

Esteve Riambau

Laya Films

i el cinema a Catalunya
durant la Guerra Civil



L'AVENÇ

LAYA FILMS



L'AVENÇ

Esteve Riambau

LAYA FILMS

i el cinema a Catalunya
durant la Guerra Civil

L'AVENÇ
Barcelona
2018

Barcelona, novembre de 2018
© del text, l'autor
© d'aquesta edició, L'Avenç, S.L., 2018
Passeig de Sant Joan, 26, 2n 1a
08010 Barcelona
Telèfon: 93 245 79 21 Fax: 93 265 44 16
www.lavenc.cat
www.ellsllibresdelavenc.cat
www.llegirencatala.cat

Es reserven tots els drets.

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, amb excepció prevista per la llei. Adreçis a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics) si necessita reproduir algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 93 272 04 47).

L'Avenç forma part de l'Associació d'Editorials Independents Llegir en Català.

Disseny i composició: L'Avenç

Il·lustració de la coberta: Insígnia de Laya Films. Filmoteca de Catalunya. Foto: Laura Suárez.

BIC: HBWP APF

ISBN: 978-84-16853-25-0

Ref. AVEN105

Dipòsit legal: B 25368-2018

Imprès a Liberdúplex

TAULA

1. EL CINEMA ENTRA EN GUERRA	9
1.1. Armes i càmeres	9
1.2. La iniciativa anarquista i contraofensiva de la Generalitat	13
1.3. La cartellera a Barcelona	19
2. PRIMA DELLA RIVOLUZIONE	25
2.1. Orphea i la infiltració feixista	25
2.2. La producció cinematogràfica durant la República	35
2.3. El català com excepció	42
2.4. La guerra a l'horitzó	46
3. EVASIÓ I COMPROMÍS	52
3.1. El cinema anarquista no era únicament revolucionari	52
3.2. Tres films llibertaris	55
3.3. Una cineasta pintoresca	67
3.4. Francisco Elías i la Cinquena Columna	73
3.5. Comèdies, paròdies i consignes	77
3.6. Notícies del front i la rereguarda: Propaganda anarquista	81
3.7. Amb accent soviètic: Propaganda comunista	100
3.8. E.A. Films (Ediciones Antifascistas)	105
4. LA GENERALITAT DE CATALUNYA I EL CINEMA	108
4.1. El Comitè de Cinema	108
4.2. El Comissariat de Propaganda	115
4.3. La Generalitat (i els comunistes) contra els anarquistes	126

5. LAYA FILMS	139
5.1. Organització i pressupost	139
5.2. Característiques generals	144
5.3. Entre Buñuel, Renoir i Picasso	150
5.4. Els homes, i la dona, de Laya	174
5.5. Instal·lacions i material tècnic	185
5.6. La distribució	189
5.7. Una producció incerta	195
5.8. El <i>Noticiari de Laya Films</i>	206
5.9. Els documentals temàtics	208
5.10. <i>Fuego en España</i>	224
5.11. Film Popular	226
6. MALRAUX A CATALUNYA	228
6.1. Una esperança frustrada	228
6.2. Filmar sota les bombes	234
6.3. <i>Sierra de Teruel vs. Espoir</i>	241
7. LA GUERRE EST FINIE	245
7.1. La mateixa cartellera, un nou ordre	245
7.2. Exilis amb matisos	252
EPÍLEG: LAYA TORNA A CATALUNYA	255
APÈNDIX I	259
APÈNDIX II	265
BIBLIOGRAFIA CITADA	284
AGRAÏMENTS	289
NOTES	290

EL CINEMA ENTRA EN GUERRA

1.1. Armes i càmeres

El 18 de juliol del 1936, el general Francisco Franco encapçala un cop militar contra el Govern del Front Popular, legítimament sorgit de les urnes de l'Espanya republicana, i desencadena una guerra civil que es perllongarà fins a la victòria final de l'exèrcit sollevant, el 1939. Els posteriors gairebé quaranta anys de dictadura marquen la història del país durant la segona meitat del segle XX, i esborren els mèrits, però també les contradiccions internes, que es produïren en el bàndol republicà.

A Barcelona, el 19 de juliol són els anarquistes armats, i no pas les forces de seguretat de la Generalitat de Catalunya, els qui provoquen la derrota dels militars insurrectes en poc més de 24 hores. La CNT aplega, en aquells moments, uns tres-cents mil afiliats a Catalunya i, després de negar-los les armes, el president Lluís Companys reconeix públicament aquesta gesta i fins i tot posa el càrrec a disposició dels anarquistes. L'eufòria ja s'aprecia, contagiada d'una voluntat de provocació, en el primer film que es roda pels agitats carrers de la capital catalana els dies immediatament posteriors a l'aixecament. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* és, en efecte, un curtmetratge impulsat per la recentment creada Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI, dirigida pel periodista Jacinto Toryho,¹ i finançat “*metiendo mano a la caja de Tierra y Libertad*”,² de la qual n'era administrador el periodista anarquista “Juanel” (Juan Antonio Molina), redactor del diari *Solidaridad Obrera*.

