

## *Alborear y ocaso del “cinema revolucionario” anarquista en Catalunya (1936-1938): el caso de Mateo Santos*

GERARD PEDRET OTERO  
Universitat de Barcelona

### **Resumen**

El artículo propone una aproximación a la primitiva producción libertaria en Catalunya durante la Guerra Civil, centrándose especialmente en la labor desarrollada por el periodista y realizador Mateo Santos Cantero. Figura clave en la introducción y extensión del activismo cinematográfico en el mundo libertario durante la II República, Mateo Santos tendría, sin embargo, una corta y desafortunada trayectoria fílmica durante los primeros meses del conflicto, la cual determinaría su rápida marginación de un aparato de producción cinematográfico anarcosindicalista en relación al cual se mostraría en adelante siempre muy crítico.

**Palabras clave:** Cine, propaganda, Guerra Civil española, anarquismo, Mateo Santos.

### **Abstract**

This article proposes an approach to the primary anarchist film production in Catalonia during the Spanish Civil War. The article focuses especially on the work carried out by the journalist and filmmaker Mateo Santos Cantero, who played a key role about the introduction and extension of the debate and the cinematographic activities in the catalonian anarchist movement during the Spanish 2nd Republic years. Despite this, Mateo Santos had a short and unfortunate career as a film director during the first months of the Spanish Civil War, which would determine his rapid marginalization of the anarchist film production industry in relation to which he would always be very critical.

**Keywords:** cinema, propaganda, Spanish Civil war, anarchism, Mateo Santos.

### **1. “LA PRIMERA CINTA DE LA REVOLUCIÓN”<sup>1</sup>**

A finales de julio de 1936, apenas apagados en Barcelona los últimos ecos de los combates en las calles contra los militares insurrectos, y mientras la prensa avivaba

---

<sup>1</sup> El encabezado se corresponde con el del escrito homónimo publicado en el periódico *Solidaridad Obrera* citado y referido más abajo en el texto del artículo.

todavía el espejismo de una inminente y segura rendición de Zaragoza ante las “invictas” columnas de milicianos, la CNT y la FAI se aprestaban a empuñar y esgrimir también la cámara “en defensa de la revolución y las libertades colectivas” (Arte y vida, 1936) de manos de la primera película producida en España durante el conflicto: *Reportaje del movimiento revolucionario* (Mateo Santos, 1936). Con la industria del celuloide y el resto de espectáculos paralizados y apenas iniciado el consiguiente proceso de incautación, colectivización y socialización de la misma, la iniciativa partiría entonces de las llamadas “Oficinas de Información y Propaganda CNT-FAI”, un organismo creado justo después de sonar los últimos disparos en Capitanía para coordinar las diversas iniciativas y esfuerzos propagandísticos libertarios y “orientar” adecuadamente a la opinión pública sobre la marcha del proceso revolucionario (Nuestros Reportajes, 1936). Situado en la antigua sede de la patronal catalana Fomento del Trabajo, ocupada y rebautizada por los anarcosindicalistas como “Casa CNT-FAI” y sede durante el conflicto de las principales instituciones y comités anarcosindicalistas, el organismo asumiría de inmediato las funciones de una especie de agencia oficial de noticias del movimiento libertario, ocupándose a tal efecto, por ejemplo, de editar diariamente un Boletín de Información en varios idiomas a través del cual se servirían a los medios afines y ajenos y a los corresponsales extranjeros crónicas y necrológicas de guerra, notas informativas y consignas de comités y organismos sindicales, noticias del exterior, transcripciones de discursos y conferencias de radio, etc. Con una clarividente visión de todo aquello relacionado con la agitación y la propaganda, y aprovechando también la posición dominante de la CNT y la FAI tras el 19 de julio en Barcelona, el organismo se dotaría pronto también de una emisora de radio e incluso de una “Sección Cinematográfica” encargada de organizar y despachar apresuradamente al frente unos primeros equipos de rodaje con la misión de documentar la marcha de las columnas anarquistas por tierras aragonesas.

Al frente de esta primitiva sección de cine se situaría en primer término el periodista manchego Mateo Santos Cantero (Villanueva de los Infantes, 1891 - México D.F., 1964), reconocida figura del expansivo panorama de la prensa y la crítica de cine hispanas del período gracias, entre otros, a su largo desempeño como director literario del semanario *Popular Film* (Barcelona, 1926 - 1937) y que recientemente se había erigido, además, en un pionero defensor entre los medios obreros barceloneses de la idoneidad del uso activo del séptimo arte con finalidades propagandísticas y educativas. (Pedret, 2008; Pedret, 2016a) Sería precisamente el manchego el encargado de presentar al mundo en imágenes, en nombre de las citadas Oficinas, la naciente realidad revolucionaria surgida en la capital catalana como resultado del 19 de julio, asumiendo a tal efecto la responsabilidad del guion y la dirección de la que sería oportunamente presentada desde las filas libertarias como una obra gestada por primera vez al calor de una insurrección popular y realizada, igualmente por primera vez en un medio de tanta influencia social como el cine, sin ninguna cortapisa impuesta por la banca o las finanzas; una cinta capaz, por lo tanto, de reflejar de forma sincera, veraz y sin artificios, “el ambiente de calor y entusiasmo del pueblo que culminó en la victoria rápida y total sobre el fascismo” (La primera cinta de la Revolución, 1936). Y es que la producción del film sería aureolada en sí misma como un acto fundacional, como el inicio de “la verdadera era del cinema ibérico” (Santos Davant, L. 1936). Todo ello gracias a la labor de *metteur en scène* de quien se elogiaría sin ambages su capacidad para realizar un film “inmejorable” en la ambientación y en la dicción de una narración caracterizada por sus certeros y valientes comentarios, despojados de vacilaciones y prejuicios de cualquier tipo y hechos para presentar al pueblo imágenes “sin trucos ni componendas, [...] como corresponde a un documental que habrá de dar la vuelta al

mundo propagando nuestros ideales en las pantallas del exterior” (Santos Davant, L. 1936); un film realizado, según se reconocería igualmente, con pocos medios e incluso de forma un tanto improvisada, pero con sobradas dosis de buena fe y entusiasmo... “los principales materiales que cultivan a la gente de la calle, ingenua y dispuesta a aceptar todo cuanto parte de los organismos que cuentan con ascendencia sobre ella” (Santos Davant, L. 1936). Y es que el film pretendía mostrar al mundo, en definitiva:

Logros de un ritmo fuerte, maravilloso [...]. Tipos señeros, aflorados en la revuelta, salidos de no sé qué profundidades, o descendidos de las regiones olímpicas en que los héroes son dioses, y los dioses, héroes, se asoman ya al celuloide editado bajo el signo doble y unificado de la CNT y de la FAI. El roncar de los camiones abarrotados de una masa soberbia en su digna humanidad, sonoriza unas escenas que, no por ser en parte marginales, no dejan de ser testimonio irrecusable de que un pueblo fuerte y culto se halla en el camino de su liberación. Y esto sólo es un balbuceo premioso y apremiado, si pensamos en lo que puede ser hecho y que será realidad en el plazo breve y al ritmo vertiginoso que nos imponen las circunstancias. (Santos Davant, L. 1936).



