

# *La evolución del discurso fílmico anarquista a través de los documentales rodados en Aragón durante la Guerra Civil*

JOSÉ MARÍA CLAVER ESTEBAN\*

## **Resumen**

*El presente artículo analiza la producción documental anarquista realizada durante la Guerra Civil desde un punto de vista diacrónico, tratando en especial de contestar a la siguientes preguntas: ¿Se pueden señalar una serie de aspectos iconográficos y rasgos propios que configurarían el discurso fílmico anarquista? ¿Sufrió transformaciones este discurso con el transcurso de la guerra? Y de ser así, ¿cuáles fueron las causas de esta transformación? El abundante material fílmico rodado por los anarquistas en el frente aragonés durante la guerra civil nos permitirá trazar las líneas maestras de este discurso, atendiendo en especial a sus aspectos textuales e iconográficos.*

*Le présent article analyse la production documentaire anarchiste réalisée pendant la Guerre Civile espagnole d'un point de vue diachronique, en essayant, spécialement, de répondre aux questions suivantes: on peut remarquer des aspects iconographiques et des traits propres, qui configurent le discours filmique anarchiste? Ce discours a souffert de changements au cours de la guerre? Et si c'est ainsi, quelles ont été les causes de ce changement? L'abondant matériel filmé par les anarchistes sur le front aragonais pendant la guerre civile nous permettra de mettre en évidence les lignes maîtresses de ce discours, en faisant attention, spécialement, à ses aspects textuels et iconographiques.*

\* \* \* \* \*

---

\* Doctor en Historia del Arte (H.<sup>a</sup> del Cine) por la Universidad de Zaragoza. En la actualidad trabaja en la realización de vídeos didácticos en el Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla.

## La historia. 19 de julio: Pasado versus futuro, opresión versus revolución

Como ideología utópica, el anarquismo estructuró sobre el eje temporal de la Historia todo su discurso. Al producirse el levantamiento militar, la peculiar situación barcelonesa propiciaría que fueran las fuerzas anarcosindicalistas quienes lograran hacerse con el control de gran parte de los resortes del Estado y de la economía en Cataluña. La fecha del 19 de julio se convirtió así en el punto de partida de un cambio celebrado en los medios de propaganda libertarios.

Todo el discurso anarquista quedó, pues, edificado sobre la conciencia de un *antes* y un *después*, un pasado y un futuro que se había hecho presente o que, al menos, estaba próximo a su concreción. Por eso ya desde el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, primer documental anarquista de la guerra civil, de cuyo texto es responsable el escritor y crítico cinematográfico Mateo Santos, encontramos esta oposición funcionando plenamente. Es *España que despierta de un largo y penoso letargo* —nos dirá el texto—, *Es España que nace de nuevo bajo el amplio signo de la libertad social*. La Revolución, que se encontraba lejana al final de un largo proceso histórico, se ha hecho más próxima merced al levantamiento militar y a su sofocación por las fuerzas proletarias barcelonesas. Pero este triunfo se ha producido en una difícil coyuntura. Sobre las cabezas planea la sombra de la guerra, de una guerra que es preciso ganar para no volver al *antes*, un *antes* caracterizado por la injusticia y la opresión de la clase trabajadora.

### El sujeto del pasado

El *antes* para el discurso libertario se ciñe al estallido de la guerra, pues la República no trajo las libertades y la justicia social que prometió. El triple sujeto responsable de ese *antes* —militares, alta burguesía y clero— queda caracterizado en el texto de Mateo Santos y en los subsiguientes a través de todo un bestiario cuyas conexiones con el cartel de propaganda son más que evidentes: *Militares sin honor*, que mancillan su uniforme; *aves de rapiña* de la industria y de la banca; *negros cuervos* de la Iglesia; todos ellos formando la bestia reaccionaria.

De los tres, será el estamento religioso sobre el que se centren los más furibundos ataques de Mateo Santos, fiel a una tradición

anticlerical sumamente arraigada en el pueblo español desde el siglo XIX: *templos de la hipocresía y de la maldad, disimuladas bajo la máscara de la Religión por ellos escarnecida y violada; reductos del jesuitismo y la clerigalla donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se segaban las conciencias, se asesinaba en flor las mentes infantiles, se protegía y se organizaba la usura*. Ataque que lleva a su máxima expresión con las imágenes del convento de las Salesas, de las momias de monjas y frailes martirizados, al decir de Mateo Santos, por los mismos religiosos. Esta secuencia, desafortunadamente, sería aprovechada más adelante por la propaganda fascista para demostrar ante las ambiguas democracias occidentales la furia y barbarie anarquista y revolucionaria.

