



LLUMS I OMBRES DE LA FAMÍLIA PORCHET, CINEASTES SUÏSSOS A CATALUNYA

ENRIC BOU

1. Arthur Porchet, cineasta suís*

En aquest article vull discutir el cas de la família Porchet, uns suïssos originaris de Neuchâtel que per una sèrie de circumstàncies es van instal·lar a Barcelona en els anys trenta del segle passat. El pare, una figura notable en el cinema suís, va poder contribuir a la modernització del cinema català, en el pas del mut al sonor. Els fills van esdevenir figures clau en el cinema que es va fer durant la guerra civil. Quan, per raons ideològiques, la seva situació es va esdevenir insostenible van marxar a l'exili. O, millor dit, en el seu cas, van tornar a casa. A Suïssa van culminar la dedicació al cinema.

La família Porchet estava formada per Arthur, el pare, i els dos fills, Adrien i Robert. Arthur Porchet va néixer a Neuchâtel (Suïssa), el 5 de novembre del 1879 i va morir a Lausana (Suïssa), l'1 de febrer del 1956. Treballà a Suïssa i a França com a director de fotografia. Era fill de Jules Henri et d'Elisabeth Lüthi. Es va casar el 1906 amb Amélia May Sheffield, una dona nord-americana. Va estudiar a l'Ecole de Commerce. De ben jove es va interessar pel cinema. Es va formar com a fotògraf a Ginebra i com operador cinematogràfic (*cinégraphiste*) a Lyon amb els germans Lumière. Treballà com a *cameraman* i tècnic de laboratori per productores nord-americanes des del 1912 (fins al 1919, principalment a la Florida). L'any 1914 va ser el director tècnic de la productora Gaumont a Flushing (New York). Arthur Porchet va tornar a Suïssa com a representant de companyies cinematogràfiques nord-americanes i allí va filmar nombrosos documentals. El 1922 va fundar la

*Agraeixo a Magdalena Brotons els seus comentaris.

productora Mundus. Va ser el responsable tècnic del primer *Ciné-Journal* suís a l'Office cinématographique de Lausanne (1923–1927), el primer noticiari filmat que es feia a Suïssa. Porchet va fundar l'estudi i laboratori cinematogràfic AAP a Ginebra (1928). El 1928 va fundar l'AAP estudi de cinema a Ginebra (més tard Cinegram). Adrien va néixer el 14 d'octubre de 1907 i va morir el 2 d'octubre del 2008. Robert va néixer el 18 d'octubre del 1908.

Abans de traslladar-se a Barcelona Arthur Porchet va filmar pel·lícules de tema muntanyenc també conegudes com a *Bergefilm*. Alguns crítics descriuen les pel·lícules de muntanya alemanyes com un gènere característic de la cultura alemanya, comparable a les del *Western* nordamericà (Phyton). Destaquen tres films. El primer és una producció muda, i és una de les pel·lícules més conegudes d'Arthur Porchet, *L'appel de la montagne* (1923), també coneguda com *Der ruf der Berge* o *Le Guide*.¹ La pel·lícula narra la història d'un guia de muntanya, André Moret que estima amb passió a Hélène. Però ella, per poder pagar els deutes del seu pare, es casa amb un americà ric. Uns anys més tard, després de la mort del seu marit, Hélène torna a casa, en un poble al Valais. El Comte Boris Billinski, és un aventurer a la recerca d'un bon partit, i li fa la cort contínuament. Hélène accepta fer una travessa per una zona perillosa de les muntanyes amb el baró i altres dos amics, però són sorpresos per una tempesta terrible i tenen un accident en una glacera esquerdada. Hélène és rescatada per l'heroic Moret. Després del rescat, Billinski demana la mà d'Hélène. El Baró insisteix, però se sent menyspreat i es baralla amb Moret. Finalment Hélène acaba als braços de Moret. (Montaña de ficción).

Aquesta pel·lícula es considera com la més antiga del cinema suís. Un dels anuncis del film deia: "Un drame passionnant en cinq actes dans le décor grandiose de nos montagnes". Es va estrenar a Laussane el 30 de març del 1923. L'any següent s'estrenà en alemany amb el títol *Der Ruf der Berge*, al cinema "Fata Morgana" de Basilea. En un diari local escrivien: "Magnifiques parties d'escalade, splendides randonnées à skis, crevasses mortelles, sauvetage d'accidentés (...). Une action captivante au milieu des sommets, qui montre les plaisirs, mais aussi les

1 *Fitxa tècnica*. Emile Crettex (André Moret, el guia), Ernette Tammy (Hélène Harding), Victor Vina (Comte Boris de Billinsky), Henri Duval (pare de Hélène), André Dejean (marido de Hélène), Pierre Grau, Adolphe Debonneville, Edouard Schranz. Producció: Mundus-Film (Lausanne). Estrena: 30 de març del 1923, a Lausanne, Suïssa.



Figura 1. *L'appel de la montagne*

terribles dangers de la haute montagne, et met en lumière le courage désintéressé, la modestie et la fidélité de nos guides de montagne...” (Messerli, 1997 : s.p.). També destacaven la capacitat de Porchet de filmar la muntanya en tot el seu esplendor:

Des prises de vue d’une folle hardiesse
 Les prises de vue des Alpes Valaisannes réalisées dans des conditions parfois très périlleuses par le cameraman suisse Marc Bujard sont en effet impressionnantes et dramatiques à souhait. Les talents du régisseur Arthur Adrien Porchet semblent en revanche plutôt limités. Cameraman de formation, il mise avant tout sur l’image, reléguant le jeu des acteurs et le scénario au second plan. Ce dernier a d’ailleurs été écrit par l’alpiniste américaine Ernette Tamm qui joue l’héroïne du mélodrame. (Messerli, 1997 s.p.)

