

Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936–1937)

SANTIAGO JUAN-NAVARRO

Florida International University

El 19 de julio de 1936 se produjo en Barcelona una situación insólita. El alzamiento armado en contra de la República, que los militares orquestaron con la excusa de evitar la revolución, fue sofocado por las organizaciones de izquierda lideradas por los anarquistas, que aprovecharon la ocasión para poner en marcha una revolución en toda regla. El ensayo revolucionario fue breve, pero provocó cambios radicales en la vida de la España republicana y especialmente en Cataluña. Casi toda la actividad económica en Barcelona fue socializada. Durante casi un año se produjo una ocupación masiva de los espacios públicos y privados y de los centros de producción, que pasaron a ser autogestionados por los propios trabajadores. Se ensayaron formas antiautoritarias de organización social mediante asambleas de base. El ejército tradicional fue sustituido por un Comité de Milicias Antifascistas en el que la jerarquía militar se redujo a su mínima expresión. Las mujeres lograron avanzar en la lucha por la igualdad de derechos, consiguiendo, entre otras cosas, el derecho al aborto. Se intentó poner fin a la división entre la actividad manual y la intelectual introduciendo en las fábricas programas educativos, ateneos y bibliotecas. Tras el 19 de julio, tuvo lugar asimismo una expansión sin precedentes de los servicios sociales y los espacios construidos para el uso exclusivo de la burguesía fueron colectivizados y usados con fines solidarios.¹

Cuando a finales de ese mismo año llegaba George Orwell a la capital catalana, la revolución estaba en pleno apogeo. Su testimonio en *Homage to*

¹ Chris Ealham, *Class, Culture and Conflict in Barcelona, 1898–1937* (London/New York: Routledge, 2005), 182.

Catalonia (1938) sigue siendo una de las obras claves para entender el periodo:

It was the first time that I had ever been in a town where the working class was in the saddle. Practically every building of any size had been seized by the workers and was draped with red flags or with the red and black flag of the Anarchists; every wall was scrawled with the hammer and sickle and with the initials of the revolutionary parties; almost every church had been gutted and its images burnt. Churches here and there were being systematically demolished by gangs of workmen. Every shop and café had an inscription saying that it had been collectivized; even the bootblacks had been collectivized and their boxes painted red and black. Waiters and shop-walkers looked you in the face and treated you as an equal. Servile and even ceremonial forms of speech had temporarily disappeared. [...] All this was queer and moving. There was much in it that I did not understand, in some ways I did not even like it, but I recognized it immediately as a state of affairs worth fighting for.²

Aunque durante mucho tiempo fue un periodo oscuro (prácticamente oculto, cuando no ocultado o menospreciado), las tres últimas décadas han visto un creciente interés en el estudio de este fenómeno.³ Anarquistas como Murray Bookchin, historiadores marxistas como Pierre Broué y Émile Témime, o investigadores independientes, como Burnett Bolloten, han llegado a una misma conclusión: la revolución que se fraguó simultáneamente a la Guerra Civil española fue la más profunda que tuvo lugar en un país de Europa Occidental y la única realmente pluralista.⁴ Pero al contrario de lo que podría suponerse, la revolución no fue aplastada por la entrada de las tropas franquistas en Barcelona en enero de 1939, sino mucho antes, con el ascenso del Partido Comunista dentro del gobierno del Frente Popular (y de su homólogo catalán—el PSUC [Partit Socialista Unificat de Catalunya]—dentro de la Generalitat) y la represión llevada a cabo a instancias del NKVD (el Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos de la URSS).

2 George Orwell, *Homage to Catalonia* (Boston: The Beacon Press, 1952), 4–5.

3 Walther L. Bernecker, 'El anarquismo en la Guerra Civil española: estado de la cuestión', *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 14 (1992), 91–116 (p. 91).

4 Noam Chomsky, 'Objectivity and Liberal Scholarship (1969)', en *Chomsky on Anarchism*, ed. Barry Pateman (Oakland: AK Press, 2005), 11–100 (p. 43); Stanley G. Payne, 'Prólogo', en Burnett Bolloten, *La Guerra Civil española: revolución y contrarrevolución*, trad. Belén Urrutia (Madrid: Alianza, 1989), 11–16 (p. 11); Richard Porton, *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*, trad. Mireya Fayard (Barcelona: Gedisa, 2001), 91. En una línea reivindicativa similar se encuentran los estudios de Murray Bookchin, *To Remember Spain: The Anarchist and Syndicalist Revolution of 1936* (San Francisco: AK Press, 1994); y Pierre Broué, *La revolución española (1931–1939)*, trad. Pilar Bouzas (Barcelona: Península, 1977).

Sin embargo, a pesar de la avalancha bibliográfica sobre la Guerra Civil, la contribución del anarquismo al mundo de la cultura en España sigue siendo un tema poco conocido. Especialmente interesante, aunque prácticamente ignorado, fue el papel que el cine tuvo en el proceso revolucionario. Entre julio de 1936 y mayo de 1937 se colectivizó la mayor parte de la industria cinematográfica, desde la producción hasta la exhibición. El cine anarcosindicalista tuvo un carácter claramente diferenciado del producido por el resto de las organizaciones políticas.⁵ En el periodo que nos ocupa, que abarcaría escasamente un año, se realizaron cerca de cien títulos, muchos de ellos largometrajes de ficción (no sólo documentales de guerra y propaganda, como cabría esperar en un contexto bélico). Uno de los imperativos revolucionarios que planteaban los anarquistas era el de las mejoras sociales y económicas de los trabajadores. Esto implicaba el mantenimiento de la producción ‘comercial’, al lado de los filmes propagandísticos, lo que a medio y largo plazo habría de crear serios problemas de coherencia ideológica y de subsistencia en un contexto bélico.

