

LA VISIÓN DE LA MUJER REPUBLICANA EN EL CINE DOCUMENTAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Fernando Roncero Moreno

Universidad de Castilla-La Mancha

Durante la Guerra Civil, el protagonismo de la mujer republicana va a aumentar considerablemente en todos los ámbitos, especialmente en aquellas ciudades que quedaron en la retaguardia. La incorporación de un gran número de hombres al ejército, así como los avances sociales obtenidos durante la II República, permiten un considerable incremento de la participación femenina, aunque también es cierto que en ningún momento se llega a adquirir un papel igualitario en todos los aspectos. Desde que rápidamente la mujer fuera alejada del frente, su rol empezó a derivar hacia la producción de guerra, una función que tenía como fin principal el fortalecer la retaguardia y poner ésta al servicio de la victoria contra el fascismo.

Muchas mujeres se incorporaron a los trabajos que habían dejado los hombres, sobre todo en fábricas y talleres. Su sindicación y la intensa propaganda de guerra fue el germen de la inclusión femenina en distintas secciones políticas —principalmente las JSU y el PCE—, y la derivación dada mediante el ingreso en grupos de diverso matiz ideológico —Agrupación de Mujeres Antifascistas, Mujeres Libres, Unión de Muchachas, Unión de Dones de Catalunya, Aliança Nacional de la Dona Jove o Secretariado Femenino del POUM—. El desarrollo del papel de la mujer es testimoniado a través del cine de guerra producido desde partidos y sindicatos. Aunque sin contar con un protagonismo relevante en principio, la gran pantalla también fue objeto de propaganda para inculcar y ejemplificar el rol de la mujer en la guerra, sobre todo a través del ideario comunista, que reservaba al género femenino el puesto de heroína de la retaguardia¹. De esta forma, las mujeres pasaron de ser filmadas con el uniforme de milicianas a convertirse, también ante las cámaras, en pieza fundamental en el engranaje de la maquinaria bélica.

1 Consignas publicadas en el semanario comunista *Avanzada* como «En los primeros momentos, las mujeres también acudieron heroicamente a las trincheras con las armas en la mano. Su frente de lucha está hoy, en el trabajo intenso de la retaguardia que sabe sentir y vivir la guerra»; «Nuestras mujeres deben seguir el ejemplo de las jóvenes rusas. El cultivo de sus actividades físicas e intelectuales, les hace ser las perfectas compañeras del hombre»; o «Cada mujer tiene que cumplir con su deber trabajando intensamente desde su puesto de retaguardia», dan buena cuenta del papel que fue desempeñando la mujer durante el conflicto.

LA MUJER ANARQUISTA. DEL FRENTE A LA RETAGUARDIA

El Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) de la CNT había sido creado en 1930 y, al inicio de la contienda, contaba con unos cuatrocientos afiliados en el ámbito cinematográfico². El SUEP se transformó en el Sindicato de la Industria del Espectáculo y empezó a producir documentales de guerra bajo el nombre de SIE Films. El propósito era darle la importancia que se merecía al cine dentro de la máquina propagandística que suponía poder exhibir el desarrollo de la guerra y las ideas anarquistas conjuntamente en la pantalla. De esta forma, la primera filmación, realizada por Mateo Santos entre el 19 y el 22 de julio de 1936, llevaba por título *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. El documental hacía hincapié en la lucha contra la sublevación y el establecimiento del nuevo orden social impuesto en la capital catalana. En la película se mostraba la furia revolucionaria de los primeros momentos de guerra —contra el ejército, la derecha reaccionaria y, especialmente, contra la iglesia— mediante las imágenes de edificios religiosos destruidos, como la iglesia de Belén o el convento de las Carmelitas³. La segunda parte del film exponía la marcha de las primeras columnas de milicianos al frente de Aragón. Desde su salida del Paseo de Gracia, la relevancia de estas imágenes la encontramos en la presencia de las milicianas, subidas en los camiones que han de partir al frente, desfilando y mostrando los fusiles y sus puños en alto, equiparadas en la lucha con los milicianos, constituyendo el primer testimonio visual de la mujer miliciana durante la guerra:

Junto a los muchachos de pecho firme, las jóvenes milicianas, bellas y gentiles bajo su atuendo de guerra, levantan los puños prolongados por las pistolas a la par que sus indómitos corazones. Nadie podrá sorprender en la actitud de estas valientes muchachas ni en el gesto de estos bravos mozos el más leve titubeo, la más tenue sombra de miedo, por el contrario, su gesto es sereno, su actitud resuelta, sin el menor asombro de fanfarronería. El ideal que se enciende en sus pechos les sirve de coraza resistente. Antes de caer en las garras del fascismo, la muerte como liberación.

