

# El cine en la prensa libertaria en Catalunya durante la II República

GERARD PEDRET OTERO  
Universitat de Barcelona

## Resumen

El artículo plantea una aproximación a la recepción del cine en la prensa libertaria en Catalunya durante la II República (1931-1936). En él se deja constancia del interés suscitado por el cine en amplios sectores libertarios, los cuales no dudarían en observarlo desde el primer momento como una potencial forma de expresión artística y como un medio de comunicación dotado de una capacidad de sugestión y penetración social superior a cualquier otro.

**Palabras clave:** Anarquismo, Cine Soviético, Prensa, Propaganda, II República.

## Abstract

This article presents an approach to the reception of cinema in the anarchist press in Catalonia during the Spanish Second Republic (1931-1936). The article explains the interest in the cinema by many anarchists sectors, which would certainly observe the cinema as a potential form of artistic expression and as a powerful media with a bigger capacity of suggestion than any other.

**Keywords:** Anarchism, Soviet cinema, Press, Propaganda, Spanish 2nd Republic.

El 31 de agosto de 1930, tras seis años de obligado silencio a causa de la Dictadura del general Primo de Rivera, el periódico *Solidaridad Obrera* (Barcelona, 6º época, 1930 – 1939) salía de nuevo a la calle. Y lo hacía, al igual que antaño, como órgano de la Confederación Regional del Trabajo (CRT) catalana, portavoz de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) española e incluso ahora también de la Asociación Internacional de los Trabajadores (AIT) en España, presentándose públicamente a tal efecto como “receptáculo” de las inquietudes del proletariado revolucionario español y como la más alta representación de los intereses morales, económicos, jurídicos, políticos y sociales del “pueblo”.<sup>1</sup> Unas consideraciones que más

---

<sup>1</sup> “En marcha otra vez”, *Solidaridad Obrera*, 31-VIII-1930.

allá de su innegable efecto propagandístico evidenciaban entonces la voluntad de competir con los periódicos de información general o “de empresa” por el favor de la audiencia obrera, a fin de erigirse en punta de lanza y principal referente de un espacio periodístico verdaderamente alternativo, esto es: capaz de alterar el consumo pasivo de la información. Cosa que obligaba, en mayor o menor medida, a abrir la publicación a la morfología periodística y las funciones informativas propias de la prensa diaria y a relegar las habituales funciones de la afinidad ideológica y la elaboración doctrinal al resto de publicaciones anarquistas propiamente dichas; pero sin que ello pudiera significar una renuncia al vocacional carácter “militante” de la prensa y el periodismo ácrata, nacido de una arraigada visión instrumental de la cultura como palanca de la revolución y como reflejo de la acción directa y del apoliticismo revolucionario.

Es precisamente en función de estos parámetros que puede contemplarse la inclusión, por primera vez entre los contenidos del periódico, de una sección más o menos regular dedicada al comentario cinematográfico. Hecho que constituía entonces una significativa novedad en el ámbito de la renaciente prensa libertaria, los remanentes de la cual durante la precedente Dictadura habían tendido a ignorar la pujanza de un fenómeno que tendía claramente a arrogarse un regusto cultural vanguardista y unos aires de modernidad urbana, ciertamente de difícil asimilación por buena parte de un mundo cultural e intelectual ácrata muy fiel a ciertos cánones estéticos e ideológicos de raíz tardo-modernista, a la par que manifiestamente receloso de unos “ismos” fácilmente percibidos como genuinas muestras de un esteticismo burgués decadente y más preocupado por la forma que por la trascendencia social de la obra.

Así, no será hasta bien entrada la II República que, al compás o incluso a remolque del asentamiento del cine en el catálogo de actividades formativas, divulgativas y de ocio ofertadas por ateneos, grupos y entidades culturales afines, el llamado “séptimo arte” no comience verdaderamente a hacerse un lugar fijo entre los contenidos de algunas de las principales publicaciones culturales ácratas del período. Como la revista *Tiempos Nuevos* (Barcelona, 1934 – 1938), órgano de elaboración doctrinal de la Federación Anarquista Ibérica (FAI)<sup>2</sup> y que a partir de 1935 contaría con una sección fija dedicada al cine a cargo principalmente del periodista y publicista Mateo Santos, *alma mater* de la revista *Popular Film* (Barcelona, 1926 – 1937), impulsor de iniciativas tan singulares como la Agrupación Cinematográfica Española (ACE) y a la sazón una figura de referencia ineludible en la emergente cultura cinematográfica hispana del período.<sup>3</sup> Algo parecido sucedería también con la longeva *Estudios* (Alcoy-Valencia, 1929 – 1937), que tras años de recelos y titubeos apostaría finalmente, en 1936, por abrir también de forma regular sus páginas al cine mediante una sección específica, a cargo del joven Alberto Mar, reconocido discípulo de Mateo

<sup>2</sup> Anteriormente estas funciones las había desempeñado el *Suplemento mensual cultural de Tierra y Libertad* (Barcelona, 1932 – 1934).

<sup>3</sup> La figura de Mateo Santos (Villanueva de los Infantes, 1891 – México DF, 1964) sigue estando aún hoy envuelta incógnita, en especial en lo relativo a sus primeros años en el mundo del periodismo y los detalles de su implicación en la introducción del cine en los ambientes libertarios durante los años republicanos. Al respecto pueden consultarse, por ejemplo: PEDRET, Gerard, “Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936)”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, nº 11, 2008, pp. 168-182; RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas Volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 134-244; CRUSELLS, Magí y MORALES SANTOS, Ángel, “Mateo Santos Cantero. Aportaciones cinematográficas a su biografía”, *Actas del XIII Congreso de la AEHC. Aurora y melancolía. El cine español durante la II República*, A Coruña, Vía Láctea, 2011, pp. 227-233; así como también MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *Mateo Santos. Cine y anarquismo (República, guerra y exilio mexicano)*, Valencia, La Imprenta Comunicación Gráfica, 2015 (con un epílogo del nieto de Mateo Santos, Ángel Morales).

Santos y a tal efecto uno de los principales exponentes de la autodenominada “generación de Popular Film”, el grupo de jóvenes periodistas y cineastas llegados a las páginas de *Popular Film* bajo los auspicios de su director tras el advenimiento de la II República.<sup>4</sup> Por el contrario, otras publicaciones culturales igualmente importantes e incluso de prestigio intelectual y difusión más allá del propio ámbito libertario, como la valenciana *Orto* (Valencia, 1932 – 1933), de temática preferentemente socio-económica, o la prolífica *La Revista Blanca* (Barcelona, 2ª época, 1923 – 1936) de la familia Montseny, de vocación más bien literaria e inspiración tardo-modernista, apenas dedicarían en estos años algún breve apunte al cine o bien lo harían de forma esporádica, tardía e incluso recelosa, en contraste manifiesto con lo que sucedería con aquellas otras publicaciones ideológicamente afines de alcance y duración mucho más limitados pero que desde el primer momento apostarían por abrir sus páginas al séptimo arte. Tal sería el caso, por ejemplo, de *Ágora* (Barcelona, 1931 – 1932), revista portavoz del grupo homónimo liderado por el aragonés Adolfo Ballano y que destacaría por su singular vocación juvenil y carácter vanguardista;<sup>5</sup> el semanario *Nueva Humanidad* (Barcelona, 1933), efímero y frustrado portavoz del movimiento de los ateneos y centros culturales llamados “racionalistas” y por ello cartelera y eco de sus actividades, entre las cuales pronto se hallarían aquellas relacionadas con el cine; o revistas como *Rebelión* (Barcelona, 1934), *¡Liberación!* (Barcelona, 1935 – 1936) o *Más Lejos* (Barcelona, 1935 – 1936), donde pueden encontrarse también desde el primer momento colaboraciones de algunos de los más entusiastas defensores e impulsores de la introducción del cine en los medios anarquistas, como el dibujante y caricaturista Ángel Lescarboua “Les” (sobrino de Mateo Santos) o el prolífico Josep Peirats, autor incluso en estos años de un afortunado panfleto sobre la materia, *Por una nueva concepción del arte. Lo que podría ser un cinema social*, editado en junio de 1935 como oportunista colofón a la exitosa celebración en algunos céntricos cines de Barcelona de unas llamadas “sesiones de cinema selecto” organizadas por la misma *Solidaridad Obrera* en colaboración con elementos afines del Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) de la CNT.<sup>6</sup>

