

LA FIGURA FEMENINA EN EL CINE ANARQUISTA DURANTE LA GUERRA CIVIL: ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE BARRIOS BAJOS (1937) Y AURORA DE ESPERANZA (1937)

Fernández-Ostos, María Teresa
Máster en Comunicación y Cultura
Universidad de Sevilla
teresafost@gmail.com

RESUMEN: Durante la Guerra Civil en España se desarrolló un cine impulsado por los sindicatos como forma de difundir sus ideologías. La CNT, al igual que la UGT, creó su propio Sindicato Industrial del Espectáculo (SIE Films) donde se abordaban valores y modelos anarquistas. El cine libertario reflejaba a través de personajes masculinos valores culturales y cívicos, pero no utilizaba el rol femenino de igual manera. Este estudio aborda la presencia y los roles asignados a la figura femenina en el cine anarquista, tomando como objeto de análisis las películas *Barrios Bajos* (Puche, 1936) y *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937)

PALABRAS CLAVE:

Mujer, cine, Guerra Civil española, anarquismo, Barrios Bajos, Aurora de Esperanza.

ABSTRACT: During the Spanish Civil War developed a cinema stimulated by the trade unions as way of introducing their ideologies. CNT, as the UGT (General Trade Union of Workers), created his own Industrial Union of the Spectacle (SIE Films) where values and anarchistic figures were appeared. The anarchistic cinema was showing across the masculine role his ideological values, but wasn't using the feminine role of equal way, using as object of analysis the movies: *Barrios Bajos* (Puche, 1936) and *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937).

KEYWORDS:

Woman, cinema, Spanish Civil War, anarchism, Barrios Bajos, Aurora de Esperanza.

INTRODUCCIÓN

El cine ha sido desde sus inicios una forma de propaganda utilizada por aquellos que deseaban difundir sus valores en la población. A través de sus guiones y personajes las distintas corrientes ideológicas tenían la posibilidad de mostrarse de manera positiva ante el público y dejar en evidencia a las posturas opuestas. De esta manera durante la Guerra Civil Española el cine se posicionó como un arma más con la que defender la República y, desde los distintos partidos, como una forma de extender su cultura política. El cine era un vehículo cultural para la formación intelectual y moral de los trabajadores, un instrumento más al servicio de la educación, algo fundamental en el pensamiento libertario. El franquismo, como la Alemania nazi o la URSS de Stalin fueron bien consciente del poder persuasivo del cine.

Desde el anarquismo se potenció un cine con una vertiente tanto comercial como política, con el objetivo de que sus guiones atrajesen al gran público. Para ello se tomaron diferentes medidas como la creación de un Sindicato del Espectáculo, cuyo objetivo era racionalizar los recursos del cine (MONTERO y RODRÍGUEZ, 2005: 117). LA CNT junto a la FAI fueron las dos organizaciones anarquistas que tomaron control del sector cinematográfico, gracias sobre todo a la “tradicional ascendencia de los trabajadores del sector” (MARTÍNEZ-BRETON, 2000: 136).

En plena Guerra Civil, las salas españolas proyectaban tanto películas directamente traídas de América como una pequeña producción propia. CNT y UGT, como principales sindicatos mayoritarios, se convirtieron en los “nuevos empresarios” que buscaban mejorar las condiciones de los trabajadores del espectáculo (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005:18). Se trataba de un cine que, aunque proyectaba un sentido propagandístico ácrata, se servía del entretenimiento y de las técnicas “hollywoodienses” para difundirlo. De esta manera entre 1936 y 1938 se produjeron más de sesenta películas desde el Sindicato Industrial del Espectáculo (SIE films), productora vinculada a la CNT.

Entre las películas más destacadas encontramos los dos films que analiza esta investigación: *Barrios Bajos* (Puche, 1937) y *Aurora de Esperanza* (Sau, 1937). Ambas películas suponen una importante aportación del cine anarquista a la cinematografía española, una por su amplia y aceptada difusión en la época y la segunda por el contenido propagandístico inserto. El objetivo de este estudio es analizar la figura femenina en ambas películas como forma de ejemplificar el personaje que desempeñaban las mujeres en el cine libertario.

Partimos de la concepción anarquista que sitúa a las mujeres como iguales ante sus compañeros varones, pues ya en 1866 Bakunin exponía en su *Catecismo revolucionario* la importancia de las mujeres, situadas en una sexta categoría de revolucionarios y de las cuales señala que “ellas son nuestras camaradas, y deberemos considerarlas como nuestro tesoro más preciado sin cuya ayuda no podemos triunfar” (BAKUNIN, 1866: 4).

En este estudio pretendemos estudiar los dos roles que protagonizan las mujeres en el cine de producción ácrata, los cuales se desarrollan en dos órbitas: ya sea el de esposa y madre (rol de castidad) o el de prostituta (rol de indecente), que insertos en un contexto anarquista continúan manteniéndose a pesar de las diferencia con la ideología oficial.

CONTEXTO HISTÓRICO: EL CINE EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

El objetivo de la política republicana era que la Guerra Civil no influyera en el ritmo normal de las ciudades, para lo cual cines, teatros y demás salas de espectáculos continuaban abiertas. Mientras en Madrid y Barcelona los partidos y sindicatos pugnaban por los estudios de producción, rodaje, laboratorios y todas las empresas relacionadas, en el resto de ciudades solo actuaban sobre las salas de proyección (DIEZ PUERTAS, 2003: 1). El enfrentamiento entre sindicatos por el control del sector cinematográfico, y sobre todo por el control de las salas, llevó incluso a marcar con distintivos que asociaban las salas de cine a las agrupaciones. (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 22-23).

