

# Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40

*Isolina Ballesteros is an Assistant Professor of Spanish at Barnard College/Columbia University. Her field of specialty is contemporary Spanish literature and film. She has published extensively in Spain and the United States about Spanish and Latin American women writers, the image of women in post-Franco literature, and Spanish film. Her book, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española* was published in 1994. She is about to complete a book on Spanish film entitled *Textos filmicos y contextos culturales: Representaciones cinematográficas de la España postfranquista*.*

La feminización de los valores eternos y su consiguiente visualización es de central importancia en la construcción de cualquier ideario nacionalista. El paralelismo entre nacionalismo y feminidad se funda en el establecimiento de símbolos estáticos y en la creación de estereotipos inamovibles. El rol de la mujer en el nacionalismo es metafórico o simbólico; la omnipresencia simbólica de la Madre Patria en todos los niveles de la cultura quiere hacer olvidar la ausencia de la mujer real en la reconstrucción social y política de la nación donde ésta es prácticamente invisible. Como han establecido teóricos como George Mosse o Benedict Anderson, la representación simbólica de la nación europea moderna se deposita en una figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional, protectora de la continuidad y la inmutabilidad de la nación, transmisora de la conciencia nacional (Mosse 17-18).

En la España que surge del “glorioso Movimiento Nacional,” un ideario político se va creando falto de otra coherencia ideológica que la unidad y el engrandecimiento de la patria. Siguiendo el ejemplo de los idearios fascistas europeos, la propuesta ideológica, que sustituye a un verdadero programa político inexistente, se basa en la redefinición de la españolidad, en la exaltación y falsificación del pasado imperial y en la degradación de todo lo que se considere ofensivo al sentimiento nacionalista (Laclau 139). La “construcción imaginada” de la Nación (en términos de Anderson) se traduce en el caso español en un “ultra-casticismo” de exaltación patriótica, transportado a un tiempo y espacio anacrónicos

que busca ser “unidad de destino en lo universal.” Tres órdenes constituyen el esquema social nacional-sindicalista: el orden natural compuesto por familia, municipio y sindicato; el orden histórico, cuya fuerza motriz es la Patria; y el orden sobrenatural representado por la Iglesia. Dentro de este esquema, la (re)creación de la empresa histórica es consustancial a una idea de Patria entendida como “el quehacer colectivo histórico de un pueblo en el tiempo y el espacio.” Así lo define el manual de Formación político-social de la Sección Femenina:

El orgullo de España y de ser español se siente al comprender totalmente la misión realizada por nuestro pueblo en el pasado, y al adivinar lo que le queda por cumplir en el futuro. (citado en Sánchez López 65)

Paralelamente al fundamento histórico, la Patria se presenta como resultado de la incuestionable “unidad” de los pueblos de España en un sentido ahistórico y atemporal y se refuerza en la homogeneización de las referencias culturales y de las contradicciones del pasado (66-67).

Para la difusión del discurso nacional, programado para justificar el levantamiento militar, afirmar la voluntad de imperio y depositar los valores eternos en la figura femenina, no hay otro medio más popular y pedagógico que el cine. La producción cinematográfica de la inmediata posguerra, dirigida desde el patrocinio del Estado por CIFESA, tiene una clara función propagandística que no es nueva ni exclusiva del período franquista. La Compañía Industrial Film Española S.A. se había fundado en Valencia en 1932 con el propósito de “españolizar” el cine nacional de los años 30 y fomentar la ejemplaridad racial y el patriotismo. Los estudios de Ramón Gubern y Felix Fanès, sobre el cine de la II República

y CIFESA respectivamente, son fundamentales para comprender el vínculo político e ideológico que existe entre el cine republicano y el de la primera posguerra.<sup>1</sup> CIFESA, primer esfuerzo capitalista por estructurar la industria del cine sonoro siguiendo el modelo de Hollywood, representaba el ala conservadora y de la derecha política frente a Filmófono, fundado en 1931, que respondía a la iniciativa cultural del sector liberal y laico de la burguesía progresista. La ofensiva propagandística de la derecha se vio facilitada por la falta de medios de la izquierda para desarrollar una política de producción estatal o por el absentismo político y el conformismo de las instituciones republicanas ante el cine. Aunque la izquierda republicana se ocupó de otros sectores de la cultura popular, “el cine fue abandonado al control del capital privado y entregado a los intereses ideológicos de la derecha conservadora y clerical” (Gubern 224).

CIFESA convirtió “la españolada,” de origen francés y variante del musical, en un género autónomo y la defendió por sus valores raciales, su costumbrismo nacional y su folklorismo; en otras palabras, por ser testimonio de la singularidad étnica y los valores eternos de la vida rural española (Gubern 125-26). La producción cinematográfica de CIFESA en los años de la República se circunscribe casi exclusivamente a la comedia y al drama rural que comparten, casi sin excepción, los siguientes elementos: una visión regionalista pre-autonómica, una ambientación pre-capitalista y a-histórica idílica donde se plantea el inter-clasismo social, la apología de principios morales arcaicos como el honor, tradicionalmente atribuidos a la mujer, y la intervención mediadora de la institución eclesiástica (Fanès 66).

El proyecto de “españolizar” el cine tiene su más ejemplar consecución en el cine

de Florián Rey, principalmente en las dos películas clave del período republicano: *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936). Éstas alcanzaron una tremenda popularidad antes y después de la guerra civil gracias al estrellato de su esposa Imperio Argentina, y funcionan como epítomes de la ejemplaridad racial y el casticismo costumbrista buscados por CIFESA que pronto ocuparían un lugar de privilegio en el ideario franquista. En las dos películas, la mitificación de lo regional en un contexto pre-capitalista arcaico, aun sirviendo de marco a los amores interclasistas e interraciales, no deja de ser una manipulación y una falsificación de la realidad social, y resulta, como ha dicho Gubern, en el “culto a la España del subdesarrollo: la de los baturros sobre el borrico y la de los gitanos” (163). Al mismo tiempo, y más pertinente al objeto de mi análisis, la ejemplaridad racial se sitúa en las dos películas en la figura femenina, sea baturra o gitana. La castidad de la aragonesa y la honradez social de la gitana son cuestionadas colectivamente para ser después públicamente redimidas gracias a la intervención de la Iglesia.

Importa establecer esta contextualización histórica de los presupuestos ideológicos de CIFESA y reflexionar sobre la centralidad de estas dos películas de Florián Rey para entender el cine de la primera posguerra, es decir, el comprendido entre los años 1939 y 1951, período en el que el cine español era exclusivamente CIFESA y sus representantes estaban ligados de una forma u otra al sistema de poder que surgió del levantamiento. Más concretamente, en los primeros cuatro años, de 1939 a 1943, la voluntad de crear un cine nacional que sirviera de instrumento político no ha cambiado mucho con respecto a la II República: las facciones más conservadoras de la burguesía y la burocracia de la República

recicladas al franquismo son las encargadas de dar cuerpo al nuevo proyecto nacional, que irá tomando forma conforme avanza la década; y los temas y el planteamiento estético de la producción cinematográfica son una continuación, aunque extremada, de los de sus antecesoras. Hacia la mitad de la década, cuando el ideario franquista se configura esencialmente en base a la reinvención del pasado histórico imperial, una estética grandilocuente y de cartón-piedra acomoda para el cine la hueca retórica del discurso nacional. CIFESA inventa el género histórico que, junto al folklórico, constituye la esencia de un cine nacional empeñado en encubrir la realidad presente y resolverla idealmente:

La construcción ideal de un mundo de armónica irrealidad quiere presentarse como toda la verdad, pero tal armonía no se ve como una aspiración resultante de la superación de los múltiples conflictos que traspasan la sociedad, sino como teatral y artificiosa suspensión de los mismos. (Sánchez López 64)

El género folklórico traslada al cine la recuperación folklórica llevada a cabo por la Sección Femenina en sus Coros y Danzas, así como el propósito que secunda la iniciativa: unificar la diversidad de las tradiciones populares de España. El género histórico, por su parte, asume la tarea de propagar la empresa histórica en la que se basa la concepción de Patria.

