

MONOGRAFIES I RECERQUES

Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936)

Gerard Pedret

HISTORIADOR

ABSTRACT

L'article planteja una breu aproximació al paper que va tenir el periodista Mateo Santos, director del setmanari cinematogràfic *Popular Film* (Barcelona, 1926-1937), entorn del qual es constituïria a Barcelona durant els anys de la II República un «grup d'afinitat» caracteritzat per l'afició al cinematògraf i per la militància llibertària dels seus joves integrants.

Paraules clau: Anarquisme, grups d'afinitat, cinema, periodisme

ABSTRACT

The article sets out a short approximation of the role played by the journalist Mateo Santos, director of the weekly film magazine *Popular Film* (Barcelona, 1926-1937), around which would develop an *affinity group* in Barcelona through the years of the Second Republic characterized by their interest in cinematography and also for the libertarian militancy of their young members.

Key words: Anarchism, affinity groups, cinema, journalism

Tot i que l'anarquisme hispànic continua essent encara avui objecte d'una contínua producció historiogràfica, són encara molts els interrogants plantejats, per exemple, entorn de la seva diversitat ideològica i organitzativa. Per bé que els treballs d'Antonio Elorza o Álvarez Junco, a mitjan dècada de 1970, advertiren ja de la necessitat de

prestar una atenció especial a aquesta característica en qualsevol aproximació històrica a l'àmbit llibertari,¹ els particulars condicionants polítics del període afavoriren la persistència d'un reduccionisme historiogràfic participat massa sovint d'un actiu discurs militant, l'acceptació acrítica del qual acabà transfigurant una genèrica voluntat de (re)construcció d'una *història social* de les classes subalternes en una sèrie d'*històries polítiques* del moviment obrer.² Ha calgut esperar que la progressiva difuminació d'aquest discurs, unida a la consolidació de nous corrents i àmbits d'investigació, obrissin les portes a un procés de revisió historiogràfica en el qual ha estat probablement la qüestió de l'*afinitat* — entesa com a forma nuclear bàsica de la sociabilitat llibertària— la que ha suscitat un debat més enriquidor entre els investigadors, amb les aportacions, per exemple, d'autors com Susanna Tavera i Enric Ucelay-Da Cal, els quals han insistit sobre les particularitats de les dinàmiques grupals llibertàries i la necessitat de no caure en esquematismes entorn de la seva diversitat afinitària.³ Un cas recent respecte a això el trobem en el britànic Chris Ealham, que en el seu treball sobre l'activisme llibertari a Barcelona no ha mostrat gaires miraments a l'hora d'assimilar de forma reduccionista l'afinitat llibertària a l'activisme de determinats «grups d'acció», com els anomenats «de defensa confederal», constituïts a partir de 1932.⁴ Res a veure, doncs, amb les meritòries aportacions d'autors com Pere Solà o Dolors Marín, els quals han posat de manifest en alguns dels seus treballs i investigacions la importància del vessant cultural de l'activisme llibertari i el seu desplegament en formes institucionals més o menys formals de

¹ Antonio ELORZA, «El anarcosindicalismo español bajo la Dictadura (1923-1930)», *Revista de Trabajo*, n. 39-40 (1972) y 44-45 (1973-74); J. ÁLVAREZ JUNCO, *La ideología política del anarquismo español, 1868-1910*, Madrid, Siglo XXI, 1976.

² Susanna TAVERA, «La historia del anarquismo español: una encrucijada interpretativa nueva», *Ayer*, n. 45, 2002, p. 26.

³ Susanna TAVERA i Enric UCELAY-DA CAL, «Grupos de afinidad, disciplina bélica y periodismo libertario», *Historia Contemporánea*, n. 9, 1993, p. 167-190; Enric UCELAY-DA CAL, «Formas grupales masculinas en la sociedad catalana: una hipótesis de trabajo sobre los mecanismos fundamentales del asociacionismo catalán», *Boletín Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo*, época IV, n. 10, desembre 1996, p. 11-44.

⁴ Chris EALHAM, *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

sociabilitat, com ara ateneus, escoles racionalistes, grups naturistes i excursionistes, etc.⁵ Especialment significatiu és, en aquest sentit, el treball de Francisco Javier Navarro sobre els grups juvenils anarquistes valencians, el qual recollia l'advertència de Julián Casanova sobre la importància dels «espais extrasindicals» en el si d'un entramat organitzatiu històricament constituït a partir d'una característica divisió funcional per plantejar la plena inclusió dels estudis sobre el món llibertari en l'àmbit de la «sociabilitat».⁶ Dels problemes derivats d'una escassa atenció a aquesta realitat multiforme i diversa i a la seva vertebració a partir de dinàmiques grupals serveix d'exemple el treball d'Anna Monjo sobre els sindicats de la CNT a Catalunya, en el qual es palesa l'error de reduir a simple esquema la precisió establerta en el seu moment per Pere Gabriel entorn de «militància» llibertària i «afiliació» confederal. Un esquematisme i un reduccionisme que no es manifesten pas, finalment, en els treballs de Colin M. Winston sobre els Sindicats Lliures o de Sonia del Ríó sobre les relacions laborals i sindicals a Catalunya durant la Dictadura primoriverista.⁷