Seguidamente, los anarquistas continuaron con la filmación de la actividad miliciana en *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936), componiendo una serie que constaba de al menos cuatro reportajes en los que se testimoniaba la presencia de la columna Durruti en Aragón, entre los meses de julio y agosto. En ellos, la columna avanzaba por varias localidades aragonesas hasta Siétamo⁴, mostrando varios combates y aspectos de la vida en las trincheras. Esta serie de reportajes constituye el documento cinematográfico más importante de las milicianas en el frente, enseñando secuencias de mujeres en las trincheras. Posteriormente, en 1937, SIE Films

2 Con el estallido de la guerra, la sindical anarquista, consciente de la importancia del momento, creó una Oficina de Información y Propaganda que rápidamente comenzó a actuar en la filmación de imágenes.

3 «Mostró Santos momias de monjas y frailes expuestas en la puerta del convento de las Salesas, la liberación de presos de las cárceles y concluyó con la marcha de la columna militar liderada por el leonés Buenaventura Durruti y Pérez Farrás para combatir al enemigo en Aragón». (Gubern, 2007:29-30). La virulencia empleada contra el estamento eclesiástico, especialmente en la narración, provocó que la cinta fuera utilizada como antipropaganda por el bando nacional, al caer una copia de la película en manos franquistas.

4 El paso por la localidad zaragozana de Pina de Ebro dio pie a la filmación de iniciativas de colectivizaciones a través del documental *Bajo el signo libertario*, con dirección de Les y la actuación de actores del Grup Art Lliure, que escenificaban la recuperación de la ciudad y la revolución campesina.

realizaría el documental *Fury over Spain* (Juan Pallejá y Louis Frank), una experiencia de montaje con los materiales que se habían ido filmando hasta mediados de 1937. Este documental, de casi una hora de duración, relata los hechos de forma cronológica, comenzando por la proclamación de la República en abril de 1931 hasta la sublevación militar y primeros meses de guerra. Se recogen fragmentos tanto de *Reportaje...* como de *Los aguiluchos...* Milicianas desfilando, portando un fusil o un estandarte, vestidas de calle o con el mono de faena que se convirtió en el uniforme de las milicias anarquistas y participando activamente en el frente de Aragón, fueron mostradas más allá de las fronteras republicanas, ya que *Fury over Spain* fue realizada para su exhibición en Estados Unidos, siendo distribuida por la Modern Film Corporation.

Como es sabido, la presencia de milicianas en el frente estaba muy lejos de ser aprobada por todos los grupos, se asociaba su figura a la expansión de enfermedades venéreas y a la posible distracción de las tropas masculinas. Así, en noviembre de 1936, un decreto del Gobierno de Largo Caballero reformaba las milicias y apartaba a las mujeres del frente, dándose de esta forma la transformación social de la mujer, que pasaba de engrosar la lista de las milicias a convertirse en *heroína obrera*, cabeza visible del sostenimiento del trabajo y la moral en la retaguardia⁵.

En realidad, la mayoría de las mujeres ya habían asumido este rol desde el principio de la contienda. En *Barcelona trabaja para el frente* (Mateo Santos, SIE Films, 1936), se podía ver multitud de mujeres trabajando en fábricas de embutidos, de pasta, en la fábrica de galletas Victoria, las dependencias del economato o los talleres de confección Calasanz, donde se elaboraban monos para los trabajadores del frente y la retaguardia: «Los pies de las obreras hacen girar velozmente las ruedas de las máquinas de coser, y las máquinas giran y giran sin cesar en una labor febril que es el tributo que la retaguardia rinde a los que luchan heroicamente en el frente». Rol que se extiende y se impone por toda la zona republicana y que será la base sobre la que se sustente el ideario comunista en torno al género femenino.