El cine anarcosindicalista, por supuesto, no se hizo sobre la nada. La industria cinematográfica en España había alcanzado cierto nivel desde la proclamación de la Segunda República. Por primera vez en la historia las películas españolas competían en taquilla con las norteamericanas y francesas.⁶ Es precisamente durante aquellos años cuando se produjo además un creciente interés del Estado en la industria cinematográfica. Se desarrolló, por ejemplo una política de apoyo al sector, reduciendo impuestos a las productoras nacionales, aprobando una nueva regulación de la industria y promoviendo el rodaje y exhibición de documentales que mostraban los proyectos y logros del gobierno en la educación, la agricultura o el turismo.⁷ Este potencial propagandístico del cine tampoco pasó desapercibido a los partidos y organizaciones sindicales, especialmente a los anarquistas, que constituían la fuerza política con mayor arraigo en el mundo del trabajo.⁸ La central anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo), fundada en Barcelona en 1910, llegó a contar con más de un millón y medio de afiliados y tuvo en Cataluña su principal centro

5 Ramón Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993), 418.

6 José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero: el cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936–1939)* (Madrid: Rialp, 2005), 106; José María Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931–1939)* (Barcelona: Ediciones de la Univ. de Barcelona, 1981), 2.

7 Emeterio Díez, ‘Anarchist Cinema during the Spanish Civil War’, trad. Paul Sharkey, in *On Anarchist Cinema*, ed. Richard Porton (Oakland: PM Press, 2005), 33–96 (p. 33).

8 José Peirats Valls, *Para una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social* (Barcelona: La Revista Blanca, 1934), 29.

de operaciones.⁹ Las decisiones en torno a la organización de la industria estuvieron, por tanto, mediatizadas por los anarquistas que, a menudo, actuaban en contra de la política del Frente Popular y de la Generalitat. En el sector del cine, la CNT dominaba toda la actividad industrial en Barcelona. Esto explicaría no sólo el rodaje de casi un centenar de títulos en muy poco tiempo, sino también la introducción de una nueva forma de entender el proceso de creación cinematográfica.

En los días posteriores al estallido revolucionario, los trabajadores barceloneses decidieron pasar de la huelga a la incautación de los cines y teatros en los que trabajaban. Reunidos en asamblea, el 1 de agosto de 1936 los empleados de los cines determinaron que la propiedad y dirección de las salas de la ciudad pasaran a depender del Comité Económico de Cines del SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos). Esta medida de socialización fue dada a conocer el 8 de ese mismo mes, siendo ratificada por la Generalitat pocos días después. El 14 de agosto fueron los trabajadores del teatro quienes socializaron su industria. Para ello crearon un Comité Central de Espectáculos Públicos, dividido en tres comités económicos (Cine, Teatro y Variedades-Circo). En total, la socialización afectó a 114 salas de cine, 12 teatros y 10 music halls.¹⁰ Cada local era gestionado por un comité obrero formado por representantes de cada sección y por un delegado sindical que actuaba como responsable del funcionamiento del local. La administración de los cines se organizó en cuatro secciones: suministros, programación, taquillaje y propaganda. La Sección de Taquillaje depositaba los ingresos en una caja común. Los beneficios se distribuían equitativamente entre los trabajadores, que además tenían el control de la producción de películas. De esta forma la recaudación diaria contribuyó a la producción y difusión de un cine español de inspiración anarco-sindicalista.

La fuerza que el SUEP tenía en la capital catalana, explicaría cómo, en respuesta al Alzamiento, el sector del espectáculo fue uno de los primeros en los que la CNT materializó su ansiada revolución social. Al principio, el estallido de la revolución provocó la parálisis de toda la industria del entretenimiento, ya que el Comité de Milicias Antifascistas declaró la huelga general. Los únicos que trabajaron durante aquellos días fueron varios cineastas que filmaban las imágenes de la resistencia al golpe. El resultado de su trabajo se convertiría en uno de los documentales más célebres de la Guerra Civil española y el que sin duda mejor retrató el ambiente

9 Julián Casanova, 'Auge y decadencia del anarcosindicalismo en España', *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 13 (2000), 45-72 (p. 47); Martha Grace Duncan, 'Spanish Anarchism Refracted: Theme and Image in the Millenarian and Revisionist Literature', *Journal of Contemporary History*, 23 (1988), 323-46 (p. 325).

10 Carlos J. Sanz Alonso, 'La socialización de los espectáculos públicos en Barcelona durante la Guerra Civil', en *Cine y anarquismo. 1936: colectivización de la industria cinematográfica* (Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2000), n.p.

revolucionario que vivió Barcelona en los días posteriores al golpe militar: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936).

Realizado por el crítico de cine Mateo Santos y montado por Antoni Cánovas, *Reportaje* fue rodado entre el 19 y el 23 de julio de 1936 en pleno estallido revolucionario. El filme se estructura en cinco partes que dramatizan la dinámica de la revolución: la traición de los militares, el pueblo en armas, la complicidad de la Iglesia, el desfile de los milicianos hacia Zaragoza y el control obrero de la ciudad. Los incitadores del golpe de Estado (el militar, el capitalista, el sacerdote, el magistrado) nunca aparecen identificados en la película. La revolución se muestra, en cambio, como la ocupación por los milicianos del espacio público representativo de aquéllos: cuarteles, hoteles, iglesias, cárceles y edificios de oficinas.

La realización apresurada del filme puede apreciarse tanto en las deficiencias técnicas (cambios bruscos de luminosidad, discontinuidades en el sonido o la fotografía, extraños silencios en la locución) como en los desequilibrios narrativos (resultado probablemente de la escasa planificación). Todo respira un aire de improvisación, algo que resulta apropiado a la cualidad imprevisible de la realidad que refleja. La violenta inmediatez de los acontecimientos es subrayada por la ausencia de una distancia crítica que permita disociar los hechos de la mirada que los captura:

Reportaje ... constituye el punto ciego de ese discurso ciego en cuanto carente de perspectiva, sin posibilismos ni pactos. Ciego también porque la urgencia de su puesta en circulación propagandística, la celeridad con la que fue montado y sonorizado dejaba bien visible los costurones, los desajustes, el sonido irrumpiendo aquí o allá, las diferencias de texturas y de luz. *Reportaje* ... simboliza un espectáculo único de la consumación de la utopía, y lo hace con su fragilidad narrativa y su brillante explosión de júbilo, con el deslumbramiento de su mirada cuando mirada y acción parecen fundirse.¹¹

Esta aparente falta de perspectiva no puede ser más apropiada en el que algunos consideran como el primer documental que plasmó inmediatamente en imágenes la guerra revolucionaria.¹²

Reportaje se recrea especialmente en la idea de la destrucción como antesala de la construcción de una sociedad utópica. Y es que la utopía anarquista, como señala Lily Litvak, ‘debe ser comprendida como metáfora

11 Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria* (Madrid: Alianza, 2006), 74.

