

2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Aplicación de la *Poética* de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937)

José Cabeza San Deogracias  
Universidad Rey Juan Carlos

## SINOPSIS DE AURORA DE ESPERANZA<sup>1</sup>

*Juan*, *Marta* y sus hijos *Antoñito* y *Pilarín* son una familia obrera, que viven de forma modesta pero feliz. Son una familia perfecta: *Juan* y *Marta* se quieren, *Antoñito* hace trastadas infantiles acordes con su edad y *Pilarín*, casi adolescente, aprende a ser ama de casa. Un anuncio del periódico revela un drama que puede afectar a la familia: los hijos de los parados forzosos se mueran de hambre. *Juan* siente un miedo que se convierte en profecía. A la mañana siguiente, cuando llega al trabajo, se encuentra con una nota de despido. *Juan* es un parado y la felicidad de su familia peligra. A lo largo de toda la película, *Juan* busca empleo sin éxito. *Marta* tiene que trabajar en un oficio indigno, a los ojos de *Juan*: modelo de lencería en un escaparate. *Juan* se lo prohíbe y decide enviar a su familia al campo e intenta conseguir un trabajo, que nunca logra. Las condiciones de pobreza en las que tiene que vivir y la presión de sentir la necesidad de su familia hacen estallar a *Juan*. Se produce una transformación: el obrero humilde pasa a ser un agitador de masas. *Juan* arenga a los desempleados y les pide que protesten en el parlamento de la capital por la falta de trabajo. Se organiza una pacífica «marcha del hambre» hacia la capital. Los manifestantes llegan al atardecer al pueblo donde se aloja la familia de *Juan*, que decide quedarse en las afueras y no visitarles por la vergüenza que siente al no tener un trabajo. Al anoecer, un hombre grita que ha llegado la revolución, todos los manifestantes se proveen de armas y *Juan* va a ver a su mujer para anunciarle la llegada de una nueva «aurora de esperanza». A la mañana siguiente, los hombres de la marcha ya son un pequeño ejército armado con escopetas, hoces e instrumentos de labranza. Se dirigen a la ciudad.

En septiembre de 1937, una circular de la Federación Nacional de Espectáculos Públicos de la Industria (CNT) llama a la convocatoria de un Pleno Nacional de Sindicatos de Espectáculos para reorganizar la industria cinematográfica. Según esta circular, la producción cinematográfica anarquista debía estar orientada a la realización de tres clases de películas: educativas, recreativas y mixtas. Éstas últimas eran las más importantes:

Las mixtas, serán a la par que instructivas, recreativas para que el público, al recogerlas, le conmuevan y creen problemas de superación al individuo sin que se dé la menor cuenta de ello, siendo esta clase de producciones la que más importancia debe tener para nosotros, ya que ansiamos colocarnos al nivel revolucionario de las ideas que sustentamos [...].<sup>2</sup>

Las historias mixtas tenían una parte de educativas, de querer crear un nuevo individuo según las ideas anarquistas, y de recreativas «con lo cual buscaremos no crear problemas ni preocupaciones de conciencia al que sólo tenga deseo de pasar un rato». Utilizando el análisis de los elementos de la tragedia que Aristóteles considera necesarios para construir las historias, «si se quiere que el producto poético sea bueno» (Aristóteles, 2000: 63), esta comunicación demuestra que *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937) es una historia con deficiencias narrativas. La voluntad de educar o de crear un hombre nuevo eclipsó algunos principios narrativos básicos: lo ideológico acabó con lo entretenido, con ese «placer» que, según Aristóteles, se deriva de toda imitación. Y así se explica que no *funcionara* en taquilla durante la Guerra Civil española: únicamente alcanza cuatro proyecciones en Madrid durante toda la guerra. Como contraste, la película que más se ve en la capital es *¡Centinela, alerta!* (Juan Gremillón, 1937), que se mantiene 42 semanas en cartelera; las grandes producciones de Hollywood rondan las 20 semanas en las pantallas –*Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1936, 25 semanas), *Bajo dos banderas* (Frank Lloyd, 1936, 23) o *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936, 22)–, y otra película anarquista, pero con un enfoque distinto, el de puro divertimento, dobla las proyecciones de *Aurora de Esperanza: Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937, 10).

