

ISSN: 0213-2087 eISSN: 2444-7080  
DOI: <https://doi.org/10.14201/shhc202341289320>

# LA IMAGEN MILITANTE: REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DOCUMENTAL ANARQUISTA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA<sup>1</sup>

## *The Militant Image: Female Representation in Anarchist Documentary Cinema During the Spanish Civil War*

Carmen VERDÚ LÓPEZ  
*Universidad de Valencia*  
carverlo@alumni.uv.es  
<https://orcid.org/0000-0003-2289-7173>

Recibido: 28/03/2023 Revisado: 18/06/2023 Aceptado: 29/03/2023

RESUMEN: El anarquismo considera la cultura una herramienta emancipadora –social y de género– fundamental dentro del proceso de transformación del individuo y de la sociedad. Este trabajo evalúa si el cine libertario reprodujo los modelos tradicionales de feminidad establecidos por el sistema tradicional de relaciones de género, analizando el discurso, prácticas y símbolos proyectados en la filmografía del Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona (SIE Films/CNT-FAI). Para ello se cuantificará la presencia femenina en los documentales anarquistas identificando su papel en los mismos. La mujer aparece en un bajo porcentaje de tiempo (10 %) y de manera meramente secundaria, marginal y pasiva. Así pues, el discurso de género implícito en el corpus fílmico analizado no se ajusta de manera fiel a los valores teóricos defendidos desde el anarquismo español.

1. Agradezco personalmente los comentarios de Marta García Carrión y Javier Navarro Navarro, que han resultado reveladores a la hora de realizar el presente trabajo. Las fotografías utilizadas en el escrito pertenecen al Archivo cinematográfico de la revolución española CNT 1936-1939, colección audiovisual editada por la Fundación Anselmo Lorenzo en 2014.

*Palabras clave:* anarquismo; género; SIE Films/CNT-FAI; cine documental; guerra civil española.

**ABSTRACT:** Anarchism considers culture a fundamental emancipatory tool in the process of transformation of the individual and society. This paper evaluates whether libertarian cinema reproduced traditional models of femininity established by gender relations, analysing the discourse, practices and symbols projected in the filmography of the Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona (SIE Films/CNT-FAI). For this purpose, the female presence in anarchist documentaries will be quantified by identifying their role in them. Women appear in a low percentage of time (10 %) and in a merely secondary, marginal and passive way. Therefore, the gender discourse implicit in the film corpus analyzed does not faithfully conform to the theoretical values defended by Spanish anarchism.

*Keywords:* anarchism; gender; SIE Films/CNT-FAI; documentary cinema; Spanish Civil War.

«El cinema español ha nacido sin sexo. Si lo dejamos abandonado en brazos de sus padrinos, muy ilustres, pero muy indiferentes también, será cine hembra. Y lo que aquí hace falta es un cine macho, fuerte, vigoroso, que tenga el desgarro y el donaire popular, el alma dramática de nuestro pueblo, y hasta que sea un poco malhablado, porque cortesías y finezas no cuadran a quien intente engañar su dolor y su hambre con coplas y vino»

Mateo Santos, *Popular Film*, n.º 296 (1932)

## 1. INTRODUCCIÓN

La guerra civil española ha sido catalogada como la primera guerra mediática dada su amplia cobertura informativa, facilitada por unos medios audiovisuales ya consolidados en la sociedad de masas (Rodríguez Tranche 2017). Este escenario propició que los implicados en el conflicto difundieran sus ideas a través de medios como el cine, siendo la cultura política anarquista la primera en servirse de esta herramienta con fines propagandísticos, filmando el mismo 19 de julio el conocido *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Crusells 2006). No obstante, la producción cinematográfica libertaria no siempre se adecuó a sus planteamientos revolucionarios (Pedrero 2015). Dada la sensibilidad del movimiento libertario por la emancipación femenina, el análisis de su producción cinematográfica constituye una buena oportunidad para entender los modelos de género que propugnaba el anarquismo. Para ello, cabría evaluar si la representación femenina del cine documental anarquista reflejó fielmente las ideas de emancipación planteadas en el seno del movimiento.

En este contexto, el presente trabajo plantea la hipótesis de que el reflejo que el cine documental hace de la mujer no se ajusta de manera fiel a la teoría. Dicha hipótesis se sustenta en las asimetrías producidas en las relaciones de género,

que reproducían un modelo de feminidad tradicional incluso en aquellas culturas políticas más comprometidas con la lucha por la liberación de las mujeres, como la anarquista. La frase que encabeza este trabajo, formulada por una de las figuras más destacadas del cine militante libertario, da buena cuenta de ello. Más concretamente, este trabajo pretende evaluar si, al igual que en otras esferas, el cine libertario reprodujo los modelos tradicionales de feminidad establecidos de manera firme por las relaciones de género.

Siguiendo el camino abierto por Joan Scott, en las últimas décadas se está evidenciando, dentro del marco histórico internacional, el progresivo reconocimiento de los estudios que abordan las identidades de género y la presencia femenina en los diferentes procesos del cambio social. Específicamente, se han incrementado aquellos estudios centrados en el protagonismo de las mujeres en las culturas obreras y las culturas políticas progresistas pertenecientes al primer tercio del siglo xx (Aguado 2010). Quizá el interés de rescatar esta temática radique en la necesidad de señalar la doble invisibilidad que sufrió la mujer trabajadora: tanto por la subordinación de género como por la de clase.

La situación social de la mujer española en los comienzos del siglo xix ofrecía expectativas desmoralizadoras. La transición de un régimen absolutista hacia un Estado liberal terminaría enfatizando las propuestas más conservadoras, mermando el impacto de aquellas fuerzas impulsoras del cambio político y económico. Mejoras significativas como la libertad de expresión o el sufragio universal masculino llegaron a medida que se configuraba la democracia liberal con el Sexenio Democrático (Nash 1999). No obstante, los avances producidos para la situación social de la mujer, como la llegada del matrimonio civil, fue una consecuencia secundaria del despliegue de todo un movimiento anticlerical y el deseo de separar la Iglesia del Estado. Otro de los impulsos significativos vino de la mano del krausismo, pues muchas mujeres del momento se sirvieron de los progresos en el campo de la educación gracias al influjo de esta nueva corriente. Sin embargo, el modelo educativo que contemplaba, racionalista y renovador, no respondía del todo a criterios igualitarios, pues el acceso de las mujeres a la educación debía hacerse desde el prisma de valores como la maternidad o *el ángel del hogar* (Nash 2002). Incluso voces como la de Francisco Pi y Margall, influenciado por las ideas de Proudhon, se opusieron al trabajo remunerado obstaculizando la lucha por la emancipación política de las mujeres. De esta manera, el débil sistema político liberal de la España finisecular comportó la configuración de una cultura política que no asociaba el progreso con el alcance de derechos políticos.

La proclamación de la Segunda República se constituye como una fecha clave para el avance de la situación de las mujeres a nivel jurídico. No obstante, la movilización femenina no permaneció inmóvil en los años anteriores a 1931. Y es que, aunque la Restauración reforzó la ideología conservadora velando por el mantenimiento del discurso inaugurado por Fray Luis de León ya en el siglo xvi –modelo de la perfecta casada– desde diversos sectores destaca el desafío a estas posturas y la preocupación por la cuestión social de las mujeres.

Ya hacia la década de 1920 se introdujeron innovaciones como la teoría de la diferenciación y complementariedad de los sexos, difundida por el médico Gregorio Marañón, que sostenía que las mujeres no eran inferiores a los hombres sino sencillamente distintas (Aresti 2002). Estas ideas, que partían de una conceptualización de la feminidad originalmente liberal, gozaron de gran aceptación y reforzaron la estricta división de las esferas y la división sexual del trabajo, siendo este uno de los fundamentos comunes en muchas culturas políticas del momento (Blasco Herranz 2016).

Pocos nombres del feminismo obrero como el de la socialista María Cambrils o la anarquista Lucía Sánchez Saornil, fundadora de Mujeres Libres, alzaron la voz para criticar la teoría de la diferenciación sexual. Y es que, la interpretación que ha predominado tradicionalmente sobre la construcción del feminismo español ha identificado este con la lucha por el sufragio y los principios de la igualdad, comparándolo con un marco analítico más propio del feminismo norte-europeo y estadounidense. La vía anarquista por la emancipación de la mujer se construyó siempre de una manera completamente ajena a la del feminismo liberal (sufragista), demostrando que de la correspondencia entre clase y género podría resultar una modalidad de lucha atípica, diferenciada de la clásica visión historiográfica que asocia los movimientos feministas con las clases medias (Espigado 2002). De hecho, la identificación de las mujeres ácratas con la lucha social fue principalmente su situación como proletarias asalariadas, aunque también desarrollaron cierta conciencia de género (Nash 1999). Al fin y al cabo, el movimiento ácrata fue uno de los que más temprano mostró interés por la situación de la mujer. Uno de los motivos sería la falta de centralidad que caracteriza las relaciones de producción anarquista (Espigado 2002), pues la pretensión del movimiento libertario es la de erradicar las jerarquías y las relaciones estructuradas de dominación y subordinación en la sociedad para así conformar una donde las personas sean valoradas y respetadas como individuos. Sin embargo, en lo referido a su modelo de organización social cuestiones como la preponderancia de las relaciones económicas antes que las políticas, en una sociedad caracterizada por una marcada división sexual del trabajo, supone ciertas incógnitas para la situación de las mujeres (Ackelsberg 1999).