Porchet també va ser productor d’una pel·lícula muda dirigida per Jacques Feyder, *Visages d’enfants* (1925). En aquest cas, tot i no tenir-ne la responsabilitat directa com a director, també domina el melodrama. Segon el resum que en fa Jonah Horwitz s pot deduir que es tracta d’un altre plantejament melodramàtic, molt típic del cinema mut, pensat més com espectacle de fira, que no pas com una forma artística autònoma de gran qualitat dramàtica, i amb un plantejament de llenguatge cinematogràfic original.² Arthur

2 El resum de l’argument que en va fer Horwitz ens confirma que, com succeix en el cinema mut, són uns films encara molt primitius, amb una èmfasi en l’element melodramàtic per distreure el públic: “The hero of *Visages d’enfants* is another young boy, Jean Amsler, again played by Jean Forest. Jean lives with his parents and younger sister, Pierrette (Pierrette Houyer). The mother dies, and Jean’s grief is deep and incapacitating. A year later, Jean’s father Pierre (Victor Vina) has returned to work and begun to court a young widow, Jeanne Dutois (Rachel Devirys); but Jean is still speaking every night to a portrait of his mother, and devotedly leaving flowers at her grave each Sunday. Jean’s father decides to marry the widow, and he entrusts the canon Tailler (Henri Duval), parish priest and Jean’s godfather, to reveal the news to the still-fragile boy. Jean returns from a week’s retreat with Tailler to a house of four: his father; Pierrette; Jeanne, his new stepmother (his mother was also named Jeanne); and a new stepsister about his age, Arlette (Arlette Peyran). Against the sensitive advice of Jeanne and the more brusque admonitions of their father, Jean and Arlette are continually squabbling: over a box of crayons, a doll, and inevitably the affections of their parents. Jean and Pierrette conspire to exclude Arlette from their games, chasing her from their figurative sandbox. And Jean still

Porchet va dirigir també alguns documentals, entre els quals s'ha conservat *La paysanne au travail* (1928). En aquest film fa una presentació idíl·lica de la vida dels camperols suïssos. El que podem comprovar d'aquesta primera part de la vida d'Arthur Porchet és que va fer una educació d'autodidacte en el món del cinema, cobrint aspectes molt diversos, a Europa i Nord-Amèrica, essent responsable d'algunes iniciatives importants per l'establiment d'una indústria cinematogràfica suïssa. És evident que, malgrat no disposar dels detalls concrets de la seva arribada a Catalunya, devia ser un cineasta molt preparat que, en el moment en què es produïa el pas del cinema mut al sonor, va tenir un gran impacte en la indústria cinematogràfica catalana i espanyola.

2. Els Porchet a Catalunya

A finals del 1932 Arthur Porchet es va traslladar a Barcelona, on treballaria fins a finals de la guerra d'Espanya, quan va haver de retornar al seu país. Venia acompanyat dels seus fills Adrien i Robert, amb els quals

worships his dead mother. He finds her portrait consigned to a far corner of a bedroom, and replaces it above his bed; he cries upon discovering that Jeanne is wearing his mother's brooch; and he cannot bring himself to acknowledge Jeanne as his mother. In one of the film's most poignant images, Jean sits his mother's dress atop a chest, and lays his head on "her" lap, his normally sad face momentarily taking on a blissful countenance. Later, Jeanne prepares to make from the dress clothes for the children, but Jean cuts it to ribbons rather than allow anyone else to wear it. Jean's behaviour provokes the increasingly desperate frustration of his father—he is prevented from beating his son only by the intervention of his new wife. / One evening while riding home with his family, Jean tosses out Arlette's treasured doll along the route, and then urges her to sneak out in the middle of the night to fetch it. She becomes helplessly lost, then endangered, and is brought home half-alive by a search party. After he confesses his culpability, Jean's estrangement from his parents is conveyed in a terrifying high-angle shot taken from his own point of view: his parents, warming the freezing Arlette by the living room hearth, cast burning, silent stares at their son as he hunches on the banister upstairs. Jean, consumed by remorse, says farewell to his sisters and tries to drown himself in a river. His stepmother races to save him from the rushing water. Cradled in Jeanne's arms, for the first time, Jean calls her "*maman*." (Horwitz)

va participar al desenvolupament del primer estudi de so a Barcelona (Raufaust i Chico, 1986). Va treballar com a operador, productor i director a la casa Orphea Film fins el 1938. Adrien va treballar com a operador en alguns documentals anarquistes filmats durant el conflicte bèl·lic al front d'Aragó. En tornar a Suïssa, Arthur treballà per productores suïsses fins l'any 1946.

Arthur Porchet va ser fonamental per la seva participació en l'incipient i car cinema sonor. La inauguració oficial dels estudis *Orphea*, muntats pel productor francès Camille Lemoine, un dels fundadors de la productora francesa Orphea Film, va ser el juny de 1932 i es va fer amb la presència del President Macià. Per suggeriment de Francisco Elías es van situar en un dels pavellons de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, el Palau de la Química, a la part posterior del Palau Nacional de Montjuïc. Aquí és on es van filmar la totalitat de les pel·lícules espanyoles sonores de 1932 i moltes del 1933. La primera producció va ser al maig del 1932, un film *Pax*, dirigit pel mateix Elías, en versió francesa, i el que havia de ser un plató provisional s'anà convertint en definitiu. Barcelona, amb els estudis *Orphea*, es convertí en la capital cinematogràfica d'Espanya (Cerdán y Fernández Colorado). En el sector de l'exhibició, el 1936 a Barcelona hi havia 114 sales sonores i 2 mudes. Col·laborar en aquest film és el motiu que va impulsar l'arribada a Barcelona de la família Porchet. Arribaren amb un contracte de sis setmanes, el temps necessari per acabar el rodatge. El que havia de ser una estada breu, lligada a un encàrrec laboral, va esdevenir molt més llarga quan dues productores locals, Exclusivas Diana i Star Films van produir *Carceleras* i *EL hombre que se rió del amor*, respectivament. Els Porchet tenien "un caràcter decidit i gens desprovist del sentit d'aventura" i això els devia impulsar a participar en la incipient indústria cinematogràfica barcelonina (Raufaust i Chico, 1986: 7). Es pot comprovar en les declaracions d'Arthur Porchet a José Huertas a la revista *Films Selectos* l'any 1934:

La parte más débil de la producción hispana siempre fue la técnica del sonido y el laboratorio. Hoy puede decirse que ha desaparecido. Del extranjero han sido importadas las últimas máquinas, las más perfeccionadas, y a últimos del año actual, aquí, en Barcelona, se podrá trabajar en condiciones inmejorables. (...) Lo que ha faltado hasta ahora en las producciones españolas han sido los argumentos y los directores. (...) La capital catalana, especialmente por su situación geográfica al pie de las montañas y a la vera del mar, y por las fáciles comunicaciones hacia otros puntos,

comunicaciones necesarias a veces para una filmación, es un lugar único para futuro centro de películas españolas. (...) Las sumas fabulosas que se pagan solamente por las películas yanquis importadas serían capital suficiente para poder producir films propios. (citad per Rauf Faust i Chico 13)