Dada la misión propagandística que CIFESA asumió desde sus comienzos y durante la primera década del franquismo, me voy a remitir en este ensayo al trabajo de dos directores directamente aliados a la ideología del nuevo régimen y al patrocinio de la productora: los dramas rurales y folklóricos de Florián Rey: *La Dolores* (1940), *La aldea maldita* (1942) y *Orosia*

(1943); los dramas históricos de Juan de Orduña: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951).

La galería de símbolos y estereotipos patrios asignados a la mujer tiene su máxima representación y visualidad en la producción cinematográfica de esos años. Nunca ha sido la mujer tan omnipresente y visible en las pantallas de cine ni tan ausente e invisible en la reconstrucción política y social del país. El protagonismo femenino se reduce a una serie de roles y comportamientos fijos, creados para anular la amenaza de una sexualidad femenina independiente del control masculino y de las instituciones que lo garantizan y asegurar el mantenimiento de la jerarquía patriarcal/nacional. Pero, al mismo tiempo, esta feminización simbólica y alegórica rígida, generalmente inserta en escenarios suntuarios y fetichizados, que pretende representar unidad, coherencia y trascendencia, denuncia el carácter retórico, contradictorio y anacrónico del discurso franquista. El cine de posguerra se asienta sobre una paradoja: a pesar de estar sujetas a una iconografía espectacular que provee la dimensión histórica y el escenario teatral necesarios para la invención nacional, las protagonistas de estas películas gozan de omnipresencia narrativa y visual y de una movilidad y un dinamismo político excepcionales en el contexto histórico del momento. Asimismo, y más concretamente en el caso del drama histórico, la alegorización de sus gestas heroicas como una forma de justificar el levantamiento militar ante el acoso extranjero, se presenta a veces contradictoria e incluso puede leerse invertida. No obstante, la disensión contra los patrones rígidos y la ambigüedad de sus comportamientos es limitada, y la contradicción y la resistencia son generalmente anuladas por un final de redención, locura o muerte

que deshace los postulados transgresores que se habían colado a lo largo de la representación narrativa y visual del personaje.

El protagonismo femenino político y visual, que coexiste con el encasillamiento moral y estético y con la utilización simbólica de la mujer en el ideario patriótico, es lo que me interesa señalar en películas paradigmáticas de, por un lado, la continuidad del régimen de ciertos presupuestos ideológicos y estéticos cultivados ya durante la República y, por otro, del exceso de nuevas simbologías nacionalistas asignadas a la mujer. En otras palabras, pretendo con este trabajo llamar la atención sobre las grietas, surcos y ruidos que, por mediación del protagonismo femenino, se filtran en el “cuerpo deshabitado” de un cine de “muñecas pintadas” que se pretende homogéneo e inamovible.<sup>2</sup>

En el primer período al que me estoy refiriendo, 1939-1943, la fusión de lo nacional y lo folklórico, presente ya en las “españoladas” costumbristas y musicales que se hacían en la República, fue inmediatamente rescatada y dignificada por el cine franquista, por el potencial que este género ofrecía a la hora de representar la España eterna y desviar la atención del realismo social hacia el puro entretenimiento. La falta de “realismo” en el género regional-musical no impidió, sino más bien favoreció, que estas películas fueran consideradas como modelos de españolidad (Camporesi 45-46). En 1947 Antonio del Amo recomendaba:

Debemos abordar como tarea primordial la recreación cinematográfica de la “españolada”... debemos realizar en nuestros estudios, con valentía la “contraespañolada.” Elegir el tópico más desacreditado, y ennoblecerlo haciéndolo arte (...) Tamizar con cernedor

estrechísimo todo lo que se da por caduco y por falso: la corrida de toros y todo su mundo, el bandolerismo, el cante flamenco (...) Todo lo que apesta, de puro desacreditado, pero que en su esencia es más español que la propia España. (citado en Camporesi 45)

La “contraespañolada” que propone Antonio del Amo, y que sería parodiada en 1951 por Berlanga en *Bienvenido Mr. Marshall*, gozó de gran apoyo institucional y éxito de público en los 40, e incluso el propio Berlanga años más tarde lamentaría que su generación (Nuevo cine español), inclinada hacia el neorrealismo, no hubiera sabido ver el potencial que aquel cine sainetero y populista encerraba en su carácter aglutinador de público.<sup>3</sup>

Desde las posiciones más conservadoras, la españolidad se define en términos de “mujeres, vino y música” (Vázquez Montalbán 48-49). Las mujeres de España son elevadas a la categoría de patrimonio nacional:

España es conocida en el mundo entero por la belleza de sus mujeres, orgullo y blasón, justificado compendio histórico de nuestra raza y pensamiento. (Sopeña Monsalve 25)

La españolidad toma cuerpo en la mujer, se anuncia en su rostro. Así lo declara la copla de una zarzuela: “De España vengo/ soy española/ y mi cara serrana lo va diciendo/ que he nacido en España/de donde vengo” (Vázquez Montalbán 199). Como cualquier otro concepto racial o esencial de ideología fascista, la españolidad no sólo está centrada en lo visual sino además construida a base de estereotipos que reafirman la pureza racial y niegan cualquier signo de hibridismo o mestizaje; por ello, hace suya una belleza que niega la influencia de sangre árabe o

gitana. Así lo dice la copla: “Y dicen que eres así porque eres de raza mora/ y yo digo que eres bonita/ por ser mujer española” (Sopeña Monsalve 30).

En el cine de la primera posguerra, esta construcción folklórica va acompañada de la apología de los ambientes pastoriles y rurales y del desprecio de los ambientes urbanos como germen de vicio. Se instala a la mujer en ese ambiente rural y se la hace símbolo de la nación aún no corrompida por la edad moderna por mediación del traje regional folklórico. Como ha expuesto Anne McClintock, la ideología nacionalista se construye en base a un orden fetichizado de símbolos y objetos: banderas, uniformes, arquitectura, himnos patrióticos y folklóricos, trajes arcaicos y coreografías de grupo espectaculares. La nación se expone como espectáculo de consumo y la mujer representa en él la marca geográfica que ostenta los signos fetichistas y personifica visualmente la pureza, la tradición y la unidad racial.<sup>4</sup> En este primer cine franquista, la nación es un cuerpo femenino vestido de baturra, de ansotana, de castellana o andaluza, marca visible de la homogeneidad nacional pero que quiere exhibir “unidad en la variedad” (Evans 216). El despliegue de lujosos y abigarrados trajes regionales en un ambiente rural ahistórico y “universal” produce una estética que hoy día resulta kitsch, y que historiadores y críticos han descrito en términos de cartón-piedra, perteneciente a los Coros y Danzas de la Sección Femenina, o de costumbrismo almidonado, apergaminado y envarado.<sup>5</sup>

La referencia a los Coros y Danzas en este primer cine de posguerra es explícita en estética e ideología. Como ha expuesto Rosario Sánchez López, la Sección Femenina potencia en su iniciativa una cultura popular selectiva:

Para ello, se eliminaron de la “recuperación folklórica” las gesticulaciones y expresiones que ellas consideraban de mal gusto, “ordinarias,” “groseras”; las letras picantes o irreverentes, las sátiras y las coplas de carnaval, que con ácidas chirigotas denunciaban problemas sociales o aireaban chapuzas y traposondas políticas y económicas. Eliminaron lo más cáustico, que suele ser, generalmente, expresión de la genuina sabiduría popular, teñida de amargura y escepticismo en el fondo. Y la fiesta a veces tiene una cara amenazante y peligrosa.... Así pues, su concepto de cultura, aplicado al rescate folklórico, supuso un ataque profundo y serio a los elementos consustanciales a las manifestaciones populares: la participación y la espontaneidad.... Sección Femenina recogió el folklore como símbolo “oficial” de las diversas regiones y comunidades del Estado, guiándose únicamente por la estética pero ignorando el sentido y sabiduría popular: intencionalidad doble, picardía, valor antropológico, raíces históricas, etc. Se hizo una lectura superficial de las manifestaciones folklóricas y se potenció sólo el aspecto visual, la cáscara de las mismas.... El Vitalismo de Sección Femenina estaba anémico, encorsetado y no tenía nada en común con el vitalismo de las fiestas populares. (78-79)

El cine sigue el modelo de los Coros y Danzas y efectúa una “idealización regionalista de carácter ornamental” (Heredero 42) de carácter no contestatario y de la cual están sospechosamente ausentes aquellos regionalismos (Cataluña y Vascongadas) que en la II República habían ya declarado legalmente su autonomía. El cine se construye como un “cuerpo habitado” exclusivamente por trajes, decorados y canciones folklóricas que anulan el paso del tiempo, enmascaran

la modernidad inaugurada por la II República y borran la huella de la guerra civil; sustituyen el pasado real e inmediato por una galería de prototipos que dan forma estética a la España eterna y funcionan como entretenimiento popular, escapista y pacificador (Graham 238).

