de canvi esdevinguts en l'àmbit social i cultural del país.

En aquest sentit, la recurrent fascinació dels joves del grup "Ágora" pel fenomen de les avantguardes i el seu característic discurs mobilitzador juvenil, i sobretot, la seva insistent projecció vers el propi moviment llibertari –per exemple a través de la capçalera homònima del grup i d'altres publicacions o mitjançant les activitats culturals realitzades en col·laboració amb els seus "afins" de la Torrassa—, ha estat presentada com una primigènia reacció o moviment en favor de l'actualització d'un discurs i unes pràctiques culturals anarquistes llargament caracteritzades, quant a forma i continguts, per la persistent fidelitat a uns motlles estético-ideològics d'inequívoca inspiració tardo-modernista, i per tant, de difícil assumpció per unes noves generacions fàcilment subjugades pels "nous" gustos estètics, modes i pràctiques culturals i de lleure i oci que emanaven d'una modernitat urbana objecte de recurrent idolatria per part dels efervescents moviments d'avantguarda.

D'aquí també, precisament, l'interès que presentava per a nosaltres poder resseguir i desentranyar en aquest treball la penetració del cinema, un fenomen cultural estretament vinculat a la moderna societat de masses urbana i al discurs de les avantguardes, en la premsa i el publicisme llibertaris, car podia esdevenir fàcilment reveladora del particular procés de modernització operat en aquests anys en el periodisme dit "d'arrel àcrata", el qual passaria, entre d'altres, per

l'abandonament progressiu d'una concepció diletant de l'activitat periodística heretada de la vella tradició societària del dinou, en favor de la consideració de la inevitabilitat d'una major "professionalització" o "especialització militant" en l'àmbit de la premsa a fi d'adequar-la millor als (nous) ritmes i dinàmiques de la societat i a les noves necessitats estratègiques del propi moviment llibertari. El cas de la popular *Solidaridad Obrera*, principal referent i paradigma a casa nostra del periodisme obrer i anarquista, és prou il·lustratiu en aquest sentit, perquè la constatació d'una primigènia articulació en les seves pàgines d'una secció més o menys fixa dedicada específicament al cinema i a càrrec de signatures més o menys "especialitzades", contemplada fins i tot a partir de la seva original doble vocació formativa i informativa –mitjançant la inclusió en els seus continguts d'articles de "fons" sobre el mitjà però també notícies relatives a aquells altres aspectes, diguem-ne, "frívols" sobre el mateix—, no deixa de palesar l'existència de notables mimetismes respecte la moderna premsa "comercial" i de masses del període, a la qual sabem objecte de recurrents crítiques i atacs des de les pàgines llibertàries pel seu suposat servilisme econòmico-empresarial capitalista i de classe, però amb la qual el paladí confederal es veia i es sabia en qualsevol cas obligat a competir en l'arena pública pel favor d'un cens potencial de lectors notablement ampliat respecte l'existent dues dècades abans a casa nostra, quan la "Soli" havia vist la llum per primera vegada a Barcelona en forma de portaveu de les velles societats obreres, i caracteritzat alhora per una major amplitud o diversitat en la seva composició sociològica; un fet que obligava, en definitiva, a prestar una major atenció a aquelles altres qüestions habitualment referides com "d'actualitat" i que eren precisament les que els nous lectors–i, significativament, les generacions més joves— semblaven demandar amb major interès i en detriment d'aquells altres continguts de caire propagandístic doctrinal.

És clar, però, que aquest voluntariós procés d'adaptació no seria en absolut lineal, homogeni ni extensiu al conjunt d'una premsa llibertària igualment caracteritzada, entre d'altres factors, per la seva primigènia funció relacional i de portaveu grupal. Un fet que hom ha tingut oportunitat d'il·lustrar mitjançant l'observació de la particular imbricació del comentari cinematogràfic durant els anys de la Guerra Civil en algunes publicacions àcrates i en d'altres "afins" –per exemple,

el setmanari *Popular Film*, primigèniament identificat a Barcelona amb la incautació del cinema per la CNT-FAI— amb les discussions i enfrontaments viscuts en el si del propi moviment llibertari arran l'aposta dels seus sectors i grups dirigents pel col·laboracionisme governamental. En aquest sentit, l'original i recurrent utilització del mitjà des d'àmbits com la revista *Ideas* o les mateixes Joventuts Llibertàries catalanes –per exemple a través del seu ocasional portaveu *Faro*— com un ariet o una espècie de caixa de recluta en contra dels mateixos sectors dirigents de l'anarcosindicalisme, esdevé novament reveladora de la referida conceptualització per part d'alguns elements i grups llibertaris del cinema com un potencial element d'atracció i relació afinitària.

Prèviament, però, s'ha tingut ocasió també d'advertir la desigual penetració del cinema en el conjunt de la premsa llibertària del període, i fins i tot la recança d'algunes reconegudes publicacions culturals a obrir definitivament i de forma positiva les seves pàgines al "seté art", almenys fins ben avançat el període republicà, quan el mitjà semblava ja haver-se obert camí i fet un lloc propi en el catàleg d'activitats d'oci i lleure habitualment ofertades per les entitats culturals dites "afins", evidenciant fins i tot així als ulls d'aquells elements més escèptics una gran efectivitat quant a capacitat convocatòria i mobilització de la pròpia militància; àdhuc en moments d'especial dificultat o debilitat orgànica llibertària, tal com es posaria de manifest la primavera de 1935 a Barcelona mitjançant la celebració de l'exitós primer cicle de sessions dites "de cinema selecte" de la CNT, un esdeveniment àmpliament ressenyat en les pàgines centrals del treball per considerar-lo, entre d'altres factors, un interessant indicador o marcador del grau d'interès i la voluntat existents en aquells moments entre alguns destacats elements i grups llibertaris d'explorar les possibilitats d'aprehensió del mitjà amb finalitats formatives i propagandístiques, així com també un exemple de l'íntima relació existent entre l'afinitat i la "trabazón" en la pràctica quotidiana de la militància, car l'esdeveniment, recordem, seria el feliç resultat de la col·laboració plantejada entre l'organització sindical confederal del ram dels espectacles (SUEP-CNT) i alguns dels inquiets elements juvenils de la Torrassa encapçalats a tal efecte per un Josep Peirats que en aquells moments i com a resultat del progressiu increment de la influència del grup "Afinidad" i els seus afins –valgui la redundància— en l'entramat grupal

llibertari, exercia oportunament les funcions de redactor i ocasional comentarista de cinema en la "Soli".

Les referides sessions de "cinema selecte", així com en general, l'episòdica profusió de festivals i vetllades culturals i artístiques que jalonarien en aquests anys la penetració del "setè art" en els mitjans llibertaris, han servit finalment per il·lustrar la pròpia diversitat i heterogeneïtat de l'emergent discurs cinematogràfic llibertari, el qual creiem indubtablement participat de la reconeguda tendència àcrata a prioritzar el voluntarisme i l'actuació "pràctica" en matèria militant sobre qualsevol mena de debat o especulació teòrica. Bona mostra d'això és la relativa diversitat d'opinions i gustos exhibits pels comentaristes llibertaris en matèria de cinema; un fet que hom sospita íntimament relacionat amb la persistent al·lèrgia doctrinal àcrata a incórrer en qualsevol mena de canonització o normativització estético-ideològica que anés més enllà de la consideració del cinema, en tant que forma d'expressió artística i mitjà de comunicació, com a quelcom *necessàriament* portador d'una determinada sensibilitat col·lectiva i d'una vocacional missió alliberadora, tant en l'àmbit individual com en el col·lectiu. D'aquí precisament la calculada ambigüitat i la relativa amplitud semàntica observada a l'entorn dels reconeguts termes de "cinema social" amb els quals s'acostumaria en aquests anys a categoritzar en positivament en les publicacions llibertàries i en les sessions i festivals culturals amb presència cinematogràfica organitzats pels ateneus "afins" aquelles produccions susceptibles de defugir els camins transitats habitualment per una producció comercial despectivament categoritzada com a "burgesa" i observada per les mateixes fonts com a mancada de la més mínima originalitat estètica i argumental, així com de veracitat i realisme; tot plegat, recordem, a l'albir d'una difusa sèrie de constants discursives, entre les quals mereix la pena recordar especialment la primigènia consideració del mitjà com una forma d'expressió artística –i no només com un simple divertiment o espectacle—, i amb aquesta, l'original assimilació de la notable capacitat de penetració social del mitjà al sotmetiment de les seves essències artístiques a l'avidesa econòmica capitalista, i per tant, la consideració que el cinema només podria esdevenir veritablement un forma d'expressió artística al servei del progrés humà un cop deslliurat de qualsevol mena de normativització estètica i ideològica i de la recurrent instrumentalització pels governs i els estats com un mitjà

d'embrutiment intel·lectual i moral a partir de valors com el militarisme, el patriotisme... Consideracions, en definitiva, que semblen insinuar el reciclatge oportunista d'uns postulats estètico-artístics d'innegable regust tardo-modernista, alhora que evoquen un singular paral·lelisme amb l'idealista i populista concepte de "cinema hispà" advocat de forma insistent en aquests anys, també des d'algunes significades pàgines llibertàries, per un Mateo Santos que a les darreries de la Guerra Civil, en vespres de l'ofensiva franquista sobre Catalunya, des de les pàgines de la revista d'elaboració i debat doctrinal anarquista *Timón,* recordava a propis i estranys que

> Ni en política ni en arte puede un pueblo imitar y seguir las huellas de otro, sin malograr su propia iniciativa e impulso, sin renunciar a su propia personalidad histórica, social y artística. No, el nuevo cine español ha de ser español, y nada más. Sin modelos, ni figurines; sin influencias, ni recortes.
>
> Y puede serlo. Bastará con mirar de frente el drama ibérico, calando hasta lo más hondo de su raíz y siguiendo el curso normal de su desarrollo, sin el prejuicio ni la obsesión de las consignas de partido –este, aquel o el de más allá—, sin importarnos que rebase la línea y la desborde, o que no llegue a ella, porque no deba llegar; sin sectarismo ni fanatismo.
>
> Quien sea capaz de enfrentarse con la realidad española con esa limpieza de intención, con esa sensibilidad tan finamente hispana, será el que insufle de jugo de españolidad a nuestro cinema. […]
>
> Cultívese si se quiere, y hace falta el cine-propaganda, como se cultiva el folleto, el cartel, la radio, la oratoria; pero créese a la par el cine como arte, como sustancia histórica, como verdad de un pueblo con designios propios.
>
> Solo así tendrá un sentido el 19 de julio en la pantalla nacional.

Bibliografia i fonts consultades

Monografies, articles i recerques

ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *Memorias: 1897-1936*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977.

ABBATE, Fulvio, *Il Ministro anarchico: Juan García Oliver un eroe della rivoluzione spagnola*, Milà, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

ABELLÓ, Teresa, "Líderes obreros y vanguardias culturales: la presencia del obrerismo en la Barcelona de la primera posguerra europea", *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 8, 2005, pp. 105-133.

ABRAS POU, Margarida, *Jaume Passarell i Ribó. Obra publicada*, Badalona, Museu de Badalona, 1991.

ADÍN, J. Lluís [et. al.], *Col·lectivitzacions al Baix Llobregat (1936-1939)*, s.l., Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

AGRAMUNT, Francisco, "Armand Guerra: cronista de la aurora libertaria", *Historia 16*, nº 360, abril de 2006, pp. 78-98.

AGRAMUNT, Francisco; Ríos Carratalà, Juan A., *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías: la recuperación de un cineasta valenciano*, València, Fundació Municipal de Cine - Mostra de Valencia - Ayuntamiento de Valencia, 2008.

AISA, Ferran, *Una historia de Barcelona. Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*, Barcelona, Virus, 2000.

- *Contrarevolució: els Fets de Maig de 1937*, Barcelona, Edicions de 1984, 2007.

- *La cultura anarquista a Catalunya*, Barcelona, Edicions de 1984, 2012.

AISA, Manel, "Agrupación Pro Cultura Faros", *Enciclopèdic Noticiari*, núm. 32, gener 2007, pp. 20-22.

ALÁIZ, Felipe, *Tipos españoles* (vol. II), París, Umbral, 1965.

ALBA, Víctor, *Los colectivizadores*, Barcelona, Laertes, 2001

ALTÉS, Elvira, *Les periodistes en el temps de la república*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2004.

ÁLVAREZ JUNCO, José, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976.

- "Los "amantes de la libertad": la cultura republicana española a principios del siglo XX", a TOWNSON, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 265-292.

AMICHATIS, *Carne de Mujer. Novela de costumbres barcelonesas (Memorias de un periodista)*, Barcelona, Unión Editorial Hispano-Americana, 1913.

AMORÓS, Miguel, *Biografías de los principales miembros y colaboradores de "Los Amigos de Durruti"*, Barcelona, Balance (nº especial), 2002.

- *La Revolución traicionada: la verdadera historia de Balius y Los Amigos de Durruti*, Barcelona, Editorial Virus, 2003.

ARANZUBIA, Asier, "Julián Antonio Ramírez: inventario de actividades fílmicas", *Ikusgaiak*, nº 6, 2003, pp. 135-157.

- *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.

ARÉVALO I CORTÉS, Just, *La cultura de masses a la Catalunya del nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

AVILÉS, Juan, *La fe que vino de Rusia. La revolución bolchevique y los españoles (1917-1931)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

BALAGUER, Doro, *Renau, pintura y política*, Alzira, Germania, 1994.

BALLESTER, Ana, *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Editorial Comares, 2001.

BAR, Antonio, *La CNT en los años rojos. Del sindicalismo revolucionario al anarcosindicalismo (1910-1926)*, Madrid, Akal, 1981.

BARREIRO, Javier, *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza, UnaLuna, 2001.

BENET, Josep, *Domènec Latorre, afusellat per catalanista*, Barcelona, Edicions 62, 2003.

BERENGUER, Sara, *Entre el sol y la tormenta*, Calella, SeuBa Ediciones, 1988.

BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, "La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1933)", a AA.VV *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 97-108.

BERNECKER, Walter L., *Colectividades y revolución social. El anarquismo en la guerra civil española, 1936 – 1939*, Barcelona, Critica, Crar-se, per exemple:experiencia colectivista catalana (1936 - 1939)39,ades y revolucirt dels treballadors del sectorítica, 1982.

BOSCH, M. Àngels, *Pous i Pagès: vida i obra*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, 1997.

BRAGULAT MAJORAL, Anna Mª, *Popular Film (1926-1937). Aportació a la història de la crítica cinematogràfica,* Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art, 1986.

- "Mateo Santos i la generació de Popular Film", *Cinematògraf*, 2ª època, nº 1, 1992, pp. 121-141.

BRIHUEGA, Jaime i PIQUERAS, Norberto (editors), *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*, València, Universitat de València, 2008.

BUESO, Adolfo, *Recuerdos de un cenetista. De la Semana Trágica (1909) a la Segunda República (1931)*, Barcelona, Ariel, 1976.

BUFORT I PEDRO, Eduard, "La premsa cinematogràfica a Barcelona: 1910-1931", *Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, vol. 2 (curs 1984-85).

BURGUET I ARDIACA, *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*, Barcelona, Edicions 62, 1984.

CABEZA, José, *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp, 2005.

CABRERA, Mercedes, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869 – 1951)*, Madrid, Alianza editorial, 1994.

CALLEJA, Eduardo, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

CAMÓS, Joan, "L'activitat política a l'Hospitalet de Llobregat (1923-1946). Testimoniatges de Francesc Pedra i Marià Corominas", *l'Avenç*, nº 60, maig de 1983, pp. 10-19.

- "Apunts d'investigació històrica, 1930-34 (III)", *Progrés*, nº 6, març de 1983, pp. 10-12.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", a BERTHIER, Nancy i Jean-Claude Seguin (directors), *Cine nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 25-36.

CAPARRÓS, Josep Mª, *El cine republicano español 1931-1939*, Barcelona, DOPESA, 1977.

- *Arte y política en el cinema de la República (1931-1939)*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1981.

- "Guillem Díaz-Plaja, introductor del cinema a la Universitat", *D'Art*, nº 11, 1985, pp. 353-354.

- *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

- "Guillem Díaz-Plaja, el primer curs universitari de cinema i l'ensenyament secundari", a *Doctor Buenaventura Delgado Criado. Pedagogo e historiador,* Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2009, pp. 703-711.

CAPARRÓS LERA José Mª; BIADIU, Ramón, *Petita història del cinema de la Generalitat*, Mataró, Edicions Robrenyo, 1978.

CAPARRÓS LERA, Josep Mª i Buenaventura D. Carner-Ribalta, *El Cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya: dels orígens a 1939*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1988.

CAPDEVILA, Lluís, *Àngel Samblancat*, Barcelona, Catalònia, 1927.

- *L'alba dels primers camins*, Andorra la Vella, Editorial Andorra, 1968.

- *De la Rambla a la presó,* Barcelona, Edicions La Paraula Viva, 1975.

CARRASCO URGOITI, Mª Soledad, "Ricardo Urgoiti, un ingeniero de la generación del 27", *El País*, 3-I-1980.

CARRASQUER, Francisco, "Cinco oscenses: Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín y Sender, en la punta de lanza de la prerrevolución Española", *Alazet. Revista de Filología*, nº 5 (1993), pp. 6-69.

CASANOVA, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939),* Barcelona, Crítica, 1997.

CASASSAS, Jordi (coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani (1808 – 1975)*, Barcelona, Pòrtic, 1999.

- *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània: 1814-1975*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.

- (director), *L'Ateneu i Barcelona. 1 segle i ½ d'acció cultural*, Barcelona, RBA-La Magrana, 2006.

CASASÚS, Josep Mª, *El Pensament periodístic a Catalunya. Assaig sobre l'evolució de les idees teòriques i professionals en matèria de periodisme*, Barcelona, Curial, 1987.

- *El periodisme a Catalunya*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

CASTRO, Antonio., *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 189.

CASTELLS DURAN, Antoni, *Les col·lectivitzacions a Barcelona, 1936 – 1939*, Hacer Editorial, 1993.

- *El proceso estatizador en la experiencia colectivista catalana (1936 – 1939)*, Móstoles, Madre Tierra, 1996.

CATALÁ, Josep Mª, Josetxo Cerdán i Casimiro Torreiro (coordinadors), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

CELA, Julia, "La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)", *Documentación de las ciencias de la información*, vol. 18 (1995), pp. 59-85.

CERDÁN, Josetxo, "Orphea Film: mito, anécdota y metonímia", a *Cuadernos de la Academia*, nº 10, desembre 2001, pp. 43-61.

COBB, Christopher, "Teatre del proletariat - teatre de masses. Barcelona 1931-1934", *Els Marges*, nº 21, 1981, pp. 121-128.

COMITÉ ECONÓMICO DE CINES, *Socialización el Espectáculo. Memoria*, Barcelona, 1937.

Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, Madrid, [Hijos de M. G. Hernández], 1931.

COSTA, Òscar, "Penyes i Tertúlies (1906-1939)", a Casassas, Jordi (dir.), *L'Ateneu i Barcelona. 1 Segle i ½ d'acció cultural*, Barcelona, RBA, 2006, pp. 389-417.

CRUSELLS, Magí i Josep Mª Caparrós Lera, *Cinema en temps de guerra, exili i repressió*, Barcelona, Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, 2010.

CRUSELLS, Magí i Morales Santos, Ángel, "Mateo Santos Cantero. Aportaciones cinematogràficas a su biografia", a *Actas del XIII Congreso de la AEHC. Aurora y melancolia. El cine español durante la II República*, A Coruña, Vía Láctea, 2011.

CULLA, Joan B., *El republicanisme lerrouxista a Catalunya: 1901-1923,* Barcelona, Curial, 1986.

CULLA, Joan B. i DUARTE, Àngel, *La premsa republicana*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1990.

DALL'ASTA, Monica, "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas", a TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGI, Santos (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 265-310.

DE VICENTE, César, "Un episodio teatral durante la Guerra Civil", *ADE teatro*, nº 97, setembre-octubre 2003, pp. 59-66.

DEL AMO, Alfonso i Mª Luisa Ibáñez Ferradas (editors), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996.

DÍAZ, Juan Antonio (coordinador), *Castellanos sin Mancha. Exiliados Castellano-Manchegos tras la Guerra Civil*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

DÍAZ DEL MORAL, Juan, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Córdoba: antecedentes para una reforma agraria*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1929.

DÍAZ-PLAJA, Fernando, *Francófilos y germanófilos. Los Españoles en la guerra Europea*, Barcelona, Dopesa, 1973.