Vist en perspectiva, i assumint el risc d'incórrer també aquí en simplificacions, es pot observar com en l'arrel d'aquest redundant esquematisme es troba la tendència a observar l'*afinitat* com un fenomen circumscrit exclusivament a l'àmbit ideològic. En contra d'això, el present escrit pretén incidir en el caràcter multiforme i divers de les dinàmiques grupals llibertàries a partir de l'observació del seu desplegament entorn del fenomen cinematogràfic a Catalunya durant els anys de la II República. Un

⁵ Pere SOLÀ, *Educació i moviment llibertari a Catalunya 1901-1939*, Barcelona, Edicions 62, 1980; Dolors MARÍN, *De la llibertat per conèixer, al coneixement de la llibertat: l'adquisició de cultura en la tradició llibertària catalana durant la dictadura de Primo de Rivera i la Segona República espanyola*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1997.

⁶ Francisco Javier NAVARRO, *Ateneos y grupos ácratas: vida cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la II República y la Guerra Civil*, València, Biblioteca Valenciana, 2002; Julián CASANOVA, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 63.

⁷ Anna MONJO, *Militants. Participació i democràcia a la CNT als anys trenta*, Barcelona, Laertes, 2003; Colin M. WINSTON, *La clase trabajadora y la derecha en España 1900-1936*, Madrid, Cátedra, 1989; Sonia DEL RÍO, *Corporativismo y relaciones laborales en Cataluña (1928-1929): una aproximación desde la prensa obrera*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

caràcter multiforme i divers que permet, alhora, operar una aproximació concreta a la qüestió de la «*trabazón*» llibertària, fórmula organitzativa la definició teòrica de la qual, segons Antonio Elorza, vindria a ser «*el establecimiento a todos los niveles de órganos de enlace, con facultades decisorias, entre la línea sindical y la específica de grupos anarquistas*», però la concreció en la pràctica de la qual s'establí, segons el mateix autor, en forma d'una «*presencia estable de los anarquistas en tanto que miembros de su organización en órganos confederales y la creación de canales de actuación intermedios, donde la confluencia de ambas organizaciones ocasionará, de hecho, su fusión en la acción práctica*».⁹

I és que un acurat seguiment de l'entramat organitzatiu cultural i editorial llibertari del període republicà no tan sols permet constatar l'existència d'un interès creixent per part de determinats sectors de l'anarquisme català entorn del fenomen cinematogràfic, sinó també, i molt especialment, el desplegament a partir d'aquest interès d'uns mecanismes de sociabilitat capaços de transcendir el mateix entramat organitzatiu llibertari. L'exemple respecte d'això ens el proporciona aquí la constitució entorn del periodista manxec Mateo Santos, director del setmanari cinematogràfic *Popular Film* (Barcelona, 1926-1937), d'un actiu *grup* de joves activistes caracteritzat per una comuna afinat ideològica llibertària i una entusiasta afició al cinematògraf dels seus integrants.

Una «generació» de *Popular Film*

Format literàriament i políticament en els cercles literaris tardo-modernistes i bohèmies de la Barcelona de la Gran Guerra, Mateo Santos s'erigeix en un dels més significatius representants d'una generació de periodistes i literats caracteritzada per una manifesta inadaptació a les modes culturals que, combinada amb una jovenívola vocació intel·lectual, acabà per configurar una visió del periodisme entès com alguna cosa més que una vocació professional: un exercici en si mateix de militància i compromís polític, social i cultural.

⁸ Antonio ELORZA, «El anarcosindicalismo español bajo la Dictadura (1923-1930)», *Revista de Trabajo*, n.º 39-40, 3.º-4.º trimestres 1972, pp. 181 i 205, respectivament.

⁹ Antonio ELORZA, «El anarcosindicalismo español bajo la Dictadura (1923-1930)», *Revista de Trabajo*, n. 39-40, 3.º-4.º trimestres 1972, p. 181 i 205, respectivament.