### El sujeto del futuro: El guerrillero libertario

El sujeto del discurso anarquista se convierte así en el *guerrillero libertario*, símbolo del pueblo, al decir de Mateo Santos, o, mejor, metonimia de él, de ese pueblo que ha hecho fracasar la intentona fascista. Pueblo en armas, según García Oliver, del que la CNT y la FAI son la auténtica vanguardia.

Por ello la misión del guerrillero libertario irá acompañada normalmente en los primeros textos fílmicos de dos principales predicados: *luchar y vigilar*. Luchar en el frente por asegurar el triunfo contra el fascismo; y vigilar en la retaguardia la pureza de la revolución. *Mientras los campesinos trillan*, se nos dirá en *La toma de Siétamo*, *los milicianos, armas en brazo, vigilan todos los horizontes*. Plásticamente subrayado en una bella imagen donde se ve a un miliciano armado en las alturas del castillo de Siétamo escoltando las labores del campo: *Tras la tragedia del combate fiero aparece la estampa de la paz y del trabajo, símbolo de los anhelos del proletariado que lucha*.

La diferencia entre los dos mundos antagónicos en lucha, en la peculiar visión del discurso anarquista, queda puesta de manifiesto en el documental *La batalla de Farlete*, a través de una de las imágenes más bellas de nuestra guerra civil. Sobre la línea de frente que forma el río Ebro, plasmado con reflejos luminosos, se asienta en primer plano la figura del guerrillero revolucionario: *La línea de plata del Ebro*—nos subrayará el texto— *corta dos mundos opuestos, el de los trabajadores y el de la taifa burguesa y militarista. Vencerán los mejores, sin duda, porque se juega aquí el porvenir de la Humanidad*.

A lo largo de estos primeros textos se irá construyendo la imagen del guerrillero libertario. Entre el *Reportaje del movimiento revolu-*

*cionario* y *La batalla de Farlete* quedan configuradas las bases sobre las que se asienta el modelo iconográfico anarquista. Ese *hombre nuevo* que se proyectaba hacia el futuro queda consolidado en el presente por la fusión de la imagen del guerrillero —el héroe del pueblo en armas— y del revolucionario —la vanguardia libertaria de la Revolución—, semas sustentados sobre una caractereología personal.

### *Tipología del guerrillero libertario*

Frente a la imagen del militar se contrapondrá la imagen del guerrillero. La desconfianza ante los militares, su dudoso comportamiento en otras ocasiones, llevará a los anarquistas a la creación de un Comité de Milicias Antifascistas en Cataluña. Los documentales libertarios glorificarán la imagen del miliciano, que en ocasiones tiene mucho que ver con el guerrillero de la Independencia, pues la guerra se vive como una lucha de Independencia contra el fascismo internacional: *En esta guerra de Independencia y Libertad, Independencia para España y Libertad para la Humanidad toda...*, nos dirá el texto de *El Ejército de la Victoria. Un episodio: Casa Ambrosio*. Todos los atributos castrenses, uniformidad, saludo, obediencia, insignias de mando, quedarán erradicados, siendo sustituidos por otros atributos libertarios. El mono azul se convierte en referencia iconográfica clave del miliciano, aunque esta referencia no es exclusiva del anarquismo pues su nombre dará incluso lugar a la importante revista editada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas de marcado carácter comunista. La falta de rasgos distintivos en los uniformes de los mandos libertarios, el tratamiento textual y fílmico de éstos como compañeros, como milicianos más, inmersos en muchos planos grupales, a pesar de conceder, en ocasiones, protagonismo a sus rostros —como en *Aguiluchos de la FAI n.º 2*—, es algo que difiere notablemente de la parafernalia fascista, por ejemplo, o del tratamiento que los comunistas darán a sus principales líderes populares (caso de un Líster, un Modesto o un Valentín González), directamente influidos por la exaltación individual de los héroes, presentes en los films soviéticos de los años 30.

