

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
De machos y chelis

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (2000). De machos y chelis. La madriguera. (32):63-64.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41906>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

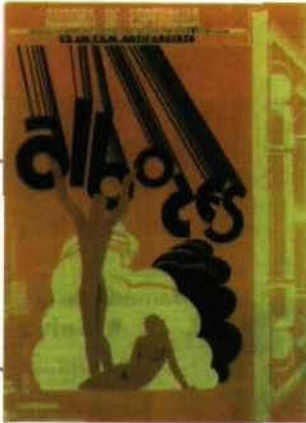
Entidades colaboradoras:



De machos y Chelis

por Ana Nuño

Cartel publicitario de *Aurora de esperanza*



Aurora de esperanza

Antonio Sau

España, SIE Films (Barcelona), 1937

Nuestro culpable

Fernando Mignoni

España, Federación Regional de la Industria del Espectáculo Público del Centro-CNT (Madrid), 1938

Es un dogma de fe, aunque éste tiene el defecto añadido de no formularse explícitamente o presentarse como tal: hay que acercarse al cine producido por los anarquistas durante la Guerra Civil con los guantes de cabritilla de la historiografía del conflicto. En otras palabras, no se contempla la posibilidad de dar cuenta de esta producción desde el aquí y ahora, con la mirada del aquí y ahora, no forzosamente nutrida por las idealizaciones, nostalgias y romanticismos al uso. Pero resulta que es falso que no haya otra manera de leer o recibir las obras del pasado –y todas lo son, incluso, a menudo sobre todo, las que se presentan como dictadas por la más rabiosa actualidad. Julián Ríos, en sus respuestas a una reciente encuesta de la revista *Quimera*, lo dice a su manera refiriéndose a la manera de leer los “clásicos”: “Proust nos lleva a Montaigne, desde Joyce se relee mejor a Flaubert.” En clave cinematográfica: puedo ver hoy el cine de Eisenstein desde las cintas de Chris Marker, y las del grupo Dogme me permiten recontextualizar –“reacentuar”, habría dicho Bajtin– los films de la Nouvelle Vague. O para decirlo desde el bando de la historiografía cinematográfica española más dinámica y revitalizadora: “el historiador de hoy en día tiene que ser simultáneamente: notario, documentalista, sociólogo, analista textual, fabulador de ficciones y a ratos hasta yo diría que psicoanalista.” (Julio Pérez Perucha, “Periferias. Problemas metodológicos para una historia del Cine español”, in José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Visor, Madrid, 1999).

Es innegable que la mera existencia de una copiosa cinematografía realizada en las condiciones imperantes en Barcelona y Madrid entre 1936 y 1938 mueve a pasmo y admiración. Según el catálogo establecido por Carlos J. Sanz Alonso (“La socialización de los es-

pectáculos públicos en Barcelona durante la guerra civil”, *Sin Fronteras* 1, 19 julio 1986 [suplemento de *Solidaridad Obrera*]), la sola producción de la CNT-FAI, a través principalmente del Sindicato único de Espectáculos Públicos (SUEP) creado en 1930 en Barcelona, supera el medio centenar de documentales e incluye media docena de largometrajes de ficción. Sin mencionar los más de sesenta documentales producidos por Film Popular, la productora del Partido Comunista; los noticiarios de Laya Films, productora de la Generalitat; los documentales de Nemesio Sobrevila en el País Vasco, ni, claro está, los clásicos *Tierra de España* (*Spanish Earth*, 1937), de Joris Ivens, y *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, 1938), de André Malraux. Toda esta producción está ampliamente documentada; en cambio, una parte considerable de la misma es desconocida del gran público, y especialmente las cintas producidas por la central anarcosindicalista. Las dos que aquí reseñamos, largometrajes de ficción ambas, han recibido debida atención por parte de conocidos especialistas, Ramón Sala Noguer y J.B. Heinink, entre otros lugares en la imprescindible *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (ed. J. Pérez Perucha, Cátedra/Filmoteca Española, 1997).

Quien escribe estas líneas no es ni muchísimo menos una especialista en esta cinematografía ni una historiadora del cine español, y quizá sea por esta razón que no puede dejar de lado una poderosa perplejidad: la que la asalta después de leer lo escrito sobre *Aurora de esperanza* y *Nuestro culpable* y haber visto estas cintas. Sobre *Aurora de esperanza*, precisamente, no tenía más esperanza que encontrarme con lo que Ramón Sala promete en su análisis de este “folletín obrero de valores humanos”: “para el público contemporáneo, [...] fue una fallida película sobre algo que tenía más que ver con los derechos humanos que con la refriega militar e ideológica en la que estaban inmersos los españoles. Para los que la vieron después, e ignorasen las condiciones de su insólito alumbramiento, es una película a la que se le nota en exceso el artificio y el esfuerzo, al igual que la poca credibilidad de un guión que debió sufrir numerosas negociaciones previas para salir adelante [...]” (*Antología crítica*, p. 112). Estos comentarios críticos y lo que sabemos de “las condiciones de su insólito alumbramiento” (la condición de novato de su director, el aragonés Antonio Sau Olite; la materia argumental de la trama: la lucha por el derecho al trabajo, protagonizada por un trabajador en paro, vista a través de su paulatina toma de conciencia y desembocando en una espontánea “marcha del hambre”; la voluntad, por parte del SUEP, de iniciar con esta cinta “una nueva for-

ma de cine social" y el primer ensayo de "un pequeño Hollywood proletario") prometían una obra quizá deudora de otras cinematografías (la soviética y el cine social estadounidense), quizá también marcada por alguna torpeza en la puesta en escena. Pero nada de lo leído sobre *Aurora de esperanza* prepara al espectador desprejuiciado —que no lleva guantes de cabritilla— para el enfrentamiento con los abundantes lugares comunes que lastran esta cinta.