También en el cine de SIE Films, la imagen de la mujer se fue identificando cada vez más con este rol. Uno de los ejemplos reveladores lo encontramos en un cortometraje de ficción, *En la brecha* (Ramón Quadreny, 1937), que muestra imágenes de varias mujeres trabajando en una fábrica textil mediante una larga secuencia que recoge las distintas etapas del proceso. Sin embargo, el comité que controla la fábrica está formado íntegramente por hombres. Avanzado el metraje, un pequeño grupo de mujeres aparece tejiendo en la calle, ante el paso de unos milicianos que realizan la instrucción. Otra muestra más en el film es la de un aula llena de muchachas que atienden a explicaciones sobre cálculo matemático: «Mientras los ideales anarquistas no estén realizados definitivamente, la contabilidad, base de economía, ha de regir vuestros hogares. Los números, compañeras, os serán muy útiles».

Así, la mujer quedaba relegada a un no menos importante trabajo en la producción. Si en *Reportaje...* varias enfermeras aparecían trabajando en un hospital, en *Teruel ha caído* (1937) —celebración de los actos conmemorativos en Barcelona de la victoria en la conquista de Teruel—, estas mismas enfermeras desfilaban con el puño en alto, sustituyendo a las milicianas que habían formado parte de la lucha en esta campaña.

5 Habrá que esperar casi sesenta años para volver a presenciar en la gran pantalla imágenes de milicianas, principalmente a través de películas de ficción como *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995) y *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), ensalzadas por su contenido pero criticadas por su falta de rigor histórico y, sobre todo, por el romanticismo irreal que se desprende de varias de sus escenas (Cfr. Aguilar, 1996: 66-70 y Crusells, 2006: 292-290).

MOLDEANDO A LA MUJER COMUNISTA

No es demasiado el metraje que se dedicó desde el bando comunista a la participación de la mujer en la guerra, aunque se realizaron algunos intentos con una temática concreta, la de mostrar a la mujer cuál era su participación en el desarrollo del conflicto. Con producción del mismo PCE se filmaba el documental propagandístico *La mujer en la guerra* (1938), con una duración cercana a los dos minutos y compuesta por cuatro estampas del trabajo de la mujer en la producción de retaguardia: *La mujer en el taller*, *La mujer en nuestras fábricas*, *La mujer en la escuela* y *La mujer en el campo* eran los epígrafes bajo los que se reproducía la actividad femenina en los talleres de costura, la industria metalúrgica, un taller de automóviles, un colegio y comedor infantil y la recolección de fruta en el campo. De muy similar temática es *La mujer y la guerra* (*La dona i la guerra*, Mauricio A. Sollin, 1938), producida por Film Popular⁶. En el documental, con una duración de nueve minutos y medio, participaron Julio Bris y Robert Porchet para hacerse cargo de la fotografía, obteniendo un gran resultado artístico. El film comienza con la imagen de una niña pasando las hojas de un álbum con el título «Mujeres de España», en el que podemos ver las instantáneas de las comunistas Dolores Ibárruri, Margarita Nelken y Lina Odena, así como de la socialista Isabel Oyarzabal, la republicana Victoria Kent y la anarquista Federica Montseny. El álbum se cierra con la dedicatoria «A todas las mujeres trabajadoras». La intención parece clara: aglutinar para la industria de guerra y la labor de retaguardia a las mujeres de todas las organizaciones y partidos dispersas por la España republicana, bajo las consignas comunistas del trabajo y la organización para ganar la guerra, más allá de discrepancias políticas⁷. A continuación comienza el carrusel de imágenes en el que volvemos a ver el papel desempeñado por las mujeres especialmente en la industria de guerra: fraguas, tornos, metalúrgicas, talleres de mecánica y fábricas de armas. La buena utilización del montaje termina con la sucesión de escenas de mujeres confeccionando uniformes militares y fabricando granadas de mano y otros tipos de armamento.

El papel atribuido a la mujer desde la órbita comunista cada vez se expresa más clara y directamente. Se necesitan productos para la maquinaria de guerra y, sobre todo, trabajadoras que ocupen los puestos dejados por los hombres que marchan al frente, como se vuelve a demostrar de nuevo en *Mujeres trabajadoras* (1938), realizada bajo producción del PSUC. Ahora las mujeres de Barcelona suplen la actividad de los hombres. Su necesaria incursión en el mundo laboral acapara cada vez más sectores: conductoras de camiones, trabajadoras del transporte público, presencia en las instituciones del Gobierno, centrales políticas y sindicales y, como no podía ser de otra forma, voluntariosas fabricantes de armas e incansables costureras de uniformes.