Els Porchet van ser decisius per el desenvolupament dels estudis Orphea. Allà s'hi va rodar el primer film parlat en català *El café de la Marina* de Domenech Pruna (1933). Durant la Guerra d'Espanya va acollir el rodatge de *L'Espoir: Sierra de Teruel* (1937) d'André Malraux. Allà es va rodar *Maria de la O* (1936) amb Carmen Amaya i *La bella Lola* (1962) d'Alfonso Balcázar que va ser l'última pel·lícula que s'hi va rodar, abans que un incendi destruís els estudis (González López, 1987, 2001).

La proclamació de la II República i el procés de transformació de la societat espanyola i catalana, van convèncer la família Porchet que hi havia oportunitats i van decidir restar a Barcelona que, així, es va convertir en un laboratori d'experiències de tot tipus. De tota manera els Porchet es van trobar en tensió amb els tècnics espanyols. Per això el 1934 es van syndicar a la "Sociedad española de técnicos cinematográficos". Aquesta decisió tindria un impacte en la seva actuació durant la Guerra d'Espanya. Els Porchet s'havien convertit en els tècnics més preuats i col·laboraven com operadors cinematogràfics en moltes pel·lícules a Barcelona, però també en alguna ocasió a Madrid.

Cal destacar tres films en els quals van participar abans de l'inici de la guerra civil. *Montserrat* (1934) és un documental dirigit per Arthur Porchet, amb fotografia d'Adrien i Robert Porchet. Aquest film es pot relacionar amb l'interès per la muntanya que Porchet ja havia mostrat a Suïssa. El documental es va estrenar el 10 de desembre del 1934 a Publi-Cinema. El fullet publicitari explica: "Així, desitjaríem a tots els espectadors que fessin saber que la revisió cinematogràfica del nostre país està en marxa, iniciada per la projecció del Montserrat històric a la qual ha de seguir, si ens veiem degudament recolzats, tot el gran programa que Catalunya pot oferir" (Iribarren: 135). Segons el testimoni de Rauf Faust i Chico, "el documental recollia imatges que destacaven els aspectes particulars de les muntanyes, així com del monestir i de la vida dels monjos que hi viuen al seu interior" (Rauf Faust i Chico). Aquest film marca la participació més directa de tota la família Porchet, com a creadors i no només com a tècnics en so i fotografia.



Figura 2. Cartell Hogueras en la noche

L'any següent Arthur Porchet va aconseguir dirigir la seva primera pel·lícula a Barcelona, *El octavo mandamiento* (1935). Era una producció de José Balart amb guió de Francisco Gargallo, en la qual va intervenir els dos germans Porchet com operadors. La pel·lícula va tenir molt bona acollida per part de la crítica:

Un éxito rotundo y halagador (...) de argumento interesante y rodada bajo la experta dirección de Arthur Porchet, es una de las mejores cintas realizadas en nuestros estudios.

Porchet, libre esta vez de tutelas, en disposición de animar las ideas propias que tantas veces hubiera llevado a la práctica de haber empuñado la batuta, ha puesto en la dirección de "El octavo mandamiento" todo su saber, todas las ideas y originalidad que fue madurando durante sus lustros en el manejo de la cámara. (Raufaust i Chico, 1986: 15).

Aquests comentaris demostren les dificultats — les enveges — que els Porchet havien de suportar en la seva integració al cinema hispànic: tothom en reconeixia la vàlua i superioritat tècnica, i s'insinuen les dificultats que tenien per exercir la seva feina. Les crítiques favorables també reconeixien la tasca dels dos fills: "La fotografia del film, signada pels germans Porchet, fills del director, és bona de debò. Ja era hora que ací aprenguessin de fotografies interiors sense errors de llum". (Raufaust i Chico, 1986: 16).

La tercera pel·lícula és *Hogueras en la noche* (1936), dirigida pel pare, Arthur Porchet, i fotografiada pels dos germans. L'argument tracta dels problemes que causa a la família de Carmen (Carmen Rodríguez) la tornada d'Estats Units del seu antic enamorat (José Telmo), germà del marit de Carmen (José Lado) amb qui té una filla (Carmencita Elios). En un article recent es confirma que la pel·lícula va ser estrenada el 23 de febrer del 1937, i era un llargmetratge filmat als estudis Orphea de Barcelona, i amb exteriors rodats a la mateixa ciutat de Barcelona i al complex miner de Fígols-Les Mines (Pons-Boixader).

És una típica pel·lícula de l'època, molt melodramàtica, que volia imitar el model comercial que s'estava imposant des de Hollywood. La sinopsi del film és molt sintètica: "Durante la noche de San Juan, estallan dramáticas pasiones". Film iniciat en plena república, l'estrena, en temps de guerra va provocar una rebuda negativa. Com molts d'altres films del moment "se hicieron de espaldas

a la guerra y eso no gustaba a los renovadores que veían una muestra del viejo cine que deseaban superar, como en el caso de *Hogueras en la noche*, una película hecha de tópicos: “el cine auténtico de la España falsa” (Cabeza San Deogracias, 2005: 80). La familia Porchet va participar en la realització de moltes pel·lícules d’abans de la guerra com a directores de fotografia. Es poden citar entre altres: *El café de la Marina* (1933), *Susana tiene un secreto* (1933), *Aves sin rumbo* (1934), *Sor Angelica* (1934), *Hombres contra Hombres* (1935), *La canción de mi vida* (1936), *El deber* (1936), *Alalá* (1933), *Se ha fugado un preso* (1933). Són exemples de cinema comercial, melodrames sense gaire interès ni valor artístic.