En aquest sentit, cal observar com en l'origen de la seducció periodístico-cinematogràfica d'un personatge com Mateo Santos —que havia fet carrera, d'ençà de la seva arribada a Barcelona en els anys de la Gran Guerra europea, en les files de «periodisme de combat» republicà més arrauxat— no solament hi hauria el mateix caràcter *popular* del mitjà que tant atrauria a determinats cercles tardomodernistes catalans —i que, per contra, tanta repulsió provocaria entre algunes de les més emblemàtiques figures del Noucentisme— sinó també, i molt especialment, una conceptualització del periodisme com un exercici en si mateix de compromís social que exigia en tot moment una especial predisposició del professional de les redaccions a adaptar les seves formes i temes als ritmes i dinàmiques de transformació de la societat. D'aquí que es pugui identificar en el discurs periodístic de Mateo Santos unes constants —com ara els atacs a la submissió d'alguns «professionals» als dictats empresarials o la reivindicació d'una dignificació social del periodista en tant que *literat i intel·lectual*— que en l'àmbit estrictament cinematogràfic trobarien un correlat en la reivindicació d'una dignificació del cinema com alguna cosa més que un simple divertiment popular econòmicament molt rendible. El periodisme i la crítica cinematogràfica s'erigiren així, en el cas de Mateo Santos, en una recurrent forma de compromís social, la qual trobem exemplificada en la seva pública denúncia que «*el público que no ejerce su derecho de crítica se rebaja socialmente y parece significar que procede con idéntica indiferencia y lenidad cuando se ventilan problemas que le afectan más directamente como ciudadano y como hombre*».¹⁰ En definitiva, es tractava de fomentar una presa de consciència pública entorn del paper que tenien els mitjans de comunicació en els mecanismes de producció, distribució i consum cultural de la moderna societat de masses urbana i industrial emergent. D'aquí que, sota la direcció de Mateo Santos, un setmanari «d'empresa» i gran tirada com *Popular Film* (Barcelona, 1926-1937) es distanciés ràpidament de la resta de populars publicacions cinematogràfiques coetànies per erigir-se en un pioner referent crític sobre el mitjà, i donés veu a prestigioses figures pioneres de la crítica i el debat cinematogràfic a Espanya, com Luis Gómez Mesa, Juan Piqueras o Juan

¹⁰ Mateo SANTOS, «Necesidad del aplauso y de la protesta», *Popular Film*, 20-III-1930.

Villegas,¹¹ entre d'altres, i desplegà una sèrie de constants temàtiques que confluïrien, a partir de 1930, en el debat plantejat entorn del «cinema hispà», fórmula inspirada en la realitat cinematogràfica soviètica i encunyada per Mateo Santos per definir aquell cinema *que havia de ser* el veritable reflex de la conflictiva i contradictòria realitat social espanyola.

La voluntat per definir i perfilar aquest «cinema hispà» seria, en darrera instància, un dels principals aglutinadors del *grup* de joves entusiastes del cinema que, sota el mestratge de Mateo Santos, accediren a la redacció de *Popular Film* arran de l'adveniment de la II República per acabar constituint una autodenominada «generació de *Popular Film*» caracteritzada, més enllà d'una comuna atracció cinematogràfica, per la filiació llibertària dels seus membres més actius.¹² Deixant de banda el marcat caràcter esquerranós de la redacció de *Popular Film*, convé destacar la presència en el seu si, arrecerats entorn de Mateo Santos, de personatges com Alberto Mar, Àngel Lescarbourea *Les* o Ginés Alonso, tres joves assidus dels ateneus llibertaris de les populoses barriades de la Torrassa i Sants. Així, Ginés Alonso esdevindria al costat del carismàtic Josep Peirats un dels principals animadors de l'Ateneu Racionalista de la Torrassa, tasca a la qual contribuirien els seus estrets contactes amb elements de la popular i activa «Agrupació Cultural Faros», en la qual trobem, entre d'altres, figures com Tomás Herreros (administrador de *Solidaridad Obrera* des del març de 1933) o Frederica Montseny. Si Ginés Alonso fou, segurament, el menys prolífic d'aquests joves cinèfils a les pàgines de *Popular Film* —no en canvi en publicacions àcrates com *Solidaridad Obrera* (Barcelona, 1930-1939), *Tierra y Libertad* (Barcelona, 1930-1939), *Nueva Humanidad* (Barcelona, 1933) o *Ideas* (Hospitalet de Llobregat, 1936-1937), entre d'altres— no succeí el mateix amb Alberto Mar, qui després de prodigar-se en publicacions com la referida *Tierra y Libertad* i el seu suplement cultural mensual, acabaria per erigir-se en portaveu oficiós de la jove redacció que prengué el relleu al «mestre» Mateo Santos l'estiu de 1934, quan aquest l'abandonà per iniciar una carrera com a realitzador cinematogràfic

¹¹ Antonio CASTRO, *El cine español en el banquillo*, València, Fernando Torres Editor, 1974, p. 403.