DÍAZ-PLAJA, Guillem, *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, Publicacions de "La Revista", 1930.

DÍEZ, Xavier, *Utopia sexual a la prensa anarquista de Catalunya: la revista Ética-Iniciales (1927-1937),* Lleida, Pagès, 2001.

- *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Barcelona, Virus, 2007.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

DÍEZ TORRE, Alejandro R., *Orígenes del cambio regional y turno del pueblo: Aragón, 1900-1938* (2 vols.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003

DUARTE, Ángel, "La esperanza republicana", a CRUZ, Rafael; PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 169-199.

- *Història del republicanisme a Catalunya*, Lleida, Eumo Editorial, 2004.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, "Costismo y Anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)" [*Cuadernos de cultura aragonesa*, nº 33/34], Huesca, Edizions de l'Astral, 2000.

DURAN I PADRÒS, Anna, "La política cinematográfica de la Generalitat Republicana: el Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya", *Cinematògraf*, 2ª época, nº3, 2001, pp. 13-49.

EALHAM, Chris, *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

- "La lucha por la calle: la venta ambulante, la cultura de protesta y la represión en Barcelona (1930 – 1936), *Ayer*, nº 81, 2011, pp. 173 – 205.

ECHENAGUSÍA, Javier, "Las milicias de la cultura", *Historia 16*, nº 84, abril de 1983, pp. 24-30.

ELÍAS, Francisco, *El cine español y yo*, s.l., [1966]

ELORZA, Antonio "El anarcosindicalismo español bajo la dictadura (1923-1930). La génesis de la Federación Anarquista Ibérica (I)", *Revista de Trabajo*, nº 39-40, 1972, pp. 123-477.

- "La CNT bajo la dictadura (II)", *Revista de Trabajo*, nº 44-45, 1973-74, pp. 315-617.

- *La utopía anarquista bajo la segunda república*, Madrid, Editorial Ayuso, 1973.

ENZENSBERGER, Hans M., *El corto verano de la anarquía: vida y muerte de Durruti*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1975.

EROLES, Emili, *Memòries d'un llibre vell: cent anys de la vida d'un llibre,* Barcelona, Pòrtic, 1971.

ESCUDERO I ANGLÈS, Mª del Carme, "El Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya", *Cinematògraf*, vol. 1, 1984, pp. 35-50;

ESTERUELAS, Albert i Javier Ventura, "La joventut en l'anarquisme (1868-1910)", *Educació i Història: revista d'història de l'educació,* nº 1, 1994, pp. 44-55.

ESTIVILL, Josep, "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich", *Film-Historia*, Vol. VII, Nº 2 (1997), pp. 113-130.

FANÉS, Fèlix, *El Cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951),* València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Estudios sobre Joaquin Costa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, "Buñuel, Urgoiti y Filmófono", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 34, (2000), pp. 27-39.

- "Ricardo Urgoiti, ¿semblanza de una época?", *El País*, 14-IX-2000.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis i Josetxo Cerdán, *Ricardo Urgoiti: los trabajos y los días,* Madrid, Filmoteca española, 2007.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Panorama del cinema en Rusia*, Madrid, CIAP, 1930.

- *La guerra de España y el cine*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1972.

FERNÁNDEZ MELLADO, Rafael (coord.), *Rafael Gil, Director de cine*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.

FERNÁNDEZ DE MENDIOLA, Francisco, *Isaac Puente, el medico anarquista*, Tafalla, Txalaparta, 2007.

FERNÁNDEZ SORIA, Juan M., *Cultura y libertad. La educación en las Juventudes Libertarias* (1936-1939), València, Universitat de València, 1996.

- "Escuelas del frente, bibliotecas para soldados y alfabetización de trinchera", *Cultura escrita y sociedad*, nº 4, abril 2007, pp. 14-54.

FERRERO, Ángel; ROAS Deus, Saúl, "La línea general: representaciones del campo desde la ciudad", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas,* nº 30, gener-juny de 2011, pp. 63-85

FLORIT CAPELLA, Josep, "Lo Viejo y lo Nuevo (La línea general, 1929): aproximación didáctica", *Film-Historia*, vol. I, nº 2, 1991, pp. 103 – 108

FOGUET I BOREU, Francesc, *Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario. Cataluña, 1936-1939*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

- "Una fal·laç unitat sindical. Les relacions de la CNT i la UGT en el sector dels espectacles públics (1936-1939)", *Afers*, nº 47, 2004, pp. 141-155.

FOIX, Pere, *Apòstols i Mercaders*, (2ª ed.), Barcelona, Nova Terra, 1976.

FRANCO I GINER, Josep, *Cifesa, mite i modernitat: els anys de la República,* València, L'Eixam, 2000.

GABRIEL, Pere, *Classe Obrera i Sindicats a Catalunya, 1903-1920*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1981

- "Insurrección y política. El republicanismo ochocentista en Cataluña", a TOWNSON, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977),* Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 341-371.

- "Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936", a OYÓN, José Luis (coordinador), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras, 1918-1936*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998, pp. 99-126.

- "Propagandistas confederales entre el sindicato y el anarquismo. La construcción barcelonesa de la CNT en Cataluña, Aragón, País Valenciano y Baleares", *Ayer*, nº 45, 2002, pp. 105-146

- "La construcción de una cultura política popular. Centros y actividades republicanas bajo la Restauración", a CABRERO BLANCO, Claudia (et. al.) [coordinadors], *La escarapela tricolor. El republicanismo en la España contemporánea*, Oviedo, Universidad de Oviedo – RKR, 2008, pp. 87-114.

GALÍ, Alexandre, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, [Llibre XII: Música, Teatre i Cinema],* Barcelona Fundació Alexandre Galí, 1983.

GALLEGO, Ferran, *Barcelona, mayo de 1937: la crisis del antifascismo en Cataluña*, Barcelona, Debate, 2007.

GARCÍA ALONSO, María "Intuiciones visuales para pueblos olvidados. La utilización del cine en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 11, tardor de 2013.

GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Cine e identidad nacional española durante la II República*, Tesis Doctoral, València, Departament d'Història Contemporània de la Universitat de València, 2011.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.

GARCÍA GUATAS, Manuel [dir.], *Ramón Acín (1888-1936)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.

GARCÍA OLIVER, Juan, *El eco de los pasos. El anarcosindicalismo en la calle, en el Comité de Milicias, en el gobierno, en el exilio*, París-Barcelona, 1978.

GARCIA-PLANAS, Plàcid, *La revancha del reportero. Tras las huellas de siete grandes corresponsales de guerra*, Barcelona, Diëresis, 2007.

GODICHEAU, François, "Periódicos clandestinos anarquistas en 1937-1938: ¿las voces de la base militante?", *Ayer*, nº 55, 2004 (3), pp. 175-205.

GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

GÓMEZ CASAS, Juan, *Historia de la FAI: aproximación a la historia de la organización específica del anarquismo y sus antecedentes de la Alianza de la Democracia Socialista*, Madrid, Zero, 1977.

GÓMEZ MESA, Luis, *Los films de dibujos animados*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

- *Variedad de la pantalla còmica (una gran clase de cinema)*, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1932.

- *Autenticidad del cinema (teorías sin trampa)*, Madrid, GECI, 1936.

- "Autobiografía intelectual", *Anhropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 58, 1986, pp. 8-9.

GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís, *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya (1902-1923)*, Barcelona, Pòrtic, 1992.

GONZÁLEZ, Palmira, "Els intel·lectuals catalans i el cinema, 1906-1923", *L'Avenç*, nº 79, febrer de 1985, pp. 40-68.

- *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923),* Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - Edicions 62, 1987.

- "La crítica cinematográfica en la primera revista barcelonesa mirador (1929-1930)" a ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquin, Aldazábal, P. i Aldazábal, M. (editors), *Las vangaurdias artísticas en la historia del cine español (actas del III Congreso de la AEHC)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 309-351.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia en la España de la Restauración (1875-1977)*, Madrid, CSIC, 1998.

- *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.

- *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Lumen, 1999.

- *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 2004.

GUBERN, Román i Paul Hammond, *Los años rojos de Luís Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009.

GUEREÑA, Jean-Louis (coordinador), "Sección monogràfica: espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporània", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pp. 409-620.

GUTIÉRREZ MOLINA, José Luis, *Valeriano Orobón Fernández: anarcosindicalismo y revolución en Europa*, Valladolid, Libre Pensamiento, 2002.

HAMILTON, Marybeth, *When I'm bad, I'm better: Mae West, sex, and american entertainment*, Berkeley, University of California Press, 1997.

HEININK, Juan B. (editor), *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.

- "Las versiones múltiples", a PALACIO, Manuel i Pedro SANTOS (coordinadors), *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 243-272.

HEININK, Juan B. i Robert Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas habladas en castellano*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990.

HEININK, Juan B. i Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine espanyol. Films de ficción, 1931-1940,* Madrid, Filmoteca Española, 2008.

HERNÁNEZ MARTOS, José L. i RUIZ, Eduardo A., *Historia de los cine clubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

IÑÍGUEZ, Miguel, *Enciclopedia histórica del anarquismo español (3 vols.),* Vitoria, Asociación Isaac Puente, 2008.

IRUJO, José Mª, La lista negra. *Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2003.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, "La visita de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936", *Anuari de filologia. Secció F, Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 9, 1998-99, pp. 55-68.

JULIÁ, Santos, *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.

KERN, Robert W., *Red years, black years: a political history of spanish anarchism, 1911-1937*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1978.

LABRADOR BEN, Julia Mª, "Muerte no accidental de un anarquista español: el periodista y escritor Benigno Bejarano muere en un campo de exterminio", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 739, 2009, pp. 1063-1071.

LASA, Joan F., *Francisco Elías: pionero del cine sonoro en España*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1976.

LATORRE, Jorge, et. al., "Recepción del cinema soviético en España: una historia quijotesca entre guerras, censuras y complejas aventuras", *Anagramas*, vol. 9, nº 17, juliol-desembre de 2010, pp. 93-106.

LETAMENDI, Jon, & SEGIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Cataluña, Barcelona*, Euskadico Filmategia - Institució Catalana de les Indústries Culturals, 2004.

LINDO, José L., *Los estudios cinematográficos en Aranjuez. La meca del cine español (1932-1948)*, Salamanca, Gestión 10, 2007.

LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913),* [1981], Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

- *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988.

LLANAS, Manuel, *Gaziel: vida, periodisme i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

LORENZO, Cersar M., *Les anarchistes espagnols et le pouvoir, 1868-1969*, París, 1969.

LLOPIS, Juan M., *Juan Piqueras: el "Delluc" espanyol,* (2 vols.), València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

MAGNIEN, Brigitte [et. al.], *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

MADRID SANTOS, Francisco, *La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1989.

- *Solidaridad Obrera y el periodismo de raíz ácrata*, Badalona, Ediciones Solidaridad Obrera, 2007.

MADRID, Francisco; AISA, Ferran, *"Solidaridad Obrera": símbolo y mito de un periódico legendario*, Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1987.

MADRID, Francesc, *Sang a les Drassanes* [traducció de Gerard Bagué], Barcelona, Acontravent, 2010.

MADRIGAL, Arturo, *Arte y compromiso. España, 1917 – 1936*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

MAINAR, Rafael, *El Arte del periodista* [1906], Barcelona, Gallach, 1918.

MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.

- *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004.

- *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

MARFANY, Joan-Lluís, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975.

MARÍN, Dolors, *De la llibertat per conèixer, al coneixement de la llibertat. L'adquisició de cultura en la tradició llibertària catalana durant la Dictadura de Primo de Rivera i la Segona República Espanyola*, Tesi Doctoral, Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, 1997.

- *Clandestinos. El Maquis contra el franquismo, 1934-1975*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2002.

- *Anarquistas. Un siglo de movimiento libertario en España*, Barcelona, Ariel Historia, 2010.

MÁRQUEZ, José M. i Juan J. Gallardo, *Ortiz, general sin dios ni amo*, Barcelona, Hacer, 1999.

MARTÍN NIETO, Isaac, "Gitano, ignorante y traidor. Mariano R. Vázquez en la literatura histórica militante libertaria", a IBARRA, Alejandra (coordinadora editorial), *No es país para jóvenes [Actas del III Encuentro de jóvenes investigadores de la AHC],* Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2012.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan A., "El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro", a AA.VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 109-127

MARTÍNEZ FIOL, David i Susanna Tavera, "Corporativismo y revolución: los límites de las utopies proletarias en Catalunya (1936 – 1939)", *Historia Social*, nº 32, 1998, pp. 53-71.

MARTÍNEZ-MICHEL, Paula, "Los documentos anarquistas durante la Guerra Civil Española", A CASTRO DE PAZ, José Luis i David Castro de Paz (coordinadors), *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas,* A Coruña, Universidade da Coruña, 2009, pp. 49-72.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Mª Pau, *La producción cinematogràfica anarquista durante la guerra civil (1936-1939)*, Tesi Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

MAZA ZORRILLA, Elena (coordinadora), *Sociabilidad en la España contemporánea: historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid - Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial 2002.

MINGUET I BATLLORI, Joan M., "El Noucentisme contra el cinematògraf (la campanya anticinematogràfica de la revista "Catalunya")", *Cinematògraf*, nº 3, Barcelona, 1986, pp. 21-65.

- "El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa", a PALACIO, Manuel i Pedro SANTOS (coordinadors), *Historia General del Cine, vol. VI: La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 157-175.

- *El pensament cinematogràfic a Catalunya (1896-1936). (Intel·lectuals i corrents culturals enfront del cinema)*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1998.

- "Classicisme i cinema: Eugeni d'Ors, el noucentisme i les arts industrials", *Locus Amoenus*, Nº 5, 2000-2001, pp. 291-304.

MOLAS, Joaquim "La nova literatura popular: tradició i modernitat", a MOLAS, Joaquim (director del volum), *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna, Volum VIII*, Barcelona, Editorial Ariel, pp. 9-74.

MOLERO-MESA, Jorge (et. al), "Brazo y cerebro. Las dinámicas de inclusión-exclusión en torno a la profesión médica y el anarcosindicalismo español en el primer tercio del siglo XX", *Dynamis: acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, nº 33, (2013) pp. 19-41.

MOLNER, Eduard i Xavier Albertí, *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*, Barcelona, Viena Edicions – Ajuntament de Barcelona, 2012.

MONJO, Anna, "Barrio y militancia en los años treinta", a OYÓN, José Luis (ed.), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras (1918-1936)*, Barcelona, CCCB, 1998, pp. 143-158.

- *Militants. Participació i democràcia a la CNT als anys trenta*, Barcelona, Laertes, 2003.

MUÑOZ DÍEZ, Manuel, *Marianet: semblanza de un hombre*, México D.F., 1960.

MURGADES, Josep, "Eugeni D'Ors", MOLAS, Joaquim (director del volum), *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna. Volum IX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1987, pp. 78-83.

MUSCIO, Giuliana, "El New Deal", a RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932 – 1955)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 15-41.

NARVÁEZ FERNÁNDEZ, José, "Vida Manchega: revista regional ilustrada (1912-1918). (Apuntes para la Historia del periodismo) a *Cuadernos de estudios Manchegos*, nº 7, II época, desembre de 1977, pp. 175-208.

NAVARRO NAVARRO, Francisco Javier, *"El paraíso de la razón". La revista Estudios (1928-1937) y el mundo cultural anarquista*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.

- *Ateneos y grupos ácratas: vida y actividad cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la II República y la Guerra Civil*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

- "Mundo obrero, cultura y asociacionismo: algunas reflexiones sobre modelos y pervivencias formales", *Hispania. Revista española de historia*, vol. 63, nº 214, 2003, pp. 467-484.

- *A la revolución por la cultura. Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano (1931-1939)*, València, Universitat de València, 2004.

- "El "perfil moral" del militante en el anarquismo español (1931 – 1939)", *Spagna contemporánea*, nº 25, 2004, pp. 39-68.

- "El papel de los ateneos en la cultura y la sociabilidad libertarias (1931-1939): algunas reflexiones", *Cercles*, nº 8, gener de 2005, pp. 64-104.

NEBOT, Vicente, "Un poco de historia del Ateneo Racionalista de la Torrasa", *Progrés*, any IV, nº 32 (novembre de 1985), pp. 8-9.

OTERO URTAZA, Eugenio M., *Las Misiones Pedagógicas: una experiència de educación popular*, Sada, Ediciós do Castro, 1982.

OTERO URTAZA, Eugenio M. i María García Alonso (editors), *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Residencia de Estudiantes, 2006.

PALACIO, Manuel, "El público de los orígenes del cine", a TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGI, Santos (coordinadors), *Historia General del Cine. Volumen I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 219-239.

- "Cine de Vanguardia", a PALACIO, Manuel i PÉREZ PERUCHA, Julio, (coordinadors), *Historia General del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 259-302.

PALAU, Josep, *El cinema soviètic. Cinema i revolució*, Barcelona, Catalonia, 1932.

PANIAGUA, Xavier, *La Sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español (1930-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982.

PASSARELL, Jaume, *Homes i coses de la Barcelona d'abans,* Barcelona, Pòrtic, 1968.

- *Homes i coses de la Barcelona d'abans (segona part)*, Barcelona, Pòrtic, 1974.

- *Bohemis, pistolers, anarquistes i altres ninots*, Barcelona, Acontravent, 2010.

PAZ, Abel, *Durruti en la revolución española* [1972], Barcelona, La esfera de los libros, 1996.

PEDREIRA, Josep, *Soldats catalans a la Roja i Negra (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

PEDRET, Gerard, "La revolució esportiva. El Sindicat de Boxejadors Professionals de la CNT", *Ebre 38. Revista Internacional de la Guerra Civil (1936-1939)*, nº 2, desembre 2004, pp. 133-145.

PEIRATS, Josep, *La CNT en la revolución espanyola (3 vols)* [1951-1953], París, Ediciones Ruedo Ibérico, 1971.

- *De mi paso por la vida. Memorias,* [manuscrit original], [1975].

- *Los Anarquistas en la crisis política española*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976.

PÉREZ MERINERO, Carlos i David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935*, Valencia, Fernando Torres editor, 1975.

PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1983.

- "Cine español: 1918-1929", PALACIO, Manuel, i Julio Pérez Perucha (coordinadors), *Historia General del Cine, Vol. V. Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 95-127.

PINTADO, Fernando, *Perico en las Ramblas. Casi-Crónica de la Barcelona tenebrosa de 1900...,* Toulouse, Páginas Libres, [1948].

PINYOL VIDAL, Josep, "Melcior Niubó i Santdiumenge, un ninotaire de La Fuliola", *Barret Picat*, nº 189, desembre 2011, pp. 54-55.

PLANES, Josep Mª, *Els gàngsters de Barcelona*, Barcelona, Edicions Proa, 2002.

PORTER I MOIX, Miquel, "El cinema i la síntesi modernista", *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 248-260.

- *Adrià Gual i el Cinema primitiu de Catalunya (1897-1916),* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985.

- *Història del cinema a Catalunya (1895-1990),* Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.

- "Cultura cinematogràfica", a GABRIEL, Pere (coordinador), *Història de la Cultura Catalana. El Noucentisme 1906-1918*, Barcelona, Edicions 62, 1996, pp. 245-272.

DE PRADA, Juan Manuel, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona, Planeta, 2000.

- *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

REIG, Ramiro, "El republicanismo popular", *Ayer*, Nº 39, 2000, pp. 83-102.

REY REGUILLOS, Antonia del, *El cine español de los años veinte. Una identidad negada*, València, Ediciones Episteme, 1998.

REYES, Alfonso; GUZMÁN, Martín L. i Francisco de Onís, *Frente a la Pantalla*, México DF, Dirección General de Difusión Cultural, 1963.

RIAMBAU, Esteve, *El paisatge abans de la batalla. El Cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1994.

RÍO SANTOS, Sonia del, *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña (1928-1929). Una aproximación desde la prensa obrera*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, 2002.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil española*, Barcelona, Barril Barral Editores, 2010.

- *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de república*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011.

RIQUER, Borja de (dir.), *Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans. Vol. VIII: L'època dels nous moviments socials, 1900-1930*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.

ROBLES EGEA, Antonio, "Republicanismo y horizonte europeo", a TOWSON, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977), Madrid, Alianza Editorial, 1994*, pp. 293-312.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *Un mecenatge cinematogràfic. Vida i obra de Delmiro de Caralt*. Barcelona, Fundació Mediterrània, 1987.

- "El pensament cinematogràfic català fins als anys deu", *Revista de Catalunya* [nova etapa], nº 27, febrer de 1989, pp. 110-119.