En efecto. Realizado, según algunas fuentes (Martínez, 2008, p. 91), con dinero salido de la caja del periódico portavoz de la FAI *Tierra y Libertad* (Barcelona, 1930 - 1939), el film se confeccionaría principalmente a partir de las imágenes filmadas entre el 21 y el 24 de julio en Barcelona por un desconocido Ricardo Alonso y por otras captadas por el mismo Mateo Santos desde el techo de una camioneta con la ayuda del también periodista cinematográfico Manuel Pérez de Somacarrera (Bilbao, 1902 - Barcelona, 1969). Bajo el evocador título de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, las imágenes adoptarían expresamente en su montaje un original formato propio de un noticiario cinematográfico; género que en opinión de Mateo Santos constituía entonces uno de los mejores ejemplos demostrativos de la superior capacidad comunicativa del cine sobre los medios escritos tradicionales, que a su entender devenían incapaces de captar y presentar de forma íntegra e imparcial el dinamismo vital de los acontecimientos (Santos, 1936a). El manchego pretendía contraponer así a la prensa tradicional un periodismo de imágenes, “ultramoderno” [sic.], adaptado a las dinámicas exigencias de la modernidad y dotado, por consiguiente, de una “eficiencia educadora” muy superior a la del periódico o la revista gráfica, pues la experiencia venía a demostrar incluso a los más escépticos y recelosos que la realidad tendía indefectiblemente a presentarse viva y en marcha a los ojos del espectador, quién así ya no necesitaría grandes dosis de imaginación ni espíritu comprensivo para poder captar los sucesos, “puesto que presencia su desarrollo, sin la inquietud de ser víctima de alguno de ellos” (Santos, 1936a).

Sería así como, a través de la voz en *off* de José Soler, locutor habitual de Radio Barcelona y de los estudios de doblaje “La Voz de España”, Mateo Santos presentaría algunos de los principales escenarios en Barcelona de la lucha contra los insurrectos, como la Capitanía o las Atarazanas, así como también aquellos otros reductos en los cuales grupos de facciosos y militares intentaron resistir infructuosamente el asalto de un pueblo decidido, bajo la enseña roja y negra de la FAI, a hacer 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”.<sup>2</sup> Por la pantalla pueden verse desfilar igualmente grupos de personas ajenas a los combates y visiblemente curiosas ante el desfile por las calles de unos bisoños milicianos deseosos de abrir “una amplia perspectiva, ancho horizonte, a la España futura” y que habían acudido prestos a tal efecto desde las barriadas extremas de Barcelona para unirse a la caravana encabezada por el líder anarquista Buenaventura Durruti y el comandante Enrique Pérez Farrás. Con ellos aparecen igualmente retratadas las jóvenes milicianas, recurrente figura de la iconografía y la propaganda revolucionaria nacida el 19 de julio y presentadas por Mateo Santos como bellas y gentiles muchachas prestas a marchar solidariamente junto a los jóvenes:

... nadie podrá sorprender en la actitud de estas valientes muchachas – afirma el narrador—, ni en el gesto de estos bravos mozos, el más leve titubeo, la más tenue sombra de miedo. Por el contrario, su gesto es sereno, su actitud resuelta, sin el menor asomo de fanfarronería, el ideal que se enciende en sus pechos les sirve de coraza resistente. ¡Antes de caer en las garras del fascismo, la muerte como liberación!

El naciente orden revolucionario se muestra también en el film a través de los numerosos vehículos requisados y profusamente identificados con las siglas CNT-FAI que circulan a gran velocidad por unas calles sembradas todavía de barricadas ocupadas por hombres y mujeres armados, automóviles destruidos y edificios, como el del antiguo Fomento del Trabajo Nacional en la céntrica Via Laietana, igualmente ocupados ya por una CNT y una FAI que, junto a otros organismos obreros representantes del “poder oficial” [sic.]:

... organizan, encauzan y articulan la vida social, racionando la ciudad desde los mismos centros en que la alta burguesía y el capitalismo faccioso tramaban sus complots de miseria y de hambre contra el pueblo productor, contra el proletariado que ha roto definitivamente sus cadenas precisamente cuando el fascismo pretendía añadirle unos eslabones más. [...] Sobre las ruinas de la burocracia, se alza la labor febril de los sindicatos obreros. Es España que despierta de un largo y penoso letargo. Es España que nace de nuevo bajo el amplio signo de la libertad social, avalado por la sangre de los que han caído en la lucha contra el fascismo...

Huelga decir que las imágenes del film son, en general, sobradamente conocidas e incluso han devenido icónicas del conflicto por haber sido recicladas en reportajes y films realizados a posteriori sobre los mismos sucesos; incluso durante el mismo conflicto por los propios anarcosindicalistas –por ejemplo en el documental *Bajo el signo libertario* (Ángel Lescarboura “Les”, 1936)- y por el bando franquista, que no

---

<sup>2</sup> Los entrecomillados y destacados que siguen, salvo indicación, corresponden a la narración del film.

tardaría en esgrimir las recurrentes imágenes de edificios religiosos humeantes que lo jalonan como una coartada justificadora ante el mundo de su actuación como una reacción ante la supuesta locura anticlerical republicana. Lo cierto es que el film tiende a adoptar en una parte significativa de su metraje un marcado carácter anticlerical, con imágenes tan chocantes como las de las momias de monjas exhibidas en el atrio del antiguo convento de las Salesas del céntrico Passeig de Sant Joan a modo de escarnio y de denuncia pública de los martirios a que supuestamente habían estado sometidas por los propios religiosos según la mitología popular, en lo que constituía una emulación y repetición de episodios similares vividos tres décadas atrás durante la Semana Trágica. Todo ello, finalmente, en un indisimulado esfuerzo por secundar algunas de las consignas más exaltadas del momento y mostrar así al mundo la mortífera y ancestral connivencia de los militares y la burguesía con un jesuitismo y una “clerigalla” [sic.] movidos siempre al unísono gracias a su común odio frenético a las libertades del pueblo. La prueba más evidente de ello sería que no sólo los cuarteles y edificios públicos, sino también las iglesias y los conventos habían servido de fortalezas para los sublevados; hecho que en sí mismo justificaba sobradamente la decidida reacción incendiaria del pueblo:

... allí donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se arrojaban las conciencias, se asesinaban en flor las conciencias infantiles, se protegía y organizaba la usura; todos estos lugares revestidos de santidad cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español.