Y es que la popular “Soli” se erigiría en estos años en uno de los principales referentes periodísticos libertarios en materia de cine y en el ámbito por excelencia en el cual tenderían pronto a perfilarse algunas de las principales constantes discursivas ácratas sobre el medio, como: la denuncia del sometimiento de las primigenias esencias artísticas del cine a los intereses económicos y políticos del capital y la burguesía y su instrumentalización por el estado; la falta de originalidad estilística y argumental del grueso de las producciones exhibidas en las salas y su falta de correspondencia con la conflictiva realidad social del país; o la defensa, como contraposición al cine comercial o “burgués” de un llamado “cinema social”.

<sup>4</sup> Entre éstos jóvenes pueden citarse futuros realizadores como Rafael Gil, Antonio del Amo y Carlos Serrano de Osma, o periodistas como Silvia Mistral (Hortensia Blanch Pita), Francisco Carrasco de la Rubia y Alberto Mar. Véase MAR, Alberto, “Carta abierta a Rafael Gil... sobre la “generación” de Popular Film...”, *Popular Film*, 17-VII-1936; “Una generación de Popular Film”, *Popular Film*, agosto de 1937. También sobre el papel de Mateo Santos en la configuración del grupo puede consultarse los diversos testimonios personales incluidos en CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

<sup>5</sup> PEDRET, Gerard, “La joventut ‘de pocas letras y menos años’”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, nº 8, enero de 2005, pp. 134-149. Del mismo autor: *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)*, Barcelona, Tesis Doctoral de la Universitat de Barcelona, 2016, en especial, pp. 199-244.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 287-316



Presentada habitualmente con un lacónico “*Carnet de cine*”, “*Cinematográficas*” o incluso “*Los Cines*” o “*Cinema*”, y discretamente incluida en una penúltima página llena de gacetillas, anuncios publicitarios, convocatorias varias y una cartelera de cines y espectáculos, la sección de cine de la “Soli” acostumbraría a tener una extensión breve —una o dos columnas a media plana— y una periodicidad bastante regular en sus inicios, incluso casi diaria. La sección correría igualmente de forma habitual en sus primeros años de vida a cargo de Pepe Comino, firma de la cual tan solo puede apuntarse aquí la posibilidad que se tratara en realidad de un seudónimo usado por Francesc Xavier Gibert (o Gisbert),<sup>7</sup> figura vinculada al pionero movimiento del cine amateur catalán del período a través de la sección de cine del *Centre Excursionista de Catalunya* (CEC) y la revista *Cinema Amateur* (Barcelona, 1932 – 1936) y a quien conviene igualmente imaginar entonces muy cercano al republicanismo federal e izquierdista del grupo editor del periódico *L’Opinió* (Barcelona, 1928 – 1934).<sup>8</sup>

Conviene precisar, sin embargo, que el comentario cinematográfico en la “Soli” —y por extensión, también en el conjunto de la prensa libertaria— estaría siempre abierto a múltiples colaboradores, unos más asiduos, otros más esporádicos. En especial a partir de 1932, cuando la regularidad original de la sección parece tender claramente a desdibujarse, al compás de la proyección sobre el periódico de la escalada de la tensión social del país y el agravamiento de la crisis interna de la CNT. La habitual firma de Pepe Comino se vuelve entonces cada vez más volátil, hasta llegar a desaparecer definitivamente la primavera del año siguiente coincidiendo, significativamente, con la remodelación de la redacción de la “Soli” acordada por la CNT en un Pleno Regional celebrado expresamente para intentar dar carpetazo al llamado pleito “treintista”.<sup>9</sup> El testigo del cine en la “Soli”, tras unos meses de languidez e incluso mutismo por culpa

<sup>7</sup> Algunas fuentes sitúan a Francesc Gibert como representante de la “Soli” en la delegación catalana asistente al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, donde llegaría a presentar incluso una ponencia dedicada al uso instructivo del cine en materia de salud laboral: “*El cinema, previsor de los accidentes de trabajo*”. ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, “La revista *Cinema Amateur* (1932-1936)”, *Gazeta. Actes de les Primeres Jornades de la Premsa*, Barcelona, IEC, 1994, p. 318.

<sup>8</sup> *L’Opinió* dedicaría en abril de 1934 un extenso comentario elogioso a la figura y obra de Gibert con motivo de la celebración simultánea del *III Concurs de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya* y del concurso de la *Associació de Cinema Amateur de Catalunya*. En el escrito se destacaría especialmente su “personalísima” visión del cine y su gran conocimiento de la técnica, el cual le permitía incluso realizar en 9,5 mm lo que muchos no podían hacer con 16 mm. Todo ello: ROIG, Joan, “Amateurs destacats: Francesc Gibert”, *L’Opinió*, 8-VII-1934; MARTÍ, Roger, “La independència del cinema amateur”, *L’Opinió*, 14-VII-1934. Finalmente, sobre la vida y obra de Gibert —bastante desconocidas aún hoy en día— véase: ROMAGUERA I RAMIÓ, 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, 2007, pp. 119-169.

<sup>9</sup> 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, pp. 74-77.

de las crecientes dificultades vividas entonces por el periódico, pasaría a manos de Josep Peirats, quien en años precedentes se había significado en el impulso del activismo cinematográfico en los medios culturales y juveniles libertarios junto a otros jóvenes compañeros del Ateneo Racionalista de la Torrassa, como Ginés Alonso “Ginesillo”, quien devendría también una firma recurrente en materia de cine en algunas páginas libertarias.<sup>10</sup>

Pese a los cambios y las dificultades, el comentario de cine en la “Soli” no perdería nunca su singular doble vocación formativa e informativa, la cual se plasmaría en una recurrente alternancia de escritos, digamos “de fondo” —esto es, dedicados por ejemplo a analizar las repercusiones artísticas y sociales del medio—, con noticias, gacetillas y breves dedicados a comentar aquellos otros aspectos aparentemente más frívolos del mundo del cine, como anécdotas sobre el “star system”, informaciones sobre rodajes en curso, avances de temporada e incluso también argumentos y crónicas de estrenos con un innegable regusto comercial y publicitario. Cosa que evidencia la existencia de mimetismos en el portavoz confederal en relación a la prensa “de empresa”, los cuales motivarían incluso alguna polémica intervención crítica al respecto por parte de aquellos elementos que considerarían que la inclusión de gacetillas de propaganda de películas “*ridículamente burguesas*” en un periódico “*revolucionario*” contravenía abiertamente su vocacional misión destructiva de cualquier prejuicio burgués y de orientación de la clase obrera, puesto que sólo un periódico como la “Soli” podía realizar una labor crítica verdaderamente libre e independiente de cualquier empresa y capaz de poner al descubierto “*la realidad del cinema*” mediante “*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*”.<sup>11</sup>