Aquest film, rodat poques hores després de la sublevació feixista, arrenca amb imatges de la presó Model i segueix amb el primer pla d'un

milicià armat, icona dels qui van parar el cop d'estat a Barcelona, per donar pas a escenes d'un violent contingut antimilitarista i anticlerical. El comentari, retòric i provocatiu, atribueix la rebel·lió a "*la traición de unos militares sin honor, en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano*". A l'altre bàndol, "*hombres del pueblo, muchachos que luchan con el ardor de sus pechos juveniles bajo la bandera roja y negra de la FAI*". Una de les escenes més impactants, la profanació de mòmies de monges i frares a l'església de les Saleses del passeig de Sant Joan, acompanya l'acusació que els seus cossos havien estat prèviament martiritzats pels mateixos religiosos: "*Allí, donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se acerrojaban las conciencias, se asesinaban en flor las mentes infantiles, se protegía y se organizaba la usura*".

A la segona meitat del film, milicians d'ambdós sexes marxen en camions des de l'avinguda de la Diagonal cap al front d'Aragó mentre una multitud els aclama des de les voreres, sense ser conscients que aquell moment d'eufòria és el preàmbul d'una tragèdia que superarà les expectatives més pessimistes. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* transpira, en canvi, la victòria dels qui han vençut una batalla i es disposen a guanyar la guerra amb uns objectius revolucionaris molt més ambiciosos. Així ho subratlla un comentari que atribueix a la CNT i la FAI l'orgull d'incautar "*los mismos centros en los que la alta burguesía y el capitalismo faccioso tramaban sus complots de miseria y de hambre contra el pueblo productor*" per adjudicar-los "*a las distintas organizaciones que representan al proletariado barcelonés*".

El responsable d'aquest reportatge visceral, estrenat a Barcelona el 19 d'agost, era el periodista Mateo Santos Cantero. Nascut el 1891 a Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), acabà exiliat a Mèxic després d'una biografia atzarosa i d'una prolífica trajectòria professional en diversos àmbits de l'escriptura.³ Especialitzat en cinema, l'esclat de la Revolució li permet dur a la pràctica el concepte de noticiari documental que pocs dies abans ha reivindicat per escrit: "*No puede deformar el suceso como el periódico diario y la revista gráfica, porque en él está presente, viva y en marcha, la realidad. Lo que sí puede hacer —y lo hace con frecuencia— es ofrecer el suceso de un modo parcial y fragmentario, pero siempre verídico.*"⁴

Les seves primeres col·laboracions periodístiques s'havien produït a Madrid i arriba a Barcelona el 1914 per col·laborar al setmanari *Los Miserables* i, ja abanderat de les idees anarquistes, el 1916 es acusat de sedició. Després de residir a Igualada entre 1917 i 1921 —on es casa amb la mestra d'escola Felicidad Santacana, mare de les seves dues filles—, el seu interès creixent pel cinema el porta a escriure a la revista *Cine Popular*, a ser redactor en cap d'*El Cine* i a dirigir la influent publicació *Popular Film* des de la seva aparició, el 1926, fins al 1934. Articulista assidu en desenes de publicacions, Santos també escriu novel·les curtes, poesia o assajos sobre cinema, teatre i literatura. Animador cinematogràfic en ateneus populars (amb una especial dedicació al del barri de la Torrassa, a l'Hospitalet) i fundador de l'Agrupación Cinematográfica Española, el 1934 debuta com a realitzador cinematogràfic amb *Córdoba*, primer episodi d'una sèrie d'estampes espanyoles, a cavall entre el documental i la ficció, que no tindrà continuïtat. El pas següent és la fundació, el 1935, de la productora Barcino Films per rodar el llargmetratge *La mujer azul*, un projecte que tampoc no prospera. Paral·lelament, segueix l'activitat periodística com a fundador de *Cinefarsa* (1934-1936) i, posteriorment, col·labora a *Tiempos Nuevos* i *Timón* ("Del cine burgués al cine social", 1938) i aprofita el llibret *El cine de la esvástica (La influencia fascista en el cinema internacional)* (1937) per recordar la denúncia sobre la infiltració feixista en el cinema espanyol que ja havia fet el 1931, durant el Congreso de Cine Hispanoamericano.

Fruit de les seves primeres passes com a realitzador i de la seva afiliació a la CNT-FAI, coordina la realització del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* amb la col·laboració acreditada de l'ajudant de direcció Manuel P. Somacarrera, el càmera Ricardo Alonso i el muntador Antonio Cánovas, un personatge que tornarà a aparèixer en aquestes pàgines sota diversos signes ideològics. Segons la historiadora Pau Martínez, la responsabilitat de Santos consistia en "*montar y escribir los comentarios*" d'unes imatges "*que algunos operadores aficionados filmaron en las calles de la ciudad entre el diecinueve y el veinticuatro de julio de 1936*".⁵ El film, com ja s'ha dit, exalta l'esclafament de l'aixecament feixista amb tal virulència que les mateixes imatges són remeses al Berlín nazi pel distribuïdor català Josep Arquer, amb la finalitat estratègica de ser remuntades i resono-

ritzades com a propaganda contrarevolucionària.⁶ El sentit ideològic de les imatges canviava al ritme dels esdeveniments i aquest en va ser un exemple eloqüent.