El atentado contra el pueblo que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de sus destinos, se ha apagado con la destrucción, purificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo, enmascarado bajo el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la Industria y de la Banca.



Sería así como la primera película de la guerra civil quedaría lamentablemente y de forma involuntaria reducida o codificada como un incendiario alegato anticlerical, al margen de su sentido global original, el cual, como se ha indicado, era otro. Si bien no había estado pensada para la difusión en el extranjero, lo cierto es que las imágenes de templos, edificios y bienes religiosos humeantes no tardarían en circular aquél mismo verano por Europa e incluso Sudamérica y utilizarse en contra de la causa republicana, estigmatizada así en manos franquistas como una muestra evidente de la “barbarie

roja”.<sup>3</sup> Quizás por ello y por el aire de provisionalidad e improvisación que desprendían sus fotogramas y montaje, el film no tuvo en su estreno la cordial acogida esperada a priori entre las propias filas libertarias y algunos sectores y grupos afines entonces. Buena prueba de ello serían las críticas despachadas desde *Popular Film*, una de las pocas publicaciones cinematográficas que sobrevivieron al 19 de julio en Barcelona y que en semanas sucesivas se erigiría en una entusiasta defensora de la incautación y la socialización de la industria del celuloide. (Pedret, 2016a, pp. 400-416) Y es que el semanario no dudaría en categorizar la película de su antiguo director y alma mater como una producción “muerta y fría” a causa, fundamentalmente, del incongruente retraso de su estreno; pues como su título parecía querer indicar, se trataba de un documental o reportaje sobre unos hechos de una “actualidad”, por definición, siempre dinámica y fugaz (Mar, 1936). El semanario se lamentaría, además, de que siendo lógico y natural que los recientes sucesos revolucionarios hubieran sido captados por las cámaras y servidos de una u otra manera al público una vez reabiertas las salas de exhibición, desde las filas anarcosindicalistas se hubiera pretendido impedir la proyección de otros fragmentos de película captados igualmente en su momento por operadores ajenos a la CNT y la FAI.<sup>4</sup> Considerando justificada al respecto, sin embargo, la negativa anarcosindicalista en base a no querer permitir que “casas burguesas, que habían estado viendo los toros desde la barrera, se apropiaran luego de los sucesos para extraerles un beneficio” (Mar, 1936), desde el semanario se consideraría ilógico no haber adquirido esos supuestos centenares de metros de negativo o copias de los mismos para poder completar en la mesa de montaje aquello que un reportaje tardío no podía alcanzar y para intentar subsanar y suplir, además, la escasa calidad fotográfica de la película, la cual motivaría incluso que se llegara a considerar la labor de realización de Mateo Santos y su ayudante como injuzgable... “por el sencillo motivo de que no hay tal labor” (Mar, 1936).

No pasaría mucho tiempo sin que el manchego intentara resarcirse de las críticas recibidas, pues al poco de acabar esta primera aventura fílmica de la Revolución se embarcaría en un nuevo proyecto cinematográfico: la realización del documental *Barcelona trabaja para el frente*, un encargo del Comité Central de Abastos, organismo dependiente del entonces omnipresente Comité Central de Milicias Antifascistas, y con el cual pretendía proyectarse una imagen menos comprometedora a la par que más comprometida del naciente orden social, mostrando a tal efecto algunas de las bondades de la llamada “obra constructiva” de la Revolución. Todo ello en un film que pretendía ser también una loa al trabajo fabril y a los obreros manuales de la industria que constituían el objeto y el sujeto protagonista del proyecto corporativo sindical confederal.

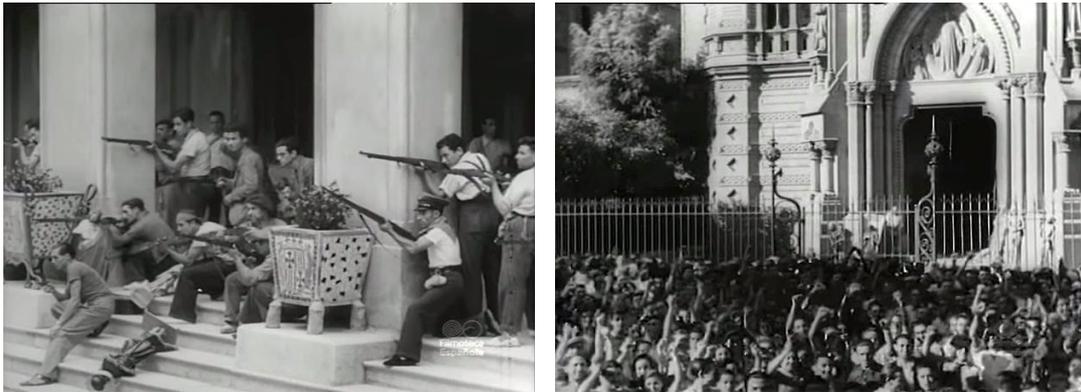
A diferencia del *Reportaje...* y de los documentales de guerra que, casi como lógica continuación, se realizarían en semanas sucesivas de forma improvisada con el

---

<sup>3</sup> Al parecer, una copia del film obraría en poder del régimen nazi al menos desde agosto de 1936 a través de José Arquer, un empresario importador de películas y representante de equipos sonoros, que tras aceptar el encargo de la CNT de distribuir el film en Francia no dudó en huir a Berlín con una copia del mismo. (Fernández Cuenca, 1972, pp. 34-35).

