

Esteve Riambau

Laya Films i el cinema durant la Guerra Civil ⁴

L'Avenç, Barcelona, 2018

Esteve Riambau

Laya Films

i el cinema a Catalunya
durant la Guerra Civil



L'AVENÇ

Como veremos, la historia de la Guerra Civil en territorio catalán está ensombrecida, en el contexto del cine, por circunstancias como la quinta columna, la claudicación, la sustracción de caudales públicos o la puesta en peligro el régimen republicano.

Antes de *Laya Films i el cinema durant la Guerra Civil*, Esteve Riambau escribió —en algunos casos con Casimiro Torreiro— *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*, *Historia del cine español* (1995), *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998), *La Escuela de Barcelona. El cine de la «gauche divine»* (1999), *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras* (2007) y *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado* (2008). Una producción solvente en calidad de historiador del cine español. De estas obras, *El paisatge abans de la batalla* no fue editado nunca (acaso por una inmisericorde sanción al cine catalán).

En las últimas páginas de *Laya Films i el cinema durant la Guerra Civil*, Esteve Riambau describe el tesón de los miembros del Comissariat de Propaganda (de la Generalitat) y los detalles de la proeza y el empeño de los miembros de Laya Films, cuya «memoria merece todos los honores». No le falta razón, pero

se trata también de la excepción que confirma la regla, porque el sector catalán durante los años de la guerra civil fue una plaza de intereses reaccionarios (cuando no del latrocinio más escandaloso).

Una muestra es el sector de la distribución en Barcelona y Hospitalet de Llobregat. El Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), a mediados del verano de 1936, ordena la socialización del cine. «A diferencia de Madrid —dice Riambau—, donde el peso sindical recae sobre las espaldas de la UTG, en la órbita comunista, el sector cinematográfico en Barcelona tiene un color hegemónico anarquista». De unos cuatrocientos sindicalistas afiliados al SUEP en el sector de cine al comienzo de la guerra, se pasa a once mil sindicatos en 1937. En verdad curioso.

La socialización de cine —que cuenta con el apoyo de Joan García Oliver, dirigente anarquista y ministro de justicia— se vehicula a través del Comité Económico de Cines a cuyo cargo están Miguel Espinar Martínez (presidente del Comité Económico de Cines), Enric Grau Calafell (taquillero) y Marcos Alcón Selma (miembro del Sindicato del Vidrio y buscado por la policía). La realidad de esta socialización revela coacciones, abusos y extorsiones (y acciones mucho más peligrosas como peleas y disparos).

Además, la socialización funcionó un caciquismo al servicio del cine norteamericano. En los cines anarquistas se proyectaron sólo películas yanquis (y algunas soviéticas, pero éstas eran películas de Film Popular y Laya Films: los anarquistas se habían propuesto combatir con el apoyo de imágenes soviéticas, aunque sin éxito).

En las salas socializadas no era posible pasar ningún tipo de cine documental (la Generalitat lo pasaba, a veces, en su propio palacio en la plaza de Sant Jaume o lo proyectaba en alguna escuela). Y en Barcelona se impidió la existencia de cualquier cineclub (mientras en el régimen republicano una quincena de cineclubs animaban el cine y promovían la pulsión contra los sublevados).

La obcecación con el cine norteamericano tuvo consecuencias nefandas en el sector de distribución. Mostrar solamente el cine de los Estados Unidos hizo entrar en crisis las distribuciones importadoras de cine de otros países (que en septiembre de 1936 dejaron de alquilarse por los anarquistas), de manera que la Generalitat hubo de asumir «el pago de las nóminas de las distribuidoras insolventes abocadas a la ruina».

Por tanto, una cosa eran las pequeñas distribuidoras y otra las distribuciones norteamericanas (fundamentalmente con películas abiertamente

comerciales). En principio se pactó, entre anarquistas y *majors*, un 70 % (como en Francia) y un 30 % para los cines socializados. Pero en la práctica el Comité Económico de Cines fue incrementando su porcentaje con el avance de la guerra.

En cualquier caso, como dijo Jaume Miravittles Navarra (1906-1988) —miembro, sucesivamente, de Estat Català, Partit Comunista Català, Bloc Obrer i Camperol, y en 1934 la Esquerra Republicana de Lluís Companys; y fundador de Laya Films y Catalònia Films— resulta totalmente contradictoria la actitud del anarquismo en pro del cine yanqui con echar en falta películas de otros países cuyo estreno era prohibido por los propios anarquistas. Los argumentos de Miravittles hicieron flaquear a muchos libertarios, pero no lograron que el Comité Económico de Cines cambiara su política basada en difundir el cine más atractivo.

Como razona Riambau, «uno de los problemas de los anarquistas para gestionar el sector cinematográfico es la idiosincrasia de sus dirigentes». O «los anarquistas socializaron las salas de exhibición pero no osaron hacerlo con la distribución. Eran muy conscientes que, de dar este paso, Hollywood —a través de la patronal representada en la Cámara Española de Cinematografía— cortarían en seco el suministro norteamericano de películas». Una contradicción flagrante, pues, de la cultura política.