Aquella mateixa tardor del 1936, Santos realitza un altre curtmetratge, *Barcelona trabaja para el frente*, per encàrrec del Comitè Central de Proveïments però les seves imatges —rodades per Robert Porchet i també muntades per Antonio Cánovas— no s'exhibiran públicament. Un cop més, la realitat superà el sentit originari de la seva representació cinematogràfica. En aquest cas, el film arrenca de les fàbriques de Barcelona per enllaçar amb el citat comitè, que abasteix una ciutat controlada pel proletariat. L'activitat burocràtica és intensa i la seva acció repercuteix en clíniques i hospitals gràcies a la distribució de queviures de primera necessitat i, fins i tot, de bestiar. Es mostren diversos centres de la ciutat, ben carregats d'aliments, que nodriran els homes que marxen al front. També hi apareixen l'escorxador, una fàbrica d'embotits de Manlleu, una planta de pasta per sopa produïda mecànicament, el processament de llet pasteuritzada o una fàbrica de galetes. Un taller tèxtil on es confeccionen granotes per obrers i milicians precedeix la distribució d'aliments en una barriada perquè "*cuando mujeres, hombres y niños salen del economato llevan los cestos bien repletos de provisiones de boca*". El film culmina al luxós Hotel Ritz de Barcelona, ara convertit en un menjador popular, i amb una gran paella preparada al front per a la columna Durruti, sota la bandera de la FAI. L'ostentació de tal abundància d'aliments provoca que la pel·lícula no s'exhibeixi. Un cop va estar llesta, les cartilles de racionament ja circulaven entre un públic que, en principi destinat a veure-la com un material de propaganda revolucionària, podria haver reaccionat negativament.

El tercer i últim curtmetratge que Santos roda durant la guerra és *Forjando la victoria*, centrat en la instrucció dels milicians de la FAI i la tasca desenvolupada per les indústries de guerra catalanes, però no se'n conserva cap còpia. Fruit d'aquesta breu però intensa experiència darrere les càmeres, és designat com a responsable del Gabinet de Cinema del Consell d'Aragó, amb l'objectiu de crear una productora de documentals, Ágora Films. Quan el Govern republicà dissol el Consell, aquest projecte queda avortat. És un símptoma del declivi de l'hegemonia anarquista en el sector cinematogràfic, a par-

tir de la seva derrota a mans de comunistes i republicans, en la confrontació armada que té lloc a Barcelona el maig de 1937. Un declivi, fruit d'aquesta segona guerra civil fratricida, que també afecta la trajectòria de Santos, des de llavors autor d'“*artículos en los cuales reafirma una postura muy crítica hacia la producción del Sindicato del Espectáculo cenetista*”.⁷

En un de tants episodis dramàtics d'aquell conflicte que conjuguen la política amb les circumstàncies personals, Santos abandona la dona i una de les filles a Catalunya per exiliar-se, el febrer del 1939, a França, on l'altra filla està reclosa en un centre de refugiats. Intern als camps d'Argelers i el Barcarès, és reclamat pel seu cunyat francès des de Grenoble i el 1940 s'instal·la a Bordeus fins que, a partir de 1944, es trasllada a Tolosa —ciutat d'asil anarquista—, on torna a escriure en premsa i els assajos *En torno a Cervantes. Elogio de la mujer manchega por Antonio Machado* (1947) o *Images de l'Espagne franquiste* (1947), aquest últim publicat a París en companyia del seu nebot Àngel Lescarbourea Santos, fill de pare francès i mare castellana. Acabada la Segona Guerra Mundial, el 1949 viatja a Mèxic, on s'instal·la amb l'ajut de la periodista Sílvia Mistral i del seu company Ricard Mestre, militant de la CNT. Allà torna a escriure crítica cinematogràfica i taurina fins a la seva mort al Sanatorio Español d'aquella ciutat, el 8 de setembre de 1964, amb els diagnòstics de trombosi cerebral, broncopneumònia i cistitis.⁸

Els curtmetratges de Mateo Santos tenen un caràcter pioner i emblemàtic, però no són experiències aïllades. En aquesta atmosfera en ebullició, en la qual es viu al dia i on els desigs superen la realitat sense que els somnis siguin sempre gratuïts, la maquinària de propaganda anarquista treballa intensament des del mateix 19 de juliol. El resultat, com veurem, són diversos documentals on el front d'Aragó és un escenari particularment útil per il·lustrar la tesi que la guerra es guanya fent la revolució, col·lectivitzant el camp.

1.2. La iniciativa anarquista i contraofensiva de la Generalitat

El cinema a Catalunya durant la Guerra Civil té dues èpoques clarament diferenciades: l'hegemonia anarquista des de l'estiu del 1936

fins a la confrontació armada del maig del 1937, i la posterior preponderància comunista. Llavors, els mitjans de producció escassegen i s'aposta per un cinema menys social i més comercial, tot i que es mantenen els documentals de propaganda impulsats per diversos actors polítics. El POUM —l'altre gran derrotat dels fets de Maig— va ser l'únic en no generar propaganda cinematogràfica.