6 Film Popular fue la productora creada entre el mismo PC y el PSUC, aunque en un principio nació como distribuidora de películas soviéticas en la zona republicana. Junto a la producción de algunos títulos —*La cerámica de Manises* y *Tesoro Artístico Nacional* (Ángel Villatoro, 1937) o *Con la 43 división* (Clemente Cimorra, 1938)—, que hacían referencia a temas diversos, también se realizaron algunos documentales que ensalzaban el ejemplo soviético —*Homenaje de Cataluña a la URSS* (1937)—, aunque el principal trabajo de Film Popular se centró en la edición del noticiario *España al día*.

7 En este sentido se constata la aparente vocación frentepopulista de la productora Film Popular, por encima de la causa comunista en el tratamiento de muchos temas, más suavizado y con intención de unificar fuerzas contra el fascismo.

En realidad, el ideario comunista sobre la mujer ya se venía fraguando desde hacía tiempo a través de la Agrupación de Mujeres Antifascistas, creada en 1933 al amparo del PCE y vinculándose un año después a la Tercera Internacional. Tras el apoyo dado al Frente Popular en las elecciones de 1936, con el estallido de la guerra se multiplicó el número de afiliadas y se crearon Comités Provinciales y secciones locales por toda la zona republicana, llegando a convertirse en la organización femenina más influyente durante el periodo. En un principio, la AMA estaba concebida como una agrupación que aglutinaba mujeres de todos los signos políticos, dejando lugar a mujeres ajenas a partidos y sindicatos, pero formada en su mayoría por integrantes socialistas y comunistas, con una cada vez más importante influencia y control del órgano del PCE⁸.

Las imágenes reflejadas en los tres documentales citados responden a la necesidad de seguir ahondando en la propaganda comunista femenina que ya se estaba explotando en todos los ámbitos desde los medios del propio partido y la AMA: Prensa, emisiones radiadas, conferencias, mítines, periódicos murales, cartelera y, obviamente, el fascinante cinematógrafo. La necesidad de abarcar todos los elementos propagandísticos posibles llevó a la AMA a plantearse la posibilidad de realizar un noticiario propio. En el plan de trabajo elaborado por el Comité Nacional de Mujeres Antifascistas a principios de 1939, figuraba el siguiente punto: «Lograr la realización de un noticiario para su proyección en los cines, relativo a la incorporación de las mujeres [al trabajo], mostrando escenas diversas» (*La Vanguardia*, 22-I-1939). El inminente desenlace del conflicto dejaría sin realizar esta iniciativa.

En cualquier caso, existe una aparente contradicción entre las amplias miras propagandísticas de los comunistas y la tardía realización de películas documentales destinadas a la mujer. Como explicación encontramos varios factores. El más evidente viene de la propia Film Popular —creada en 1937—, que en un primer momento tan solo se dedicó a la distribución de las películas soviéticas que llegaban desde Rusia como apoyo a la causa republicana⁹. La elaboración propia del PCE había sido escasa hasta la creación de la productora (a este periodo pertenece *La mujer en la guerra*), y el interés principal de los comunistas respecto al celuloide provenía del mismo cine soviético importado a España. De hecho, es en estas películas donde encontramos varios ejemplos del cine adoctrinador que comenzó a moldear la figura femenina en la gran pantalla. Del mismo modo que *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei y Georgi Vasiliev, 1934) o *Los marinos de Cronstadt* (Iefim Dzigam, 1936), entre otras, eran utilizadas para levantar la moral de las tropas republicanas en el frente, otros títulos de ficción estaban destinados a fortalecer las convicciones de la mujer en la retaguardia. *Amor y odio* (*Liubov i nenavist*, Albert Gendelstein, 1935), estaba ambientada en la ciudad minera ucraniana de Donestk, en plena Guerra Civil rusa. Los hombres han marchado al frente y un grupo de mujeres se hace cargo del trabajo en la mina, al mismo tiempo que se defiende de los ataques del Ejército Blanco, poniendo en escena la capacidad de la mujer

8 «La AMA estaba de acuerdo con las estrategias del PCE en el escenario político; sus políticas tenían un fuerte parecido con las del movimiento de las juventudes comunistas, y desde el estallido de la guerra se propuso convertirse en un Frente popular femenino y, así, en la única plataforma transpolítica legítima de mujeres antifascistas» (Nash, 1999:112).

