

## CUERPOS ENFRENTADOS EN *SIN NOVEDAD EN EL ALCÁZAR*

Aintzane Rincón Díez\*

*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

En la presente comunicación me acercaré al imaginario falangista de la película *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940)<sup>1</sup>. Centraré el estudio en analizar cómo el filme articuló el significado de la anatomía patriótica y femenina a partir de la lógica de bandos enfrentados en la Guerra Civil. El análisis parte de los fundamentos teóricos, metodológicos y conceptuales que otorgan un papel central al lenguaje en el análisis histórico. Como ocurre con otros rituales sociales, «la *performance* del género se basa en la repetición. Esta repetición es a la vez re-presentación y la re-experimentación de una serie de significados que han sido ya socialmente establecidos y es la forma mundana y ritualizada de su legitimación»<sup>2</sup>. El cine popular, que estructura sus relatos de acuerdo a convenciones sociales, se nos presenta como un «dispositivo de poder»<sup>3</sup> que crea y legitima el significado hegemónico de las identidades.

La evolución en las relaciones de género, asociada a los cambios que supuso el tránsito a la modernidad, despertó gran ansiedad e incertidumbre entre amplios sectores de la sociedad. Las sensibilidades más conservadoras vieron en aquella transformación un peligro para la estabilidad social. Para los sublevados, la guerra supuso, entre otras cosas, la búsqueda de una solución autoritaria a esta cuestión<sup>4</sup>. Con su victoria el 1 de abril de 1939, dio comienzo a un régimen que impuso una lógica de frentes entre «vencedores» y «vencidos». El discurso oficial de posguerra aspiró a construir una realidad plana y sin fisuras donde la idea de patria y las políticas del

---

\*Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación «La experiencia de la sociedad moderna en España 1870-1990», financiado por la UPV/EHU.

<sup>1</sup> GENINA, A.: *Sin novedad en el Alcázar*. Estreno: 28-10-1940 cine Avenida, Madrid; 21-11-1940 cine Coliseum, Barcelona.

<sup>2</sup> BUTLER, J.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, Nueva York, Routledge (1999), p. 178.

<sup>3</sup> Entiendo el poder en términos foucaultinanos, como un ejercicio descentralizado y fragmentario, cambiante y productivo que colabora en la construcción de las identidades. FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI (1977), pp. 112-117.

<sup>4</sup> CENARRO, Á.: «Movilización femenina para la guerra total (1936-1939). Un ejercicio comparativo», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 16 (2006), p. 160.

género aparecían indisolublemente unidas. El franquismo pretendió imponer de forma autoritaria, inflexible y sin voluntad integradora, un orden de género que hizo referencia a las tradiciones y a la naturaleza. En este intento el cine jugó un papel fundamental como productor de «cuerpos disciplinados», ayudando y colaborando a la construcción de la «cultura de la victoria» y de la motivación civil en las tareas represivas y de vigilancia<sup>5</sup>. Fueron las «películas de cruzada» las que, aparentemente, mejor respondieron a los propósitos del nuevo régimen. Estas películas constituyeron un proyecto explícito para elaborar y legitimar el relato que el bando sublevado realizó de la Guerra Civil. Participaron de una concepción absoluta de la verdad y el error ayudando a imponer la certeza de los vencedores de que la contienda se resolvió con la victoria del bien y la destrucción del mal. El mayor número de películas «de cruzada» tuvo lugar en los años en que el falangismo, que comprendió el cine como el gran aliado para su revolución, tuvo mayor presencia en los órganos de gestión y regulación del cine. Entre estas cintas, *Sin novedad en el Alcázar* fue una de las que mayor tiempo permaneció en cartel y que participó, más nítidamente, con los preceptos falangistas<sup>6</sup>.

A favor del cine jugó la sensación de verosimilitud de lo narrado y, sobre todo, su capacidad para generar emoción<sup>7</sup>. El argumento, desde un lenguaje maniqueo e hiperbólico, se basó en un episodio bélico acaecido en los primeros días de la Guerra Civil. Narró la resistencia de «un pequeño pueblo»<sup>8</sup> que se refugió en el Alcázar de Toledo y sobrevivió a los ataques exteriores. Los dos bandos enfrentados aparecían claramente delimitados por la frontera que establecía el edificio militar. Sus muros albergaron y alumbraron, como si del útero femenino se tratara, a la «verdadera España». Esta representación alegórica de la «madre patria» en términos reproductivos reforzó la idea de la función patriótica de la maternidad. Desde una

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 142. Sobre la «cultura de la victoria», ver DEL ARCO, M. A.: «El secreto del consenso en el régimen franquista: cultura de la victoria, represión y hambre», *Ayer*, 76, 4 (2009), pp. 245-268. CENARRO, Á.: «Matar, vigilar y delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)», *Historia Social*, 44 (2002), pp. 65-86.

<sup>6</sup> CAMPORESI, V.: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1993, p. 119. Sobre el «cine de cruzada», ver GUBERN, R. (et al.): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra (1995), pp. 229-239.

<sup>7</sup> ARESTI, N.: *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 20-23; DÍAZ FREIRE, J. J.: «Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico», *Arenal*, 14, 1 (2007), pp. 5-29.

<sup>8</sup> GENINA, A.: *Sin novedad en el Alcázar* (1940), minutos: 0:32:04.

mirada fetichista y fragmentada de sus cuerpos, *Sin novedad en el Alcázar* parecía otorgar sentido político a la tarea reproductiva de las mujeres. Como ha señalado Victoria de Grazia para el caso italiano, también el proyecto franquista de «restauración» generó nuevos tipos al rearticular las antiguas nociones de maternidad respondiendo a un nuevo patrón discursivo y al operar sobre un terreno diferente<sup>9</sup>.