Dins la primera etapa, a la vegada, els llargmetratges de temàtica revolucionària són escassos i ben aviat deixen pas —per exigències d'una taquilla indispensable per retroalimentar la producció— a títols comercials i sovint infiltrats per cineastes obertament hostils a la República. La Generalitat de Catalunya intenta contrarestar la iniciativa anarquista amb la creació d'una marca, Laya Films, consagrada —amb la col·laboració del Partit Comunista— a la producció d'un noticiari de propaganda i de documentals que denuncien l'agressió del feixisme contra les fites socials que l'autonomia havia conquerit.

Són els símptomes cinematogràfics d'una segona guerra civil que es produeix en el si de la que enfronta feixistes i republicans. Immediatament després de l'esclafament de la insurrecció militar, les altres forces catalanes es veuen desbordades per una estratègia anarquista que es concreta en la socialització, col·lectivització o apropiació de diversos sectors. Un d'ells és el cinema. El mateix estiu del 1936, coincidint amb el mandat que transfereix a mans dels obrers les empreses abandonades pels seus propietaris, la socialització de les sales de cinema, estudis de rodatge i laboratoris de postproducció s'anticipa fins i tot al decret de col·lectivització d'indústries de guerra de finals d'octubre. A diferència de Madrid, on el pes sindical recau sobre les espatlles de la UGT, en l'òrbita comunista, el sector cinematogràfic a Barcelona té un hegemònic color anarquista. L'organisme executor és el Sindicat Únic de la Indústria d'Espectacles Públics (SUIEP) o Sindicat Únic d'Espectacles Públics (SUEP), creat el 1930 i que a l'inici de la Guerra Civil aplega uns 1.500 afiliats, dels quals uns 400 al sector cinematogràfic. Uns mesos més tard, el setembre de 1936, a Catalunya superen els 11.000⁹ —un 25% dels treballadors que viuen de la indústria dels espectacles públics—,¹⁰ amb una majoritària concentració a Barcelona.

En aquest escenari, els esdeveniments se succeeixen amb una rapidesa vertiginosa. El 26 de juliol, la CNT designa una comissió tècnica encarregada de preparar un projecte que reguli el nou règim de treball de les sales de cinema i teatre. A la normativa, publicada l'agost del 1936, hi ha dos articles decisius. El 32 proclama que *“todos los locales que en Barcelona y su radio se abran en lo sucesivo para ser explotados como salas de cine, ingresarán para todos sus efectos dentro del sistema de socialización que ha establecido el sindicato. La plantilla íntegra del local en todas las características de trabajo será servida por la Bolsa de Trabajo de la respectiva sección”*. El 35 afegeix que *“los locales de cine, tal y como están en la actualidad, pasan íntegros a depender directamente del Sindicato para su normal funcionamiento, y todas aquellas reclamaciones que con justificación se presenten serán resueltas por el Comité Económico de Cines”*.¹¹

Aquestes directrius emanen d'assemblees gestionades per un nucli directiu personalitzat en Miguel Espinar Martínez, Enric Grau i Calafell i Marcos Alcón Selma. Tot el currículum professional de l'andalús Espinar, president del Comité Económico de Cines, era ser acomodador i taquiller del cinema Ramblas de Barcelona però, en canvi, tenia altres atributs que no evitaren un final tràgic: *“Cordial, cuerpo de árabe y satisfecho”*, segons l'*Enciclopedia del anarquismo español*,¹² és afusellat per gendarmes francesos, amb el seu fill, quan a finals del 1940 es nega a ser extraditat a l'Espanya franquista des del camp de concentració d'Argelers. Durant la Guerra Civil, és ell qui requisa tots els locals d'espectacles de la capital catalana segons les directrius que Joan Garcia Oliver —ministre de Justícia entre setembre de 1936 i maig de 1937— revela a les seves memòries:

Vuestro sindicato es el que puede realizar la revolución económica integral. Prácticamente, vosotros no teníais burgueses que sustituir, sino únicamente empresarios. Y ahora que vosotros paséis a ser los empresarios, ¿quién podrá impedirlo? Si los empresarios exhiben películas, generalmente lo hacen en locales alquilados y las películas también lo són. Podéis incautaros de los locales, de su utillaje y máquinas, pagar el alquiler y el de las películas a las empresas distribuidoras, que a lo mejor también serán colectiviza-

*das. En muchos casos, hasta podéis utilizar a los antiguos empresarios para que os ayuden. Podéis socializar, sindicalizar o colectivizar todo el espectáculo como industria. No necesitáis base financiera como otros sindicatos que trabajan para la guerra, porque el dinero lo habéis de sacar de las entradas. Supongo que te habrás dado cuenta de lo rápidamente que podéis organizaros en la marcha hacia el socialismo.*¹³

Marcos Alcón Selma (Barcelona, 1902 – Cuernavaca, Mèxic, 1997) estava adscrit al Sindicat del Vidre, però l'esclat de la guerra el sorprèn treballant en uns estudis cinematogràfics, on s'ha refugiat d'empresaris d'altres sectors, *“pues su combatividad le ha llevado varias veces a la cárcel, una de ellas acusado de asesinar a un cómplice de los pistoleros de la patronal”*.¹⁴ Dins el de l'Espectacle, ostenta càrrecs de pes en la citada Comissió Tècnica, com a secretari de la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos (8 de juliol de 1937) i també va tenir un paper important en l'organització de la producció de documentals anarquistes, amb la col·laboració del seu cunyat, Juan Saña.