La política cinematográfica del anarquismo español era una de las más activas, pues gran parte de los trabajadores del sector estaban afiliados (DIEZ PUERTAS, 2003:1). En cuanto a la industria cinematográfica se impulsó la política de intervención por parte de los obreros, trasladando la máxima de que “el cine y todo lo que en él se produjera debía ser de quienes lo trabajaban” (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 20), los trabajadores pasaban así a ser cooperativistas.

En noviembre de 1936 se produjo un acuerdo entre los sindicatos por el cual se paralizaban las proyecciones en la capital debido a la guerra. El pacto, según la UGT, no fue respetado por la CNT lo que propició que la Junta de Defensa de Madrid se planteara la creación de una nueva institución encargada de regular el sector cinematográfico, de donde nació la Junta de Espectáculos (JE), fundada en febrero de 1937 (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 21). Este organismo se encargaba de regular la presencia sindical en la dirección de los espectáculos, hasta que en octubre del mismo año impondría una dirección estatal dejando en minoría a los propios sindicatos. La JE creó un reglamento que entró en vigor el 6 de abril de 1936, por el cual se encargaba de administrar los recursos económicos que generaba el sector cinematográfico, pasando así a gestionar la programación, distribución e incluso la censura (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 38). Comenzaba a desarrollarse un cine con fines propagandísticos, entre los cuales destacaba la defensa de la legitimidad de la República y sus idearios políticos. A través de la Junta Técnica de Espectáculos, con representación de UGT, CNT y miembros del Gobierno, se promovió un cine documental propagandístico a la vez que se regulaba la entrada de cine exterior, censurando aquellas películas que pudieran contener un mensaje contrario a los valores republicanos. La industria cinematográfica sería tomada de esta manera como el mejor método para difundir las ideas democráticas (MARTÍNEZ-BRETÓN, 2000: 137)

EL CINE ANARQUISTA: EL USO DEL CINE COMO MÉTODO DE PROPAGANDA

Siguiendo a Porton, el cine anarquista es aquel que produce y distribuye películas que promocionan de forma activa la resistencia en el lugar de trabajo, la pedagogía anarquista y las insurrecciones antiestatistas. A la vez incluye a aquel cine que desde una óptica anti-anarquista expone las características de individualismo antinómico y acción directa colectiva (PORTON, 1999: 17). En cuanto a su origen, algunos autores lo relacionan con el posmodernismo, pero esta

concepción eliminaría más de un siglo de lucha obrera (PORTON, 1999:16). Desde los inicio del cine, los protagonistas anarquistas solían estar demonizados, construyendo una serie de estereotipos divididos en imágenes positivas o negativas del movimiento. Estas imágenes se vinculaban a la violencia e irracionalidad, por lo que los grupos anarquistas necesitaban combatirla mediante su propia propaganda (PORTON, 1999: 24-26).

Tras el golpe militar del 18 de julio, la CNT creó una Oficina de Información y Propaganda, gestionada por el periodista Jacinto Toryho. Esta oficina se encargó en sus primeros trabajos de acudir al frente, donde se rodaron algunas escenas que serían distribuidas en el primer film anarquista: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), dirigido por Mateo Santos (MARTÍNEZ MUÑOZ, 2008:49). El uso del cine y el resto de sistemas de comunicación (radio, libros e incluso misiones pedagógicas) se tomarían como elementos auxiliares que facilitarían la “transformación intelectual” dentro del régimen comunista libertario (IV CONGRESO CNT, 1936: 2).

El papel que jugó la CNT como censor en el cine se llevó a cabo a través del Sindicato Unitario de Barcelona, el cual llegó a establecer un artículo por el que se recogía la imposibilidad de proyectar ningún film con “*marcado sabor reaccionario o tendencia a desacreditar los postulados de la libertad y la humanidad*” (MARTÍNEZ-BRETÓN, 2000: 135)

Para el desarrollo de un cine anarquista, la CNT llegó a promover concursos de guiones cinematográficos. Esta iniciativa no tuvo mucho éxito, no por el número de guiones que llegaron, sino por la mediocridad de los mismos, lo que obligó a cerrar el certamen (MONTERO y RODRÍGUEZ, 2005: 115). De esta manera se intentaba llegar al público en general, buscando conocer qué temas eran los que más atraían para producir obras adaptadas a sus intereses. Esta medida estaba relacionada directamente con el uso de técnicas provenientes del cine norte americano, el cual tenía una gran aceptación.

Superando su vertiente más populista, el cine seguía teniendo un carácter propagandístico que aumentaba debido a la situación de guerra en la que estaba inserto el país. Es por ello que el cine fue tomado como un “arma de lucha” para defender los intereses y legitimidad de la República. La diferencia de la propaganda de cada película residía en el hecho de que cada una respondía a los intereses del partido político o sindicato que estuviera detrás (MARTÍNEZ MUÑOZ, 2008: 49). En el caso anarquista, la CNT promovió sus películas bajo la productora SIE Films, la cual aparecía reseñada en el inicio de todas las obras. La cabecera de esta productora estaba protagonizada por obreros manuales, lo que ya en sí era una declaración de sus principios (MONTIEL MUES, 2008: 64).

El cine anarquista debía tener un fin didáctico, con el objetivo de llegar al pueblo de una forma más sencilla, alejada de la estética dogmática del resto de propaganda. Para ello se propuso, de manos de Miguel Espinar, presidente del Comité Económico de Cines, un “cine para entretener”. Este cine se producía como una copia del formato “hollywoodiense”, más cercano al gusto del público. El cine libertario tomaba una vertiente más mercantilizada para adquirir los objetivos de difusión de su mensaje (MONTERO y RODRÍGUEZ, 2005: 117). Gracias a esta nueva

concepción del cine nacerían películas como *Barrios Bajos*, cuya ideología estaría sometida al guion principal.