Y eso que en sus páginas no habría dudas a la hora de cargar contra el clásico “olor a podrido” que, siguiendo la habitual retórica libertaria, emanaba del grueso de una prensa —especializada o no— erigida en la principal colaboradora del “*selecto feudo del dólar*” a manos de un puñado de “*gacetilleros plumas de águila*” disfrazados de periodistas y críticos para poder ejercer el vergonzoso papel de distribuidores de publicidad de las grandes casas productoras.<sup>12</sup> Contra los críticos y gacetilleros “burgueses” y su servicial condescendencia en el juicio de cualquier film, des de la “Soli” y otras publicaciones afines se defendería siempre la necesidad y la voluntad de decir las cosas por su nombre en materia de cine, “*sin abandonarse al poder consonante del dinero*” ni incurrir en perniciosas ni fatales contemporizaciones, cargando igualmente las tintas contra el supuesto carácter altivo y poco accesible exhibido a menudo por una crítica burguesa demasiado servil y “*aristocráticamente pudorosa*”.<sup>13</sup> De acuerdo con la característica alergia doctrinal ácrata a cualquier posible canonización o normativización del arte que fuera más allá de su consideración como portador de una determinada sensibilidad colectiva y de una vocacional misión liberadora —tanto en el plano individual como en el colectivo—, el valor cultural y la autoridad moral de la propia actividad crítica tenderían a fundamentarse el indisimulado carácter subjetivo de la misma, el cual devendría sinónimo de una figurada sinceridad y libertad de opinión situadas a las antípodas del servilismo económico-empresarial propio de la llamada prensa “burguesa”.

<sup>10</sup> PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida. Memorias [Selección, edición y notas de Susana Tavera García y Gerard Pedret Otero]*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009, pp. 267-268; también PEDRET, Gerard, *La quimera de la gran pantalla...*, op. cit., en especial pp. 224-244 y 328 y ss.

<sup>11</sup> ALONSO, Ginés, “Cinematográficas”, *Solidaridad Obrera*, 21-IX-1934.

<sup>12</sup> COMINO, Pepe, “Otra táctica excelente”, *Solidaridad Obrera*, 11-XII-1932.

<sup>13</sup> “La crítica contemporizadora” [sic.], *Solidaridad Obrera*, 22-IV-1931.

El comentario cinematográfico tendería así a presentarse en las páginas libertarias como un voluntarioso intento de forjar en el espectador, de forma libre y autónoma, una determinada “mentalidad cinematográfica”. Esto es: una toma de conciencia sobre el valor artístico y el potencial comunicador del medio, y por tanto, de la consideración del mismo, no como un simple divertimento, sino como un verdadero instrumento educativo al servicio del progreso humano y “*el medio de expresión más eficaz para plasmar la belleza*”;<sup>14</sup> como un “*poder universal, ecuménico*”,<sup>15</sup> “*medio de divulgación enorme de todas las ideas y fuerzas oscuras que se debaten en la pugna política*” y, en definitiva, como “*el mejor instrumento de la revolución de conciencias*”.<sup>16</sup> Por todo ello era preciso animar a los trabajadores que conformaban la inmensa mayoría de espectadores a que adoptaran una mayor exigencia en materia artística y social; en deferencia, precisamente, a una nueva y revolucionaria forma de expresión artística, dotada de una técnica y un lenguaje propios y de una capacidad de sugestión y de penetración social muy superior a la de cualquier otra disciplina o medio de comunicación gracias a la singular vocación y capacidad de síntesis de la literatura, el teatro, la música y las artes plásticas<sup>17</sup> y a un dinamismo de las imágenes en movimiento con el cual el espectador podía fácilmente “*ver “vivir” hombres y hechos*”.<sup>18</sup>

Esta primigenia consideración libertaria del cine como un arte y un medio de comunicación sería, precisamente, la base y el punto de partida de buena parte de los recelos y de las críticas expresadas contra el grueso de una producción comercial observada como un reflejo evidente de la endémica crisis “moral” de la sociedad capitalista. De ahí la falta de originalidad estético-argumental, veracidad y realismo observados en la llamada producción “estándar”: “*Un solo plano y ángulo “moral” común a casi todos los temas filmado, un único traveling [sic.] recorrido monótonamente, con algunos intentos ridículos por lo tímidos; he aquí la crisis de “argumentos”, de temas, de modos de ver... He aquí, en una palabra, la crisis del cinema. Pobreza de sensibilidad, pobreza psicológica, pobreza de “morales” distintas [...]. De esto adolece el inmenso rollo de celuloide mundial, cocaína de una época*”.<sup>19</sup> Y es que la apabullante producción norteamericana, entregada a un obscuro y desconsiderado homenaje al dinero y a una renovada casta de rutilantes “stars”, había venido a empequeñecer fatalmente el cine hasta convertirlo en un simple espectáculo “*de bambolinas y de frases hechas*”,<sup>20</sup> falta de argumentos originales “*y de un cierta envidia*”<sup>21</sup> y lleno “*de absurdismo y de pintoresquismos*”,<sup>22</sup> el cual, en lugar de estimular el intelecto parecían tener por única finalidad producir en el espectador una sonrisa benévola.<sup>23</sup> El cine en manos de la burguesía devenía así, fácilmente, una síntesis de los estupefacientes más nocivos para la humanidad: nacionalismo, religión, frivolidad, moralidad capitalista, orden capitalista, disciplina capitalista...<sup>24</sup>; una especie

<sup>14</sup> MARTÍNEZ RIZO, Alfonso, “Cinematografía”, *Estudios*, nº 141, mayo de 1935.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> COMINO, Pepe, “Charlas al vuelo”, *Solidaridad Obrera*, 13-XI-1931.

<sup>17</sup> COCHET, Gustavo, “El cine, nuevo arte”, *Tiempos Nuevos*, nº 4, 31-I-1935.

<sup>18</sup> SANTOS, Mateo, “Hacia el cinema social”, *Suplemento mensual de Tierra y Libertad*, año II, nº 10, mayo de 1933.

<sup>19</sup> SANTOS DAVANT, L., “De la pobreza “moral” del cinema capitalista, pasando por un film de René Clair, al hipotético cinema español”, *Tiempos Nuevos*, nº 8, 5-XII-1934.

<sup>20</sup> COMINO, Pepe, “El tópic de los aristocracismos” [sic.], *Solidaridad Obrera*, 30-VII-1931.

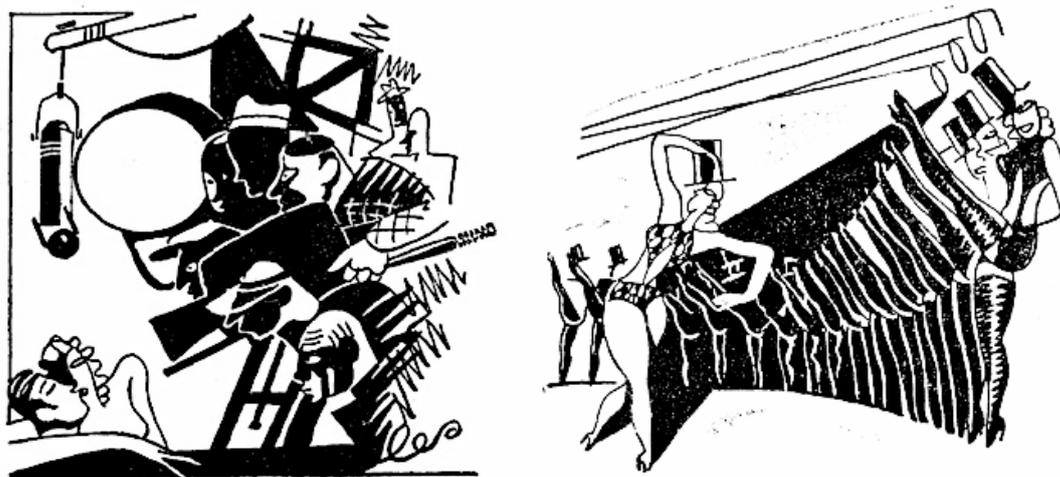
<sup>21</sup> COMINO, Pepe, “Cinematográficas”, *Solidaridad Obrera*, 30-X-1931.