12 Marcel Oms, ‘La Guerre d’Espagne’, en *Guerres révolutionnaires: histoire et cinéma*, ed. Sylvie Dallet (Paris: L’Harmattan, 1984), 50–58 (p. 50); Joan Ramon Resina, ‘Historical Discourse and the Propaganda Film: Reporting the Revolution in Barcelona’, *New Literary History*, 29:1 (1998), 67–84 (p. 71).

doble, concebida tanto por esperanza, como por desesperación'.¹³ De ahí que sus imágenes oscilen entre la destrucción y el paraíso terrenal. En esa dualidad reside su más fuerte atractivo. En el anarquismo la visión de la sociedad futura se crea sobre valores ideales, depreciados o traicionados en el presente y existentes en ciertos momentos del pasado, pero siempre, el sueño de lo que vendrá, se opone a la pesadilla del ahora. Por esa razón, en la estética anarquista, la estructura de la sociedad perfecta tiende a levantarse sobre las ruinas del capitalismo y a la visión utópica precede, inevitablemente, la revolución social.¹⁴

Los primeros segmentos del filme se centran precisamente en el aplastamiento de los focos de la sublevación militar (Capitanía y La Maestranza). Desde estas primeras imágenes asistimos a la contundente reacción de los milicianos, algo que la locución subraya hasta extremos hiperbólicos: 'El pueblo, magnífico en su furor, hizo fracasar el cobarde propósito de unos militares sin honor, en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano'. Todo el filme destila, de hecho, ese mismo elogio del delirio que lleva a un discurso pasional en el que la quema de iglesias y conventos es exaltada sin complejos como manifestación de la furia revolucionaria. El tono es especialmente vehemente contra el catolicismo:

La ametralladora y el fusil tras los altares, tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias. Los Maristas, Los Escolapios, Belén, la Merced, San Jaime. Todos los reductos del jesuitismo y de la clérigalla. Allí, donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se ajaban las conciencias en flor, las mentes infantiles, se protegía y organizaba la usura, todos esos lugares revestidos de santidad cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas, el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español.

La última parte de esta cita apunta a un lugar común en el imaginario del anarquismo: el amanecer como metáfora de un nuevo comienzo, algo que poco después retomará el primer filme de ficción producido por los anarcosindicalistas (*Aurora de esperanza* [1936]). Pero aquí esa aurora aparece asociada al fuego y la destrucción, que en *Reportaje* adquiere una dimensión purificadora:

El atentado contra el pueblo, que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de su destino, se ha pagado con la destrucción, purificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo

¹³ Lily Litvak, *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español* (Barcelona: Antoni Bosch, 1981), 371.

¹⁴ Litvak, *Musa libertaria*, 372.

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.

Hay una actitud claramente provocadora en esta gozosa celebración de la destrucción, que evoca a menudo el éxtasis destructor de los movimientos milenaristas.¹⁵ Se suceden precisamente los planos de iglesias y conventos incendiados, así como las quemas de objetos de culto. Las acusaciones de anticlericalismo que la derecha lanzaba contra la República son aquí ostentadas con orgullo. *Reportaje* muestra la revolución anarquista en sus aspectos más crudos. Aún no han llegado las decisiones pragmáticas, como la de formar parte del gobierno republicano o la de aceptar compromisos con otras fuerzas políticas.

El clímax de este virulento discurso anticlerical se produce en una secuencia que habría de tener insólitas repercusiones. Un plano general muestra la entrada del convento de Las Salesas y al otro lado de la verja, la muchedumbre gritando. A los pies del pórtico, se exhiben los cadáveres momificados de religiosos y religiosas en sus féretros abiertos. La brutalidad de las imágenes es, de nuevo, subrayada por el discurso, revestido aquí de tintes grotescos:

En este convento de las Salesas, se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La iglesia católica, en éste y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida, ha deshecho en unas horas la mentira fabulosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo.

Estos planos tuvieron un destino paradójico. La CNT intentó difundir apresuradamente el documental en el extranjero como propaganda libertaria (de ahí quizás los problemas de montaje y sonorización), pero en Francia cayó en manos de los servicios secretos alemanes que lo hicieron circular, tras un nuevo montaje, como documental de propaganda anticomunista.¹⁶ La virulencia de las imágenes de profanación sirvió al bando contrario para

15 La influencia del milenarismo en el movimiento libertario es una de las cuestiones más debatidas en los estudios sobre el anarcosindicalismo español. Véanse en este sentido, Gerald Brenan, *El laberinto español* (Paris: Ruedo Ibérico, 1962), 125–26; Eric J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos: estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, trad. Joaquín Romero Maura (Barcelona: Crítica, 2001), 120–21; y José Álvarez Junco, 'La subcultura anarquista en España: racionalismo y populismo', en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, ed. Yves-René Fonquerne (Madrid: Univ. Complutense, 1986), 197–208 (p. 200).

16 Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, 2 vols (Madrid: Editora Nacional, 1972), I, 34–35; Oms, 'La Guerre d'Espagne', 51.

demostrar la persecución religiosa y la supuesta barbarie comunista, justificando el Alzamiento como un intento de reinstaurar el orden en medio del caos revolucionario. Tanto se recicló esta secuencia, que llegó a convertirse en un icono recurrente no sólo del cine franquista, sino también en una de las manifestaciones más efectivas de la propaganda anticomunista internacional.¹⁷ Difícilmente habría de imaginar el director y crítico Mateo Santos, autor de uno de los estudios pioneros sobre el fascismo en el cine, un destino más lamentable para su obra.¹⁸