¹² Luís MARTÍNEZ DE RIBERA, «Una generación de Popular Film», *Popular Film*, agosto de 1937; també, Anna M. BRAGULAT, «Mateo Santos i la generació de Popular Film», *Cinematògraf*, n. 1 (2a època), 1992, 123-131.

només reeixida parcialment a partir de 1936, quan el manxec es va posar al servei de les Oficines d'Informació i Propaganda de la CNT-FAI.

La cohort llibertària de *Popular Film* comptaria, finalment, amb la significativa presència d'una figura tan carismàtica com la del valencià *Armand Guerra* (José Estívalis), pioner apòstol del cinema entre els mitjans obrers a Europa d'ençà de la seva participació en *Le Cinéma du Peuple*, una cooperativa de producció cinematogràfica vinculada a la CGT francesa.¹³ L'aterratge d'Armand Guerra a *Popular Film* es produí l'any 1929 en qualitat de corresponsal a Berlín, ciutat en la qual residia des de 1921 dedicat, fonamentalment, a l'adaptació i traducció de films per a diverses cases distribuïdores europees. Gran coneixedor de la cinematografia soviètica i centreeuropea, Armand Guerra seria, juntament amb Mateo Santos, un dels introductors a *Popular Film* del debat sobre el referit concepte de «cinema hispà»; un debat que, plantejat sota l'influx de la irrupció a Espanya del sonor i de la cinematografia soviètica —prohibida per la censura durant la Dictadura primoriverista—, abordava plenament la qüestió del potencial del cinema com a mitjà d'enquadrament i mobilització en un context de creixent eferescència social com el que es donava a Espanya arran de la caiguda de la Dictadura i la proclamació de la II República. És en aquest sentit que cal considerar la violenta campanya encapçalada per Mateo Santos i Armand Guerra contra el Congrés Hispanoamericà de Cinematografia reunit l'octubre de 1931 a Madrid, la qual serviria de catalitzador per un ràpid procés de definició i clarificació ideològica en el si de *Popular Film*, que es concretaria, per exemple, en l'expulsió de Luis Gómez Mesa —acusat de feixista per Mateo Santos— i la sortida del comunista Juan Piqueras. Circumstàncies que vindrien d'alguna manera a exemplificar la translació a la redacció de *Popular Film* d'un procés de politització extensiu al conjunt de la societat espanyola i del qual fou un clar exponent en el terreny cultural i artístic la «ruptura» de les avantguardes.

Deixant de banda les connotacions personalistes que aquest procés de clarificació i depuració tingué en una publicació com *Popular Film*, és

¹³ L. MANNONI, «28 octobre 1913: création de la société *Le Cinéma du Peuple*», 1895, n. especial, 1995, p. 100-107; T. PERRON, «Le contrepoison est entre vos mains, camarades. CGT et cinéma au début du siècle», *Le mouvement social*, n. 172, juliol-setembre 1995, p. 21-38.

significatiu que una de les conseqüències més immediates de la ruptura interna del setmanari fos la consecució d'un ràpid relleu generacional en la seva redacció i, amb aquest, la constitució d'un veritable *grup d'afinitat* llibertari entorn de la persona de Mateo Santos i al compàs del desenvolupament de l'ACE (Agrupació Cinematogràfica Espanyola), una iniciativa llançada pel periodista manxec des de les planes del setmanari per respondre «a la necesidad perentoria de crear un cinema netamente hispano, un cinema que sea vivo reflejo de las inquietudes actuales de nuestro pueblo». Vagament inspirada en l'experiència del *Cinéma du Peuple* i molt imbuïda de la rica tradició ateneística del país, la iniciativa de Mateo Santos pretenia ser «una entidad cultural y artística, de cultura, arte y pedagogía cinematográficos» abocada a implicar de forma activa en el desenvolupament social i artístic del cinema espanyol els elements «socialment més actius» del país.¹⁴ D'aquí que, malgrat la vinculació formal mantinguda sempre per una entitat com l'ACE amb el setmanari «d'empresa» entorn del qual nasqué i s'articulà, des del primer moment s'apostà decididament des del nucli impulsor del projecte per «travar» el seu activisme i pedagogia cinematogràfica amb els mitjans culturals llibertaris, empresa a la qual contribuiria decididament la creixent vinculació de Mateo Santos amb l'entramat afí que emanava del grup llibertari barcelonès Àgora.

Els joves cineastes de l'Àgora

Els orígens d'aquest grup es remunten a les darreries dels anys vint a Catalunya, quan un món cultural llibertari caracteritzat per la persistència de motlles esteticoidològics d'arrel modernista hagué d'afrontar l'eclosió de les avantguardes i el seu discurs juvenil i rupturista, el qual aviat amenaçà d'erosionar els fonaments d'un discurs llibertari que havia fet de la històrica atracció juvenil una marca d'exclusivitat. Fos per un procés de «contaminació» cultural o bé per la constatació efectiva d'una creixent competència política en matèria juvenil, el món llibertari català comença a mostrar a partir de 1930 símptomes evidents de desglaç en matèria cultural.¹⁵

¹⁴ «Sesión inicial de la Agrupación Cinematográfica Española», *Popular Film*, 24-III-1932.