La idea de la guerra como un acontecimiento «sanador del cuerpo de la nación»<sup>10</sup> se representó particularmente a través de Carmen. El análisis de este personaje nos permite estudiar cómo el falangismo posibilitó que la «pura tradición y substancia de aquel pasado ideal español» se envolviera en las «formas nuevas, vigorosas y heroicas»<sup>11</sup>. Igualmente nos ayuda a identificar las posibilidades interpretativas que escapan de la lógica interna del relato y de la intención con que fue creado. Teniendo en cuenta que en la posguerra el cine popular ofreció la posibilidad de evadir la cotidianeidad, permitió al público mantener intacto un espacio privado e interior que se negaba a ser colonizado por el Estado<sup>12</sup>. Es decir, constituyó un terreno particularmente susceptible para la asimilación, transformación, reapropiación o rechazo de los discursos hegemónicos.

## 1. Un cine para la redención

El cinematógrafo, en tanto surgió de la experimentación científica, fue el espectáculo de masas paradigmático de la modernidad. En un contexto en el que las masas eran consideradas como un grupo receptivo homogéneo, carente de voluntad propia e independiente, el cine fue considerado como un medio particularmente capaz para la movilización y el adoctrinamiento sociales. En línea con esta lógica reinante en las primeras décadas del siglo XX, el destacado director y teórico cinematográfico ruso Sergei Eisenstein pensaba que a partir de las emociones que generaba el cine, la individualidad del público resultaba «esclavizada por la individualidad del autor»<sup>13</sup>. En

---

<sup>9</sup> DE GRAZZIA, V.: *How Fascism ruled women. Italy, 1922-1945*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press (1992), p. 2.

<sup>10</sup> DEL ARCO, M. A.: *op. cit.*, p. 253.

<sup>11</sup> FRANCO, F.: *Habla el Caudillo* [s.l.], Editorial Nacional (1939), p. 18.

<sup>12</sup> LABANYI, J.: «El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50», *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 2 (2002), p. 254.

<sup>13</sup> EISENSTEIN, S. M.: *Hacia una teoría del montaje*, vol. 1, Barcelona, Paidós (2001), p. 38.

consecuencia, la voluntad del público resultaba moldeable por quien controlara los medios de difusión<sup>14</sup>.

En España el cinematógrafo gozó siempre de una gran aceptación y seguimiento popular. Aunque la consolidación de la industria se vio relativamente truncada por el estallido de la Guerra Civil, la producción no se paró en absoluto en estos años. Al contrario, ambos bandos se afanaron en la producción. De hecho, el cine participó durante la contienda como uno más de los dispositivos propagandísticos, consolidándose la idea del medio fílmico como instrumento adoc-trinador<sup>15</sup>. Terminada la guerra, el cine se convirtió en una de las prioridades del régimen franquista y la administración del Estado se implicó de manera directa en las cuestiones cinematográficas<sup>16</sup>. Como señaló Ramón Serrano Suñer, Ministro de Gobernación entre 1938 y 1940, era «innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas». En consecuencia, resultó «indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en que hay riesgo de que se desvíe de su misión»<sup>17</sup>. En efecto, los espectáculos no quedaron fuera de la labor de regeneración de costumbres y a través de diversas medidas, el régimen trató de impulsar y potenciar la producción de un cine que respondiera fielmente al carácter nacional. Dentro de esta lógica, fue el cine «de cruzada» y el de «reconstrucción histórica» el que resultó gozar del aplauso del régimen.

Habría que matizar que las posturas de las diferentes sensibilidades sublevadas con respecto al papel social que podía cumplir el medio no fueron inequívocas desde el principio. Fue la de Falange Española (FE) la que se presentó

---

<sup>14</sup> Esta idea se comprende en el contexto del protagonismo de las masas, de su presencia en la vida pública y de la importancia que adquirió la voluntad popular en el primer tercio del siglo XX. Ver DÍAZ FREIRE, J. J.: *La república y el porvenir. Culturas políticas en Vizcaya durante la Segunda República*, Donostia, Kriselu, 1993, p. 27; FUSI AIZPURUA, J. P.: «La Edad de las Masas (1870-1914)», *Historia Social*, 4 (1990), pp. 261-272.

<sup>15</sup> Sobre el cine en la Guerra Civil, ver GUBERN, R.: *1936-1939, la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986; SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza (2006).

<sup>16</sup> Para profundizar en la gestión, medidas de control y promoción del cine, ver GUBERN, R. (et al.), *op. cit.*, pp. 181-293; GURBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península (1981); VALLÉS COPEIRO del VILLAR, A.: *Historia de la política de fomento en el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1992).

<sup>17</sup> B.O.E.: *Normas para la Censura de Películas: Organiza Comisión y Junta Superior*, Orden del 2 de noviembre 1938, núm. 128.

desde el principio, a diferencia, por ejemplo, de la Iglesia Católica<sup>18</sup>, favorable a la utilización del cine. Desde las filas falangistas el control de los medios de comunicación constituyó una prioridad para lograr la movilización y el adoctrinamiento moral e ideológico de las masas. A partir de una idea jerarquizada de la sociedad, comprendieron el medio como un instrumento a través del que una determinada élite de intelectuales, «audaz y carismática», podía llevar a cabo «una revolución desde arriba»<sup>19</sup>. La confianza que tuvo el falangismo en el cine fue similar a la que presentaron grandes movimientos totalitarios internacionales<sup>20</sup>. En este sentido, Joseph Goebbels, ministro de cultura popular y propaganda de la Alemania nazi, también confió en el valor de los mensajes fílmicos para «ganar el corazón del pueblo y conservarlo»<sup>21</sup>. En cualquier caso, el cine sería un arma muy poderosa y eficaz, pero peligrosa si caía en manos enemigas. De aquí el interés falangista por controlar los medios de difusión.