Por otra parte, el mismo despliegue de guerrillas que se observa claramente en algunos documentales de la primera época como *La toma de Siétamo* o *La batalla de Farlete*, abogan no sólo por una apuesta táctica anarquista, que está en consonancia con la opinión inicial de algunos de sus líderes, sino también por una perfecta fusión entre estrategia y discurso que se da en estos comienzos.



La caracterización del miliciano lleva asociada toda una serie de atributos viriles, adjetivaciones presentes en los textos de los documentales. Como guerrillero es temerario, impetuoso, valiente, bravo, posee gran coraje. Su voluntad es una de sus mayores virtudes que se manifiesta en la firmeza, la animosidad tanto en la guerra como en la revolución. A la voluntad se le une la sobriedad del tipo y la serenidad: *Todos luchadores de un ideal; todos ellos sonríen, porque tienen fe en sí mismos, en su voluntad, en la victoria.*

Merece la pena destacar un aspecto iconográfico sobresaliente en los primeros textos fílmicos anarquistas y del que también queda constancia en los carteles de propaganda: la figura de Icaro. Existen numerosas alusiones textuales que en el cine anarquista se concretan en la figura del *aguilucho*. No sólo esta metáfora da título a los cuatro documentales de la serie rodada en Aragón, sino que la referencia metafórica es utilizada numerosas veces para caracterizar a la figura del guerrillero libertario. Y al igual que en el cartel, cuya leyenda reza «Llor a los héroes», corresponde por una parte a la mitificación de la misión del hombre sobre la tierra y, por otra, a la glorificación del hombre joven, fuerte y sano que alcanza el ideal de la revolución anarquista, como ha señalado Grimau<sup>1</sup>.

Pero habrá de ser la figura de Durruti la que mejor concrete el modelo iconográfico del guerrillero libertario. Todo el discurso fílmico inicial anarquista se creará en torno a la figura del líder leonés. Actualización, por una parte, del modelo iconográfico; modelo mismo, por la otra, elevado ya a la categoría de mito.

Sobre Durruti recaen, tal vez más desarrolladas, las características que venimos anotando. Frente a la virilidad física, el corazón y la pureza infantil. Toryho en el texto del primer reportaje de *Aguiluchos* expresará los referentes históricos para la creación de su personaje: *Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende de El Empeinado y de don Quijote*. Del primero tendrá la temeridad y la valentía del guerrillero; del segundo los fervores justicieros del hidalgo de la Mancha. Es decir, una caracterización referencial que se desdobra en las dos coordenadas que venimos desarrollando —guerra y revolución— y que se funden en la iconografía del guerrillero libertario.

### *El paradigma del sujeto colectivo libertario: La Columna Durruti*

El protagonista de los estos primeros documentales bélicos es un héroe colectivo, la Columna Durruti, y sobre ella recaerá, en un pri-

---

<sup>1</sup> GIMAU, C., *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 157-161.

mer momento, el exclusivo protagonismo. No es que no existan más columnas libertarias operando sobre Aragón, en los primeros meses de contienda. Solo que ella es el paradigma propagandístico del anarquismo: mandada por Durruti, simboliza al pueblo en armas, a la vanguardia obrera que a su paso libera a los pueblos del fascismo e implanta la revolución. Mas que próxima a la imagen de la revolución rusa, la Columna Durruti en el primer documental de los Aguiluchos recuerda a la romántica expedición de Garibaldi o a las ecloSIONES revolucionarias del XIX.

Posiblemente hay pocas imágenes tan emotivas de nuestra guerra civil como la marcha de la Columna motorizada Durruti por la carretera de Bujaraloz a Pina, mientras suenan los compases de *A las barricadas*, tal y como se reflejada en la larga secuencia del reportaje n.º 1 de *Los Aguiluchos*. Imágenes de los milicianos saludando, con banderas e inscripciones anarquistas, con todo un despliegue iconográfico revolucionario.

Este tratamiento de la imagen comenzará a hacerse más sobrio a medida que vayan realizándose nuevos reportajes. Así de la exaltada y optimista representación de la revolución, se irá pasando a una composición donde paulatinamente va primando lo militar. Ello es ya constatable desde *La toma de Siétamo*.