Un dels problemes dels anarquistes per gestionar el sector cinematogràfic és la idiosincràsia dels seus dirigents. Que els seus fills estiguessin en mans d'un acomodador i d'un trànsfuga del Sindicat del Vidre provoca que la més rigorosa historiadora del cinema anarquista reconegui que *“condicionó la calidad en la producción cinematográfica y fue criticado por escritores y periodistas anarquistas como Alberto Mar, Veramón, Gil Bel, Lope F. Martínez o Mateo Santos”*.¹⁵ Concretament, ja el desembre de 1936, Mar denuncia que *“no es lo mismo hacer zapatos que una obra de arte. Por lo visto, en el Sindicato de Espectáculos Públicos lo han creído así. Que igual se hace un tornillo, que una película, que una poesía, que un cuadro. [...] Lo que de ninguna manera es creíble es que personas de cuya inteligencia y buena intención no debe estar permitido ni dudar, pero que nunca han tenido nada que ver con la producción de películas, sean capaces de elegir con acierto los elementos que han de tomar parte en la producción de un film”*.¹⁶

A més d'aquestes deficiències professionals dels responsables, *“más grave resulta la falta de comportamiento ético de algunos de*

ellos. *Eufemísticamente, reciben el nombre de 'incontrolados' y ahí entran desde quienes esperan de la revolución una canonjía hasta los truhanes, los demagogos y los delincuentes*".¹⁷ Entre aquests últims, Juan Saña —cunyat d'un alt dirigent anarquista, recordem-ho— "*denuncia como corruptos al electricista Anselmo Sastre, responsable de la sección de Estudios, y al oficinista Juan Bernet, responsable de Compras y Distribución [del Comité de Producción Cinematográfica de la CNT]. Ambos han llevado deficientemente las cuentas y querían vender al Comité, es decir a ellos mismos, una partida de película virgen cuya propiedad comparten con un socio capitalista*".¹⁸ *No éramos tan malos* era el títol no gens innocent de l'expia-tòria autobiografia de l'anarquista Jacinto Toryho.

La Generalitat, un cop constata que ha perdut el control —i no només en aquest sector—, reacciona creant, per un decret del 26 de juliol, la Comissaria d'Espectacles de Catalunya, dirigida pel periodista i guionista Josep Carner Ribalta i, poc després, el Comitè de Cinema encapçalat per Lluís M. Bransuela —“un discret funcionari del Departament de Cultura que era soci fundador de l' FCSTA [Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur] i secretari del Patronat del Teatre Català en la immediata preguerra”—,¹⁹ adscrit a la citada Comissaria d'Espectacles. La CNT contraataca aquell mateix dia amb una Comissió Tècnica destinada a preparar la gestió de les sales confiscades i el 6 d'agost —en el curs d'una assemblea celebrada al Teatro Español de Barcelona— crea el Comitè Económico de Cines (CEC), una de les tres branques —conjuntament amb les de Teatre i la de Varietats i Circ— del Comitè Central del SUIEP-CNT. La distribució de papers sembla clara: els anarquistes estableixen les bases essencials per socialitzar els cinemes mentre la Generalitat s'ocupa, secundàriament, de l'ordre públic a les sales, els impostos, el preu de lloguer dels locals i la regulació de la producció i exhibició.

El desenvolupament de les accions respectives és ràpid: aquell mateix 6 d'agost, el Comitè Económico de Cines presenta el projecte de socialització de les sales del cinema al qual seguirà, el 14 d'agost, el de teatre.²⁰ Aquest document pretén regular la vida sindical, econòmica i social dels treballadors de l'espectacle, repartir els ingressos de taquilla entre els empleats²¹ i decidir —com diu l'últim article—

que “*los locales de cine, tal y como están en la actualidad, pasen a depender íntegra y directamente del sindicato para su normal funcionamiento*”. No es tracta, doncs, d’una iniciativa popular dels mateixos treballadors²² sinó d’una maniobra del SUIEP per controlar el sector, si cal per la força, al marge del Govern de la Generalitat i en detriment del propietari, definit pels Estatuts “*como un trabajador más de la plantilla*” que rebria un percentatge dels ingressos i no tindria autoritat sobre el personal, tot i que el Comitè està disposat a escoltar “*aquellas iniciativas que tiendan a beneficiar el sistema de socialización establecido*”. En principi, el SUEP es compromet a pagar els deutes que les empreses confiscades tenen amb els distribuïdors, però mai no va ser així. Més aviat al contrari.