Los primeros años de la posguerra, y hasta 1945, fueron aquellos en los que FE logró una mayor capacidad de control sobre el medio y cuando podía pensarse en el de mayor producción de cine plenamente fascista<sup>22</sup>. Y, sin embargo, el conjunto de la producción de posguerra no encaja nítidamente en la categoría de cine fascista o propagandístico en su sentido técnico-estilístico. En cualquier caso, sí existen cintas que pueden considerarse falangistas. En el caso de *Sin novedad en el Alcázar*, la película fue reeditada en 1966 con numerosos cortes con respecto a la primera versión. Esta acomodación del metraje de acuerdo a una gramática menos falangista, nos sugiere pensar que al menos las instancias oficiales sí vieron en ella un carácter fascista.

---

<sup>18</sup> DÍEZ, E.: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes (2002), pp. 111-121.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>20</sup> TAYLOR, B. y VAN DER WILL, W.: *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester, The Winchester Press (1990); PAZ REBOLLO, M. A. y MONTERO DÍAZ, J.: *El cine informativo (1895-1945): Creando la realidad*, Barcelona, Ariel, 2008. Algunas de las producciones más importantes del «cine de cruzada», como el caso de la película que nos ocupa, fueron el resultado de la colaboración española con la Italia fascista.

<sup>21</sup> PAZ REBOLLO, M. A. y MONTERO DÍAZ, J.: *op. cit.*, p. 192.

<sup>22</sup> Las políticas del cine dependieron del Ministerio de Gobernación (1938-1941), gestionado por el falangista Ramón Serrano Suñer, y de la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), gestionada por el partido unificado FET y de las JONS.

## 2. El Alcázar y los elementos definitorios de la raza

El fascismo español, en sintonía con otros movimientos europeos, apareció como un movimiento adscrito a las vanguardias y a las formas de acción social modernas. Ernesto Jiménez Caballero, uno de los ideólogos del falangismo, miró al fascismo italiano como referente a seguir. Consideró crucial elaborar una fórmula fascista propia, porque «el pueblo que no encuentra en sí su propia fórmula de fascismo es un pueblo influido, sin carácter, sin médula»<sup>23</sup>. El falangismo concibió a la nación como un cuerpo sobre el que había que aplicar técnicas atléticas fascistas de salubridad para su constitución fuerte y sana. En este sentido, los proyectos eugenésicos de años anteriores fueron rearticulados para responder a las exigencias de la regeneración, saludable y fuerte, de la «raza»<sup>24</sup>. Hay que matizar que el discurso racial de FE presentó particularidades importantes con respecto a otros fascismos europeos. En efecto, el falangismo comprendió la raza hispana como una combinación de características genéticas y tradiciones culturales<sup>25</sup>. Entre estas segundas, el catolicismo ocupó un lugar fundamental y resultó ser un elemento definitorio del patriotismo. Aunque el partido apostó por que la Iglesia y el Estado mantuvieran campos de actuación separados, se caracterizó por su carácter profundamente católico<sup>26</sup>. Este rasgo se mostró útil para lograr la comunión entre las diferentes sensibilidades sublevadas y permitió ofrecer un discurso profundamente arraigado en la tradición revestido de los aires de renovación que ofreció el falangismo. Además, su sentido católico operó como un elemento fundamental para articular el relato bélico como una lucha entre la materia y el espíritu. Como ha señalado José Javier Díaz Freire, desde la cultura política de la derecha, el advenimiento de la Segunda República fue percibido como el aluvión de las bajas pasiones sin freno de unas masas arrolladoras<sup>27</sup>. A partir de esta idea, los sublevados

---

<sup>23</sup> JIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Europa. Conferencias: Raid. 12.302 Kms. Literatura», *La Gaceta Literaria*, 15 de agosto de 1928.

<sup>24</sup> VAZQUEZ GARCÍA, F. y MORENO MENGÍBAR, A.: *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal (1997), p. 173-176.

<sup>25</sup> CÁMARA VILLAR, G.: *Nacional-Catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Hesperia (1984), p. 391, nota 55.

<sup>26</sup> NÚÑEZ XEISAS, X. M.: *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons (2006), pp. 189, 190 y 195.

<sup>27</sup> DIAZ FREIRE, J. J.: *La República..., op. cit.*, pp. 133-199.

entendieron la guerra como una cruzada contra la inmoralidad y todo lo que atentaba contra la familia cristiana<sup>28</sup>.