Sobre las posturas del anarquismo acerca de la emancipación femenina, la preocupación y el compromiso del anarquismo con la cuestión de género pueden trazarse desde el último tercio del siglo XIX (Nash 2010). En líneas generales el pensamiento ácrata pareció quedar dividido en dos tendencias a la hora de tratar las relaciones de género. Las primeras ideas, influenciadas por el pensamiento de Proudhon, no suponen ninguna ruptura del discurso tradicional y reproducen la división de los roles de género en la esfera pública y privada. Aunque con ciertos matices, la función de la mujer quedaba totalmente ligada a su función biológica de maternidad, siendo de esta manera el hogar su espacio natural. Esta corriente, representada en España por Ricardo Mella, no contemplaba la aparición activa de la mujer en la esfera pública, fuese a escala política, social o económica mediante la incorporación al trabajo, pues estas eran esferas definidas como masculinas. Por

el contrario, la segunda tendencia sostenía la independencia e igualdad total de la mujer y del hombre. Esta nueva concepción, derivada de las ideas bakuninistas, apostaba por la igualdad de derechos y sí otorgaba un papel activo a las mujeres tanto en el mundo laboral como en la lucha social, y llegaría a ser la más extendida a nivel teórico en el pensamiento anarquista. Si se toman los dictámenes congresuales como indicador de interés sobre la cuestión femenina, cabe mencionar una clara evolución en el seno del pensamiento anarquista español. Desde el primer congreso de la Federación Regional Española de la Asociación Internacional del Trabajo (FRE-AIT), celebrado en Barcelona en 1870, las líneas proudhonianas fueron matizándose. En el II congreso de la FRE-AIT, celebrado en Zaragoza en 1872, ya se anunciaron pequeños avances respecto a la situación de inferioridad de la mujer en el ámbito doméstico y se consideraba su incorporación al trabajo como herramienta clave en su emancipación. Este efecto emancipador del trabajo y la necesidad de revocar la injusta subordinación de la mujer en el ámbito familiar ya quedaron totalmente asumidos en el congreso fundacional de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en 1910. Superada la dictadura de Primo de Rivera y en el marco de la II República, los Congresos celebrados introdujeron reflexiones que, si bien no incidieron en los debates sobre la igualdad de los sexos y los derechos políticos y jurídicos de las mujeres, apostaron por la imposición de un salario mínimo para ambos sexos. Así pues, las líneas bakuninistas ya quedaron totalmente adoptadas en el Congreso celebrado en Zaragoza por la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en mayo de 1936 (Espigado 2002).

La llegada de la Guerra Civil supuso un cambio radical en la vida de las mujeres y un gran impulso para la movilización femenina. De hecho, mientras aquellas que ya fueron militantes durante la República desempeñaron un papel de mayor responsabilidad en el frente y la retaguardia, las más jóvenes atravesaban un periodo crucial en la construcción de su identidad (Vega 2010). De esta manera, se fueron generando nuevos discursos respecto a la función social de las mujeres. No obstante, cabe recordar que el discurso anarquista sobre la cuestión femenina no era unívoco. De hecho, en el mismo contexto de la guerra se produjeron profundos debates sobre la lucha por la emancipación femenina. Un claro ejemplo se encuentra en la misma figura de Federica Montseny, quien, al contrario que la organización Mujeres Libres, rechazó la especificidad de una lucha feminista autónoma y, ante el llamado «problema de los sexos», fue partidaria de una solución individual para la emancipación humana (Nash 1994). Aun así, es indudable que la llamada a la lucha antifascista caía también sobre las mujeres, abandonando el tradicional discurso de la domesticidad y otorgándoles un papel clave en el ordenamiento de una sociedad en guerra. Estos rápidos cambios, producidos principalmente en las zonas urbanas, rompían con las estructuras de género tradicionales y durante los primeros meses de guerra las mujeres ocuparon como nunca antes los espacios públicos, siendo el sujeto de la retórica revolucionaria y el imaginario colectivo. Este hecho es fácilmente detectable a través de la propaganda, en la que las mujeres comenzaron a llenar imágenes de guerra, carteles y consignas. Resulta

necesario destacar la importancia de este tipo de imágenes en el proceso de construcción cultural de las identidades de género, pues a pesar de que no significaran un reflejo completamente fiel de la compleja realidad de las mujeres, establecían en el imaginario colectivo popular los cánones y los nuevos modelos de feminidad del momento. Tanto es así que la participación activa de las mujeres se refleja también en el cine documental. A pesar de encontrarlas de manera minoritaria, la aparición de las mujeres en este nuevo escenario bélico a través de los reportajes de guerra y de retaguardia, supuso un hecho transgresor y determinante para el asentamiento de diferentes modelos de feminidad.

Prestar atención a estos espacios para comprender cuál es el modelo de feminidad que se configura los años previos a la Guerra Civil es esencial. En ese sentido, cabe mencionar la importancia que el anarquismo otorga a la cultura no sólo dentro del proceso de transformación del individuo y de la sociedad sino como herramienta emancipadora hacia el camino de la revolución. El complejo mundo cultural libertario, donde podríamos enmarcar ideas tan interesantes como las del obrero ilustrado o el papel de los educadores del pueblo, han sido objeto de atención de numerosos autores y se ha tratado extensamente en las obras de Cristina Escrivá, Juan Manuel Fernández Soria y Javier Navarro<sup>2</sup>. No obstante, resulta necesario destacar las limitaciones en la representación cultural sobre las mujeres. Si se atiende, por ejemplo, a la producción hemerográfica, la edición de revistas femeninas en el conjunto de la producción libertaria española es muy escasa (Espigado 2002). Destacan publicaciones como *Humanidad Libre*, fundada en Valencia en 1902, donde se afirmaron las colaboraciones de Teresa Claramunt, Soledad Gustavo o Emma Goldman entre otras. *La Revista Blanca*, a su vez, dio la bienvenida, aunque con ciertas reticencias por su distanciamiento a la ideología ácrata, a *La Mujer Moderna*, reconociendo y aceptando finalmente su afinidad feminista (Álvarez Junco 1991). Sin duda, la publicación de este tipo de prensa aumentó con la llegada de la II República. De hecho, es en 1934 cuando se crea en Barcelona el Grupo Cultural Femenino, conjunto de carácter femenino en el CNT (Fernández Ostos 2014). En 1935 *Tierra y Libertad* iniciaba una sección dedicada a la mujer que duraría hasta el surgimiento de *Mujeres Libres* en mayo de 1936. Esta publicación de la agrupación homónima publicó hasta 13 números, siendo el último publicado en otoño de 1938. Pese a contar con ofertas de ayuda financiera,

2. Richard Cleminson destaca la obra de Navarro por su indagación en el mundo cultural libertario y sus estructuras a través del análisis de la vida cotidiana. En este sentido, Navarro analiza tanto en *Ateneos y grupos ácratas: vida y actividad cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la Segunda República y la Guerra Civil* (2002) como en *A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano, 1931-1939* (2004) los mecanismos de transmisión cultural propios del anarquismo como los ateneos, el espacio del sindicato, los periódicos y la propia cultura juvenil y femenina libertaria. Resulta también destacable su contribución «*Los educadores del pueblo y la revolución interior*». *La cultura anarquista en España*, en uno de los ya clásicos sobre el anarquismo español, *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España* (2010), de Julián Casanova.

fue editada exclusivamente por mujeres, rehusando las colaboraciones voluntarias realizadas por hombres (Andrés 2006).

Por otro lado, no se debe olvidar la capacidad que posee el cine como agente constructor de las identidades, concretamente en las de género. Las imágenes proyectadas en las pantallas desempeñan un papel clave en la asimilación del discurso de la diferencia sexual. Sirviéndose de códigos de representación determinados ya aceptados por el público, el cine se constituye como una de las herramientas esenciales para generar determinados modelos de género, es decir, es altamente útil para legitimar los discursos normativos.

La llegada del cine sonoro a lo largo de la década de los treinta captó el interés de diversos círculos progresistas. Los libertarios, quienes se mostraron abiertos a las influencias del cine soviético, francés e incluso norteamericano, mostraron especial interés por el cine con una vertiente «social», con carácter pedagógico o propagandístico, pero también dedicaron su espacio a cortometrajes de carácter educativo o científico (Navarro Navarro 2010). De hecho, a pesar de que el cine anarquista no siguiera un canon cinematográfico estricto, en 1935 se publicaba «Lo que podría ser el cine social», una reflexión teórica escrita por José Peirats, y editado por la Revista Blanca que podría considerarse la única reflexión extensa acerca del cine como instrumento de combate ideológico (Martín 2009). La introducción de este cine social, que vino de la mano de uno de los referentes del periodismo cinematográfico hispanos del momento, Mateo Santos Cantero, proyectaba la realidad de los propios sindicatos (Pedret 2020). De esta manera, el papel protagonista recaía sobre los hombres y el secundario sobre las mujeres. La figura femenina todavía no era equiparable a la masculina en las pantallas. De hecho, se detectan dos estereotipos básicos que definen a la mujer en el cine de ficción libertario: la mujer casta o la mujer prostituta. Así pues, los valores de la ideología anarquista quedan mucho mejor plasmados en los personajes masculinos que en los femeninos, los cuales se acercan más a los roles de carácter burgués. Ciertamente, aquellos movimientos femeninos ácratas que durante la guerra defendieron la lucha por la emancipación femenina encontraron su lugar no en las pantallas, sino más bien en revistas, carteles y panfletos dirigidos a las mujeres que, en muchas ocasiones, fueron diseñados por ellas mismas, tal y como sucede con las revistas anteriormente mencionadas. (Fernández Ostos 2014).

El inicio de la Revolución el 19 de julio de 1936 provocaría una transformación económica sin precedentes en la España republicana, incidiendo directamente en Cataluña. Si bien en un principio el golpe de Estado paralizó la producción cinematográfica, los sindicatos obreros asumieron con la organización del sector de los espectáculos (Martínez Muñoz 2008). Será en agosto cuando el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P), cenetista, llevará a cabo la ocupación de las cinematográficas poniendo en práctica el modelo teórico de socialización (Martín 2009). Durante los primeros meses de 1937, la afiliación al Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) –anterior S.U.E.P– que por otra parte se declaró como obligatoria para trabajar en la industria– creció vertiginosamente (Juan-Navarro 2011).

La situación excepcional de parálisis en la que se encontraba el sector laboral del cine en los primeros momentos de la guerra llevó al cine ácrata a realizar una producción de corte propagandístico y mantener, a su vez, una otra más comercial<sup>3</sup>. Este hecho, a pesar de que desembocará en conflictos ideológicos y subordinaciones de un tipo de cine sobre otro, se ve bien reflejado en la planificación de lo que se puede definir como las cuatro grandes categorías de producción: desde el reportaje de guerra y retaguardia, en los que se incluían films informativos y cine-periodísticos, hasta cine propagandístico con un fin claramente adoctrinador e ideológico. También podían encontrarse películas de base o de ficción narrativa, casi siempre con un fuerte carácter social como *Aurora de Esperanza* (1937) y *Barrios Bajos* (1937) (Gubern 1986). Por último, se incluían «películas de complemento», mediometrajes con una visión más comercial o películas de animación infantil que acompañaban a modo de entre actos la proyección de los largometrajes para aligerar el contenido cultural e ideológico de las sesiones (Navarro 2010).

## 2. METODOLOGÍA Y FUENTES

Para identificar si las ideas sobre género discutidas dentro del movimiento anarquista se ven reflejadas en su cine documental, se realizará una doble aproximación que contemple un análisis cuantitativo y otro cualitativo. El primero de ellos está destinado a detectar agrupaciones temáticas homogéneas en los documentales a partir de una muestra grande extraída de la filmografía mientras que el segundo profundiza en el análisis fílmico de un subgrupo de documentales seleccionados según los grupos detectados en el análisis cuantitativo.