<sup>22</sup> COMINO, Pepe, “El trío de la bencina”, *Solidaridad Obrera*, 27-XI-1931.

<sup>23</sup> COMINO, Pepe, “Il est Charmant”, *Solidaridad Obrera*, 8-XI-1932.

<sup>24</sup> LES, “Tráfico de drogas. \$ en C.”, *Rebelión*, nº 4, 2-III-1934.

de droga o narcótico hábilmente sintetizado por los “fabricantes de sueños” mediante una secreta fórmula de farmacopea —“*tal dosis, o tal tanto por ciento de emoción; tal otro de convencionalismo; X dosis, o X tanto por ciento de erotismo, etc., etc.*”<sup>25</sup>— para ser administrado de forma regular a una masa humana permanentemente insatisfecha y deseosa de sueños mágicos, la cual, como el opiómano o el morfinómano incorregible, “*no sabe lo que quiere pero que tampoco se encuentra, esperando siempre algo nuevo, inédito, externo*”<sup>26</sup>.



Ilustraciones del joven “Les” para el artículo de L. Santos Davant, “Cara y cruz del cinema. La ‘girl’”, publicado en *Tiempos Nuevos*, año III, nº 3, marzo de 1936.

Tampoco la balbuceante producción hispana del período escaparía a las afiladas plumas libertarias, que no dudarían en considerarla igualmente un lamentable reflejo de la mentalidad reaccionaria y cobarde del capital nacional. De ahí, por ejemplo, los recelos y la hostilidad con que se contemplarían los preparativos y los debates del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, un evento presentado en última instancia como una especie de “*disfraz jacarandoso, de final de revista coreográfica*”,<sup>27</sup> esgrimido por un atajo de arribistas con la manida excusa de la supuesta timidez inversora del capital autóctono y con la única finalidad de conseguir de las autoridades una coraza protectora contra el riesgo inversor empresarial en forma de prebendas fiscales, subvenciones y medidas proteccionistas.<sup>28</sup> Un ejemplo más, en definitiva, de la rapacidad y la inmoralidad de aquellos que habían pretendido erigirse en árbitros y rectores del cine español sin haber sabido o querido demostrar poseer la mínima talla artística y empresarial.<sup>29</sup>

El arribismo y la rapacidad económica de unos y la indolencia y la falta de espíritu emprendedor de otros vendrían a explicar así sobradamente la persistente incapacidad del capital nacional para encaminar industrialmente la producción de films y dotarla de una mínima honestidad artística.<sup>30</sup> Hecho al cual no sería ajena la consideración de un generalizado sometimiento de los realizadores y comentaristas

<sup>25</sup> SANTOS, Mateo, “Cine industria y cinema revolucionario”, *Tiempos Nuevos*, 1-V-1936.

<sup>26</sup> SANTOS DAVANT, L. “De la pobreza “moral...”, art. cit.

<sup>27</sup> COMINO, Pepe, “El film español”, *Solidaridad Obrera*, 1-IX-1931.

<sup>28</sup> COMINO, Pepe, “Al compás de la crisis”, *Solidaridad Obrera*, 13-VIII-1931.

<sup>29</sup> COMINO, Pepe, “Cinematográficas. El film español”, *Solidaridad Obrera*, 1-IX-1931

<sup>30</sup> ALONSO, Ginés, “Más sobre cinema español”, *Solidaridad Obrera*, 9-III-1935.

hispanos a los oscuros intereses de unas casas productoras dominadas por “*una camarilla de curazos*” empeñados en escamotear al público todo el potencial educativo, moralizador y “orientador” del cine en el ámbito social.<sup>31</sup> Todo ello en connivencia con un atajo de trasnochados autores teatrales de sainetes decimonónicos “*al más puro estilo Ortega y Frías*”,<sup>32</sup> manifiestamente desbordados por la modernas corrientes del teatro y el arte “de avanzada” e incapaces, por tanto, de sentir artísticamente el cine, dotar a sus producciones de una mínima originalidad estilística y argumental e insuflarles “*elementos raciales puros*”, en lugar de “*alifates ni mojigaterías*”.<sup>33</sup> De ahí los ataques dirigidos contra la llamada “españolada” perpetrada por aquellos que no sabían o no querían ver otra España que la de la “*bufonada vulgar y de pandereta*”,<sup>34</sup> y que solo presentaban en la pantalla argumentos folletinescos cargados de sentimentalismo y “*ñoñería pura*” o “*truculencias noveladas*”<sup>35</sup> protagonizadas por toreros, bandoleros, frailes y monjas, que poco o nada tenían que ver con los verdaderos movimientos y anhelos del pueblo español.<sup>36</sup> Y es que a los ojos libertarios, el cine español se mostraría como una verdadera “*joya de anticuario miope*”,<sup>37</sup> incapaz de alumbrar ninguna obra definitiva, ninguna película maestra que pudiera servir de modelo, ningún film de envergadura temática y formal capaz de salirse de los caminos trillados de las versiones teatrales, las comedias frívolas o las zarzuelas castizas... “*Nada de buscar valores nuevos, en temas y personas. Nada de ir a buscar las palpitaciones del auténtico pueblos español, bucear en sus inquietudes, en sus afanes, en sus miserias y en sus dolores*”.<sup>38</sup>

Esta generalizada consideración de la producción comercial o “burguesa” –tanto nacional como extranjera— como algo falaz y falto de veracidad sobrepasaría pronto también el ámbito temático-argumental para referirse igualmente a una estética desprovista de la naturalidad, el vitalismo, la espontaneidad y la humanidad que supuestamente habían caracterizado al medio en su primitiva época muda, cuando la fotogenia, “*el arte de las cosas por si solas, reflejadas en la desnudez de sus formas*”, en palabras de Pepe Comino, constituía el principal reclamo y estímulo de un medio magistralmente manejado por unos “*artesanos de la imagen*” capaces de conferirle una verdadera autenticidad artística.<sup>39</sup> De acuerdo con una línea argumental muy extendida durante la traumática transición del mudo al sonoro, la introducción del sonido sería en primera instancia observada como una renuncia a la primigenia originalidad y singularidad artística de medio, la cual se creía firmemente basada en el intrínseco valor testimonial y documental de unas imágenes gracias a las cuales el llamado “séptimo arte” había podido erigirse en un exacto reflejo de una vida libre del exagerado culto moderno a un tecnicismo productivo mediante el cual los verdaderos sentimientos humanos tendían fatalmente a diluirse en la pantalla en favor de unos argumentos plagados de manidos tópicos faltos de veracidad.

Lo peor de todo sería, sin embargo, el renovado sometimiento del medio a las exigencias económico-productivas capitalistas que parecían derivarse fatalmente de la introducción de costosos y complejos equipos de rodaje sonoros, las limitaciones de uso de los cuales más allá de la opresiva seguridad técnica que ofrecían los estudios

<sup>31</sup> ALONSO, Ginés, “Cinema Español”, *Solidaridad Obrera*, 22-II-1935.