Veamos cómo *La Dolores*, *La aldea maldita* y *Orosia*, de Florián Rey se pueden leer como variantes de un mismo patrón regionalista/nacionalista y en línea directa con *Nobleza baturra* (1935). *La Dolores* es la obra de enlace, la prolongación, una reescritura de *Nobleza baturra*, donde el aragonesismo servía de decorado para exaltar, por un proceso metonímico, la ejemplaridad racial: la nobleza aragonesa es significativa de la nobleza de toda España; en la honradez femenina reside el honor de la Nación. Regresada al Aragón de principios de siglo, su heredera, la Dolores (interpretada por Concha Piquer), no tiene dueño, ni casa, ni familia; se desplaza libremente, es independiente y se reserva el derecho de elegir a sus pretendientes. De la primera mitad de la película se puede extraer una interpretación reivindicativa de la autonomía femenina. La restauración privada de su honor, que ha sido puesto en entredicho en una copla por un novio despechado—“Si vas a Calatayud/pregunta por la Dolores/que es una chica muy buena/y amiga de hacer favores”—es iniciativa personal, y su astucia y decisión la llevan a averiguar, por medio de una trampa, quién ha sido el responsable de la copla difamadora. La restitución pública de su honor es iniciativa individual y popular y se lleva a cabo en forma de carnaval, sin la intervención explícita del estamento eclesiástico ni el valor coercitivo de la religión, fundamentales en su antecesora (*Nobleza baturra*) y que veremos de forma extremada en *La aldea maldita* (Sánchez Vidal 260-61).

Ahora bien, la iniciativa femenina termina ahí y el valor supuestamente vindicador del discurso popular es dudoso: se enfatiza su carácter claramente patriarcal y misógino a base de refranes y dichos populares que anulan la aparente independencia de la protagonista y cumplen prácticamente la misma función que el estamento religioso. Parte integrante de este discurso masculino es el privilegio de usar el lenguaje y la canción popular como elementos enjuiciadores, difamadores o restauradores de la virtud femenina en dichos como: “la mujer y el vino sacan al hombre de tino,” “hay dos tipos de mujeres: las malas y las peores, lo mismo las casadas que las solteras, la mejor colgá,” “los hombres calumnian a las mujeres que quieren,” etc. Por ello, la versatilidad vocal y coplera de la Dolores, aunque progresivamente incorpora la plegaria religiosa (“A nadie quiero / ni sé lo que son amores” y “Ayúdame tú Madre del Pilar”), no es suficiente para emitir una defensa de su honradez ante el pueblo, la cual debe ser públicamente restaurada por el discurso masculino a través de la copla y la farsa de Carnaval. La visibilidad y movilidad de la Dolores están asimismo encorsetadas, como ya ocurría en *Nobleza baturra*, dentro de un regionalismo estereotipado por medio del exceso en los trajes, los localismos idiomáticos y las jotas, y descontextualizadas en un historicismo de principios de siglo, en un ambiente rural que se enmarca en un bucolismo de retablos campesinos. Como ocurrirá después en *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña, en *La Dolores* la jota representa la esencia patria. Como dice la letra de una jota en la película: “Cuando en Aragón se canta la jota/la jota no dice jota/ dice madre y dice patria.” Y en la reputación de la Dolores, ligada también a la letra de otra jota, reside el honor de la patria aragonesa y, por extensión, la de toda España:

“es de Aragón privilegio la virtud de sus mujeres y el honor de todo el pueblo.” La jota y la farsa restauran el honor de la Dolores y premian la castidad y la fidelidad femeninas, y sólo al final denuncian y castigan el carácter calumniador del discurso masculino. Se puede aplicar a *La Dolores* la misma crítica que Gubern le hace a su antecesora *Nobleza baturra*:

... el puritanismo y el retrogradismo sexual son asumidos como realidades de las que la película se hace cómplice y admite como normales y hasta ejemplares. (163)

En 1943, Florián Rey vuelve a repetir en *Orosia* algunos de los patrones argumentales y folklóricos que veíamos en *La Dolores*. En su propuesta narrativa y en la construcción del personaje femenino (inspirados en la obra teatral, *María Rosa* (1894), de Angel Guimerá y la zarzuela, *La última ronda* (1939), de Soriano y Bolaños), *Orosia* se estructura en base de una fluctuación entre transgresión y sumisión al discurso patriarcal. *Orosia* comparte la iniciativa y autonomía de las protagonistas de *Nobleza baturra* y *La Dolores* para resolver sus asuntos, al tiempo que representa la inmovilidad, la virtuosidad y la sencillez atribuidas a la mujer aldeana. La composición estética de retablos estáticos, de arcaísmo y regionalismo estereotipados enmarcan una vez más la percepción visual de *Orosia* como cruce entre heroína trágica y mártir cristiana.

Por medio de *Orosia* se exalta la pureza de costumbres de lo rural que en este caso es el Alto Aragón y los Pirineos: la frontera geográfica y simbólica que demarca la españolidad y la separa y protege de la amenaza extranjera.<sup>6</sup> En una entrevista, Florián Rey explicaba la elección del enclave geográfico:

El Alto Aragón... es un mundo aparte, ajeno e impenetrable a influencias. La vida parece detenida, sujeta a moldes ancestrales. Vida patriarcal y sencilla, centrada en las labores del ganado. (citado en Sánchez Vidal 293)

Y en el número monográfico de la revista *Primer Plano* (órgano de expresión de la Falange) del año 44, dedicado por entero al estreno de *Orosia*, un crítico explicaba el significado simbólico del paisaje en la película:

*Orosia* es el viejo grito racial de "¡Aún hay Pirineos!" hecho imagen en el cine español. Nos hemos dado cuenta de que los Pirineos existen, y no sólo como una vertebración erosionada gigantesca del terciario geológico, sino como un terciario heroico, amoroso y cristiano de toda la raza española... Y *Orosia*, pues, es en primer término una película racial porque es una película pirenaica. Y España, digámoslo de una vez, empieza en los Pirineos... *Orosia* es la frontera del cine español... ¡Aún hay Pirineos! Lo he repetido con unción religiosa. Porque religiosamente, equivale a decir: ¡Aún hay altar de la raza! (citado en Sánchez Vidal 297)

Orosia, que lleva el nombre de la patrona de la comarca, se funde con el entorno pirenaico, y su cuerpo asexuado, adornado con el traje regional ansotano, es una vez más el símbolo del folklore y las tradiciones del Alto Aragón y "personificación de las virtudes de la mujer aragonesa, que son, al fin y al cabo, las de todas las mujeres de España" (Entrevista con Florián Rey, citada en Sánchez Vidal 293).

Dentro del inevitable encuadre regionalista, *Orosia* es independiente del control masculino: es huérfana, soltera, sostiene sola un matriarcado como propietaria de

tierras y ganado y ama de pastores y criadas, y está por encima de las rencillas y maleficencia de la aldea. La originalidad de *Orosia* reside en convertir la vengaza femenina (en lugar de la resignación cristiana) en motor argumental. Por iniciativa personal y enfrentándose a todo el pueblo, la protagonista seduce y se casa con el presunto asesino de su prometido Eloy, hasta que consigue arrancarle su declaración de culpabilidad en la noche de bodas, haciéndolo arrestar por los pastores de su casa, que habían asistido al banquete nupcial. Sin embargo, la declaración de independencia y la vindicación matriarcal de la protagonista se deshacen con su muerte final. Las últimas secuencias nos presentan a una *Orosia*, ya vengada, que se dirige, en medio de una composición estética gótica, al cementerio donde yace enterrado su novio. Sobre la tumba de su prometido Eloy, *Orosia* deja caer su cuerpo aún virginal, significado por el ramo de flores, el traje blanco y el velo de novia. A un primer plano de *Orosia* inerte sobre la tumba se superpone un plano congelado de una nueva lápida en la que el nombre de *Orosia* aparece grabado junto al de Eloy.