9 Algunos de los principales títulos, como *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein, 1925), *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei y Georgi Vasiliev, 1934) y *Los marinos de Cronstadt* (Iefim Dzigam, 1936), ya habían sido controlados desde la Cooperativa Obrera Cinematográfica, creada por el PCE junto al Sindicato General de la Cinematografía o Sindicatos de la Industria Cinematográfica de UGT.

y su importancia en el desarrollo de la guerra, así como el crecimiento de la propia figura femenina, pasando a ocupar un papel activo en la revolución¹⁰. Por su parte, *Las tres amigas* (*Produgi*, Leo Arnshtam, 1935), reproduce la historia de Zoya, Asya y Natasha, tres niñas de la Rusia zarista, antes de la guerra y en tiempos de la revolución. Las protagonistas se verán envueltas en la defensa de Petrogrado en 1919, constituyendo un testimonio que pretendía entonar un canto esperanzador a la humanidad. En ambos casos, los paralelismos con la situación de la mujer en la zona republicana son más que evidentes. El ideario comunista bien podía alimentarse del cine soviético. Estas dos películas, entre otras, suponían un auténtico manifiesto sobre la resistencia de la mujer en la retaguardia y la esperanza y el sacrificio en la lucha contra el fascismo.

La misma Film Popular retrató poco el tema de la mujer en los documentales porque, desde el principio de su producción, se centró en el rodaje del noticiario *España al día*, cuyo primer número data de abril de 1937¹¹. Entre las imágenes del noticiario encontramos numerosas escenas de la actividad de la mujer. Podemos observar, por ejemplo, la realización de ejercicios de gimnasia rítmica y sueca en una escuela femenina de educación física en Barcelona (nº 6, marzo/abril 1937); imágenes de una «Asamblea de las muchachas madrileñas», con intervención de varias mujeres y escenas de las participantes colaborando en el levantamiento de unas trincheras (nº 7, mayo 1937); obreras de una fábrica textil en la localidad valenciana de Burjasot (imagen fuera del montaje original, abril/mayo 1937); obreras de una fábrica de papel de fumar de Alcoy y de un taller de costura en Valencia (primavera-verano 1937); un mitin y manifestación de mujeres de Gandía pro-ayuda a los refugiados y Campaña de invierno (imagen fuera del montaje original, mayo/junio 1937-octubre 1938); mujeres en la recolección de frutas en una plantación de perales (julio 1938); o mujeres trabajando en una fábrica de cartuchería ligera (imagen fuera del montaje original, junio 1937-junio 1938)¹². Incluso se dedicó uno de los números a las «Mujeres antifascistas», concretamente el de octubre-noviembre de 1938. Éste contenía seis noticias, comprendiendo el reparto de ropa para los niños, la inauguración de un comedor infantil en Valencia, la visita de la Pasionaria y un grupo de mujeres a heridos de guerra, también la presencia de Dolores Ibárruri en una institución de acogida a recién nacidos, la visita de una delegación extranjera a otro comedor infantil y el recibimiento por parte de un grupo de mujeres de distintas organizaciones a un buque norteamericano.

IMÁGENES DE LAS LÍDERES FEMENINAS MÁS ALLÁ DE LA GUERRA

Las instantáneas de aquellas mujeres republicanas más representativas, elevadas en ocasiones a la altura de símbolos iconográficos, especialmente en el caso de la Pasionaria como emblema del comunismo, solían ser habituales en noticiarios y algunas películas de propaganda. Concretamente, en *España al día*, así como en muchos otros reportajes y docu-

10 «El film *Amor y odio* presenta la vida de un pueblo de mineros durante la revolución soviética que fue libertado del yugo imperialista por la decidida voluntad de la mujer soviética que, en un momento de lucha emplea las armas para defender su país» (*La Vanguardia*, 8-XII-1937).

11 Este noticiario nació con el nombre de *Noticiario de Laya Films*, del que aparecieron cuatro números entre enero y marzo de 1937. Posteriormente se iniciaría una etapa conjunta -entre Laya Films y Film Popular- ya bajo el nombre de *España al día*, entre abril y junio, para posteriormente constituir una versión separada, bajo la producción única de Film Popular, hasta enero de 1939.

mentales, eran frecuentes las imágenes de Dolores Ibárruri en todo tipo de actos culturales y políticos, normalmente vinculados con aspectos benéficos y solidarios, aunque también se recogieron algunas de sus participaciones en mítines. Otra de las presentes en varios números del noticiario era Margarita Nelken, como en su intervención en una exposición fotográfica organizada por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética (noviembre/diciembre 1938) e, incluso, encontramos imágenes de Federica Montseny —junto a la diputada belga Isabelle Blum— asistiendo a la entrega de seis ambulancias donadas por el Fondo de Solidaridad de la Sindical Internacional Socialista (mayo 1937). La líder anarquista también aparecía en el cortometraje documental de SIE Films *Teruel ha caído* (1937), junto a otras personalidades políticas como Lluís Companys o Juan García Oliver, pero en la cinta no se reproduce el discurso de Montseny.