El lastre de la concepción de las películas como propaganda se exponía en la recaudación posterior en taquilla. Solo *Barrios Bajos* superó este obstáculo. Por su parte *Aurora de Esperanza* supuso el primer largometraje de cine social en España, pero solo se proyectó cinco veces en Madrid. Así, Araceli Rodríguez y Julio Montero señalan que “como obra propagandística era perfecta, pero como película era muy imperfecta” (MONTERO y RODRÍGUEZ, 2005: 117).

LA FIGURA FEMENINA EN EL CINE: EL ESTEREOTIPO ANARQUISTA

Es importante señalar que no se puede hablar de anarcofeminismo hasta la década de 1970. Anteriormente, en la época estudiada, solo podemos contemplar la presencia femenina en los sectores anarquistas con una serie de reivindicaciones críticas a la represión sexual y a favor de su independencia (PORTON, 2001:51-52). El cine de la CNT durante la Guerra Civil muestra por tanto una ideología ácrata pero dirigida a los hombres. La presencia femenina queda relegada a un segundo plano en el que toma el rol de ayudante, objetivo u oponente del héroe anarquista.

La ideología anarquista de la CNT reconocía la igualdad económica femenina, dando un paso al reconocimiento en la igualdad entre ambos sexos. La representación femenina en el anarquismo venía desde las propias afiliadas, las cuales accedían a la ideología a través de los ateneos o las revistas como *Generación Consciente* o *Revista Blanca*. No sería hasta 1934 cuando se fundara en Barcelona el Grupo Cultural Femenino, conjunto de carácter femenino en la CNT. Más tarde, en 1936, a través de la publicación de una revista con el mismo nombre se funda en Madrid el colectivo Mujeres Libres (MENDEZ, 2002: 31-32).

Los valores anteriores a estos grupos femeninos se dividían en dos vertientes. La primera, originaria del S.XIX, daría pie al movimiento sufragista y estaba vinculada a los principios burgueses, con un interés más centrado en desechar la influencia religiosa y obtener algunos derechos políticos. La segunda vertiente, de inspiración obrera, sí se manifestaría a favor de la igualdad material. De esta vertiente nacería el posterior anarcofeminismo, con figuras como Virginia Bolten en Sudamérica, quién ya a principios del S.XX lucharía por los derechos sociales y laborales de la mujer a través de sus discursos y la que sería su revista *La Voz de la mujer* (BELLUCI, 2003). Desde el anarquismo español no existía una pugna directa por ofrecer una posición autónoma e igualitaria a las mujeres, sino que se centraban más en defender la necesidad de su educación. De esta manera algunas publicaciones como las revistas *Blanca*, la revista *Generación Consciente* (rebautizada como *Estudios*) o *Mujeres Libres*, buscaban atraer a las mujeres e inculcarles sus valores. Las mujeres no se tomaban como una fuerza independiente, sino como una “correa transmisora” de cada partido (MÉNDEZ. 2002: 33). De esta manera el cine anarquista de los años 30 visualizaba la realidad que manifestaba dentro de los propios sindicatos, dando el papel fundamental a los hombres y un papel secundario a las mujeres.

La representación femenina en el cine ha seguido tradicionalmente las dos imágenes de mujer: casta o prostituta. Así, en el imaginario social el cine ha construido una referencia de mujer que se proyectaba a la sociedad posteriormente (GALLEGO, 2012:12). La presencia de mujeres suele tomar un papel secundario, ya sea como acompañante (esposa, novia o amiga) o como atracción sexual. De esta manera podemos ver cómo en *Aurora de Esperanza* aparece la figura de Marta, esposa del protagonista, el cual se representa como defensor de los valores ácratas pero que ante el trabajo de su cónyuge muestra rechazo e incluso acaba sacándola y enviándola junto a sus padres. Se propaga así la idea de que la revolución y las marchas obreras, de las que participa el protagonista, no son tarea femenina. La visualización del personaje de Marta responde al rol de madre-cuidadora, definiéndose desde su primera aparición en escena, en la cual hace referencia a sus hijos ante una pregunta sobre su estado. Se trata pues de un personaje vacío, que no aporta siquiera un matiz romántico a la película, sino que enmarca un rol femenino ligado a la maternidad y sin intereses propios (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 162).

El otro estereotipo presente se ejemplifica en la mujer indecente, es decir en la asociación con la prostitución. En *Barrios Bajos* aparece una clara denuncia desde la ideología anarquista al ejercicio de la prostitución como resultado del mercantilismo. Se trata de una denuncia que se manifiesta a través de la representación de la prostitución asociándola a la explotación capitalista (CAPARROS LERA, 1981: 190-191). Desde el IV Congreso de la CNT, celebrado del 1 al 10 de mayo de 1936, ya se señaló la necesidad de que hombres y mujeres dispusieran de sus cuerpos sin que se legislara sobre ningún aspecto sexual, proclamándose el “amor libre”. Esta concepción partía de la inexistencia de una obligación sexual en la sociedad libertaria (IVCONGRESO CNT, 1936: 5).

Este ideal de mujer alejada de trabajo y cuyo protagonismo se asocia a su compañero masculino dista de los principios anarquistas defendidos por los primeros colectivos feministas, como el ya mencionado Mujeres Libres. Aunque cabe reiterar que la lucha anarcofeminista, según expone Porton, no se desarrolla plenamente hasta la década de 1970, los grupos de carácter femenino que comenzaban a surgir se mostraban contrarios a las costumbres represivas y a la necesidad de asociar a las mujeres al matrimonio, entendido como una institución burguesa. Esta posición contraria a la representación sumisa de la mujer se puede considerar un primer indicio del posterior anarcofeminismo (PORTON, 1999:51).