- "La revista Cinema Amateur (1932-1936)", *Gazeta. Actes de les Primeres Jornades de la Premsa*, Barcelona, IEC, 1994, pp. 315-332.

- *El jazz y sus espejos*, Madrid, Editorial de la Torre, 2002.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim i ALSINA, Homero (editors), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (2ª edició), Madrid, Cátedra, 1993.

RUIZ, Julius, "MIQUEL MIR: Diario de un pistolero anarquista; CARLOS GARCÍA-ALIX: El honor de las injurias", *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 23, 2010, pp. 319-321.

RUIZ PÉREZ, Jesús, "Soviet y República. La lógica insurreccional de la extrema izquierda republicana durante el trienio bolchevista", a RIVERA, Antonio, ORTIZ DE ORRUÑO, José María i UGARTE, Javier (Eds.): *Movimientos sociales en la España contemporánea*, Madrid, Abada Editores, 2008 (*Actas del VIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Vitoria, del 20 al 22 de septiembre de 2006*), pp. 929-948.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo, "Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val de Omar", a *Cinematògraf*, nº 3, 2ª época, 2001, pp. 211-220.

SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993.

SAMBLANCAT, Ángel, *Jesús atado a la columna*, Barcelona, Bauzá, 1925.

SAMBLANCAT, Neus, *Luz, fuego y utopía revolucionaria: análisis de la obra literaria de Ángel Samblancat*, Barcelona, La Llar del llibre, 1993.

SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007.

SANTACANA, Carles (coordinador), *Sociabilitat i àmbit local (actes del VI Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya:* Barcelona, 30 de novembre i 1 de desembre de 2001), Barcelona, *L'Avenç*, 2003.

SANTOJA, Gonzalo, *Las Obras que si escribieron algunos autores que no existen. Notas para la historia de la novela revolucionaria de quiosco en España 1905-1939,* Madrid, La Productora de Ediciones, 1993.

- *Las novelas rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.

SANTOS, Mateo, *Periodismo y periodistas. Conferencia leída el 6 de mayo en la Academia de Bellas Artes de Sabadell*, Sabadell, Imp. Canals y Vila, 1921.

- *Un ensayo de teatro experimental*, Casp, Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937.

- *El cine bajo la svástica: la influencia fascista en el cinema internacional*, Barcelona, Tierra y Libertad, 1937.

SANTOS, Mateo; LONGI, Elsy, *Aguafuertes de la guerra civil*, [Casp?], Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937.

SANZ, Ricardo, *El sindicalismo y la política: Los Solidarios y Nosotros*, Toulouse, 1966.

SERRANO, Carlos, "Relato breve y literatura militante. En torno a "La Novela Ideal", a EGIDO MARTÍNEZ, Aurora Gloria i Yves-René Foquerne (coordinadors), *Formas breves de relato*, Saragossa, Casa de Velázquez – Departamento de Literatura Esapañola de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 221-242.

SIGUAN Boehmer, Marisa, *Literatura popular libertaria. Trece años de "La novel·la ideal" (1925-1938)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

- *La recepción de Ibsen y de Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990.

SOLÀ I GUSSINYER, Pere, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya. L'Ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona, La Magrana, 1978.

- *Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939*), Barcelona, Tusquets, 1978.

- *Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

SOLSONA, Braulio, *Evocaciones periodísticas y políticas*, Barcelona, Pòrtic, 1967.

SÒRIA, Josep Mª, "La maldición de los hermanos Badia", *La Vanguardia*, 3-10 d'agost de 2003.

TASIS, Rafael i Joan Torrent, *Història de la premsa catalana* (2 vols.), Barcelona, Editorial Bruguera, 1966-1969.

TAVERA, Susanna, "La premsa anarco-sindicalista (1868-1931)", *Recerques*, nº 8, 1977, pp. 85-102.

- *Solidaridad Obrera. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939),* Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1992.

- "Models de periodisme i premsa obrera: Solidaridad Obrera, diari (1916-1939)", a *La premsa, la ràdio i la televisió des d'una perspectiva històrica, Actes de les XII Jornades d'estudis històrics locals celebrades a Palma del 3 al 5 de novembre de 1993*, Palma, IdEB, 1994, pp. 147-157.

- "Revolucionarios, publicistas y bohemios: los periodistas anarquistas (1918-1936)", a Hofmann, Bert; Joan i Tous, Pere i Tietze Mandred, (coordinadors), *El anarquismo español y sus tradiciones*, Madrid, Vevuert-Iberoamericana, 1995, pp. 377-392.

- "Escola de rebel·lia. La joventut i l'anarco-sindicalisme", a UCELAY-DA CAL, Enric (dir.), *La joventut a Catalunya al segle XX. Materials per a una Història, I*, Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 139-157.

- *Federica Montseny. La indomable (1905-1994)*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2005.

TAVERA, Susanna i José Álvarez Junco, "El publicismo como militancia anarquista", a ANTÓN, Joan i Miquel Caminal (coordinadors), *Pensamiento político en la España contemporánea*, Barcelona, Teide, 1992, pp. 221-242.

TAVERA, Susanna i Enric Ucelay-Da Cal, "Grupos de afinidad, disciplina bèl·lica y periodismo libertario, 1936-1938", *Historia Contemporánea*, nº 9, 1993, pp. 167-190.

- "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer*, nº 13, 1994, pp. 115-146.

TAVERA, Susanna i Eulàlia Vega, "L'afiliació sindical a la CRT de Catalunya: entre l'eufòria revolucionària i l'ensulsiada confederal. 1919-1936", *Actes del col·loqui internacional "Revolució i Socialisme": Barcelona, 14, 15 i 16 de desembre de 1989*, Barcelona, Edició conjunta a cura de la Universitat Autònoma de Barcelona, l'Institut Francés i la Fundació Caixa de Catalunya, 1990, pp. 343-363.

TOMAS I FREIXA, Jordi, et. al., *El cinema amateur a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals, 2009.

TORRA, Quim, *Viatge involuntari a la Catalunya imposible. Tres periodistes oblidats i l'espectre d'Eugeni Xammar*, Barcelona, Proa, 2010.

TORRELLA I PINEDA, Josep, "Els Inicis del cinema amateur a Catalunya i els seus anys daurats", *Cinematògraf,* 2ª época, nº 1, 1992, pp. 145-158.

TORRES, Augusto M., *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.

TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín* (1888-1936). *Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998.

UCELAY-DA CAL, Enric, *La Catalunya populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*, Barcelona, La Magrana, 1982.

- "Formas grupales masculinas en la sociedad catalana: una hipótesis de trabajo sobre los mecanismos fundamentales del asociacionismo catalán", *Boletín Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo*, època IV, Nº 10, desembre 1996, pp. 11-44.

UCELAY-DA CAL, Enric i Susanna Tavera, "Una revolución dentro de otra: la lógica insurreccional en la política española, 1924-1934", *Ayer,* 13, 1994, pp. 115-146.

- "Un andamio en movimiento: Organigrama y territorio en la CNT", OYÓN, José Luis i Juan José Gallardo (coordinadors), *El cinturón rojinegro. Radicalismo cenetista y obrerisme en la perifèria de Barcelona 1918-1939*, Barcelona, Ediciones Carena i Grupo de historia José Berruezo, 2004, pp. 377-430.

VALLÉS, Antonio, *Historia de la política de Fomento del Cine Español*, València, Ediciones de la Filmoteca, 2000.

VÀZQUEZ, Eva, "Ángel Marsà: joventut i rauxa. El crític amic", *El Punt / Avui*, 15-XI-2013.

VINYES, Ricard, *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

WATTS, Jill, *Mae West: an icon in black and white*, New York, Oxford University Press, 2001.

WINSTON, Colin M., *La classe trabajadora y la derecha en España 1900-1936*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

Publicacions periòdiques (per ordre de publicació)

El Liberal (Madrid, 1879 – 1939)

El Progreso (Barcelona, 1906 – 1933)

Vida Manchega (Ciudad Real, 1912 – 1918)

El Cine (Barcelona, 1912 – 1936)

Los Miserables (Barcelona, 1913 – 1918)

España (Madrid, 1915 – 1924)

Germinal (Barcelona, 1916)

El Quijote (Barcelona, 1916)

El Tiempo (Barcelona, 1916 – 1919)

El Resumen (Barcelona, 1917 – 1925)

La Nación (Barcelona, 1919 – 1920)

La Tarde (Barcelona, 1920 – 1921)

L'Igualadí (Igualada, 6ª etapa, 1921)

Generación Consciente (Alcoi, 1923 – 1928)

La Revista Blanca (Barcelona, 2ª època, 1923 – 1936)

Mediterráneo (Barcelona, 1926 – 1929?)

Popular Film (Barcelona, 1926 – 1937)

Ética (Barcelona, 1927 – 1929)

Estudios (Alcoi-València, 1928 – 1937)

L'Opinió (Barcelona, 1928 – 1934)

Iniciales (Barcelona, 1929 – 1937)

Acción (Barcelona, 1930 – 1931)

Solidaridad Obrera (Barcelona, 5ª època, 1930 – 1939)

Tierra y Libertad (Barcelona, 1930 – 1939)

Boletín de Información del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (Madrid, 1931)

Ágora (Barcelona, 1931 – 1932)

El Luchador (Barcelona, 1931 – 1933)

Flama (Barcelona, 1931 – 1936)

Cinema Amateur (Barcelona, 1932 – 1936)

Orto (València, 1932 – 1933)

Suplemento de Tierra y Libertad (Barcelona, 1932 – 1934)

Nuestro Cinema (Madrid-París, 1932 – 1935)

Nueva Humanidad (Barcelona, 1933)

Cinefarsa (Barcelona, 1934)

Rebelión (Barcelona, 1934)

Cinegramas (Madrid, 1934 – 1936)

Sparta (Madrid, 1934 – 1936)

Tiempos Nuevos (Barcelona, 1934 – 1938)

¡Liberación! (Barcelona, 1935 – 1936)

Más Lejos (Barcelona, 1935 – 1936)

Proyector (Barcelona, 1935 – 1936)

Ideas (Hospitalet de Llobregat, 1936 – 1937)

Mi Revista (Barcelona, 1936 – 1938)

Ruta (Barcelona, 1936 – 1939)

Espectáculo (Barcelona, 1937)

Nuevo Cinema (Barcelona, 1937)

Faro (Barcelona, 1937 – 1938)

Umbral (València-Barcelona, 1937 – 1939)

La Ilustración ibérica (Barcelona, 1938)

Timón (Barcelona, 1938 – 1939)

Annexos

Filmografia

A continuació s'adjunten una sèrie de ressenyes d'aquells films sobre els quals hi ha constància efectiva de la seva projecció a Barcelona en festivals o sessions cinematogràfiques llibertàries, així com també d'aquelles altres produccions que foren igualment objecte a tal efecte de comentaris o ressenyes elogioses en algunes publicacions anarcosindicalistes pel seu suposat valor referencial o caràcter exemplar en matèria "artística" i/o "humanística". D'aquí que tots els films ressenyats hagin estat ja oportunament citats i en alguns casos fins i tot comentats de forma més o menys extensa en el treball i que el present annex tingui un valor i una funcionalitat com a complement. A tal efecte s'ha optat per conferir-li un format de "catàleg" o guia, en la qual, seguint un ordre estrictament cronològic relatiu a la data de producció i estrena, s'inclouen les principals dades tècniques i artístiques dels films, així com també les corresponents referències hemerogràfiques relatives a publicacions llibertàries del període.

Títol original: *Branenósets Potiemkin*

Pais: URSS

Any: 1925

Direcció: Sergei M. Eisenstein

Guió: Sergei M. Eisenstein

Producció: Goskino

Fotografia: Eduard Tissé, Vladimir Popov

Muntatge: Sergei M. Eisenstein

Música: Edmund Meisel

Intèrprets: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, Konstantin Feldman, Beatrice Vitoldi.

Sinopsi: El juny de 1905, els mariners del cuirassat rus Potemkin, farts de les males condicions imperants a bord i de les vexacions a què són sotmesos habitualment pels oficials, s'amotinen. Quan la notícia arriba a Odessa, els seus habitants surten al carrer en suport dels mariners, però són brutalment reprimits per les autoritats tsaristes, iniciant-se llavors un moviment de protesta arreu de l'imperi, el qual tindrà finalment també el suport de la resta de la flota russa del Mar Negre, que deixarà marxar lliurement al Potemkin.

Comentaris: considerat en l'Exposició Universal de Brusel·les de 1958 com el millor film de la història, fou un encàrrec del govern bolxevic per commemorar el vintè aniversari de la revolució fallida de 1905. Eisenstein planejà inicialment l'episodi del Potemkin com un capítol més d'una gran epopeia fílmica però finalment decidí centrar l'obra en aquests fets. La versió espanyola del film fou obra de l'anarquista Valeriano Orobón Fernández.

Referències premsa llibertària: COMINO, Pepe "El cine puro", *Solidaridad Obrera*, 13-XII-1930; MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios,* nº 141, maig de 1935.

L'Exprés blau

Títol original: *Galuboy ekspress*

País: URSS

Any: 1929

Direcció: Ilya Trauberg

Guió: Leonid Iyerikhonov, Ilya Trauberg, Sergei Tretyakov

Producció: Sovkino

Fotografia: Boris Khrennikov, Yuri Stilyanudis (Georges C. Stilly)

Intèrprets: Sergei Minin, Igor Chernyak, I. Arbenin, Yakov Gudkin, I. Savelyev, San Bo Yan, Lian Din Do, Chu Chai Wan, Chzan Kai, A. Vardul

Sinopsi: El film és un al·legat contra l'imperialisme occidental a la Xina. En un ferrocarril en el qual ha de viatjar un diplomàtic britànic que dóna suport als militars antirevolucionaris xinesos esclatarà una rebel·lió d'un grup de treballadors xinesos quan un soldat britànic, ebri, intenti abusar d'una jove camperola, mare d'un criatura.

Comentaris: Considerat una de les produccions més abstractes de la cinematografia soviètica clàssica en el seu tractament del muntatge, el film suposà el debut com a director d'Ilya Trauberg –germà del també director i guionista Leonid Trauberg—, qui anteriorment havia treballat a les ordres d'Eisenstein a *Octubre*. El film s'ha considerat sovint com un precursor de les produccions ferroviàries i font d'inspiració per a Josef von Stenberg per a la realització de la seva aclamada *L'exprés de Shanghai* (*Shangai express*, 1932).

Referències premsa llibertària: COMINO, Pepe, "De la última sesión de Cinaes", *Solidaridad Obrera*, 26-IV-1931; A(dolfo) B(allano), "Una sesión de cinema social y una charla de Mateo Santos", *Solidaridad Obrera*, 7-III-1933; BALLANO, Adolfo, "El cinema social", *Nueva Humanidad*, nº 2, 17-III-1933; "Ateneo Libertario de Sans. Un festival cinematográfico edificante", *Solidaridad Obrera*, 31-III-1933; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935; SANTOS DAVANT, L., "Laboriosa gestación de una semilla", *Tiempos Nuevos*, 1-VII-1935.

Títol original: *Hearts in exile*

País: EUA

Any: 1929

Direcció: Michael Curtiz

Guió: Harvey Gates

Producció: Warner Bros.

Fotografia: William Rees

Intèrprets: Dolores Costello, Grant Withers, James Kirkwood, George Fawcett, David Torrence, Olive Tell, Lee Moran, Tom Dugan, Rose Dione, William Irving.

Sinopsi: El film presenta una història d'amor ambientada en la Rússia tsarista. La filla d'un humil pescador, convençuda d'haver estat abandonada pel seu amant, es casa amb un jove noble rus. En realitat, però, l'amant ha estat deportat a Sibèria, on anys més tard coincidirà a la presó amb el noble rus, també deportat. Allí es retrobarà, finalment, amb la seva antiga amant, que havia acompanyat al seu marit en el desterrament i l'exili. Aquest, finalment, en comprovar que la seva esposa està encara enamorada del seu jove amant, acaba suïcidant-se.

Comentaris: Rodada inicialment amb diàlegs muts i acompanyament musical i posteriorment sonoritzada completament, la pel·lícula és un "remake" del film homònim rodat originalment l'any 1915 per James Young i protagonitzat per Clara Kimball, una de les primeres grans "stars" del cinema mut nord-americà. Malgrat no conservar-se cap còpia de la versió rodada el 1929, sembla ser que aquesta s'estrenà amb dos finals alternatius: en un, els dos joves amants fugen de Sibèria i retornen plegats a casa; mentre que en l'altre, la parella comparteix desterrament a Sibèria. Es desconeix, però, quina fou la versió estrenada a casa nostra.

Referències premsa llibertària: "Ateneo Libertario de Sans. Un festival cinematográfico edificante", *Solidaridad Obrera*, 31-III-1933.

La línia general

Títol original: *Staroye i novoye*

País: URSS

Any: 1929

Direcció: Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov

Guió: Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov

Producció: Sovkino

Fotografia: Eduard Tissé

Música:

Intèrprets: María Lapkina, M. lvanin, Vasia Buzenkov, Kostia Vasiliev, Nejinkov, Jurtin, Chujimarev, I. Yudin, A. Sujareva, Matvei, Mijail Gomorov, M.Palev, Nudjin

Sinopsi: El film és un al·legat en favor de la col·lectivització i modernització del camp impulsada a l'URSS pels bolxevics, en el qual es presenta la història de Marfa, una jove camperola enfrontada a la superstició i creences "primitives" dels que l'envolten i l'oposició dels "kulaks" (camperols rics) de la zona. Amb l'ajut d'altres camperols pobres i sota l'inspiració dels joves dirigents bolxevics, Marfa intentarà impulsar la col·lectivització i modernització de les terres amb la creació d'una granja cooperativa.

Comentaris: El film fou la darrera producció muda d'Eisenstein, qui havia iniciat el seu rodatge l'any 1926 per abandonar-la poc després per filmar *Octubre* (1928). En reprendre novament el seu rodatge, el director rus es veié sotmès a les exigències de les noves autoritats soviètiques encapçalades per Stalin i hauria de modificar els seus plantejaments inicials i estrenar el film amb un nou muntatge i títol: *Lo vell i lo nou*. Malgrat tot, el film es manté fidel al característic estil del mestre Eisenstein en relació al muntatge cinematogràfic i la seva funcionalitat didàctica.

Referències premsa llibertària: "Dos sesiones de cinema social", *Tierra y Libertad*, 14-VII-1934; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935.

El presidi

Títol original: *El presidio / The big House*

Pais: EUA - Espanya

Any: 1930

Direcció: Edgar Neville, Ward Wing

Guió: Joseph Farnham, Martin Flavin, Frances Marion i Edgar Neville.

Producció: Cosmopolitan Productions – Metro-Goldwyn Mayer (MGM)

Fotografia: Max Fabian, Leonard Smith

Intèrprets: Juan de Landa, Carlos Cea, José Crespo, Tito Davison, Juan de Homs, Luis Llaneza, Giovanni Martino, Vicente Padula, Alma Real, Gabry Rivas.

Sinopsi: Kent Marlowe, un jove introvertit i de família benestant, és condemnat a 10 anys de presó després de conduir ebri i provocar un accident amb el seu automòbil en el qual resulten mortes dues persones. Obligat a compartir cel·la i dia a dia amb perillosos i violents delinqüents, com el falsificador John Morgan i l'assassí Butch Schmidt, el jove Kent intentarà sobreviure i adaptar-se a un dia a dia dominat per la violència, fins a veure's immers finalment en un motí de fatals conseqüències.

Comentaris: Versió espanyola de l'exitós film *The big House*, de George W. Hill, guanyadora de 2 premis Oscar i que comptà també amb versions francesa, alemanya i italiana. L'espanyola fou rodada de forma simultània a l'original seguint la norma de les "dobles versions", és a dir: en els mateixos decorats, vestuari, etc., i amb un guió adaptat. El film suposà un gran èxit per a l'actor Juan de Landa, en el paper del violent Butch (en la versió nord-americana interpretat per Wallace Beery), qui esdevindria així una de les principals estrelles hispanes de la curta etapa de les dobles versions de Hollywood. El film original de George W. Hill ha estat considerat, pel seu realisme anterior als convencionalismes i l'autocensura del codi Hays, un dels principals i pioners referents del subgènere cinematogràfic de les presons.

Referències premsa llibertària: TORYHO, Jacinto, "Las ideas y el arte. "El presidio". *Solidaridad Obrera*, 28-VI-1933; TORYHO, Jacinto, "Las ideas y el arte. Una interviu con Juan de Landa", *Solidaridad Obrera*, 29-IV-1933.