Hay indicios de esta política cultural que permiten hacerse una imagen de lo que supusieron tres años de cines socializados. Josep Carner Ribalta, en nombre de la Generalitat —y frente a los anarquistas en el Gobierno—, hizo un «demoledor informe» titulado *L'estat actual de la cinematogràfica a Catalunya*. El texto dice que «se ha aplicado con un espíritu de nuevo burgués y capitalista más afamado que el anterior, utilizando a menudo la fuerza pública y la coacción». Y observó que «no se ha reconocido ninguna reclamación» ante los esfuerzos de los antiguos exhibidores. Se dejaron sin pagar alquileres de los locales, impuestos, facturas antiguas y material publicitario, y sólo se pagó a los trabajadores de los cines y a las distribuidoras norteamericanas.

Estos impagos generaron una suma de 4.796.000 pesetas que no se han podido nunca localizar. Dicho lisa y llanamente: «el destino de los ingresos del Comité Económico de Espectáculos se ignora. La colectividad no recibe ningún beneficio». Es decir, el sindicato de la CNT no recibió ningún dinero. No es posible saber lo que «se ignora», pero hay indicios de que algunos pistoleros tuvieron a su disposición los millones del cine en Barcelona.

Los hechos relativos a la exhibición y a la distribución no son los únicos que claman al cielo. También están los relativos a la producción, que cayó en

manos de la quinta columna.

El primer especulador fue el francés Camille Lemoine, productor que crea en enero de 1932 Orphea Films (consiguió alquilar al ayuntamiento la sede del Palacio de la Química). Durante el periodo de la guerra civil Lemoine se ofreció como importador solvente de películas, pero luego vaciaba las latas y substituía su contenido con descartes. Después de conseguir de la Generalitat muchísimo dinero, huyó del país antes de ser identificado por la policía.

El realizador Francisco Elías Riquelme (también beneficiado económicamente por Lemoine, según según Román Gubern) era un hombre fuerte en Orphea Films que en agosto de 1937 fue nombrado director (curiosamente por los anarquistas). Miembro de las columnas clandestinas de la Falange, se dedicó desde entonces a que los quintacolumnistas tuvieran un lugar donde cobrar cada semana.

También demoró la periodicidad (y la financiación) de las películas y —por orden de Falange— y dificultó la realización de muchas películas rojas (casi todas), aumentando en cambio las comedias. La consigna de los fascistas estribaba en quemar toda clase de celuloide, negativos y copias. En septiembre de 1938 Elías huyó a México debido al riesgo de su actividad (que sin embargo parece que no fue detectada).

Entre toda esta mezquindad, también hubo alguna persona honrada. Como el periodista anarquista Mateo Santos Cantero (1895-1964), miembro de Cine Popular y director de la publicación Popular Films, que al iniciarse la socialización de los cines publicó (sin éxito) un artículo en que advertía a la CNT y a la FAI de lo que se debería hacer realmente para vencer al fascismo.

Mención aparte recibe una de las películas que se rodaron en Cataluña, aunque se suponía que su relato pasaba en Aragón: *Sierra de Teruel* (L'Espoir, 1939), que fue prohibida. Además, en Valencia, Popular Films (claramente afín al Partido Comunista de España) se dedicó entre otras cosas a la importación de cine soviético (nueve títulos) y era la distribuidora española de Laya Films.

También es reseñable la creación de la Comissariat de Propaganda (donde figuraba Jaume Miravittles) y la gente que hizo Laya Films: Joan Castanyer, Ramón Biadiu Cuadrench, Josep María Maristany, Sebastià Parera, Manuel Berenguer y Joan Marine (operadores de cámara), Joan Serra, Antonio Cánovas (quintacolumnista, mira por dónde), Antonio Graciani y Conxita Martínez (montadores).

El problema es que Laya Films sólo existe en sus escenas *pero no en sus montajes*. «La producción de Laya Film es, a partir de 1939, un material

confiscado, invisible y retenido por los vencedores de la Guerra Civil», como dice Riambau, puesto que el franquismo quiso embarrar el meritorio ejemplo que representaba. Así se despiezaron los montajes y se reorientaron a las secciones temáticas (para el NO-DO).

Laya Films producía un noticiario semanal en catalán y castellano (cerca de treinta películas), un documental mensual en inglés y francés y otros documentos de la guerra (llamados *Noticiari de Laya Films* o *España en guerra*). Tenían también la exclusiva y el doblaje de las películas soviéticas, unas cinco: la famosa *Els marins del Kronstat* (1936) pero también *Les tres amigues* (1936), *El circ* (1936) o *La patria et crida* (en realidad *Suburbios*, 1936). Hay, sin embargo, un problema, y que es que las importaciones soviéticas eran irrisorias en comparación con las norteamericanas. (Pero aún así, tal vez, ese cine influyó en un pequeño niño de siete años llamado Miquel Porter Moix, que después aireó su entusiasmo por el cine soviético de los inicios.)

En agosto de 1945 se produjo el incendio de Cinematiraje Riera de Barcelona y en 1950 se produjo un nuevo incendio en Madrid Films, donde se guardaban los fondos de Laya Films (que desaparecieron por completo). Al no poder contar con los cortos, el estudio de Riambau compila todo lo que se puede recoger en memoria de de Laya Films y el Comissariat de Propaganda. Laya Films, por ejemplo, no pudo estrenar en Barcelona y Hospitalet de Llobregat por responsabilidad del Comité Económico de Cines anarquistas.

El cine datado en este tiempo no ha sido explícitamente analizado en esta reseña, pero sí por Esteve Riambau en su libro. Aquí sólo se ha hecho mención a los factores consignados en éste que explican tanto lo concerniente a pistoleros y quintacolumnistas como al honorabilísimo trabajo de quienes hicieron lo imposible por vencer la guerra. ⁴

Josep Torrell
31/1/2019