Como señala Vicente Sánchez-Biosca, los primeros filmes en recurrir a estas imágenes de profanación fueron *España heroica* (coproducción hispano-alemana dirigida por Joaquín Reig en 1938), *La Peste rouge* (documental anticomunista producido por Acción Nacional Suiza y dirigido por Jean-Marie Mussy ese mismo año), *Im Kampf gegen de Weltfeind* de Karl Ritter (Alemania, 1939) y *Viacrucis del Señor en las tierras de España* (corto monográfico dedicado a la persecución religiosa en España y dirigido por José Luis Sáenz de Heredia en 1940).¹⁹ En pleno franquismo, Rafael G. Garzón vuelve sobre estas imágenes en *El camino de la paz* (1959), síntesis retrospectiva de la guerra realizada para celebrar el vigésimo aniversario de su conclusión y José Luis Sáenz de Heredia lo hará cinco años después en *Franco ese hombre* (1964) con motivos igualmente celebratorios. Incluso en el periodo de la Transición un cineasta antifranquista como Jaime Camino, recurrirá a tales escenas en *La vieja memoria* (1977) para mostrar el odio entre los dos bandos. Curiosamente todas estas películas reciclan los planos de *Reportaje* sacándolos de sus coordenadas históricas y políticas. En ninguna de ellas se menciona, por ejemplo, a los anarquistas o el origen anarcosindicalista del documento. Por el contrario, las imágenes son reutilizadas como arma arrojada de la propaganda anticomunista para mostrar la ‘barbarie roja’, obviando que fueron comunistas precisamente los primeros en reprimir la revolución.

Aunque *Reportaje* se conoce casi exclusivamente por sus imágenes de profanación, éstas sólo ocupan una parte del primero de los dos rollos en que está dividido el filme. El segundo describe algunos aspectos de la reorganización de la vida cotidiana y de la actividad económica bajo la dirección de la CNT, así como la formación de la columna Durruti en marcha hacia Zaragoza con la intención de frenar el avance de las tropas franquistas. Se muestran desfiles de milicianos y artillería, la liberación de los presos de la cárcel Modelo, las sedes de los sindicatos y Casas del Pueblo, los milicianos patrullando por las calles y la multitud saludando puño en alto. Durante la secuencia final, la cámara recorre la ciudad sobre un camión mostrando

17 Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil*, 78.

18 Véase Mateo Santos, *El cine bajo la svástica: la influencia fascista en el cinema internacional* (Barcelona: Ediciones Tierra y Libertad, 1937).

19 Vicente Sánchez-Biosca, ‘El lado oscuro del corazón: migración de imágenes de la profanación religiosa’, *Archivos de la Filmoteca*, 60 (2009), 106–43 (p. 113).

edificios desde los que se ha iniciado la reconstrucción de la ciudad. Las últimas palabras de la locución ('Es España que despierta de un largo y penoso letargo') apuntan a la idea antes mencionada de un renacer de la ciudad sobre sus cenizas. Se atisba aquí lo que luego habrá de convertirse en un género documental: el reportaje del frente, en el que SIE Fims, el nuevo sello anarcosindicalista, se distinguirá especialmente.

Bajo la marca CNT-FAI y la realización del SUEP se produjeron documentales de guerra sobre la columna Durruti en el Frente de Aragón. En aquel verano del 36 vieron la luz *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1 y 2), *La toma de Siétamo* y *La batalla de Farlete*. En todos estos casos el equipo lo formaban Adrián Porchet y Pablo Wescheuk (camarógrafos), junto con Jacinto Toryho (comentarista). El SUEP también rodó para el Comité Central de Abastos el documental *Barcelona trabaja para el frente* (1936), dirigido por Mateo Santos, pero que no llegó a estrenarse por razones coyunturales. A este documental pertenecen unas antológicas imágenes del Hotel Ritz ocupado por los milicianos y reconvertido en comedor público para los obreros.

La industria cinematográfica quedó oficialmente socializada el 15 de octubre de 1936. Inmediatamente se creó un nuevo organismo: el Comité de Producción Cinematográfica, a cuyo mando estaban Juan Bernet (antiguo empleado de la distribuidora Warner Bros) como jefe de compras y distribución, Anselmo Sastre (electricista) encargado de los estudios, y Francisco Alemany como responsable del personal técnico y artístico. La mayor fuente de los fondos que permitían el mantenimiento del comité de producción procedía del ingreso en taquilla (más de un millón de pesetas en 1937). El dinero se invertía en impulsar la producción española. Con el fin de extender su presencia a las tres ramas de la industria (producción, distribución y exhibición) los anarquistas crearon una marca de cine propia: SIE Films. En la cabecera de las películas producidas por el SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo) aparecen tres trabajadores moldeando el metal en un yunque mientras tres cámaras ruedan la escena.

El Comité de Producción creó una oficina literaria que era la encargada de escribir los guiones de los documentales, reportajes de guerra y películas de propaganda. También leía los argumentos de largometrajes que llegaban a la organización y seleccionaba algunos para que el Comité de Producción decidiera cuáles habrían de rodarse. Las propuestas aprobadas volvían entonces a la mencionada oficina literaria, que elaboraba el guión. El comité de producción era el encargado de escoger la parte más importante del equipo de rodaje (director, ayudante, operador, intérpretes y sonido). El director artístico era seleccionado mediante un concurso consistente en presentar un boceto de la escenografía. El resto del personal lo proponía la sección sindical correspondiente. Luego se preparaba un plan de trabajo en estudio. En aquellos años había dos funcionando en Barcelona: el Orphea (conocido también como Estudio No. 1) con cien obreros y el Trilla-La Riva (No. 2) con

cincuenta trabajadores. Las películas se rodaban a un ritmo de siete horas diarias. En los locales de producción se montaban las tomas y se seguía la marcha del rodaje. Una vez terminado el montaje, se procesaba la película en los laboratorios y SIE Films se encargaba también de la distribución.²⁰

La producción cinematográfica de los anarcosindicalistas se dividió en cuatro apartados: 1) reportajes de guerra y retaguardia; 2) filmes de propaganda; 3) películas de complemento o medimétrajes que acompañaban a la proyección de los largometrajes de ficción; y 4) películas ‘de base’ o largometrajes de ficción narrativa. Los reportajes de guerra se centraban en la defensa de Madrid (*Madrid, tumba del fascio, ¡Ayuda a Madrid!*); en los frentes de Aragón (*Bajo el signo libertario, La conquista de Carrascal de Chimillas, Siétamo, El bombardeo de Apies, Aragón trabaja y lucha, La columna de hierro, División heroica*); en los bombardeos y actividad de la retaguardia (*¡Criminales!, La silla vacía, El acero libertario*); y en las manifestaciones y actos públicos (*El entierro de Durruti, Solidaridad del pueblo con las víctimas del fascismo, Manifestación magna pro-Ejército Popular*). En su mayoría fueron fotografiados por Ángel García Verchés, Miguel Mutiño, Adrien Porchet, Pablo Wescheuk, José Gaspar, Sebastián Perrera, Juan Pallejá, Pablo Ripoll, Ramón de Baños y/o Félix Marquet; mientras que los comentarios solían correr a cargo de Ángel Lescarbourua (Les), Ramón Oliveras y Carlos Martínez Baena.