### 2.1. Análisis cuantitativo

La selección de los films se realizará a partir del *Archivo cinematográfico de la Revolución española –CNT*, una colección audiovisual publicada en 2014 por FAL (Fundación Anselmo Lorenzo)<sup>4</sup>. De un total de 40 películas se excluirán 9 de ellas por no ser estrictamente de género documental y se procederá al visionado de las

3. Respecto a la producción fílmica anarquista enmarcada en la Guerra Civil, resulta imprescindible acudir a las publicaciones de monográficos centrados específicamente en este tipo de producción. A pesar de no ser un campo altamente estudiado, resulta necesaria la mención de autores como Emeterio Díez Puertas, concretamente su artículo *Cine libertario. El cine bajo la revolución anarquista* (2001) o su contribución con el capítulo titulado *Anarchist Cinema during the Spanish Civil War* en la obra de Richard Porton *Arena One: On Anarchist Cinema* (2009). Ambas obras se coronan como grandes trabajos de contextualización, siendo, además, *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes* (2001) de Richard Porton una obra de referencia obligada.

4. Los seis films analizados se encuentran también accesibles para su visionado en el canal de YouTube Cine anarquista español. Una mirada al infinito. Disponible en: <https://www.youtube.com/@Cineanarquista>

31 restantes. Seleccionando todas las películas se evita el sesgo, consciente o inconsciente, que supondría elegir los documentales para su análisis fílmico con una intención predeterminada. El visionado se realizará registrando con un cronómetro el tiempo que aparezcan en pantalla o se haga referencia en el discurso a la mujer, teniendo en cuenta ciertas actitudes que permitieran identificar si dichos documentales manifestaban las ideas sobre género que se lanzaban desde el anarquismo. En concreto se ha identificado la participación de la mujer en los ámbitos de religión, educación, familia, maternidad, esfera pública, trabajo y lucha social.

Todos los datos obtenidos se analizarán estadísticamente mediante un análisis de componentes principales que permita reducir la variación existente en las múltiples variables analizadas a un pequeño número de dimensiones, usualmente dos (Escario Gracia y Valino García 2020). Esta reducción permite detectar visualmente agrupaciones homogéneas de documentales sobre las que seleccionaremos los más representativos para su análisis fílmico en profundidad.

## 2.2. Análisis cualitativo

Para este análisis se seleccionarán seis films, que serán sometidos a análisis fílmico. Históricamente, el análisis fílmico ha tratado tres grandes cuestiones: el análisis de la imagen y el sonido, es decir, de la representación fílmica (parámetro formal); el análisis del relato y sus estructuras narrativas (parámetro narrativo) y el estudio del proceso comunicativo (parámetro contextual). Sin embargo, pese a la importancia de los parámetros formales propios de la imagen y el lenguaje audiovisual, estos aspectos no serán abordados como objeto de estudio en el desarrollo de la investigación, pues excede el objetivo de este trabajo, que se circunscribe al estudio de la representación femenina en la producción cinematográfica anarquista de la guerra civil española.

La propuesta metodológica que se seguirá para un correcto desarrollo del análisis fílmico se sustenta en dos procesos simples: la descripción y la interpretación (Domínguez Delgado y López Hernández 2017). Se dividirá el análisis en tres niveles:

Primer nivel: análisis general de cada uno de los seis films escogidos que contenga una descripción sintética del contenido de cada film y una indización del contenido global del film documental. Respecto a la indización general, se diferenciarán tres descriptores clave: los temáticos, los onomásticos y los toponímicos.

Segundo nivel: Minutado documental escenal que ahonde en determinadas escenas del film. Se seleccionarán las escenas donde la representación femenina sea más elevada para describirlas e indizarlas. Se describirán componentes narrativos visuales y sonoros básicos como las acciones desarrolladas en la escena, acontecimientos a los que se hace alusión, temas abordados en la misma, etc (Casetti y Di Chio 1991). Para la indización de las escenas se seguirá el mismo esquema realizado en la indización general, distinguiendo entre visualizados y referenciados.

Tercer nivel: Discusión e interpretación en el contexto de la teoría cinematográfica feminista (Hole 2016). Claire Johnston sostiene que a menudo la mujer

se encuentra confinada en la estereotipación, es decir, encasillada a una imagen banalizada que sirve como instrumento para representar una realidad en sus rasgos típicos para hacerla reconocible fácilmente (Casetti 1994). De esta manera, se estudiará la construcción de estas figuras fijas, observando si la representación de género sigue el modelo de mujer como perfecta casada o ángel del hogar, ligada a su función biológica de madre, sujeta al discurso de complementariedad sexual y a la división del trabajo, o, por el contrario, huye de los estereotipos explorando nuevos espacios y cometidos. También se cuantificará la marginalidad del papel femenino pues, a diferencia del hombre, la mujer no suele aparecer de forma activa en el desarrollo argumental sino más bien de manera secundaria siendo marginada o glorificada. Además, se observará la pasividad con la que se construyen los personajes femeninos, normalmente compuestos sin matices y sin una especial preocupación por la individualidad del personaje. Con el desarrollo de cada una de estas cuestiones se tratará de poner de manifiesto las asimetrías entre las ideas y valores anarquistas sobre género y lo mostrado en los documentales producidos por SIE Films/CNT-FAI.

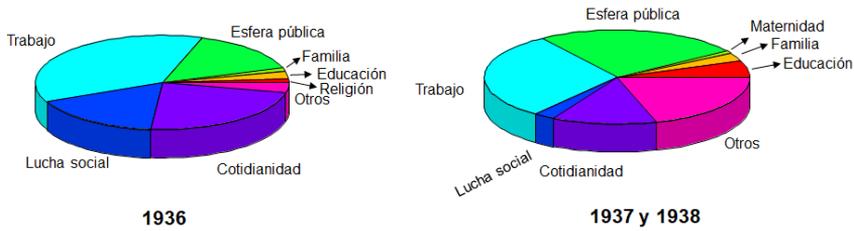
### 3. REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DOCUMENTAL ANARQUISTA DE LA GUERRA CIVIL

#### 3.1. Análisis cuantitativo

El tiempo medio que aparecen mujeres en pantalla es el 10 % del total, variando, según el documental, entre el 0 % y el 58 %. Los ámbitos en los que aparecen más representadas son el del trabajo, esfera pública, cotidianidad, lucha social y otras (p. ej., evacuando tras los bombardeos o bailando) mientras que las menos representadas incluyen maternidad, familia, educación y religión (Figura 1). Para comprobar si la prohibición de la participación femenina en el frente afectó a la representación de género en los documentales, se dividió el análisis en dos períodos (1936 y 1937-1938) y, en general, no se detectaron grandes diferencias entre ellos, a excepción de una marcada disminución de la mujer en actitud de lucha social.

FIGURA 1. DISTRIBUCIÓN DEL TIEMPO TOTAL QUE APARECE LA MUJER EN LOS DOCUMENTALES ANARQUISTAS EN DISTINTAS ACTITUDES.

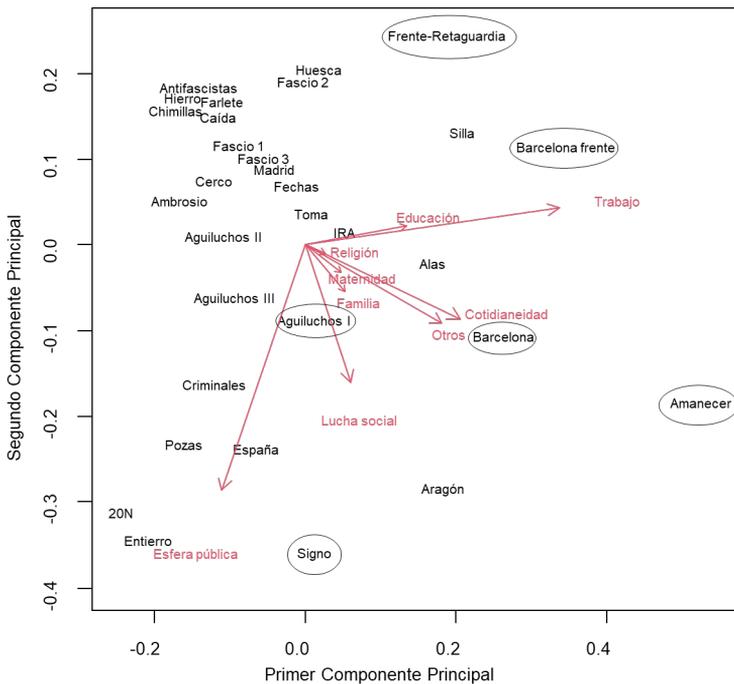




Elaboración propia.

Para poner orden en la variación que existe en la representación femenina entre los 31 documentales, se realizó el análisis de componentes principales (Figura 2).

FIGURA 2. ANÁLISIS DE COMPONENTES PRINCIPALES EN EL CUAL SE PROYECTAN LOS DOCUMENTALES (EN NEGRO) Y LAS ACTITUDES ANALIZADAS (EN ROJO) EN EL ESPACIO DEFINIDO POR DOS EJES (PRIMER Y SEGUNDO COMPONENTE PRINCIPAL). CADA EJE REPRESENTA UNA COMBINACIÓN DIFERENTE DE LAS NUEVE ACTITUDES ANALIZADAS DE MANERA QUE SE MAXIMICE LA DIVERSIDAD TEMÁTICA DEL CONJUNTO DE DOCUMENTALES. LOS SEIS DOCUMENTALES SELECCIONADOS PARA EL ANÁLISIS FÍLMICO SE MUESTRAN RODEADOS POR UNA ELIPSE.



Elaboración propia.

## 3.2. Análisis fílmico

Tomando como referencia la distribución temática de los films mostrada por la figura 2, se han seleccionado seis documentales de tal manera que se maximice la diversidad de temas tratados. En concreto se seleccionaron *Aguiluchos I*, por mostrar a la mujer en la esfera pública y la lucha social; *Barcelona-frente* en la esfera laboral; *Signo* por modelo familiar y lucha social; *Barcelona* por religión<sup>5</sup>; *Frente-Retaguardia* por trabajo sanitario y *Amanecer* por modelo educativo. Con esta selección se mantuvo la representación de ambas etapas temporales discutidas en la figura 1 (1936 y 1937-1938) así como el escenario de frente y retaguardia (uno de frente, dos de retaguardia y tres que contemplan los dos escenarios).

*Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (I), (1936)*<sup>6</sup>

Resumen (19'): se retrata la llegada de las primeras columnas de Barcelona al pueblo de Bujaraloz (Zaragoza), donde instalan el cuartel general mientras son recibidos alegremente por el pueblo. Posteriormente, las milicias proceden a ocupar los pueblos de Gelsa y Pina de Ebro, donde se da prueba de la tecnología armamentística y de la heroicidad de los jóvenes libertarios. La presencia de la mujer se evidencia en forma de lucha social (milicianas y mujeres levantando el puño, 30") así como en actitudes cotidianas (paseando, 7") y evacuando los pueblos tras los bombardeos franquistas (5").

- Descriptores temáticos (DT): reportaje de guerra, documental periodístico-informativo, documental del frente de guerra.
- Descriptores onomásticos (DO): Aguiluchos de la FAI, CNT-FAI, UGT, Cruz Roja, Sindicato Único de Espectáculos, capitán Meana, Durruti, columna Durruti, camarada Carreño, guardias de asalto.
- Descriptores geográficos (DG): Bujaraloz, Gelsa, Pina de Ebro, Aragón, Ebro, Barcelona, Cataluña.

Detenida en una carretera genérica, la columna Durruti se acaba de dividir. Parte de ella se dirige hacia el pueblo de Gelsa, mientras la otra permanece en la carretera aguardando órdenes del comité de guerra. Mientras se intercambian impresiones sobre cuál puede ser la estrategia, el equipo fílmico graba algunos de los milicianos que componen la columna. Aunque no es común la realización de planos individuales, la cámara fija su atención en una miliciana, sobre la que se

5. El documental de montaje *Fury over Spain* (dir. Pallejá y Louis Frank, 1937), producción anarquista distribuida en Estados Unidos por la Modern Film Corporation, reutilizó fragmentos de las películas de SIE Films/CNT-FAI. Así pues, la visión que se ofreció de la mujer anarquista española en los Estados Unidos se sirvió de algunos fragmentos de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* y *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, donde se observa a las milicianas desfilando con un fusil al hombro y vestidas de calle o con el mono de trabajo.

6. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=s4on\\_GCAtRA](https://www.youtube.com/watch?v=s4on_GCAtRA)

realizan distintos comentarios. Finalmente, se muestra una panorámica general de la marcha de la columna hacia Pina de Ebro.

Minutado: 08:54-09:38.

Indización escena 1:

Descriptorios temáticos visualizados (DTV): columna Durruti, miliciana.

Descriptorios temáticos referenciados (DTR): labores de reconocimiento y exploración sobre el frente.

Descriptorios onomásticos referenciados (DOR): FAI de Barcelona.

Descriptorios geográficos visualizados (DGV): carretera, paisaje natural

Descriptorios geográficos referenciados (DGR): Gelsa, Pina de Ebro.



Interpretación:

La figura de la miliciana estuvo sujeta a una mitificación que la situó, sin duda, como uno de los símbolos legendarios de la resistencia contra el fascismo. La idealización de la miliciana como heroína popular saltó también a las producciones cinematográficas. Esto queda evidenciado de manera explícita en la escena seleccionada, pues es la belleza de la miliciana mostrada en pantalla el primer elemento al que se hace referencia. Así pues, resulta comprensible señalar que lo proyectado en pantalla aparece determinado por aquello que Laura Mulvey acuñó como «la mirada masculina» (Ramblado 2013). Si bien es cierto que se reconoce su participación como agente histórico en la resistencia contra el fascismo —«No tuvo paciencia para esperar la noticia de la victoria final y se enroló en la columna como un soldado más»—, el comentario se realiza desde la excepcionalidad, perpetuando así la consigna de «Los hombres al frente, las mujeres a la retaguardia». Resulta significativo también el comentario «Es hermosa y valiente: ¿qué más puede desear una mujer?», que demuestra la poca familiaridad con los postulados teóricos de Mujeres Libres, que exigían una revisión de las relaciones de poder entre los sexos elaborando un proyecto de emancipación femenina que iba más allá de la exigencia de derechos sociales y políticos, contemplando también la independencia y la libertad psicológica (Nash 1999). Queda demostrado así cómo el anarquismo ofreció un enfoque de género en teoría muy rico y novedoso, aunque en la práctica las mujeres ocuparon un segundo plano, imponiéndose los objetivos bélicos.

Por otra parte, es recurrente que el número de milicianas que aparecen en el cine documental sea muy bajo. De hecho, la figura de la miliciana sólo aparece en la serie *Los Aguiluchos de la FAI* y en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, siendo la serie *Aguiluchos* la más representativa al mostrar a las mujeres combatientes en el frente y las trincheras (Roncero Moreno 2010). Aun así, la representatividad de la miliciana en la serie *Los Aguiluchos de la FAI* es bastante escasa, hecho que remite a cuestionar si realmente fueron pocas las mujeres que combatieron en el frente o simplemente se trata de una infrarrepresentación. Para resolver esta cuestión serían necesarios datos fiables sobre el número de mujeres participantes en el frente. A día de hoy existe un debate sobre estas cifras, que comprende entre «algunas mujeres», como apunta Magí Crusells (2000); menos de 200 según estima Mary Nash; o hasta 5.000 –1.000 en el frente y 4.000 en la retaguardia– según Cristina Ruiz Serrano (2021).

Algunas voces han hablado de la figura de la miliciana como un nuevo y transgresor modelo de feminidad. Aunque es cierto que fue una imagen rompedora, no era la primera vez que la mujer se sumaba a la lucha armada, pues Nash remonta el origen de esta participación femenina a los pronunciamientos liberales del siglo XIX (Nash 1999). Aún así, la figura de la miliciana tuvo un gran impacto por la subversividad que representa el mero hecho de retratar a las mujeres ejerciendo las tareas culturalmente asociadas a los hombres, con un aire agresivo y revolucionario. Sin embargo, aunque la figura de la miliciana pueda entenderse como un símbolo de la lucha antifascista y para el sector femenino más juvenil sí supusiera cierto grado de identificación, no representó un nuevo modelo de feminidad. Realmente, no se estaba proyectando un nuevo canon conforme a una nueva realidad, sino que ese canon se construyó como una herramienta más para cubrir las necesidades del conflicto bélico. La imagen de la miliciana podría verse como un desafío a las responsabilidades tradicionales del hombre como soldados, fomentando de esta manera sus deberes militares con la causa antifascista.

El año en el que la escena analizada tiene lugar es 1936. En este año la imagen de la miliciana se caracterizaba por su heroísmo y valentía, tal y como demuestra el comentario del narrador. Sin embargo, entre finales de 1936 y 1937, estas características pasaron a considerarse un obstáculo en la lucha armada, lo que contribuyó, entre otras causas, a la desmovilización femenina en el frente. Realmente, ni el pueblo ni las organizaciones revolucionarias –aunque Mujeres Libres mostró una actitud ambigua– estaban preparadas para afrontar este desafío de los papeles tradicionales, llegándose a producir incluso campañas de desprestigio contra las milicianas (Ackelsberg 1999). Prueba de ello queda reflejado en la figura 1, donde la presencia de la mujer en la lucha social se reduce drásticamente en 1937 y 1938, quedando así la figura de la miliciana como un referente propio de la fase inicial de la guerra. A esto, se le debe de sumar la negativa acogida de estas imágenes por parte de la crítica y la opinión europea, así como el uso descalificativo por parte del bando sublevado (Pedrero 2015). Todo esto provocó la vuelta a un discurso en el que la contribución a la resistencia

antifascista por parte de ambos géneros se llevaba a cabo desde espacios distintos: el frente y la retaguardia.

Minutado: 18:19-19:05

Tras el desalojo del ejército sublevado en el pueblo de Gelsa, sus habitantes retoman las actividades cotidianas estivales. El narrador destaca y celebra la protección que los anarquistas de Cataluña han brindado a los campesinos aragoneses, sin la cual estos no habrían podido volver a trabajar la cosecha. Finalmente, el pueblo sale a las calles a recibir a los combatientes con alegría y puño en alto. De entre las masas populares destaca especialmente la presencia femenina, acompañada mayoritariamente por niños y niñas.



Indización:

DTV: recibimiento de las milicias

DTR: cosecha, causa antifascista.

DOR: anarquistas de Cataluña, campesinos de Aragón, pueblo trabajador, Duruti, CNT, FAI.

DGV: Gelsa.

Interpretación:

La escena se construye claramente con la intencionalidad de reforzar la idea de colaboración entre el pueblo y las organizaciones anarquistas. Con esta muestra de cooperación se da a entender la asimilación de los postulados libertarios por parte de los campesinos del pueblo de Gelsa. Esta identificación inmediata de las masas con la ideología anarquista es un recurso que abunda en los reportajes de retaguardia de los primeros meses del conflicto (Martínez Muñoz 2008). Además, en este retrato de la unión entre las «columnas libertadoras» y «el pueblo liberado», la representación de este último recae especialmente sobre mujeres y niños. Y es que, si bien es cierto que el acceso a la esfera pública por parte de las mujeres ya no se negaba, la conquista del espacio público todavía quedaba incompleta, pues la definición de lo público seguía delimitada según el género (Nash 1999). Buena prueba de ello es la escena seleccionada, pues las mujeres reciben a las milicias asumiendo su rol clásico de madre al ir siempre acompañadas de niños. En cierto modo, la incorporación de las mujeres a la esfera pública amplió su rol clásico de proveedora de cuidados en la esfera doméstica a proveedora de cuidados en colectividad. Esta cuestión, lejos de

ser una simple traslación de roles de lo privado a lo público, representa un hecho innovador y evidencia la fina línea que separa en ocasiones ambas esferas.

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (1936)*<sup>7</sup>

Resumen (21'): este documental, que inaugura la producción cinematográfica de la Guerra Civil, retrata los primeros días de euforia que acontecieron tras el día de la Revolución del 19 de julio, así como la marcha de las columnas de la CNT-FAI, especialmente la columna Durruti, hacia el frente de Aragón. Dividida en dos bloques bien diferenciados, el reportaje se inicia dando cuenta del fracaso de la sublevación en Barcelona. El segundo bloque está dedicado exclusivamente a mostrar, por un lado, el nuevo orden social implantado por el anarcosindicalismo, y por otro, la salida de las fuerzas de la CNT-FAI hacia el frente de Aragón. La representación femenina está principalmente circunscrita a la vida cotidiana, paseando por la calle (106'') pero también en actitud de hostilidad hacia la iglesia católica (15''), desempeñando trabajos sanitarios (30'') y vinculadas a la lucha social, ya sea levantando el puño o como milicianas que parten hacia el frente (54'').