¹⁵ Sobre la pervivència del Modernisme entre els mitjans culturals llibertaris, Lily LITVAK, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthopos, 1990; també, Enric UCELAY-DA CAL, *La Catalunya populista. Imatge*,

Un dels pioners impulsors d'aquest voluntariós intent d'adequació als nous temps fou l'aragonès Adolfo Ballano, un jove activista vinculat des de principis dels anys vint a l'emblemàtic grup Los Solidarios. De formació autodidacta, Adolfo Ballano esdevindria a partir de 1927 a Barcelona un assidu membre de l'Ateneu Eclèctic Naturista del Clot, on establí relacions amb Frederica Montseny i Juan Elizalde, les quals es plasmaren a través d'una intensa col·laboració editorial en revistes com *La Revista Blanca* (Barcelona, 2a època, 1923-1938), *Ética* (Barcelona, 1927-1929) i *Iniciales* (Barcelona, 1929-1931). Figura clau del Comitè Peninsular de la FAI durant l'intens període reorganitzatiu i conspiratiu de la «Dictablanda» del general Berenguer, Adolfo Ballano sovintejaria igualment durant aquests anys els agitats ambients estudiantils i universitaris barcelonesos, entre els quals constituïria, a finals de 1931, el referit grup Àgora, editor de la revista del mateix nom. D'acord amb la seva capçalera, el grup-revista es presentà des del primer moment com una confluència o amalgama de trajectòries vitals, professionals i ideològiques vertebrades per una afinitat comuna: una marcada atracció pel discurs rupturista i juvenil de les avantguardes, la qual trobem explicitada a través del subtítol de la publicació que els servia d'aglutinant: «*Cartelera del nuevo tiempo*». Així, entre els afins i col·laboradors del grup trobem personatges tan diversos com el popular dibuixant i caricaturista Shum, els publicistes llibertaris Higinio Noja Ruiz (vinculat a la revista valenciana *Estudios*) i Benigno Bejarano, el «geògraf» llibertari Pedro Campón (vinculat als grups d'acció de la FAI), el mestre racionalista i pedagog Isidoro Enríquez Calleja, l'universitari Francesc Ferrater Mora, l'extrafolari Diego Ruiz o, fins i tot, l'agitador cultural madrileny Ernesto Giménez Caballero. Seria precisament l'esperit avantguardista i rupturista del grup un factor determinant perquè el seu nucli director, amb Adolfo Ballano

cultura i política en la Catalunya Republicana (1931-1939), Barcelona, Edicions de La Magrana, 1982, p. 44. Pel que fa al paper i al discurs juvenil de l'anarquisme català i hispànic, A. ESTERUELAS i J. VENTURA, «La joventut en l'anarquisme (1868-1910)», *Educació i Història: revista d'història de l'educació*, n. 1, 1994, p. 47; Susanna TAVERA, *Federica Montseny. La indomable*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2005, p. 68-69. Finalment, amb relació a la penetració de les avantguardes en l'entramat cultural llibertari hispànic, A. G. MADRIGAL, *Arte y compromiso: España, 1917-1936*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.

al capdavant, apostés decididament per entroncar el seu activisme cultural entre els mitjans llibertaris, circumstància que incomodaria alguns dels seus membres fins al punt de provocar l'escissió del grup i la marxa d'aquells als quals, segons ironitzaria la revista, «*suponíamos en posición más avanzada que la de los altozanos de la literatura por la literatura*».¹⁶ Es reproduïa així el mateix procés de definició i clarificació ideològica que marcava l'evolució de la societat espanyola i al qual, com ja s'ha dit, no fou pas aliè un setmanari «d'empresa» com *Popular Film*.