Además de los reportajes de guerra, se añadieron otras líneas editoriales, como el cine de propaganda. En el verano de 1936 SIE Films inició la producción de cortometrajes sobre temas políticos y sociales. A diferencia de los reportajes de guerra, los filmes de propaganda tenían un guión previo, incluían dramatizaciones de la acción, contaban con una más cuidada planificación de la cámara, participaban actores, se rodaban principalmente en estudio y el montaje era más elaborado. Este tipo de películas ya se había rodado bajo la marca SUEP-CNT, tal y como ocurrió en *El último minuto*, un llamamiento a la lucha contra el fascismo. Por su mayor estilización y escenas reconstruidas, algunos de los llamados reportajes estaban a medio camino entre el documental de propaganda y el cine de ficción. Se produjo así un modo narrativo híbrido de singular originalidad dentro del género documental. Tal es el caso de *Bajo el signo libertario* y *La silla vacía*. Entre los títulos que SIE Films consideraba documentales de propaganda, se encuentran *Prostitución* (contra la trata de blancas), *El frente y la retaguardia* (sobre la doble lucha—militar y revolucionaria—de los anarquistas), *En la brecha* (un día en la vida de un dirigente sindical), *Remember* (apología de la vida obrera desde la Semana Trágica hasta el 19 de julio), *¿Y tú qué haces?* (denuncia de los jóvenes que no se incorporan a filas). Por lo que se refiere a las películas comerciales de complemento (cortos y medimétrajes) que SIE Films produjo aquellos meses, cabe mencionar *La*

20 Díez, ‘Anarchist Cinema’, 53.

última (sainete contra el alcoholismo), *Nosotros somos así* (musical infantil sobre las aventuras de un grupo de niños de diferentes clases sociales), *Paquete*, *El fotógrafo público No. 1* (mediometraje cómico en torno a las peripecias de un fotógrafo ambulante) y *Como fieras* (denuncia del alcoholismo).

Pero entre toda la producción anarcosindicalista, los títulos que más llaman la atención son las llamadas ‘películas de base’. Entre todos los grupos políticos del bando republicano, los anarquistas fueron los únicos que durante la Guerra Civil financiaron largometrajes de ficción con el fin de conseguir una producción industrial capaz de abastecer sus salas y de competir con el cine comercial de otros países. Además fue un caso único en la historia del cine español por la forma en que fueron concebidas sus producciones. Su apuesta por el realismo permitió que aparecieran temas como el desempleo, las desigualdades de clase, la explotación social, el alcoholismo, la prostitución y, en general, todo cuanto rodeaba al mundo obrero en aquellos momentos. Ahora bien, por falta de voluntad, de equipamiento técnico, o de formación política de algunos guionistas, estas películas no siempre gustaron a los dirigentes cenetistas y hasta llegaron a considerarse en algunos casos contrarrevolucionarias. Por otro lado, la falta de medios o de formación cinematográfica (la mayor parte de los directores eran principiantes) hacía que los filmes cayeran a menudo en el melodrama histriónico o en errores técnicos de bulto. En realidad, las deficiencias formales y la falta de profesionalidad se repiten en toda la producción anarquista aunque, todo sea dicho, tampoco es que el cine anterior fuera sobresaliente, más allá de un reducido grupo de películas.

De esta producción narrativa ‘de base’ realizada en Barcelona durante el periodo que nos ocupa (julio de 1936–mayo de 1937), destacan dos títulos: *Aurora de esperanza* (1937) y *Barrios bajos* (1937). *Aurora de esperanza* es el más cercano al movimiento libertario. Cuenta la historia de un obrero, Juan, que a la vuelta de vacaciones descubre que su fábrica ha cerrado. Como no encuentra otro trabajo, la familia va empeñándolo todo para comer. La situación es tan dramática que su esposa acepta a escondidas un empleo humillante. Finalmente, Juan envía a su familia al campo, mientras él se queda en la ciudad luchando con otros obreros a los que organiza en una Marcha del Hambre. Ésta coincide con la revolución del 19 de julio y justifica su estallido. Es el principio, la aurora (expresión reiterada en la literatura social) de un nuevo tiempo.

Aurora de esperanza fue el primer largometraje de ficción que aprobó el SIE. El proyecto, titulado inicialmente *La Marcha del Hambre*, siguió los cauces característicos en el cine de la época. Primero hubo de ser presentado al Comité de Producción del sindicato, que pidió algunos cambios. El argumento original, obra del cinéfilo aragonés Antonio Sau Olite, giraba en torno a la crisis del proletariado internacional durante la Gran Depresión. Se le pidió a su autor que lo adaptara a la coyuntura de la España de la época.