En cuanto a la censura impuesta en el cine de la zona Republicana, esta atendía más a los contenidos políticos que a los mensajes de carácter amoroso o sexual. Desde el Sindicato Unitario de Barcelona, perteneciente a la corriente anarquista, se señalaba que “no se pasará ninguna película que tenga un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de libertad y humanidad” (MARTINEZ-BRETÓN, 2000: 135). La censura republicana no se diferenciaba de la censura en el resto de países vecinos, y aunque el tema político estaba más vigilado, también eran motivo de censura las situaciones en la cuáles aparecían referencias sexuales (PAZ REBOLLO y MONTERO DÍAZ, 2010:388). En contra de lo que se daba en la

zona sublevada, en la cual se estableció un código de censura cercano al estadounidense Código Hays, la zona republicana admitió en sus películas la visualización de mujeres ligeras de ropa o interpretando a prostitutas (MARTINEZ-BRETÓN, 2000:139). Un ejemplo de esta representación femenina asociada a la prostitución la encontramos en *Barrios Bajos*, donde se muestran prostitutas e incluso se desarrolla una escena en la cual una pareja entran en una habitación y comienzan a desvestirse. Este tipo de escena tan explícita se puede entender como una marca de denuncia ácrata. El cine anarquista busca de esta manera llegar a sus adeptos mediante la representación de los “desheredados”, pues siguiendo a Lily Lituak, sería en ellos donde “enraizara la fuerza moral del anarquismo” (LITUAK, 1988: 50)

Respecto a la mujer como trabajadora del sector, cabe destacar la imagen que se seguía asociando a las actrices y personal femenino en la cinematografía. La tradición de España las tildaba de indecentes, igualándolas en muchas ocasiones a las prostitutas. Aun así durante la guerra las condiciones de las mujeres mejorarían debido a la vinculación del sector con los sindicatos y partidos políticos (NASH, 1999: 127).

ANÁLISIS DE BARRIOS BAJOS

Dirigida por Pedro Puche en 1937, *Barrios Bajos* está basada en la obra de teatro de Luis Elías, adaptada al guion técnico por Antonio Sau. Se trata de la primera producción del SIE Films, la cual recibiría numerosas críticas por la baja presencia de valores anarquistas. Antonio del Amo, cineasta y exmilitante anarquista, afirmaba sobre esta película que “tiene un tinte social pero muy negativo, es fundamentalmente apolítica” (CAPARRÓS LERA, 1981: 189). Aun así fue reseñada por varias revistas de la época. *La Vanguardia* publicó el 25 de mayo de 1937 una crítica en la que señalaba la falta de concordancia del film con la obra teatral en la que estaba inspirada, lo que hacían de la película una “obra gris”, con escenas “sueltas” que en ocasiones resultaban “inmorales cuando no de mal gusto”. Sobre la representación de la sociedad, *La Vanguardia* sentenciaba que el director no había sabido “reflejar el vivir de la gente del hampa” (LA VANGUARDIA, 25/05/1937, P.5).

El film *Barrios Bajos* presenta la historia de El Valencia, un obrero que protege a sus amigos y reivindica los valores anarquistas. La película comienza cuando Don Ricardo, amigo del protagonista, asesina al amante de su esposa y huye a la pensión donde vive El Valencia, el cual le acoge por haberle ayudado anteriormente ante la justicia. Como opositor a ambos personajes aparece Floreal, un proxeneta que con ayuda de una señora mayor atrae a jóvenes para dedicarse a la prostitución. En escena aparece Rosa, una mujer de la que El Valencia se enamora y protege contra Floreal, aunque esta prefiere a Don Ricardo. El final presenta una lucha entre El Valencia y Floreal por la protección de sus amigos, en la cual El Valencia muere dando el visto bueno a la relación amorosa entre Don Ricardo y Rosa.

La película incluye los siguientes personajes: El Valencia, Don Ricardo y Floreal, como protagonistas y directores de la acción. Siguiendo la teoría actancial de Greimas podríamos dividir a los personajes como: Sujeto protagonista (El Valencia), Objeto (Rosa), Ayudante (Don

Ricardo) y Oponente (Floreal). Todos ellos son personajes presentes y están caracterizados de forma directa, aunque en ocasiones aparecen rasgos a través de una caracterización indirecta, como en el caso de Don Ricardo, el cual se muestra de forma poco definida. La construcción de la identidad de los personajes está íntimamente ligada con el ambiente en el que se desarrolla la acción, el cual determina su comportamiento e influye a la hora de mostrar los rasgos ácratas¹.

El drama se construye a través de un triángulo amoroso, que se sostiene en contra del héroe-protagonista. Este tipo de guiones estaba claramente influenciado por el cine “hollywoodiense” y deriva del interés de la CNT de promocionar un cine más atractivo con el que aumentar la audiencia. Tal fue el éxito de este formato que *Barrios Bajos* se situó en el octavo puesto entre las películas más vistas en España durante la Guerra Civil, en concreto estuvo proyectándose durante 20 semanas (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 166)

Barrios Bajos fue una de las películas más influyentes durante el conflicto, no por su contenido ideológico sino por su difusión. Insertos dentro de la trama se añadieron valores anarquistas, aunque estos eran los menos, como la dignidad de los más pobres, la figura del obrero como héroe y protector, el sacrificio por sus valores, la identificación negativa de la clase alta y la corrupción de dicha clase. El personaje de El Valencia se sitúa como un ejemplo de valores anarquistas en torno a la educación, pues siendo analfabeto busca aprender. Siguiendo a Cabeza San Deogracias “la revolución empieza en el interior de cada obrero: aprendiendo a leer y a escribir” (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 167-170).