Esta última escena provoca sobre todo sorpresa y ambigüedad en los espectadores y espectadoras por la súbita muerte de tan decidida protagonista y por la elipsis de seis años que marca la fecha de fallecimiento de *Orosia*. Seis años le ha tomado a *Orosia* llevar a cabo su venganza. A pesar de que no hay señales visuales explícitas que indiquen el paso del tiempo, la verosimilitud del guión las requiere para justificar "la traición" de la protagonista a la memoria de su prometido y la credulidad del asesino ante la seducción de *Orosia*. Sin embargo, el plano de *Orosia* inerte sobre la tumba y la fecha de su muerte en la lápida junto a la de Eloy implican suicidio o muerte accidental que la convierten en heroína trágica o ro-



mántica, víctima sacrificada por un destino que no puede controlar. Ante este final, sólo queda entender la venganza de Orosia como sacrificio, pues ella es la representante del honor del pueblo y en ella recae la responsabilidad de hacer justicia. Su sacrificio recuerda las grandilocuentes palabras de los representantes del régimen:

La mujer española, casta, cristiana y buena, selecta por instinto y dotada de una ingente capacidad de sacrificio, es el reservorio providencial de las mejores tradiciones de nuestra patria. (Adolfo Maflo citado en Sopeña Monsalve 177)

Su venganza ha sido puesta al servicio de la Patria, y su muerte la eleva a la categoría de mártir cuyo último designio sólo puede ser reunirse con su amado muerto.

En la historia de los nacionalismos europeos, la Patria es Madre que asegura la estabilidad espacial de la nación y asegura la reproducción biológica e ideológica (Mosse 17-18). En su poder reside el transmitir la herencia y los símbolos patrios (Anthias y Yuval-Davies 315). Así lo afirmaba el manual de la Sección Femenina:

... cuando la vida te lleve a cumplir tu misión de madre, el trabajo será únicamente el de tu hogar, hartamente difícil y trascendente porque tú formarás espiritualmente a tus hijos, que vale tanto como formar espiritualmente a la nación. (citado en Rafael Abella 221)

Las mujeres españolas son politizadas exclusivamente a través de su capacidad reproductora. La maternidad es idealizada y considerada un deber a la Patria, ya que en las mujeres y en su máximo desarrollo de las capacidades reproductoras reside la clave para reparar la degeneración racial (Nash 160). Igualmente, la sumisión de la mujer y de los

hijos a la figura del padre:

es un reflejo del principio de estructura social propugnado por el franquismo, que culminará lógicamente en la figura del Caudillo.... Franco será a la Patria lo que el Padre es a la familia: la autoridad incuestionada, el benefactor, la mano firme que a veces ha de tomar medidas severas por el bien de sus hijos aunque éstos no comprendan sus razones. (Sánchez López 80)

El orden social franquista propugna lo que Sánchez López llama "familiarismo fre-nético," que se basa en "la pertenencia de la mujer al Estado (madre/familia/nación)" y en la creación de "un estatuto de comunidad pública femenina... que no puede ser rechazado, sólo aceptado o sufrido" (81). La madre asexuada y transmisora de la conciencia nacional es la protagonista que el régimen privilegia; y su falta a la hora de cumplir con su obligación de guardiana de la moralidad y la respetabilidad acarreará la decadencia de la Patria.

Este mensaje tiene su representación más hermética en la versión sonora de *La aldea maldita* (1942). En ella se concentran y extreman el anacronismo histórico, la estereotipación de personajes, roles e iconografía espectacular, y la significación simbólica y alegórica de la mujer, que aparecen en mayor o menor medida en *La Dolores* y *Orosia*, pero esta vez guiados por un programa político y religioso concreto: evitar el éxodo rural y restaurar los valores de la España nacional-católica. A modo de drama calderoniano, *La aldea maldita* retoma el tema tradicional del honor castellano para presentar una "parábola de la historia de la España a la luz de los más recientes acontecimientos" (Sánchez Vidal 278). Ante el inevitable éxodo a la ciudad, la madre debe quedar en la aldea como marca de per-

tenencia geográfica y como símbolo de la perpetuación de la especie en el espacio rural y doméstico. La iniciativa y movilidad de algunas de sus contemporáneas cinematográficas le están vedadas. Ante su declaración de principios: “yo también tengo derecho a trabajar para los míos,” sólo recibe el tajante, “¡Cállate!” del patriarca, que le/nos recuerda su condición de marca simbólica sin voz. Influida por las malas compañías y desoyendo la imposición del esposo, se desvía del camino que le corresponde y abandona la aldea, el hogar familiar y a su hijo (continuador de la línea patriarcal), para acabar en un burdel de la ciudad. La transgresión del orden establecido y la deshonra de la patria requieren el castigo ejemplar del patriarca y la expiación religiosa. Acacia, la protagonista descarriada y mala madre, es culpable de la maldición que pesa sobre la aldea y, simbólicamente, de la decadencia que puede sobrevenir a la Patria.<sup>7</sup> El castigo ejemplar consiste en la reclusión y aislamiento en la casa familiar (Patria), la prohibición de articular la voz en presencia del hijo, y el exilio (de la Patria) a la muerte del *pater familias*. La expiación religiosa requiere el calvario cristiano tras el cual se concede el perdón. Las “viseras de iluminación” (foco que ilumina exclusivamente la cara y exagera el efecto de claroscuro sobre el fondo negro) que se proyectan sobre el rostro de la protagonista en ciertos planos, y que aparecen también en *Orosia*, reproducen visualmente el aura mística y resaltan su condición de mártir. Las últimas secuencias de la película favorecen una composición visual de la protagonista como un cruce entre Jesucristo en el calvario, la virgen dolorosa y María Magdalena. A la imagen de la madre peregrina y descalza se superponen, en *flash back*, las imágenes del pasado que señalan la conciencia del pecado, el arrepentimiento y la penitencia. La escena

final reproduce la iconografía cristiana que ha sustituido por completo a la regional folklórica: la hija pródiga vuelve al pueblo a solicitar el perdón del patriarca quien lo concede al readmitir a Acacia en el templo y en el recinto familiar y, sobre todo, en el gesto de lavar sus pies llagados, como Cristo lo había hecho con la Magdalena; escena que queda grabada en piedra en el fotograma final. *La aldea maldita* de 1942 es un ejemplo literal de cómo Florián Rey reescribe y adapta su conservadurismo republicano a los preceptos nacional-católicos. Lo que en la versión muda de 1930 eran sentimientos y pasiones individuales, en la versión sonora son arquetipos y valores absolutos y ejemplares. En la primera, el adulterio de la mujer es producto de la locura y la reacción del esposo deshonrado es de odio. En la segunda, la demencia femenina se sustituye por culpabilidad y arrepentimiento cristiano y el odio masculino por compasión y perdón (Requena 23). El drama rural se cruza con el cine religioso: el bajorrelieve que imprime la imagen emblemática del perdón resume en el fotograma final la cualidad de retablo de toda la puesta en escena anterior, donde las coreografías de grupo, puestas ahí para presenciar los momentos más espectaculares, el arrepentimiento y el perdón, reafirman la cualidad de representación ejemplar de cada escena (24).