Una vez aprobados los cambios, se puso al propio Sau al frente de la dirección, sin importar, al parecer, su total inexperiencia. En aquellos momentos de huida de los profesionales, se convirtió en una rutina confiar los proyectos a ‘jóvenes promesas’ que al menos simpatizaran con los proyectos culturales anarcosindicalistas. En las hojas de promoción de la película se presentaba a Sau como ‘un espíritu rebelde’, ‘un hombre de ensayos, de estudios, de pensamientos hondos, de ambiciones artísticas infinitas’.²¹

Además del propio Sau, a cargo de la dirección, el equipo técnico y artístico contó con Adrien Porchet (fotografía), Joaquín Giner (ayudante de dirección), Antonio Burgos (decorados) y Felix de Pomés y Enriqueta Soler (actores protagonistas). El rodaje se llevó a cabo sin contratiempos en la Barcelona de la retaguardia. Los interiores fueron rodados en los Estudios Trilla-La Riva (que bajo la dirección del SUEP fueron rebautizados como Estudio No. 2). Para el rodaje se confeccionaron veinte decorados y no se reparó en gastos. Los exteriores fueron rodados en Barcelona y alrededores ante la perplejidad de los testigos accidentales, que debieron contemplar atónitos escenas como la gran manifestación que pone inicio a la Marcha del Hambre y en la que hubo de usarse carteles advirtiendo de la naturaleza ficticia de lo representado. Las masas de obreros reclamando trabajo en el centro de una Barcelona colectivizada debieron causar asombro entre los testigos del rodaje de una película que escenificaba una revolución ficticia dentro de un proceso revolucionario real.

Desde los primeros instantes de su gestación, *Aurora de esperanza* tuvo que hacer frente a una gran responsabilidad, derivada de las grandes expectativas que había generado. En las revistas culturales del momento se hablaba del filme como ‘el primer ensayo del cine social’, ‘el primer filme revolucionario’, que habría de marcar ‘un nuevo estilo para la producción nacional’.²² Por primera vez, las masas iban a ser el verdadero protagonista. Sin embargo, el filme tuvo algunos tropiezos con el sindicato. Hubo división de opiniones en el seno de la CNT sobre su carácter militante, que parecía diluido dentro de un ingenuo idealismo humanista. Más que un contundente filme de propaganda proletaria, *Aurora* era un folletín obrero con más sentimentalismo doméstico que crítica política. Como resultado de tales reticencias, el filme no tuvo un estreno inmediato. Aunque se había terminado el rodaje en marzo del 37, no se estrenó en Barcelona hasta finales de septiembre y, en Madrid, hasta enero del siguiente año. También cabe apuntar el hecho de que el fin del rodaje se produjo en una delicada coyuntura política para los anarquistas. En esa misma primavera, sus militantes, junto a los del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista),

21 Sala Noguera, *El cine en la España republicana*, 87.

22 Sala Noguera, *El cine en la España republicana*, 89.

habrían de enfrentarse a tiros en las calles de Barcelona contra los militantes del PSUC y la Guardia Civil.

Cuando finalmente se estrenó la película, la crítica no fue muy favorable. La revista *Blanco y Negro* (abril de 1938) se refería al ‘incipiente’ director Antonio Sau, como ‘entregado a la fácil y vulgar’.²³ *Mi Revista* (septiembre de 1937) era más ambigua en su reseña, que consideraba el filme ‘un ensayo bastante atrevido en el enclenque cinema nacional’. Incluso la prensa confederal se mostró poco entusiasta. La reseña de *Espectáculo* (15 de septiembre de 1937), por ejemplo, mostraba ciertas reservas. La crítica más equilibrada y razonable se produjo desde las páginas de *Umbral*, donde Luis Veramón señalaba sus defectos, pero también sus aciertos:

Aurora de esperanza resultó un mal filme, desde el punto de vista social y desde el punto de vista comercial: no así en su aspecto artístico. Su argumento es falso y no correspondía con la psicología del pueblo español. Su propio autor confesó más tarde que lo hizo a petición del Comité; que él quería dirigir un filme y que entonces sólo le encargaban la dirección al que presentaba un argumento. Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción, pero el ambiente había sido logrado magníficamente y un buen gusto artístico se advertía en todas las escenas. Abundaban los planos de gran belleza plástica y los intérpretes se movían libres del recuerdo del clásico escenario de tablas. Félix de Pomés y Enriqueta Soler lograban en aquella película una de sus mejores interpretaciones. Era una película en la que los errores de bulto se mezclaban continuamente con destellos de arte y de ingenio.²⁴

El protagonista de esta inocente historia ejemplar, que parece salido del cine social norteamericano de la Depresión, se mueve en un mundo dominado por oposiciones de gran simplicidad. La confrontación entre la ciudad deshumanizada y generadora de vicios y el campo como refugio arcádico remite a la tradición humanista de menosprecio de corte y alabanza de aldea más que a las utopías libertarias propiamente dichas. La deficiente dirección de actores y las obvias limitaciones de un guión, que al parecer fue políticamente ‘negociado’, afectan además a la verosimilitud de algunas de las situaciones y a la potencial empatía del espectador (algo imprescindible en todo melodrama). En cualquier caso, hay que reconocer su mérito como uno de los pocos filmes de ficción republicanos que reflejan el ambiente sociopolítico del momento. Fue también la primera película española en la que el mundo del trabajo tenía un papel protagonista. Todo ello manejado con un realismo hasta entonces desconocido en el cine español.

23 Sala Noguera, *El cine en la España republicana*, 89.

24 Sala Noguera, *El cine en la España republicana*, 90.

Rodada entre enero y febrero de 1937, *Barrios bajos* está basada en una obra teatral de Luis Elías. La adaptación a la pantalla se encomendó a Pedro Puche, quien ya en 1935 había dirigido *No me mates (Los misterios del Barrio Chino)*, ambientada también en los bajos fondos de la ciudad condal. El filme comienza con el señorito Ricardo matando a su mejor amigo por traicionarlo con su mujer. Para huir de la policía, busca refugio en un tugurio (Casa Paco), donde vive 'El Valencia', un estibador bruto, pero noble, que demostrará ser el verdadero amigo de Ricardo. Al mismo tiempo, 'El Valencia' salva de la prostitución a Rosa, una joven sirvienta de la que se enamora. Esta acción le granjea la enemistad de Floreal, traficante y proxeneta, que en represalia intenta entregar a Ricardo a la policía. Finalmente, El Valencia sacrifica su vida para que Rosa y Ricardo, que se han enamorado, puedan huir de la ciudad e iniciar una vida mejor.