- DT: película de propaganda, reportaje de frente y retaguardia
- DO: Capitanía, La Maestranza, Ascaso, Frente Popular, Iglesia, Vaticano, FAI, CNT, Comité Revolucionari, Cristo, Maristas, Escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, la Banca, La Internacional, Cabanellas, Durruti, Pérez Farrás, Casas del Pueblo.
- DG: España, convento de las Salesas, manicomio de Santa Eulalia, Zaragoza, Barcelona, Paseo de Gracia.

Minutado: 8:00-8:40

El pueblo, enfervorizado, clama su indignación ante la exhibición de los cuerpos momificados de monjas y frailes que se exhiben en la fachada principal del convento de Las Salesas.

Indización:

DTV: protesta ante el Convento de las Salesas.

DGV: Convento de las Salesas.



7. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yOt7pqlyxIU>

Interpretación:

En el primer tercio del siglo xx la escena pública española estuvo marcada por el conflicto entre el clericalismo y el anticlericalismo (Salomón 2004). El papel que la iglesia católica ejercía sobre la sociedad española ha sido patente durante siglos, manteniendo valores tradicionales que limitaban, según el anarquismo, el avance social. Por ello, una de las aspiraciones básicas del movimiento libertario, compartida con el republicanismo, era la de liberar de la dominación clerical a la sociedad. Esta sumisión era especialmente evidente en el caso de las mujeres, a las que la iglesia les asignaba un papel de esposa y madre reducido al ámbito doméstico (Nash 1999).

La icónica y polémica escena seleccionada es una clara muestra de la ruptura de algunas mujeres con los valores de la iglesia. La manifestación de las mujeres en el espacio público transgrede el papel doméstico que la Iglesia les había asignado tradicionalmente. Pero más allá de eso, lo realmente destacable es que la ocupación del espacio público se realizaba para protestar contra los valores clericales, rompiendo así con la división entre la feminización de la práctica religiosa y el carácter masculino del mundo republicano y obrero, que defendía las tesis anticlericales (Salomón 2004). En concreto, la escena reproduce la protesta contra la brutalidad que la propia iglesia ejercía contra sus miembros. Así pues, queda reflejada la difusión de los valores anticlericales que caracterizan el laicismo del movimiento ácrata.

En la lucha por la emancipación femenina, la dominación clerical fue combatida de diversas maneras. Durante la semana trágica de Barcelona, los ataques a conventos y otras instituciones religiosas pudieron estar motivadas por la competencia desleal ejercida por las monjas en el trabajo doméstico (Golden 1987). Y es que, según los anticlericales, el hogar era sólo uno de los múltiples espacios de actuación donde el clericalismo ejercía la caridad privada con fines proselitistas (Salomón 2003).

Pero más allá de la acción directa contra estas instituciones, las mujeres de ideología anticlerical pusieron en marcha otros mecanismos de defensa. De hecho, el feminismo laicista en España se asentó décadas antes en torno a tres núcleos librepensadores destacables: el valenciano, capitaneado por la Asociación General Femenina, creada en 1897; el andaluz, donde destacaron la Federación Malagueña de Sociedades de Resistencia en 1897, así como la Logia Hijas de la Regeneración en Cádiz y la Unión Femenina en Huelva, y el catalán, donde despuntó la Sociedad Autónoma de Mujeres, fundada por Teresa Claramunt en 1896 y transformada en 1898 en la Sociedad Progresiva Femenina (1898-1920) (Salomón 2004). En cada una de ellas se apostó por difundir la educación laica y anticlerical, haciendo especial hincapié en formar a la mujer como ciudadana (Salomón 2014). En ese sentido, cabe destacar que la lucha de las mujeres laicistas se construyó en torno a la defensa del acceso de las mujeres a una mejor educación. Esta era una herramienta imprescindible sin la cual las mujeres no podrían zafarse del yugo clerical. Así pues, desde estos espacios las mujeres anticlericales fueron abriendo nuevas vías de acceso al ámbito público: participando en prensa, fundando publicaciones o mostrándose especialmente activas con la defensa de la escuela laica en mítines y conferencias. Esta fue su contribución a la lucha por la secularización de la

sociedad, una lucha que, a menudo, estaba plagada de actitudes paternalistas y condescendientes (Salomón 2003).

*Bajo el signo libertario (1936)*<sup>8</sup>

Resumen (15''): primera película de propaganda producida por el S.U.E.P para la CNT-FAI que retrata la marcha de las columnas junto con reporteros hacia el frente de Aragón tras el fracaso del golpe de estado en Barcelona. Los milicianos emprenden la colectivización de tierras, la reorganización del abastecimiento e inauguran el ateneo popular en el que se instala la imprenta que edita el boletín de noticias *El frente*. La representación femenina arranca con una referencia al problema de la prostitución mostrando en pantalla una mujer sola en la calle a altas horas de la madrugada (12''). Las mujeres aparecen vinculadas a la lucha social trabajando de voluntarias en talleres de costura de ropas para las milicias (25'') o participando en la imprenta del boletín informativo (5''). También aparecen, aunque en un número reducido, en la celebración de una asamblea (13''). La aparición en ámbitos de la vida cotidiana es recurrente, paseando o descansando en casa (8''), así como mostrando el modelo de familia (15'').

- DT: reportaje de guerra y retaguardia, película de propaganda, adoctrinamiento político, revolución en el Aragón rural.
- DO: organización confederal y anarquista, FAI, CNT, Abastos, Durruti, Ateneo Libertario, el Frente.
- DG: Barcelona, tierras de Aragón, Zaragoza, Pina de Ebro, Huesca, campo.

Minutado: 06:22-06:48

Breve secuencia protagonizada por un miliciano habitante del pueblo y su mujer, que le espera en la puerta de casa con un bebé. El miliciano, lesionado en el combate, se acerca por la acera hasta la puerta de su casa y, al reunirse con la mujer, besa con ternura al bebé antes de reincorporarse a las tareas diarias de la milicia.

Indización:

DTV: familia, miliciano, madre e hijo

DGV: calle



8. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RQ-AmcvcqHQ>

Discusión e interpretación:

El ámbito familiar es uno de los escenarios desde donde, según el anarquismo, se perpetúa la opresión y subordinación femenina. El pensamiento libertario se mostró especialmente crítico con el modelo familiar burgués o patriarcal, apostando por otro de tipo colectivista en el que los cuidados no recaían únicamente en las madres sino en la colectividad. Aun así, la escena seleccionada parece más cercana al modelo patriarcal ya que resalta el papel de la mujer esperando con su hijo la llegada del compañero a casa. De esta manera, también puede interpretarse que la mujer no está incorporada al mercado laboral y, por lo tanto, es dependiente económicamente del hombre. La independencia económica de la mujer se concebía como un derecho necesario para conseguir el nuevo orden social (Espigado 2002). Si bien el retrato familiar es tradicional, pues la familia obrera también estaba sujeta a los esquemas patriarcales con relaciones de poder jerárquicas, la actitud del personaje masculino se caracteriza por una moralidad alejada del donjuanismo, cuyos valores rechazaron abiertamente socialistas y anarquistas (Bernat Mateu 2021). La austeridad, el trabajo, el autocontrol o la responsabilidad familiar se reflejan en la manera de retratar al hombre en la pantalla, quien al salir de sus actividades laborales se dirige hacia su hogar y saluda con afectividad a su hijo y compañera. Aun con todo, la perpetuación de los roles de género clásicos es evidente, así como la división sexual del trabajo. Así pues, en este pequeño esbozo que se incluye dentro del documental se evidencia cómo, a pesar de la revolucionaria opinión de algunos sectores libertarios intelectuales, en la práctica cinematográfica el papel de las mujeres respecto a la familia no se ajustó plenamente al imaginario teórico.

Minutado: 08:08-09:15

En el Ateneo Libertario, descrito por el narrador como una universidad popular modesta y libre, se desarrollan las tareas de los obreros en la imprenta. Se muestran contrariados por la escasez de papel y la necesidad de imprimir el boletín *El Frente*. Finalmente, los obreros celebran jubilosos, en la puerta de la imprenta, la llegada del preciado material y las máquinas comienzan a funcionar.



Indización:

DTV: impresión del boletín informativo *El frente*

DTR: universidad de cultura popular y libre.

DOV (Descriptor Onomástico Visualizado): Ateneo Libertario, FAI,

DOR: columna Durruti,

DGV: imprenta del boletín *El frente*.

Interpretación:

Esta escena ha sido seleccionada como muestra del papel femenino en la lucha social. En este caso la mujer desempeña un papel poco frecuente como es el de la participación en la imprenta del boletín portavoz de la columna Durruti, llamado *El frente*. Las imprentas, como otras actividades, fueron colectivizadas por los sindicatos anarquistas, adaptándolas a los nuevos valores revolucionarios, pero manteniendo las normas culturales de género. La desigualdad numérica entre la única mujer y el nutrido grupo de hombres hace pensar en el papel marginal de las mujeres en este tipo de lucha. Al igual que en otros ámbitos, con esta escena se pone de manifiesto la divergencia entre las ideas revolucionarias y las ideas patriarcales imperantes (Nash 1999).

En su lucha por la emancipación femenina, el colectivo anarquista Mujeres Libres (1936-1939) denunciaba la opresión específica hacia las mujeres y clamaba a la autoorganización de estas. Así pues, sostenía que la lucha social era imprescindible para alcanzar dicha emancipación, planteando una doble lucha política y «feminista». En última instancia la emancipación femenina era una condición necesaria para alcanzar la plenitud del modelo anarquista. Esta innovadora teoría de doble militancia insistía en que la discriminación de género sólo podría paliarse con la iniciativa individual y colectiva de las mujeres. Para ello, Mujeres Libres insistía en que las mujeres se incorporaran en los puestos de trabajo tradicionalmente desempeñados por hombres, desde los cuales se integrarían permanentemente a la lucha social (Nash 1975). Si bien la escena deja claro que la mujer se ha involucrado en ese puesto de trabajo con un compromiso social claro, podría interpretarse como un estado inicial del modelo propuesto por Mujeres Libres, ya que la incorporación de la mujer parece individual y no colectiva.