El “significado nacional” de *La aldea maldita* fue inmediatamente reconocido por la crítica de la época, que inmediatamente la clasificó como la película más representativa y significativa del franquismo y le asignó la primera lectura alegórica referida al golpe militar:

La redención de la aldea... sólo fue posible—como un milagro—desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida, castigada heroicamente y ejemplarmente

disciplinada por su marido, dictador implacable.... Cuando la adúltera—como la desviada España de la decadencia—purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfo e himnos de victoria.<sup>8</sup>

Como contrapunto a la nitidez de la ideología de Florián Rey y dentro del mismo género folklórico-musical, me interesa detenerme brevemente en una película de la misma época: *Goyescas* (1942) de Benito Perojo. *Goyescas* refuerza la idea de que el primer cine franquista mantiene el vínculo con el cine republicano y que su mensaje propagandístico se perfila o acomoda a las circunstancias del nuevo régimen en mayor o menor medida, dependiendo de la posición ideológica del director. A diferencia de Rey, la aportación de Perojo al cine republicano tuvo resonancia internacional y se caracterizó por su cosmopolitismo, liberalismo y “por estar en un estadio muy superior a los modelos agrario-caciquiles de Florián Rey” (Gubern 160-61), gracias a una formación a base de fuentes extranjeras. Perojo, que en la República había sido el máximo representante de Filmófono, en la primera posguerra mantiene su independencia de CIFESA y su línea cosmopolita y liberal. *Goyescas* cuenta con el apoyo del mismo *star-system* que las películas de Florián Rey. Imperio Argentina, recién separada emocional y profesionalmente de Florián Rey, interpreta el papel de la protagonista, que es desdoblada en la pobre cómica Petrilla y la condesa de Gualda (de Alba), y transportada una vez más al pasado: el Madrid de principios del XIX. Estetizadas en una composición visual que recrea el Madrid pintoresco de fiestas populares e imita las

figuras pictóricas de los cuadros de Goya (las majas vestida y desnuda, la gallina ciega, el pelele, etc.), estas mujeres tonadilleras no encajan en el ámbito de la familia ni en el espacio doméstico, son móviles e intercambiables en belleza, gracia, arte popular y clase social. La estructura de doble confunde la identidad de las protagonistas, da pie al enredo, a la rivalidad coplera y amorosa entre ellas y a una defensa de la clase popular frente a la aristocracia más propia del “sainete progresista republicano,” que mostraba “cierta dosis de crítica social,” que del incipiente programa ideológico franquista (García Seguí citado en Sánchez Vidal 245).<sup>9</sup> La película hereda la apertura republicana de su director, no sólo en su desprecio del orden jerárquico, sino también en la ausencia de enjuiciamiento a la honradez y reputación de las protagonistas femeninas, en un universo popular y mítico donde los amantes, como las clases sociales, son intercambiables y el honor y la rivalidad se ventilan por medio de la copla. La identidad femenina (y española), y todo lo que se vincula a ella (virtud, honor, patria, etc.) no reside exclusivamente en la fachada o en el vestido, ni es dictada por el discurso ajeno y masculino. La subjetividad de las protagonistas se define en términos de su voz y su capacidad de improvisación oral y artística de la copla; y el vestido regional, en lugar de encasillar, favorece la movilidad de éstas: es el disfraz que facilita el intercambio de roles y clases sociales y posibilita la iniciativa de las protagonistas.

Al final el orden jerárquico no es alterado: la condesa recupera a su general aristocrático y Petrilla a su amante, el duque de Nuévalos, rebajado en la escala social a bandolero para resolver la desigualdad social. El presente histórico queda también aquí enmascarado tras una recreación pic-

tórica goyesca en un universo ahistórico, inmortalizado por una de las figuras esenciales de la tradición española (irónicamente perseguido en su época por afrancesado). Sin embargo, el enredo narrativo y los juegos visuales que enfatizan la confusión entre los dos protagonistas son prueba de una mayor movilidad femenina, no sólo individual sino también moral y social. La iconografía y coreografía espectacular y coral guardan más relación con el populismo y "liberalismo cosmopolita" del producto anterior, resueltos en la película en la fusión de las tradiciones y artistas populares, que con la invención de una dimensión histórica para la exaltación nacional.

En la segunda mitad de la década, una amplia colección de heroínas reales o inventadas pueblan el cine histórico, cuya propuesta es recrear un imperialismo interno e imaginado que compense por el imperio geográfico externo y real definitivamente perdido (Graham 238). El discurso ampuloso de éstas, siempre acompañado de una estética acartonada, emula la retórica del régimen sobre el proyecto imperial recuperado o sobre la defensa de la patria ante el ataque extranjero. Isabel la Católica, epítome del binomio imperial: Cruzada y Conquista, queda inmortalizada en *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, que cierra, con gran fracaso de público, la serie histórica de Juan de Orduña y marca el principio de la crisis y decadencia de CIFESA. La reina de Castilla es un icono que aúna raza, fe y futuro imperial: "valedora de la estirpe española, la raza noble para transplantar al nuevo mundo y liberar a la estirpe del peso moro," "ángel que vela por todos los soldados de Castilla." Su discurso ante Colón a su vuelta de las Indias es probablemente la mejor plasmación de la noción de "unidad de destino en lo universal": "Llevaremos sangre generosa para alumbrar la noble fa-

milia de las Españas y por encima del mar y del tiempo nos atará siempre una sola fe en una sola lengua. Será el milagro más hermoso de todos los siglos." Para posibilitar la empresa de Colón, es necesario, no sólo el apoyo institucional y económico de la reina, sino también el amor incondicional de la plebeya Beatriz, que espera pacientemente para ser "la sombra menuda de una vida grande, la sombra que no molesta y acompaña." Gracias a la prudencia y abnegación femeninas puede el héroe llevar a cabo su empresa. Como ha señalado Frank Fanon, la mujer es la mediadora simbólica de una hazaña nacional protagonizada por el hombre, y que hace posible que la autoridad patriarcal en la familia se reproduzca en la militarización y centralización de la autoridad en la Nación (141-42).

En 1942 *Raza* de José Luis Saénz de Heredia, cuyo guión fue escrito por el propio Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade y que constituye el máximo ejemplo del "cine cruzada," proponía la familia como metáfora de la nación franquista y el sacrificio y entrega maternos como soportes imprescindibles para la empresa militar del padre y pilares fundamentales de la familia a la muerte de éste. Es la madre de la raza, la madre-Patria alegórica escindida entre los dos hijos, Juan y José Churruca, representantes de las dos Españas que luchan a muerte; es otra vez la madre equiparada a la virgen María, así como su hijo, el héroe José Churruca, es mártir de la barbarie roja, resucitado como Jesucristo.<sup>10</sup> A la muerte de la madre, el papel activo de dos defensoras de la patria, la novia de José Churruca y la viuda de un mártir de la causa nacional, harán posible la resurrección de José y la redención política de su hermano Juan, respectivamente. La estructura hermética de estas dos películas no permite una salida del estereotipo femenino: madre-reina-santa-

virgen. *Raza y Alba de América* son probablemente los dos ejemplos más emblemáticos y ejemplares de la reescritura histórica franquista.

*Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *La leona de Castilla* (1951) siguen la misma línea histórica que *Alba de América*. El traje regional ha dado paso a la túnica de reina o al atuendo guerrero, el ambiente rural se ha sustituido por castillos y palacios, el momento histórico se restringe a la época imperial o la resistencia contra la invasión napoleónica. El patriotismo de sus protagonistas antecede o trasciende las pantallas de cine y forma parte del imaginario popular. Vázquez Montalbán documenta en su *Crónica sentimental de España* que la gesta épica franquista y su rescate de las heroínas nacionales impregnó rápidamente la cultura popular y afectó:

... incluso a los letristas de las canciones, que se inventaban una ideología devaluada, de consumo, pero directamente inspirada en Don Ramiro de Maeztu y en Giménez Caballero y en todos los exégetas del pasodoble filosófico. (49)

Vázquez Montalbán nos recuerda algunos ejemplos de coplas que acompañaron o se inspiraron directamente en el cine y que formaron parte del cancionero popular de los años 40 y 50: "Recordando a España," que canta la gesta de Agustina de Aragón: "... España, donde Agustina/dio su vida en su cañón/por defender la nación/de cien manos asesinas" (50); el romance derivado de la película *La leona de Castilla* (1951) de Juan de Orduña: "Como genio la leona de Castilla/puso temple a su orgullo de mujer/ y siguiendo los ejemplos de Padilla/a Toledo juró siempre defender" (52-53); y la copla-homenaje a Isabel la Católica que

interpretaba Antonio Molina, "implícito y explícito colaborador de la gran causa de la Hispanidad:"

Rompe el silencio de Castilla  
los pasos de un caminante  
peregrino de cien millas  
genovés y navegante  
Doña Isabel lo recibe  
y escucha con atención  
y la corona que ciñe  
para su gloria empeñó. (54-55)