El contraste visual y narrativo que proyectó *Sin novedad en el Alcázar* de los dos bandos enfrentados reprodujo el imaginario dicotómico de una guerra del bien contra el mal. La caracterización del enemigo como personas ociosas, frívolas y crueles estaba presente en todo el relato. Esta proyección venía a deshumanizar y a cargar de sinrazón a la comunidad «vencida». La indisciplina y el desorden de los soldados republicanos se visualizó de manera particular a través de sus vestidos, no uniformados, de su apariencia descuidada y poco higiénica o presentándolos ebrios y ociosos. Un episodio del metraje subrayaba el contraste entre los dos bandos en relación a esta idea. Se trata de un momento en el que un soldado del Alcázar se ofrece como voluntario para infiltrarse en el bando contrario. Para esta tarea el soldado aparecía, a diferencia con los minutos precedentes, despeinado y con ropas rurales. Sus compañeros le auguraban el éxito en su labor comprendiendo que «con la facha que te hemos puesto» nadie sospecharía<sup>29</sup>. En varias ocasiones el frente enemigo ofreció a los sublevados la posibilidad de rendición con la promesa de que no habría represalias. Estos episodios permitían exaltar el carácter patriótico del soldado rebelde para el que «la palabra rendirse no existe»<sup>30</sup>. El ejército sublevado estaba compuesto por hombres que preferían ver el Alcázar convertido en un «cementerio» antes que, tras la posibilidad de la rendición, deviniera en «un estercolero»<sup>31</sup>. Igualmente, la película sugería la idea de que el bando enemigo utilizaba malas «artes» de guerra. Una de sus estratagemas era la de difundir informaciones falsas con respecto al ánimo de los que resistían en el Alcázar. En múltiples ocasiones *Radio Madrid* difundió la noticia falsa de que los rebeldes se habían rendido o de que el gobierno republicano controlaba la situación del país. El propio coronel Moscardó de ficción, lamentaba que «en cuanto a mentiras, nada les detiene»<sup>32</sup>. Con todo ello, el frente enemigo pretendía hacer desistir de su intento «al avance victorioso de las

---

<sup>28</sup> MENÉNDEZ REIGADA, I. G.: *La Guerra Nacional Española ante la Moral y el Derecho*, Bilbao, Editora Nacional (1937), p. 9.

<sup>29</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:54:10-0:59:40.

<sup>30</sup> *Ibidem*, minutos: 0:42:23.

<sup>31</sup> *Ibidem*, minutos: 1:22:00-1:26:00.

<sup>32</sup> *Ibidem*, minutos: 0:52:51.

tropas de Franco»<sup>33</sup>, que llegaría con refuerzos. En otra ocasión el frente contrario viola el alto el fuego acordado entre ambos lados. La cuestión se torna particularmente dramática cuando la pareja sentimental de una de las protagonistas resulta herido de muerte por una bala del enemigo. Este episodio cargaba de razón y emoción las palabras de la viuda cuando más tarde señalaba que «no ha sido sangre derramada en vano»<sup>34</sup>.

El contraste entre las formas de vivir la guerra se proyectó particularmente en dos episodios. En uno de ellos un grupo de políticos y militares aparecen alrededor de una mesa cubierta de abundantes comidas, bebidas y fumando. En aquel banquete uno de los personajes se jacta de estar ocupando el lugar que antes perteneció al clero diciendo: «¡estos obispos vivían como reyes!»<sup>35</sup>. Mientras tanto, la supervivencia de los refugiados se complica como causa de la escasez de víveres. Este contraste se repite cuando un grupo de civiles, hombres y mujeres, aparecen fumando, portando cámaras de foto, video y prismáticos, riendo mientras contemplan el asedio al Alcázar. Insistiendo en la caracterización de personajes carentes de escrúpulos, uno de ellos asevera que estaba siendo «¡un espectáculo magnífico!»<sup>36</sup>. El punto álgido de la crueldad y violencia del enemigo tiene lugar cuando un grupo de soldados secuestra a la mujer de uno de los militares refugiados. Los soldados enemigos llaman desde su frente al esposo de la presa y, mientras la amordazan, gritan: «De salud está muy bien, ¡tienes una mujer estupenda Fernando!»<sup>37</sup>.

Al contrario, el interior del Alcázar aparece como un universo de paraíso moral donde reina el respeto a la jerarquía militar, a las tradiciones y a la religión. La película trasladaba la idea de que el edificio militar protegía en su seno, hasta la llegada de los refuerzos, a los elementos definitorios de la «raza». Como vimos anteriormente, en la concepción racial falangista el catolicismo ocupó un lugar central. También en el filme de Augusto Genina la presencia religiosa tenía un protagonismo particular, haciendo aparecer al frente de guerra como un templo. En particular, se proyectaba un largo metraje, previo a la batalla final, donde tenía lugar una misa colectiva e, incluso, la

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, minutos: 1:51:00.

<sup>34</sup> *Ibidem*, minutos: 1:50:30.

<sup>35</sup> *Ibidem*, minutos: 0:34:20-0:36:48.

<sup>36</sup> *Ibidem*, minutos: 1:41:19.

<sup>37</sup> *Ibidem*, minutos: 0:45:00.

celebración de un matrimonio entre una refugiada y su novio en el lecho de muerte<sup>38</sup>. La película exaltaba los valores de religiosidad y disciplina que garantizaban el orden. Era un espacio donde los soldados secundaban esos valores de disciplina y jerarquía militares y respetaban la máxima de relegar los intereses particulares a favor de los colectivos. La escena más representativa a este respecto la protagoniza Moscardó, el coronel al mando. El episodio muestra una conversación telefónica en la que los soldados republicanos comunican al militar que han apresado a su hijo y que, de no rendirse, será fusilado. El coronel, impasible, se dirige a su hijo ordenándole que encomiende su «alma a Dios» y que muera «como un patriota gritando ¡Viva España!»<sup>39</sup>.