3. Films anarquistes: Adrien & Robert Porchet

A l’Espanya republicana la gran majoria de les pel·lícules realitzades durant la guerra van estar produïdes per les centrals sindicals, els organismes governamentals, els partits polítics. Al principi, els estudis i laboratoris de cinema de Barcelona i Madrid van paralitzar la seva activitat. Aviat Barcelona va esdevenir la ciutat del cinema. El fet d’estar allunyada del front de guerra i que no va ser bombardejada fins el 1938, l’existència del port i les vies de comunicació amb la frontera francesa van facilitar l’exportació de les pel·lícules i la importació de material cinematogràfic. A més, la ciutat comptava amb quatre estudis de rodatge: Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon i Lepant (Pons-Boixader). Adrien Porchet va explicar el 1981, amb una certa *naïveté* la seva relació amb els mitjans sindicalistes abans de la guerra:

A cette époque, dit-il, je n’avais pas d’opinions politiques, je n’en ai pas tellement maintenant non plus, mais je lis les journaux, je m’informe... A ce moment-là, j’étais syndiqué à la CNT, au Syndicat des spectacles publics. J’avais une très mauvaise réputation vis-à-vis de certains producteurs et metteurs en scène, parce que je défendais les ouvriers, les électriciens, les machinistes. A midi, j’aurais dû aller manger au restaurant avec la direction, tandis que le personnel technique n’avait droit qu’à des plats froids. Alors je leur ai dit qu’il n’y a rien à faire, je préfère rester avec mes copains de la technique. Il y eut aussi des histoires, car parfois je disais à mes copains : Venez, on va aussi au restaurant. On me prenait pour un révolutionnaire, pour un agitateur.

Avec les bons rapports que j’entretenais avec le personnel technique, les autres chefs opérateurs commencèrent à me

faire des réclamations sous le prétexte que je ramassais tout le boulot ; c'est vrai qu'il m'arrivait de travailler sur deux films en même temps, à raison de deux fois sept heures par jour, sautant d'une production à l'autre. (Gimenez : s.p.)

L'any 1981 Adrian Porchet explicà que, sense adonar-se'n, es va trobar de ple i al mig de la guerra, i que lluitava amb la càmera més que no pas amb l'arma (4). També que estava a punt de finalitzar el rodatge d'*Hogueras en la noche*, la nit del 19 de juliol del 1936, quan es va assabentar del cop d'estat; aleshores no era conscient que havia començat una revolució i que el títol de la pel·lícula era premonitori.

Adrien Porchet va tenir una participació destacada en la filmació de les imatges de les columnes anarquistes al front d'Aragó. Ell i altres operadors van ser enviats per l'"Oficina de Prensa y Propaganda de la CNT-FAI". Els operadors van filmar les escenes que a Barcelona es van muntar sota el títol genèric de *Los aguiluchos de la FAI por las tierras de Aragón*. És una sèrie de quatre films dedicats a les activitats de la columna Durruti a diversos llocs d'Aragó: Gelsa, Pina de Ebro, Farlete, Bujaraloz, Osera i Siétamo. Els comentaris són de l'escriptor i periodista Jacinto Toryho, director del diari anarquista *Solidaridad Obrera*, autor de l'himne confederal "A las barricadas" y responsable de l'Oficina de Prensa y Propaganda de la CNT-FAI. En els documentals domina un to triomfalista característic del moment bèl·lic. Jacinto Toryho adopta un to èpic en la seva locució, que de vegades resulta ridícula en contrast amb les imatges que veiem. Quan descriu l'avenç de la columna Durruti diu: "majestuosa e imponente es la sencillez con que avanza nuestra columna motorizada, rosario de coches donde marcha lo más florido de nuestra juventud". En realitat el que veiem és una columna militar molt poc professional, amb automòbils particulars mal adaptats per la situació del front. Altres comentaris són un bon exemple de les passions que despertà la guerra d'Espanya i com s'adapten referents de la mitologia hispànica a la nova situació social:

Ahí anda Durruti, nuestro Durruti. Durruti, armazón de gigante y corazón de niño, músculos de acero, voluntad inquebrantable, todo bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, descendiende de El Empecinado y de Don Quijote, posee la valentía y la temeridad del bravo guerrillero de la Independencia que con sus cachorros hundió en el fango las glorias del invasor Bonaparte. Y posee también los fervores justicieros del Hidalgo de La Mancha, esencia de nuestro propio espíritu. El nombre de

Durruti vuela hoy en romances de cariño por pueblos y aldeas como el de todos los tipos recios de nuestra raza. El pueblo sencillo y generoso crea sus héroes en el troquel del romancero y la simpatía de las masas los populariza concentrando en ello todo su afecto y su sentir más puro. (Martínez Pau, 2008: 431)³

Els germans Porchet van tenir una contribució significativa al desenvolupament del format documental amb voluntat d'informació. Així ho va indicar Román Gubern en destacar la importància que van tenir aquests films per desenvolupar un llenguatge cinematogràfic que no tenia tradició en el país:

Mucho más importante resultó la producción anarquista de carácter documental, tanto por su volumen (superior al de cualquier otra organización partidista republicana), como por su originalidad y vehemente antifascismo. La serie documental inaugurada por "Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón", iniciada con dos reportajes en agosto de 1936 para seguir los avances de la columna Durruti procedente de Barcelona y en su reconquista aragonesa, ilustró perfectamente el difícil aprendizaje de la técnica informativa en un contexto profesional con escasísima tradición en este campo, muy alejado de la pujante escuela documental británica y sin figuras de la talla de un Joris Ivens, un Roman Karmen o un Henri Storck. La técnica fue mejorando en los reportajes que siguieron, titulados "La toma de Siétamo" (1936), "La batalla de Farlete" (1936), ambos del operador suizo afincado en España Adrien Porchet [...]" (Gubern, 1986: 17).

Aquests reportatges trobaran una continuïtat, encara que sigui en format ficcional i amb grans problemes de distribució i censura en la pel·lícula de Llorenç Llobet Gracia *Vida en sombras* (1948), en la qual és fonamental la seqüència amb imatges de la lluita contra la rebel·lió militar feixista en els carrers de Barcelona.

Les declaracions d'Adrien Porchet són molt útils per copsar, des dels ulls d'un estranger radicat al país, la caòtica realitat dels primers mesos de guerra i revolució.

