R:562

LOS PERSONAJES HEROICOS FEMENINOS EN EL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL (1941-1961)

Marta SELVA MASOLIVER
Anna SOLA ARGUIMBAU

Barcelona, 1985-1986

LOS PERSONAJES HEROICOS FEMENIMOS EN EL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL (1941-1961)

- INTRODUCCION
  - Mujer y discurso histórico, pág. 1
  - La mujer y el cine, " 7
    - La omisión, " 10
    - Los modelos, " 12
- EL CINE HISTÓRICO DEL FRANQUISMO
  - Un modelo de cine histórico, " 17
  - Tipología del cine histórico franquista, " 27
- INDICACIONES SOBRE EL MATERIAL
  - Selección, " 47
  - Características comunes, " 50
  - Diferencias, " 59
  - Método de trabajo y análisis " 65
- LOS FILMS " 69
- FICHAS TÉCNICAS " 176
- BIBLIOGRAFÍA " 181

INTRODUCCION

Son dos los temas que sobrevuelan este trabajo y que nos han ido preocupando a lo largo de este tiempo: el conflicto entre mujer y discurso histórico, y el conflicto entre mujer y discurso cinematográfico. El material sobre el cual hemos trabajado reúne además en uno solo estos puntos anteriores: el papel de la mujer en el cine histórico. Para abordarlo globalmente será necesario enfrentarse primero con los conflictos separados para luego plantear la síntesis correspondiente, que en este caso va desglosándose en cada uno de los apartados de que consta este estudio.

Mujer y discurso histórico

Entendemos que en nuestra cultura occidental la Historia (entendida como discurso sobre el pasado) ha sido un instrumento muy útil para enfrentarse al presente. En esto coincidimos plenamente con los argumentos que Josep Fontana utiliza para llamar la atención sobre el deber de todo/a ciudadano/a de reencontrarse con sus orígenes para no perder la identidad (en este caso refiriéndose a Catalunya). Pero también es innegable que este discurso sobre el pasado, aunque haya cuestionado verdades sociales, económicas, políticas e incluso morales del propio presente, siempre ha contenido una cuestión intocable que no ha sido discutida más que superficialmente, y esta cuestión ha sido la del papel de la mujer. La mujer no tiene historia escrita en la que reencontrarse.

Claire Johnston (1) plantea la existencia de una oposición básica que sitúa al hombre en la historia y a la mujer

como a-histórica y eterna, cuya función no es modificable, en todo caso lo será su aspecto y, claro está, sólo por imperativos de moda. Así, si la mujer no ha sido considerada como ser histórico, entendido como aquél que tiene la capacidad para evolucionar y modificar su entorno en beneficio propio y colectivo, difícilmente se la incorporará al discurso sobre el pasado.

El pasado discurseado, en tanto que es <u>histórico</u> -siguiendo a Claire Johnston- es patrimonio de los seres-hombres que lo han vivido, que lo han modificado y que lo han escrito también posteriormente, por lo que es,a estas alturas, absurdo buscar el lugar que la mujer tiene en el discurso sobre el tiempo pretérito. No se le ha dado lugar.

Difícilmente la historiografía planteará, a no ser que sea excepcionalmente, la incorporación de la mujer a un acontecimiento, dado que su naturaleza en tanto que a-histórica no pertenece a lo público, a lo trascendente. Y cuando se incorpora a una mujer a un determinado momento de la historia, generalmente es por su ejemplaridad como excepción o patrón-modelo a tener como referente. En este caso hay que plantear inevitablemente qué es lo que hay de masculino en estos modelos femeninos que los historiadores nos han dado como ejemplo a seguir.

Generalmente la heroína destaca por su diferencia con respecto a las demás mujeres y por la similitud de sus actos con respecto a los de los hombres. La diferencia consiste casi siempre en que estas mujeres, cuando son requeridas por algún acontecimiento trascendente, aunque se desarrolle en el terreno vedado (lo público), acuden a la llamada y luego se retiran. De estos tipos tenemos varios ejemplos

en la filmografía que hemos estudiado. Otra de las situaciones que han llevado a la mujer genéricamente a la Historia ha sido la evaluación de su papel en las guerras modernas. Esto es, cuando la mujer sube al estadio de lo público (trabajo asalariado); mientras que aunque haya desarrollado funciones similares en el terreno doméstico (a-histórico), jamás se ha narrado su actividad.

En relación a este tema, Victòria Sau plantea otra parte del conflicto sobre la selección de elementos objetos históricos, al observar que en esencia se define genéricamente al hombre como cultural y a la mujer como natural. Por tanto, todo lo que él haga, en tanto que es opcional (cultural), tiene valor de cambio y existe. De otro lado, la mujer, en tanto que natural en su función y su mundo, carece de opcionalidad y por tanto carece también de valor. Así, a parte de estas excepciones en las que la mujer ha tenido opción a poseer la categoría de hombre, por lo tanto a desarrollar una tarea cultural, nunca más ha sido objeto del discurso, porque, claro está, no hay nada que contar de todo aquello ocurrido en el ámbito privado.