Todos estos episodios enfrentaban la tergiversación y la crueldad republicanas frente al orden y el respeto a la tradición de los sublevados. La carga emotiva de los episodios señalados pretendía que el público se identificara con el imaginario de quienes resistían en el Alcázar. La empatía que pretendía generar con respecto al sufrimiento de la comunidad refugiada venía a otorgar mayor intensidad a las escenas finales de la victoria ambientadas con la banda sonora del *Cara al Sol* y con imágenes de reencuentros entre familias<sup>40</sup>. Una representación que aspiraba, a partir de una lógica de relación causal extra-diégetica, a legitimar el poder de quienes, en la fecha de exhibición del filme, regían los destinos del país.

### 3. El imaginario femenino falangista

El orden que imperaba en el Alcázar venía representado también a través de una proyección de mujeres que parecían responder, en colectivo, al imaginario de la «auténtica feminidad católica» franquista<sup>41</sup>. El carácter maternal era el elemento identificador de las mujeres refugiadas que aparecían ante la cámara rodeadas de niños y niñas, temerosas ante los ataques y rogando a Dios como el único «que puede salvarnos»<sup>42</sup>. El franquismo equiparó la grandeza de la patria con el aumento demográfico y, así, el fomento de la natalidad fue una cuestión fundamental para el

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, minutos: 1:28:00-1:35:46.

<sup>39</sup> *Ibidem*, minutos: 0:40:20-0:42:23.

<sup>40</sup> *Ibidem*, minutos: 1:51:00-1:53:32.

<sup>41</sup> MORCILLO, A.: *op cit.*

<sup>42</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 1:49:50-1:50:30.

régimen. De ellas dependía la existencia de la «raza», de manera que la maternidad constituía su particular aportación patriótica. En este sentido, responder a los dictados biológicos determinados en sus cuerpos se convirtió en una cuestión política. Ilustra esta idea un diálogo del filme en el que un antiguo amante de la protagonista propone a esta matrimonio arguyendo que «ahora que España necesita españoles, el matrimonio es un acto de patriotismo»<sup>43</sup>. Igual de sugerente es el episodio en el que una de las mujeres refugiadas da a luz a un bebé al que bautizan con el significativo nombre de Salvador<sup>44</sup>. Esta escena resulta también relevante porque parece proponer el parto como la forma femenina de la bravura militar. En efecto, el episodio que narra el alumbramiento proyecta un repentino cambio de actitud de los personajes. Mientras que las mujeres que asisten el parto se muestran serenas y con la situación bajo control, Rafael, el padre, aparece totalmente agitado y nervioso.

De acuerdo a las políticas pronatalistas del franquismo, cualquier práctica que supusiera la reducción consciente de la natalidad no se consideraba solamente un crimen contra la vida humana, sino también un crimen contra el Estado y contra la «raza»<sup>45</sup>. El descenso de la tasa de natalidad, el control de la misma o las normas más relajadas de conducta sexual eran atribuidos a la «degeneración moral» del período republicano. La idea de la «mujer moderna» de los años veinte y treinta aparecía como la representación paradigmática de toda aquella decadencia. Y, sin embargo, el personaje femenino principal del filme, no respondía al imaginario maternal. El relato redimía a Carmen de su frivolidad moderna al enseñarle el valor de una ética fundada en el servicio a la patria. Pero, en esta reformulación, la protagonista aparece como una mujer vigorosa e impetuosa en su nuevo compromiso con la causa nacional. En su nueva caracterización, se semeja al «ideal de la mujer falangista»<sup>46</sup> que corporeizaron las mujeres de Sección Femenina (SF). Como es sabido, esta organización fue, junto a Acción Católica (AC), el único canal de movilización femenina que el régimen de Franco

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, minutos: 1:16:17-1:17:42.

<sup>44</sup> *Ibidem*, minutos: 1:02:00-0:04:10.

<sup>45</sup> NASH, M.: «Pronatalismo y maternidad en la España franquista», en BOCK, G. y THANE, P. (eds.), *Maternidad y políticas de género: La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, Madrid, Feminismos (1996), pp. 279-308.

<sup>46</sup> Marie A. Barrachina se refiere al «ideal de la mujer falangista» como el modelo que encarnaron las militantes falangistas en oposición al «ideal falangista de la mujer» que predicaron para el resto de mujeres. BARRACHINA, M. A.: «Ideal de la mujer Falangista. Ideal falangista de la mujer», en *La mujer en la Guerra Civil española: III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca, octubre 1989*, Madrid, Dirección de Archivos Estatales (1991), pp. 211-215.

permitió y auspició. El objetivo de ambas organizaciones respondió a la labor de adoctrinar y educar a las mujeres en los valores de la maternidad y la domesticidad y, al hacerlo, se alejaron en su trayectoria vital de ese ideal<sup>47</sup>.