J'étais en train de finir un film qui s'appelait *Hogueras de la noche* –Feux dans la nuit– (titre prémonitoire !) et le soir du 19 juillet je ne m'étais pas rendu compte qu'il allait y avoir une révolution je croyais qu'il s'agissait de nouveau

3 La tesi doctoral de Pau Martínez Muñoz conté en apèndix la transcripció d'aquests documentals.

de grèves, de manifestations. Très peu de temps après, des miliciens du syndicat des spectacles publics de la CNT sont venus au studio et nous ont dit qu'ils avaient besoin d'un opérateur pour le front. Alors, ils m'ont embarqué au front. (Gimenez s.p.)

Porchet va ser obligat a marxar al front amb les primeres columnes de milicians. Va formar part de la columna Durruti a Bujalaroz, prop d'Osca. Ell era responsable d'un equip cinematogràfic format per nou milicians, i era l'únic que tenia coneixements tècnics:

Nous travaillions en 35 mm. J'avais une Debie de 120 mètres et deux petites Bell & Howell 30 mètres à la main, celles que j'utilisais le plus. Un jour, il y eut une attaque de la cavalerie et de l'aviation fasciste, à une dizaine de kilomètres plus loin." "On m'a dit : Tu viens au front avec nous. Je leur ai répondu : Je fais mes actualités et mes films de guerre ici. L'un d'entre eux m'a collé un revolver aux fesses, en m'avertissant : Soit tu viens au front avec nous, soit tu restes ici". Et c'est ainsi que j'ai été en première ligne et que le me suis mis à filmer directement les combats. Peu à peu, je me suis habitué à la guerre, je participais aux réunions d'état-major. Je me souviens que Durruti m'avait engueulé en me recommandant de poser ma caméra et de prendre un fusil, mais je lui avais répondu : Je leur donne plus de courage, à tes hommes, avec mon appareil qu'avec un fusil !

J'avais une totale indépendance dans le choix de mes sujets. J'aurais même pu filmer des exécutions de fascistes ou de curés, mais ça, je ne l'ai jamais voulu. Au front, je menais la même vie que les miliciens, Il y avait des moments de grand calme et dans l'ensemble une très bonne ambiance entre les miliciens, en raison du sens poussé de l'autodiscipline.

Les bobines étaient envoyées à Barcelone pour être développées. Pour le son, il existait des camions d'enregistrement, mais l'opérateur qui s'occupait du camion du son de la Fox nous avait déclaré qu'il était d'accord d'assurer la sonorisation, à condition qu'on lui tire une ligne du front à Barcelone, sinon il refusait. Alors, bien sûr, on 'a pas pu tourner avec du son ! Ce qui fut vraiment dur, c'était de devoir filmer, avec ma caméra sur l'épaule, des copains miliciens blessés ou tués. Mais, dans ces moments-là, on a une autre mentalité. Lorsque, en novembre 1936, Durruti est parti défendre Madrid avec certains éléments de sa colonne, je suis retourné vivre à Barcelone. (Gimenez s.p.)

Adrien Porchet, doncs, va col·laborar en diverses pel·lícules que documentaven la guerra. Destaquen els documentals *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. *Estampas de la revolución antifascista* (1, 2 i 3) del 1936, *Alba sobre Espanya* (1938), un curt amb imatges de la Guerra Civil, problemes socials, la presa de les armes, els sindicats CNT i UGT, *La batalla de Farlete*, més de deu documentals del front d'Aragó. Quan Durruti va decidir participar en la defensa de Madrid, Adrien Porchet va abandonar la columna i tornà a Barcelona. Des de la ciutat comtal treballà com a documentalista de la vida de la ciutat en guerra i durant els dies difícils dels maig de 1937 va cobrir els atacs entre anarquistes i comunistes pel control de Telefònica, des de la mateixa Plaça Catalunya.

El film més destacat és el dedicat a *La toma de Siétamo*. Aquest va ser el documental més preuat de la sèrie. Es va filmar amb una tècnica més sofisticada i amb considerable perill per als operadors. Fèlix Marquet, que era l'ajudant de Porchet, ho recordava així:

Ya cerca del pueblo, arrastrándonos por el suelo seguimos las diversas fases del ataque. La toma de vistas, se hacia poco menos que imposible, pues los fusiles y las ametralladoras, no dejaban de funcionar un instante. (...) Había que defender una loma del pueblo, desde donde se dominaba la carretera de Huesca. Esta carretera fue tomada por los rebeldes en la primera jornada. De esa misma loma pude tomar el bombardeo de Siétamo por nuestra aviación.

Porchet se portó muy bien en los momentos de peligro. Sin reparar en nada marchó solo hacia el pueblo, cargado con la cámara. Pero antes me arregló la "Debríe", en un lugar adecuado, y me dijo: "Yo me llevo la "Eyeme" y tú con esa, no descuides de tomar todas las fases del bombardeo".

(...) Yo tenía que atravesar cada día la carretera de Huesca para llevar a Porchet los chasis de la película virgen que cargaba en Sipán y volvía con otros de película ya impresionada.

(...) Una tarde, Porchet se atrevió a penetrar en una casa abandonada, con el decidido propósito de fotografiar a los fascistas. Pero no pudo conseguir su objeto y además estuvo a punto de quedarse en ella para siempre. Gracias al auxilio de un grupo de milicianos que se vieron obligados a abrir un fuego intenso de fusilería, pudo Porchet salir ileso de su hazaña. Se le quemaron algunos metros de película impresionada que de haberlos salvado hubieran constituido un documento inestimable para la historia del cinema revolucionario. Fue a consecuencia de habersele vertido una botella de líquido inflamable.

Manuel Pérez de Somacarrera, "Cómo se filmó la toma de Siétamo", *Ilustración Ibérica* no 3 (marzo 1938) (Martínez Muñoz, 2008: 145).