<sup>4</sup> Dichas organizaciones, ante las noticias relativas al rodaje de documentos en las calles de Barcelona por parte de empresas privadas, advertirían a principios de agosto de 1936 de la prohibición de rodar sin el consentimiento expreso del Comité Regional de la CNT y la FAI, puesto que dichos documentos fílmicos podían esgrimirse por empresas burguesas o por particulares en contra de las organizaciones obreras “responsables” (Notas importantes sobre cinema, *Solidaridad Obrera*, 1936). Por otro lado, algunos medios se harían eco de la proyección a finales del mismo julio de 1936 en algunas salas norteamericanas de un reportaje sobre la fallida insurrección en Barcelona, a cargo del popular noticiario semanal de la Fox “Movietone News”, el cual probablemente se confeccionaría a partir del material recopilado durante las primeras semanas de guerra por su delegación madrileña (Pregonos... comentados, *Popular Film*, 1936).

material enviado des de tierras aragonesas por los equipos de rodaje que seguían a las primeras columnas anarquistas, *Barcelona trabaja para el frente* presenta ya una factura más elaborada, con el uso, por ejemplo, de cortinillas varias para enlazar las escenas, atrevidos planos picados casi cenitales y contrapicados, *travellings*, un acompañamiento musical que sirve para acentuar el ritmo de las imágenes. (Martínez, 2008, pp. 109-120). Todo ello, con la innegable voluntad de ofrecer una narración más amena y una visión más amable y constructiva a favor de la causa libertaria, sin que ello significara, sin embargo, tener que renunciar al carácter naturalmente espontáneo o realista que a los ojos ácratas debían necesariamente tener las imágenes cinematográficas. (Pedret, 2017).



Acompañada en las escenas iniciales por los vitalistas compases de la Marcha turca de Mozart, la película se abre con una breve panorámica de la Barcelona industrial, con unas chimeneas humeantes presentadas por el narrador como “un canto al trabajo fecundo en estas horas de estruendo guerrero”<sup>5</sup> y como un homenaje al pueblo trabajador, oportunamente representado aquí en su doble vertiente laboriosa y guerrera por el referido Comité Central de Abastos, organismos integrado por hombres “que tienen alma y nervios de pueblo”. Bajo la égida de los organismos y comités revolucionarios, la retaguardia se presenta entregada a una febril actividad productiva para abastecer al frente y a la población civil, tal como muestran las imágenes de unas calles llenas de camiones cargados de abastos vestidos con las siglas CNT-FAI, “muestra gallarda de cómo el proletariado ha encauzado la vida de la ciudad”. Similar bullicio parece dominar el interior del edificio que acoge las oficinas del Comité de Abastos, repleto de salas y estancias dominadas por un ejército de ordenanzas que entran y salen con notas y peticiones, telefonistas, mecanógrafas y oficinistas en mangas de camisa y el típico mono azul oscuro del miliciano... Todo ello, en correspondencia con el mismo ritmo frenético de la actividad que domina el antiguo Palacio de Proyecciones de Montjuïc, confiscado y rehabilitado para servir de almacén de víveres y donde un enjambre de brazos descargan y despachan camiones en medio de una abundancia de gallinas, ovejas, patos, huevos, latas y cajas de leche condensada, conservas, embutidos y “cuantos productos sean necesarios para subsistir y recabar las perdidas energías los enfermos y los heridos que regresan del frente de batalla”.

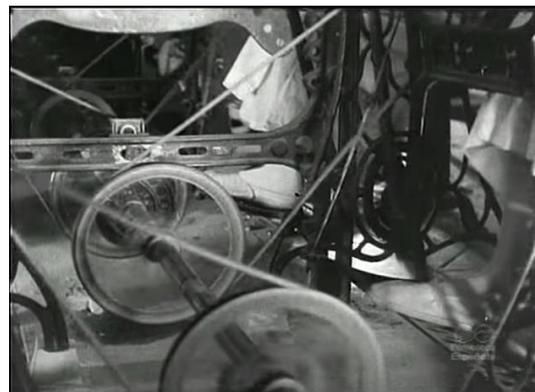
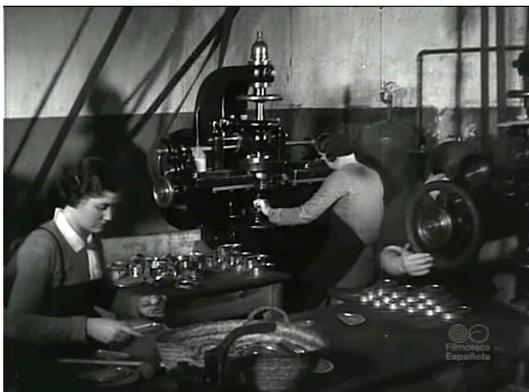
Llegado a este punto, el film parece querer abandonar partidismos y discursos propagandísticos para adoptar un original formato propio del cine educativo y mostrar de forma detallada al espectador, por ejemplo, el proceso de despiece de los animales en el matadero central de Barcelona; la fabricación de embutidos y conservas cárnicas en una fábrica controlada también por el susodicho Comité de Abastos; la confección de pastas para sopas en una fábrica puesta en funcionamiento de nuevo por sus obreros tras

<sup>5</sup> Los entrecorridos del párrafo y las siguientes, salvo indicación expresa, corresponden a la narración de la película.

dos años de inactividad; la elaboración de leche pasteurizada en la planta *Cacaolat* de Barcelona y de galletas en la antigua fábrica de dulces Victoria de Badalona...



“Máquinas, correas y poleas de transmisión; todo funciona con ritmo acompasado en esta orquestación del Trabajo”, afirma el narrador, en un original homenaje al trabajo fabril oportunamente completado con las imágenes de un taller dedicado a la confección de monos y uniformes para los milicianos del frente y en el cual también los engranajes y correas de transmisión de las máquinas de coser giran y giran sin parar accionadas por las costureras “en una labor febril que es el tributo que la retaguardia rinde a los que luchan heroicamente en el frente”. Máquinas y hombres actúan así compenetrados y el trabajo no deviene ya esclavitud ni sometimiento, sino liberación, solidaridad y confianza en un naciente mundo de prosperidad, equidad y abundancia, ejemplificadas aquí con las imágenes del economato de Santa Coloma de Gramenet, donde la dependencia atiende a todos por igual y suministra exactamente a cada cual aquello que en justicia le corresponde, sin aparente mediación monetaria de ningún tipo, en una evocación, en definitiva, del sueño igualitario libertario y del literario “todos para uno y uno para todos” que en el tramo final del film transporta al espectador hasta las dependencias del Hotel Ritz de Barcelona, antiguo refugio exclusivo de las clases adineradas y pudientes y que ahora, gracias a la revolución, se muestra al mundo como un refugio amable de las personas humildes. “Barcelona trabaja y come, esa es su fuerza y su virtud”, se afirma con orgullo mientras la cámara se mueve entre las mesas abarrotadas de milicianos uniformados y familias enteras que conversan amistosamente entre ellas y con un servicio despojado ya de los aristocráticos uniformes blancos, símbolo de un pasado de oprobio combatido en primera línea de frente por unas milicias confederales mostradas en los instantes finales del film en un momento de pausa y descanso para comer en el campamento de Durruti, en Bujaraloz, donde la enseña roja y negra de la FAI... “se alza señora como símbolo de victoria”.