De la actividad revolucionaria de la Columna Durruti en Aragón quedará constancia en el documental *Bajo el signo libertario*. En él se insiste en que la garantía máxima de la victoria no está tanto en la creación de unos ejércitos —*fáciles de enfrentar luego contra el pueblo*— sino en *los cañones campesinos que disparan a voleo un trigo limpio de caciques y especuladores sin conciencia*. Es decir, la garantía máxima de la victoria militar se asienta en la revolución.

De la destrucción sistemática del antiguo orden, caracterizada por un lenguaje escatológico, el discurso anarquista tratará de propagar todas las ventajas de ese *después* del que venimos hablando, que se está concretando especialmente en numerosos pueblos aragoneses: nueva organización de la vida laboral sobre la base de un régimen de libertad y cooperación; preocupación por la difusión de la cultura con la creación de un Ateneo libertario y la publicación de *El Frente*, órgano de expresión de la Columna Durruti. Y son los anarquistas, *tildados de irresponsables e incontrolados*, los responsables de esta reconstrucción social sobre las cenizas del orden anterior. A la labor de destrucción del enemigo, los anarquistas opondrán la obra de reconstrucción revolucionaria.

Los puntos de vista anarquistas de los primeros textos fílmicos son más que evidentes en este documental:

*Venceremos, porque con nuestros guerrilleros avanza el ejército de la reconstrucción social revolucionaria. Somos los combatientes, los obreros del campo y de la ciudad, los que hemos de decidir sobre el provenir del levantamiento del proletariado español y sólo un régimen de libertad, organizado de abajo hacia arriba, debe ser el premio al sacrificio y al tremendo esfuerzo que está realizando el pueblo español.*

El lenguaje de los documentales será también un punto esencial de caracterización de este primer momento. Todos estos documentales poseen textos eminentemente poéticos, en algunas ocasiones de gran belleza literaria. Su prosa es encendida, revolucionaria, muy en la línea de la literatura del compromiso desarrollada en la época republicana, especialmente en el *Reportaje del movimiento revolucionario*, en *Bajo el signo libertario* y en los dos primeros documentales de la serie *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Este optimismo irá dejando paso progresivamente a un lenguaje menos poético, menos exaltado, de tono más realista y documentalista.

Del *Reportaje del movimiento revolucionario* al *Entierro de Durruti* —o a *La Batalla de Farlete* para el caso aragonés— queda puesto de manifiesto la concreción, contradicción y puesta en crisis de un discurso asentado principalmente sobre las bases de la Revolución. A partir de ahí, el discurso anarquista adquirirá un tono más moderado: conservación de las metas revolucionarias alcanzadas y obtención de la victoria militar. La primacía de la Revolución sobre la Guerra, en ese binomio tantas veces aludido, dará paso a un inestable equilibrio: la victoria militar como garantía de la Revolución.

### La nueva imagen del enemigo

A medida que transcurra la contienda, la imagen del enemigo en los documentales del frente aragonés se irá tornando más abstracta, quedando inmersa en el lógico contexto de la guerra. Términos como *facciosos* y *fascistas* se convierten en los sustantivos normales para designar al enemigo. De la tríada inicial que formaba la bestia reaccionaria en el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* —clero, militares y capitalistas— los primeros y los últimos van progresivamente desapareciendo en la referencia textual.

La imagen del enemigo comenzará a hacerse a finales del 36 y principios del 37 más abstracta. Se hablará a partir de ese momento, eso sí, del *yugo fascista*, del *yugo conglomerado de militares, falangistas y requetés* o como mucho de los *seculares enemigos de la clase trabajadora*, sin precisar los elementos que lo forman, como en *Ejército de la Victo-*

ria. *Un episodio: Casa Ambrosio*. Creemos que existe tras los primeros meses de guerra —coincidiendo seguramente con la entrada en el Gobierno de la CNT— una especie de contención propagandística que evita la alusión directa a la Iglesia o la burguesía<sup>2</sup>. De cualquier manera el enemigo ya no está también implícitamente dentro —como en estos primeros textos—, sino exclusivamente fuera, en la facción que lidera el general Franco.

La oposición *fascista* —*proletariado* funcionará durante este segundo período con plena vitalidad. Son muchos los documentales donde se emplea el término proletario para designar al Ejército republicano: *La artillería proletaria cambia su emplazamiento... Hay que atacar sin descanso para seguir conquistando trincheras como ésta, desde donde los fascistas nos hostilizaban*, nos señala *La conquista del Carrascal de Chimillas*, por poner un ejemplo.