Seria precisament en aquest context de clarificació ideològica que el grup Àgora, sense abandonar la seva característica vocació juvenil i avantguardista, començaria a projectar una creixent influència sobre determinats cercles juvenils llibertaris de les barriades de la Torrassa i Sants, gràcies a l'afinitat i les relacions establertes pel grup amb elements com Ginés Alonso o Josep Peirats, entre d'altres, i que trobem explicitada a través de l'organització, l'estiu de 1932, d'un extens cicle de conferències i actes culturals a la Torrassa amb el títol de «Proyecciones de arte social», la qual pretenia contribuir, en paraules dels seus organitzadors, «*sin fugas ni evasiones acomodaticias, [...] al auge del arte orientado a lo social de esta época, en la que presenciamos como se desquician ética y estéticas burguesas, en abierto desacuerdo con el ritmo de la nueva vida que se inicia con la bancarrota del Capitalismo*».¹⁷ És precisament a partir d'aquests moments quan comencen a fer-se visibles en el si de l'entramat afí que emanava del grup Àgora dues figures tan destacades de *Popular Film* com Mateo Santos i el seu nebot, el referit jove dibuixant Les, cosa que coincideix, significativament, amb la integració d'alguns destacats «agoristes», com els faistes Adolfo Ballano i Pedro Campón, en el nucli director de l'ACE. Així, la immediata transformació d'aquesta en una entitat d'àmbit ibèric, ACI, a partir de la confluència de dues entitats «afins», una portuguesa i una espanyola,¹⁸ vindria a consolidar aquest doble procés d'imbricació i, en definitiva, segellaria l'establiment d'uns efectius llaços d'afinitat entre «agoristes» i «populars» i la projecció, per mitjà

¹⁶ Àgora, n. 6, 5-III-1932.

¹⁷ «Proyecciones de Arte Social», Àgora, n. 8, abril de 1932.

¹⁸ «Importantes acuerdos tomados en la última Junta General de la ACE», *Popular Film*, 28-IV-1932.

d'aquests, d'una original «*trabazón*» entre activisme periodísticocinematogràfic i militància llibertària.

La «*trabazón*» cinematogràfica

Malgrat l'entusiasme mostrat per un nucli director cada vegada més participat per elements llibertaris, l'ACI es revelà aviat una experiència decebedora per a Mateo Santos, que aviat hagué d'assumir la seva inviabilitat com a institució «popular». Les dificultats econòmiques, la falta de mitjans i la «indisciplina» del gruix dels associats foren obstacles insuperables per a una institució que, malgrat la seva explícita vocació i orientació peninsular, només demostrà certa vitalitat a Barcelona, on es realitzaren algunes conferències i assaigs de rodatges cinematogràfics amateurs.¹⁹ La creixent implicació dels joves activistes vinculats al grup Àgora en el desplegament de l'activisme barcelonès de l'ACI acabà definitivament per situar-la en l'òrbita cultural i institucional llibertària, fins al punt que entre alguns mitjans àcrates no es dubtaria a l'hora de referir-s'hi com el primer pas efectiu en la construcció d'una «*trabazón*» cinematogràfica determinada per la voluntat explícita del seu grup director per «*entroncar sus actividades en la médula de los organismos obreros revolucionarios más sanos: Confederación Nacional del Trabajo y Federación Anarquista Ibérica*».²⁰

Efectivament, la tardor de 1932, mentre Mateo Santos es prodigava amb èxit pels ateneus llibertaris barcelonesos en una sèrie de conferències titulades genèricament «Cinema revolucionari»²¹ —apèndix o colofó a les referides «Proyecciones de Arte Social» agoristes—, el marciment prematur de l'ACI portava el seu nucli director a plantejar obertament la radical transformació de la iniciativa «*en un grupo reducido pero disciplinado, bien organizado y eficaz*» i bolcat fonamentalment a fer «pedagogia cinematogràfica» entre els mitjans obrers i sindicals barcelonesos; és a dir, a conscienciar els mitjans anarcosindicalistes més escèptics del potencial mobilitzador i educatiu del cinema a partir del convenciment que «*si España quiere recoger para el futuro las gestas revolucionarias que sobrevendrán*

¹⁹ *Popular Film*, 26-V-1932.

²⁰ L. SANTOS DAVANT, «Laboriosa gestación de una semilla», *Tiempos Nuevos*, any 2, n. 3, 1-VII-1935.

²¹ *Popular Film*, 1-IX-1932 i 29-IX-1932.

*inevitablemente, tendrá que disponer para entonces de un grupo de hombres capaz de arrancar la cámara tomavistas de las manos que la mediatizan y convertirla, valientemente, en historiador veraz de la revolución social española».*²² Un primer pas efectiu en aquest sentit fou la dissolució formal de l'ACI el novembre de 1932 i el naixement en lloc seu del grup Celuloide, veritable transfiguració cinematogràfica del grup Àgora.²³ El març de 1933, després de la pausa hivernal imposada per les circumstàncies que acompanyaren la fallida insurrecció llibertària de gener (suspensió de la premsa anarcosindicalista i clausura dels sindicats confederals i dels ateneus...), Mateo Santos torna a fer-se present en una tribuna llibertària barcelonesa, aquest cop en qualitat de conferenciant i conductor d'una sessió de «cinema social» orientada, segons els seus organitzadors, a «*proseguir y ampliar nuestra labor educativa y hacer por aproximar al proletariado el ramo más eficaz de todas las propagandas, con vistas a su educación revolucionaria*».²⁴ Setmanes més tard es repetia un acte similar a l'ateneu llibertari de Sants, en el qual, segons informava *Solidaridad Obrera*, «*el camarada Mateo Santos, crítico revolucionario del cinema*», proposà als assistents la creació i capacitació «*de unos cuadros de compañeros amantes del cinema social, que fomenten la difusión de las películas revolucionarias, y que, al mismo tiempo, se capaciten técnicamente para invadir esta clase de actividades artísticas*»; i és que el cinema, segons conclouia el portaveu anarcosindicalista, esdevenia en aquests moments «*un factor revolucionario muy educativo y de un gran valor transformativo en el orden social*».²⁵