El relat està organitzat en tres blocs: la preparació de l'assalt, l'atac al poble (moment de màxima tensió) i el desenllaç feliç amb la victòria. *La toma de Siétamo* és un relat cinematogràfic anarquista dedicat a un episodi de la guerra, i amb clara voluntat propagandística. El públic a qui va destinat és a la rereguarda i cal convèncer-los que el conflicte és en vies de solució a favor de la causa revolucionària. L'estructura narrativa imita els films de ficció i té una progressió dramàtica. Fins i tot s'incorpora la dramatització d'algunes escenes que estan protagonitzades pels milicians, amb falsos diàlegs. El reportatge posa de manifest la pretensió documental de mostrar els fets al públic com si els espectadors fossin presents a la batalla. A més destaca la voluntat de construir un relat entretingut. El film va tenir una bona rebuda crítica. Un comentarista va escriure: Un reportatge que situa el seu realitzador, Porchet, com a un dels nostres homes de cinema més ben dotats per al gènere. I Porchet n'ha sortit magníficament... Passen per davant dels nostres ulls la valentia, el menyspreu de la pròpia vida, de les nostres heroiques milícies. La veu paternal de Durruti. L'emoció càlida del soldat passat a les nostres línies... Un gran reportatge." (citat a Raufaut i Chico, 1986: 25)

Robert Porchet va ser també el càmera del documental *Barcelona trabaja para el frente* (1936), dirigit per Mateo Santos⁴. És un documental sobre l'activitat del "Comité Central de Abastos" que fornien Barcelona i el front d'Aragó. El film presenta imatges de fàbriques i xemeneies, els carrers de Barcelona, els locals del Comitè en plena activitat, els locals d'emmagatzematge i distribució de queviures, l'escorxador, fàbriques d'embotits, de pastes alimentàries, la indústria de transformació de productes lactis i fàbrica de galetes Victòria, on es fa el "Postre del miliciano". Dones cosint una bandera en els tallers "Calasanz". Camions de repartiment pels carrers de Barcelona, ciutadans recollint les seves racions a l'economat de Santa Coloma. L'hotel Ritz de Barcelona convertit en "Hotel gastronòmic n° 1", amb emblemes d'UGT i de la CNT; Es mostren imatges de les cuines i del menjador on brigades de cambrers serveixen a comensals populars, asseguts en llargues taules. Al

4 <https://www.youtube.com/watch?v=eBFhLKnaZzc>

campament de la Columna Durruti, prop de Burjaraloz, es serveix una paella als milicians. La pel·lícula no es va arribar a estrenar. Es va considerar que no era convenient projectar imatges amb una gran exhibició de vitualles, en un moment quan ja havia iniciat la restricció en la distribució de queviures entre els barcelonins.

En el film de ficció *Aurora de esperanza* (1937), dirigit per Antonioli Sau amb guió d'ell mateix⁵, Adrien Porchet fou operador. El film és un melodrama d'inspiració anarquista sobre la desesperada situació de la classe obrera i l'inici de la revolució social. Un comentari a *Popular Film* indicava les expectatives despertades:

Puede decirse que el verdadero protagonista es la masa. (...) un poema recio y hondo, descrito en fotogramas de vivísima emoción, en que se hace honor al proletariado, llegando al fondo de todas las conciencias libres. También se refleja en ellos el carnaval amargo de un ser bueno, amante de la verdad y de la justicia, que, junto con otros seres desgraciados por la incomprensión y la tiranía de "los bien comidos y vestidos", libró consigo mismo una horrible lucha interna, hasta ver salir la nueva Aurora de esperanza, que ha de redimir a la humanidad de su esclavitud. (Martínez Pau, 2008: 356)

L'argument és d'una gran simplicitat (com en totes les primeres pel·lícules mudes i sonores), però el més destacable és la inversió de valors. Així, el protagonista és Joan, un obrer que en tornar amb la seva família de les vacances troba que la fàbrica ha tancat i ha acomiadat tots els treballadors. Aquest fet provoca l'inici d'una llarga sèrie de preocupacions, intents de trobar feina, que el submergeixen en la desesperació i provoca misèria i fam a la seva família. Marta, la seva dona, intenta també buscar feina però únicament en troba com a maniquí de roba interior. Considera que és una feina poc digna i –per pressions del marit– decideix rebutjar-la. Més tard en Joan envia la família al poble on viuen els pares de Marta i on podran tenir un plat a taula. Joan s'alia amb altres aturats per buscar feina. Així inicia un procés de politització i acaba liderant una manifestació i posteriorment una marxa de

5 *Aurora de esperanza*. Barcelona 1937. Producción: SIE Films. Dirección: Antonio Sau. Fotografía: Adrién Porchet. Segundo operador: Sebastián Perera. Sonido: Rosendo Riquer. Montaje: Juan Pallejá. Decorados: Antonio Burgos. Música: Jaime Pahissa. Estudio no 1. Laboratorios: no 1. Conservación: incompleta, Filmoteca Española. (Martínez Muñoz 19).

la fam que es dirigirà cap a Madrid. El títol del guió era *La marcha del hambre*. El camí de la marxa passa pel costat del poble dels pares de Marta. Allí els arriba la notícia que ha esclatat la revolució social. Joan va a buscar a la seva família per anunciar-los l'aurora d'esperança que inicia el poble treballador.

Aquesta pel·lícula fou la primera producció anarcosindicalista d'un llargmetratge argumental, i tenia un clar objectiu comercial alhora que permetia donar treball als obrers de la indústria cinematogràfica. La tria del guió es va fer després d'una selecció entre centenars de propostes. Com indicava la revista *Umbral*: "Centenares de argumentos revolucionarios pasaron por las manos de los escritores que componían la comisión de lectura. Todos los temas coincidían. Rebeliones populares, alcoholismo, prostitución, revolución... prostitutas y alcohol se mezclaban una y mil veces entre las manos de los aturdidos lectores" (Sala Noguer 90). El guió que va aprovar el Comitè de Producció fou el titulat "La marcha del hambre", de l'aragonès Antonio Sau. Es van introduir canvis en el guió original i es va canviar el títol. El definitiu va ser *Aurora de esperanza*, i el mateix guionista es va encarregar de dirigir-lo.