<sup>32</sup> SANTOS DAVANT, L., “De la pobreza “moral”...”, art. cit.

<sup>33</sup> COMINO, Pepe, “Cinematográficas”, *Solidaridad Obrera*, 14-X-1932.

<sup>34</sup> COMINO, Pepe, “La producción sonora española”, *Solidaridad Obrera*, 11-IX-1930.

<sup>35</sup> Un operador de cine, “El folletín en la pantalla”, *Solidaridad Obrera*, 31-III-1935.

<sup>36</sup> SANTOS, Mateo, “El cine español de espaldas al pueblo”, *Tiempos Nuevos*, 1-XI-1935.

<sup>37</sup> UN OPERADOR DE CINE, “Sor Angélica”, *Solidaridad Obrera*, 6-II-1935.

<sup>38</sup> MAR, Alberto, “Lo que le falta a la producción cinematográfica española”, *Estudios*, mayo de 1936.

<sup>39</sup> COMINO, Pepe, “Ni paisaje ni verdad”, *Solidaridad Obrera*, 11-XI-1931.

modernos parecían querer convertir el cine en una “*desnaturalizada flor de invernadero*”.<sup>40</sup> De ahí que los estudios de rodaje fueran incluso presentados como un verdadero “antro” donde el arte, entendido en última instancia como resultado de la espontánea actividad creadora y liberadora del individuo, se veía sometido al dominio apabullante de la técnica y el maquinismo, hasta quedar reducido a una deshumanizada repetición y concatenación sincrónica y monótona de gestos y poses preconcebidos y ensayados una y otra vez. La producción de films, comenzando por la interpretación artística, se veía así reducida y asimilada a una especie de trabajo en cadena, en lo que constituía a todas luces una visión alejada del glamour y la magia con que habitualmente se presentaban las interioridades de los “modernos” estudios en las revistas ilustradas especializadas. El mejor ejemplo de ello bien podría ser la serie de reportajes en los cuales el cronista de la “Soli” detallaría a principios de 1933 la negativa impresión derivada de una visita a los pioneros estudios Orphea de Barcelona, oportunamente presentados entonces como un espacio desprovisto de cualquier magia y dominado, por el contrario, por una atmósfera enervante, en la cual uno no podía evitar sentirse atrapado por la pesadilla del “*seguro peligro opresor del filmar sonoro*”. Un ambiente gélido y por momentos, obligado por las condiciones derivadas del rodaje sonoro, con un silencio sepulcral, los cuales conferían al antiguo palacio de la Exposición Universal de Montjuïc un aire de muerte, incrementado hasta la extenuación por el apabullante dominio de una técnica y una tecnología esgrimidas de forma monótona y repetitiva por un ejército de directores, tomavistas, decoradores, electricistas... Serviciales devotos de un anhelado “*sincronismo de la perfección*” en aras del cual los intérpretes, obligados a repetir una y otra vez la escena, eran despojados de cualquier rastro de espontaneidad, naturalidad y humanismo... “*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 fibras interiores*”.<sup>41</sup>

Como contraposición a la supuesta artificialidad y deshumanización del “moderno” cine sonoro, des de las páginas libertarias se reivindicaría pronto una mayor presencia y protagonismo en la pantalla de una Naturaleza considerada en si misma como una idealizada fuente de emoción estética y como un potencial factor de revalorización artística y educativa del cine. “*El paisaje nos dice mucho de cómo son las personas que en él viven*”, afirmaría oportunamente un anónimo comentarista en la “Soli” para resaltar su importancia y valor educativo, pues su sola presencia desnuda y sincera en la pantalla constituía en si misma un grandioso espectáculo y la mejor manera de dar a conocer, de forma plena, cabal y sin mixtificaciones, costumbres y ambientes foráneos que de otra forma solo podrían conocerse de forma teórica. De ahí que se considerara incluso que con una mayor y coherente presencia de elementos naturales en la pantalla, el cine bien podría llegar a grabar fácilmente en la sensibilidad del espectador impresiones y recuerdos positivos sobre los distintos pueblos, “*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*”.<sup>42</sup>

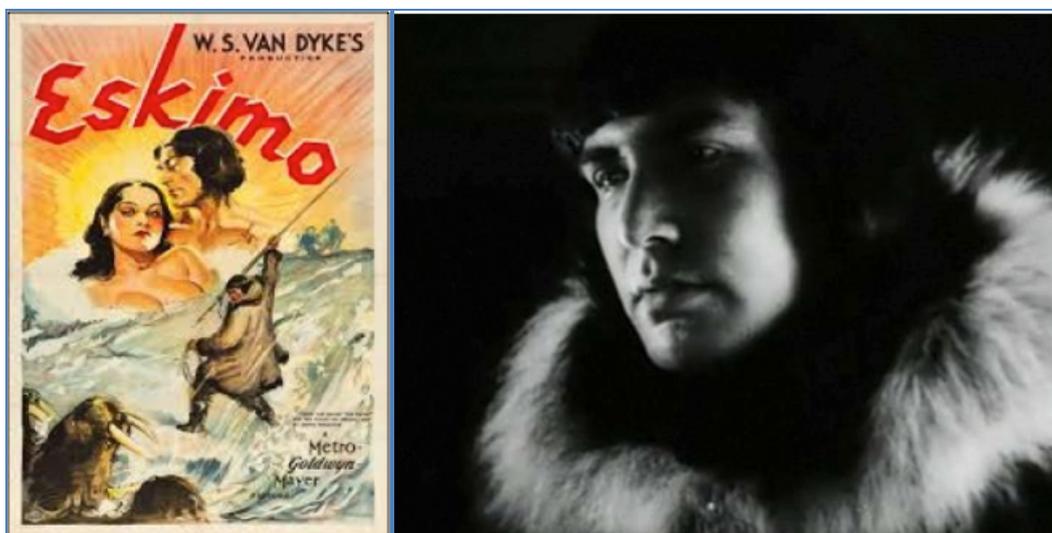
Así las cosas, no es de extrañar el recurrente interés ácrata por el género documental, ni la candidez con que incluso se observarían los primitivos noticiarios gráficos: auténticos “*pedazos de la vida misma*”, embajadores por excelencia del realismo, capaces de “*tomar el pulso de la realidad más trascendental y llevar al*

<sup>40</sup> COMINO, Pepe, “Charlas al vuelo”, *Solidaridad Obrera*, 13-XI-1931.

<sup>41</sup> COMINO, Pepe, “Una visita a los estudios de Montjuich”, *Solidaridad Obrera*, 4-II-1933.

<sup>42</sup> “Importancia educativa del paisaje en el cine”, *Solidaridad Obrera*, 6-XI-1931.