### *Barcelona trabaja para el frente (1936)*<sup>9</sup>

Resumen (22'): este film es una clara exaltación de la máquina industrial y la modernidad, temática recurrente en el ideario anarquista<sup>10</sup>. A su vez, deja constancia de la capacidad organizativa de la CNT desmintiendo la asociación entre anarquismo y desorden, caos e irresponsabilidad. Desde el Comité Central de Abastos se organiza la distribución de alimentos para hospitales, mercados, frente, etc. Se muestran varias industrias que funcionan bajo la dirección de comités obreros de la CNT. Finalmente, el documental se desplaza al frente, donde los milicianos de la columna Durruti preparan también la comida del día. La representación femenina

9. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1fMd0z7M0>

10. La tecnología fue introducida en la iconografía anarquista muy pronto, antes incluso de la llegada de tendencias como el futurismo, que la sitúa como elemento central de su arte. Es en el cine donde se puede identificar con más claridad la loa al maquinismo industrial, visto como un potente elemento de transformación social y renovación constante. Pau MARTÍNEZ MUÑOZ: *La cinematografía anarquista...*, pp. 416-417.

es alta y se centra fundamentalmente en el ámbito laboral de la industria textil destinada a ropa para los combatientes republicanos, banderas y motivos simbólicos (6") así como en la industria de la alimentación (200"). Fuera del ámbito industrial, las mujeres aparecen como secretarías del comité central de abastos (34"), participando en labores de organización y comités obreros (12") o como tenderas en el economato (60").

DT: reportaje de retaguardia, gestión de la industria colectivizada.

DO: Comité Central de Abastos, Palacio de Proyecciones, «la Bolonia», Casa Clert, Galletas Victoria, Talleres Calasanz, Hotel Ritz, Durruti, FAI.

DG: Barcelona, calle de Pallars, frente de Aragón, Manlleu, mercado de Santa Coloma, Bujaraloz.

Minutado: 16:13-17:47.

Los Talleres Calasanz se organizan para proveer de ropa a los milicianos. Los obreros trabajan en el corte de los patrones que luego coserán las mujeres a un ritmo desenfrenado. Las obreras confeccionan, bordan, pliegan y empaquetan ropa y símbolos como la bandera confederal para que sea distribuida.



Indización:

DTV: confección de ropas para frente y retaguardia, trabajo colectivo.

DOV: Bandera de la CNT-AIT.

DOR: Talleres Calasanz.

DGV: talleres de trabajo colectivo.

DGR: frente y retaguardia.

Interpretación:

A pesar de que en los orígenes del movimiento libertario puedan encontrarse algunas posturas contrarias al trabajo asalariado femenino, el anarquismo planteó que el derecho de la mujer al trabajo remunerado estaba íntimamente ligado a su derecho a la autonomía y la independencia (Nash 1999). Aun así, es evidente que el trabajo era otro de los ámbitos en los que se imponían las relaciones de poder desiguales, manteniéndose la discriminación de la mujer y la segregación laboral. Este film, cuyo objetivo es reflejar la capacidad organizativa del sindicato cenetista en el sector industrial, cuenta con numerosas escenas protagonizadas por mujeres. La elección de la escena en concreto, que da cuenta de la participación femenina

en la industria textil, está motivada por ser este el sector más representativo de la participación femenina en la esfera laboral industrial, a pesar de que en el documental se muestre también su participación en la industria alimentaria o en otros sectores. Y es que, la industria textil llegó a albergar la mayor concentración de mujeres trabajadoras, pues junto al servicio doméstico la confección de la ropa estaba considerado como uno de los talentos femeninos tradicionalmente «naturales». En este sentido, es cierto que una de las políticas esenciales del gobierno republicano en guerra, así como de los sindicatos y otros grupos políticos, fue la llamada femenina a la incorporación del trabajo. A menudo, eran retratadas en la propaganda como «Heroínas de la Retaguardia». No obstante, esta integración siguió perpetuando, como se ha señalado la división sexual del trabajo. La mayoría de las trabajadoras textiles no recibían salario y las normas de conducta tradicionales no se cuestionaron. De hecho, el Sindicato de Oficio fue un espacio claramente masculino, siendo muy reducido el número de militantes femeninas que formaron parte de las Juntas Sindicales Confederales (Monjo 2003). Como excepción significativa, cabe destacar el caso del Sindicato Textil, donde encontramos nombres tan importantes como el de Teresa Claramunt. Así pues, lejos de la habitual imagen de la trabajadora sin conciencia social y laboral, las mujeres crearon talleres de costura en toda la España republicana, dirigidos por mujeres que tuvieron un papel económico relevante durante toda la guerra abasteciendo a las tropas de material (Nash 1999). La escena seleccionada, en la que mujeres de talleres colectivizados alzan el puño mostrando la bandera confederal confeccionada por ellas mismas, desmiente este estereotipo e incluso podría ser considerada como una de las imágenes de militancia femenina más importantes del legado cinematográfico anarquista.

### *El frente y la retaguardia (1937)*<sup>11</sup>

Resumen (21' 04"): relato documental del día a día en el frente de guerra y en la retaguardia. Abundan las imágenes del sector de la industria textil, así como el sector metalúrgico, en el que se elaboran armas y otras herramientas. Mientras tanto, se suceden imágenes del campo donde los campesinos recolectan los alimentos que posteriormente serán enviados a Madrid. Las imágenes del frente muestran la preparación de las tropas antes de partir al combate. Finalmente, los heridos en batalla acuden a recibir la ayuda sanitaria necesaria en Madrid, donde además se le dedica especial interés al cuidado de los hijos de los combatientes. La aparición de la mujer se limita a este entorno de crianza y educación mixta (26"). También aparecen vinculadas a la esfera laboral como costureras (109"), enfermeras (10") y cocineras (6").

- DT: relato documental con insertos dramatizados
- DO: Lope, Cervantes, Calderón.

11. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HDloOIS0BRE>

Minutado: 14:47-15:31.

Un antiguo palacio, parece ser de la exposición universal, es reconvertido en hospital de convalecencia. Allí las enfermeras, de trato cercano y atento, cuidan y dan ánimos a los heridos, que comentan lo bien atendidos que están y se comparan con las atenciones que antes sólo eran privilegio de los ricos.

Indización escena:

DTV: enfermería, cuidado de heridos.

DTR: discurso de clase, sanidad para ricos y pobres.

DOV: Palau de Rumania (hospital de convalecencia).



Interpretación:

El sanitario fue uno de los ámbitos laborales donde las mujeres estaban más representadas. Este hecho refleja una doble excepcionalidad; por una parte, supone una incorporación masiva de la mujer a un puesto laboral y por otra les permitía acercarse al frente (Nash 1999). Ya durante los años republicanos, en el marco de las profesiones liberales, la presencia femenina en el ámbito sanitario giraba en torno al 11 %. No obstante, la mayoría de mujeres se encontraban en los niveles menos cualificados y el grueso de la participación femenina en medicina se repartía entre los títulos de grado medio (enfermeras, matronas, practicantes y visitadoras) (Núñez Pérez 1989). Iniciada la guerra, se ha de recordar la escasez en el personal sanitario tras la retirada de las instituciones religiosas de los establecimientos médicos de la zona republicana. Junto a esto, el cambio producido en la sanidad pública pilotado por, precisamente, dos anarquistas como Federica Montseny y Félix Martí Ibáñez, desembocó en una participación significativa de las mujeres en la reestructuración de los servicios médicos, higiénicos y asistenciales. De hecho, tanto en la retaguardia como en las trincheras, la enfermería fue uno de los ámbitos que mayor movilización femenina produjo. La figura de la enfermera de guerra se posicionó, indudablemente, como esencial en los hospitales militares, donde podía encontrarse una proporción muy alta de mujeres enfermeras (Nash 1999).

En esta escena, la proporción de mujeres enfermeras es muy alta, reflejando así la realidad de las trincheras y la retaguardia. Esta gran movilización femenina en el entorno sanitario se debió a la alta necesidad de servicios médicos en

tiempos de guerra. Dicha necesidad brindó oportunidades laborales no sólo a mujeres con formación sanitaria especializada sino también a mujeres sin ella. Para estas últimas, habitualmente jóvenes de clase obrera, las organizaciones femeninas como Mujeres Libres o Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), impulsaron programas de capacitación en colaboración con universidades como la de Valencia. Además de una capacitación sanitaria, estas organizaciones formaban a las futuras enfermeras en los valores antifascistas. De hecho, aunque la escena no muestre en boca de la enfermera ideas antifascistas, son los heridos los que las proclaman aludiendo a la desigualdad de atención sanitaria entre ricos y pobres antes de la guerra. Esta llamada a la formación sanitaria se realizaba también a través de prensa y revistas femeninas, desde donde se alentaba a formar parte de la asistencia sanitaria. Este entusiasmo queda bien reflejado en la escena, en la que la enfermera atiende con buena voluntad a los heridos: «¡Listo!, hasta la noche, dentro de pocos días no me necesitarás». Por último, cabe señalar que a pesar del papel central que jugaron las mujeres en el trabajo sanitario, la escena refleja también comentarios estereotipados sobre características tradicionalmente asociadas a la mujer: «Chico, es maravilloso ver cómo estamos atendidos, con qué solicitud, con qué ternura».

*Amanecer sobre España (1938)*<sup>12</sup>

Resumen (43'): documental de síntesis encargado por la CNT-FAI para Solidaridad Internacional Antifascista (SIA). Se retrata la situación del país tanto en el frente como en la retaguardia, cubriendo aspectos sociales, económicos, políticos y de cotidianidad. Filmado principalmente en Barcelona y Madrid, se inicia denunciando la situación de desigualdad social que impera en el país. Posteriormente, se relatan los hechos del 18 de julio de 1936, prestando especial atención a la respuesta inmediata del pueblo y la organización de milicias voluntarias. A continuación, la nueva industria de guerra toma el protagonismo, proyectando imágenes sobre la producción de armamento, el abastecimiento de víveres e incluso la ayuda humanitaria desplegada por la SIA en la zona republicana. Por último, también se retrata el tiempo familiar, mostrando el cuidado de los hijos por parte de asociaciones y hogares de acogida. La representación femenina es alta en distintos ámbitos, tanto en un entorno educativo (38"), familiar (10"), de maternidad (10"), laboral (131"), de lucha social (16") así como en imágenes que reflejan la cotidianidad (52").

- DT: documental de guerra y propaganda.
- DO: Rafael, Pacto de No Intervención, República, SIA, CNT, UGT.
- DG: pueblo ibérico, España, Montjuïc, Madrid, Cataluña.

12. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Vnat1D3pRGM>

Minutado: 24:25-24:45.

Obreros y obreras de una fábrica aparecen, en sus horas de descanso, en una biblioteca estudiando las nuevas orientaciones de la realidad social. La escena termina abriendo el plano y dando protagonismo a la maqueta de un edificio, detrás de la cual se observa a una trabajadora leyendo *Tierra y Libertad*. El narrador introduce la escena presentando a los estudiosos obreros como sabedores de que su bien va íntimamente unido al bien colectivo.