La fortuna cinematográfica volvería, sin embargo, a mostrarse nuevamente esquiva con Mateo Santos. Cuando el film estuvo listo, la marcha negativa del conflicto para los intereses republicanos empezaba a dejarse notar ya sobre la retaguardia catalana en forma de acuciante escasez de productos básicos, proliferación de colas en los economatos y comercios y una concatenación de reproches sobre las responsabilidades de unos y otros al respecto en la prensa partidista. Todo ello hizo poco adecuada la proyección de un film que corría ciertamente el riesgo de ser visto como una broma de mal gusto o una provocación por parte de aquellas y aquellos que comenzaban a sentir sobre sus espaldas los fantasmas de la carestía y del racionamiento. Este hecho, unido a la disolución del Comité de Abastos y el traspaso de sus funciones al gobierno de la Generalitat tras la incorporación al mismo de la CNT a finales de septiembre de 1936, condenarían la película al ostracismo y determinarían el futuro inmediato como realizador de Mateo Santos, quien se vería así apartado del aparato de producción cinematográfica libertario coincidiendo con la asunción de su gestión por una organización sindical decidida a compatibilizar las necesidades propagandísticas doctrinales libertarias inmediatas con la sostenibilidad económica de una industria amenazada entonces de parálisis por la suspensión de rodajes privados en los estudios recién socializados y por la escasez de nuevos títulos con los que llenar las carteleras de las salas de exhibición a causa, sobre todo, del boicot de las productoras y distribuidoras extranjeras a los nuevos gestores sindicales.

## 2. “EL CINE ESPAÑOL DEBE TENER EL ESPÍRITU DE LA REVOLUCIÓN”<sup>6</sup>

Así las cosas, en otoño de 1936 Mateo Santos retomaba su actividad periodística habitual, la cual pasaría entonces, entre otras tareas, por recuperar la titularidad (oficiosa) de las páginas cinematográficas de la revista *Tiempos Nuevos* (Barcelona, 1934 - 1938), portavoz cultural y órgano de elaboración y debate doctrinal de la FAI.<sup>7</sup> Ajeno siempre, por naturaleza y por formación, a lo complaciente y acomodaticio en lo periodístico y profesional (Pedret, 2016b), el manchego no perdería la oportunidad de intentar justificar públicamente su agrídulce actuación como pionero documentalista al servicio de la revolución y rebatir algunas de las críticas recibidas, apelando a tal efecto sin ambages a una concepción netamente instrumental del medio en un sentido propagandista y doctrinal como la única posible y viable desde un punto de vista técnico y humano dadas las circunstancias. Y es que Mateo Santos no dudaría en contraponer incluso su actuación y la de otros voluntariosos documentalistas de guerra, igualmente objeto como él de mordaces críticas entre las propias filas ácratas y sectores afines, a los erráticos rumbos que a su entender parecían caracterizar la naciente producción cinematográfica sindical.

Para el manchego, el cine español no podía pretender eludir la vigente realidad revolucionaria ni edulcorarla o incluso sesgarla apelando a absurdas consideraciones de orden económico-empresarial, más propias del capitalismo y la moral burguesa contra las cuales se combatía entonces en el frente y en la retaguardia. El cine hispano, afirmarían, debía tener más que nunca el espíritu de la revolución; es decir: una vocación

---

<sup>6</sup> El encabezamiento se corresponde con el del escrito homónimo de Mateo Santos citado y referido más abajo en el artículo.

<sup>7</sup> Mateo Santos ya había ostentado la titularidad de dicha sección cinematográfica entre septiembre de 1935 y julio de 1936.

inequívocamente testimonial y documental en el formato y netamente propagandística revolucionaria (libertaria) en el contenido de sus imágenes:

El cinema español de esta hora está enfrentado con una realidad revolucionaria que no puede eludir. Intentar soslayarla, con cualquier achaque de orden industrial, es traicionar la revolución y poner al cinema bajo la servidumbre del capitalismo y de una moral burguesa, ya caducada y fenecida. El arte de las imágenes no tiene, a la hora de ahora, otra misión primordial que cumplir que la de ser el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva Sociedad que están estructurando las gestas de los frentes de batalla y la labor constructiva que se realiza en la retaguardia. Todos los esfuerzos que no se orienten hacia esa finalidad única, serán baldíos y contraproducentes, por muy bien intencionados que estén. (Santos, 1936b)

En efecto. La cruenta realidad bélica hacía inviable en estos momentos cualquier intento de revitalización de la producción llamada “comercial” y de reconstrucción industrial de un cine español, a fin de cuentas “desorientado, ñoño y estúpidamente banal desde sus comienzos” (Santos, 1937a). Así, la pregonada reanudación de la producción privada en unos estudios bajo supervisión o control sindical, con películas tales como *Molinos de viento* (Rosario Pi, 1937), no devenía sino un absurdo malbaratamiento de los escasos recursos materiales, técnicos y humanos disponibles, los cuales debían, por contra, destinarse exclusivamente a la realización de aquellas producciones que respondieran enteramente a la nueva moral revolucionaria y al nuevo orden social emergente “que rubrica vigorosamente la sangre de los que caen en los frentes de combate” (Santos, 1937a). De aquí que, desmarcándose abiertamente de aquellas voces que, en una especie de fácil y lineal translación al cine del primitivo espontaneísmo revolucionario, pretendían ver en el día después de la revolución, de la mano de un vitalista impulso creacionista, el advenimiento de una especie de “nueva era” para el cine español, Mateo Santos considerara que el acuciante momento bélico y revolucionario no constituyera en absoluto el más propicio para intentar trazar unas nuevas normas estético-estilísticas a la producción hispana, puesto que:

lo artístico, en esta hora constructiva ha de quedar forzosamente supeditado a lo actual, que tiene, por la fuerza de los hechos, un dramatismo y una emoción muy superiores a cuanto pueda imaginar, de espaldas a los acontecimientos, cualquier escritor, por mucha que se su facundia inventiva. (Santos, 1937a).

El cine, al igual que el teatro y el resto de las manifestaciones artísticas, no podían sino devenir en todo momento activos y eficientes agentes propagandísticos de la revolución. Pensar cualquier otra cosa, afirmaba, equivalía a divorciar el cine y el arte en general de las consignas y exigencias del momento, otorgarles un significado y un sentido diferente -incluso contrario- al de la hora revolucionaria; en definitiva, “divorciarlo del pueblo que lucha por ser libre, oponiéndose, con las armas, a las hordas fascistas que pretenden aherrojarlo, que intentan deshonorar a España y venderla a trozos a las dictaduras rapaces de los Hitler y Mussolini” (Santos, 1936b).