*espectador el aliento del mundo*".<sup>43</sup> Ni tampoco la fascinación y el gusto por aquellas producciones "sacadas, enteritas, sin tachaduras, directamente de la madre Naturaleza",<sup>44</sup> como *Sombras Blancas (en los mares del sur)* (*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), entre otras, el exuberante "silvestrismo" [sic.] de las cuales conseguía desnudar el cine de cualquier tipo de artificio para mostrar al espectador "el gran libro del Mundo, que nos ha hablado muy recto y muy claro al corazón".<sup>45</sup>



Producciones que eludían expresamente los caminos habitualmente trillados por el cine comercial para lanzarse por senderos que ningún parecido tenían con todo lo "vulgar" que infestaba los cinemas y que por ello mismo constituían uno de los mejores ejemplos del cine más puro y menos intelectualizado posible: aquel realizado con la genial sobriedad y sinceridad de quien era capaz de plantar la cámara en medio de la Naturaleza para captar las "emociones auténticas" de una vida sometida al libre albedrío de las fuerzas naturales.<sup>46</sup> Y es que el carácter y la vocación testimonial, documental, casi etnográfica de estas producciones, no solo se correspondería fácilmente con la recurrente exigencia libertaria de realismo, veracidad y humanismo en las imágenes de la pantalla, o con una genuina visión instrumental del cine en materia educativa —en el sentido amplio del término—, sino también con una enraizada exaltación vitalista de la Naturaleza, mediante la cual el paisaje acostumbraba a presentarse como la sublimación de una primigenia libertad individual, perdida y anhelada y en conflicto permanente con los falsos convencionalismos morales de la sociedad y con las restricciones e imposiciones derivadas del poder y las instituciones de gobierno erigidas por una sociedad industrial dominada por la injusticia y la miseria de la explotación del hombre por el hombre. De ahí, por ejemplo, que los sencillos y rudos esquimales del Canadá en *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933) se presentaran a los ojos del joven Josep Peirats como una especie de quintaesencia del hombre libre, como "una lección de

<sup>43</sup> "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1931.

<sup>44</sup> COMINO, Pepe, "Cinematográficas", *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1931.

<sup>45</sup> COMINO, Pepe, "Silvestrismo", *Solidaridad Obrera*, 13-XII-1931.

<sup>46</sup> *Idem*.

*fraternidad, de respeto mutuo, de solidaridad y de sencillez*".<sup>47</sup> O que los habitantes de las paradisíacas islas de la Polinesia filmados por Murnau en su obra póstuma sirvieran para mostrar al mundo la epopeya del dios-hombre viril, audaz, libre, dotado de una alma pura y abierta sin cortapisas a un amor paradisíaco "y que no ha 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 renunciadas, sin miedo".<sup>48</sup>

Esta exigencia de naturalidad y realismo en las imágenes tendría pronto un correlato evidente en la reivindicación de un cambio en la orientación temática y argumental del cine capaz de restituir de forma efectiva y plena su primigenia consideración artística y su supuesta natural vocación "social". La alternativa libertaria al llamado cine comercial "estándar" o "burgués" vendría así presentada habitualmente bajo epígrafes tan elocuentes como "cinema social" o "cinema selecto", los cuales tenderían a referirse principalmente a aquellas pocas producciones susceptibles de contemplar el medio como una forma de expresión artística al servicio del progreso humano. De ahí que dichas producciones pudieran incluso aparecer oportunamente conceptualizadas como ejemplos de un cine "puro" o incluso de "vanguardia" o "avanzada".<sup>49</sup> Términos, claro está, dotados de inequívocas reminiscencias vanguardistas, pero que en su acepción libertaria y para intentar expresamente evitar equívocos y distanciarse de la abominada fórmula "burguesa" del arte por el arte, vendrían a referirse a aquellas producciones realizadas plenamente "con alguna idea más alta y elevada que la de los dividendos y las acciones" y enfocadas a la "palpitante" realidad social del momento histórico para servir de portavoces de las genuinas necesidades y aspiraciones de la colectividad.<sup>50</sup> Películas, por tanto, que no necesitaban del reclamo de la participación de rutilantes galanes ni "stars" deseosas de "perifollos", ni tampoco "del halo de voces con talla de personajes que parecen tener la clave actual del mundo para alcanzar el triunfo de artistas";<sup>51</sup> producciones, por supuesto, comprometidas con el intrínseco valor testimonial y documental de las imágenes en movimiento y, por lo tanto, con una concepción instrumental del cine como agente de orientación y transformación social, como modificador positivo de costumbres y como elemento "trasvasador [sic.] de ideas más o menos avanzadas y de técnica moderna".<sup>52</sup> Films capaces de corresponderse incluso con una concepción casi mística de un arte observado como "carne viva, palpitación insurgente de rebeldías y nobles ambiciones de redención".<sup>53</sup>

Conviene precisar, sin embargo, que a pesar de la recurrencia con que pueden verse esgrimidos en páginas libertarias términos como "cinema social" o "cinema selecto", resulta ciertamente infructuoso intentar localizar una definición extensa y precisa de los mismos a manos de los propios comentaristas ácratas; seguramente porque la misma vindicación del carácter eminentemente subjetivo, libre y autónomo de la propia actividad crítica, unida a los habituales recelos y poca predisposición ácrata a la elaboración doctrinal y la especulación teórica, actuarían como efectivos mecanismos de prevención contra cualquier tentativa de incurrir en canonizaciones o

<sup>47</sup> *Solidaridad Obrera*, 9-IV-1935

<sup>48</sup> COMINO, Pepe, "Tabú", *Solidaridad Obrera*, 5-XII-1931.

<sup>49</sup> "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.

<sup>50</sup> COMINO, Pepe, "Los méritos de Cines", *Solidaridad Obrera*, 10-I-1931.

<sup>51</sup> COMINO, Pepe, "El tópic...", art. cit.

<sup>52</sup> COMINO, Pepe, "Pequeñas anomalías", *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1931.

<sup>53</sup> COMINO, Pepe, "El tópic...", art. cit.

normativizaciones de índole estético-artística. De hecho, incluso habría quien se rebelaría públicamente contra la recurrente postulación de un llamado “cinema social”, invocando oportunamente a tal efecto el carácter “necesariamente” libre, autónomo y hasta espontáneo del impulso creador artístico del individuo. Tal sería el caso de Alberto Mar, quien en respuesta al afortunado opúsculo cinematográfico de su compañero Josep Peirats llegaría a argumentar que si el cine resultaba ser, efectivamente, una forma de expresión artística, en la práctica cualquier film con un mínimo de contenido artístico podía y debía rendir necesariamente un servicio 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*”.<sup>54</sup> Vistas así las cosas, no es extraño que los epítetos en cuestión acabaran siendo asimilados a una especie de adjetivo calificador otorgado de forma inequívocamente subjetiva y con clara vocación ejemplarizante a aquellas pocas producciones dignas de ser presentadas en términos elogiosos por saber presentar argumentos estéticos y “morales” claramente alternativos o contrapuestos a los esgrimidos por el grueso de la llamada “producción estándar”.

De ahí que en el catálogo de producciones susceptibles de ser conceptualizadas como cinema “social” o “selecto”, puedan hallarse títulos de autores, nacionalidades, formato, estilo y temática muy diversos. Empezando por aquellos llamados “*evangelios de guerra*”<sup>55</sup> dotados de la virtud de poder hacer sentir al espectador el lado más tenebroso y dantesco de los conflictos al presentar escenas y detalles que sacudían los nervios con una impresión de terror y de asco. Como *Cuatro de infantería (Westfront)*, Georg W. Pabst, 1930), un film inequívocamente antibelicista y a tal efecto presentado en páginas libertarias como una “*tremenda acusación contra la guerra*” en la cual quedaba descarnado el sentimiento de patria, “*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*”.<sup>56</sup> O la casi olvidada *Tierra de nadie (Niemandland)*, Victor Trivas, 1931), un original y singular producción poliglota que narra el fortuito encuentro en un sótano derruido de cinco soldados de nacionalidades e idiomas diferentes, quienes no tardan en percatarse de su común condición de “productores” y de la falta de motivos para recelar unos de otros, iniciándose a partir de entonces una singular conferencia pacífica... “*la única, que es la fraternidad entre los hombres, ridiculizando las tan cacareadas, falsas y gastronómicas [...] que hacen los hombres de Estado*”.<sup>57</sup> O incluso películas como *El hombre que volvió por su cabeza (The man who reclaimed his head)*, Edward Ludwig, 1934), que pese adoptar ocasionalmente en su metraje a los ojos de algún observador libertario tintes demasiado melodramáticos, tenía la virtud de atreverse a denunciar la supuesta complicidad existente entre los fabricantes de armas, los gobiernos y una prensa, finalmente, desprovista de su habitual barniz de hipocresía para conseguir hacer dudar al espectador “*si lo que escribe el periodista tal o habla el político cual es cosa de su propia cosecha*”.<sup>58</sup>

Entre los gustos y las preferencias libertarias pueden también encontrarse alegatos anti-imperialistas como *El expreso azul (Galuboy ekspress)*, Ilya Trauberg,

<sup>54</sup> MAR, Alberto, “Notas marginales. Un folleto sobre el llamado cinema social” (IV), *Popular Film*, 24-X-1935.