### 3.1. *Carmen, una mujer de dudoso pasado*

Desde los primeros minutos del metraje se caracteriza a Carmen de forma negativa. Su preocupación por el aspecto físico aparece como el resultado de su frivolidad. La iluminación y los encuadres de cámara refuerzan su figura sensual, de mirada profunda, seductora y activa, coqueta y preocupada por sus vestidos y el ocio. Carmen se muestra cercana a un tipo de feminidad que el franquismo asoció a la vida desordenada de los años veinte y treinta, ajena a los valores patrióticos y religiosos. Incluso su nombre evoca a la mitología de la *femme fatal* española, exótica y peligrosa, atractiva, sexualmente activa y estéril. El personaje cinematográfico se asemejaba, en nombre y actitudes, a la figura literaria creada por el escritor francés Prosper Mérimée (1845). Gracias a una conversación con Pedro, un antiguo novio, el público se entera de que la joven tuvo un pasado sexualmente activo. La escena que presenta a Carmen, cuando se apea en la estación de tren de Toledo procedente de Madrid, sugiere la misma idea. La protagonista sale del vagón despidiéndose de un hombre. Su amiga Conchita, que la espera en el andén y conoce su carácter y comportamiento, le da la bienvenida con una pregunta retórica: «has hecho una conquista ¿eh?», a la que Carmen responde que fueron dos<sup>48</sup>. Cuando dos soldados presentan al héroe fílmico tiene lugar un episodio protagonizado por el desentendimiento lingüístico que refuerza la idea del interés superficial de Carmen por los hombres. Los militares se refieren al capitán Dávila como un hombre «bizarro», a lo que Carmen responde, enfocada con un profundo y luminoso primer plano, que «es guapo». Inmediatamente los soldados corrigen a la protagonista señalando que se refieren al valor del militar, describiéndolo como un «oficial excelente, un hombre decidido, que sabe lo que

---

<sup>47</sup> Esta cuestión no ha pasado desapercibida para la historiografía. Para el caso de SF ver, CENARRO, Á.: «La Reina de la Hispanidad: Fascismo y nacional catolicismo en Zaragoza. 1939-1945», *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 72 (1997), pp. 91-102; RICHMOND, K.: *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, Alianza (2004).

<sup>48</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:05:40.

hace»<sup>49</sup>. La misma Carmen reconoce más tarde haberse enamorado «ya tantas veces...» que «el amor para las mujeres es un hombre que nos gusta y nada más»<sup>50</sup>. Las cualidades de su feminidad resultan ser la antítesis de la figura de la mujer virgen-esposa-madre. Representa a un tipo de mujer a la que el franquismo, desde diferentes instancias, pretendió hacer frente. Como se señaló desde las páginas de la revista *Y*, aquel modelo era, además, antipatriótico:

La mujer de España, por española, es ya católica... es un consuelo tener a la vista la imagen antigua y siempre nueva de esas mujeres españolas comedidas, hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por... esa fémina ansiosa de «snobismo» que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española<sup>51</sup>.

En efecto, como venía interpretándose desde anteriores años, el aspecto de la protagonista no se limitó a una cuestión de imagen exterior, sino que alcanzó también al carácter y a los modos de comportarse<sup>52</sup>. Cuestiones que el franquismo identificó en términos patrióticos. Precisamente la actitud inicial de Carmen ante el estallido de la guerra se muestra como el síntoma de su falta de espiritualidad y patriotismo. El filme recurre aquí a un significativo contraste entre Conchita y Carmen en su reacción ante la información del estallido bélico y la necesidad de refugiarse. Mientras la primera aparece preocupada y agitada, Carmen responde con hastío diciendo: «¡Qué fastidio! Ir al Alcázar, llevar mis cosas, mis vestidos...»<sup>53</sup>. Una vez en el refugio, el público ve corroborada la actitud de Carmen que, en contraste con el resto de la comunidad, no se resigna a las inclemencias que impone la situación bélica. Su porte resulta aún más negativo cuando, mientras el resto de refugiados se las apaña para acomodarse a duras penas con los pocos recursos a su alcance, Carmen recurre a las estrategias de seducción con el fin de lograr mejores pertrechos e insiste en que, aun siendo más peligroso, preferiría trasladarse a algún lugar más cómodo, porque «yo no puedo

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, minutos: 0:06:14.

<sup>50</sup> *Ibidem*, minutos: 0:32:13-0:33:04.

<sup>51</sup> ISERN, A.: *Y*, septiembre de 1943.

<sup>52</sup> Sobre las disputas entre las «actitudes políticas sobre el cuerpo» contrapuestas, ver DÍAZ FREIRE, J. J.: «La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera», en CASTELLS, L. (ed.), *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco contemporáneo*, Bilbao, EHU/UPV (1999), p. 252.

<sup>53</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:18:33-0:18:55.

dormir con tanta gente»<sup>54</sup>. Toda esta escena se desarrolla mientras Carmen se mira y peina en un espejo de mano subrayando su carácter vanidoso. Cuando se produce la transformación, la joven aparece aseándose la cara con la poca agua que tiene a su alcance. En esta ocasión, el objetivo de su higiene resulta ser bien diferente. La propia protagonista señala que prefiere «la sed antes que encontrarme sucia», porque «si tenemos que explotar, quiero subir con la cara limpia»<sup>55</sup>.

En oposición a Carmen, la obra inspiradora de las políticas de género franquista fue *La Perfecta Casada* de Fray Luis de León (1583). Conchita, la amiga de la protagonista, parece encajar, desde el principio, en el modelo de feminidad franquista que también fomentó SF. La escena más representativa de sus virtudes de esposa sacrificada es aquella en la que contrae matrimonio con su novio, que se encuentra en el lecho de muerte. Este es uno de los momentos de mayor emotividad y dramatismo del filme, que sitúa a Conchita en un estadio de perfección superior. Arrodillada y rendida ante el cuerpo del héroe, lo llora como hiciera la Virgen María con Jesús, proyectando un imaginario femenino aún más cercano a la perfección nacional-católica y próxima a los dictados de la Iglesia Católica<sup>56</sup>. La situación bélica imposibilita la consumación como madre de Conchita, que pasa, sin embargo, a convertirse en una «heroica viuda».