El 8 de febrer del 1937, l’empresari Josep Gurguí rep una carta del SUIEP de Mataró en què se li comunica la col·lectivització del seu Teatro Clavé Palace en funció d’arguments irrevocables: “*Vivimos en unos momentos históricos de renovaciones del idealismo que es necesario convertir en realidades. Tenemos que seguir la marcha de los acontecimientos históricos que estamos atravesando; quedarnos atrás sería un estorbo para la buena marcha de la revolución. Por lo tanto, le agradeceríamos se sirva estudiar la conveniencia de sumarse a nuestra labor. Una resolución favorable por parte de Vd. nos facilitaría el camino a seguir.*”²³ Davant extorsions com aquesta, i d’altres expressades en un to més expeditiu, la Generalitat juga un paper de comparsa ja que totes les decisions procedien del Comitè i eren avalades per la Conselleria d’Economia, en mans anarquistes fins al maig del 1937.

Independentment dels termes en els quals es produeix, aquesta socialització dóna feina a unes sis mil persones que treballen a Barcelona en 116 sales de cinema —contra la cinquantena operativa el 18 de juliol—, 12 teatres especialitzats per gèneres i 10 music halls, i estableix que disposin d’un subsidi de jubilació, malaltia i atur. Això no obstant, si bé el projecte indica que “els salaris seran uniformes per totes les característiques de treball de les branques de la indústria cinematogràfica”, hi ha excepcions significatives. Primers actors com Hipólito Lázaro, Marcos Redondo o Enric Borràs cobren quantitats superiors a la resta però l’actriu María Fernanda Ladrón de Guevara es lamenta d’una situació que “*igualaba el sueldo de Don Enrique*

Borrás con el acomodador y el portero —por otra parte, muy respetable en sus funciones—, aunque glorificaba a éstos y menospreciaba al actor insigne”.²⁴ Paradoxes de la socialització.

1.3. La cartellera a Barcelona

L'endemà de l'aixecament militar, la cartellera de la Barcelona republicana ofereix pel·lícules majoritàriament nord-americanes amb un perfil obertament comercial. L'excepció són mitja dotzena de produccions espanyoles de caràcter popular: *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) i *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935). Cap indicati ideològic, en definitiva, del context d'un Front Popular que, amb la seva política social, havia provocat una insurrecció militar. El cinema republicà no té res a veure amb les pel·lícules obertament d'esquerres que poc abans s'han produït a França. A Espanya, el cinema no era res més que un simple entreteniment de masses amb gustos burgesos, independentment de les seves arrels socials. La voluntat de la Revolució era, en teoria, corregir aquesta tendència.

Un cop confiscades les sales pels anarquistes, la programació passa a mans del Comité Económico de Cines i, segons els seus estatuts, es prohibeix “*cualquier película que tenga marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de la libertad y la humanidad que informan la Confederación Nacional del Trabajo*”.²⁵ És una ordre imprecisa que es compleix relativament, ja que a la voluntat ideològica s'hi contraposen les limitacions de còpies disponibles, majoritàriament nord-americanes. És amb l'objectiu d'assegurar la seva contractació per satisfer les preferències del gran públic que, en una reunió celebrada a París, els representants de les *Majors* de Hollywood acorden amb els dirigents anarquistes que el 70% dels lloguers es pagaran en efectiu i el 30% restant, en crèdits diferits a dos anys. Amb la consciència que mai seran abonats, a la pràctica es tracta d'una rebaixa del 30%, “*una especie de prueba revolucionaria que se les solicita a los distribuïdores. [...] De forma*

directa o indirecta, ese 30% que las distribuidoras prestaban iba a destinado a sufragar los gastos de la socialización de las salas".²⁶

En realitat, al cap de menys d'un any, "mai podien imaginar-se els editors americans que aquest 30% havia de convertir-se en un 200 i de vegades fins en un 400% de rebaixa. [...] Com els que posen l'espectacle han pogut comprovar que l'anormalitat de la guerra en lloc de proporcionar pèrdues al cinema, els ha produït una gran aflluència de públic molt superior a la que registraven en temps normal, perquè mai s'havia vist córrer el diner com ara, en comprovar que no se'ls pagava ni la meitat del fixat, s'han considerat enganyats i es neguen a trametre nous films, perquè no volen ésser espoliats a ciència i consciència".²⁷

A partir de mitjan 1937 aquesta denunciada manca de pagaments a les *Majors* provoca la rescissió dels contractes i la falta d'importació de noves pel·lícules. Davant aquesta manca de nou material procedent de Hollywood, la revista *Films Selectos* reacciona amb un editorial conciliador però que denuncia el Comité Económico de Cines com a responsable "de actuaciones que no han sido del agrado de las casas americanas. El resultado es, en suma, que dichas casas no quieren hacer nuevas remesas de películas en España".²⁸ Dos números més tard, aquesta revista editada a Barcelona que actua com a alta-veu dels interessos de les *Majors* insisteix amb un nou editorial que posa l'accent en les repercussions sobre les prop de dotze mil famílies que, entre Catalunya, València i Madrid, "se hallan en peligro de carecer de medios de subsistencia si no se remedia la situación inminente que se producirá si hubiesen de cerrarse los cines". Tot el problema, segueix l'article, rau "en la falta de divisas para pagar a las casas americanas el envío de nuevas películas".²⁹ Aquesta amenaça es compleix la temporada 1937-1938, amb un catàleg limitat a uns dos-cents títols que es reposen periòdicament,³⁰ amb *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; Rouben Mamoulian, 1931), *Tierra de pasión* (*Red Dust*; Victor Fleming, 1932), *Tres lanceros bengalíes* (*The Lives of a Bengal Lancer*; Henry Hathaway, 1935), *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*; Sam Wood, 1935), *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*; Frank Lloyd, 1935) o *Tiempos modernos* (*Modern Times*; Charles Chaplin, 1936) com a exemples destacats. Tot i això, la recaptació de Paramount durant