Aristóteles establece seis elementos por los cuales una obra es tragedia: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. «Y al margen de éstos no hay ningún otro elemento» (Aristóteles, 2000: 79). De todos estos, dos corresponden a los medios de la imitación –lenguaje y música–; uno, al modo –espectáculo– y tres, a los objetos imitados –trama, caracteres y pensamiento–.

## LENGUAJE Y MÚSICA

*Aurora de Esperanza* busca utilizar el lenguaje para dar dignidad al trabajador. En realidad, en la familia de *Juan* sólo hay una voz. Los niños tienen una presencia muy marginal, sólo sirven para visualizar el drama del hambre con más fuerza: *Juan* no teme por su propio destino, sino por el de sus hijos: inocentes e indefensos. Cuando *Juan* lee en el periódico el drama de los desempleados, instintivamente mira a sus hijos con ternura: ellos no saben de su fragilidad, de su condición de rehenes simbólicos de la sociedad burguesa. *Marta* se define más por lo que hace que por lo que dice. De las 16 secuencias en las que aparece este personaje femenino, en 11 (68%) está visualmente vinculada con ocupaciones domésticas –lavando, doblando ropa, cocinando...– o con la atención de los niños –cuidándoles o vistiéndoles–. Es una figura intrascendente en las conversaciones con su marido: no tiene una voz propia y simplemente se limita a apoyarlo. Además, *Juan* decide enviar a todos al pueblo, como si fuera un lugar no contamina-

do por el sistema capitalista y sus injusticias. Allí *Marta* y sus hijos viven bien: hay una huerta y tiene conejos. Si bien ella presiona a *Juan* diciendo en una carta que necesitan dinero, nunca se les ve sufrir. La sensación es que están alejados de la amenaza del hambre. A partir de que desaparecen de la ciudad, *Juan* se convierte en el epicentro del drama: él es el verdadero personaje que sufre el haberse quedado sin empleo. Está solo, se siente humillado y pasa hambre. *Juan* es el resumen dramático de lo que le sucede tarde o temprano a cualquier obrero. El sistema no tiene sentimientos y, en cualquier momento, puede negarle al trabajador lo que necesita para vivir: la película es la historia de un hombre al que se le niega su lugar. Lo que hace y dice *Juan* es una lección para otros ante la agresión de la sociedad –entendida como sistema– y por eso debe ser perfecto. Sin embargo, esta perfección es irreal, porque utiliza lo que Aristóteles llama «palabras extrañas» (Aristóteles, 2000: 117), refiriéndose al lenguaje que se aleja del uso cotidiano como las metáforas o las palabras insólitas. Cuando la revolución ya ha llegado y el pueblo ha tomado las armas, *Juan* se siente satisfecho, va a hablar con su familia y entonces el lenguaje lo desborda:

[...] Que importan hoy los dolores de ayer, mira sólo al porvenir. La revolución está en marcha. Emocíonate conmigo y goza de este esplendoroso amanecer que es como una bella aurora de esperanza.

En toda la película, el lenguaje de *Juan* le distancia de todos los demás personajes tanto en la forma de expresarse como en el tiempo que utiliza de exposición. En la crítica que aparece en *Ahora* sobre la película se recuerda que «el cine podía ser el arma mediante el cual se llevase a la conciencia de las masas populares la necesidad de poner término a un estado social tan inhumano y a elevar su bajo nivel cultural». *Juan* es la expresión de cómo debe ser el obrero, su modelo. *Juan* interpreta continuamente la realidad, pero, paradójicamente, sin recurrir a un lenguaje de obrero. Representa a un *tipo ideal*: lo que todo anarquista debería sentir y saber expresar. Su lenguaje elevado y llamativo desea cumplir una de las funciones que se le atribuye al héroe: incitar a la emulación. Sin embargo, esas palabras, que supuestamente le dan dignidad, le quitan otras cosas: se daña la verosimilitud del personaje porque «un lenguaje excesivamente brillante oculta los caracteres y el pensamiento» (Aristóteles, 2000: 125). Además, la actitud del resto de personajes resalta aún más las palabras de *Juan*. En muchas escenas, el esquema comunicativo que se desarrolla es el de un mitin, no el de un diálogo. Un personaje habla y los demás asumen como verdad lo que dice y la forma en cómo lo dice.