Dos serán las componentes principales asociadas a la imagen del enemigo: atraso y barbarie. Si el atraso es la característica esencial de las fuerzas reaccionarias que se oponen al curso de la Historia, la barbarie es la manifestación normal de esa actuación de los facciosos. Esta lógica implacable es la que lleva a los fascistas a *asesinar seres indefensos*, a realizar *actos vandálicos*, a *bombardear poblaciones indefensas*. La acción de destrucción se ejercita principalmente sobre los lugares más sagrados e indefensos: escuelas, viviendas y hospitales. Si para los nacionales la Iglesia se convertirá en recinto de lo sagrado e imagen de barbarie del enemigo, para los anarquistas y republicanos en general la cultura pasará a desempeñar esa función sagrada e inviolable. En este sentido, *Alas Negras* es un de los documentales más paradigmáticos de lo que venimos diciendo.

A partir del documental *El Ejército de la Victoria. Un episodio: Casa Ambrosio* el término *rebelde* comienza a ser el sustantivo referencial del enemigo. Se siguen utilizando los términos *fascistas* o *faccioso*, pero la oposición *leal* —*rebelde*— comienza a funcionar con pleno sentido. Esta nueva utilización entraña un importante cambio en la producción fílmica anarquista. De la visión de la guerra civil como exclusivo conflicto de la lucha de clases —claramente expuesto en el primer texto de Mateo Santos y en los primeros documentales libertarios— se pasa en posteriores documentales a un conflicto más latente, donde el enemigo sólo se designa, para finalizar quedando enmascarado bajo la lucha de la legalidad republicana y la rebeldía.

---

<sup>2</sup> Recordemos editoriales en *Solidaridad Obrera* como «La pequeña burguesía no ha de asustarse. Su misión social se halla junto al proletariado», aparecida ya en agosto del 36 (8-VIII-1936).

Ello significa dentro del anarquismo la asunción de posturas propagandísticas menos partidistas y más republicanas.

Una vez arreglado uno de los altavoces del frente, las trincheras enemigas *volverán a oír la voz de la legalidad y la justicia republicanas*, se nos dice en *El Ejército de la Victoria. Un episodio: Casa Ambrosio*. En 1937: *Tres fechas gloriosas* los rebeldes llegarán a perder incluso la condición de españoles: *¿Se pueden llamar españoles los que convierten pueblos y ciudades en estos montones de escombros?; o Por su traición al juramento que prestaron de fidelidad a la República han perdido la condición de españoles*.

La imagen del enemigo se extiende en los documentales anarquistas a las potencias extranjeras que colaboran con los rebeldes: *Si el proletariado español, nos dirá en Bajo el signo libertario, no hubiese tenido que enfrentarse con los gobiernos criminales del fascismo internacional, sólo unas horas hubiesen bastado para sofocar la insurrección de los militares traidores*. Y estos enemigos no son otros que Italia y Alemania.

Al negarles la condición de españoles a los rebeldes, y al ser apoyados por potencias extranjeras, lógicamente la guerra española es una guerra por la Independencia y por la libertad, como se nos dirá en *Ejército de la Victoria. Un episodio: Casa Ambrosio*, idéntica propaganda que los rebeldes utilizarán *ad nauseam* con otros planteamientos en buena parte de sus documentales.

### **Del guerrillero libertario al soldado del ejército popular**

Si la imagen del enemigo experimenta un cierto cambio, la imagen iconográfica del guerrillero libertario que se le opone —rastreadable en los primeros documentales y que tenía como paradigma a la Columna Durruti—, se irá haciendo paulatinamente más austera. La mirada anarquista se centrará a partir de esas fechas y hasta finales del 37 en otras columnas: la columna «Ascaso» y la «Jubert».

En *El cerco de Huesca*, en *La conquista del Carrascal de Chimillas* en *División Heroica* el guerrillero libertario sigue siendo el protagonista y las Columnas «Ascaso» o «Jubert» el sujeto colectivo, pero el tono se vuelve más contenido.