### 3.2. *La transformación de Carmen*

Los días dentro del Alcázar despiertan en Carmen un renovado sentir patriótico haciéndola aparecer como el resurgir de una «mujer nueva». Pero, como vengo señalando, su transformación no encaja del todo con el modelo femenino de las virtudes tradicionales de modestia y retraimiento al que sí responde Conchita<sup>57</sup>. El filme sugería que el amor al héroe había despertado la motivación de la protagonista por la causa nacional. De hecho, su cambio es más evidente a partir de una confesión nocturna que hace la protagonista a su amiga reconociendo sentir «algo que no se

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, minutos: 0:19:57-0:20:42.

<sup>55</sup> *Ibidem*, minutos: 1:14:00.

<sup>56</sup> *Ibidem*, minutos: 1:32:40-1:35:46.

<sup>57</sup> La distancia existente entre Carmen y Conchita puede interpretarse como la existente entre AC y SF. Ver, RICHMOND, K.: *op cit.*, pp. 105-129.

puede explicar» por el capitán Dávila<sup>58</sup>. Esta estructura narrativa reforzaba la idea principal de la cinta que respondía a la máxima franquista de la capacidad del «soldado nacional» de subordinar los intereses privados a los colectivos, algo que las mujeres aprendían a realizar sólo de manera imperfecta. En cualquier caso, el hecho de que fuera el deseo amoroso el factor que despertara la motivación patriótica de la joven provocaba que su redención no resultara del todo completa.

Una de las escenas que explicitan el cambio de actitud de Carmen se produce al encontrarse con un antiguo amante en el refugio. La protagonista aparece como una afanosa enfermera y el personaje citado acude en busca de sus cuidados. Mientras ella sana sus heridas, él le habla con nostalgia de los días felices que pasaron juntos y de «la noche de nuestro primer beso». Este diálogo es significativamente espiado, como evaluando el alcance de la transformación, por la mirada celosa y vigilante del Capitán Dávila. A diferencia de la frivolidad y descaro con que había actuado en los primeros minutos, la protagonista reacciona ahora con rubor e incomodidad<sup>59</sup>. En su nuevo modo de actuar Carmen parece responder positivamente a llamamientos como los que realizaba la revista *Medina* cuando aseveraba:

Escuchamos con frecuencia a personas que... hablan con nostalgia de «tiempos fáciles», de «tranquilidad», de «abundancia», de «bienestar». Los falangistas no sentimos hoy nostalgia de bienestar material, ni mucho menos de aquella triste época de vida fácil<sup>60</sup>.

La protagonista tampoco recuerda con nostalgia los días con aquel amante, incluso reconoce a su amiga Conchita haberse comportado con los hombres como una mujer «ligera», insistiendo en que «no me daba cuenta, pero aquí dentro lo he comprendido»<sup>61</sup>. Pero, la necesidad de subrayar el rechazo de su pasado y la persistente exigencia de demostrar la honestidad de su transformación ofrece posibilidades de lecturas disidentes con los preceptos franquistas. En efecto, sonrojada y abochornada, Carmen responde a la petición de matrimonio de aquel amante

---

<sup>58</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:56:43-0:56:59.

<sup>59</sup> *Ibidem*, minutos: 0:46:40-0:47:58.

<sup>60</sup> *Medina*, 5 de junio de 1941.

<sup>61</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:56:43-0:53:59

señalando que «sería una locura. No lo hicimos hace un año cuando era yo quien quería y tú no. Evitémoslo también ahora»<sup>62</sup>.

Por otro lado, en su novedoso carácter de defensa de la causa nacional, la protagonista responde con una actitud de entrega tal que puede resultar excesiva. La escena en la que Carmen habla con el capitán Dávila sobre la forma en que se está desarrollando la contienda resulta sugerente. Cuando él le informa sobre la gravedad de la situación la protagonista responde, con ímpetu: «¡no nos rendiremos!». Ante el asombro del capitán por la repentina energía patriótica de la joven, ella responde: «pronto seré como usted. En materia de valor, le he tomado por modelo»<sup>63</sup>. En este sentido puede pensarse en una rearticulación de la actividad sexual del personaje canalizada y transformada ahora en diligencia patriótica. La articulación de la masculinidad falangista no se alejó de esta idea. De hecho, el ideal estético y disciplinado masculino de FE venía a simbolizar el autocontrol y el dominio de la voluntad<sup>64</sup>. En estos términos Carmen encajaría en la élite que estaría «a la cabeza de la revolución nacional sindicalista»<sup>65</sup>. La distinción entre un grupo social selecto y la masa pervivió aun muerto el fundador del partido y se puso especialmente de manifiesto entre las afiliadas de la SF. Podría pensarse en Carmen como el personaje que encarnó la excepcionalidad femenina falangista que guiaría al resto de la población femenina en la tarea, igualmente patriótica, de traer una nueva generación de hombres nacional sindicalistas<sup>66</sup>. Una singularidad regida, en cualquier caso, por la disciplina y la jerarquía. La forma de filmar las conversaciones entre los protagonistas, con Carmen en picado y el héroe en contrapicado, subrayaron la idea de una relación jerárquica. También la oratoria de SF presentó siempre la tarea patriótica femenina en concordancia con su feminidad y definida como «perfecto complemento al hombre y a la obra viril de la Falange»<sup>67</sup>.

Esta relación de poder desigual que proyectó la película se tradujo tanto en la tarea patriótica de los personajes como en su relación íntima. En la película se

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, minutos: 1:16:17-1:17:42.

<sup>63</sup> *Ibidem*, minutos: 0:39:34-0:40:21.

<sup>64</sup> VINCENT, M.: «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28 (2006), pp. 135-151.