Revistes com *Blanco y Negro* i *Mi Revista* van dedicar-li dures crítiques. En canvi, Luis Veramón a la revista *Umbral* (1-10-1938) va ser molt més positiu, destacant el caràcter que tenia d'experiment social:

Aurora de esperanza resultó un mal filme, desde el punto de vista social y desde el punto de vista comercial: no así en su aspecto artístico. Su argumento es falso y no correspondía a la psicología del pueblo español. Su propio autor confesó más tarde que lo hizo a petición del Comité; que él quería dirigir un filme y que entonces sólo le encargaban la dirección al que llevaba un argumento. Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción, pero el ambiente había sido logrado magníficamente y un buen gusto artístico se advertía en todas las escenas. Abundaban los planos de gran belleza plástica y los intérpretes se movían libres del recuerdo del clásico escenario de tablas. Félix de Pomés y Enriqueta Soler lograban en aquella película una de sus mejores interpretaciones. Era una película en la que los errores de bulto se mezclaban continuamente con destellos de arte y de ingenio. (citat a Juan-Navarro, 20011: 535)⁶

6 Luis Veramón va escriure una valoració de la producció espanyola durant la guerra d'Espanya. Sobre *Aurora de Esperanza* opinava: "De repente alguien se acordó de los estudios vacíos,

Els personatges d'*Aurora de esperanza* estan construïts seguint l'esquematisme retòric àmpliament desenvolupat en la literatura popular anarquista. Com ha explicat Martínez Muñoz:

Se trata de arquetipos, personas buenas y malas encarnadas por obreros de nobles intenciones frente a burgueses abyectos, ejemplo de todos los vicios y agentes de la explotación humana. Unas figuras que están definidas por su condición social más que por sus caracteres psicológicos individualizados en un acusado contraste entre ricos y pobres. Por ello, los diálogos se simplifican al máximo y en algunos casos hacen añicos algunos de los valores que se reclamaron con fuerza durante la República como la igualdad entre los sexos, una demanda que se incrementó con particular intensidad durante la Guerra Civil con la iniciativa de la asociación Mujeres Libres, un colectivo que situó

de la normalidad en la retaguardia y de la necesidad de producir películas cuyo contenido correspondiera el estado actual del país. (...) El furor revolucionario llegó después; centenares de argumentos revolucionarios pasaron por las manos de los escritores que componían la comisión de lectura. Todos los temas coincidían. Rebeliones populares, alcoholismo, prostitución... revolución, prostitutas y alcohólicos se mezclaban una y mil veces entre las manos de los aturdidos lectores. Se eligieron algunos, *Prostitución*, *Barrios Bajos*, *Como fieras*, *Remember*, *Nosotros somos así*, y entre ellos *Aurora de Esperanza*. (...) Entre los muchos errores de aquel funesto Comité de Producción, hay que destacar el acierto de este primer ensayo de cinema social. (...) *Aurora de Esperanza* resultó un mal film, desde el punto de vista social, y también desde el punto de vista comercial; no así en su aspecto artístico. Su argumento era falso y no respondía a la psicología del pueblo español. Su propio autor confesó más tarde que lo hizo a petición del Comité; que él quería dirigir un film y que entonces sólo le encargaban la dirección al que llevaba un argumento. Todo el desarrollo de la obra carecía de emoción, pero el ambiente había sido logrado magníficamente y un buen gusto artístico advertíase en todas las escenas. Abundan los planos de gran belleza plástica y los intérpretes se movían libres del recuerdo del clásico escenario de tablas. Félix de Pomés y Enriqueta Soler lograban en aquella película una de sus mejores interpretaciones. Era una película en la que los errores de bulto mezclábanse continuamente con destellos de arte y de ingenio. Y aunque la crítica lo calificara como malogrado ensayo de cinema social, nosotros reclamamos su reivindicación por ser el primer intento del cinema social que se lleva a la pantalla española por un director de la nueva generación" ("Revisión de films españoles. *Aurora de Esperanza*, primer ensayo de cinema social" *Umbral* 46,1 octubre 1938).



Figura 3: Cartell Aurora de Esperanza

las reivindicaciones femeninas en primer plano. Los roles que desempeñan cada uno de los integrantes de la familia distan por completo de los postulados libertarios que reclamaban el pleno derecho de las mujeres. (2008: 353)

Alguns crítics van considerar que *Aurora de esperanza* és un film precursor del Neorrealisme italià (Cabeza San Deogracias, 162). En opinió de Martínez Muñoz una de les últimes seqüències de la pel·lícula sintetitza les intencions de la pel·lícula i connecta amb el sentit profund de la proposta política llibertària que es manifesta com un crit contra la injustícia.

En una seqüència veiem el protagonista al costat de l'estàtua de Colom de Barcelona, on s'ha congregat una multitud d'aturats. El veiem com s'enfila al pedestal del monument per dirigir-se a la massa en un pla de composició simbòlica, Joan està al costat de l'estàtua del lleó, símbol de força, mentre increpa la gentada perquè s'uneixin a l'acte de rebel·lia. Un acusat contrapicat enalteix les dues figures en el més clàssic estil de la cinematografia soviètica mentre el protagonista fa el seu discurs: "La resignación es de cobardes, protestemos con todas nuestras energías. Somos hombres... ¡Como tales tenemos todos derecho a vivir! ¡Parados, unámonos todos, y acabemos con esta vergüenza! Hagamos la marcha del hambre ¡todos a la capital, al Parlamento!" (Martínez Muñoz, 2008: 355). Les primeres imatges d'obrers picant martells en una forja amb imatges de maquinària industrial, que és el logo de SIE Films ("Sindicato de la Industria del Espectáculo") dona una idea de la inspiració en el model de Sergei M. Eisenstein, el gran cineasta soviètic. El dramatisme de la música, els plànols en contrapicat durant la marxa dels obrers, són alguns dels elements que demostren aquesta inspiració.

4. Retorn a Suïssa

De retorn a Suïssa els Porchet van continuar fent cinema amb més o menys sort. Arthur Porchet, amb l'ajut d'Adrien, va dirigir *Mobilisation 39*. És una pel·lícula, amb actors no gaire bons, sense gaire mèrit i que té un caràcter de documental. És un exercici de propaganda de les meravelles i de l'excel·lent moral de l'exèrcit suís en la vigília de la Segona Guerra Mundial. Va ser tan mal rebuda per la crítica que els autors van decidir no filmar una segona part que s'havia previst. Una segona pel·lícula va ser *Notre armée* (1939) produïda pel Département militaire fédéral.