Los dramas históricos de Orduña comparten un esquema común: la defensa de España ante el ataque extranjero, la legitimidad de las jerarquías, una iconografía grandilocuente fundada en lo pictórico, el registro melodramático, la misma operación metonímica de representar a España por medio de una de las regiones imperiales: Castilla y Aragón, y la grandeza de la Nación por medio de una figura femenina individual (Fanès 253-54).<sup>11</sup> El que la peripecia política esté en manos de una protagonista fuerte, autónoma, y a veces tiránica y vengadora, frente a unos protagonistas masculinos complementarios y que actúan a su sombra, se justifica por la situación excepcional de amenaza en la que se encuentra la Patria y refuerza la feminización simbólica de ésta, pero al mismo tiempo expone la contradicción y la paradoja en las que se funda la ideología que estas películas sustentan.<sup>12</sup>

En *Locura de amor* el casticismo y la sobriedad de la reina castellana, Juana (la loca), heredados de su madre la Reina Católica, y los de los caballeros castellanos que la defienden de las acusaciones de locura, se contrasta narrativa y visualmente con la corrupción política y sexual de la corte de Flandes y de su líder el archiduque de Austria, convertido por su matrimonio con la

reina Juana en Felipe I de Castilla (el Hermoso), y responsable de la acusación de locura y destitución de ésta. El rey es presentado desde las primeras escenas como libidinoso, pendenciero, y responsable de la “locura” de la reina, pero sobre todo como peligroso, porque sirve a los intereses extranjeros y “amenaza el honor del pueblo de Castilla.” La alianza de los enemigos de la patria se establece entre Flandes y Granada en las figuras del rey flamenco y la mora Aldara, contraparte de la reina no sólo en casticismo sino también en castidad. La austeridad de trajes y actitudes de la reina Juana (Aurora Bautista) se opone a la exhuberancia y exotismo de la mora Aldara (Sara Montiel); la bondad y generosidad de la primera frente a la belleza y maldad de la segunda. La legitimidad de Juana como reina y esposa se contrapone a la doble impostura de nacionalidad y rango de Aldara, princesa mora, que primero se hace pasar por dama de un mesón castellano y después por dama de alta alcurnia para acceder a la cámara de la reina, y es además el objeto del deseo del rey. La nacionalidad y religión de la amante del rey es un agravante a la ofensa de adulterio pues la reina de Castilla lleva en su persona el honor de Castilla: “ha sido con una enemiga de mi Dios con quien el rey me engañaba, no pudo ser más ofendida la reina católica de España”; y la confrontación directa de las dos protagonistas se establece en términos de estirpe y religión: “yo te odio mucho más,” dirá Aldara, “porque crees en Jesús y yo en el Profeta, porque eres hija de Isabel y yo del rey Zagal.”

Sorprende, sin embargo, que sin abandonar nunca el contexto patriótico, las dos protagonistas intercambian sus papeles asignados en la dicotomía patriarcal y defienden en ciertos momentos su subjetividad femenina. La reina va progresivamente asumiendo el discurso masculino que diag-

nostica “enfermedad,” histeria, perturbación mental y finalmente locura. Dicha evolución se refleja en el vestido: cambia los trajes escotados y enjorados de la alegre corte de Flandes por las tocas negras y la cruz al cuello en la sobria y austera corte de Castilla. Con la autoaceptación definitiva de su locura viste los hábitos de monja y se recluye en el Castillo de la Mota. De esta manera se establece el paralelismo visual y simbólico entre la reina Juana, su madre Isabel y Santa Teresa (moradoras del mismo castillo y patronas ejemplares de la Sección Femenina).

A lo largo de este proceso, sin embargo, la reina da muestras de movilidad e iniciativa que significan la reivindicación de sus derechos de mujer y de reina, movilidad que es desacreditada por el discurso masculino como rasgo de la sintomatología de la histeria. Juana abandona el castillo, espacio a un tiempo de protección y reclusión, y cabalga sola al mesón para descubrir por sí misma la infidelidad de su esposo, reivindica su apasionado y violento deseo por el rey, que contradice sus orígenes castellanos y su educación austera, establece el vínculo femenino con sus camareras nada más instalarse en la corte de Castilla, se enfrenta a su rival extranjera y finalmente a las cortes de Castilla para defenderse de la acusación de locura y evitar su reclusión. En última instancia, la venganza contra la infidelidad del rey es el motor para abandonar la clausura y la resignación cristianas, y para reivindicar su derecho a la corona. Esta actitud contradice abiertamente los principios religiosos de abnegación, resignación y sumisión al marido que el régimen franquista y la Iglesia católica aconsejan para la mujer.<sup>13</sup> La carta que da prueba de la infidelidad del rey ha sido robada (como la carta de Poe) y cambiada a traición por una carta vacía, sin texto, simbólica de la desaparición del discurso femenino ante la institución patriarcal y de la

ratificación de la interpretación y diagnóstico médicos. La inexistencia de un texto que pruebe su cordura desencadena en las escenas finales toda la sintomatología histérica, representada a lo largo del proceso por medio de la interpretación histriónica y delirante de Aurora Bautista, hecha a base de gestos excesivos, mirada desorbitada y pérdida del control físico, y que está siendo simultáneamente minada por un lenguaje articulado que incluye una cierta mirada irónica y lúcida sobre la locura que se le impone: “creía que era desgraciada, pero era que estaba loca,” “defendía mis derechos de mujer y me han llamado loca,” “las locas no saben lo que dicen.”

La película consiste por un lado en la manipulación melodramática de la “locura” de la reina, que se lleva a cabo por medio de primeros planos y miradas que marcan hasta el exceso la perturbación de Juana o la maldad de Aldara; por el uso de planos largos que aislan a la reina en el enfoque para reforzar la idea de alejamiento de la cordura; y con la ayuda del acompañamiento recurrente de los motivos musicales asociados con el rey y la corte de Flandes o con su amante Aldara y su origen árabe, que señalan los celos de una y la venganza de la otra. Pero al mismo tiempo, hay una denuncia de la injusticia que el sistema patriarcal (pendenciero, vicioso, corrupto, ambicioso, mentiroso y sobre todo extranjero) ejerce contra la mujer (enamorada, digna, fiel y leal a su Patria). Pese a esta tensión entre sumisión y reivindicación, el final nos deja a una reina que renuncia definitivamente a su discurso y su visión y adopta la posición masoquista de admisión del sufrimiento y de la culpabilidad por la muerte del rey. Histeria, masoquismo y santidad se funden en la persona de la reina, anulando definitivamente su autonomía y haciendo prevalecer las virtudes “femeninas:” amor, leal-

tad y castidad.

La grieta ideológica más evidente se produce en el personaje de la mora Aldara y en su venganza contra la reina Isabel y todos sus descendientes por vencer y matar a su padre, el rey Zagal. Mientras que a la reina nada le importa tanto como el amor de su esposo, ni siquiera la salvación del reino, la princesa Aldara ha basado toda su estrategia en la defensa de su raza, nación y fe árabes. La mujer que se había presentado al principio como impura, malvada, infiel y extranjera, al final se redime al salvar la vida de un caballero castellano y renunciar a la venganza por ser contraria a los principios de su raza. “La más hermosa hija del Islam” (interpretada por una jovencísima Sara Montiel) y “el mejor capitán de la Cristiandad” cierran la película en un extraño acto de reconciliación de las dos “razas”: “Qué tu Dios y el mío velen por nosotros,” que contradice todo el discurso religioso y patriótico franquista y el papel que en él se asigna a la mujer. La venganza de Aldara (que lleva consigo la locura de la reina) se justifica por el principio patriótico que la secunda. Su declaración de principios al final se acompaña de una puesta en escena romántica en la que Aldara por primera vez en la película luce el atuendo árabe. Su discurso es paralelo al discurso de la reina ante las cortes. La primera, con chilaba y el pelo suelto, y la segunda, con el hábito religioso y el crucifijo al cuello, son en última instancia defensoras del honor de su nación, aunque ninguna de las dos consiga la realización personal o sexual: el amor y fidelidad del rey, en el caso de la reina, o el amor del caballero castellano, en el caso de Aldara. Su misión patriótica prevalece por encima de todo. El mensaje propagandístico es aplastante pero la complejidad del discurso narrativo y el intercambio de los roles femeninos deshacen en cierta medida

una puesta en escena homogénea, encailladora y basada en la clásica técnica de contrastes, y dejan escapar cierta “contradicción y resistencia” (Evans 222).