<sup>65</sup> PRIMO de RIVERA, J. A.: «Acerca de la revolución», *Haz*, núm. 9, 12 de octubre de 1935.

<sup>66</sup> BARRACHINA, M. A.: *op cit.*

<sup>67</sup> «Estatutos de la Sección Femenina de Falange Española de las J.O.N.S.», I Consejo Nacional de la Sección Femenina, enero de 1937.

confundieron las dos dimensiones. La idea de que la historia romántica cumplía una función disciplinadora parece reforzarse cuando el final de la cinta relega a la invisibilidad el relato de amor, dejándolo, por otro lado, totalmente abierto a la creatividad del público. Además, el arranque de la historia romántica se produce en una escena en la que el héroe alecciona y endereza a Carmen ante sus impertinentes exigencias de acomodo en el Alcázar. Así, le hace saber que el somier que pide hace «falta para los enfermos y heridos» e insiste, ante la impotencia de la joven, en que debe «resignarse incluso a compartir su colchón con otra mujer»<sup>68</sup>. Aunque el relato de amor parece secundario, contribuye a consolidar una idea jerárquica de las relaciones que coincide con los mensajes de los «consultorios» de la revista falangista *Medina*. Desde sus páginas, proponía que «la vida de toda mujer» respondía a «un eterno deseo de encontrar a quien someterse», e insistía en que «la dependencia voluntaria» era, para ellas, «el estado más hermoso»<sup>69</sup>.

Con todo, a pesar de que Carmen parece finalmente responder a una feminidad aceptable para el régimen, hay un elemento desestabilizador relacionado con su pasado que la película no resuelve. Se trata de su labor como enfermera, algo que, por sí solo, no parecía traicionar su cambio. La protagonista se ofrece a estas tareas confesando, orgullosa, poseer el diploma de la Cruz Roja y haber trabajado anteriormente como enfermera, pero elimina cualquier posibilidad de comprender su pasado en clave positiva cuando apostilla, en un tono más humilde, que «no es mérito», porque aquella dedicación a la enfermería fue el resultado de la atracción que sentía por un doctor. En el presente su interés es otro: «Ahora quiero tan sólo servir, seré una verdadera enfermera»<sup>70</sup>. Este episodio deja abierto un terreno fértil a interpretaciones divergentes. ¿Por qué el público debía pensar que no era también ahora la atracción superficial por el héroe la que le hacía a Carmen afanarse en estas tareas? Si, por el contrario, aceptaban la honradez de sus propósitos, ¿por qué deberían pensar que las intenciones del pasado eran tan profundamente negativas? Este tipo de ambigüedad que el relato no resolvía pretendía llevar al público, dentro de un discurso misógino, a una actitud de sospecha hacia Carmen. Al mismo tiempo

---

<sup>68</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:21:46.

<sup>69</sup> *Medina*, 13 de agosto de 1944.

<sup>70</sup> GENINA, A.: *op. cit.*, minutos: 0:33:25-0:34:15.

coadyuvaba a que su afanosidad nunca resultara del todo meritoria en comparación con la del héroe.

#### **4. Conclusiones**

Los cuerpos otorgan a los imaginarios abstractos, como el de nación o género, un potencial explicativo poderoso. La película analizada proyectó al enemigo a partir de personajes frívolos y extremadamente crueles que descargaron toda su ferocidad sobre la comunidad que se refugiaba en el Alcázar. La estructura narrativa, respondiendo a las convenciones de la gramática del melodrama, llamó a las espectadoras y espectadores a que se identificaran con el dolor y sufrimiento de la comunidad asediada y, por ende, con los valores que defendían. Aquellos que atacaban el edificio militar pretendían violar, erosionar y eliminar aquel orden. La tenacidad de los sublevados permitió que el Alcázar, la «madre patria», alumbrara a la comunidad ahora a salvo.

El filme proponía, así, que el alzamiento de 1936 y el heroísmo de la «España nacional» lograron rescatar, entre otras cosas, a la auténtica feminidad patriótica que la injerencia externa pretendió violar. Participando y ayudando a construir el arquetipo femenino de posguerra, la película articuló la maternidad como un acto femenino de patriotismo, como un acto político. En efecto, en la película se difuminaron las fronteras entre lo privado y lo público. El filme colaboró, con la fuerza de la verosimilitud y la emotividad, a imponer una idea de lo personal como político. Esta estrategia discursiva pretendió proponer a lo segundo como una consecuencia natural de lo primero legitimando, también, la instauración del régimen.

La película participó del sometimiento del cuerpo social a una intensa purificación a través de Carmen. La protagonista descubría, en el seno del Alcázar, el verdadero sentido de su feminidad patriótica. En su proceso de «purificación», la protagonista no eliminaba el carácter activo de su pasado sino que lo rearticulaba, canalizando el ímpetu y vigorosidad de los primeros minutos hacia la causa nacional. El filme pretendía, con ello, situar a Carmen dentro de una feminidad vanguardista que defendía una modernidad «bien entendida». Pero como hemos visto, su cambio dejaba el campo abierto a la creatividad de un público que, en los años cuarenta,

estaba compuesto mayoritariamente por mujeres de clases bajas urbanas. El hecho de que esa mayoría la constituyeran dos de las categorías que más sufrieron bajo el franquismo nos hace suponer que, hasta cierto punto, estas pudieron realizar lecturas no ortodoxas. Más aún teniendo en cuenta que se trató de espectadoras a las que la censura acostumbró a leer entre líneas y a buscar significados alternativos. Este panorama deja para la historia oral un campo de estudio muy estimulante y poco explorado.