La referencia bélica comienza a primar sobre cualquier otro aspecto. Ya no se encuentra la menor alusión a la revolución libertaria en el frente de Aragón. Parece como si ésta tuviera que ser necesariamente silenciada. Cuando se alude directamente al Consejo de Aragón, en *La silla vacía*, se destacan las labores de defensa, de instrucción, sanitarias...

Parece, pues, que la iconografía del guerrillero libertario sufra una deslexicalización. Sigue siendo el paladín del proletariado, su brazo armado, ello es evidente; pero los términos en que los textos plantean el sentido último de la lucha comienzan a ser más generales, más abstractos, menos radicales que en la primera etapa. En *La silla vacía*, por ejemplo, los milicianos luchan por *la causa justa del proletariado*; en *La conquista del Carrascal de Chimillas*, se lucha por la *defensa de las libertades del pueblo* y por la *victoria definitiva de la libertad y la justicia*. A partir de los documentales de la última fase, desde *El general Pozas visita el frente de Aragón* hasta *1937: Tres fechas gloriosas*, la lucha por la libertad y la justicia acaba siendo el auténtico motor ideológico de estos documentales.

Está, pues, claro que existe una auténtica contención, como lo es también que existe un silenciamiento de la Revolución o como lo será también el encubrimiento de la lucha de clases y la visión oblicua del enemigo. Términos exclusivos como libertad o justicia son demasiado abstractos para una ideología tradicionalmente radical como el anarquismo, y están más próximos a las metas defendidas por la República burguesa.

Tras los sucesos de mayo del 37, con la conversión de las milicias en Ejército Popular, la iconografía del guerrillero libertario que sustentaba el discurso fílmico anarquista sufrirá la última y definitiva fractura.

A partir de *El General Pozas visita el frente de Aragón* y, en especial, de *El Ejército de la Victoria: Casa Ambrosio*, el soldado del Ejército Popular se convierte en la nueva imagen iconográfica. Esto documentales marcan el definitivo cambio de orientación oficial del anarquismo y de su propaganda fílmica. La desaparición de las milicias y su reestructuración en el Ejército Popular, defendida explícitamente en los documentales, señala en gran medida la confluencia de posturas del anarquismo oficial con la tesis republicanas y comunistas en materia militar.

El referente bélico comienza a contextualizarse. La toma de Belchite, de Quinto, de los pueblos altoaragoneses, y la conquista de Teruel, reflejados en los documentales *La toma de Teruel* o *1937: Tres fechas gloriosas*, se narran desde posiciones más generales, más republicanas, menos partidistas. Forman parte de operaciones conjuntas del Ejército Popular. Es el punto de vista el que ha cambiado, no cabe la menor duda. *La toma de Teruel*, por ejemplo, finaliza con un *¡Viva la República!* y un *¡Viva la Libertad!*

Los campesinos, símbolo de la Revolución anarcosindicalista en el frente de Aragón, desaparecen en esta última etapa. Ya sólo preva-

lece lo bélico, la narración forzosamente optimista de las operaciones estrictamente militares. Ya no queda espacio para las secuencias lúdicas, el descanso, para planos de los protagonistas, para la individualización. La imagen del Ejército Popular se convierte en una auténtica máquina de guerra en la que el soldado perfectamente disciplinado forma parte de este engranaje. *Los antiguos milicianos*, se dice en *El Ejército de la Victoria: Casa Ambrosio, renuevan sus gestas heroicas de los primeros meses convertidos en disciplinados soldados del ejército regular*. Son *los soldados de la libertad, en ordenado desfile*, los que se dirigen hacia nuevas tentativas, se dice en *La toma de Teruel*. Y esta perfecta máquina de guerra es un *moderno ejército popular*, como se nos refiere en *1937: Tres fechas gloriosas*.

El cambio del sujeto fílmico a través del curso de la guerra, desde la Columna Durruti en los primeros documentales hasta el Ejército Popular en los últimos —desde el individualismo hasta lo colectivo—, ejemplifica el camino recorrido por la fugaz cinematografía anarquista desde sus orígenes a la puesta en crisis de su propio discurso fílmico.

### Filmografía citada

**Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona**, España republicana. Producción: Oficina de información y propaganda de la CNT/FAI. 1936. Dirección: Mateo Santos. Ayte. Dirección: Manuel P. Somacarrera. Fotografía: Ricardo Alonso. Montaje: Antonio Cánovas. Sonido: Fox Movietone. Estudio: La voz de España. Laboratorio: Cinefoto. Duración conservada: 20'51". Versión: castellano. Filmoteca Nacional, Madrid.

**Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón**. Reportaje n.º 1. España republicana. Producción: Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), Sindicato de Espectáculos Públicos de Cataluña. 1936. Fotografía: Adrián Porchet, Pablo Willy. Comentario: Jacinto Toryho. Locución: José Soler. Sonido: J. Bosch Ferrán. Adaptación y Dirección musical: Dotras Vila. Estudio: La voz de España. Laboratorio: Cinefoto. Duración conservada: 19'52". Versión: castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón**. Reportaje n.º 2, España Republicana, 1936. Producción: AIT. Sindicato Unico de Espectáculos Públicos de Cataluña. Fotografía: Adrián Porchet, P. Wescheuk. Comentario: Jacinto Toryho. Locución: José Soler. Redacción



títulos: Lloret y Les. Sonido: J. Bosch Ferrán. Adaptación y dirección musical: M. Dotras Vila (orquesta Sindicato Único de Espectáculos Públicos). Estudio: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E., Cinefoto. Duración conservada: 7'33'' (incompleta). Versión: castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón.** Reportaje n.º 3 O *La toma de Siétamo*, España Republicana, 1936. Producción: CNT/FAI. Sindicato Unico de Espectáculos Públicos de Cataluña. Fotografía: Adrián Porchet. Comentario: Jacinto Toryho. Sincronización: La voz de España. Laboratorio: C.I.S.A.E., Cinefoto. Duración conservada: 24'57''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**La batalla de Farlete.** España Republicana. Producción: CNT-FAI, SUEP, 1936. Fotografía: Adrián Porchet. Montaje: Graciani. Diálogo: Les. Laboratorio: Cinefoto. Sonido: Acoustic. S.A. Duración conservada: 16'32''. Versión: castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**Bajo el signo libertario.** España Republicana. Producción: SIE para CNT-FAI, 1936. Guión y Dirección: LES; Ayudante: A. Martínez. Fotografía: D. García. Títulos: Artel. Coordinador: Juan Pallejá. Artistas: Grupo Art Lliure. Duración conservada: 15'33''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**La columna de hierro (Hacia Teruel).** España Republicana, 1936-37. Producción: SIE Films para CNT/FAI. Fotografía: Miguel Mutiñó. Montaje: Juan Pallejá. Comentario: Les. Laboratorio: SIE n.º 1. Duración conservada: 17'55''. Versión: castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**La conquista del Carrascal de Chimillas (Frente de Huesca).** España Republicana. Producción: SIE Films. 1937. Fotografía: Félix Marquet, Miguel Mutiñó. Sonido: Francisco Gómez. Comentario: Baena-Olivares. Laboratorio: SIE n.º 1. Duración conservada: 13'21''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**El cerco de Huesca.** España Republicana, 1937. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Sonido: Francisco Gómez. Comentario: Baena-Olivares. Laboratorio: SIE n.º 1. Duración conservada: 10'10''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**División heroica (en el frente de Huesca).** España Republicana. Producción: SIE Films. 1937. Fotografía: Adrián Porchet, Félix Marquet. Montaje: Juan Pallejá. Comentario: Baena-Olivares. Laboratorio:



SIE n.º 1. Duración conservada: 18'06''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**La silla vacía.** España Republicana. Producción: SIE Films, 1937. Dirección: Valentín R. González. Fotografía: Félix Marquet. Laboratorio: SIE Films, n.º 1. Intérprete: José Pal Latorre. Duración conservada: 17'05''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**El General Pozas visita el frente de Aragón.** España Republicana, 1937. Producción: SIE Films. Sin datos técnicos. Duración conservada: 4'24''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**El ejército de la victoria. Un episodio: Casa Ambrosio.** España Republicana, 1937. Producción: Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona. Fotografía: Félix Marquet. Duración conservada: 10'07''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**Alas negras.** España Republicana, 1937. Producción: SIE Films, para el Comisariado de Guerra de la 28 División. Fotografía: Félix Marquet. Duración conservada: 12'51''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**La toma de Teruel.** España Republicana, 1937-38. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Duración conservada: 6'58''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.