Los personajes femeninos desempeñan una labor de ayudantes u objetivos, estas son Rosa, Mae y Doña Rita. Se trata de personajes secundarios pero con un gran valor en la trama. Estas mujeres interpretan los dos roles femeninos asignados en el cine, Rosa sería la mujer decente mientras Mae y Doña Rita serían las indecentes directamente relacionadas con la prostitución (GALLEGO, 2012: 16).

- LA FIGURA DE ROSA Y MAE

La figura femenina en esta película la representan principalmente Rosa y Mae. Se trata de dos personajes completamente opuestos, que acompañan a los adversarios. Así mientras una encarna los valores positivos del trabajo, la decencia y la honradez, la otra representa la banalidad, vagancia y falta de ética.

Ambas mujeres han tenido relación con el mundo de la prostitución, pero han reaccionado de forma distinta. El personaje de Rosa presenta a una mujer honrada que trabaja de asistenta de hogar para un hombre de clase alta. Su personaje entra en acción cuando los proxenetes “la ofrecen” a su jefe, el cual intenta violarla. En su huida pronuncia una frase (“¡qué asco!”), que deja clara su posición y el rechazo a la actitud masculina. Su relación con los hombres se plantea dentro del “amor romántico”, actitud que dista de la usual defensa anarquista de las relaciones de pareja. La posición conocida como “amor libre” era una de las defendidas por los anarquistas, manifestándolo en el IV Congreso de la CNT. En las actas de este congreso

¹ La Teoría actancial de Greimas y el proceso de caracterización de los personajes se ha extraído de PRÓSPER RIBES, J. (2004) *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. UPV. Valencia.

podemos observar la siguiente conclusión: “El comunismo libertario proclama el amor libre, sin más regulación que la voluntad del hombre y de la mujer, garantizando colectivamente la vida de los hijos” (IV CONGRESO CNT, 1936: 7).

Por su parte Mae representa a una mujer sin principios, que se vende y se deja maltratar por el antagonista (Floreal). Mae muestra a un tipo de mujer indecente, que prefiere los lujos al trabajo y que se deja manipular. Es contraria a todo ideal ácrata y su final negativo se relaciona con esta posición. En todas las secuencias es maltratada por Floreal, quien la trata como mercancía y la ofrece como prostituta. La presencia del maltrato físico está totalmente normalizada en un contexto de prostitución, pues siguiendo a Gallego, “con las prostitutas está todo permitido”, y el espectador no interpretaría de forma negativa las agresiones que se producen contra ella. En cambio si aparecen como negativas las producidas contra Rosa, pues se vuelve a enfrentar el rol de decencia contra indecencia (GALLEGO, 2012: 148).

La doble moral que se produce con los personajes femeninos viene dada por la necesidad de legitimarlos, así mientras una sigue un comportamiento normativo es aceptada por el público, en contra de la otra, la cual “es la consecuencia de ser prostituta” (GALLEGO, 2012: 148). Estas figuras distan mucho de los roles anarquistas asignados a la mujer, pues desde la ideología libertaria se exponía la independencia femenina, unida a su educación y formación laboral, para lo cual se crearían asociaciones específicas como Mujeres Libres (ANDRÉS GRANEL, 2006: 43-44).

- LA REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUCIÓN

Respecto a la prostitución, la ideología anarquista propugnada desde los colectivos femeninos la señalaba como el resultado del sistema capitalista y se situaban en contra de ella, pero no así de las prostitutas. Las mujeres que ejercían la prostitución derivaban de la opresión que el capitalismo ejercía sobre ellas y se eliminaba mediante la educación y la posibilidad de trabajo asalariado. Los colectivos femeninos plantearon que, para contribuir a su eliminación paulatina, se debía fomentar una prostitución liberatoria, que orientara a las mujeres hacia otros trabajos y les facilitara atención médica, psicológica y educativa (MÉNDEZ, 2002: 34)

De esta manera, al igual que expone Nash, el movimiento de reforma sexual anarquista ofrecería una visión moral diferente en contra de las actitudes sexuales dominantes. Buscaba de este modo eliminar el silencio y tabú en torno a la problemática sexual, alejándola e “la clandestinidad donde la tenía confinada la moral dominante (NASH, 1995: 283-284).

La representación de la prostitución atiende a la configuración que la sociedad se realiza de la misma (GALLEGO, 2012:13). El discurso creado en torno a ella por la ideología anarquista se traduce en un rechazo directo, sin culpabilizar a la mujer sino al sistema en el que se circunscribe. La prostitución se representa de manera negativa, vinculándola a la falta de moral, a ambientes decadentes e incluso a la muerte. En el caso de *Barrios Bajos* incluso se llega a mostrar una escena en la cual una prostituta va a atender a un cliente y éste se da cuenta que una de las chicas del burdel acaba de fallecer, saliendo del mismo por temor al entorno.

La representación de los burdeles realiza una comparación con la compra de ganado o mercancía. El mismo título de la película hace referencia a los escenarios que en ella se representan, ambientándose en el barrio chino de Barcelona, conocido por sus relaciones con las drogas y la prostitución. Así cuando en *Barrios Bajos* aparece en escena el prostíbulo se muestra cómo las mujeres desfilan delante de los hombres. Se podría tratar de una comparación mujer- ganado, en la cual la mujer es tratada como un objeto que se elige y se puede comprar, máxima aberración del sistema capitalista. Siguiendo a Gallego la representación del prostíbulo atiende a la creación de “un lugar proscrito, alejado de la buena sociedad pero al que acuden hombres que pueden pagarlo” (GALLEGO, 2012: 100), contrario a todos los valores morales y de igualdad social propugnados por el ideario ácrata.