El manchego no dudaría incluso en referir como ejemplo inspirador el caso de Rusia, “que en pleno período revolucionario, supo crear el cinema de masas, el cinema que tiene sangre y nervios de pueblo”, y citar oportunamente a Lenin, “que tuvo la

visión clara de lo que debía ser el cine y lo convirtió en una de las armas más formidables de la revolución” (Santos, 1936b), para atreverse a lanzar unos afilados dardos contra los nuevos gestores sindicales del cine, de quienes diría que, bien por desconocimiento de la materia, bien por falta de espíritu artístico, parecían querer transigir incomprensiblemente con la realización de películas de inspiración burguesa, ajenas a la actualidad y lamentablemente aferradas a un pasado “que la revolución proletaria está reduciendo a cenizas” (Santos, 1937a).

Las propuestas y las críticas de Mateo Santos no caerían en saco roto, si bien tendrían un efecto inmediato contrario al deseado, que no era otro que intentar incidir positivamente en los nuevos gestores del cine y reclamar una nueva oportunidad para probar sus dotes como cineasta: en febrero de 1937 su firma desaparecía repentinamente de las páginas y del listado de colaboradores de *Tiempos Nuevos*. Circunstancia que, más allá de lo estrictamente cinematográfico, puede igualmente observarse como un resultado colateral del intenso debate desatado entonces en el seno del anarcosindicalismo alrededor de la espinosa cuestión de la disciplina y de la voluntad de los grupos y sectores dirigentes del movimiento libertario de mitigar e incluso silenciar la creciente contestación interna a su polémica apuesta por el colaboracionismo gubernamental, imponiendo a tal efecto una mayor “cohesión” y “unidad” en la actuación política anarcosindicalista mediante un mayor control y una supervisión efectiva del discurso que emanaba de la prensa afín. (Tavera y Ucelay-Da Cal, 1993)

Privado en primer término de la ansiada cámara tomavistas y obligado después, incluso, a orientar su pluma por caminos ajenos al séptimo arte, el manchego optaría por buscar más allá de Barcelona y su enrarecido clima político primaveral los contactos y las afinidades necesarias para poder materializar y plasmar nuevamente sobre el papel y sobre el celuloide sus ideas sobre un cine verdaderamente revolucionario. La oportunidad no tardaría en llegar desde tierras aragonesas de manos de un viejo conocido y compañero de aventuras y activismo cinematográfico: Adolfo Ballano Bueno (Zaragoza, 1905 - México?), flamante responsable de la cartera de Información y Propaganda del Consejo Regional de Defensa de Aragón, quien veía en el manchego la figura ideal para asumir la dirección del “Gabinete de cinema” que tenía previsto implementar en el seno de una consejería que se preveía de especial relevancia en unos momentos en que el organismo que encarnaba el poder revolucionario en Aragón se veía sometido a una fuerte presión mediática y política como resultado también de los luctuosos Hechos de Mayo barceloneses y el consiguiente de los anarcosindicalistas de las instituciones de gobierno. Como ha quedado insinuado, la elección de Mateo Santos para semejante responsabilidad no era en absoluto casual o aleatoria, pues Adolfo Ballano había sido uno de los principales responsables de introducir unos años atrás al manchego en los círculos libertarios, con la expresa intención de animar el debate sobre un uso instrumental del cine entre las propias filas anarcosindicalistas (Pedret, 2016a, pp. 191-244). Ironías del destino: tras una separación forzada de más de tres años a causa de la detención y encarcelamiento de Ballano por su implicación en un asalto al conocido café barcelonés “El Oro del Rin” en agosto de 1932 y un posterior intento frustrado de fuga masiva de presos anarquistas de la cárcel Modelo de Barcelona en diciembre de 1933, los avatares de la guerra habían de propiciar un feliz reencuentro a principios de 1937 a caballo de Caspe y Madrid, con motivo de una caravana solidaria con el pueblo madrileño organizada por el Consejo de Aragón y que Mateo Santos tendría ocasión de cubrir en calidad de corresponsal y reportero del periódico *Tierra y Libertad*. El reencuentro no tardaría en rendir réditos para el manchego, quien en semanas sucesivas tendría oportunidad de airear nuevamente su firma y recuperar parte de la notoriedad y visibilidad pública perdida al menos en calidad de publicista y

“hombre de letras”, con proyectos como el álbum propagandístico ilustrado *Aguafuertes de la guerra civil*, editado por la referida Consejería de Información y Propaganda aragonesa y realizado en colaboración con el pintor catalán Ramón Isern “Ris” y la periodista suiza afincada en Barcelona Elsy Longi. O el panfleto *Un ensayo de teatro experimental*, editado igualmente por la misma consejería en julio de 1937 para servir de cobertura mediática al proyecto de la llamada “Compañía del teatro del pueblo” que impulsaban entonces en Barcelona el argentino Rodolfo G. Pacheco y el alemán Guillermo Bosquet (o Busquets) (Ríos, 2011, p. 159).