Títol original: *Westfront 1918*

Pais: Alemanya

Any: 1930

Direcció: Georg W. Pabst

Guió: Ernst Johannsen, Ladislaus Vajda, Peter Martin Lampel

Producció: Bavaria Film, Nero-Film A.G.

Fotografia: Charles Métain, Fritz Arno Wagner.

Música: Alexander Laszlo

Intèrprets: Fritz Kampers, Gustav Diessl**,** Hans-Joachim Moebis, Claus Clausen, Jackie Monnier, Hanna Hoessrich, Else Heller

Sinopsi: El film explica les vivències d'un grup de soldats alemanys a les trinxeres de França durant la I Guerra Mundial i la decepció viscuda per un d'ells quan presencia horroritzat la degradació i la misèria a la qual es veuen condemnats els seus familiars i compatriotes de la rereguarda a causa de la pobresa provocada pel conflicte. Decebut, retorna al front coincidint amb un gran atac dels tancs francesos contra les línies alemanyes.

Comentaris: El film –que manté nombrosos paral·lelismes amb l'aclamada *Res de nou al front*, del nord-americà Lewis Milestone— està basat en la novel·la *Vier von der Infanterie* de l'alemany Ernst Johannsen (que participà en la seva adaptació cinematogràfica) i és el primer film sonor del director alemany Georg. W. Pabst, destacant en aquest sentit per la complexitat de la pionera gravació de sons en rodatges d'exteriors. A causa del seu accentuat pacifisme i anti-militarisme, el film fou prohibit a l'alemanya nazi, acusat de traïció i de fomentar la covardia.

Referències premsa llibertària: A(dolfo) B(allano), "Una sesión de cinema social y una charla de Mateo Santos", *Solidaridad Obrera*, 7-III-1933; BALLANO, Adolfo "El cinema social", *Nueva Humanidad*, nº 2, 17-III-1933; MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 141, maig de 1935; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935.

Carbó

Títol original: *Kameradschaft*

País: Alemanya, França

Any: 1930

Direcció: Georg W. Pabst

Guió: Anna Gmeyner, Peter M. Lampel, Karl Otten, Gerbert Rappaport, Ladislaus Vajda, Léon Werth

Producció: Nero-Film AG i Gaumont-Franco Film-Aubert

Fotografia: Robert Baberske, Fritz Arno Wagner

Muntatge: Hans Oser, Marc Sorkin

Música: G. von Rigelius

Intèrprets: Alexander Granach, Fritz Kampers, Ernst Busch, Elisabeth Wendt, Gustav Puttjer, Oskar Hocker, Daniel Mendaille, Georges Charlia, Andree Ducret, Alex Bernard.

Sinopsi: Una mina de carbó situada en la frontera franco-alemanya ha quedat dividida en el seu interior a conseqüència del Tractat de Versalles. Quan una explosió de gas deixa atrapat al seu interior un grup de miners francesos, un grup de miners alemanys convencen el seu capatàs per intentar arribar fins els seus homòlegs, deixant així de banda les rancúnies i diferències nacionals apel·lant a la solidaritat de classe.

Comentaris: el film està inspirat en uns fets ocorreguts l'any 1906 a França, quan un terrible accident en una mina de carbó de Courrieres provocà la mort de més d'un miler de treballadors. La magnitud de la tragèdia motivà llavors que equips de miners alemanys procedents de la veïna Westfalia participessin espontàniament en les tasques de rescat. Per la seva exaltació de la solidaritat humana i el repudi als odis i rancúnies nacionals, el film es considera una continuació de *Quatre d'Infanteria* (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930).

Referències premsa llibertària: A(dolfo) B(allano), "Una sesión de cinema social y una charla de Mateo Santos", *Solidaridad Obrera*, 7-III-1933; BALLANO, Adolfo "El cinema social", *Nueva Humanidad*, nº 2, 17-III-1933; MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 141, maig de 1935; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935; PEIRATS, Josep, "Por un cinema social", *¡Liberación!*, nº 1, juny de 1935.

Títol original: *All quiet on the Western Front*

País: EUA

Any: 1930

Direcció: Lewis Milestone

Guió: Maxwell Anderson, George Abbot, Lewis Milestone, Walter Anthony (cartells originals versió muda)

Producció: Universal Pictures

Fotografia: Artur Edeson, Karl Freund

Música: Sam Perry, Heinz Roemheld

Intèrprets: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Arnold Lucy, Ben Alexander, Scott Kolk, Owen Davis Jr., Walter Browne Rogers, Slim Summerville, Russell Gleason

Premis: Óscar al millor film (1930) i a la millor direcció (1930).

Sinopsi: Coincidint amb l'esclat de la I Guerra Mundial, un grup de joves estudiants alemanys són convençuts pel seu professor a allistar-se a l'exèrcit per lluitar en favor del seu país. Tanmateix, l'entusiasme i el fervor patriòtic originals desapareixen progressivament a mesura que constaten la realitat de la guerra de trinxeres i un a un van caient víctimes de les bales i de la metralla.

Comentaris: Basat en la novel·la homònima de l'alemany Erich Mª Remarque, el film fou prohibit pel règim nazi (a l'igual que el text original), acusat de trair la memòria del soldat alemany. Considerat una de les grans obres del cinematografia mundial, el film fou la primera producció sonora de Lewis Milestone, que obtindria amb aquesta el seu segon premi Óscar com a director (el primer l'havia obtingut dos anys abans amb la comèdia *Germans d'armes* (*Two Arabian Knights*, 1927)). L'any 1979 es rodaria una nova versió per a la televisió amb el mateix títol dirigida per Delbert Mann.

Referències premsa llibertària: PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935.

Títol original: *Sous les toits de Paris*

País: França

Any: 1930

Direcció: René Clair.

Guió: René Clair.

Producció: Films Sonores Tobis.

Fotografia: Georges Périnal, Georges Raulet.

Música: Raoul Moretti, Vincent Scotto.

Intèrprets: Albert Préjean, Pola Illéry, Gaston Modot, Bill Bocket, Paul Ollivier, Raymond Aimos, Thomy Bourdelle.

Sinopsi: L'acció es situa en els carrerons dels baixos fons de París l'any 1929 i narra la història d'Albert, un cantant de carrer que una nit coneix i s'enamora ràpidament de Pola, una jove immigrant romanesa. Quasi simultàniament, Louis, el millor amic d'Albert, i Fred, un pinxo que lidera una banda de carteristes, s'enamoren també de Pola, desencadenant-se a partir d'aquí una rivalitat a tres bandes per l'amor i els favors de la noia que posarà en joc l'amistat i la camaraderia existent entre Albert i Louis.

Comentaris: una visió nostàlgica i romàntica al París bohemi i popular del primer terç del segle XX i una de les primeres mostres del primitiu cinema sonor europeu i la primera producció sonora francesa de ressò internacional realitzada, irònicament, per un director que no ocultà en un primer moment la seva hostilitat a la introducció del so en el cinema. Per bé que fou presentat públicament com a "completament sonor i parlat" i la seva trama argumental es desenvolupa a l'estil d'un musical, el film manté encara un estil molt proper als cànons del cinema mut, amb pocs diàlegs i una banda sonora i musical sincronitzada a posteriori i en tot moment orientada a reforçar la preeminència narrativa dels elements visuals.

Referències premsa llibertària: SANTOS DAVANT, L. "De la pobreza "moral" del cinema capitalista, pasando por un film de René Clair, al hipotético cinema español", *Tiempos Nuevos*, 5-XII-1934.

Títol original: *Mädchen in Uniform*

País: Alemanya

Any: 1931

Direcció: Leontine Sagan

Guió: Christa Winsloe, Friedich Damman

Producció: Deutsche Film-Gemeinschaft

Fotografia: Reimar Kuntze, Franz Weihmayr.

Música: Hanson Milde-Meissner

Intèrprets: Emilia Unda, Dorothea Wieck, Hedwig Schlichter, Hertha Thiele, Ellen Schwanneke.

Sinopsi: Ambientada l'any 1910 a Potsdam, el film explica la història de la jove Manuela von Meinhardis una orfe que és internada per la seva tieta en una institució per a filles d'oficials de l'exèrcit en la qual impera una fèrria disciplina, només mitigada parcialment pel caràcter afable i atent de la jove professora von Bernburg. A l'igual que altres noies de l'institució, Manuela s'enamora de la jove professora, a la qual arribarà a declarar públicament el seu amor, motiu pel qual serà confinada en solitari. A causa d'això la jove Manuela acaba suïcidant-se.

Comentaris: basat en la novel·la *Das Mädchen Manuela*, de la germano-hongaresa Christa Winsloe, el film va estar envoltat d'una gran polèmica a causa de l'explícit i pioner tractament del lesbianisme. D'aquí que, malgrat el seu indiscutible immediat èxit comercial arreu del món, hagués de patir nombrosos retalls i censures (encara avui no restituïdes completament) i que fins i tot comptés amb dos finals alternatius: en la versió estrenada a Gran Bretanya i Alemanya, per exemple, la jove protagonista és salvada en el darrer moment del suïcidi per les seves companyes. L'any 1958 es rodà una nova versió, protagonitzada per Romy Schneider, molt aigualida en el seu tractament de l'homosexualitat.

Referències premsa llibertària: "Muchachas de uniforme", *Solidaridad Obrera*, 8-XI-1932; SANTOS DAVANT, L., "Laboriosa gestación de una semilla", *Tiempos Nuevos*, 1-VII-1935.

El camí de la vida

Títol original: *Putevka v zhizn*

País: URSS

Any: 1931

Direcció: Nikolai Ekk

Guió: Nikolai Ekk, Aleksandr Stolper, R. Yanushkevich

Producció: Mezhrabpomfilm

Fotografia: Vasili Pronin

Música: Yakov Stollyar

Intèrprets: Nikolai Batalov, Yvan Kyrlya, Mikhail Dzhagofarov, Mikhail Zharov, Aleksandr Novikov, Mariya Andropova, Vladimir Vesnovsky, Mariya Gonfa

Sinopsi: Amb la finalitat de solucionar el problema dels nois abandonats al carrer durant els darrers anys del tsarisme i coneguts com a "*bezprizorni"*, les noves autoritats soviètiques creen una organització dedicada a acollir-los en comunes i allunyar-los d'aquells adults que els impulsen a delinquir. A partir d'aquí, el film explica la relació establerta entre un oficial encarregat d'una d'aquestes comunes i un grup de nois acollits quan tots plegats s'embarquen en el projecte de construcció d'una via ferroviària, la qual es veurà sotmesa a constants sabotatges.

Comentaris: El film es considera la primera producció cinematogràfica completament sonoritzada a l'URSS, per bé que manté encara l'estil característic de les produccions clàssiques mudes en relació al muntatge. Més enllà de la seva trama anecdòtica i notable intenció propagandística, el film es presenta també com una evocació de les teories pedagògiques i experiències d'Antón Makarenko, qui l'any 1920 havia impulsat la colònia Màxim Gorki per a joves delinqüents. L'any 1956 es rodaria una nova versió, *Pedagogicheskaya poema*, a càrrec d'Aleksei Maslyukov i Mechislava Mayevskaya.

Referències premsa llibertària: COMINO, Pepe, "El camino de la vida", *Solidaridad Obrera*, 4-III-1932; PELLICER, Francisco, "El camino de la vida", *Solidaridad Obrera*, 24-XI-1932; RENAU, José, "El camino de la vida. Film ruso de Nikolai Ekk", *Orto*, nº 5, juliol de 1932; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935.

L'Opera de quat'sous

Títol original: *L'opéra de quat'sous - Die Dreigroschenoper*

País: França, Alemanya, EUA

Any: 1931

Direcció: George W. Pabst

Guió: Béla Balázs, Léo Lania, Ladislaus Vajda, André Mauprey, Ninon Steinhoff, Solange Térac

Producció: Nero-Film AG, Tobis Filmkunst, Warner Bros.

Fotografia: Fritz Arno Wagner

Muntatge: Henri Rust

Música: Kurt Weill

Intèrprets: Albert Préjean, Florelle, Gaston Modot, Margo Lion, Vladimir Sokoloff, Lucy de Matha, Jacques Henley

Sinopsi: Mackie Messer, el cap d'una banda de lladres de Londres, pretén casar-se amb Polly, la filla de "Peacher", l'autoproclamat "rei" dels pidolaires de Londres, qui amenaça el cap de la policia de la ciutat –un vell amic de Mackie, a qui protegeix— d'interrompre la cerimònia de coronació de la reina si no deté Mackie i ho evita. Finalment, Polly es rebel·larà contra el seu pare i intentarà alliberar el seu amant de la presó.

Comentaris: El film, basat en la comèdia musical homònima de Bertolt Brecht i Kurt Weill –alhora inspirada en l'obra *The Beggar's Opera*, del britànic John Gay—, es rodà i s'estrenà en dues versions simultànies, una alemanya i l'altra francesa, que fou l'estrenada a casa nostra. Rodat sense el suport de Brecht, el film fou la primera producció sonora de l'alemany George W. Pabst.

Referències premsa llibertària: LES, "La juventud de 'pocas letras y menos años' deja oir su voz desde el àgora. El retablo de maese G.W. Pabst y los juicios de Antonio Guzmán", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 8, març de 1933; MAR, Alberto, "De Stalin a René Clair, pasando por 'Nuestro Cinema'", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 11, juny de 1933.

Títol original: *Tabú: A Story of the South Seas*

País: EUA

Any: 1931

Direcció: Friedich W. Murnau

Guió: Friedich W. Murnau, Robert J. Flaherty, Edgar G. Ulmer

Producció: Paramount Pictures

Fotografia: Floyd Crosby

Música:

Intèrprets: Matahi, Anne Chevalier, Bill Bambridge, Hitu.

Sinopsi: El film presenta la tràgica història d'amor entre el jove Matahi i Reri, una bella jove que, seguint les ancestrals tradicions dels nadius de Bora-Bora, és triada per servir els déus. Decidits a preservar el seu amor, els dos joves escapen a una illa propera sota control de l'home blanc, en la qual Matahi començarà a treballar com a recol·lector de perles. Desconeixedor del valor dels diners i els costums dels homes dits "civilitzats", Matahi cau sota la influència d'un cobdiciós comerciant xinés, qui l'obligarà a treballar per ell per pagar els deutes contrets i per poder aconseguir els diners necessaris amb els quals pagar els passatges d'un vaixell amb els quals fugir del vell cap guerrer Hitu, qui ha arribat a l'illa per castigar la gosadia dels joves amants amb els déus. Arriscant la seva vida, Matahi anirà a la recerca de perles en un mar infestat de taurons, mentre Reri decideix retornar a la seva illa natal per lliurar-se als déus i salvar així la vida de Matahi.

Comentaris: El film començà essent un projecte conjunt de F. W. Murnau i el documentalista Robert Flaherty, però les males relacions entre ambdós directors determinaren la retirada del nord-americà, qui només rodaria l'escena inicial. La pel·lícula seria la darrera realitzada per Murnau, qui moriria poques setmanes després de la seva estrena a causa d'un accident d'automòbil als EUA.

Referències premsa llibertària: ISMAN, Carlos H., "F.W. Murnau – TABÚ", *Ágora*, nº 1, 1-XII-1931; COMINO, Pepe, "Tabú", *Solidaridad Obrera*, 5-XII-1931; COMINO, Pepe, "Silvestrismo", *Solidaridad Obrera*, 13-XII-1931.

Títol original: *A nous la liberté!*

País: França

Any: 1931

Direcció: René Clair

Guió: René Clair

Producció: Films Sonores Tobis

Fotografia: Georges Perinal

Música: Georges Auric

Intèrprets: Henri Marchand, Raymond Cordy, Rolla France, Paul Ollivier, Jacques Shelly, André Michaud, Germaine Aussey, Léon Lorin, William Burke, Vincent Hyspa.

Sinopsi: Louis i Emile són dos presos decidits a fugar-se de la presó, però quan estan a punt d'aconseguir-ho són descoberts. Emile decideix sacrificar-se en favor de Louis, qui uns anys més tard es converteix en un ric empresari, propietari d'una moderna fàbrica automatitzada en la qual els treballadors són explotats i obligats a actuar com una mena d'autómates. Després de sortir de la presó, Emile passa els seus dies de forma desenfadada com a vagabund, fins que es retroba casualment amb el seu antic company, un fet que esdevindrà una mena de catarsi per a Louis, qui recordarà així el valor de l'amistat i comprendrà que la fàbrica esdevé també una mena de presidi. Decidit a recuperar la seva llibertat, Louis entrega la fàbrica als seus treballadors i marxa amb el seu antic company.

Comentaris: El segon film sonor de René Clair és un al·legat contra la deshumanitzada societat industrial capitalista i en favor de l'amistat i la llibertat, el qual serví d'inspiració a Chaplin per realitzar la seva aclamada *Temps Moderns* (*Modern Times*, 1936), un fet del qual René Clair sempre es mostraria orgullós.

Referències premsa llibertària: COMINO, Pepe, "El arte chusco de René Clair", *Solidaridad Obrera*, 5-IV-1932; PINA, Francisco, "Una pel·lícula anarquista de René Clair. ¡Viva la libertad!", *Orto*, nº 4, juny de 1932; MAR, Alberto, "De cinema", *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 16, novembre de 1933; MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 141, maig de 1935; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935; PEIRATS, Josep, "Por un cinema social", *¡Liberación!*, nº 1, juny de 1935.

Terra de ningú

Títol original: *Niemansdland*

País: Alemanya

Any: 1931

Direcció: Victor Trivas

Guió: Leonhard Frank

Producció: Resco-Filmproduktion

Fotografia: Georg Stilianudis, Alexander von Lagorio

Música: Hanns Eisler

Intèrprets: Ernst Busch, Vladimir Sokoloff, Renée Stobrawa, Elisabeth Lennartz, Hugh Douglas, Louis Douglas, Zoe Frank, Georges Péclet, Rose-Mai.

Sinopsi: El film presenta la història d'un grapat de soldats anònims de diferents nacionalitats –un anglès, un francès, un rus d'origen jueu i un alemany— que es troben casualment aïllats en el soterrani en runes d'una casa enmig de la terra de ningú en plena I Guerra Mundial. Amb ells es troba també un civil ferit. Incapaços de retornar a les seves línies per culpa del foc d'artilleria, tots plegats oblidaran per una estona les seves diferències per establir una conversa en la qual s'evoquen records d'unes vides truncades per una guerra que no dubten en reconèixer aviat com el seu veritable enemic.

Comentaris: El film fou una de les primeres produccions sonores del cinema alemany de la República de Weimar i degut al seu inequívoc missatge pacifista i antinacionalista fou condemnada pels nazis, els quals ordenaren la destrucció de les seves còpies. Afortunadament, l'any 1969 es localitzà als EUA una còpia original del film, la qual fou restaurada per rescatar de l'oblit una cinta que entre les seves virtuts presenta la de ser, probablement, la primera producció multilingüe de la història.

Referències: ALONSO, Ginés, "Dos sesiones de cinema social", *Tierra y Libertad*, 14-VII-1934.

La casa dels morts

Títol original: *The last mile*

País: EUA

Any: 1932

Direcció: Samuel Bischoff

Guió: John Wexley, Seton I. Miller

Producció: K.B.S. Production Inc.

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Val Burton

Intèrprets: Howard Phillips, Preston Foster, George E. Stone, Noel Madison, Alan Roscoe, Paul Fix, Al Hill, Daniel L. Haynes, Frank Sheridan, Alec B. Francis

Sinopsi: Richard Walters és condemnat a morir a la cadira elèctrica per un crim que afirma no haver comès i és empresonat en espera de complir-se la fatal sentència. Quan ingressa en el "corredor de la mort", Walters es veu fatalment atrapat en un motí protagonitzat per altres presos igualment condemnats a mort i en espera de ser executats. Mentrestant, els amics i familiars de Richard Walters intenten desesperadament trobar proves de la seva innocència abans que es faci efectiva la seva sentència.

Comentaris: basat en l'obra homònima estrenada dos anys abans a Broadway i protagonitzada a l'escenari per Spencer Tracy, el film és una de les primeres mostres del gènere de presons i comptaria l'any 1959 amb un exitós "remake" dirigit per Howard W. Koch i protagonitzat per Mickey Rooney.

Referències premsa llibertària: "Un festival cinematográfico edificante", *Nueva Humanidad*, nº 5, 7-IV-1933; *Solidaridad Obrera,* 9-IV-1933.