És a partir d'aquí que el grup de joves entusiastes del cinema configurat entorn de Mateo Santos s'erigeix en un nucli irradiador d'un creixent interès cinematogràfic entre els mitjans llibertaris barcelonesos, el qual s'explicitaria, d'una banda, per mitjà de la proliferació de vetllades i sessions cinematogràfiques en els ateneus juvenils, i de l'altra, per mitjà de la generalització i regularització del comentari i la crítica cinematogràfica en el

²² Adolfo BALLANO, «Cinema Revolucionario», *Solidaridad Obrera*, 4-X-1932.

²³ «Nueva orientación de la ACE», *Popular Film*, 24-XI-1932.

²⁴ Adolfo BALLANO, «Una sesión de cinema social y una charla de Mateo Santos», *Solidaridad Obrera*, 7-III-1933.

²⁵ «Un festival cinematográfico edificante», *Solidaridad Obrera*, 31-III-1933; Ginés ALONSO, «La conferencia de M. Santos en el Ateneo Racionalista de la Torrassa», *Nueva Humanidad*, n. 5, 7-IV-1933.

conjunt de la premsa llibertària. El moment àlgid d'aquesta mobilització cinematogràfica llibertària es viuria l'estiu de 1935, quan tingueren lloc a Barcelona unes concorregudes «sessions de cinema selecte» en la planificació i execució de les quals participà activament per primera vegada l'element sindical confederal, absència destacada fins llavors en tot aquest procés. Les primeres notícies i referències d'aquestes sessions es troben el febrer de 1935 en les pàgines de *Solidaridad Obrera*, quan el jove Ginés Alonso afirmaria, en qualitat de redactor cinematogràfic del portaveu anarcosindicalista, el deure llibertari de seleccionar «aquellas producciones que por su valor moral, artístico e ideológico son llamadas a ser presentadas en sesiones especiales para que el público se de cuenta del verdadero significado de esas películas».²⁶ Després de proposar una sèrie de títols «convenient» a tal finalitat, i de reiterar la necessitat de prestar una atenció especial vers el cinema «por lo que en realidad es y por el papel que está llamado a representar en el futuro»,²⁷ *Solidaridad Obrera* anunciava, finalment, la posada en marxa a Barcelona, en col·laboració amb un grup d'operadors de cinema del Sindicat Únic d'Espectacles Públics (SUEP-CNT),²⁸ d'un cicle de sessions cinematogràfiques orientades a brindar «sucesivamente a los partidarios del cine de avanzada, las mejores producciones, las únicas con un contenido moral revolucionario».²⁹

Sobre el desenvolupament d'aquestes sessions, és oportú fer notar el seu alt nivell de planificació i desenvolupament, les quals contrasten notablement amb les disperses i irregulars incursions realitzades en aquest camp per part d'altres organitzacions polítiques i socials del període.³⁰ Així, regularment i de forma prèvia a cada sessió (un total de 4 entre març i abril de 1935), apareixerien a *Solidaridad Obrera*, acompanyant un vistós anunci del programa previst per a cada sessió, un substancial comentari sobre el contingut del referit programa; durant el desenvolupament de cada sessió les

²⁶ Ginés ALONSO, «Cinema de hoy», *Solidaridad Obrera*, 7-II-1935.

²⁷ Ginés ALONSO, «El cinema, arte nuevo», *Solidaridad Obrera*, 24-II-1935.

²⁸ «Sesiones de 'cinema selecto'. En pro de un 'cinema social'», *Solidaridad Obrera*, 23-III-1935.

²⁹ «El folletín en la pantalla», *Solidaridad Obrera*, 30-III-1935.