Indización:

DTV: formación del obrero consciente.

DTR: bien colectivo, tiempo de ocio.

DOV: *Tierra y Libertad*, prensa.

Interpretación:

En el ideario anarquista, la enseñanza de la lectura y la escritura es considerada un acto revolucionario, pues permite capacitar al obrero social y culturalmente. Por ello, el movimiento libertario, y posteriormente Mujeres Libres, desarrollaron programas masivos de educación cultural dirigidos no sólo a los afiliados a los sindicatos sino a toda la población. El objetivo de esta causa era claro: la ampliación de la base cultural de los obreros y paliar los índices de analfabetismo, que –aunque varían geográficamente– alcanzaban porcentajes altos, especialmente en el caso de las mujeres, llegando a variar entre diez y veinte puntos más que el de los hombres en todo el país (Ackelsberg 1999). En la escena seleccionada, los jóvenes emplean su tiempo de ocio para formarse en los valores anarquistas, incluyéndose así la figura del obrero consciente, pues en su preocupación por la educación el anarquismo también desarrolló toda una pedagogía moral que incluía diversos temas de relevancia social. Así pues, las dos mujeres que aparecen en el plano leen con atención el diario *Tierra y Libertad*, que junto a otros periódicos y revistas como *Solidaridad Obrera*, *La Revista Blanca* o *Estudios* complementaban la tarea educativa de los centros culturales y ateneos libertarios. En sus páginas se incluían desde comentarios políticos hasta extensas críticas culturales. Precisamente, *Tierra y Libertad* acostumbraba a incluir artículos dirigidos específicamente a las lectoras. En estas secciones, a menudo escritas por militantes de Mujeres Libres, se abordaban temas clave como la sexualidad femenina, el control de la natalidad y el aborto, el trabajo o las relaciones entre hombre y mujer (Nash 1999). Y es que, en la vía para la emancipación de la mujer anarquista, el derecho a la educación

era, además de un instrumento para la dignificación femenina, un bien necesario para alcanzar el progreso social y el bien colectivo. No obstante, a pesar del compromiso del movimiento libertario con la educación femenina –el mayor de todos los sectores de la clase obrera–, estos proyectos fueron más bien esporádicos. De esta manera, para que las mujeres se constituyeran como miembros plenamente iguales de la comunidad libertaria era preciso desarrollar grupos específicamente formados para ellas (Ackelsberg 1999).

Minutado: 41:55-42:21.

En una escuela cerca del mar, los niños y niñas sin hogar siguen las indicaciones de la maestra. Realizan numerosas actividades al aire libre, como observar, jugar y tocar un mapa de relieve de España situado en el suelo.



Indización:

DTV: cuidado de niños.

DTR: España, hogares destrozados.

DGV: mar, patio de escuela.

Interpretación:

La educación tradicional concebía de una manera diferente los objetivos de formación para niños y niñas. La influencia del krausismo, sin embargo, significó una fuerza modernizadora para el ámbito educativo de finales del siglo XIX y principios del XX en España. La educación racionalista que proponían los sectores progresistas de krausismo señalaban la necesidad de incluir una educación femenina renovada. Esta tradición fue recogida por el movimiento libertario, alcanzando su máxima expresión en la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia, cuyos valores esenciales eran el laicismo, el racionalismo y el libre pensamiento.

La Guerra Civil y, concretamente, la nueva situación revolucionaria, reactivaron las prácticas de las escuelas racionalistas en la España republicana (Navarro 2010). En la escena seleccionada se detectan varios elementos que caracterizan este tipo de modelo educativo. En primer lugar, el discurso posee un gran peso naturista al ensalzar los beneficios del aprendizaje al aire libre. En segundo lugar, las actividades realizadas por los niños y niñas siguen una dinámica participativa y lúdica. Por último, cabe destacar la figura de la maestra racionalista, otra de las maneras de militancia y activismo anarquista. Sobre esta última se debe recordar que, precisamente, fueron las militantes vinculadas a Mujeres Libres quienes impulsaron

de nuevo los centros racionalistas (Navarro 2010). En ese sentido, y teniendo en cuenta que durante la década de 1930 la enseñanza fue una de las profesiones liberales donde se encuentra mayor presencia femenina (67 %) <sup>13</sup> (Núñez Pérez 1989), el cine documental libertario sí que se hace eco de este hecho.

Si bien es cierto que el anarquismo diseñó estrategias de renovación pedagógica y educación popular alternativas a las tradicionales, la diferenciación de género en la educación continuaba muy presente también en estas corrientes. Y es que, aunque los programas de los ateneos integraban temas de importancia para las mujeres, dichas iniciativas solían ser esporádicas y en su programa educativo no se contemplaba la educación femenina como tal (Nash 1999). La educación femenina continuó construyéndose en torno a labores tradicionales de domesticidad, con la única diferencia de una ligera ampliación de valores culturales (Di Febo 1976). Gloria Espigado recoge algunos de los sesgos de género que la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia reproduce, como son los ciclos formativos para la mujer que profundizan en las labores de costura.

En este sentido, cabe destacar que, a pesar de los esfuerzos por introducir un modelo educativo alternativo, la formación femenina seguía ligada a su condición biológica (Espigado 2002). Los medios culturales obreros difícilmente promocionaron la presencia de la mujer en estos ámbitos hasta que las propias mujeres obreras empezaron a hacerlo. Prueba de ello es el nacimiento de Mujeres Libres en abril de 1936, organización que desarrolló un programa de educación específico para mujeres (Nash 1999).

## CONCLUSIONES

La presencia de las mujeres en el cine documental libertario es muy minoritaria, ocupando solamente el 10 % del tiempo en pantalla, aunque varía, según el documental, entre el 0 % y el 58 %. Sin embargo, el arraigo del modelo de feminidad tradicional definido por las relaciones de género de la década de los treinta no se puede deducir únicamente por la escasa aparición femenina en los films, sino también en la manera de situar a la mujer en una dimensión meramente secundaria, marginal y pasiva (Casetti 1994). Por ello, más allá del análisis cuantitativo, para comprender si la representación femenina en los documentales analizados representa la teoría propuesta por el movimiento libertario, es necesario profundizar en aspectos cualitativos. La relación entre cine y género es compleja y puede extenderse a todos los niveles de la producción cinematográfica, desde la representación, hasta la recepción del film y su distribución. Si se atiende a la

13. Cabe destacar que dentro del grupo de docencia las profesoras se concentran en los niveles inferiores, llegando a constituir casi la mitad de los docentes en las escuelas primarias y normales. De hecho, la reducción conforme se avanza en los niveles superiores es innegable, llegando a representar entre el 10 % y el 2 % en las escuelas medias y entre el 3 % y el 1 % en los niveles universitarios (Núñez Pérez 1989).

representación, cabe destacar que, desde sus inicios, el cine no sólo ha reflejado ideales determinados de feminidad y masculinidad, sino que también los ha construido (Hole 2016).

El análisis de los seis films escogidos permitió profundizar en los modelos de feminidad perpetuados por el cine documental libertario. Quizá sea desde la esfera de la lucha social desde donde más claro puede evidenciarse el mantenimiento de los modelos tradicionales, pues a pesar de que la figura de la miliciana significara un modelo de feminidad innovador, este fue momentáneo y fugaz, quedando vinculado a los primeros meses de la guerra.

Así pues, la miliciana –que protagoniza junto a las enfermeras la participación femenina en el frente– no supuso un nuevo canon, pues tal y como defienden Mary Nash o Martha Ackelsberg, se construyó como una herramienta más para cubrir las necesidades del conflicto bélico.

Atendiendo a otras esferas, como la laboral, el modelo de feminidad que proyectó el anarquismo en su cine se adapta de manera fiel a la realidad. En el cine documental anarquista el mundo laboral es uno de los ámbitos donde la mujer aparece más representada, dando muestra del seguimiento de las posturas bakuninistas. Aun así, la división sexual del trabajo se manifiesta si se presta atención a que la participación de la mujer en la esfera laboral suele aparecer asociada a los campos que tradicionalmente han sido más feminizados, como son la industria textil, el trabajo agrícola y, en mayor medida, el ámbito sanitario.

Respecto a la proyección de las mujeres en la esfera pública, es cierto que la filmografía ácrata rompe con el discurso de domesticidad y es un alto porcentaje de mujeres las que aparecen ocupando calles, recibiendo a las milicias o acudiendo a asambleas, mítines y homenajes. No obstante, el retrato que se realiza de las ellas es bastante pasivo. A diferencia de los hombres, quienes asumen el protagonismo en todos los ejemplos mencionados anteriormente, las mujeres ocupan un papel secundario.

En cuanto al ámbito educativo, el análisis de los documentales ha permitido demostrar que el cine libertario se adaptó y proyectó el modelo educativo racionalista. Varias escenas muestran el compromiso que el anarquismo sostuvo no sólo con la enseñanza de un nuevo modelo de educación infantil para niños y niñas, sino también con la formación de las mujeres de la clase trabajadora. En este sentido, la producción cinematográfica anarquista demuestra así la importancia que el propio movimiento otorgó a actos como la lectura y la escritura, concebidos como imprescindibles –y revolucionarios– para lograr no únicamente la emancipación femenina, sino el bienestar colectivo. Aun así, cabe recordar que la diferenciación de género en la educación continuaba muy presente también en estas corrientes racionalistas. Este hecho no se aprecia en el cine documental y quizá se debería atender al cine de ficción o a otros productos culturales para medir este detalle de representación.