La película, inspirada en el realismo poético francés, es una exaltación del 'ingenuo salvaje', del hombre primitivo en estado natural. Como en los filmes de Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné, o Jean Vigo, el de Puche presenta al proletario que debe enfrentar en soledad los valores y explotación de la burguesía. El personaje de El Valencia evoca el antihéroe marginal de *La Chienne* (1931) o *Boudu sauvé des eaux* (1932), de Renoir. La reflexión sobre el amor y la amistad en el marco de una relación triangular recuerda la que tiene lugar en *Sous les toits de Paris* (1930), de Clair, y *L'Atalante* (1934), de Vigo. El microcosmos de Casa Paco podría estar inspirado en la galería de fracasados que puebla el albergue de *Les Bas-fonds* (1936), de Renoir, y anticipa, a su vez, la turbia atmósfera de la taberna portuaria de *Quai des Brumes* (1938), de Carné. La ambientación misma del filme remite igualmente a los decorados estilizados del realismo poético. En lugar de presentar una fiel réplica de la realidad, Puche se vale de unos interiores teatrales y de unos decorados con falsas perspectivas, que subrayan el artificio de la puesta en escena. En vez de recrearse en la fotogenia de los personajes, la fotografía de José María Beltrán acentúa el marco sórdido en el que se desenvuelven sus vidas.

Incluso la recepción negativa del filme guarda ciertos paralelismos con el rechazo ideológico del que fueron objeto algunas cintas del realismo poético por parte de los sectores más recalcitrantes de la izquierda francesa. Aunque, hay una clara denuncia de la sociedad capitalista, de la explotación del hombre por el hombre, y, sobre todo, de la explotación sexual de la mujer, no se trata de una película panfletaria ni especialmente propagandística. Al igual que ocurrió con *Aurora de esperanza*, *Barrios bajos* tuvo problemas con los dirigentes del SIE barcelonés por su 'tibieza' política. Como el filme de Sau, el de Puche carecía de un espíritu suficientemente militante y se movía dentro de una misma ambigüedad ideológica. Miguel Ángel Puche, el hijo del realizador, describe así los pormenores del rodaje y estreno de la película:

El rodaje de *Barrios bajos* tuvo lugar desde enero de 1937 hasta finales de febrero del mismo año (ocho o nueve semanas, calculo). En sólo tres días se dobló, con 196 tomas. El guión contenía 424 planos (600 era lo normal) [...] Sin embargo, debido a que no era una apología anarquista, por su poco sentido ácrata, recibió presiones de la CNT-FAI, a quienes no les gustó la película. De ahí que se desentendieran casi a la mitad del rodaje [...] El estreno tuvo lugar en seguida; tras los hechos de mayo en Barcelona. En la capital catalana, Madrid y Valencia alcanzó una recaudación a 31 de enero de 1938 de 500.000 pesetas, batiéndose los récords taquilleros de aquel conflictivo periodo.²⁵

A pesar del éxito de público, la prensa del momento se mostró bastante reticente. *La Vanguardia* (15 de mayo de 1937), diario barcelonés de mayor difusión, criticaba el filme frente a su modelo dramático y atacaba el ‘dudoso gusto’ de algunas escenas, así como la pobre ambientación y la fotografía desigual. Únicamente salvaba la actuación de los protagonistas y algunos fotogramas ‘bellamente logrados’. La prensa anarquista, en cambio, defendió, aunque sin demasiado entusiasmo, los aciertos del filme, que, según *Espectáculo* (30 de julio de 1937), ‘refleja de manera real y emocionante el vivir de la gente del hampa. Huyendo de lo soez e inmoral, no se ocultan la crudeza y las lacras que pesan sobre una sociedad llamada a desaparecer’.²⁶

En varios momentos de la película reaparece el tema musical (un tango), cuya letra verbaliza la peculiar atmósfera mórbida del filme:

Barrios bajos, hez y escoria / de una tétrica bohemia / En tu tristísima historia / vives sin pena ni gloria / consumido por tu anemia. / Cuando rompen tus derechos / tus navajas siembran tajos / y se dora tu belleza / en la trágica majeza / de tu barrio... / Barrios bajos. / Sangre, celos, rabia y crimen, / son tus bellos madrigales / y tan sólo te redimen, / las mazmorras y hospitales. / Tu destino, / sabor tiene de mal vino. / Tus deslices, / cual son de meretrices. / Son tus cantos, / rimas que tejen los llantos / del vicio y de la maldad. / Barrio triste, / ten alardes de ti mismo. / De crespón negro te vistes / ocultando tu altruísmo. / Barrios bajos. / Es tu ley la ley del mal / y tu eterno madrigal / riman los chulos y majos / con la punta del puñal.

Tanto la letra de la canción como su puesta en escena al comienzo contribuyen a subrayar el ambiente prostibulario en el que se mueve gran parte de la cinta de Perez Puche (no en balde se desarrolla casi íntegramente en el Barrio Chino de Barcelona). El mensaje último, sin embargo, es un tanto ambiguo, por cuanto plantea una denuncia de la prostitución y las

²⁵ Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República*, 187.

²⁶ Magí Crusells, *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria* (Madrid: Ediciones JC, 2006), 135.

relaciones abyectas en el lumprenproletariado bachelonés, mientras se recrea morbosamente en este tipo de atmósferas tan comunes en el melodrama hispánico y el realismo poético francés. El grado de exageración tanto en la actuación (que tiende al histrionismo) como en los decorados (de una artificiosa estilización) acercan a veces el filme al expresionismo. Esta anacrónica amalgama de folletín y melodrama de tintes expresionistas no es una excepción dentro del arte libertario. Lily Litvak ha señalado la importancia que en el arte ácrata tiene el expresionismo, a veces figurativo, a veces simbólico, pero siempre destinado a comunicar el mensaje ideológico de la forma más emotiva posible. Por lo que se refiere al melodrama, para los artistas libertarios, el diseño más eficaz era aquél que requería menos elaboración para ser comprendido.²⁷ Al igual que gran parte de la literatura anarquista de divulgación, el cine de ficción anarconsindicalista recurrió a menudo al folletín por la simplicidad de su lenguaje.