De forma casi simultánea y en un gesto que devenía tintes de una especie de agradecimiento (tardío) por los servicios periodísticos y cinematográficos prestados, saldría a la calle en Barcelona *El cine bajo la svástica*, un panfleto publicado por la editorial anarquista *Tierra y Libertad* en su colección “Cuadernos de educación social” y en el cual, como solía ser habitual en este tipo de productos, la denuncia y la proclama doctrinal prevalecen sobre el rigor analítico. Y es que sus páginas no dejan de ser un refrito de artículos y opiniones anteriormente expresadas por el autor en las páginas de *Tiempos Nuevos*, apresuradamente compiladas para servir a los inmediatos intereses propagandísticos libertarios. En ellas, Mateo Santos manejaría unas cuantas cifras y datos para intentar demostrar la creciente ascendencia ideológica del fascismo y el nazismo en la gran pantalla, así como sus supuestos antecedentes y orígenes a partir de la fundación de la UFA, el consorcio cinematográfico alemán y que, en opinión del manchego, había nacido “bajo el signo de Marte” y se había entregado casi desde el primer momento a la exaltación del sentimiento nacionalista y beligerante germano. El esplendor artístico e industrial del cine alemán durante la república de Weimar sería oportunamente obviado hasta el punto de reducir las obras de realizadores como F.W. Pabst o Fritz Lang a la categoría de singulares excepciones en un panorama dominado por el militarismo y abocado a ser, bajo la égida de Hitler y Goebbels, uno de los propagandistas más activos de la gran conflagración internacional que tenía entonces en suelo hispano su primer acto dramático. Mateo Santos tampoco escatimaría epítetos negativos para referirse al enemigo italiano, del cual afirmarí­a que no había sido capaz de dar al mundo ningún realizador, intérprete o guionista digno de mención desde el ascenso al poder de Mussolini. Ni dejaría igualmente pasar la oportunidad de traer a colación la perniciosa influencia moral del Código Hays sobre un cine norteamericano al que acusaría de estar irremisiblemente alejado de la realidad social del momento y completamente entregado a los intereses económicos y morales del gran capital. Todo ello y más serviría, finalmente, para demostrar que el cine no era sino un reflejo inequívoco de la política de cada estado; de ahí, por ejemplo, que la proyección entonces en las salas inglesas o francesas de noticiarios de guerra supuestamente filmados en la zona franquista fuera presentada como una translación al *écran* del vergonzante “Pacto de No Intervención” firmado por las llamadas democracias occidentales en contra de los intereses del pueblo español. De ahí que el manchego aprovechara, finalmente, para hacer de nuevo un llamamiento a favor de una potenciación del cine como arma de propaganda, lamentándose oportunamente al respecto de que nadie en España, ni siquiera los gestores del cine socializado, hubiera sido capaz de ver en el medio una arma formidable en la lucha de clases, el instrumento de propaganda más eficiente y el arte más capaz para captar en toda su verdad las realidades de una vida española determinada por la revolución y la guerra.

Más allá de la renovada visibilidad recuperada en el ámbito periodístico-editorial, los contactos aragoneses habían de servir para que Mateo Santos viera abierta de nuevo una puerta a la esperanza de retomar su actividad como realizador al servicio de la revolución, poniéndose a tal efecto al frente de la referida sección o gabinete de

cinema del consejo aragonés,<sup>8</sup> la cual debía adoptar originalmente el formato de una especie de productora-distribuidora encargada de impulsar la realización y difusión de films de propaganda con los cuales el consejero aragonés y el periodista manchego confiaban ilusamente poder decir, por fin “nuestra palabra en cinematografía y, lo que es mejor, [...] realizar nuestros proyectos hoy compartidos por muchos”.<sup>9</sup> Esto es: “poner en un primer plano el genio de nuestra “raza”, si así puede llamarse la idiosincrasia nuestra, que hace que el mundo tanto espere de nosotros” (Sagi, 1937:14). La iniciativa, bautizada como “Ágora-Film”, había de contar también con la participación del malogrado periodista y realizador Francisco Carrasco de la Rubia (Sevilla, 1905 - Barcelona, 1939) en calidad de delegado barcelonés de la empresa, e incluso preveía editar una revista ilustrada de cine y arte: *Interviu*.<sup>10</sup> A pesar de las esperanzas y las buenas intenciones depositadas en la empresa, la precariedad de medios disponibles y, sobre todo, el crispado clima político existente en la retaguardia republicana tras los Hechos de Mayo, determinarían finalmente su prematuro descarrilamiento, consumado tras la polémica disolución del Consejo de Aragón decretada por el gobierno de la República a principios de agosto de 1937. Con la desaparición del poder revolucionario en Aragón se desvanecían de nuevo las esperanzas de Mateo Santos de poder empuñar de nuevo algún día la cámara y ver materializado su “cinema revolucionario”.<sup>11</sup>

### 3. “CLARIDAD EN LAS PALABRAS Y EN LA INTENCIÓN”<sup>12</sup>

Apartado definitivamente de la realización y manifiestamente desilusionado ya con los rumbos que había adoptado la producción anarcosindicalista, el manchego asistiría impotente en meses sucesivos al declive de su estrella periodística entre propios y ajenos. Relegado a un discretísimo segundo plano en la decreciente escena periodística de la retaguardia catalana y obligado por las circunstancias a orientar su pluma por derroteros alejados de un cine igualmente moribundo y distante del virginal ideal revolucionario largamente soñado por algunos y brevemente materializado en aquél corto verano de la anarquía de 1936, Mateo Santos no volvería a esgrimir su pluma en relación al séptimo arte hasta finales de 1938, cuando el efímero y fútil intento de las Oficinas de Propaganda CNT-FAI de resucitar su extinta primitiva sección cinematográfica<sup>13</sup> propiciaría un breve y fugaz retorno de su firma a la primera línea de la prensa libertaria para recordar oportunamente de nuevo la recurrente instrumentalización del cine en materia política y su potencial como arma en la lucha de clases (Santos, 1938a) así como también, muy especialmente, para evocar y vindicar nuevamente la llamada “etapa heroica” del cine español. Un período en el cual, según

<sup>8</sup> Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): PS-Aragón, R-18, folio 350.

<sup>9</sup> CDMH, sección PS-Aragón, R-18, folio 11.

<sup>10</sup> CDMH, PS-Aragón, R-18, folios 11, 13 y 14.

<sup>11</sup> Algunas fuentes (Fernández, 1972:125) indican que Mateo Santos podría ser autor también del documental *Forjando la victoria* (1937?). Sin embargo, dicho film no aparece referido en ningún listado de las mismas fuentes anarcosindicalistas y resta igualmente desaparecido de los fondos fílmicos conservados. Por tanto, puede que de haberse realizado tampoco hubiera llegado a ver la luz pública y no es descartable que algunos de sus fotogramas y escenas se reaprovecharan para confeccionar otras producciones o que se tratara, incluso, de un episodio del desaparecido noticiario anarcosindicalista *España Gráfica*.

<sup>12</sup> El encabezado ha sido extraído del escrito de Mateo Santos “Cinema pre-revolucionario”, citado y referido más abajo en el artículo.

<sup>13</sup> Dotada simplemente de un precario equipo de rodaje y proyección de 16 mm., la sección sólo pudo acabar un breve documental dedicado a evocar las figuras del líder anarquista Durruti y del astrónomo catalán José Comas Solá.