Títol original: *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?*

País: Alemanya

Any: 1932

Direcció: Slatan Dudow

Guió: Bertolt Brecht i Ernst Ottwald

Producció: Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH i Praesens-Film

Fotografia: Günther Krampf

Música: Hans Eisler

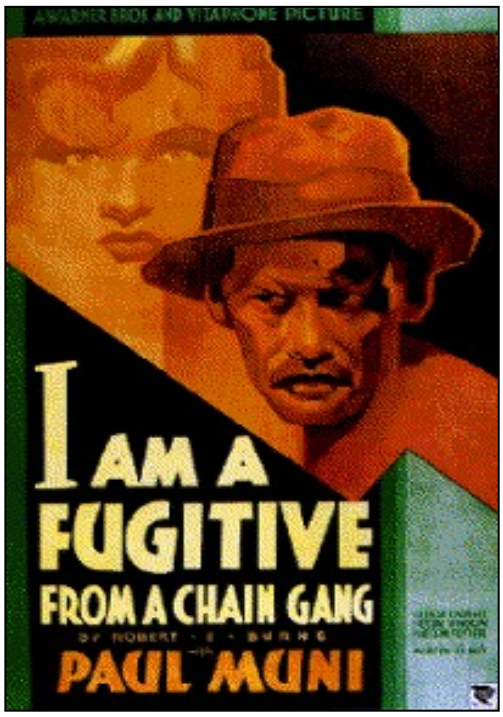
Intèrprets: Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, Lili Schoenborn-Anspach, Max Sablotzki, Alfred Schaefer, Gerhard Bienert, Martha Burchardi, Carl Heinz Charrell

Sinopsi: El film es situa a principis de la dècada de 1930 a Berlin, en plena depressió. Un jove desesperat davant la manca de feina i la impossibilitat de fer front al pagament del lloguer del pis familiar es suïcida llançant-se per la finestra. Poc després la família és desnonada i ha d'anar a viure a una espècie de camp de refugiats habilitat per famílies desnonades i sense feina, batejat amb el nom de "Kuhle Wampe" (en dialecte berlinès "Estomac buit").

Comentaris: el dramaturg Bertolt Brecht, autor del guió, dirigí també personalment l'escena final del film, en la qual es presenta una discussió entre diferents personatges sobre el mercat mundial del cafè en la qual s'interpel·la directament als treballadors a canviar el món. L'accentuat caràcter polític del film –que fou finançat amb ajut del Partit Comunista— motivà en un primer moment la seva prohibició per les autoritats de la república de Weimar, si bé s'autoritzà poc després la projecció d'una versió amb un nou muntatge. La pel·lícula fou definitivament prohibida pels nazis i restà llargament perduda i oblidada en els fons fílmics.

Referències premsa llibertària: *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 4, novembre de 1932.

Sóc un fugitiu



Títol original: *I am a Fugitive from a Chain Gang*

País: EUA

Any: 1932

Direcció: Mervin LeRoy

Guió: Howarnd Green & Brown Holmes

Producció: Warner Bros. Pictures

Fotografia: Sol Polito

Muntatge: William Holmes

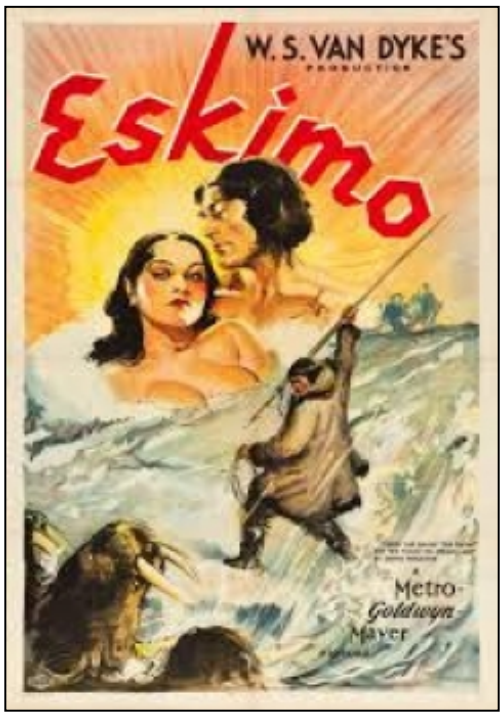
Música: Bernhard Kaun, Leo F. Forbstein

Intèrprets: Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Noel Francis, Preston Foster, Allen Jenkins, Berton Churchill, Edward Ellis, David Landau, Hale Hamilton, Robert Allen, Sally Blane.

Sinopsi: El film tracta la vida de James Allen, un ex-combatent nord-americà condecorat en la I Guerra Mundial, qui de retorn al seu país no aconsegueix trobar feina ni reinserir-se a la societat. Obligat a malviure als carrers, Allen acaba ingressant en un alberg per aturats i sense sostre (molts dels quals també són ex-combatents) fins que, sense voler-ho, es veu implicat en un atracament i un homicidi, motiu pel qual és condemnat a deu anys de presó i a treballs forçats. Després de fugir diverses vegades, Allen es veurà finalment empès a delinquir per sobreviure.

Comentaris: El film està basat en la novel·la autobiogràfica de Richard E. Burns, *I'm a fugitive from a Georgia Chain Gain!* (1932) i és un clar al·legat contra el sistema penitenciari imperant als Estats Units durant el període d'entreguerres. La pel·lícula es considera un dels millors exponents del gènere carceller i dels drames "socials" cultivats especialment per la Warner sota l'impuls del productor Darryl Zanuk durant els anys de la Gran Depressió, quan els germans propietaris d'aquests estudis prestaren explícit suport a la política reformista del New Deal del president Roosevelt.

Referències premsa llibertària: Un operador de cine, "Sesiones de "cinema" selecto. En pro de un "cinema" social", *Solidaridad Obrera*, 28-III-1935; "Grandioso festival en Badalona", *Solidaridad Obrera*, 6-IV-1935.



Títol original: *Eskimo*

País: EUA

Any: 1933

Direcció: W. S. Van Dyke

Guió: John Lee Mahin

Producció: Metro-Goldwyn-Mayer

Fotografia: Clyde De Vinna, George Gordon Nogle, Josiah Roberts, Leonard Smith

Música: William Axt

Intèrprets: **Ray** Mala, Lulu Wong Wing, Lotus Long, Iris Yamaoka, Peter Freuchen, Edward Hearn, W. S. Van Dyke, Joseph Sauers, Edgar Dearing

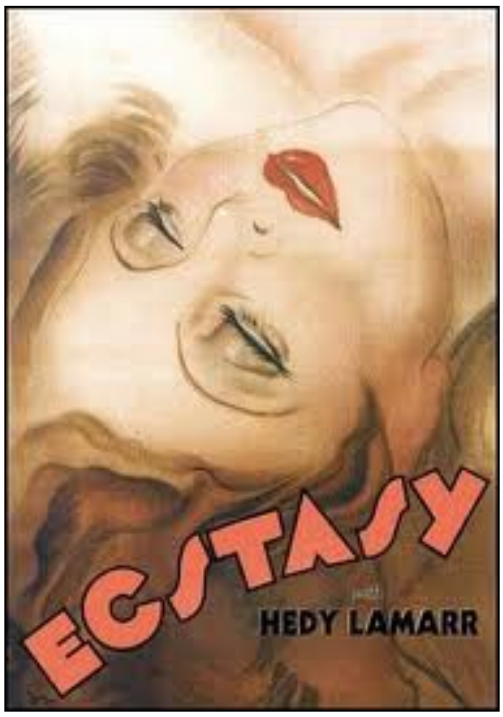
Premis: Óscar al millor muntatge (1934)

Sinopsi: El film explica com la feliç vida d'un esquimal, Mala, es veu alterada quan entra en contacte amb un comerciant de pells blanc sense escrúpols, qui l'enganya per aconseguir els favors sexuals de la seva jove muller. Convençut erròniament de la mort d'aquesta i després de matar el comerciant blanc, Mala retorna amb els seus per intentar refer la seva vida. Però l'arribada de l'home blanc, en forma de destacament de la Reial Policia Muntada tornarà a truncar la seva pacífica existència.

Comentaris: Basat en els relats de l'explorador danès Peter Freuchen –qui, a l'igual que el mateix director W. S. Van Dyke, també apareix en el film— *Eskimo* fou rodat íntegrament a Alaska i en ell apareixen per primera vegada actors indígenes parlant en la seva pròpia llengua. La pel·lícula presenta un fort contingut documental etnogràfic, doncs en ell es documenten algunes pràctiques i costums pròpies dels nadius americans (com la caça de morses) i representa així una clara continuació amb films del mateix director, com *White Shadows in the South Seas* (1929) o *Trader Horn* (1931).

Referències premsa llibertària: PEIRATS, Josep, "Cinema selecto. Eskimo, o la moral de los Dioses con pellejo blanco", *La Revista Blanca*, Nº 314, any XIII, 25-I-1935; MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, "Cinematografía", *Estudios*, nº 141, maig de 1935; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935; PEIRATS, Josep, "Por un cinema social", *¡Liberación!*, nº 1, juny de 1935; ALONSO, Ginés, "Revalorizando films", *Ideas*, nº 3, 14-I-1937.

Éxtasi



Títol original: *Ekstase*

Pais: Txecoslovàquia, Àustria

Any: 1933

Direcció: Gustav Machaty

Guió: Jacques A. Koerpel, Frantisek Horký, Gustav Machatý,

Producció: Elektafilm

Fotografia: Hans Androschin, Jan Stallich

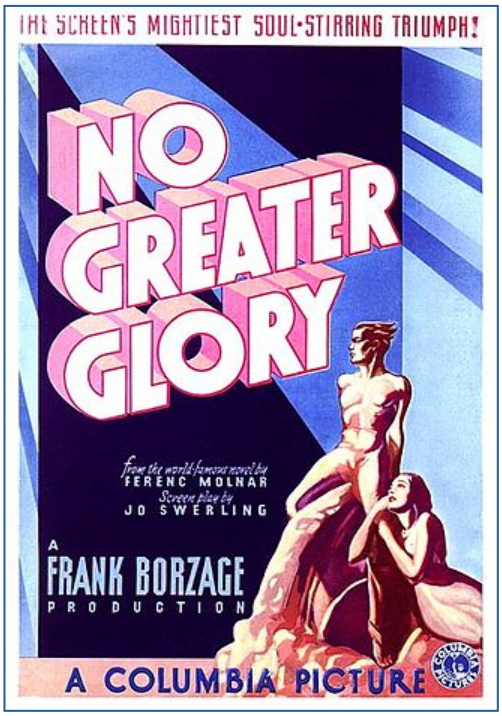
Música: Giuseppe Becce

Intèrprets: Hedy Lamarr (Hedy Kiesler), Aribert Mog, Zvonimir Rogoz, Leopold Kramer, Emil Jerman, Jirina Steimarova, Bedrich Vrbský, Jirina Stepnicková, Antonín Kubový, Karel Macha-Kuca.

Sinopsi: La bella i jove Eva descobreix que el seu marit, un vell noble alemany, està obsessionat amb l'ordre i la tranquil·litat i no mostra cap mena de passió ni romanticisme. Desanimada, l'abandonarà i retornarà a casa del seu pare. Un dia, mentre es banya nua en un llac, coneix un jove enginyer, Adam, del qual s'enamorarà perdudament i amb qui després d'un breu i apassionat romanç planeja fugir i començar una nova vida.

Comentaris: El film, rodat simultàniament en versió alemanya, txeca i francesa, causà un gran escàndol arreu del món a causa del seu contingut eròtic, havent de patir al respecte nombrosos retalls a mans de la censura i fins i tot una condemna pública del Papa. El film és especialment recordat per presentar públicament per primera vegada un nuu integral femení a la pantalla, de la mà d'una joveníssima Hedy Lamarr (pseudònim de l'austríaca Hedy Kiesler), erigida així en un dels primers grans mites eròtics del cinema.

Referències premsa llibertària: PEIRATS, Josep, "Extasis, o el poema del espíritu y de la carne", *Solidaridad Obrera*, 13-IV-1935; PEIRATS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, Barcelona, Ediciones La Revista Blanca, 1935; PEIRATS, Josep, "Por un cinema social", *¡Liberación!*, nº 1, juny de 1935; SANTOS, Mateo, "Un año de cinema en España", *Tiempos Nuevos*, 1-I-1936.



Títol original: *No Greater Glory*

País: EUA

Any: 1934

Direcció: Frank Borzage

Guió: Jo Swerlint (basat en el relat original de Ferenc Molnár)

Producció: Columbia Pictures

Fotografia: Joseph August

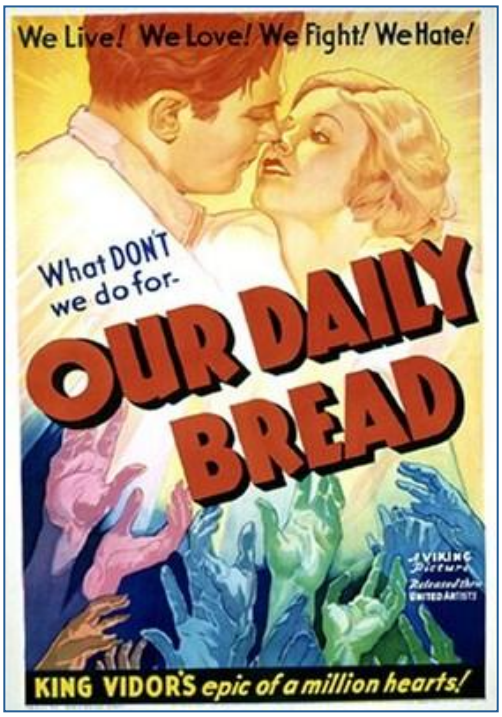
Música: R. H. Basset

Intèrprets: George P. Breakston, Jimmy Butler, Jackie Searl, Frankie Darro, Donald Haines, Rolf Ernest, Julius Molnar, Wesley Giraud, Beaudine Anderson.

Sinopsi: Frail és un noi solitari que anhela formar part d'una banda juvenil liderada pel carismàtic Boka, la qual té el seu punt de trobada al carrer Paul i acostuma a distingir als seus joves integrants per vestir gorres a l'estil militar. Aquests acostumen a passar l'estona desfilant amb la seva pròpia bandera com si es tractés d'un exèrcit. Quan la seva bandera és capturada pels membres d'una banda juvenil rival (els "camises vermelles"), el conflicte esclata, amb fatals conseqüències per al jove Paul.

Comentaris: L'adaptació fílmica de Borzage destaca per la voluntat d'emfatitzar el missatge antibel·licista de la novel·la original de l'hongarès Molnár. A tal efecte la pel·lícula s'obre amb imatges de la Primera Guerra Mundial extretes del film *Res de nou al front,* de Lewis Milestone i presentant igualment a l'espectador diversos veterans de guerra mutilats. Tanmateix, el film fou criticat i elogiat indistintament des de l'esquerra i la dreta política: mentre a França era ocasionalment prohibida la seva projecció per les autoritats per considerar-la "inoportuna" i poc respectuosa, algunes veus de l'esquerra la criticaren per considerar-la massa ambigua en la seva crítica al nacionalisme i el militarisme. Tot plegat mentre a la Biennal de Venècia de 1935 era premiada per Mussolini amb la Copa del Partit Nacional Feixista en la categoria de millor pel·lícula estrangera!

Referències premsa llibertària: ALONSO, Ginés, "Hombres del mañana", una producción Columbia, dirigida por Frank Borzage", *Solidaridad Obrera*, 14-II-1935.



Títol original: *Our daily Bread*

País: EUA

Any: 1934

Direcció: King Vidor

Guió: King Vidor, Elizabeth Hill, Joseph L. Mankievicz

Producció: Viking Productions – United Artists

Fotografia: Robert H. Planck

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Karen Morley, Tom Keene, Barbara Pepper, Addison Richards, John Qualen, Lloyd Ingraham, Sidney Bracey, Henry Hall, Nellie V. Nichols, Frank Minor, Bud Ray, Harry Brown

Sinopsi: John i Mary Sims són un matrimoni desesperat per la manca de treball i d'oportunitats en una ciutat colpejada per la crisi que seguí al crack financera de 1929. Decidits a superar la seva situació, decideixen marxar al camp, on amb l'ajuda d'altres treballadors intenten posar en marxa una granja col·lectiva.

Comentaris: tot i ser concebuda com una seqüela de la seva aclamada *I el món marxa* (*The crowd,* 1928), King Vidor va haver d'afrontar en solitari aquest projecte a causa de l'hostilitat dels estudis de Hollywood i dels bancs a causa del suposat missatge equívocament pro-socialista del film. Rodat en exteriors i amb una gran economia de mitjans, el film aconseguiria dotar-se d'una estètica molt propera a la de les grans produccions soviètiques contemporànies, amb escenes dedicades a exaltar el treball i l'esforç en comú d'una gran bellesa plàstica. Tanmateix, el director –gens sospitós de simpaties esquerranes— insistiria sempre en que el film només pretenia ser un cant a l'esperança i un homenatge a l'Amèrica humil, formada per treballadors honestos i benintencionats

Referències premsa llibertària: TATO LORENZO, José, "El pan nuestro de cada día", *¡Liberación!*, nº 2, juliol de 1935; MAR, Alberto, "Anverso y reverso de la cinta de celuloide", *Estudios*, nº 149, gener de 1936.

Títol original: *La Dolorosa*

País: Espanya

Any: 1934

Direcció: Jean Grémillon

Guió: Jean Grémillon (basat en el llibret original de Juan José Lorente)

Producció: Ediciones PCE

Fotografia: José María Beltrán, Jacques Montheraud

Música: Daniel Montorio, José Serrano

Intèrprets: Rosita Díaz Gimeno, Agustín Godoy, Mary Amparo Bosch, Pilar García, Eva López, María de Araya, Maruja Berges, Ramón Cebrián, Luís Moreno, José María Linares-Rivas.

Sinopsi: El jove pintor Rafael és reclamat pels monjos d'un vell convent aragonès per tal que restauri el fresc que presideix la capella i que representa la Verge Dolorosa. El jove pintor, fascinat per la bellesa de la imatge, coneix Dolores, una jove del poble d'extraordinària semblança amb la figura de la verge, la qual li serveix de model. Rafael s'enamorarà ràpidament de la jove, qui al seu torn manté una relació amb Natalio, un jove ric. El desengany amorós durà Rafael a ingressar com a novici al mateix monestir, on mesos més tard es retrobarà novament amb la seva antiga amada, desesperada per haver estat abandonada embarassada per Natalio qui ha fugit amb una altra dona.

Comentaris: El film és la única producció rodada en solitari en castellà a Espanya per Grémillon, un director iniciat en l'ofici com a documentalista i que pocs anys més tard dirigiria conjuntament amb Luis Buñuel la comèdia musical *¡Centinela alerta!* (1937). La Dolorosa destaca especialment per les seves reminiscències estètiques surrealistes, amb nombroses sobreimpressions oníriques i un muntatge més associatiu que no pas narratiu.

Referències premsa llibertària: "Los intérpretes de La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 18-I-1935; "Primer gran film P.C.E. La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 20-I-1935; "La música de La Dolorosa", *Solidaridad Obrera*, 6-II-1935 "La Dolorosa y la crítica madrileña", *Solidaridad Obrera*, 8-II-1935; PELLICER, Francisco, "La Dolorosa, en el Capitol", *Solidaridad Obrera*, 15-II-1935.

Títol original: *Six of a Kind*

País: EUA

Any: 1934

Direcció: Leo McCarey

Guió: Keene Thompson, Douglas MacLean

Producció: Paramount Pictures

Fotografia: Henry Sharp

Música: John Leipold, Ralph Rainger

Intèrprets: Charles Ruggles, Mary Boland, W. C. Fields, Allison Skipworth, George Burns, Gracie Allen, Grace Bradley, William J. Kelly, Phil Tead.

Sinopsi: Pinkham i Flora Whinney són un matrimoni de classe mitjana que planeja fer un viatge en automòbil a Hollywood. Per estalviar despeses accepten compartir viatge amb un altre matrimoni, amb el qual contacten a través d'un anunci en el periòdic. El què els Whinney no saben és que Ferguson, un empleat del banc en el qual treballa Pinkham, ha amagat en una de les seves maletes 50.000 dòlars, els quals planeja robar-los durant el viatge. Sense saber que la policia els busca per creure'ls responsables del robatori, els Whinney decideixen en el darrer moment canviar la ruta de viatge inicial, començant a partir de llavors una sèrie de situacions còmiques i equívocs entre les dues parelles.