Sin duda, la mujer que más simboliza (convertida en auténtico mito a lo largo del tiempo) la participación femenina durante la guerra, es la Pasionaria: «Dolores Ibárruri enaltecía a las multitudes porque en ella estaban personificadas la madre, la hija, la novia, la hermana, la campesina, la minera, la obrera, la heroína y el milagro puesto en pie que esperaban nuestras gentes, hambrientas y atemorizadas, a la vez que resueltas y dispuestas a todos los sacrificios» (Rodrigo, 2002: 280).

Prueba de ello es la realización de *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980)¹³, homenaje documental a la vida de la Pasionaria, salpicado de varias de sus imágenes en filmaciones durante la contienda, como su aparición en un desfile de las Brigadas Internacionales en *Norteamérica en España* (1937), aunque la imagen cinematográfica más recordada de la Pasionaria durante la transición democrática se encuentra en *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977)¹⁴, para la que se realizaría la entrevista a Dolores Ibárruri pocas semanas antes de la legalización del PCE.

Con el tiempo, al margen de la heroica estampa de la miliciana empuñando su fusil, es precisamente la imagen de esta mujer trabajadora de la retaguardia, identificada con el sacrificio, el sufrimiento y la solidaridad, la que ha pervivido con mayor solidez. Aquella imagen femenina proyectada por el PCE y la Agrupación de Mujeres Antifascistas, frente a las consignas del resto de grupos y organizaciones, que, en opinión de Mary Nash, se diferenciaban de la AMA en que «éstas eran más radicales en sus demandas de acceso al trabajo, formación, educación, puestos de trabajo e igualdad de trato con los hombres que sus equivalentes adultas. También eran más claras al expresar la necesidad de cambiar los modelos culturales y las normas de conducta en su conjunto» (Nash, 1999: 118).

12 Al margen de los ejemplos citados, a lo largo de todos los números del noticiario son varias las ocasiones en las que se puede ver a mujeres trabajando como enfermeras en hospitales o participando activamente en actos culturales y propagandísticos, así como mítines y manifestaciones.

13 Con posterioridad se realizarían otros documentales en los que se recuperan testimonios de mujeres en la Guerra Civil, como *Rojo y negro* (Roig i negre, Dolors Genovés, 2006) sobre el anarquismo en Cataluña contando con la presencia de Antonia Fontanillas, perteneciente a las Juventudes Libertarias, o *Mujeres americanas en la Guerra Civil española* (Julia Newman, 2002), con entrevistas a varias mujeres norteamericanas que viajaron a España como parte de la Brigada Internacional Lincoln.

14 En el documental también aparece el testimonio de Federica Montseny, crítica con el desencanto que produjo en los anarquistas la falta de aspectos verdaderamente revolucionarios en el Gobierno republicano, así como con el fascismo imperante en Europa, respaldo para la sublevación militar en España.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- AGUILAR, Paloma, «Romanticisme i maniqueisme a la guerra civil: de terra y llibertat a llibertaries», *L'avenç*, 204 (1996), pp. 66-70.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, José, *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Rialp, 2005.
- CRUSELLS, Magí, *La guerra civil española. Cine y propaganda*, Barcelona. Ariel, 2000.
- _____, *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- _____, *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006.
- DEL AMO, Alfonso, IBÁÑEZ, M^a Luisa, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996.
- GUBERN, Román, «La producción anarquista», en Vicente Sánchez-Biosca (Ed.), *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 29-30.
- HERRERA, Javier, «Tierra y Libertad. La mirada 'histórica' de Ken Loach sobre la Guerra Civil», *Nickelodeon*, 19 (2000), pp. 142-148.
- KOWALSKY, Daniel, «La producción comunista y la Unión Soviética», en Vicente Sánchez-Biosca (Ed.), *España en armas. El cine de la Guerra Civil española*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 35-43.
- NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.
- RODRIGO, Antonina, *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Carena, 2002.
- SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Bilbao, Mensajero, 1993.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.