Mateo Santos, podía haberse decidido lo que había de ser un nuevo cinema hispano pero en el cual, lamentablemente:

no se supo o no se quiso encauzar y se malograron las mejores iniciativas y se enfriaron los entusiasmos más ardientes, ante la incomprensión de algunos y la falta de espíritu revolucionario de otros, que se obstinaron en considerar el cine como algo ajeno en absoluto al hecho que puso al pueblo en armas para acabar con las castas que le habían mantenido mediatizado durante siglos. (Santos, 1938b)



Las palabras de Mateo Santos, aparecidas en el último número publicado en España de *Tiempos Nuevos*, no pueden rehuir ya la nostalgia con que parecía inevitablemente revestirse cualquier mirada al pasado tras dos años y medio de una guerra de funestas perspectivas de desenlace inmediato para los intereses libertarios. De ahí que, con la desinhibida voluntad de hacer balance de la tarea realizada y de señalar méritos, deméritos y, sobre todo, culpables, Mateo Santos presumía incluso entonces de esgrimir “claridad en las palabras y en la intención” (Santos, 1938b) como coartada justificadora de su posicionamiento crítico para con los responsables sindicales gestores del cine y los espectáculos socializados, a quienes acusaría de haber fiado confiadamente los destinos del cine a aquéllos “que carecían del más insignificante antecedente revolucionario, apartando en cambio a otros que podían aportarlos abundantes” (Santos, 1938b). A su entender, los hechos venían a demostrar sobradamente que los responsables del llamado Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT no supieron gestionar en su momento la avalancha de *metteurs en scène*, técnicos, artistas y autores sucedida tras el 19 de julio en las filas confederales, la mayoría de los cuales, tal como algunas voces se habían atrevido a advertir en su momento y se había podido demostrar finalmente, constituían un serio peligro y contratiempo para la puesta en marcha de un “nuevo arte” al servicio del pueblo, la revolución y la guerra, puesto que habían sido educados y viciados en un teatro y un cine:

de una moral a la medida de los intereses de las clases privilegiadas; con una falsa concepción del desarrollo obrerista en el país; de espaldas a las luchas proletarias, cuando no frente a ellas; muy apegados a los privilegios y categorías. (Santos, 1938b)

¿Cómo podrían haber orientado e impulsado dichos elementos el cine en un sentido verdaderamente revolucionario?, preguntaría inquisitorialmente Mateo Santos, para quien la causa principal de que el Sindicato de Espectáculos, con todos los medios materiales y humanos disponibles y con todo el poder en sus manos, no hubiera sido capaz finalmente de realizar una obra conveniente y ajustada a las necesidades y las circunstancias bélicas y revolucionarias, no era otra que haber apartado y marginado torticeramente del aparato productivo a aquéllos quienes, como él mismo, corrieron valientemente en el primer momento a ponerse a disposición del Comité Regional CNT-FAI e incluso se atrevieron a arriesgar su vida persiguiendo en el frente y en la retaguardia unas imágenes que, pese haber sido incorporadas en algunos casos a películas privadas del mínimo sentido del ritmo y en otros casos a producciones desgraciadamente inéditas o absurdamente mutiladas, constituían los únicos fotogramas dignos de momento histórico... “los únicos, además, que constituyen un precioso documento demostrativo de la enorme labor desarrollada por los Sindicatos y los Hombres de la CNT y la FAI, unos en los centros de producción y otros en las trincheras”. De ahí que, con amargura, no pudiera más que llegarse a la conclusión que “todo lo demás que se ha hecho, más valdría que no se hubiera realizado, o que se le prendiera fuego una vez visto el copión”. (Santos, 1938b)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arte y vida (20 de agosto de 1936). *Tierra y Libertad*, 6.
- Fernández Cuenca, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Madrid, España: Editora Nacional.
- Martínez, P. (2008). *La producción cinematográfica anarquista durante la guerra civil (1936 - 1939)* (Tesis Doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Mar, A. (20 de agosto de 1936). Un estreno. “Reportaje del movimiento revolucionario” de Mateo Santos. *Popular Film*, 14.
- Notas importantes sobre cinema (5 de agosto de 1936). *Solidaridad Obrera*, 6.
- Nuestros reportajes: Casa Regional de la CNT y de la FAI (6 de septiembre de 1936). *Solidaridad Obrera*, 10-11.
- Pedret, G. (2008). Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936). *Cercles. Revista d'Història Cultural*, (11), 168-182.
- (2016a): *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- (2016b). Mateo Santos: del periodismo "de combate" al periodismo "profesional". *Historia y Comunicación Social*, 21(2), 527-539.
- (2017): El cine en la prensa libertaria en Catalunya durante la II República. *FilmHistoria*, 27(1), 21-38.
- Pregones... comentados (3 de septiembre de 1936). *Popular Film*, 14.
- Ríos, J.A. (2011). *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de república*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Sagi, A. M. Adolfo Ballano. Un hombre menudo, vivo y nervioso (18 de julio de 1937). *Nuevo Aragón*, 18-VII-1937, 14.
- Santos, M. (1936a). Periodismo de imágenes. *Tiempos Nuevos*, 3(7).
- (1936b). El cine español ha de tener el espíritu de la revolución. *Tiempos Nuevos*, 3(9).
- (1937a). Cinema y revolución. *Tiempos Nuevos*, 4(2).

- (1937b). *Un ensayo de teatro experimental*. Caspe, España: Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón.
- (1937c). *El cine bajo la svástica: la influencia fascista en el cinema internacional*, Barcelona, España: Tierra y Libertad.
- (1938a). Del cine burgués al cinema social, *Timón*, (5), 131-140.
- (1938b). Cinema pre-revolucionario. *Tiempos Nuevos*, 5(13).
- Santos Davant, L. (7 de agosto de 1936). Del porvenir de las artes. Cinema. *Tierra y Libertad*, 2.
- Tavera, S. y Ucelay-Da Cal, E. (1993). Grupos de afinidad, disciplina bélica y periodismo libertario, 1936-1938. *Historia Contemporánea*, (9), 167-190.

### **Recursos audiovisuales**

- Santos, M. (director). (1936). *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. España: Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UDUZ30XndYg>
- Santos, M. (director). (1936). *Barcelona trabaja para el frente*. España: Comité Central de Abastos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eBFhLKnaZzc>

### **Archivos y fuentes documentales**

- Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Salamanca, Causa General (CG).

GERARD PEDRET OTERO (Barcelona, 1977) es Licenciado y Doctor en Historia con mención *cum laude* por la Universitat de Barcelona (2016). En la actualidad compagina la docencia y la gestión académica en la educación secundaria con la investigación histórica, la cual se ha centrado especialmente en el ámbito cultural del mundo obrero (cine, literatura, prensa ...). Es miembro del *Grup d'Estudis d'Història de la Cultura i dels Intel·lectuals* (GEHCI) de la Universitat de Barcelona y ha publicado artículos de temática diversa en revistas científicas especializadas, como *Historia y Comunicación Social*, *FilmHistoria* o *Cercles*, entre otras.

email— [gepeot2004@yahoo.es](mailto:gepeot2004@yahoo.es)