<sup>55</sup> COMINO, Pepe, “Por esos cines. Cuatro de infantería”, *Solidaridad Obrera*, 2-X-1930.

<sup>56</sup> BALLANO, Adolfo “El cinema social”, *Nueva Humanidad*, nº 2, 17-III-1933.

<sup>57</sup> G(inés) A(lonso), “Dos sesiones de cinema social”, *Tierra y Libertad*, 14-VII-1934.

<sup>58</sup> ALONSO, Ginés, “El hombre que volvió por su cabeza”, *Solidaridad Obrera*, 28-XI-1935.

1929), una película “*sencillamente fenomenal*” según la propia *Solidaridad Obrera*, puesto que mostraba en todo su esplendor los elementos más sombríos de la dominación colonial europea en Asia: “...*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...*”.<sup>59</sup> Claro está que la denuncia del colonialismo no sería patrimonio exclusivo de los cineastas soviéticos. De ahí los elogios profesados a algunas de las mejores diatribas contra la dominación blanca de los pueblos indígenas; como las referidas *Sombras blancas (en los mares del sur)* (*White Shadows in the South Seas*, Woodbridge S. Van Dyke, 1928), *Tabú* (Friedrich W. Murnau, 1930) y *Eskimo* (Woodbridge S. Van Dyke, 1933); o incluso *Massacre* (Alan Crosland, 1934), un atípico y bienintencionado western que pretendía redimir a los nativos norteamericanos del vergonzoso y tópico papel de “salvajes” al que se veían habitualmente condenados en la pantalla a manos de un hombre blanco “*artificial, culto, civilizado, legislador, autoritario...*”.<sup>60</sup>

Especial interés despertarían igualmente aquellos pioneros dramas judiciales y carceleros que, como *El presidio* (Edgar Neville, 1930), *Pagada (Paid)*, Sam Wood, 1930), *La casa de los muertos (The Last Mile)*, Samuel Bischoff, 1932) o la autobiográfica *Soy un fugitivo (I am a Fugitive from a Chain Gang)*, Mervin LeRoy, 1932), se adecuaban fácilmente a las recurrentes denuncias anarquistas de la hipocresía y el carácter antinatural e injusto del sistema penitenciario “burgués” y de unas leyes y una justicia corrompida por el dinero y que no era otra cosa que la conveniencia del más fuertes: “*chantajistas, gangsters, millonarios, negreros, policías... ¡frente único de la degradación capitalista!*”.<sup>61</sup> El primero de estos films, por ejemplo, una “doble versión” en español de *The Big House* (Ward Wing, 1930), protagonizada por Juan de Landa y oportunamente presentada en las páginas de la “Soli” por el joven Jacinto Toryho como una verdadera “*joya artística*”, una condena del sistema penitenciario más descarada que las producidas hasta entonces por cualquier penalista ni literato burgués o anarquista, a la par que un alegato implícito en contra del Estado y en pro de las ideas libertarias, puesto que demostraba con claridad como la regeneración del individuo “*no mana de los grilletes, ni del calabozo, ni de la voz cavernosa y autoritaria de los carceleros, ni del Trabajo maquina a cuya explotación se somete a los presidiarios, ni del uniforme ridículo y rebañego, ni de las celdas de castigo a pan y agua*”.<sup>62</sup>

Junto a estos films pueden encontrarse también presentadas en términos elogiosos producciones en las cuales se ponían en la picota o ridiculizaban algunos de los prejuicios y convencionalismos morales de la burguesía y la moderna sociedad industrial. Como *L'opéra de quat'sous* (George W. Pabst, 1931), una “doble versión” francesa y alemana basada en la obra musical homónima de Bertolt Brecht y Kurt Weill; o la sátira *Viva la libertad (A nous la liberté!)*, René Clair, 1931), un corrosivo alegato contra la deshumanizada sociedad industrial capitalista, “*un pedazo de vida, henchido de fina comicidad y de buida densidad humana*”<sup>63</sup> que serviría de inspiración a Chaplin para su genial *Tiempos Modernos (Modern Times)*, 1936) y que para algunos constituía un verdadero grito anarquista en favor de la libertad gracias al genial paralelismo establecido por el director francés entre la situación del presidiario y la

<sup>59</sup> COMINO, Pepe, “De la última sesión de Cinaes”, *Solidaridad Obrera*, 26-IV-1931

<sup>60</sup> Un operador de cine, “Massacre”, *Solidaridad Obrera*, 20-XI-1935.

<sup>61</sup> ALEX, “Pagada”, *Ágora*, nº 8, abril de 1932.

<sup>62</sup> TORYHO, Jacinto, “Las ideas y el arte”, *Solidaridad Obrera*, 28-VI-1933 y 29-VI-1933.

<sup>63</sup> PINA, Francisco, “Una película anarquista de René Clair. “¡Viva la libertad!””, *Orto*, nº 4, junio de 1932.

esclavitud del trabajador sometido por la máquina, entre la cadena del recluso y la cadena de montaje... dos cadenas, en palabras del joven Josep Peirats, “a cuál más perpetua y humillante”.<sup>64</sup> Menos entusiastas, aunque igualmente elogiosos serían los comentarios hacia films como *Carlomagno* (*Charlemagne*, Pierre Colombier, 1934), una película capaz de derruir magistralmente en la pantalla los prejuicios de clase y “la moral con etiqueta de buen tono”<sup>65</sup> al presentar un grupo de náufragos de la alta sociedad incapaces de sobrevivir en una isla desierta sin el genial concurso de un sencillo y pragmático fogonero.

Por supuesto, tampoco se pasarían por alto aquellos dramas especialmente “consistentes” y capaces de “brindar sugerencias y hacer pensar”.<sup>66</sup> En especial aquellos tan atrevidos argumentalmente y estilísticamente como *Chicas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931), adaptación de la novela *Das Mädchen Manuela*, de la germano-húngara Christa Winsloe, objeto de múltiples mutilaciones y censuras en su versión filmica a causa de su explícito y pionero tratamiento del lesbianismo pero que a los ojos ácratas constituía “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”.<sup>67</sup> Sentimientos parecidos despertaría la co-producción checa y austríaca *Éxtasis* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933), un descarado grito en favor de la liberación sexual de la mujer, objeto también de múltiples censuras, prohibiciones y anatemas por haber tenido la osadía de atreverse a mostrar en la pantalla el sensual cuerpo desnudo de la austríaca Hedy Kiesler (más tarde conocida con el nombre artístico de Hedy Lamarr) o incluir una escena en la que se representaba un orgasmo femenino, pero que en opinión de Josep Peirats constituiría “la joya y más selecta obra de arte que ha producido el cinema de estos últimos tiempos”.<sup>68</sup>



Tampoco se escatimarían elogios al valorar aquellas producciones dedicadas a denunciar de forma más o menos explícita la explotación del hombre por el hombre a manos del capitalismo y sus efectos. Como el drama minero *Carbón* (*Kameradshaft*, Georg W. Pabst, 1930), una emotiva exaltación de la solidaridad de los trabajadores por

<sup>64</sup> PEIRATS, Josep, *Por una nueva concepción del arte...*, op. cit. p. 25

<sup>65</sup> *Idem*, p. 27

<sup>66</sup> Un operador de cine, “El folletín...”, art. cit.