En una escena, *Juan* descubre que su mujer no trabaja de costurera como ella le había dicho, sino que ha tenido que aceptar lo que, a sus ojos, es un trabajo indignante: modelo de ropa interior en un escaparate público. *Juan* la ve mientras un grupo de jóvenes trajeados se burlan de ella. Este grupo representa un personaje colectivo: la clase media-alta, los *señoritos* quedan identificados por su modo de vestir y se mofan de una mujer de clase obrera que ha tenido que prostituir su imagen para sobrevivir. *Juan* entra lleno de ira a la tienda:

INT/TIENDA DE LENCERÍA/DÍA

JUAN entra enfurecido a la tienda donde trabaja MARTA de maniquí de ropa interior en un escaparate.

JUAN: ¡*Canallas!*

JUAN arranca una combinación de un maniquí y la aplasta entre sus manos.

JUAN: *Y para vender esto tenéis que comprar la decencia de una mujer.*

JUAN arroja con saña la combinación contra el suelo.

JUAN: *¡Bien explotáis la miseria mercachifles asquerosos!*

En la tienda hay dependientes y clientes muy bien vestidos que se quedan paralizados ante el discurso de Juan. No se mueven.

JUAN (Voz en off): *Con qué saña humilláis al hambriento en provecho de vuestro negocio y vosotros clientes ayudáis a este crimen con vuestro cochino dinero.*

Una cliente que viste un collar de perlas y unas pieles inclina la cabeza en señal de vergüenza.

JUAN: *Pero ese pelele se os acabó ya. Habréis de buscar otro que no tenga el amparo de un hombre.*

En cuanto a la música, que según Aristóteles «es la que más contribuye a una conformación atractiva [de la tragedia]» (Aristóteles, 2000: 81), se limita a reforzar el tono sombrío y triste de la historia, lo cual era un error comercial. De las películas españolas, el público esperaba todo lo contrario. *¡Centinela, alerta!* incluye 10 intervenciones musicales, un promedio de una cada 8 minutos: coplas, fandangos, pasodobles y un número de music-hall producto de la influencia de los musicales de Hollywood. Las películas de cine social intentan huir del estereotipo de *españolada*, pero los espectadores no reaccionan bien en las taquillas. Miguel Espinar, presidente de la CEC, reflexionaba *a posteriori* sobre el resultado de las primeras películas sociales y llegaba a una conclusión: «Hoy, por ejemplo, sería absurdo producir películas sombrías y trágicas» (De la Rubia, 1937: 13).

## ESPECTÁCULO

El espectáculo es un elemento que hace referencia al modo en que se cuenta la historia. En este sentido, *Aurora de Esperanza* está pensada y realizada en contra de Hollywood. Se evita todo lo que se espera encontrar en una película americana y que se considera artificial en el modo de contar una historia: la *star* físicamente perfecta o el *glamour* en la forma de vestir y en los lugares donde se desarrollan las tramas. Si bien Aristóteles considera el espectáculo como un elemento alejado del arte poético —«la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores y, además, en la realización de los efectos visuales es más decisivo el arte del tramoyista que el del poeta»—, sí reconoce que es un elemento que puede actuar como si fuera un caballo de Troya: puede darle una apariencia de regalo a la historia, hacerla más atractiva para el público, aunque narrativamente no añada nada. No en vano reconoce que «el espectáculo fascina las almas» (Aristóteles, 2000: 81). Para los anarquistas el mayor espectáculo que se puede ver en una película es la realidad, tanto que un texto anarquista actual habla de *Aurora de Esperanza* como una precursora del neorealismo italiano (Artero: 4). En enero de 1938, cuando se estrena en el cine Capitol de Madrid, el periódico anarquista *Claridad* la describe así:

[...] resulta una película positivamente revolucionaria, sin necesidad de recurrir a contrastes preparados y violentos, o de desviar los sucesos de su cauce natural para dotarlos de volumen y relieve, o sea que, sin apelar a efectismos de fácil logro, produce una honda impresión en virtud de la realidad efectiva que va deslizándose continua e insistentemente a lo largo de toda ella.<sup>3</sup>

Lo que fascina en *Aurora de Esperanza* es la realidad, su fuerza está en ser «un documento social de primer orden». Aún así, la película no renuncia al espectáculo, pero no lo busca a través del montaje. El montaje puede considerarse también como lenguaje: cada plano, una palabra, cada escena, una frase. Se habla de *gramática cinematográfica* al hecho de conocer los dife-

rentes planos y los efectos dramáticos y narrativos que puede tener en la historia al yuxtaponerlos. Antonio Sau opta por una realización de inspiración soviética: usa planos aberrantes, contrapicados para ensalzar al héroe e incluso un montaje de asociaciones. En una escena, los cerdos se amontonan en torno a una cubeta mientras la hija de *Juan* remueve su comida con dos palos. Inmediatamente se encadena una escena en el que las líneas oblicuas de los palos son sustituidas por el mango de dos cucharones y el volumen que ocupaba el cubo donde comían los cerdos es reemplazado por una olla de dimensiones similares. El encuadre es idéntico, pero los objetos han cambiado. Los dos cucharones remueven una mezcla de verduras en una olla. El plano se abre y se ve que esa comida de aspecto dudoso es para los parados forzosos. La metáfora cinematográfica indica la pérdida de dignidad de los obreros: los parados están sumidos en un proceso de *animalización*, comen lo mismo que se da de comer a los cerdos. La brillantez técnica de la escena pudo no significar narrativamente nada para el público. Anatoly D. Golovnia, colaborador de Pudovkin y uno de los fundadores de la escuela soviética de operadores, admitía los riesgos del montaje de asociación:

En cuanto a El acorazado Potemkin, cuya categoría reconoce todo el mundo, su tema era claro y preciso, igual que los acontecimientos y por muy complejo que fuera el montaje, se trataba siempre de un montaje narrativo y no de asociaciones... Pero cuando se implantó la costumbre de las asociaciones... Los espectadores estaban acostumbrados a ver en la pantalla realidades y no eso: la significación "segunda" de las cosas. Eso era harina de otro costal. Y en Octubre las asociaciones no funcionaron. Cuando se veía a Kerenski e inmediatamente después una balalaika, la gente no entendía nada. Y decían: Kerenski, ése es Kerenski pero ¿qué hace ahí la balalaika? Después, cuando regresaban a sus casas, algunos caían en la cuenta: ¡Ah, sí! Kerenski parlotea como una balalaika... Hay cosas que pertenecen a la naturaleza misma del cine [...]. (Golovnia, 1975: 168 y 169)

El propio director desconfía del montaje de asociaciones y de que «la significación segunda de las cosas» sea suficiente para fijar bien el mensaje y decide completarlo con las palabras de *Juan*: «Imbéciles, nosotros tenemos derecho a comer tan dignamente como los demás no podemos aceptar esa bazofia inmundia propia para cerdos». La única referencia de cómo el público pudo interpretar esta realización está en la crítica de *Ahora*: «Si buena es la intención de *Aurora de esperanza*, no podemos decir igual de su realización técnica. Lenta, rayana en la pesadez [...]».