³⁰ Josep M. CAPARRÓS, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1981.

pel·lícules eren sempre presentades i comentades per un ponent acuradament escollit, entre els quals és oportú citar la presència d'una figura com Valeriano Orobón Fernández, qui comentaria els films *Carbó*, de G.W. Pabst, i *La línia general*, d'Eisenstein, dels quals era, en col·laboració amb Armand Guerra, autor del text de la versió castellana.³¹ Totes les sessions tingueren lloc sempre en cèntrics i populars cinemes de Barcelona en sessió matinal dominical i després de cadascuna de les sessions, un altre jove cinèfil afí al grup Àgora, Josep Peirats, s'encarregava a la mateixa «*Soli*» d'esbossar un comentari o crònica del seu desenvolupament, així com també de presentar el programa de la sessió següent. De l'èxit de públic d'aquest primer cicle de sessions en donà compte la posada en marxa d'un segon cicle entre novembre de 1935 i febrer de 1936, el propòsit del qual, segons els seus organitzadors, no era altre que «*ir dando a saborear al público en sesiones especiales, producciones análogas, pocas, ciertamente, de la presente temporada, que pasan casi desapercibidas porque la publicidad se concentra en media docena de figuras cultivadoras de lo frívolo*».³²

Més enllà d'insistir novament sobre l'alt nivell de preparació i execució d'aquestes «sessions cinematogràfiques» o sobre la importància i repercussió pública que tingueren, és oportú destacar, finalment, la referida participació en el seu desenvolupament de l'element sindical, circumstància que fou possible en bona mesura gràcies a la implicació personal en el projecte d'una figura com Josep Peirats. La projecció del jove torrassenc en el dens entramat organitzatiu llibertari, tant en l'àmbit sindical confederal com en l'*específicament* anarquista —militant actiu del Sindicat de la Construcció, havia esdevingut, successivament, entre 1933 i 1935, secretari de la Federació Local de GGAA de Barcelona i redactor i administrador de *Tierra y Libertad* i del periòdic clandestí *FAI*—, unida a la seva condició en aquells moments de redactor de *Solidaridad Obrera*, van fer possible l'establiment a través de la seva persona d'una original «*trabazón*» cinematogràfica llibertària a tots els nivells —premsa, ateneus, i sindicats—, tan original i singular com efímera i circumstancial perquè, al capdavant, la seva laboriosa construcció, al llarg de

³¹ «Última sesión del ciclo iniciado», *Solidaridad Obrera*, 23-IV-1935; José Luís GUTIÉRREZ, *Valeriano Orobón Fernández. Anarcosindicalismo y revolución en Europa*, Valladolid, Libre Pensamiento, 2002, p. 56-59.

³² «Sesiones selectas», *Solidaridad Obrera*, 19-XI-1935.

tres anys, havia evidenciat, a diferència de correlats culturals mitjançant sindicat i *infraliterature* anarquista o sindicat i escoles racionalistes, la dificultat dels grups de joves voluntariosos *cinéastes* llibertaris per trencar les resistències tardomodernistes i corporativo-sindicals d'un mitjà confederal per al qual el cinema esdevenia, en darrera instància i malgrat la intensa tasca pedagògica realitzada, una simple «*forma de recreo y agradable entretenimiento*» susceptible només de tenir un «*vasto y dilatado horizonte [...] como factor educativo en las presentes y futuras generaciones con un simple cambio de procedimientos argumentales*».³³

I és que el paper testimonial i marginal que tindrien els grups de joves *cinéastes* llibertaris o el mateix Mateo Santos i els seus *afins* en els afers cinematogràfics llibertaris a partir de l'estiu de 1936 —quan l'esclat de la Guerra Civil determinà a Catalunya la posada en marxa d'un contradictori procés revolucionari caracteritzat, en l'àmbit dels espectacles públics, per la seva ràpida incautació i socialització a mans de la CNT i la imposició de criteris estrictament corporativo-sindicals en la seva gestió— no va fer sinó evidenciar fins a quin punt la progressiva imbricació del grup situat entorn de *Popular Film* i els seus *afins* en l'entramat afí llibertari no escapà de les paradoxes funcionals que determinaven la vertebració del moviment llibertari en tota la seva extensió organitzativa a partir de grups d'afinitat i, a partir d'aquí el paper de la premsa (i els mitjans de comunicació) com a portaveu d'una opció grupal o altra. Només així s'entenen veritablement les particulars circumstàncies que envoltaren la desaparició de *Popular Film* la primavera de 1937, després d'haver-se erigit durant mesos a Barcelona en una veu crítica contra els dirigents sindicals confederals gestors dels espectacles públics barcelonesos socialitzats, als quals s'acusaria des del setmanari, així com també des de determinats sectors del mateix moviment, de manca de voluntat i capacitat per conduir el cinema d'acord amb les exigències revolucionàries del moment.³⁴ Aquesta qüestió, però, forma part d'una altra història.

³³ «El Comité de Relaciones de los Sindicatos de Espectáculos Públicos de España, a todos los sindicatos, secciones e industrias cinematográficas, en particular, y a los sindicatos y militantes en general», *Solidaridad Obrera*, 7-VII-1936.

³⁴ Ramón SALA, *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993, p. 50-58.