ANÁLISIS DE AURORA DE ESPERANZA

El film dirigido por Antonio Sau fue estrenado en 1937. Producida por SIE Films es una de las obras con mayor contenido propagandístico. En ella se muestra a una familia obrera compuesta por Juan (padre), Marta (madre) y Antonio y Pilarín (los hijos). El drama comienza cuando el padre se queda en el paro y debe buscar un trabajo para mantener a su familia. La situación del país con cientos de parados le impiden obtener un empleo, lo que empeora la situación familiar y el padre obliga a la mujer y los hijos a volver al pueblo. Ante la situación de miseria Juan se une a otros trabajadores en una marcha por la dignidad y el trabajo, que finaliza con la llegada de la “Revolución”.

Respecto a los personajes, podemos ordenarlos siguiendo la Teoría actancial de Greimas como: Sujeto protagonista (Juan), Objeto (trabajo), Destinatario (su familia: Marta y los niños) y Oponente (el paro). Esta división de los roles nos muestra que hay personajes presentes y definidos, y otros que existen relacionados directamente con el ambiente de la obra. Esta película se caracteriza por no tener un personaje oponente definido, sino que es la propia situación de desempleo la que pugna contra el protagonista y ante la cual se revela. El rol de ayudante no aparece en el film, solo se puede identificar en el momento de la marcha con los trabajadores, en la cual el resto de obreros acompañan a Juan situándose como ayudantes del sujeto protagonista para reivindicar su objetivo².

Con esta película se realizaba por primera vez en España un largometraje de cine social, que no tuvo toda la aceptación prevista, pues tenía demasiadas limitaciones, aunque propagandísticamente era considerada “perfecta” (MONTERO y RODRÍGUEZ, 2005: 117). En ella se pueden analizar a través del personaje principal masculino, Juan, los valores ácratas de dignidad ante la pobreza, el rechazo del capital, la definición negativa de la clase alta como derrochadora y la unión de los trabajadores (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005:166). Es también destacable la decisión del personaje de afiliarse a la CNT, exponiendo de esta manera “el despertar” de la conciencia del protagonista (PORTON, 2001:92).

² La Teoría actancial de Greimas y el proceso de caracterización de los personajes se ha extraído de PRÓSPER RIBES, J. (2004) *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. UPV. Valencia.

El guion de la película mantiene un tono simple y directo, que busca transmitir el ideario a todo el público mediante secuencias emotivas y demagógicas. En estas secuencias el protagonista no llega a enfrentarse directamente a nadie, aunque proyecta su discurso contra los que considera cómplices de su situación. De esta manera se desarrolla una película aséptica que, aunque con valores propios del anarquismo, no desarrolla conflicto. Un ejemplo se puede observar en la escena del mitin ante los obreros, el protagonista llama a la Revolución desde la legalidad, lo que choca con la ideología de la propia CNT, más luchadora (CAPARROS LERA, 1981: 180-181).

Otro hándicaps ante los que se enfrenta este film es la ausencia de un personaje antagonista delimitado. Durante toda la obra el personaje principal se enfrenta contra varias situaciones en la que entra en conflicto con otros personajes, pero en ningún momento se señala a uno como el antagonista, pues todos “piensan” igual que el protagonista pero no pueden ayudarlo (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 160). Esta ausencia de un personaje oponente definido hace que la película no disponga de todos los elementos necesarios para desarrollar una trama, pues el conflicto no se puede dirigir ante nadie, lo que puede crear confusión ante el público. Esta falta de definición, junto a la estructura del guion demasiado realista y desprovisto de dramatismo, hizo que su aceptación fuera mínima. El exceso de realidad se mantiene hasta la escena final, en la cual se produce la llegada de “la Revolución” mediante un repetitivo telegrama sin énfasis ni acción, muy alejado del modelo “hollywoodiense” al que estaban acostumbrados los espectadores (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005: 161-162).

El exceso de realismo de *Aurora de Esperanza* se ha llegado señalar como antecedente del neorrealismo italiano (CABEZA SAN DEOGRACIAS, 2005:162), a la vez que se destaca en ella la influencia del cine soviético (MADRID CRUZ, 2010: 162). Esta búsqueda del realismo contrasta con el contexto de España en 1937, año en el cual la CNT perdería influencia (PORTON, 2001: 93).

- LA FIGURA DE MARTA: LA MUJER TRABAJADORA

La ausencia de un personaje antagonista se añade a la poca presencia que el personaje femenino tiene en la obra, cuya función podría responder al rol de ayudante pero que solo actúa como destinataria del objeto de la trama. La mujer está representada en el film por la figura de Marta, esposa del protagonista. El papel de Marta se caracteriza por incidir fundamentalmente en el rol de madre, que desde el inicio ya señala. El papel de Marta está vinculado al hogar, apareciendo en la mayoría de las escenas en labores relacionadas con él (CABEZA SANDEOGRACIAS, 2005: 162).

El rol de Marta es por tanto el de mujer “decente” y es el seguimiento de este rol el que la hace desaparecer de escena cuando se va a desarrollar la acción predominante. Siguiendo a Gallego “las mujeres honestas no pueden embarcarse en determinadas aventuras ni pueden hallarse en según qué lugares” pues se las considera más débiles y su postura no les permite arriesgarse (GALLEGO. 2011: 29).

El modelo que personifica Marta en *Aurora de Esperanza* sigue la representación de la femineidad doméstica, dejando ver que el trabajo solo es una opción cuando es necesario mantener a la familia, no como una elección personal (AGUADO y ORTEGA, 2011: 103). Es por ello que cuando la familia empieza a tener mayores problemas económicos es cuando Marta sale en busca de trabajo, lo que conlleva que su marido se retraiga como hombre. Esta secuencia es un reflejo de la realidad española de la época en la cual el trabajo femenino no conlleva la “emancipación” de la mujer, sino la creación de otro espacio donde ésta trabaja para mantener a la familia (AGUADO y ORTEGA, 2011: 103).