No deja de sorprender, en efecto, que el primer largometraje de ficción auspiciado por los anarquistas barceloneses rezume a tal punto

los valores más tradicionales de la pequeña burguesía. La familia formada por Juan (Félix de Pomés), Marta (Enriqueta Soler) y sus dos hijos, Pilarín (Ana María Campoy) y Antoñito (Román González "Chispita"), ocupa ostensiblemente el centro de la historia. En cambio, el mundo del trabajo (la fábrica de la que es despedido Juan, junto con muchos otros trabajadores; el grupo de trabajadores en paro que se suma a la marcha liderada por Juan) queda relegado a unas forzadas elipsis narrativas, narradas sintéticamente a



Aurora de esperanza

base de sobreimpresiones y montaje a la soviética. De tal suerte que lo que narra la cinta no es la pregonada toma de conciencia del trabajador en paro, sino la lucha por la supervivencia de una familia, la búsqueda de la recuperación de su estatus perdido.

Aurora de esperanza no es sólo o principalmente una película sobre el hambre, equiparable con *Toni* (1935), de Jean Renoir, o *Las uvas de la ira* (1940), de John Ford, y no lo es o no llega a serlo porque en su concepción misma anida una visión sorprendentemente pequeño-burguesa del trabajador, cuya única finalidad parece ser la de proveer el sustento de su familia y vivir cómodamente encapsulado en ella. Dentro de este marco, especialmente detestable, y asimismo incomprendible desde los postulados anarquistas, es la figura y el papel de la mujer. Pondré sólo un ejemplo. Marta, la esposa de Juan, es un ama de casa mantenida por su marido hasta el día en que, en paro forzoso, éste no puede proveer a su sustento y al de sus hijos. Marta sale a la calle a buscar trabajo, y se ve obligada a aceptar uno degradante (esto no lo vemos, acaso lo intuimos hasta el momento en que azarosamente Juan descubre la verdadera naturaleza del trabajo que ha aceptado Marta, como corresponde a una cinta que está íntegramente narrada desde el punto de vista del "héroe"). Juan recibe de la siguiente manera la noticia de que Marta trabaja de "costurera" en una elegante tienda de modas: —Juan: Sí, claro, alguien tiene que mantener la casa. Si yo no soy capaz de hacerlo... —Marta: Juan, no hables así. —Juan: Hablo porque está sufriendo mi dignidad de hombre. Porque quiero trabajar y no lo consigo. Porque estas manos que

debían ocuparse en algo honrado no encuentran empleo. Porque vivir de tu trabajo me duele, me repugna... " Sorprendente. Si así concebían los anarquistas a la mujer, qué cabía esperar... Afortunadamente existió Federica Montseny, pero por lo visto había anarquistas que la concebían, y concebían el núcleo familiar, exactamente como lo hacían los sectores más conservadores de aquella España (y de ésta).

Más sorpresas. Se nos dice de *Nuestro culpable*, una comedia de enredo filmada en Madrid en otoño de 1937 y que es el último largometraje de ficción realizado y estrenado durante la Guerra, que "queda como testimonio de una época de la vida española tan vitalista y compleja como esta obra cinematográfica que [...] estaba pensada para ser solamente un producto de entretenimiento, y que por eso conserva íntegro su poder de convicción." (Heinink). Ignoro si el "poder de convicción" de una cinta depende o no de su carácter de "entretenimiento", y es éste un debate en el que no ha lugar entrar aquí. En cambio, vale la pena señalar que a través de las peripecias del Randa (Ricardo Núñez), simpático ratero cheli, su director, el italiano Fernando Mignoni, logra plantar una galería de personajes con más densidad que la obligada estereotipia del género cómico. El humor roza por momentos el más delicioso absurdo, y en escenas como la de la visita del prestamista (Manuel Arbó) a la cárcel, enarbolando la imagen de un santo con todo y peana, se infiltra un humor buñueliano de lo más tonificante. El mundo de *Nuestro culpable*, a diferencia del maniqueo y didáctico de *Aurora de esperanza* (digno, en esto, del realismo socialista), no se divide en buenos y malos, o mejor dicho, todos los habitantes de este mundillo, desde los rateros populares hasta el banquero, pasando por el inspector de policía y la directora de la cárcel, comulgan en un mismo arte: el del engaño y la astucia para hacerse con lo ajeno. Mediante el recurso de igualarlos a todos en el "vicio", la cinta de Mignoni alcanza su mayor virtud: hacer un comentario indirecto, transversal, sobre el estado del hombre en sociedad. Y para lograrlo no necesita arremeter contra "una clase dominante que se autoprotege por medio del entramado institucional y que con tal de perpetuarse en su posición de privilegio no tiene el más mínimo reparo en dejar tirado en la cuneta un reguero de víctimas de la injusticia...", como escribe Heinink, con más ciega intencionalidad ideológica que fidelidad a lo manifestado en la cinta. No puede haber, por último, mayor contraste con *Aurora de esperanza* que la que ofrecen sus respectivas figuras femeninas de mayor relieve. Si Marta está condenada a ser la propiedad de su macho, la Greta (Charito Leonis) de *Nuestro culpable* es nada menos que el motor de la acción, y, tan ratera como el Randa, es ella quien lo libera al final. Decididamente generalizador, Heinink concluye de ello que "en la España de 1937 era un hecho asumido que la mujer ya había logrado sus conquistas sociales, dejando atrás las posturas reivindicativas para intervenir plenamente en las tomas de decisión." Tampoco en la de hoy es absolutamente cierta esta estampa paradisiaca de la condición de la mujer, y ciertamente no lo era para los anarquistas que promovieron *Aurora de*