Comentaris: El film destaca per comptar amb l'aparició del duet còmic format pel matrimoni George Burns i Gracie Allen, molt popular en l'època gràcies a les seves múltiples aparicions en vodevils, programes radiofònics en la CBS i la NBC (*The Burns and Allen Show*, 1937 – 1950) i cinema.

Referències premsa llibertària: "Sesiones de cinema selecto", *Solidaridad Obrera*, 21-II-1936.

Títol original: *Massacre*

País: EUA

Any: 1934

Direcció: Alan Crosland

Guió: Robert Gessner, Ralph Block.

Producció: First National Pictures (Warner Bros.)

Fotografia: George Barnes

Música: Bernhard Kaun

Intèrprets: Richard Barthelmess, Ann Dvorak, Dudley Digges, Claire Dodd, Henry O'Neill, Robert Barrat, Arthur Hohl, Sidney Toler, Clarence Muse, Douglas Dumbrille.

Sinopsi: Joe "cavall de tro" és un jove d'origen sioux que és l'estrella d'un espectacle sobre el salvatge oest. Quan torna de visita a la seva reserva natal per retrobar-se amb el seu pare malalt i a punt de morir, entra de nou amb contacte amb la realitat oblidada del seu poble, objecte d'explotació i humiliacions pels corruptes funcionaris del govern.

Comentaris: El film és una producció singular en el marc del western, un gènere un tant decaigut durant la dècada de 1930; en especial per la seva descarada denúncia sobre les condicions de vida dels indis d'Amèrica i les explícites connexions que a partir d'aquí s'estableixen amb el problema racial als Estats Units. D'aquí que el film aixequés inicialment suspicàcies i recels en el si de l'anomenat Breen Office, l'organisme que administrava el sistema d'autocensura de Hollywood (el famós Codi Hays), les quals van poder superar-se gràcies al suport prestat als productors per John Collier, Comissari d'Afers Indis del govern Roosevelt i autor de la llei de Reorganització Indígena promulgada l'any 1934 i popularment conegut com el New Deal indi.

Referències premsa llibertària: Un Operador de Cine, "Cinema. Massacre", *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1935; Un Operador de Cine, "Cinema. Carta de un trabajador asturiano sobre "Massacre", producción con que se inauguran las "sesiones de cinema selecto" mañana día 24, domingo, en el Circo Barcelonés", *Solidaridad Obrera*, 23-IX-1935.

Títol original: *The informer*

País: EUA

Any: 1935

Direcció: John Ford

Guió: Dudley Nichols

Producció: RKO Radio Pictures

Fotografia: Joseph H. August

Muntatge: George Hively

Música: Max Steiner

Intèrprets: Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford, Una O'Connor, J.M. Kerrigan, Joe Sawyer, Neil Fitzgerald, Donald Meek.

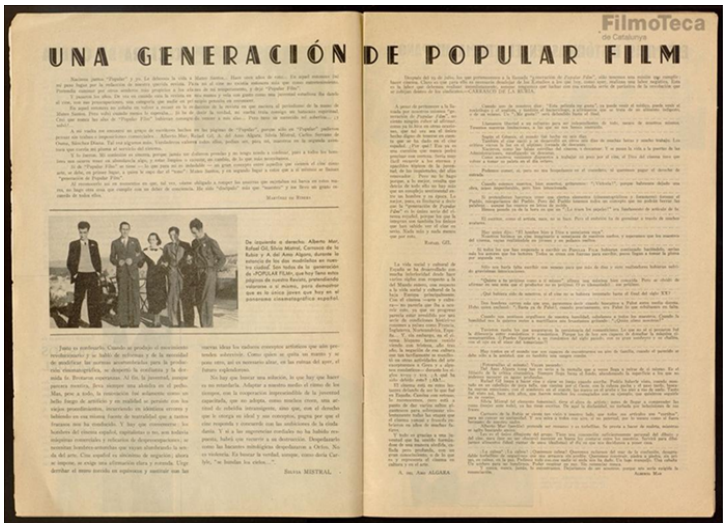
Premis: Óscar a la millor direcció, actor (Victor McLaglen), guió i música (1934)

Sinopsi: Ambientada l'any 1922 a Irlanda, la pel·lícula explica la història de Gypo Nolan, un antic membre de l'IRA expulsat de l'organització per la seva procacitat amb l'alcohol i que somia emigrar als EUA amb la seva estimada Katie, una jove prostituta. Animat per la recompensa que ofereixen les autoritats britàniques, Gypo delata a la policia Frankie McPhillip, un antic company de lluites. Penedit i turmentat per la culpa, Gypo serà finalment executat pels seus antics companys de l'IRA, acusat de traïció.

Comentaris: basada en el relat homònim de Liam O'Flaherty, que havia estat adaptat prèviament també a la gran pantalla l'any 1929 a la Gran Bretanya per Arthur Robinson, el film és una de les obres més famoses de John Ford, qui va rodar el film en només tres setmanes i amb molt pocs recursos. En el relat original, l'organització clandestina a la qual pertanyia Frankie era d'ideologia comunista.

Referències premsa llibertària: "Cinema", *Solidaridad Obrera*, 11-XII-1935; MAR, Alberto, "La fantasia en el Cinema", *Estudios*, nº 150, febrer de 1936.

Il·lustracions



Popular Film fou, de la mà de Mateo Santos, un dels principals referents de la premsa i la crítica cinematogràfica hispana anterior a la Guerra Civil. En les seves pàgines es combinaren magistralment la frivolitat característica de les populars revistes de cinema, amb escrits dotats d'una innegable voluntat i rigor analític. Les seves pàgines serviren, a més, de plataforma de llançament d'iniciatives tan originals com l'**ACE**, així com d'altaveu i escola de formació per a un grapat de joves entusiastes del setè art.

A dalt: més d'una dècada separen la primera i la darrera portada de *Popular Film*. Aquí apareixen secundades per una mostra de les pàgines interiors de la revista, amb un dels seus habituals reportatges fotogràfics. **Al mig**: manifest fundacional i butlleta d'adhesió a l'ACE. Finalment, **sobre aquestes línies**: detall de les pàgines interiors del darrer número de la revista: l'emotiu reportatge de l'autoanomenada "generació de Popular Film"

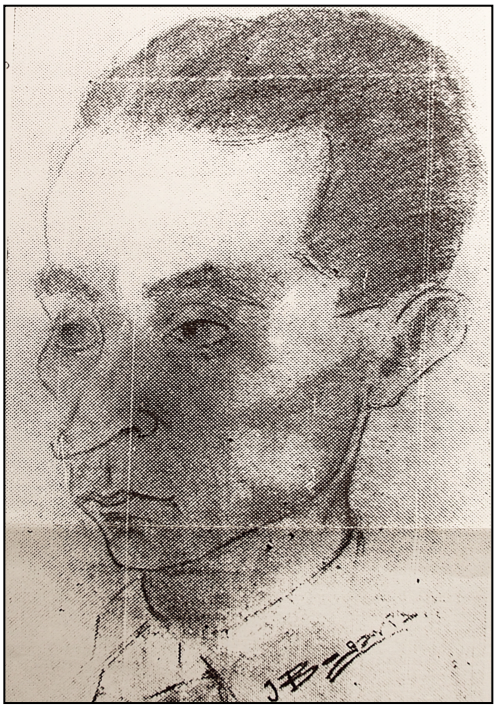
Mateo Santos sabria compaginar l'activisme social i cultural amb les frivolitats derivades de les seves responsabilitats al capdavant de *Popular Film*. **A dalt, a l'esquerra,** el veiem passejant per l'espigó del port de Barcelona acompanyant l'actriu Amparo Aliaga en un reportatge fotogràfic publicat pel setmanari l'agost de 1933. **A la dreta**: portada de l'opuscle *El cine bajo la svástica*, una denúncia de la influència del feixisme en el cinema internacional, publicat en plena guerra civil per l'Editorial Tierra y Libertad i en el qual es recollien algunes de les opinions i idees esbossades anteriorment a les pàgines de *Tiempos Nuevos* (Barcelona, 1934 – 1938), portaveu cultural de la FAI.

Sobre aquestes línies, alguns dels joves integrants de l'autoanomenada **"generació de Popular Film"**, en una fotografia de grup publicada en el darrer número del setmanari, en plena Guerra Civil. D'esquerra a dreta: Alberto Mar, Rafael Gil, Silvia Mistral, Carrasco de la Rubia i Antonio del Amo.

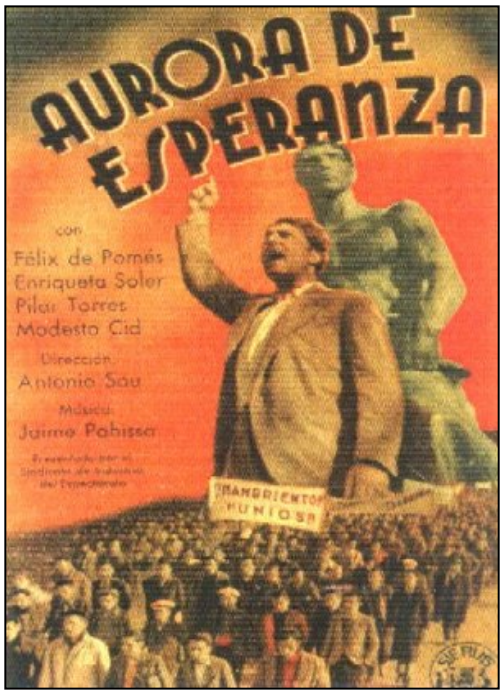
A l'esquerra: el valencià **Armand Guerra**, pioner europeu del cinema militant, amb qui Mateo Santos compartiria anhels, experiències i visions sobre el cinema espanyol.

Alguns dels realitzadors més aclamats en les pàgines llibertàries en aquests anys. **A dalt, d'esquerra a dreta**: l'alemany **Georg W. Pabst**, autor d'al·legats pacifistes i antimilitaristes com *Carbó* o *Quatre d'Infanteria*; el francès **René Clair** autor de *Visca la llibertat!*, una sàtira sobre l'alienant societat industrial; i el txec **Gustav Machaty**, autor d'*Éxtasi*, un pioner i provocador film sobre l'alliberament sexual femení. **Al mig**: el rus **Sergei M. Eisenstein**, el mestratge del qual situaria la seva obra al marge de recels i prevencions ideològiques; i el francès **Jean Grémillon**, autor de *La Dolorosa*, una de les poques produccions hispanes del període objecte d'elogi pels anarquistes. Finalment, **sobre aquestes línies**: el nord-americà **W. S. Van Dyke**, l'alemany **Friedrich W. Murnau** i el rus **Ilya Trauberg**

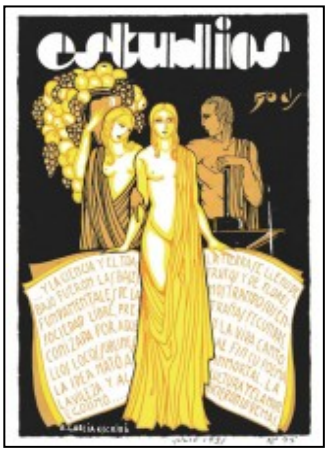
Sobre aquestes línies, d'esquerra a dreta: **Josep Peirats Valls** un dels principals referents del nucli anarquista juvenil de la Torrassa, molt actiu en les activitats cinematogràfiques llibertàries dels anys republicans i autor, entre d'altres, del fulletó *Por una nueva concepción del arte. Lo que podria ser un cinema social*, editat l'any 1935 a Barcelona per la La Revista Blanca (al mig). A la dreta, **Ginés Alonso** "Ginesillo", un altre jove apassionat cineasta de la Torrassa, en una imatge presa a l'exili, a França. **A sota**: caricatura d'Adolfo Ballano, obra del dibuixant Bagaría per al periòdic *Nuevo Aragón*, l'any 1937, quan l'aragonès ostentava el càrrec de Conseller d'Informació i Propaganda del Consell Revolucionari d'Aragó. Al seu costat, imatge d'una portada de la revista *Àgora* (Barcelona, 1931 – 1932), un dels principals exponents de la penetració de les avantguardes en l'entorn cultural llibertari durant els anys republicans.



Sobre aquestes línies: La sensual fascinació que despertaria en el jove Josep Peirats l'aparició del cos nu de l'austríaca **Hedy Kiesler** a *Èxtasi* (Gustav Machaty, 1933) (a l'esquerra) contrastaria notablement amb el menyspreu manifestat davant l'exhibicionisme morbós de les anomenades "vampiresses" de "la Babel americana" capitanejades per l'escultural i voluptuosa rossa platí **Mae West** (a la dreta).



Sobre aquestes línies: Rosita Díaz Gimeno, una de les actrius espanyoles més populars del període gràcies a la seva curta però fulgurant carrera a Joinville i Hollywood i a films com *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), una de les poques produccions hispanes del període salvades de la crema en les pàgines llibertàries. Menys fortuna tindria, per contra, *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937), **(a la dreta)** producció del SIE que als ulls del procaç Ginés Alonso no podia esdevenir de cap manera "ni aurora ni esperança" per al cinema espanyol.



Algunes de les principals capçaleres llibertàries del període referides en aquest treball (**d'esquerra a dreta i de dalt a baix**): *Estudios*, *Ética*, *Ideas*, *Orto* i *Tiempos Nuevos*. **A sota**, la popular "Soli", que des de la seva reaparició a finals d'estiu de 1930 acostumaria a incloure entre els seus continguts una secció dedicada específicament al comentari i la crítica de cinema. Al seu costat, a la dreta, el setmanari portaveu de la FAI *Tierra y Libertad*.

SESIONES DE «CINEMA» SELECTO

Organizada por un grupo de operadores cinematográficos, y con carácter benéfico, tendrá lugar una sesión de cinematografía selecta hoy, domingo, día 31, a las diez y media de la mañana, en el Cine Diana, de la calle San Pablo, con el siguiente

PROGRAMA

Carbón o la tragedia de la mina

Camino de la vida

película rusa de avanzada

Precio único: 50 céntimos

Para entradas, a Urgel, 92, principal, segunda, de seis a ocho tarde.

NOTAS: Las películas objeto de programa, han sido gratuitamente cedidas por "Selecciones Filmófonos" y "Casa Huet".

Así, también la Empresa Kursaal ha cedido, libre de todo gasto, el Cine Diana.

La sesión comenzará a las diez y media en punto.

SESIONES DE CINEMA SELECTO

Mañana, domingo, día 24, a las 10'30 de la mañana, tendrá lugar en el

CIRCO BARCELONÉS

la

Primera Sesión de Cinematografía Selecta

a base del siguiente

Programa

Proyección de dos cintas documentales: LA PESCA DEL SALMON y LA FABRICACION DEL ACERO.

Proyección de dos cintas-dibujos en tecnicolor, de Walt Disney.

La producción de tesis, **MASSACRE**, de metraje extenso y larga envergadura artística.

Algunas sorpresas de recio sabor artístico, que, como fin de fiesta, brindamos al público en su obsequio.

NO HAY CATEGORIAS EN LOS BILLETES DE ENTRADA

Rige el

Precio único: 50 céntimos

FESTIVALES CINEMATOGRAFICOS

Hoy, martes, día 23, a las nueve de la noche, en el Cinema Ideal, de Pueblo Nuevo.

PROGRAMA:

"FORGES", documental de las manufacturas del hierro y el acero en el creusot francés.

"14 DE JULIO", gran film de René Clair, de ambiente popular parisién, interpretado por Anabella.

"DIBUJOS ANIMADOS", de Walt Disney.

"LA LINEA GENERAL", el proceso de la industrialización del campo en la U. R. S. S. Director, Einseinstein; texto sonoro, Orobón Fernández.

Nota: El local del Cinema Ideal (Rellisquin) ha sido cedido gratuitamente por la Empresa Montoliu.

Venta de localides, en la Barbaria Colectiva de la calle Taulat, número 28, Bar Andreu, y en la taquilla del cine.

FESTIVAL, TAMBIEN CINEMATOGRAFICO, EN LA TORRASA

Mañana, miércoles, día 24, a las nueve y media de la noche, se celebrará un festival cinematográfico en el CINE ROMERO, calle de Romanins, número 89, bajo el siguiente

PROGRAMA:

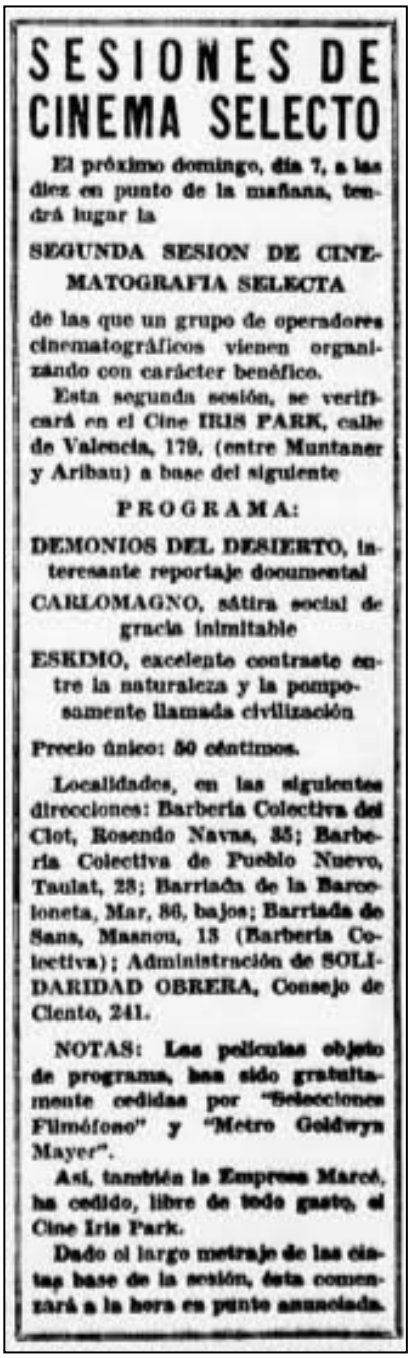
"A TODA HELICE", gran cinta documental de sumo interés.

"SOY UN FUGITIVO", film de crítica al régimen penitenciario de los Estados Unidos, magistralmente interpretado por Paul Munni.

"DIBUJOS ANIMADOS", de Walt Disney.

La Comisión organizadora, tiene a bien el notificar que la Empresa del cinema ha cedido, libre de todo gasto, el local.

Patrocina este festival la Peña Cultural de Amigos del Arte Escénico de La Torrasa.



SESIONES DE CINEMA SELECTO

El próximo domingo, día 7, a las diez en punto de la mañana, tendrá lugar la

SEGUNDA SESION DE CINEMATOGRAFIA SELECTA

de las que un grupo de operadores cinematográficos vienen organizando con carácter benéfico.

Esta segunda sesión, se verificará en el Cine IRIS PARK, calle de Valencia, 179, (entre Muntaner y Aribau) a base del siguiente

PROGRAMA:

DEMONIOS DEL DESIERTO, interesante reportaje documental

CARLOMAGNO, sátira social de gracia inimitable

ESKIMO, excelente contraste entre la naturaleza y la pomposamente llamada civilización

Precio único: 50 céntimos.

Localidades, en las siguientes direcciones: Barbería Colectiva del Clot, Rosendo Navas, 35; Barbería Colectiva de Pueblo Nuevo, Taulat, 28; Barriada de la Barceloneta, Mar, 86, bajos; Barriada de Sans, Masnou, 13 (Barbería Colectiva); Administración de SOLIDARIDAD OBRERA, Consejo de Ciento, 241.

NOTAS: Las películas objeto de programa, han sido gratuitamente cedidas por "Selecciones Filmófono" y "Metro Goldwyn Mayer".

Así, también la Empresa Marcó, ha cedido, libre de todo gasto, el Cine Iris Park.

Dado el largo metraje de las cintas base de la sesión, ésta comenzará a la hora en punto anunciada.

Sobre aquestes línies: alguns exemples d'anuncis de festivals o sessions dites "de cinema selecte" publicades a les pàgines del portaveu confederal Solidaridad Obrera.