La representación de una mujer trabajadora en los años 30 es contraria a los postulados anarquistas, pues se la llegaba a culpabilizar del paro masculino por la competencia que generaban. Aun así ya en el Congreso fundacional de la CNT se hizo mención a la injusta situación de subordinación de la mujer en las relaciones familiares y en 1931 se mencionaría la necesidad de un salario mínimo para ambos sexos (ESPIGADO TOCINO, 2002: 54).

De esta manera dentro del anarquismo existirían dos concepciones entorno al trabajo femenino. La primera postura defendería la situación de la mujer en el hogar, asignado por el carácter biologicista de las ideas transmitidas por Proudhon. La segunda postura propugnaría una actitud más emancipadora y contraria a la represión, que sería la que defenderían los colectivos femeninos insertos en los sindicatos (ESPIGADO TOCINO, 2002: 42-43). La primera postura está directamente ligada con la concepción natural de la división del trabajo, la cual asigna una doble identidad en las mujeres obreras, que conlleva una dispersión en sus objetivos (AGUADO Y ORTEGA, 2011: 111).

El anarquismo, junto a otros sectores obreros, contribuyó a la visualización de la mujer trabajadora desde una postura revolucionaria, utilizando su imagen como un símbolo con función movilizadora. Este modelo continuaba excluyendo a las mujeres, pues solo les reconoce su independencia en momentos claves (luchas, guerras...) como sostén de la familia y como portadora de los ideales cuando los hombres no podían hacerlo (AGUADO Y ORTEGA, 2011: 114-115). En la década de los 30, con la creación de sectores femeninos, como Mujeres Libres, se defendería el trabajo asalariado de las mujeres como método de emancipación, a la vez que subrayaba la necesidad de que ese trabajo estuviese compaginado con la labor maternal, señalando la necesidad de crear guarderías y comedores escolares e incidiendo en el reparto de las tareas domésticas (MÉNDEZ, 2002:34). Estas ideas enfrentaron a los sectores anarquistas, siendo criticadas y manifestando la desunión que conllevaría la realización de las reivindicaciones femeninas (MÉNDEZ, 2002: 35).

Con todo es bagaje político, *Aurora de Esperanza* muestra un personaje femenino retraído y sujeto a las directrices del varón, el cual es máximo protagonista de la revolución. Como mujer, el trabajo que pueda desempeñar Marta conlleva el desprestigio de su marido, el cual sentencia que “vivir de tu trabajo me repugna” y al que tiene que mentir sobre sus verdaderas funciones. La relación mujer y trabajo, al representar el trabajo que puede desempeñar Marta, se vincula con la falta de honor y por ello todas las mujeres “decentes” lo rechazan. Cuando el marido descubre en qué consiste el trabajo de su mujer (modelo de escaparate) entra en la tienda acusando de

explotadores a quienes allí están, “rescata” a su mujer y manifiesta que “tendrán que buscar a otra que no tenga el amparo de un hombre”. Cuando Marta manifiesta que lo hizo por mantener a su familia y que no ve indignidad en ello Juan se aleja por la humillación social que esto plantea. El personaje femenino retorna de esta manera su virtud al dejar el trabajo, aunque se muestra doblegada ante su marido.

El cine anarquista desarrollado por la CNT en los años 30 muestra la continuidad en los valores burgueses respecto a las mujeres y aunque entre sus filas ya contaba con sectores femeninos con valores igualitarios, estos no se representaban en su cine. La mujer se muestra como compañera del hombre, no es revolucionaria sino que apoya las decisiones del varón y lo alienta.

CONCLUSIONES

La CNT desarrolló un sector cinematográfico amplio dirigido a un público en guerra. Este hecho intensificó la necesidad de incluir propaganda en las obras, aunque no se podían dejar de lado las técnicas comerciales para atraer al público, las cuáles consistían en añadir métodos del cine de Hollywood. El cine libertario ofrecía obras en las cuales insertaba valores ácratas en guiones dirigidos al entretenimiento, lo que en muchas ocasiones entraba en conflicto con el propio ideario.

Tanto los personajes como los argumentos se convierten en reflejo de la ideología anarquista, fomentando la presencia del héroe-obrero, cuya función en la obra es resaltar la importancia y la nobleza del trabajo frente a la hipocresía y despilfarro de la burguesía y el capitalismo (CAPARROS LERA 1981: 191). La figura femenina queda en esta representación a un lado, pues las mujeres desarrollan un papel más sumiso y de estereotipo más burgués. Esta distinción se debe a que el papel femenino no estaba suficientemente delimitado en esta época.

Desde el cine todavía no se exportaba la figura femenina equiparable a la masculina. Aun así ya existían movimientos femeninos ácratas durante la Guerra Civil, que abogaban por la igualdad de derechos y oportunidades laborales, éstos no llegaron a la representación cinematográfica, sino que se presentaban en revistas y panfletos dirigidos a las mujeres y, en muchas ocasiones, creados por ellas mismas, como son las ya mencionadas *Revista Blanca*, *Mujeres Libres*...