aquells anys va ser la més elevada de tota la seva història,³¹ la qual cosa vol dir que el públic acudia a les sales amb una especial predilecció per les pel·lícules nord-americanes, encara que no fossin de rigorosa estrena, i en detriment de les “revolucionàries”.

Davant una cartellera amb aquest perfil, el juny de 1937, el citat article publicat a *Moments*, una revista propera a la UGT, es pregunta retòricament “Per què no s’estrenen noves pel·lícules?” i el periodista denuncia sense embuts que “els editors americans, en veure que els directius del Sindicat Únic d’Espectacles Públics no han complert cap de les clàusules acordades l’any passat a París, s’han considerat perjudicats, per no emprar un altre mot més adient, i han desistit d’enviar nou material mentre durin les actuals anormalitats de contractació. Quan a les cases espanyoles importadores, és absurd pensar que puguin portar a Espanya ni un metre de film. En primer lloc, per la impossibilitat d’adquirir divises estrangeres. Però encara que fos possible efectuar els seus pagaments a l’estranger, tampoc podrien fer-ho. Estan pràcticament a la ruïna. Els preus als quals s’han vist obligats a llogar els films, per la raó de la força, els ha portat a la misèria i, d’altra banda, la majoria de pel·lícules que van adquirir, només han pogut explotar-les en una part d’Espanya”.

La revista anarquista *Espectáculo*, en canvi, intenta transmetre una impressió de normalitat a l’hora de fer balanç d’una temporada (1936/37) en la qual “*la masa de filmes de estreno estuvo constituida, más que nunca, por películas yanquis entre las que no han faltado las de calidad*” mentre la producció espanyola “*no ha estado muy acertada en sus estrenos*”.³² Aquesta era la realitat:

*En el lado republicano, se hizo cine de propaganda para intentar vender un sueño nuevo, otra sociedad. Sin embargo, el público no lo vio: no porque no estuviese de acuerdo con la nueva sociedad, sino porque se aburría. [...] Las numerosas producciones subvencionadas por el Estado o por partidos políticos que querían poner en circulación estas ideas nunca valoraron su mercado. Crearon un nuevo cine, pero no un nuevo público. Sus películas no funcionaron y terminaron exhibiendo las películas de la II República y las de Hollywood, las que mostraban una sociedad capitalista y burguesa habitable, las que comunicaban un sueño equivocado.*³³

Ja avançada la guerra, quan el nombre de sales a Barcelona ha baixat, malgrat la reducció del preu de les entrades, d'un màxim de 116 fins a 83, se n'inauguren dues amb noms de destacats dirigents anarquistes: el Francisco Ascaso, que obre les portes el març de 1937 —i després de la guerra es rebateja com a Vergara—, i el Durruti, construït allà on fins fa poc hi havia l'Aribau Club, que comença les projeccions l'abril del 1938.³⁴ En termes generals, tanmateix, la gestió de les sales de cinema de la capital catalana durant els primers mesos de la guerra és un fracàs rotund. El balanç del Comité Económico de Cines, en canvi, és aparentment positiu, tot i que les xifres oficialment aportades en una memòria publicada el novembre de 1937 —reproduïdes per Ramón Sala³⁵ i analitzades per Pau Martínez— presenten diverses contradiccions.

Davant una recaptació —de l'estiu del 1936 fins a desembre de 1937— de 29.905.739 ptes., la majoria de les despeses s'inverteixen en nòmines dels treballadors (17.018.552 ptes.) a les quals cal sumar-hi una partida de 6.029.805 ptes. en concepte de “*sueldos fijos: pintores, rotulistas, carpinteros, albañiles y botones*”. Al Comitè de Producció només se li traspassen 1.004.795 ptes. (un llargmetratge costava llavors entre 400.000 i 500.000 ptes.) i al lloguer de pel·lícules se li assignen unes minses 164.576 ptes., molt per sota de les 683.397 ptes. en concepte de “*contribuciones, arbitrios e impuestos*” i de les 819.532 ptes. per publicitat. El pressupost per compensar als creditors dels antics propietaris dels locals es limita, finalment, a unes insuficients 52.524 ptes.