Índex de films

Abel Sánchez (Carlos Serrano de Osma, 1947), 104
Acero libertario (Ramón de Baños, 1937), 368
Alas Negras (1937), 368
Aragón trabaja y lucha. La vida en el frente aragonés (Manuel P. de Somacarrera, 1937), 398
Aurora de Esperanza (Antonio Sau, 1937), 369, 413, 421, 427

Bajo el signo libertario (Ángel Lescarboura "Les", 1936), 101, 368, 381, 387
Barcelona trabaja para el frente (Mateo Santos, 1936), 368, 375n., 381, 387, 436n.
Barrios Bajos (Pedro Puche, 1937), 345n., 369
Batalla de damas (*Damen Krieg*, Armand Guerra, 1927), 166

Call of the Flesh (Charles Brabin, 1930) 183n.
Campesinos de ayer y de hoy (Francisco Carrasco de la Rubia, 1938), 103, 400
Candidata a milionària (*Hands Across the Table*, Mitchell Leisen, 1935) 365n.
Carbó (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), 26, 238, 283, 290, 291, 301, 326, 335, 340, 352
Carlemany (*Charlemagne,* Pierre Colombier, 1934), 282, 294, 296, 297, 335
Carne de Fieras (Armand Guerra, 1936), 184
Cataluña (1937), 369
¡Centinela alerta!, (Jean Grémillon i Luís Buñuel, 1937), 116
Como fieras (Feliciano Catalán, 1937), 369, 373
Córdoba (Mateo Santos, 1934), 345-348, 384, 390
Cors a l'exili (*Hearts in exile*, Michael Curtiz, 1929), 238
¡Criminales! (1937), 368
Currito de la Cruz, (Fernando Delgado, 1935), 117

Dansa Macabra (*Skeleton Dance*, 1929) 313
Despertar a la vida (Mario Soffici, 1945), 43n.
Die geschenkte loge (Armand Guerra, 1928), 166
Diego Corrientes (Ignacio F. Iquino, 1937) 366n.
Don Quintín el amargao (Luís Buñuel i Luís Marquina, 1935), 116
Doña Francisquita (Hans Behrendt, 1934), 270
Drácula (George Melford, 1931) 183n.

Drácula (Tod Browning, 1931) 183n.

Ejército regular (Francisco Carrasco de la Rubia, 1937), 103, 400
El agua en el suelo (Enrique Fdez. Ardavín, 1933), 115
El amor solfeando (Robert Florey, Armand Guerra, 1930), 166
El ángel Exterminador (Luís Buñuel, 1962) 345n.
El ballarí pirata (*Dancing Pirate*, Lloyd Carrigan, 1936) 365n.
El cafè de la Marina (Domènec Pruna, 1933), 122
El camí de la vida (*Putevka v zhizn,* Nikolai Ekk, 1931), 284, 291, 293, 334, 354
El capità Blood (*Captain Blo*
od, Michael Curtiz, 1935) 365n.
El circ (*Tsirk*, Grigori Aleksándrov, 1936) 365n.
El clavo (Rafael Gil, 1944), 107
El cuirassat Potemkin (*Bronenósets Potiemkin,* Sergei M. Eisenstein, 1925), 150, 196, 284, 289, 290, 301, 326, 351, 354, 358
El darrer milionari (*Le darnier milliardaire,* René Clair, 1934), 282, 421
El delator (*The Informer*, John Ford, 1935), 314
El ejército de la victoria (1937), 374
El fantasma marxa a l'Oest (*The Ghost Goes West*, René Clair, 1936), 420
El genio alegre (Fernando Delgado, 1939) 269n.
El general Pozas visita el frente de Aragón (1937), 364
El gran Ziegfield (*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936) 365n.
El hombre importante: prejuicios (Domènec Giménez, 1935), 121
El misterio de la Puerta del Sol (Francisco Elías, 1929) 114n.
El negro que tenía el alma blanca (Benito Perojo, 1934), 117, 160n.
El pa nostre de cada dia (*Our daily bread*, King Vidor, 1934), 284, 419
El paso del Ebro (Antonio del Amo, 1938), 105
El poble del pecat (*Baby ryazanskie,* Olga Preobranyeskaia, 1927), 147n.
El presidio (Edgar Neville, 1930), 282
El secret de viure (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), 420
Eloísa está debajo de un almendro (Rafael Gil, 1943), 107
Els marinesrs de Kronstadt (*My iz Kronshtadta*, Efim Dzigan, 1936) 365n.
Els tàrtars (P. Chardynin, 1925), 149
Embrujo (Carlos Serrano de Osma, 1947), 104
En el frente y la retaguardia (Joaquín Giner, 1937), 368
En la brecha (Ramón Quadreny, 1937), 368
Esclaus de la terra (*The Cabin in the Cotton*, Michael Curtiz, 1932), 283, 290
Eskimo, (Woodbridge S. Van Dyke, 1933), 26, 275, 281, 289, 290, 294-296, 312, 335, 340, 348, 419
España Gráfica (1937 – 38), 369, 436n.
Estampas 1932, 347
Éxtasi (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), 283, 289, 290, 298-301, 333, 335, 340, 348, 352, 419

Faust (*Faust – eine deutsche Volkssage,* F. W. Murnau, 1926), 235
Fermín Galán (Fernando Roldán, 1931), 150, 357
Festa Major (Eusebi Ferré, 1935), 121
Frente de Teruel (Miguel Mutiñó, 1937), 101

Fums de Glòria (Domènec Gimènez, 1932), 121
Fúria (*Fury*, Fritz Lang, 1936)
Fútbol, amor y toros (Florián Rey, 1929), 112

Gent i Paisatge de Catalunya (Josep Gaspar i Serra, 1926), 43n. 346
Granada (José Val de Omar?, 1935), 347

Hogueras en la noche (Arturo Porchet, 1937) 366n.
Homes del demà (*No Greater Glory*, Frank Borzage, 1934), 283
Honoraràs a la teva mare (Over the hill, Henry King, 1928), 290

Incertidumbre (Isidro Socías i Juan Parellada, 1936) 413
Industrias de guerra (Antonio del Amo, 1937), 105, 397n.
Innocents in Paris (Richard Wallace, 1928), 111
Invasión (Fernando Mignoni, 1934), 115
Ivan el Terrible (*Krylya kholopa*, Iuri Tarich, 1926), 147n.

Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? (Slatan Dudow, 1932), 283

L'Age d'or (Luís Buñuel, 1930), 235
L'Auca del senyor Esteve (Lucas Argilés, 1930) 60n.
La aldea maldita (Florián Rey, 1929), 112
La alegría que pasa (Sabino A. Micón, 1930), 167
La Alhambra (Antonio Graciani, 1940) 366n.
La cabalgata del circo (Mario Soffici, 1945) 43n.
La calle sin sol (Rafael Gil, 1948), 107
La cançó de la vida (Das Lied vom Leben, Alexis Granowsky, 1931) 247n.
La casa dels morts (The Last Mile, Samuel Bischoff, 1932), 238, 282
La Casa Rothschild (*The House of Rotchschild*, Alfred L. Werker i Sidney Lanfield, 1934), 333
La Columna de Hierro hacia Teruel (1937), 394n., 397
La Commune, (Armand Guerra, 1914), 165
La Copla de la Dolores (Benito Perojo, 1947) 43n.
La Dolorosa (Jean Grémillon, 1934), 268-270
La fi de San Petersburg (*Konets Sankt-Peterburga,* V. I. Pudovkin, 1927), 150
La hermana San Sulpicio (Florián Rey, 1934), 116, 117
La hija de Juan Simón, (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), 116
La línia general (Lo vell i lo nou) (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929), 243, 284, 290, 301, 303, 305-306, 334, 398
La Mare (*Mat,* Vsévolod Pudovkin, 1926), 284, 301, 354
La Millona (Antonio Momplet, 1937) 366n.
La reina Cristina de Suècia (*Queen Christina*, Ruben Mamoulian, 1933), 290
La Silla vacía. Documental de la Circunscripción Sur-Ebro (Valentín R. González, 1937), 368, 394n.
La Sirena Negra (Carlos Serrano de Osma, 1947), 104
La Terra (*Zemlyá,* Aleksandr Dovzhenko, 1930), 398
La Toma de Siétamo (1936), 398

La tragèdia de Louis Pasteur (*The Story of Louis Pasteur*, William Dieterle, 1936), 365n., 419
La última (Pedro Puche, 1937), 369, 373
La verbena de la Paloma (Benito Perojo, 1934), 117
Le coquille et le clergymant (Germaine Dulac, 1929), 235
Le Vieux Docker (Armand Guerra, 1914), 165
Les misères de l'aiguille, (Raphäel Clamour i Armand Guerra, 1914), 165
Les Vampires (Louis Feuillade, 1915) 165n.
L'Exprés blau (*Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), 197, 237, 238, 281, 284, 334, 352, 358.
L'home de la càmera (*Cheloek s kinoapparátom,* Zdiga Vertov, 1929), 235
L'home que reclamà el seu cap (*The man who reclaimed his head*, Edward Ludwig, 1934), 281
Liberación (Josep Amich i Bert "Amichatis", 1937), 369n.
L'opéra de quat'sous (George W. Pabst, 1931), 282
Llums de la ciutat (City Lights, Charles Chaplin, 1931), 289
Lo mejor es reír (Florián Rey, 1931) 269n.
Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Adrien Porchet, Pablo Willy i Pablo Wescheuk, 1936), 101, 368, 390, 397, 398
Los héroes del barrio (Armando Vidal, 1937) 366n.
Los que danzan (William McGann, 1930), 183n.
Luis Candelas, el bandido de Madrid (Armand Guerra, 1926), 166

Madam Satan (Cecil B. DeMille, 1930), 234
Madera (José Baviera, 1937), 375n., 397
Madrid, tumba del fascio (1936), 368, 397, 398
Mando Único (Antonio del Amo, 1937), 105, 397n.
Manolenka (Pedro Puche, 1939) 413n.
María de la O (Florián Rey, 1936) 160n.
Massacre (Alan Crosland, 1934), 281, 310
Memmortigo? (Delmiro de Caralt, 1934), 121
Mercat de dones (*Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht*, Jaap Speyer, 1931) 309n.
Mercedes (Josep Castellví, 1933), 273
Mi adorable secretaria (Pedro Puche, 1942) 413n.
Molinos de viento (Rosario Pi, 1937) 429
Montserrat, (Delmiro de Caralt, 1932), 121
Morena Clara (Florián Rey, 1936), 116

Nanuk l'esquimal (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), 295
Night after night (Archie Mayo, 1932), 333n.
No me mates (Los misteriós del Barrio Chino) ("James Bauer", 1935) 413n.
¡No quiero... No quiero! (Francisco Elías, 1938), 94n., 369n., 374
No sóc cap àngel (*I'm no Angel*, Wesley Ruggles, 1933), 333
Nobleza Baturra (Florián Rey, 1935), 116, 117, 356
Nocturno (Gustav Machaty, 1934), 420
Noies d'uniforme (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931), 283
Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens,* Fritz Lang, 1922), 235
¡Nosotros somos así! (Valentín R. González, 1937), 369

Nuestro culpable (Fernando Mignoni, 1937) 368n.
Nuevos Ideales (Salvador de Alberich, 1936) 366n.

Octubre (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein i Grigori M. Aleksandrov, 1928), 150, 157, 301
Ombres blanques (en els mars del sud) (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928), 235, 275, 281, 326, 419

Pagada (*Paid,* Sam Wood, 1930), 282
Paquete, el fotógrafo público número uno (Ignacio F. Iquino, 1937), 369
Pasa el amor (Adolf Trotz, 1933) 413n.
Prostitución (Feliciano Catalán, 1937), 368

Quatre d'infanteria, (*Westfront*, Georg W. Pabst, 1930), 237, 280, 290, 313, 335, 352
¿Quién me quiere a mí? (José L. Sáenz de Heredia, 1936), 116

Rango (Ernest B. Schoedsack, 1931), 275
Rapsòdia Hongaresa (*Ungarische Rhapsodie*, Hans Schwarz, 1928) 313
Rataplán, (Francisco Elías, 1935), 356
Raza (José L. Sáenz de Heredia, 1942), 184
Rebel·lió a bord (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935) 365n.
Reportaje del movimiento revolucionario (Mateo Santos, 1936), 378, 379, 380-384, 391, 397
Repórter Mecánico (Delmiro de Caralt, 1933), 121
Res de nou al front (*All quiet on the western front,* Lewis Milestone, 1930), 280, 335

Sevilla de mis amores (Ramón Novarro, 1930), 183n.
Sierra de Ronda (Florián Rey, 1933) 160n.
Sóc un fugitiu (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervin LeRoy, 1932), 282, 290, 304, 352
Solidaridad del pueblo hacia las víctimas del fascismo (1936), 398
Sombras en la frontera (Leo Fleider, 1951) 43n.
Somnis de joventut (*Alice Adams*, George Stevens, 1935) 365n.
Sor Angélica (Francisco Gargallo, 1934), 267
Succeí una nit (*It happened one night*, Frank Capra, 1934) 313
Susana tiene un secreto (Benito Perojo, 1935) 160n.

Tabú (Friedrich W. Murnau, 1930), 235, 275, 281
Tempesta sobre l'Àsia (*Potomok Chingis-Khana*, Vsévolod Pudovkin, 1928), 197
Terra de Ningú (*Niemandsland*, Victor Trivas, 1931), 243, 280, 301
Teruel ha caído (1937), 397
The Big House (Ward Wing, 1930), 282
Those Who Dance (William Beaudine, 1930), 183n.
Topaze (Louis Gasnier, 1933), 282, 298-299
Trader Horn (Woodbridge S. Van Dyke, 1931), 275
Tumults (*Tumultes*, Robert Siodmak, 1932), 290

Un caballero de Frac (Carlos San Martín, 1931) 269n.
Una conquista difícil (Pedro Puche, 1941) 413n.
Usted tiene ojos de mujer fatal (Juan Parellada, 1939) 366n.

Viatge de plaer (*Six of a Kind*, Leo MacCarey, 1934), 314
Visca la llibertat (A nous la liberté!, René Clair, 1931), 247n., 282, 289, 290, 298, 309n., 326, 335-336, 340, 421
Vuit orenetes (*Acht Mädels im Boot,* Erich Waschneck, 1932) 313

Y tú, ¿qué haces? (Ricardo de Baños, 1937) 345n.

Zalacaín el aventurero (Francisco Camacho, 1929), 112

Índex onomàstic

Abad de Santillán, Diego 322, 338, 339, 342, 343, 431.
Abella, José 229n., 419
Acín, Ramón 30n., 46n., 214, 225, 247.
Aláiz de Pablo, Felipe 46n, 56, 250, 250n., 253n., 330, 343.
Alba, Francisco 226
Alba, Fraterno 229n.
Alba, José 226
Alba, Vicenta 226
Alba, Vicente 226
Albèniz, Isaac 369
Alberich, Salvador de 115n., 366n.
Alberti, Rafael 98n., 157n.
Alcón Celma, Marcos 365n., 372n., 375n., 377n., 394n.
Alcón Celma, Rosalío 365n.
Aldabaldetrecu Irazábal, Cristóbal 228
Aleksandrov, Grigori 150, 157, 243, 284, 290, 301, 303, 305-306, 334, 365n., 398
Alemany, Francisco 367n.
Alonso, Ginés ("Ginesillo") 223, 224, 228, 229, 232, 236, 240, 243, 245, 250, 251, 251n., 252, 264, 265, 267, 280, 287n., 288, 348, 400n., 402-404, 416-427, 432,
Alonso, Ricardo 379, 384
Alsina, Jesús 172n., 173, 176
Álvarez Rubio, Pablo 183, 184
Amador Obón, Antonio, 74
Ametlla, Claudi 242n.
"Amichatis" (Josep Amich i Bert) 43, 46, 52n., 55, 349, 369n., 373
Amo, Antonio del 66, 82, 94, 98n, 104-106, 107, 119, 120, 146n, 147, 158, 349n, 397n, 416
Angiolillo, Michelle 48n.
Anguera de Sojo, José Oriol 30n., 242n.
Arconada, César 98n, 175n.
Arcos, Rafael 273n.
Argentina, Imperio 166, 168n.
Argilés, Lucas 60
Armand, Émile 204

Armenta, Antonio 128
Arniches, Carlos 115, 136, 196
Arquer, Jordi 100
Arquer, José 383n.
Artola, León 115
Ascaso, Francisco 197n., 308
Ascaso, Joaquín 394n.
Aub, Max 98n., 218, 219n.
Aubert, Carmelita 273n.
Aznar-Cabañas, Juan B. 226

Balañá, Josep 236n.
Balbotín, José Antonio 164n.
Balius, Jaime 378n., 432
Ballano Bueno, Adolfo 20, 180n., 185, 192-196, 199-206, 200n., 208, 211n., 212-216, 218, 219, 220, 222-224, 229, 231, 233n., 237, 240, 280, 345, 389, 432, 433, 435, 436
Baños, Ramón de 368
Baños, Ricardo de 191n., 345n.
Barangó-Solís, Fernando 60
Barbero, Antonio 105, 155
Barrachina, Pilar 176
Barthemlmess, Richard 310
Baviera, José 375n., 397
Baviera, José Luis 345
Beaudine, William 183n.
Behrendt, Hans 270
Bejarano, Benigno 218, 220n., 221n., 230
Bel, Gil (Idelfonso González Gil) 214n., 359, 361n.,
Bello, Gloria 172n. 180n.
Beltrán, José Mª 117
Benavente, Jacinto 115, 374
Berenguer, Dámaso 128, 145n., 226, 245
Berneri, Camilo 338n., 343
Bernet, Juan 367n.
Bertoni, Luigi 164n.
Besnard, Pierre 247n., 320n., 321, 342
Bidamant, Yves-Marie 164
Bischoff, Samuel 238, 282
Blanco, Enrique 124
Blasco, Eleuterio 101
Blasco Ibáñez, Vicente 48n., 232n.
Blumlein, Alan 324n.
Bo i Singla, Ignasi 205n.
Boal, Evelio 225
Borjas Ruiz, Ángel de 56
Borrás, Tomás 436n.
Borzage, Frank 283

Bosch, Mary Amparo 269
Bosch Ferrán, Antonio 398
Bosquet, Guillermo 375n., 433
Bow, Clara 303n.
Brabin, Charles 183n.
Bravo Portillo, Manuel 51
Browning, Tod 183n.
Bulffi de Quintanta, Avelino L. 205n.
Bultó Casanovas, Isidro 67
Buñuel, Luís 105, 116, 117, 119, 146, 235, 270, 345n.
Burgos, Antonio 103, 398
Burgos, Emilio 367n.
Burns, Richard E. 305

Cabello, Alfredo 105
Calvet, Agustí 28, 38
Callejas, Liberto 12, 250n., 364n., 378n.
Camacho, Francisco 112
Camín, Alfonso 204n.
Campón, Pedro 192, 223, 230, 231, 240, 389
Campos, Manuel 203
Canals, Juan 172n., 180n.
Canela Schiaffino, Domingo 226, 240
Cano Ruiz, Benjamín 229, 232
Cano Ruiz, Tomás 229, 232, 338n.
Cánovas, Antonio 367n.
Cánovas del Castillo, Antonio 48n.
Capdevila, Lluís 32, 46, 47, 52n., 55, 161
Capra, Frank 313, 420
Caralt, Delmiro de 121
Carballo, Eduardo 52n, 349n.
Carmona, Francisco 101, 398
Carpio, Campio 338n., 343
Carsí, Alberto 232, 343
Carrasco de la Rubia, Francisco 66, 75n., 102-103, 398, 399, 400, 416, 425, 435, 437n.
Carrére, Emilio 45, 52n, 349n.
Carrigan, Lloyd 365n.
Casinos Guillén, Arturo 89, 172n.
Castellví, Josep Mª 273, 367n.
Catalán, Feliciano 368, 369, 373
Cavalcanti, Alberto 235
Cebrián, Ramón 269
Cernuda, Luis 107
Chaplin, Charles 289, 350, 353
Chardynin, Piotr 149
Chevalier, Maurice, 100, 286
Chomette, Henry 235

Civera Martínez, Marín 208n., 247n., 320, 322, 329,
Clair, René 26, 93, 235, 247n., 254, 271, 282, 289, 290, 297, 298, 309n., 326, 350, 335-336, 340, 356, 358, 388, 420, 421, 430
Clamour, Raphäel 165
Cochet, Gustavo 256, 343, 343n., 375n.,
Colbert, Claudette 313
Colombier, Pierre 282, 294, 296, 297, 335
Comas Solà, José 232n., 437n.
Comino, Pepe, 248, 250, 256, 259, 263, 271, 272, 273, 275, 276, 280, 286
Comorera, Joan 375
Companys, Lluís 46n., 55, 58, 242n., 360
Conejero, Francisca 226
Conejero, Pedro 226
Conesa 226
Cornelissen, Pierre 247n. 320n., 321
Corralt, Josep 249n.
Crosland, Alan 281, 310
Cruzado, Clemente 66, 78, 80, 84, 135
Curtiz, Michael 238, 283, 290, 365n.