El prototipo de mujer guerrera encuentra su máxima representante en la protagonista de *Agustina de Aragón*. La mítica Agustina, heroína de la Guerra de la Independencia contra la invasión napoleónica, se inspira paradójicamente en dos iconos del patriotismo francés: su misión de líder de la resistencia zaragozana ante el ataque napoleónico guarda poca relación con la mística empresa de Jeanne d’Arc, defensora de la independencia de Francia contra la invasión inglesa; su composición estética recuerda a la Marianne de la revolución francesa, inmortalizada en el cuadro de Delacroix (y que ya había sido recreado en la iconografía de la II República). Es el prototipo de mujer “masculina,” líder de hombres, símbolo de la libertad, que lucha en las guerras de liberación nacional y está dispuesta a dar la vida por la patria (Mosse 101). Es un modelo excepcional en la iconografía del nacional-catolicismo (aunque frecuente en la iconografía republicana de la guerra civil) y en la filmografía histórica franquista, donde el modelo preferido es, aparte del de reina, el de madre, protectora de la familia desde el espacio doméstico y rural.

El epígrafe histórico que abre la película, para ratificar la “veracidad” de la historia, erige la figura de Agustina en “símbolo de la raza y del espíritu insoportable de la independencia de todos los españoles.” El heroísmo de la protagonista (la “nobleza aragonesa” que representa) se construye por medio del contraste con la maldad y la cobardía extranjeras que, como las de Flandes en *Locura de amor*, son extremadas hasta la caricatura.<sup>14</sup> Frente al patriotismo verdadero del pueblo, repre-

sentado por Agustina y la partida de Juan el Bravo, compuesta por una tropa mixta de aragoneses y catalanes (eternos rivales en la leyenda popular, pero unidos en la defensa de la Patria), se opone el falso patriotismo de los aristócratas afrancesados. *Agustina de Aragón* es un ejemplo de cómo el cine histórico-imperial y el folklórico se fusionan a veces para realzar el concepto de nación con una iconografía puramente ornamental. En ella, la heroína patriota tiene añadida la marca regionalista folklórica: la jota aragonesa en este caso funciona a modo de símbolo folklórico de la nación en peligro. La banda sonora del Maestro Quintero—cuyo motivo central es la variación de la popular jota: “La virgen del Pilar dice/ que no quiere ser francesa/ que quiere ser capitana/de la tropa aragonesa”—funciona como símbolo de resistencia al asedio francés. La jota sirve además de acompañamiento diegético de las acciones de los personajes enfatizando la gesta independentista: “Nosotros tenemos dos, por cada cañón francés, nosotros tenemos dos, vaya la artillería maña/allá donde haga falta” y el espíritu de unidad nacional que reina en ella: “Aragón es Aragón/Cataluña es Cataluña/pero en cuanto llega el caso/ son un mismo corazón”.

Agustina es la mediadora simbólica en las relaciones entre géneros sexuales y clases sociales: entre los hombres que luchan en el frente y las mujeres que defienden la ciudad de Zaragoza, entre la institución militar y el pueblo llano. Su rol simbólico es múltiple pero, al mismo tiempo, permite al personaje una movilidad discursiva y de acción que inicialmente escapa al ventriloquismo ideológico nacionalista y a la escenografía “de cartón-piedra.” Su discurso aglutina el de “todas las mujeres,” las conduce de la plegaria a la acción, exige y recibe el reconocimiento masculino de la función de éstas en la defensa



de la independencia y sirve de modelo para los hombres cobardes que se quieren rendir. Las escenas que abren y cierran la película, con Agustina a cargo del cañón, enfatizan la masculinización del personaje que ha usurpado las armas del hombre en la defensa de la ciudad de Zaragoza, la cual, a su vez, se ha feminizado ante el ataque francés.

La lectura alegórica que CIFESA se propone al desempolvar y engrandecer el sitio de Zaragoza y a su heroína Agustina de Aragón—justificar y defender el glorioso Movimiento Nacional frente a la conspiración comunista y judeo-masónica—, se puede fácilmente invertir y poner al servicio de la resistencia republicana ante el avance militar franquista. El grito de Agustina junto al cañón: “asesinos, cobardes, nunca entraréis en Zaragoza” cobra más sentido en su analogía con el “¡No pasarán!” republicano de la defensa de Madrid. Tras la patina retórica y acartonada del discurso patriótico y religioso, enfatizado visualmente en las imágenes del interior de la Basílica del Pilar, “templo nacional y santuario de la raza,” *Agustina de Aragón* se presta a una interpretación liberadora del rol de la mujer en la sociedad en crisis y a cierta ambigüedad en la lectura simbólica de su ideología. En un sentido, Agustina se ajusta al modelo barthesiano sugerido por Peter Evans. Su figura es un mito, un icono; su heroísmo reside en haber renunciado a todo por la Patria; su función es exclusivamente la de mediadora de la empresa militar masculina y por ello será condecorada por el Rey; en los diálogos de Agustina resuena el ideario nacional-católico para la defensa de la Patria. Pero por otra parte, el registro melodramático y la hiperbólica interpretación de Aurora Bautista (similares a las de *Locura de amor*) pueden entenderse simultáneamente como modelo de la mitologización barthesiana y como escape de la misma.

La misma contradicción ideológica se puede aplicar a la *La leona de Castilla*, que relata la rebelión de los Comuneros de Castilla contra Carlos I y el protagonismo de Doña María de Padilla en la revuelta y en la resistencia de la ciudad de Toledo ante el acoso imperial. Doña María es un cruce entre Juana la loca y Agustina de Aragón. Su insistencia en defender la causa de los rebeldes es entendida por algunos como locura, por todos como patriotismo. La película es una defensa ambigua, por un lado, de la rebelión de los Comuneros que, evidentemente, alude a la rebelión franquista y la justifica porque defiende la esencia de lo nacional y, por otro, de la jerarquía de Carlos I en el momento culminante de su empresa imperial. El Toledo sitiado ante el ataque imperial, o la Zaragoza por el ataque francés, permiten pensar una vez más en el Madrid sitiado por el ataque franquista; pero al mismo tiempo, la rebelión que encarna la protagonista, y su obsesión por mantener “el criterio cerrado de los Comuneros” frente a la modernidad representada por Carlos I, resitúa en otro contexto histórico el proyecto nacional franquista de exaltación de los valores patrios y su obsesión por frenar la modernidad que había penetrado en España con la República. En su personaje se aúnan todos los valores morales y políticos que veíamos en todas las demás protagonistas. Ante la acusación popular de impureza, infidelidad y demencia, prevalecen el casticismo, la castidad y la lealtad a la patria; pero al mismo tiempo, su fidelidad a los Comuneros y su búsqueda de un matriarcado, basado en la generosidad y el perdón, la enfrentan a todo el sistema patriarcal. Por encarnar “el espíritu de la rebeldía española” y declarar su derecho a ejercer un matriarcado muere castigada, al contrario que Agustina, que será galardonada con una medalla al mérito militar por el propio Rey. Agustina

nunca reivindica su labor política y militar como un logro “femenino” en su propio beneficio. Ella es sólo mediadora y su labor reinstaura la jerarquía patriarcal al Rey. Una vez cumplida su misión permanece soltera/viuda (de luto) leal a la memoria de su novio muerto (simbólico de todos los muertos por la resistencia a la invasión extranjera). La Leona de Castilla, a cambio, propone una inversión del orden tradicional y se erige en líder de los Comuneros, rol que es contestado tanto por los propios comuneros como por los defensores del Rey.