La mujer representada en las películas anarquistas atendían a los dos estereotipos básicos: casta o prostituta. La única excepción aparecería en la visualización de mujeres en el frente, a las cuales se les asignaría un rol masculino. El cine anarquista durante la Guerra Civil visualizaba en sus personajes masculinos las virtudes y valores de su ideología, pero estos roles no se repetían en los personajes femeninos. Podemos contemplar como en las películas los protagonistas siguen siendo principalmente masculinos y cuando aparecen mujeres éstas representan roles más cercanos a los ideales burgueses. Este hecho iría remitiendo con la llegada del anarcofemismo, el cual representaría cinematográficamente la lucha de las mujeres a partir de la década de los 70 y 80 con películas como *Journeys from Berlin* (1981), la cual añadiría temas anarquistas en la representación identitaria femenina (PORTON, 2001:51)

La representación femenina en contraposición con los valores anarquista podía llevar incluso a contradecir los argumentos del propio film, otorgando a los personajes masculinos posturas contrarias al ideal libertario. Un ejemplo lo podemos observar en la muerte de Juan, protagonista de *Barrios Bajos*, el cual manifiesta una actitud religiosa. En *Aurora de Esperanza* la contradicción de valores surge cuando el protagonista manifiesta su autoridad frente a la mujer y marca qué es el varón quien debe quedarse y luchar para conseguir la Revolución.

El cine libertario de la Guerra Civil es por tanto un cine cargado de propaganda ácrata con el fin de mostrar de forma positiva su ideología, adaptándose para ello a lo que el público reclamaba. El estereotipo femenino relacionado con la domesticidad continuaba siendo el que predominaba socialmente, por lo que era el que se representaba en la realidad. El cine, como cualquier otra expresión cultural, se encarga de configurar el imaginario social, transmitiéndolo y perpetuándolo. De este modo, hasta que las películas no se comenzaron a desvincular de los roles femeninos sumisos, la sociedad no normalizaría su presencia. El anarquismo se iría recreando poco a poco introduciendo los valores impulsados desde las filas femeninas para alcanzar una sociedad igualitaria en la que se pudieran desarrollar los principios de igualdad y libertad que defendía.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Ana y ORTEGA, M^a Teresa (2011) *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del s. XX*. PUV. Valencia.

ANDRES GRANEL, Helena (2006) "Mujeres libres: emancipación femenina y revolución social" *Germinal* 2- octubre 2006 (43-57)

Documento electrónico: BAKUNIN, M. (1866) *Catecismo revolucionario* En: <http://bibliotecanacionandaluzasevilla.files.wordpress.com/2008/10/catecismo-de-un-revolucionario.pdf> Consultado: 05/05/2014

BEAUVOIR, Simone (2011) *El segundo sexo*. Cátedra. Madrid.

Documento electrónico: BELLUCI, Mabel (2003) *Virginia Bolten la comunera libertaria* En http://www.nodo50.org/dlatapa/2002archivosdlt/sin_hist_12.htm Consultado 05/05/2014

CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (2005) *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. RIALP. Madrid.

CAPARRÓS LERA, J.M. (1981) *Arte y política en el Cine de la República (1931-1939)*. 7^{1/2} S.A. Barcelona

DIEZ PUERTAS, Emeterio (2003) "El cine bajo la revolución anarquista: Cine libertario" *Historia* 16, N° 322 (50-101)

ESPIGADO TOCINO, Gloria (2002) "Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)" *Ayer* nº 45, 2002 (39-72)

GALLEGO AYALA, Juana (2012) *Putas de película: cien años de prostitución en el cine*. Luces de Gálibo. Barcelona

MARTINEZ-BRETÓN, Juan Antonio (2000) *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*. Fragua, Madrid.

LA VANGUARDIA, "Barrios Bajos, primer film de largo metraje, producido por el Sindicato de Industria del Espectáculo" en "Cines y teatros" publicada el 25/05/1937, página 5 En URL: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/05/27/pagina-5/33132217/pdf.html?search=Barrios%20Bajos> consultado el 05/05/2014

LITVAK, Lily (1988) *La mirada roja. Estética y arte en el anarquismo español (1880-1913)*. Del serbal. Barcelona

LÓPEZ, M.V y CARBONELL, M. (1997) *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. Universidad de Murcia. Murcia.

MADRID CRUZ, M^a Dolores (2010) "Y la ley ¿se hizo imagen? El Derecho del Trabajo a través de una década de cine español y norteamericano (1930-1940)" *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº17, 2010 (103-169)

MARTÍNEZ MUÑOZ, Paula 2008 *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)* (tesis doctoral) Universidad Pompeu Fabra. Barcelona

MÉNDEZ, Nelson (2002) "Mujeres Libres de España 1936-1939: cuando florecieron las rosas de fuego" *Otras Miradas*, junio vol.2 N° 001 Universidad de Los Andes, Venezuela (29-37)

MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ, Araceli (2005) *El cine cambia la historia*. RIALP. Madrid

NASH, M. (1995), "La reforma sexual en el anarquismo español", en Bert Hofmann (ed.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Vervuet Iberoamericana, Madrid.

Documento electrónico: NASH, M. (1999) *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*
En: <http://kclibertaria.comuv.com/lpdf/l255.pdf> Consultado: 22/04/2014

PAZ REBOLLO, María Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio (2010) "Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1939)" *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* nº 16, 2010 (369-393)

PORTON, Richard (2001) *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*. Gedisa. Barcelona.

PRÓSPER RIBES, J. (2004) *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. UPV. Valencia.

Documento electrónico: IV CONGRESO CNT 1936 (1-10 DE MAYO 1936), Zaragoza:
Dictamen del sindicato de profesiones liberales presenta al Tema «concepto confederal del comunismo libertario» En *La Revista Blanca*, 8 de mayo de 1936 sacado de *Revista de Trabajo*, Madrid, nº 32, 1970, (pp. 290-299). En http://www.fondationbesnard.org/IMG/pdf/Comunismo_Libertario_mayo_de_1936_Sindicato_de_Profesiones_Liberales.pdf Consultado el 05/05/2014.