## TRAMA, CARACTERES Y PENSAMIENTO

Aristóteles considera que de todos los elementos de una obra, el más importante es la organización de los hechos, es decir, la trama: «porque la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción» (Aristóteles, 2000: 79). La trama tiene tres partes: reconocimiento, peripecias y sufrimiento. En todas ellas, la narración de la película es débil. El reconocimiento es reconocimiento de alguien –de otro o de uno mismo– y «supone un cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna» (Aristóteles, 2000: 89). Como cuando en *Edipo Rey*, Incasta reconoce a su hijo o Edipo descubre al final cuál es su verdadera identidad. No hay ningún reconocimiento en *Aurora de Esperanza*. Por peripecias se entiende «el cambio del estado de las cosas en dirección contraria, y ello, como también se ha dicho, conforme a lo probable o lo necesario» (Aristóteles, 2000: 89). *Juan* se queda sin trabajo al principio de la historia e inmediatamente se ve que no puede encontrar otro empleo: esa es la única peripecia de la historia y sucede dentro de los primeros 15 minutos de narración.

Después no se suceden más complicaciones porque todos los problemas de *Juan* ya se pueden definir con motivo de ese primer contratiempo: hambre y desesperación. No hay nuevos sucesos en la historia que signifiquen un cambio «en dirección contraria». Quizá se podía interpretar el alejamiento de su familia a la que envía al pueblo y echa de menos, pero, paradójicamente, esa decisión también es buena para *Juan* porque pone a salvo a lo que más quiere. Ni siquiera hay otros personajes que *ayuden* a *Juan* a sufrir: no hay contraintenciones, los deseos contrarios de los antagonistas que pueden crear conflictos impidiendo la acción del héroe. Los personajes en acción es necesario que sean buenos o malos, «los caracteres, en efecto, casi siempre se conforman a sólo estos dos, pues todos los caracteres se diferencian por el vicio o por la virtud» (Aristóteles, 2000: 67), pero en *Aurora de Esperanza* ningún personaje ejerce de antagonista: los personajes que deberían ser *a priori* malos no se definen como malos por sus acciones.

Una mujer de clase alta que lleva un abrigo de pieles lo defiende cuando un portero lo quiere apartar de un club nocturno, lo invita a entrar, a cenar y desliza un billete de 100 pesetas en su bolsillo. Un policía lo detiene por comer en un restaurante y no pagar, pero en cuanto salen fuera del local lo deja en libertad y le pide muy comprensivamente que no lo haga más, al menos por su distrito, para no verse el también desempleado. Por último, cuando *Juan* intenta conseguir un trabajo y fracasa, nunca se encuentra con una negativa directa: no hay nadie malo que le diga que no. *Juan* ha sido rechazado muchas veces, pero concretamente no se ve rechazado en ningún empleo. Su mujer le dice en una carta que es necesario que consiga un trabajo y *Juan* lo intenta una vez más:

#### INT/OFICINA/DÍA

JUAN entra en unas oficinas con la pretensión de ver al gerente y cuando se le niega la entrada decide irrumpir en su despacho. EL GERENTE está leyendo en su escritorio, viste como un directivo actual, lleva gafas y está fumando.

EL GERENTE: *¿Qué quiere usted?*

JUAN: *Trabajar.*

EL GERENTE: *¿Para eso me ha molestado? No hay vacantes. Acompañe al señor.*

EL GERENTE se desentiende de la presencia de JUAN, vuelve la mirada a sus papeles y empieza a escribir.

JUAN (Golpeando la mesa en varias ocasiones): *Tiene usted que atenderme o es que es más importante su escritura que mi pan. Con decir que no hay vacantes y mandar que me echen cree usted que ha salido del paso. Es natural. A usted que tiene un gran sueldo qué le importa que un obrero se muera de hambre y le lleve a la ruina, a la desesperación, a la locura ¿o no? Esto no puede ser. ¡Quiero trabajo! ¡Necesito trabajo!*

EL GERENTE (Con suma tranquilidad): *Lo siento. Yo no puedo resolver su problema. Miles de obreros se hallan en su caso. Le suplico que se marche.*