En relación con la religión, en el cine documental libertario el peso anticlerical es muy acusado, especialmente en los documentales de los primeros años, siendo *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936) el que adquiere un

tono más radical. El movimiento libertario situó la iglesia como una de las instituciones responsables de la subordinación femenina, y apostó por educar a las mujeres en valores anticlericales y laicistas. Así pues, la implicación de estas en estos actos anticlericales refleja un ajuste coherente con el ideal anarquista. Resulta necesario comprender que una de las cuestiones sobre las que el discurso anarquista hizo especial hincapié fue en la de liberar a las mujeres de la dominación clerical, ya que consideraba al clero como uno de los agentes que más contribuía al mantenimiento de la subordinación femenina. Esta cuestión era tan recurrente que autores como Álvarez Junco llegaron a enunciar que en el estudio del anarquismo el tema feminista y anticlerical se confundía de manera compleja (Álvarez Junco 1991: 282-289; Salomón 2003). Aun así, es cierto que los episodios de violencia anticlerical fueron un fenómeno mayoritariamente masculino, y los registros de presencia femenina en estos acontecimientos, ya en marcos anteriores como la Semana Trágica de Barcelona, ya en la guerra, es secundaria<sup>14</sup>. El motivo de este hecho no puede sino derivar de las normas culturales de la sociedad española de los años 30 (Thomas 2014), en la que la figura de la mujer todavía se concebía como pasiva o espectadora ante estos actos. Aunque algunas investigaciones inciden en que las mujeres sí tomaron parte en los ataques contra las propiedades de la Iglesia (Prieto 2007). Así pues, más que en la clerofobia, la violencia anticlerical femenina estuvo más dirigida hacia delitos de iconoclasia, como la quema o el saqueo de templos religiosos (Pérez Gómez 2023). No obstante, cabe destacar que la aparición de la mujer en estos contextos de protesta es muy reducida, pues sólo en el título citado puede señalarse una participación femenina clara.

Por último, el retrato que realiza la filmografía ácrata del modelo familiar no reproduce fielmente los ideales que defendió el anarquismo, cuyo objetivo era el de construir una sociedad en la que el cuidado de los hijos fuera asumido no por las madres, sino por la colectividad, llegando a edificar así una sociedad sin familias. Así pues, la única referencia en la que aparece de manera clara un retrato familiar en el cine documental ácrata se ajusta más a un modelo tradicional-patriarcal. No obstante, de la interpretación de esta única y breve escena no pueden obtenerse conclusiones robustas para medir la asimetría entre teoría y práctica, por lo que tal vez sería interesante complementar esta visión con el cine de ficción.

En definitiva, la representación femenina en la producción cinematográfica anarquista de la Guerra Civil cumple de manera fiel con las ideas de emancipación en ámbitos como la lucha social, la educación y la religión; en menor medida en los ámbitos del mundo laboral y esfera pública y, en ningún caso, en el modelo familiar. Todos estos resultados han de comprenderse en un contexto específico como es el

14. La cuestión de género y anticlericalismo también ha sido abordada por autoras como M.<sup>a</sup> Dolores Ramos, Luz Sanfeliu o Joan Connelly Ullman, cuyo estudio sobre la Semana Trágica continúa siendo de referencia. Por su parte, Eduardo González Calleja dedica algunas páginas a la participación femenina en las protestas anticlericales en su obra *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*.

de la producción de un cine de guerra cuya funcionalidad principal era la de difundir valores relacionados con la lucha social y el trabajo de retaguardia, y no otros como la maternidad o la familia. De hecho, los propósitos de emancipación femenina que se plantearon las propias organizaciones femeninas del bando republicano, tanto Mujeres Libres como la AMA, fueron frenados por el contexto. Así pues, aunque la experiencia inmediata de la guerra supusiera una rápida adquisición de conciencia feminista, incluso los proyectos desarrollados por estas organizaciones tuvieron que adaptarse para cubrir las necesidades de la guerra (Nash 1999).

Llevar a cabo un análisis de las imágenes de la Guerra Civil es un ejercicio complejo, pues se debe tener consciencia de que la mayoría de ellas están regidas por el binomio «prensa y propaganda». Por este motivo, su análisis y estudio debe ser realizado siempre desde un doble prisma; el de su función informativa y su instrumentalización partidista. En ese sentido, la hipótesis planteada al inicio de este trabajo, que sostenía que la representación femenina en el cine documental libertario no se ajustaba de manera fiel a sus valores teóricos, se cumple sólo de manera parcial para ciertos ámbitos. Estos resultados difieren de lo que se ha concluido para el cine de ficción, donde «el discurso de género implícito en el corpus fílmico analizado se distancia considerablemente de la tendencia del anarquismo español» (Rodríguez Tranche 2017). El análisis de otras fuentes como prensa y cartelería libertaria podrían servir para reforzar el análisis realizado sobre la representación femenina en el ámbito cinematográfico.

En definitiva, con la realización de este trabajo se ha pretendido demostrar que el cine puede servir como un fuerte generador, reproductor y constructor de identidades. Pero más allá de esto, comprender el cine como un simple reflejo de la realidad y estudiarlo como mero arte es, actualmente, tener una visión limitada. A pesar de lo presente que se encuentran la fotografía y el cine de la Guerra Civil en el imaginario colectivo de la sociedad española actual, estas fuentes siguen teniendo difícil encaje en las historias generales (Rodríguez Tranche 2017). Por ello, hacerles sitio en la elaboración de la historia siempre debería ser una posibilidad que contemplar, y quizá sea incorporando más este tipo de fuentes la manera de romper el binomio de «cine e historia» para hacerlo uno.

## 5. REFERENCIAS

- ACKELSBERG, Martha (1999): *Mujeres Libres: el anarquismo y su lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus.
- AGUADO, Ana (2010): «Prólogo» en Eulalia VEGA: *Pioneras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo*. Barcelona: Icaria.
- ANDRÉS GRANEL, Helena (2006): «Mujeres Libres: emancipación femenina y revolución social», *Germinal. Revista de estudios libertarios*, 2, pp. 43-57.
- ARESTI, Nerea (2002): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo xx*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- BERNAT MATEU, Carme (2021): «Identidades, género y moral anarquista en La Identidades, género y moral anarquista en La Revista Blanca (1923-1936)», *Ayer*, 122, pp. 163-186.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2016): «¿Católicas a la calle? Género y religión en el movimiento católico (1890-1913)» en BOSCH SÁNCHEZ, Aurora y SAZ, Ismael (coords.): *Izquierdas y derechas ante el espejo. Las culturas políticas en conflicto*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 253-274.
- CASETTI, Francesco (1994): *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CRUSELLS, Magí (2000): *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CRUSELLS, Magí (2006): *Cine y guerra civil española imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.
- DI FEBO, Giuliana (1976): «Orígenes del debate feminista en España. La escuela Krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)» *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, 12, pp. 49-82.
- DOMÍNGUEZ DELGADO, Rubén y LÓPEZ HERNÁNDEZ, María Ángeles (2017): «Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para películas de no ficción en filmotecas», *Revista General de Información y Documentación*, 27, pp. 527-550.
- ESCARIO GRACIA, José Julián y VALIÑO GARCÍA, Juan (2020): *Una introducción a R para la investigación en ciencias sociales*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ESPIGADO, Gloria (2002): «Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)», *Ayer*, 45, pp. 39-72.
- FERNÁNDEZ OSTOS, María Teresa (2014): «La figura femenina en el cine anarquista durante la guerra civil: análisis y comparación de *Barrios Bajos* (1937) y *Aurora de Esperanza* (1937)» en *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (pp. 493-508). Sevilla: SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla).
- GOLDEN, Lester (1987): «Barcelona 1909: les dones contra la quinta i l'església», *L'Avern*, 109, pp. 48-53.
- GUBERN, Román (1986): *1936-1939, la guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- HOLE, Kristin Lené et al. (coord) (2016): *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. Oxfordshire: Taylor & Francis.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2011): «Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)», *Bulletin of Spanish Studies*, 88, pp. 523-540.
- MARTÍN, Óscar (2009): «Celuloide colectivo: el cine en guerra», *Nadie es perfecto PC*, Just Films.
- MARTÍNEZ-MUÑOZ, Pau (2008): *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- MONJO, Anna (2003): *Militants. Participació i democràcia a la CNT als anys trenta*. Barcelona: Laertes.
- NASH, Mary (1975): *Mujeres Libres. España 1936-1939*. Tusquets: Barcelona.
- NASH, Mary (1994): «Federica Montseny: dirigente anarquista, feminista y ministra», *Arenal*, 1/2, pp. 259-271.
- NASH, Mary (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Barcelona: Taurus.
- NASH, Mary (2002): *Seneca Falls: un siglo y medio del Movimiento Internacional de Mujeres y la lucha por el sufragio femenino en España*. Asturias: Consejería de Educación y Cultura.

- NASH, Mary (2010): «Libertarias y anarcofeminismo», en CASANOVA, Julián (coord.): *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*. Barcelona: Crítica, pp. 139-166.
- NAVARRO NAVARRO, Javier (2010): «Los educadores del pueblo y la «revolución interior». La cultura anarquista en España», en CASANOVA, Julián (coord.): *Tierra y Libertad. Cien años de anarquismo en España*. Barcelona: Crítica, pp. 191-217.
- NÚÑEZ PÉREZ, María Gloria (1989): *Trabajadoras en la Segunda República: un estudio sobre la actividad económica extradoméstica, 1931-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- PEDRERO, Pablo (2015): «Cultura patriarcal en el cine de ficción de la revolución anarquista», en CAPARRÓS LERA, Josep María; CRUSELLS, Magí y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds): *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*. Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història.
- PEDRET, Gerard (2020): «Formació i professió: dels ateneus obrers al cinema militant», *Barcelona: quaderns d'història*, 26, pp. 165-178.
- PRIETO BORREGO, Lucía (2007): «Mujer y anticlericalismo: la justicia militar en Marbella (1937-1939)», *Revista Actual Online*, 12, pp. 95-106.
- RAMBLADO, María de la Cinta (2013): «Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: transmitiendo la memoria en femenino» en NASH, Mary (ed.): *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, pp. 159-178.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (2017): «El cine documental de la guerra civil española. De un bando a otro: iconografías del dolor y la destrucción» en DE LAS HERAS, Beatriz (ed.): *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Síntesis: Madrid, pp. 161-176.
- RONCERO MORENO, Fernando (2010): «La visión de la mujer republicana en el cine documental de la guerra civil española», *Quaderns*, 5, pp. 85-92.
- RUIZ SERRANO, Cristina (2021): «Ni cautivas ni desarmadas: la imagen de la miliciana en la narrativa contemporánea española», *Bulletin of Spanish Studies*, 98, pp. 945-970.
- SALOMÓN, Pilar (2003): «Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX», *Feminismo/s*, 2, pp. 41-58.
- SALOMÓN, Pilar (2004): «¿Espejos invertidos? Mujeres clericales, mujeres anticlericales», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 11, pp. 87-111.
- SALOMÓN, Pilar (2014): «Anarquismo, género e identidad nacional» en RAMOS, María Dolores (ed.): *Tejedoras de ciudadanía: culturas políticas, feminismo y luchas democráticas en España*. Málaga: Universidad de Málaga.
- THOMAS, María (2014). *Le fe y la furia. Violencia anticlerical popular e iconoclastia en España, 1931-1936*. Granada: Comares.
- VEGA, Eulàlia (2010): *Pioneras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo*. Barcelona: Icaria.