A partir d'aquestes dades i de les aportades per Modest Castañé Lloret, vicepresident de l'Associació d'Empresaris de Catalunya, l'historiador Díaz Puertas conclou que, a més de disminuir els ingressos de taquilla i reduir els impostos que nodririen les arques de l'Estat, augmenta en un 150% el percentatge de salaris per equiparar sous i combatre l'atur, en detriment de la inversió en lloguer de pel·lícules i de la contradicció ideològica que per als anarquistes suposa exhibir “*películas burguesas —que siguen siendo las que triunfan en taquilla—, al tiempo que rechaza las películas de la URSS para no favorecer a los comunistas. En otras palabras, su gran problema como gestores de los bienes de producción consiste en aunar revolución y taquilla, cultura y entretenimiento, propaganda*

y empleo, películas artísticas que eleven la moral de guerra y el espíritu revolucionario y a la vez gusten lo suficiente al público para que, con su asistencia a los cines, mantengan a los trabajadores y eviten el paro, la gran amenaza que se cierne sobre el nuevo modo de producción".³⁶ Un encaix complicat, per no dir impossible.

La mateixa contradicció es repeteix en l'àmbit del teatre: la gestió respon als criteris de col·lectivització però —sempre des de l'òptica anarquista— *“las obras volvieron a ser banales, convencionales y pasadas de moda, aunque contaron con el favor del público; en definitiva no hubo tentativas de renovar el repertorio y los imperativos económicos pasaron por delante de cualquier otra consideración, naturalmente esto no fue perdonado por sus adversarios*".³⁷ En síntesi, *“el problema de fondo no era otro que la fricción ideológica entre un sistema económico colectivista y uno de economía libre de mercado*".³⁸

Una altra contradicció: els anarquistes socialitzen les sales d'exhibició però no gosen fer-ho amb la distribució. Són ben conscients que, si fessin aquest pas, Hollywood —a través de la patronal representada a la Cámara Española de Cinematografía— tallaria en sec el subministrament de pel·lícules nord-americanes. Aquelles que el públic català en temps guerra, fins i tot al bell mig d'una revolució, vol veure sense preocupar-se per si el seu esperit era o no burgès i capitalista. Segons Díaz Puertas, de les 69 pel·lícules estrenades a Barcelona durant la temporada 1936-37, un 80% són produccions nord-americanes i les espanyoles amb prou feines representen el 7%. Entre elles: *El amor gitano* (1936), un film folklòric d'Alfonso Benavides; *Los héroes del barrio* (Armando Vidal, 1936), una història de trapelles del carrer; els dos llargmetratges revolucionaris produïts per SIE Films (*Aurora de esperanza* i *Barrios bajos*) i dues pel·lícules dirigides per Salvador de Alberich i escrites pel productor Daniel Mangrané.

El primer es deia, en realitat, Salvador Algueró de Alberich (Móra d'Ebre, 1898 – Nova York, 1959) i, després d'una estada a Hollywood i París com a traductor, redactor i supervisor de producció de les *Spanish versions*, torna a Catalunya i el 1936 és nomenat inspector del Comitè de Cinema de la Generalitat. Dirigeix tres films —*El secreto de Ana María* (1935), *Nuevos ideales* (1936) i

El deber (1936)— abans d'exiliar-se de nou als Estats Units per discrepàncies amb la política revolucionaria que impera a Catalunya. Mangrané era fill d'un diputat per Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) que inspirà *Nuevos ideales*, un insòlit relat sobre la lluita de classes a Espanya. La seva segona col·laboració amb Alberich, *El deber*, és un melodrama d'ambient mèdic en correspondència amb la professió del productor, un enginyer químic, membre del cos facultatiu de la Creu Roja, que contribuirà a la invenció de la mercromina. I, en aquells moments convulsos, la política cinematogràfica imperant a Catalunya hauria necessitat la prescripció d'una teràpia molt més agressiva.

Una història sobre el cinema com a arma política
a la llum del conflicte entre anarquistes i comunistes
durant la Guerra Civil.

Aquest llibre proposa una lectura històrica de com l'enfrontament que es va produir dins el bàndol republicà durant la Guerra Civil entre anarquistes i comunistes va tenir una traducció eloqüent en el cinema, concebut sovint com una arma de propaganda política. Així, es revisen els intents dels anarquistes de crear un cinema d'exaltació revolucionària, fins a la seva derrota en els fets de Maig de 1937, i la voluntat de la Generalitat d'utilitzar el cinema al servei de la causa republicana.

El llibre constitueix, doncs, un apropament documentat i rigorós al cinema a Catalunya durant la Guerra Civil, amb una especial èmfasi en Laya Films, la productora associada al Comissariat de Propaganda de la Generalitat republicana que dirigia Jaume Miravittles, i que va produir noticiaris (com *Espanya al dia*) i diversos documentals durant els anys 1937 i 1938. El text descriu les cartelleres de Barcelona, els conflictes darrere els estudis de rodatge o les pel·lícules que s'hi van fer, alhora que reivindica personalitats tan fascinants com Joan Castanyer, col·laborador estret de Jean Renoir i amic de Picasso; Rosario Pi, la primera cineasta catalana del període sonor; o Francisco Elías, pioner del cinema sonor espanyol i quintacolumnista infiltrat en el sindicat anarquista. Finalment, reconstrueix les vicissituds d'André Malraux durant el rodatge de *L'Espoir* a Catalunya els darrers dies de la guerra i evoca el retorn del material de Laya Films a Catalunya.