Todos estos personajes reaccionan de tal forma que dan a entender su compasión hacia *Juan*. No hay odio, ni desprecio, ni vejaciones, sólo comprensión ante su necesidad. Pero no todos los personajes de la película deben sentir compasión necesariamente, la compasión se tiene que crear en el espectador y se logra sumando reconocimiento y peripecias, imitando acciones que provocan este efecto (Aristóteles, 2000: 90). Asimismo, es irracional que el gerente escuche sin

---

interrupción durante 35 segundos el discurso de *Juan*, evite un conflicto con él y, extrañamente, lo comprenda. Todas las escenas dan a entender que la causa de *Juan* es justa y le ahorran cualquier conflicto, cualquier personaje u opinión contraria que puedan causar dolor al personaje: evitan su sufrimiento –*pathos*–, es decir, «una acción destructiva o dolorosa, como las muertes bien visibles, las agonías, las heridas y otras cosas de este estilo» (Aristóteles, 2000: 90). Siempre hay un límite para la desventura de *Juan*: su familia está en el pueblo, él come aunque sea un mínimo rancho, todo el mundo entiende su sufrimiento...

## CONCLUSIÓN

Durante la guerra, los anarquistas tuvieron que enfrentarse a la contradicción de que hacían un cine para un público que no quería verlo. Gran parte de la culpa del fracaso se puede atribuir a problemas narrativos como la ausencia de personajes «malos», la falta de causalidad del final o la deficiente exposición de las situaciones dramáticas. Se da mayor importancia a que la imagen del héroe anarquista sea perfecta e inmaculada que a la fluidez de la historia en la que se ve envuelto. En una buena tragedia, los acontecimientos suceden en contra de lo esperado, pero en función unos de otros, sólo así se provoca temor y compasión (Aristóteles, 2000: 88). El final de *Aurora de Esperanza* es todo lo contrario. Una telegrafista repite como una salmodia que «Hay alteraciones de orden público. Se temen sucesos de gravedad» y el mensaje del telégrafo se superpone en la pantalla. Después un hombre corre por el pueblo y despierta a *Juan* al grito de: «Arriba, ha estallado la revolución». *Juan* grita a su vez el mensaje: «Alzaos. Es la revolución. Ha llegado nuestra hora. Hambrientos, a la carga». El final debe ser el clímax, es decir, la parte más intensa en términos dramáticos, pero el hecho de que *Juan* no haga la revolución o participe del momento simbólico en el que estalla hace que el final sea más casual, que causal, propio de una «mala trama». *Juan* no hace la revolución, más bien le sorprende y se suma a ella. En definitiva, *Aurora de Esperanza* es una película hecha desde la pasión de querer crear un mundo narrativo que apoye el anarquismo, que exprese en términos dramáticos el sentido de las ideas anarquistas. Sin embargo, la película no triunfa en las taquillas y, en gran medida, es por anteponer el discurso –ideas– a la historia –narrativa–.

---

## Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, Nueva Biblioteca, Madrid, 2000

ARTERO, Antonio, "1936: colectivización de la industria cinematográfica", en VVAA, *Cine y anarquismo. 1936: Colectivización de la industria cinematográfica*, Fundación Anselmo Lorenzo y Sindicato de Artes Gráficas, Comunicación y Espectáculos de Madrid, Madrid.

GOLOVNIA, Anatoly D., "Orden ni concierto", en Schnitzer, Luda y Jean y Martin, Marcel (Editores), *El cine soviético visto por sus creadores*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975

DE LA RUBIA, Carrasco, "Nuevos rumbos del cinema español", en *Umbral*, núm. 6, 14 de agosto de 1937.

## Notas

- <sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia titulado *Historia de la representación audiovisual de la guerra* (Ref: HUM2004-05353).
- <sup>2</sup> *Carta-circular número 2 de la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España. Convocatoria del Pleno Nacional de Sindicatos de Espectáculos Públicos que tendrá lugar en Barcelona el día 6 de octubre y siguientes, en el Sindicato de la Industria de Espectáculos*, Archivo de la Fundación Anselmo Lorenzo, 40A-11, p. 1.
- <sup>3</sup> *Aurora de Esperanza*, Claridad, 13 de enero de 1938, p. 1.