La afiliación al SIE (necesaria para encontrar trabajo en la industria) había crecido de forma espectacular durante 1937. En agosto Cataluña contaba con más de 23 sindicatos locales, 26 secciones y 13.360 militantes (11.000 sólo en Barcelona). Los sindicatos confederales llegaron a controlar el 75% de la industria del espectáculo en Cataluña y el 80–85% de los trabajadores. Sin embargo, la hegemonía del anarcosindicalismo en la industria catalana del espectáculo empezó a desvanecerse un año después de iniciada la contienda. La consolidación de otras fuerzas de ideología marxista en Cataluña, los enfrentamientos armados con la Generalitat y los comunistas catalanes en mayo de 1937 y los propios debates internos en el seno del anarquismo contribuyeron a debilitar tanto a la CNT, como a su brazo militante, la FAI (Federación Anarquista Ibérica).

Enemigos de la socialización, el PSUC, la UGT (Unión General de Trabajadores) y la Generalitat llevaron a cabo una campaña de desprestigio contra la gestión de los anarquistas, que alcanzó su apogeo con los sucesos de mayo de 1937, en los que los militantes de CNT-FAI y el POUM se enfrentaron con los del PSUC y la UGT en las calles de Barcelona. Este clima de discordia se reflejaba también en algunas producciones del SIE, mediante las que se intentaba contrarrestar la propaganda anticonfederal de los comunistas. Filmes como *Manifiesto de la CNT-FAI y Juventudes libertarias* (1937), *Congreso de activistas internacionales* (1937) y *Nuestro vértice* (1937) muestran el grado de tensión extrema que llegó a producirse en el seno del bando republicano y que en ocasiones llegó a traducirse en enfrentamientos armados.

El Consejo Superior Técnico de Cinematografía cambió su línea editorial en busca de mayor éxito de público. En su diagnóstico de la situación del sector, sus directivos opinaban que las películas de base del primer Comité de Producción no habían conseguido su objetivo por varias razones: la falta de

27 Litvak, *Musa libertaria*, 246.

profesionales (principalmente realizadores) capaces; la influencia excesiva del teatro; la escasa originalidad de los argumentos, que parecían tomados del folletín decimonónico; y la carga partidista y dogmática de la producción anterior.²⁸ El Comité Económico de Cines criticó igualmente la labor del Primer Comité de Producción y le culpó del fracaso comercial y artístico. Una de sus primeras medidas fue la constitución de un segundo comité de producción con una política radicalmente diferente y que primaba las películas de puro entretenimiento que garantizaran el éxito de público y, por tanto, el bienestar de los trabajadores del ramo. Muestra de este cambio editorial fue el rodaje de la película de Francisco Elías *¡No quiero . . .*

No quiero! (1937–1940), que paradójicamente, estaba también basada en una obra de teatro, en este caso de Jacinto Benavente, y que, aunque criticaba el sistema educativo burgués, se rodó a la manera de Hollywood, con un presupuesto tan elevado, que pronto fue conocida como ‘la película del millón’. Las contradicciones y el giro conservador de la nueva política editorial hicieron que la Productora SIE Films fracasara de nuevo y pasara de ser acusada de partidista a contrarrevolucionaria. De hecho, algunos de los miembros del Consejo, como el propio Elías, eran criptofalangistas sin la menor simpatía hacia el anarquismo.²⁹ Esto explicaría la paradoja de que *¡No quiero . . . No quiero!*, producida por un sindicato anarquista, fuera finalmente estrenada en marzo de 1940, en medio de uno de los periodos más represivos de la dictadura franquista.

Bajo la dirección del nuevo equipo disminuyó el número de películas (a ello contribuyeron los problemas de financiamiento, el encarecimiento de las materias primas, la falta de electricidad, el recrudecimiento de la guerra y las subidas de los sueldos). Todo esto se tradujo en un incremento de un 500% en los costes de producción. La situación se agravó por el obstruccionismo de los trabajadores facciosos, la incompetencia de los nuevos dirigentes y los crecientes enfrentamientos internos. Incluso dentro del movimiento anarquista se multiplicaron las tendencias que principalmente se agrupaban en una ‘profesional’, que primaba el éxito de taquilla (línea representada por el Comité Económico de Cines y por el SIE), y otra llamada ‘política’, que aspiraba a una renovación total y rápida del cine en su forma y contenido (representada por las Secciones de Prensa y Propaganda confederales y por los miembros más radicales del Comité Nacional de la CNT).

Esta división interna fue utilizada por la Generalitat y el gobierno central, con el apoyo del PSUC y la UGT para intervenir la Industria del Espectáculo y acabar así con el proyecto revolucionario anarcosindicalista. El 19 de enero de 1938 Joan Comorera, consejero de Economía de la Generalitat,

28 Díez, ‘Anarchist Cinema’, 62.

29 Román Gubern, ‘El cine sonoro (1930–1939)’, en *Historia del cine español*, ed. Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (Madrid: Cátedra, 1995), 123–80 (p. 167).

miembro del PSUC y enemigo acérrimo de los anarquistas, decidió que la Industria de Espectáculos Públicos de Cataluña pasara a regirse por el decreto de 20 de noviembre de 1937, que autorizaba al Gobierno autonómico a controlar cualquier empresa si lo consideraba necesario para la buena marcha de la economía.³⁰ La socialización de la industria quedó revocada el 21 de abril de 1938 (y fue irónicamente decretada el primero de mayo), ante la pasividad de los anarquistas que parecían aceptar sin demasiada resistencia el declive de su hegemonía.³¹ Era el comienzo del fin del sistema de producción de películas montado por el SIE. Otras instituciones anarquistas (como la Oficina de Propaganda de la CNT-FAI) intentaron emprender nuevos rodajes, pero con pobres resultados.

Cuando el 26 de enero de 1939, las tropas franquistas ocupaban Barcelona, la revolución española hacía tiempo que había sido liquidada. Su legado cultural, sin embargo, ha sobrevivido en gran parte a lo largo de los años y todavía constituye una de esas 'asignaturas pendientes' de los estudios culturales sobre la España moderna.³²

30 Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució, Barcelona, 1936–1939* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005), 396.

31 Ealham, *Culture and Conflict in Barcelona*, 191.

32 Agradezco a la Filmoteca Española (Madrid) y al Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam) el acceso a los filmes y documentos que constituyen La Base de este estudio.