L'any 1942 els germans Adrien i Robert Porchet van ser els responsables de la fotografia del film *Le Drapeau de l'Humanité*, dirigit per Kurt Früh i Gertrud Spoerri. Les imatges presenten les activitats de l'Agència dels presoners de guerra de la Creu Roja durant la Segona Guerra Mundial. Aquesta pel·lícula va ser premiada al Festival de Cinema de Venècia el 1942. Un resum de la pel·lícula es pot llegir a Marina Meier (137–138). La Creu Roja, que va fer un paper ben galdós durant la segona guerra mundial, confirma la seva actuació amb aquets documental d'autobombo no gaire reeixit. En la *Revue internationale de la Croix- Rouge* del 1942 es llegia:

L'acollida d'aquest commovedor documental, en el qual s'alternen imatges i vistes de conjunt preses a les instal·lacions de l'Agència Central de Presoners de Guerra, escenes rodades als camps de presoners durant les visites dels delegats del Comitè Internacional, així com episodis enregistrats en el transcurs de les repatriacions de presoners, ha estat molt favorable per part del públic i la premsa. (Meier, 2006: 129)

A la mateixa *Revue* s'informava pocs mesos després:

El jurat de la Mostra de Venècia, compost per delegats oficials de les nacions que participen en aquest certamen, acaba d'informar al Comitè Internacional de la Creu Roja que la medalla de la Biennal ha estat atorgada a la pel·lícula *Le drapeau de l'humanité*. Aquest documental realitzat recentment descriu i comenta l'actuació del Comitè Internacional de la Creu Roja i de l'Agència Central de Presoners de Guerra a Ginebra. Després d'haver estat presentat a la majoria de ciutats de la Suïssa occidental, *Le drapeau de l'humanité* es projecta actualment en versió alemanya a un gran nombre de localitats de la Suïssa central. Així mateix, s'està enllestint una versió en llengua anglesa del documental. (Meier, 2006: 129)

La vàlua limitada del film es pot comprovar en una seqüència en la qual uns representants de la Creu Roja visiten un camp de presoners alemany. Aquesta escena és coneguda com "la sopa és bona", en la qual el doctor Roulet demana si pot provar la sopa servida als presoners. Quan el seu col·lega Descoedres li demana si és bona, ell respon: "És molt bona. És molt, molt bona i molt espessa." (Meier, 2006: 138).

L'últim film que vull destacar també té un caràcter propagandístic. *L'oasis dans la tourmente* (1942) va ser co-

dirigit per Arthur Porchet i els seus fills es van encarregar de la fotografia. Filmat durant la guerra, la pel·lícula lloa l'acció del Comitè Internacional de la Creu Roja. Presenta la vida de la població francesa prop de Ginebra, on Jeanne, una infermera, es va retirar després d'un amor fallit, amb famílies disperses per l'inici de les hostilitats. Filmada en escenaris naturals barrejat amb clips de notícies, la pel·lícula va ser rebuda com un intent positiu per a la producció de cinema suís.

La família Porchet van viure en un temps convuls. Van ser decisius en la implantació del cinema sonor a Suïssa i a Catalunya. Amb l'inici de la guerra d'Espanya van participar de maneres diverses en la filmació del conflicte, en especial de la intervenció anarquista. Retornats a Suïssa van participar en films de propaganda. Signe dels temps, van adaptar-se a les noves realitats. El director de fotografia John Alton va dir que el *film noir* "It's not about what you light, it's about what you don't light." Llum i ombres omplen la pantalla i creen un diàleg complementari. De manera semblant les vides i actuacions d'aquesta família de cineastes, les llums i ombres d'un temps de crisi, marcaren la seva intervenció al món del cinema a Suïssa i Catalunya.

ENRIC BOU

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Bibliografia

- BUACHE, Freddy (1998), *Le cinéma suisse: 1898–1998*, Lausanne: L'Âge d'Homme.
- CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (2005), *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española*, Madrid: Rialp.
- CERDÁN, Josexo y FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, "Estudios Cinematográficos Orphea Film (I) : la química de un sueño", <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj1017./s>>, [Consulta 01.04.2016]
- GIMÉNEZ, Antoine, "Souvenirs de la guerre d'Espagne. Cine y Anarquismo. Cinéma et anarchism", <<https://gimenologues.org/spip.php?article128>>, [Consulta 01.04.2018]

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906–1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (2001), “Los quince primeros años del cine en Cataluña”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, num. 16, 39–74.
- GUBERN, Román (1986), *1936–1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid: Filmoteca Española.
- HORWITZ, Jonah, “On Jacques Feyder’s *Visages d’Enfants*” *Film Intelligence* <<http://www.filmintelligence.org/collegium-3.htm>>, [Consulta 01.04.2018]
- IRIBARREN, Teresa (2012), *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: PAMSA.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2011), “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936–1937).” *Bulletin Of Spanish Studies* 88.4, 523–540.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2008), “La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936–1939) “. Universitat Pompeu Fabra.
- MEIER, Marina (2006), “Le drapeau de l’humanité: una pel·lícula sota els auspicis dels arxius”, *Revista Catalana d’Arxivística* 25, 129–44.
- MESSERLI, Franco, “*L’appel de la montagne* (1922/23): Restauration du film de Arthur Adrien Porchet. Sauvetage d’un film muet”. <http://fr.memoriav.ch/html/fr/home/film/projets/f-appel.htm> [Consultat 01.04.2018] “Montaña de ficción”, <<https://montanadeficcion.com/2012/03/15/1923-lappel-de-la-montagne/>>, [Consultat 01/04/2018].
- PITHON, Rémy (2009), “Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques : quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915—1945)”. *Babel*, <<http://babel.revues.org/683>> [Consultat 01/04/2018].
- PONS, Queralt i Alba Boixader (estiu 2013), “1936. “Hogueras en la noche” i les mines de Fígols.” *L’Erol : revista cultural del Berguedà* 32 (116), 24–27.
- RAUFAUST I CHICO, Miquel (1986), “Arthur, Adrien i Robert Porchet en el cinema de la Segona República.” Manuscrit dipositat a la Filmoteca de Catalunya.
- SALA NOGUER, Ramón (1993), *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao: Ediciones Mensajero.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2004), *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890–1977)*, Sevilla: Universidad de Sevilla. Servicio de publicaciones.

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje 1. <<https://www.youtube.com/watch?v=BEJ6lZi5dz8>>

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje 2. <<https://www.youtube.com/watch?v=bVBPhnU-E6s>>

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. Reportaje 3. La toma de Siétamo <<https://www.youtube.com/watch?v=DbtTi7Nmirk>>

Aurora de esperanza <https://www.youtube.com/watch?v=EyTv6pY_6zk>

Le Drapeau de l'Humanité <<https://avarchives.icrc.org/Film/13799>>