**1937: Tres fechas gloriosas.** España Republicana, 1938. Producción: SIE Films. Fotografía: Félix Marquet. Duración conservada: 19'45''. Versión: Castellana. Filmoteca Nacional, Madrid.



Fig. 1. «Militares sin honor, que mancillan su uniforme; aves de rapiña de la industria y de la banca; negros cuervos de la Iglesia; todos ellos formando la bestia reaccionaria». La imagen del enemigo que aparece en los documentales anarquistas en los primeros días de la guerra civil, como en este texto del Reportaje del Movimiento revolucionario en Barcelona de Mateo Santos, está en consonancia con la caracterización que muestra este cartel republicano atribuido a J.A. Morales.

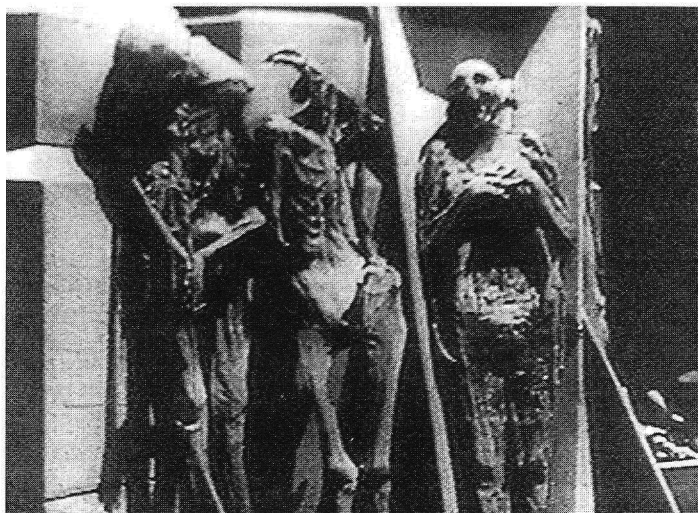


Fig. 2. Sobre el estamento religioso se centrarán los más furibundos ataques del discurso cinematográfico anarquista del comienzo de la guerra. «En este convento de la Salesas —nos dirá Mateo Santos en el Reportaje del Movimiento revolucionario en Barcelona (1936)— se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de las momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó la indignación popular. La Iglesia católica, en éste y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida, ha deshecho en unas horas la mentira fabulosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo».



*Fig. 3. La imagen, perteneciente al Reportaje del movimiento Revolucionario en Barcelona, muestra la salida de las columnas anarquistas desde la capital catalana hacia el frente aragonés en julio de 1936. La exaltación revolucionaria, el optimismo y el despliegue festivo, —banderas libertarias, inscripciones de CNT y FAI en los medios de transporte inautados, puños en alto, saludos a la cámara— aparece en numerosas secuencias de los primeros documentales anarquistas.*



*Fig. 4. «La línea de plata del Ebro —señala el texto de La batalla de Farleta (1936)— corta dos mundos opuestos, el de los trabajadores y el de la taifa burguesa y militarista. Vencerán los mejores, sin duda, porque se juega aquí el porvenir de la Humanidad». La imagen del guerrillero libertario aparece ya en este documental perfectamente consolidada, convirtiéndose en auténtica metáfora iconográfica del inicial discurso cinematográfico libertario. Situado en la misma línea de frente, junto a las aguas del Ebro, el guerrillero libertario es la vanguardia del ejército del pueblo, pueblo en armas, al decir de García Oliver. Su misión será vigilar al otro lado los movimientos del enemigo y velar en esta orilla por la pureza de la revolución.*



*Fig. 5. Duruti, paradigma del guerrillero libertario, entre sus compañeros anarquistas, junto al desvío de Gelsa y Pina de Ebro, en una de las secuencias de Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón.*



*Fig. 6. La figura de Lister, pronunciando un discurso en Caspe tras la disolución del Consejo de Aragón, aparece realzada por el contrapicado. La imagen pertenece al documental soviético Ispanija.*



Fig. 7. Cartel de Arturo Ballester. La imagen de Icaro se complementa con la del Aguilucho, metáfora del guerrillero libertario, que aparece en títulos y textos de los primeros documentales de la CNT y de la FAI. Ambas imágenes exaltan al hombre joven, fuerte y sano, glorificando así el ideal de la revolución anarquista.