La locura, la rebeldía y el heroísmo femeninos son permitidos y reivindicados siempre que sean puestos al servicio de la Nación. La mujer heroica podrá serlo siempre que se mantenga en su rol de mediadora, acompañante y facilitadora de la empresa militar masculina, siempre que siga siendo una “sombra de destino en lo universal” (Sánchez López), delegando en última instancia su efímero protagonismo para recuperar el rol doméstico y maternal que le ha sido asignado o mantenerlo a través de la mitificación, la locura o la muerte. A partir de 1951, el franquismo entra en una nueva etapa; a la escena cinematográfica llegan directores independientes como Berlanga y Bardem, o incluso partidarios del régimen como José Antonio Nieves Conde, con la propuesta de adaptar al cine español el modelo neorrealista italiano, mientras CIFESA y los directores afiliados a ella siguen insistiendo en cultivar el género folklórico y religioso. La feminización de la nación en escenarios imaginarios y estáticos, contruidos a base de la acumulación y el disfraz para camuflar lo esencial, no encontrará ya un paralelo en toda la historia del cine español. La voluntad realista, defendida incluso por los sectores oficiales, contaminará inevitablemente la artificialidad del cine de posguerra. El cine musical folklórico se

mantendrá aún en la década de los 50, siendo uno de sus productos más ejemplares *El último cuplé* de Juan de Orduña (1957), pero el drama histórico se dará por concluido tras el fracaso de *Alba de América* en 1951.

## Notas

<sup>1</sup>Me baso para la siguiente contextualización histórica en: Ramón Gubern, *El cine sonoro de la II República. 1929-1936* y Felix Fanès, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*.

<sup>2</sup>Repito los términos que los firmantes del llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca en 1955 utilizaron para definir el cine español de la posguerra:

El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El cine español sigue siendo un cine de muñecas pintadas. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es testigo de nuestro tiempo.... El cine sin ideas es un cine informe.... Dotar de contenido a este cuerpo deshabitado del cine español tiene que ser nuestro propósito. (78)

Ver José María García Escudero *et al.*, “Documentos: Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales” y el artículo de Carlos Heredero, “Del ‘cuerpo deshabitado’ a ‘la imagen fragmentada.’”

<sup>3</sup>Ver Sánchez Vidal, “La etapa de posguerra (1939-1943)” en *El cine de Florián Rey*, pp. 244-45.

<sup>4</sup>Ver Anne McClintock, “No Longer in a Future Heaven. Nationalism, Gender and Race,” en su libro *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, pp. 374-376.

<sup>5</sup>Ver Jesús González Requena, "Entre el Cartón-Piedra y los Coros y Danzas," Francisco Llinás, "Un modelo en crisis," y el artículo mencionado de Carlos Heredero.

<sup>6</sup>Es interesante notar que el símbolo pirenaico (aunque sea caricaturizado) sigue funcionando 30 años más tarde para proteger la moral y la sexualidad de los españoles y españolas en *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) de Vicente Escrivá.

<sup>7</sup>"... la crisis de locura y satanismo que ha humillado el espíritu e hidalguía de España, reconoce como causa muy principal la crisis de *madres cabales y educadoras* que la ha precedido" (12). La cita forma parte del estudio de Vicente Jiménez, *Engrandecimiento de la Patria por las madres españolas. Algunas normas prácticas para la educación moral de los hijos* (1938), citado en *La morena de la copla* de Andrés Sopena Monsalve.

<sup>8</sup>Ver Ernesto Giménez Caballero, "Significado nacional de *La aldea maldita*," *Primer Plano* 131 (18 abril 1943), citado en Sánchez Vidal, 278.

<sup>9</sup>Felix Fanès ha señalado que el equívoco de la personalidad y el ascenso en la escala social son dos motivos recurrentes en muchas de las primeras películas de la posguerra, como reflejo de un yo social escindido o de una actitud ambivalente y equívoca ante la situación social y política de la posguerra (218-19).

<sup>10</sup>*Raza* es una de las películas más estudiadas del período. Ver estudios de Román Gubern (1986), Kathleen Vernon y Geoffrey Pingree.

<sup>11</sup>Sobre el cine de Orduña y su relación con CIFESA, véase el artículo de Francisco Llinás, "Redundancy and Passion: Juan de Orduña at CIFESA."

<sup>12</sup>Paradoja que se evidencia en la discrepancia entre el ideal de maternidad propagado por la Sección Femenina y el requisito de soltería exigido de sus líderes.

<sup>13</sup>El canónigo Padre Enciso aconsejaba así a las jóvenes casadas:

... cuando estés casada, jamás te enfrentarás con él, ni opondrás a su genio tu genio y a su intransigencia la tuya. Cuando se enfade, callarás; cuando grite, bajarás la cabeza sin replicar; cuando exija, cederás, a no ser que tu conciencia

cristiana te lo impida. En este caso no cederás, pero tampoco te opondrás directamente, esquivarás el golpe, te harás a un lado y dejarás que pase el tiempo. Soportar, ésa es la fórmula. Amar es soportar. (Emilio Enciso Viana, *La muchacha en el noviazgo*, citado en Rafael Abella, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, 226)

<sup>14</sup>Peter Evans considera que esta demonización de lo extranjero puede interpretarse a la luz del proceso descrito por Roland Barthes en *Mythologies*: construir el mito a base de trivializar la otredad, y "convertir al "extranjero" en un "puro objeto, un espectáculo, un payaso," confinado a los márgenes de la humanidad" (217).

## Obras citadas

- Abella, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1984.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1972.
- Camporesi, Victoria. "Los críticos y la españolidad de las películas españolas". *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfán, 1993. 29-66.
- Enciso Viana, Emilio. *La muchacha en el noviazgo*. Madrid: Studium, 1967.
- Evans, Peter. "Cifesa and Authoritarian Aesthetics". *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford University Press, 1996. 215-222.
- Fanès, Félix. *El Cas Cifesa: Vingt Anys de Cine Espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 1989.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trad. Lam Markmann. London: Pluto Press, 1986.
- García Escudero, José María, Juan Antonio Bardem, Fernando Lara, Carlos F. Heredero, Elías Querejeta, Basilio Martín Patino, Ignacio Francia, eds. "Documentos: Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales." *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Junta de Castilla y León:

- Consejería de Educación y Cultura, 1995. 77-78.
- García Seguí, Alfonso. "Cifesa, la antorcha de los éxitos." *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat de Valencia* 4 (dic-febr. 1990).
- Giménez Caballero, Ernesto. "Significado nacional de *La aldea maldita*." *Primer Plano* 131 (abril 1943).
- González Requena, Jesús. "Entre el Cartón-Piedra y los Coros y Danzas." *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat de Valencia* 7 (sept-nov. 1990): 20-26.
- Graham, Helen. "Popular Culture in the 'Years of Hunger.'" *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. London: Oxford University Press, 1996. 237-245.
- Gubern, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.
- . *1936-1939: la guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*. Madrid: Filmoteca española, 1986.
- Herederó, Carlos. "Del 'cuerpo deshabitado' a 'la imagen fragmentada.'" *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Ed. José María García Escudero et al. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1995. 41-52.
- Jiménez, Vicente. *Engrandecimiento de la Patria por las madres españolas. Algunas normas prácticas para la educación moral de los hijos*. Cadiz, 1938.
- Laclau, Ernesto. *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: NLB, 1977.
- Llinás, Francisco. "Un modelo en crisis." *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat de Valencia* 7 (sept-nov. 1990): 6-13.
- . "Redundancy and Passion: Juan de Orduña at CIFESA." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Ed. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. U. of Minnesota Press, 1998. 104-112.
- Mañllo, Adolfo. *Educación y Revolución. Los fundamentos de una Educación Nacional*. Madrid: Editora Nacional, 1943.
- McClintock, Anne. "No Longer in a Future Heaven. Nationalism, Gender and Race." *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York & London: Routledge, 1995. 352-389.
- Mosse, George. *Nationalism and Sexuality. Middle Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, Wisconsin: The U. of Wisconsin Press, 1985.
- Nash, Mary. "Pronatalism and Motherhood in Franco's Spain." *Maternity and Gender Policies. Women and the Rise of the European Welfare States, 1880s-1950s*. Ed. Gisela Bock & Pat Thane. London & New York: Routledge, 1991. 160-177.
- Pingree, Geoffrey B. "Franco and the Filmmakers: Critical Myths, Transparent Realities." *Film-Historia* 5.2/3 (1995): 183-200.
- Sánchez López, Rosario. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Universidad de Murcia, 1990.
- Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- Sopeña Monsalve, Andrés. *La morena de la copla*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Vernon, Kathleen. "Re-viewing the Spanish Civil War: Franco's Film *Raza*." *Film and History* 16.2 (1986): 26-34.
- Yuval-Davies, Nira y Flora Anthias. *Women-Nation-State*. London: MacMillan, 1989.