Debussy, Claude 270
Delgado, Fernando 117, 269n
Delluc, Louis 146
DeMille, Cecil B. 234
Desjardins, Jean 66
Deslaw, Eugen 235
Díaz, Carmen 183n.
Díaz Gimeno, Rosita 269
Díaz-Plaja, Guillem 70, 121
Dickens, Charles 427
Dieterle, William 365n., 419
Domènech, Josep Joan 387
Domingo, Pablo 221n.
D'Ors, Eugeni 50
Dovzhenko, Aleksandr 398
Dudow, Slatan 283
Dulac, Germaine 146n., 147, 235
Durruti, Buenaventura 197n., 199, 202, 203, 212n., 226n., 365n., 380, 387, 389, 391, 437n.
Duyos, Rafael 219
Dvorak, Ann 311
Dzigan, Efim 365n.

Eisenstein, Sergei M. 147, 150, 157, 196, 243, 284, 289, 290, 301, 302, 303, 305-306, 326, 334, 350, 351, 354, 358, 398
Ekk, Nikolai, 284, 291, 293, 334, 354
Elías, Francisco 94n., 114, 115n., 273n., 355, 356, 369n., 373, 374
Elizalde, José 204, 205, 206

Endériz, Ezequiel 378n., 431
Enríquez Calleja, Isidoro 216, 218, 220n., 221n., 223, 231
Epstein, Jean 146n.
Eroles, Emili 46
Escrivá, Fernando V. 184, 194
Espina, Antonio 255, 256, 259
Espinar, Miguel 364, 375n., 376n., 394n., 436
Esplà Rizo, Carles 30n., 242n.

Fabri, Luiggi 343
Falcón, César 100, 218
Falla, Manuel de 270
Faure, Sébastian 167, 247n., 323n.
Felipe, León 95
"Fernandel" (Fernand J. Désiré Contadin) 299
Fernández, Ángel 218
Fernández, Aurelio 202, 203
Fernández Ardavín, Eusebio 107, 115
Fernández Cué, Baltasar 183n.
Fernández Cuenca, Carlos 175n.
Fernández López-Zúñiga, Guillermo 347
Fernández Shaw, Casto 115
Ferran, Alicia 66
Ferrater Mora, Josep 216, 218
Ferré, Eusebi 121
Ferrer, Joan 392n., 426n.
Ferrer i Guàrdia, Francesc 166
Feuillade, Louis 165n.
Flaherty, Robert J. 295
Fleider, Leo 43n.
Florey, Robert 166
Foix, Pere ("Delaville") 95n, 225n.
"Fontaura" (Vicente Galindo) 197, 198, 236, 326, 339
Fontdevila, Manuel 46, 55
Ford, John 314
Franco, Amador 424
Froilán Massanet, Roberto 219

Gable, Clark 313
Galán, Fermín 153, 161, 357
Galí, Alexandre 70, 121
Gallego, Manuel 218
Gálvez, Pedro Luís de 45
Gance, Abel 146n.
Garbo, Greta (Greta Lovisa Gustafsson) 299n., 425
García Birlán, Antonio ("Dionysos") 247n., 322
García Arenal, Vicente Mª 180n.
García Escrivá, Rafael 323

García Lorca, Federico 107
García Mantilla, Fernando 117, 120
García Oliver, Juan 75n., 200, 202, 210, 228n., 308n., 364n.
García Verchés, Antonio 103, 398
Gardó, Eladi 205n.
Gargallo, Francisco 267
Gasnier, Louis 282, 298-299
Gaspar i Serra, Josep 43n., 249n., 346
Gassol, Ventura 121
Gibert Riera, Francesc Xavier (veure també Comino, Pepe) 249, 350n.
Gil, Rafael 65, 66, 71, 92, 94, 104, 105, 106-107, 132n., 137, 147, 151, 155, 347, 416
Gil-Albert, Juan 98n.
Gilabert, Alejandro 161, 228, 338n., 378n.
Giménez, Domènec 121
Giménez, Rosendo 54
Giménez Caballero, Ernesto 128, 156, 212, 218, 220
Giménez Flores, Baltasar 172n., 174
Giner, Joaquín 368
Godoy, Agustín 269
Goebbels, Joseph 158, 168n., 352, 434
Gómez y Gómez, Valentín 154
Gómez Cano, Miguel 155
Gómez Mesa, Luis 66, 82, 92, 105, 118, 128, 129, 146, 147, 147n., 154, 155, 156, 157, 159, 170, 175n.,
Gómez de la Serna, Ramón 52n., 212
González, Idelfonso 338n.
González, Valentín R. 368, 369, 394n.
González Pacheco, Rodolfo 375n., 433
Graciani, Antonio 366n., 367n.
Granowsky, Alexis 247n.
Grave, Jean 165, 247n.
Grémillon, Jeán 105, 116, 268-270
Gual, Adrià 60n.
Guerra, Armand 20, 66, 92, 111n., 125, 129, 130, 160, 163-169, 172n., 184, 190n., 192
Guerrero, María 183n.
"Guillembert" (Jesús Guillén) 101
Guitart Faura, J. 66, 345
Guzmán, Martín Luis 72n.
Guzmán Merino, Antonio 66, 76, 97, 100, 102, 126, 136, 136n., 144, 159, 172n., 181, 185, 345

Halmar, Isa 345
Hays, William S. 335, 352
Hernáez, Basilio 424
Hernández, Miguel 98n.
Hernández Girbal, Florentino 113n.
Herrera, Pedro 338n.

Herreros, Tomás 228, 250n.
Hitler, Adolf 159, 168n., 351, 430, 434
Hoyos y Vinent, Antonio de 52n., 343
Hugenberg, Alfred 434

Iglesias, Abelardo, 338n.
Iglesias, Emiliano 48, 49, 50, 51, 56
Infante, Blas 164n.
Iquino, Ignacio F. 366n., 369
Isern, Ramón 433
Iturbe, Dolores 378n.

Jardiel Poncela, Enrique 107
Jarnés, Benjamín 118, 155
Jiménez de Asúa, Luis 322, 323
Jiménez Moya, Manuel 51
Juan, Enrique de 216, 218, 220n., 223
Juan Pastor, Joaquín 322
"Juanel" (Juan Manuel Molina) 378n., 379

Kiesler, Hedy ("Hedy Lamarr") 299, 300
King, Henry 290

Lanfield, Siney 333
Lang, Fritz 235, 434
Lapkina, Marfa 303
Largo Caballero, Francisco 360, 400n.
Layret, Francesc 54
Lazerda de Moura, María 218
Leisen, Mitchell 365n.
Lemoine, Camille 114
León, María T. 98n., 157n.
Leonard, Robert Z. 365n.
LeRoy, Mervin 282, 290, 304, 352
Lerroux, Alejandro 48n., 49, 51, 56
"Les" (Ángel Lescarboura Santos) 25, 66, 99-101, 103, 172n., 185, 191n., 192, 193, 195, 199n., 223, 229-232, 238, 240, 253n., 261, 262, 343n., 359, 368, 376n., 381, 387-391, 391n., 393, 394, 393-398
Llauradó, A.G. 324n.
Llauradó, Martín 218
Liarte, Ramón 392n., 424
Linares-Rivas, Manuel 136
Lloyd, Frank 365n.
Llurba, Rossend 66
Longi, Elsy 433
Lorente, Juan José 268
Lozano, José Luis 188
Ludwig, Edward 281

Mac Say, Stephen (Stanislas Macide Masset) 323
MacCarey, Leo 314
Machaty, Gustav 283, 289, 290, 298-301, 333, 335, 340, 348, 352, 419, 420
Madrid, Francisco 43, 46, 51, 52n., 55, 75, 77n., 161, 346
Magre Riera, Ramón 257, 261
Mamoulian, Ruben 290
Mar, Alberto 65, 66, 90, 92, 94, 96-97, 102, 245, 253, 260, 263, 271, 279, 284, 324, 336, 349n., 383, 384, 407, 408, 409, 415, 416
Marañón, Gregorio 322
Marquet, Félix 377n.
Marquina, Rafael 115
Marquina, Luis 116
Marsá, Ángel 52n., 55, 58, 74, 75, 297, 349n.
Marsivel, Víctor 343n.
Martí Ibáñez, Félix 229
Martínez, Francisco 176
Martínez de Ribera, Lope F. 58, 65, 94, 404, 405, 406, 410-415
Martínez Rizo, Alfonso 22, 48, 317, 318-327, 331, 339, 343, 371
Martínez Sagi, Ana Mª 212, 433
Martínez Sierra, Gregorio 136
Martínez Soria, Paco 369
Massoni, Pere 226, 250n.
Maurín, Joaquín 75n., 214n.
Mayer, Louis B. 299n.
Maymon, Antonia 160, 204n.
Mayo, Archie 333n.
McGann, William 183n.
Medina González, Manuel 218, 222
Melford, George 183n.
Meler, Ignacio 216, 218
Menéndez Pidal, Gonzalo 120, 347
Mestre, Ricardo 95, 101n., 338n.
Meyerhold, Vsévolod 193
Micón, Sabino A. 115, 167
Miguel, Delso de 338n.
Miguel, M. de 128
Miguel, Joaquín 115
Mignoni, Fernando 115, 368n.
Milestone, Lewis 280, 335
Miravitlles, Jaume 100
Mirbeau, Octave 247n.
Miró, Fidel 338n., 423n.
Miró, Miguel 206
Miró, Baltasar P. 218
Mistral, Silvia 66, 94-95, 101n., 398n., 413, 416
Moles, Joan 242n.
Molnár, Ferenc 283

Momplet, Antonio 366n.
Monleón Burgos, Manuel 214n., 323
Montero, Joaquín 46
Montes, Arturo 367n.
Montiel, Sara 99
Montoliu, Cebrià de 320
Montorio, Daniel 269
Montseny, Federica 160, 204, 328, 329
Morales, Mª Luz 95, 102
Morén, Trinidad 345
Moreno, Ricardo 180n.
Morin, Emiliene 365n.
Morral, Mateo 48n., 164n.
Moussinac, León 147, 175n.
Mulder, Elisabeth 212n
Munárriz, Julio A. 220n.
Muni, Paul 305, 419
Muñoz, Santos 49
Muñoz Seca, Pedro 45n., 115
Murnau, Friedich W. 235, 275, 276, 281
"Musidora" (Jeanne Roquer) 165
Mutiñó, Miguel 101, 377n.

Nákens, José 48
Nebot, Francisco de P. 61n.
Nebot, Vicente 226
Negrín, Juan 99, 269n., 375n., 400
Nelken, Margarita 98n.
Nettlau, Max 247n., 301n., 343
Neville, Edgar 282
Nieto, Manuel 88
"Niu" (Melcior Niubó) 230
Noja Ruiz, Higinio 208, 218, 322
Novarro, Ramón 183n.

Oliveras Norta, Lluís 422n.
Olivet Vives, Jaime 67
Onís, Francisco de 72n.
Orobón Fernández, Valeriano 301, 302, 306, 338n.
Ortega y Gasset, José 72n., 155n., 184
Ortiz, Antonio 394n.
Ortiz, Esperanza 436n.
Ossorio, Fernando de 66

Pabst, Georg W. 26, 100, 237, 238, 271, 280, 282, 283, 290, 291, 292, 301, 313, 326, 335, 340, 350, 352, 358, 388, 430, 434
Pagnol, Marcel 298
Palau, Josep 119n.

Pallejà, Juan 367n., 394n.
Paniagua, Cecilio 347
Parellada, Juan 366n., 413n.
Parlo, Dita 309n., 313
Pascual Clapés, Ramón 180n.
Passarell, Jaume 39, 40n., 55, 66
Pastor, Joaquín Juan 322
Paz, Octavio 98n.
Pego, Aurelio 66
Peig, Plató 46, 58
Peirats Valls, Josep 10, 22, 25, 96, 97, 226-229, 240, 250, 251n., 276, 279, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 300, 302, 303, 304, 310, 317, 328, 329, 330, 333, 333-337, 339, 420, 424, 432
Peiró, Joan 225, 226n., 257n., 426n.,
Pellicer, Francisco 229n., 269, 286
Pérez, Vicente ("Combina") 220n.
Pérez de Somacarrera, Manuel 379, 384, 397, 398
Pérez Farrás, Enrique 380
Pérez Fernández, Manuel 423n.
Pérez Ferrero, Miguel 218
Perojo, Benito 43n., 117, 160n., 124, 355
Pestaña, Ángel 95n., 202n., 225, 226n., 228n., 320n.
Pi, Rosario 429
Pich i Pon, Joan 39, 46n., 48, 51, 55, 56, 59, 62, 63, 349n., 379n.
Pintado, Fernando 46, 47, 51, 52, 53, 54, 57, 75n., 349n., 378n., 414, 431, 436
Piqueras, Juan 66, 82, 85, 90, 92, 96, 98, 98n., 99n., 105, 119, 127, 146, 147n., 148, 149n., 155, 157, 158, 159, 170, 253, 254, 270
Piscator, Erwin 193, 375n.
Plaza, Juan M. 66, 89, 98, 99, 105, 147, 188, 349n., 400
Poch, Amparo 343
Poch Llopard, Carlos 185, 193
Ponce de León, Alfonso 120n.
Porchet, Adrien 101, 368, 377n., 390, 397, 398
Porchet, Arthur 345, 366n.
Porchet, Robert 103, 398
Preobrazhenskaya, Olga 147n., 148
Primo de Rivera, José Antonio 120n.
Primo de Rivera, Miguel 202, 257n.
Progreso, Acracio 229n.
Pruna, Domènech 66, 122
Puche, Pedro 58, 345n., 369, 373, 413
Pudovkin, Vsévolod I. 150, 197, 284, 301, 354
Puente, Isaac 204n., 241, 247n., 322, 338n., 343
Puértoles, Agustín 219
Puig i Garalt, Antoni 236n.
Puig i Garalt, Ramon 236n.

Quadreny, Ramón 368

Quemades, Salvador 225
Quintero, 115, 136, 196

Ravel, Maurice 270
Ray, Man 235
Renau, Josep 98, 107, 157n., 214n., 285, 323, 338n.
Reparaz, Gonçal de 343
Rey, Florián 112, 116, 117, 160n., 355, 356
Reyes, Alfonso 72n.
Ribas, Jaime 199
Riba, Juan 345
Ribes, Manuel 172n.
Riquer Palau, Joaquín 232
Riva, Adolfo de la 115n., 373
Rivas, Humerto 33
Rivas, Manuel 264n., 228
Rocker, Rudolf 202n., 247n., 301n., 342
Ródenas, Libertad 232
Rodríguez Vázquez, Mariano ("Marianet") 308
Roig, Joan 218
Roigé, Joan 225, 226
Roldán, Fernando 150, 357
Román, Antonio 117
Roosevelt, Franklin D. 311
Ros, Samuel 120n.
Rubio, Mercedes 216, 218, 220n., 223
Ruggles, Wesley 333
Ruiz, Diego 218, 220n.
Russinyol, Santiago 60n., 167
Ryner, Han 204, 206, 218, 247n., 322

Sabater, Pau ("El Tero") 51n.
Sadoul, George 147
Sáenz de Heredia, José Luis 116, 184
Sagan, Leontine 283
Sagarra, Josep Mª de 122, 346
Sagré, José 172n.
Salado, José Luis 159
Salaj, Rafael 227
Salazar Chapela, Esteban 218
Salvat-Papasseit, Joan 46
Samblancat, Ángel 46, 47, 55, 58, 74, 75, 100, 160, 161, 214n., 232n., 322
San Martín, Carlos 269n.
Sánchez Diana, Pedro 88, 94, 147, 349n.
Sánchez Moreno, José 172n., 180n.
Sangro y Ros de Olano, Pedro 128
Sanjurjo, José 139
Sanmartín, Alberto 101n.

Sanou, José 218
Santos Cantero, Mateo 17, 18, 19, 20, 22, 25n., 25-28, 27n., 30-35, 37, 39-42, 44, 44n., 45, 47-52, 49n., 51n., 52n., 54-56, 56n., 57n., 58-68, 73-78, 76n., 80, 83, 84, 84n., 86, 87, 91-94, 94n., 99, 100, 102, 102n., 109, 109n., 110n., 122n., 122-133, 137, 140n., 140-145, 150-154, 153n., 154n., 156, 157, 158, 160-163, 161n., 167-172, 172n., 174, 175n., 176-179, 180n., 182-188, 190n., 191n., 192, 194-198, 197n., 200, 229, 230, 231, 233, 236-240, 243, 280, 288n., 307, 337, 341, 341n., 342, 343n., 344-358, 350n., 351n., 368, 375n., 377-385, 387, 390, 391, 397, 398, 425, 428, 429, 431, 433-438, 436n., 437n.
Santos Davant, L. 191, 261, 268, 306, 307, 343n.
Santpere, Josep 273n.
Sau, Antonio 369, 413, 414, 421, 427
Sauto, Manuel 367n.
Sanz, Ricardo 161, 200, 202, 203
Schwarz, Hans 313
Schoedsack, Ernest B. 275
Schoemberg, Isaac 324n.
Scott Fitgerald, Francis 303n.
Seguí, Salvador 225
Seix, Francisco 180n.
Selves, Joan 242n.
Sénder, Ramón J. 98n.
Serrano, Javier 232
Serrano, José 268, 270
Serrano de Osma, Carlos 66, 82, 94, 104, 105, 147
"Shum" (Alfons Vila Franquesa) 214n, 218, 220n., 230
Sinclair, Upton 198, 247n.
Siodmac, Robert 290
Socías, Isidro 413n.
Soffici, Mario 43n.
Solá Guardiola, José 57, 61, 62
Soldevila, Juan 202
Soler, José 380
Soler, Rodrigo 172n.
Solsona, Braulio 29, 46, 47, 48, 55, 75
Soriano, Rodrigo 48
Souchy, Agustín 202n., 247n., 343
Souza, Germinal de 338n.
Speyer, Jaap 309n.
Steinberg, Isaak 375n.
Stevens, George 366n.
Stirner, Max 204
Suárez, Antonio 66
Suberviela, Gregorio 203

Tarich, Yuri 147n.
Tarrazón, Vicenç 236n.
Ther, Johann W. 168n.

Torres, Salvador 172n., 180n.
Torres Benet, S. 63, 67, 158
Toryho, Jacinto 101, 198, 210, 229, 282, 338, 338n., 342, 343n., 344, 377, 414, 415, 431, 432n., 433
Trauberg, Ilya 197, 237, 238, 281, 284, 334, 352, 358
Trilla, Abelardo 115n.
Trivas, Victor 243, 280, 301
Trotz, Adolf 413n.
Turón, Ramón 103, 398

Urgoiti, Ricardo Mª 116, 119, 128
Urales, Federico (Juan Montseny) 328, 343
Utrillo, Miguel 94n.

Val de Omar, José 107, 117, 347
Valentí Camp, Santiago 322
Vallina, Pedro 164
Van Dyke, Woodbridge S. 26, 235, 275, 281, 289, 290, 294-296, 312, 326, 335, 340, 348, 353, 419
Vanzetti, Bartolomé 351, 352
Velilla, Abel 58, 74, 160
Velo, Carlos 117, 120
Vertov, Zdiga 235
Viadiu i Valls, Josep 75n., 232n.
Viaña, Carles 375n.
Vidal, Armando 366n.
Vidal, Enrique 172n., 180n.
Vidal, Toni 343n.
Vidor, King W. 271, 284, 353, 388, 419, 430
Vilalta, Antoni 75n.
Vilalta, Adrián 58, 75, 161, 172n.,
Villar, Manuel 339
Villegas-López, Manuel 99, 105, 118, 147, 155, 400
Viola Sánchez, Fernando 113
"Viroga" (Vicente Rodríguez García) 424
Vivas, Antonio 227

Wallace, Richard 111
Waschneck, Erich 313
Wences, Ladislao 397n.
Wensell, L. 397
Werker, Alfred L. 333
Wescheuk, Pablo, 101, 368, 377n., 390, 397, 398
West, Mae 282, 300, 333
Wing, Ward 282
Willy, Pablo 101, 368, 377n., 390, 397, 398
Wood, Sam 282

Xena, José 231n., 232, 240, 419n., 420n.,
Xenopoulo, José 219

Zamacois, Eduardo 349n.
Zambrano, María 107
Zola, Émile 130
Zulueta, Lluís de 205n.