<sup>67</sup> “Muchachas de uniforme”, *Solidaridad Obrera*, 8-XI-1932.

<sup>68</sup> PEIRATS, José, “Éxtasis, o el poema del espíritu y de la carne”, *Solidaridad Obrera*, 13-IV-1935.

encima de las fronteras trazadas por los tratados internacionales y que por ello mismo constituía a los ojos libertarios “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”.<sup>69</sup> O incluso la furtiva y largamente olvidada *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Slatan Dudow, 1932), un poderoso alegato alemán contra el paro obrero, prohibido por los nazis, censurado en algunos países y precisamente por todo ello elevado por algún ávido observador ácrata a la categoría de “film revolucionario”.<sup>70</sup> O incluso la norteamericana *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934), que a los ojos de algún ávido observador ácrata devenía un poderoso canto a la cooperación y al retorno a la vida en el campo y el trabajo de la tierra capaz de mostrar a los obreros 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”, y que por ello mismo demostraba de forma palmaria que “la propiedad privada de la tierra tiene la significación de un delito social”.<sup>71</sup>

Llegados a este punto y como colofón a todo lo expuesto, resulta oportuno reseñar el notable interés y la fascinación mostrados en las filas ácratas en estos años por el primitivo cine revolucionario soviético y films como *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), *La madre* (*Mat*, Vsévolod Pudovkin, 1926), *El Expreso Azul* (*Galuboy ekspress*, Ilya Trauberg, 1929), *La línea general* (*Lo viejo y lo nuevo*) (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929) o *El camino de la vida* (*Putyovka v zhizn*, Nikolai Ekk, 1931), los cuales serían originalmente saludados en la misma “Soli” y otras publicaciones como genuinas muestras de un cinema verdaderamente “social” o “proletario”.<sup>72</sup> Un cine “fuerte como la absenta y rudo de procedimientos como esta vida que estamos pugnando por hacerla mejor”, se afirmaría sin tapujos;<sup>73</sup> un cine magistralmente dotado de un “estilo” original y propio, caracterizado por “una manera especial de coger y desmenuzar la visión de la vida en lo que vale” y por “querer hacer verdad en el cine”;<sup>74</sup> un cine, por tanto, verdaderamente comprometido con el intrínseco valor testimonial y documental de las imágenes en movimiento y entregado a una concepción instrumental del medio como agente de orientación y transformación social, como modificador positivo de costumbres y como un elemento, en definitiva, “trasvasador [sic.] 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 cómo enfoca los problemas de la vida”.<sup>75</sup> Un cine “amasado con el nervio de la revolución”<sup>76</sup> y abocado a llenar la pantalla de “imágenes insurgentes, de siluetas rebeldes, de rostros expresivos, de gestas violentas”<sup>77</sup> capaces de romper con “la idolatría que fomenta el protagonismo americano” y de emocionar incluso a un faísta nada sospechoso de afinidad ideológica con el comunismo como Francisco Pellicer, quien emocionado tras visionar *El camino de la vida* (*Putyovka v zhizn*, Nikolai Ekk, 1931) llegaría a afirmar que la cinematografía soviética había venido a proyectar una “nueva moral” en la pantalla, capaz de desviar por fin la atención del público de las cursilerías habituales de un Maurice Chevalier –“el frívolo

<sup>69</sup> PEIRATS, José, “Carbón, o la tragedia de la mina”, *Solidaridad Obrera*, 30-III-1935.

<sup>70</sup> *Suplemento de Tierra y Libertad*, nº 4, noviembre de 1932.

<sup>71</sup> TATO LORENZO, José, “El pan nuestro de cada día”, *¡Liberación!*, nº 2, juliol de 1935.

<sup>72</sup> COMINO, Pepe, “De la última sesión...”, art. cit.

<sup>73</sup> COMINO, Pepe, “Carnet de cinematografía”..., art. cit.

<sup>74</sup> COMINO, Pepe, “El camino de la vida”, *Solidaridad Obrera*, 4-III-1932.

<sup>75</sup> COMINO, Pepe, “Pequeñas anomalías”, *Solidaridad Obrera*, 19-IV-1931.

<sup>76</sup> COMINO, Pepe, “De la última sesión...”, art. cit.

<sup>77</sup> SANTOS, Mateo, “El film social en la Rusia Soviética”, *Tiempos Nuevos*, 1-XII-1935.

más insubstantial del arte mudo y sonoro”— y otras insulsas stars, hacia “exquisitos manjares del espíritu” en los cuales uno podía admirar el esfuerzo colectivo de querer llevar... “una ráfaga de aire puro a la Europa podrida”.<sup>78</sup>



Cartel del film soviético *El camino de la vida* (*Putyovka v zhizn*, Nikolai Ekk, 1931) y programa de una sesión de “cinema selecto” organizada por la CNT (*Solidaridad Obrera*, 31 de marzo de 1936).

## Bibliografía

- CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.
- CRUSELLS, Magí y MORALES SANTOS, Ángel, “Mateo Santos Cantero. Aportaciones cinematográficas a su biografía”, *Actas del XIII Congreso de la AEHC. Aurora y melancolía. El cine español durante la II República*, A Coruña, Vía Láctea, 2011, pp. 227-233.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, “Cinema civil. Un exemple: Edelweiss Films”, *Terme*, nº 22, 2007, pp. 119-169.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, *Mateo Santos. Cine y anarquismo (República, guerra y exilio mexicano)*, Valencia, La Imprenta Comunicación Gráfica, 2015.
- PEDRET, Gerard, “La joventut ‘de pocas letras y menos años’”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, nº 8, enero de 2005, pp. 134-149.
- “Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936)”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, nº 11, 2008, pp. 168-182.
- La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)*, Barcelona, Tesis Doctoral de la Universitat de Barcelona, 2016.
- PEIRATS, Josep, *De mi paso por la vida. Memorias [Selección, edición y notas de Susana Tavera García y Gerard Pedret Otero]*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009.

<sup>78</sup> PELLICER, Francisco, “El camino de la vida”, *Solidaridad Obrera*, 24-XI-1932.

–RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Hojas Volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

–ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, “30 años de experimentación en el cine amateur catalán”, *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián, Fimoteca Vasca, 1991, pp. 213-231.

–“La revista Cinema Amateur (1932-1936)”, *Gazeta. Actes de les Primeres Jornades de la Premsa*, Barcelona, IEC, 1994.

–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.

GERARD PEDRET OTERO (Barcelona, 1977) es Licenciado y Doctor en Historia por la Universitat de Barcelona. En la actualidad compagina la docencia como profesor titular de educación secundaria con la investigación histórica, la cual ha venido centrada especialmente en el ámbito cultural del mundo obrero.

e-mail: [gepeot2004@yahoo.es](mailto:gepeot2004@yahoo.es)