La mujer, pues, sólo ha sido tratada por la mayor parte de la historiografía cuando ha sido protagonista de un hecho público, pero además sólo cuando éste ha prevalecido como trascendente. En este terreno es obvio que plantear una objetividad a ultranza es inoperante por inalcanzable, pero hay que ser conscientes de la existencia de la parcialidad y del subjetivismo de cualquier narración sobre el pasado que invariablemente conducen a considerar como discutibles las formulaciones que a menudo se hacen sobre tal

o cual momento histórico. A la vez hay que detectar el sentido y la naturaleza de esta subjetividad, es decir, el carácter último de toda selección de hechos en función de cómo se está concibiendo el pasado y de cómo se pretende utilizarlo en el presente.

Otra posición respecto a la presencia de la mujer en el discurso histórico es la que a lo largo de estos años precedentes ha ido planeando Amparo Moreno Sardá en sus conferencias, trabajos, conversaciones y tesis doctoral, respectivamente (2). De hecho, el presente trabajo está en deuda con muchos de los presupuestos que ella ha ido formulando y que han servido para afrontar con algo más de claridad el término discurso histórico/periodización histórica. En cualquiera de estos casos ella ha propuesto ir al fondo del significado último de este pasado discurseado para amoliar el arrogante término de <u>historia total</u> que, de la mano de catedráticos, profesores y estudiosos ha ido impregnando el quehacer de la historiografía hasta el momento.

En relación al trabajo por nosotras realizado, han habido planteamientos intuitivos que han sido constatados gracias a plantear la lectura de estos films intentando desarrollarla de forma no-androcéntrica. Es un ejercicio complejo en el que ha de establecerse la combinatoria de la propia polisemia del concepto Historia (3), con la propia polisemia de un medio como el cinematográfico en el que la idea de impactar emocionando va en detrimiento de una pausada lectura que emotivamente es más "relajada", tratándo-

se de un texto escrito. Pero el resultado es que, sin lugar a dudas, y con pocas discrepancias, es imposible pensar Historia sin matizar -como hemos ido haciendo en cada momento de este trabajo- cuál es el punto de vista que el discurseante adopta para plantear su particular reflexión sobre el pasado; ya que será en función de éste elemento (el punto de vista) que ordenará el cuadro de personajes que ha de darle forma humana, experiencia vivida y categoría trascendente. Por tanto, tratándose de estos films, en lòs que la mujer tiene aparentemente un trato de heroína, de personaje significativo, hace falta discernir siempre sobre la presencia de un "off" ausente. La presencia de la mujer tiene como objetivo único embellecer el panorama masculino, la vida del hombre, al margen de lo que en realidad aconteció (un mundo real de mujeres y hombres, nacidos de mujer). Y discernir también sobre lo que cuenta de cada una de las mujeres simbolizadas al servicio de ejemolificar a aquellas que presencian los films.

Utilizando estos presupuestos ha ido desarrollándose este trabajo, intentando dilucidar cuál es -entre halagos a la funcionalidad y a la trascendencia de nuestro silencio- la oferta de comportamiento, el mensaje emitido en estos discursos, pero siendo conscientes de que como dice A. Moreno "nuestro PASADO es todo aquello NO-PRESENTE en cuanto no se nos muestra como realidad conscientemente analizable. Pero no está AUSENTE de nuestro PRESENTE sí no que, por el contrario, configura las estructuras pro-

fundas del aquí y ahora, del PRESENTE".

De ahí pasa a plantear la presencia real, pero escondida (también en los films) de"una opción de vida social humana que implica el compendio de cadenas de opciones que se han desarrollado en el pasado, opciones que han potenciado determinadas posibilidades de existencia humana menospreciando otras, que han sido negativizadas, atrofiadas, reprimidas" (4).

Concretamente, en relación al DISCURSO HISTÓRICO (los films analizados son discurso histórico), Moreno señala claramente su composición diciendo: "Es un discurso y, como tal, LÓGICO, es decir, ordena los datos que considera pertinentes espacio-temporalmente, cronológicamente, casualmente (...) la gramática del DISCURSO HISTÓRICO presupone una actitud mental diferente, precisa: objetivación (separación teórica entre sujeto que analiza y el objeto de estudio), ordenación espacio-temporal, cronológica y causal de los acontecimientos definidos como significativos.

Creemos que estos presupuestos que formula A. Moreno abren una brecha en el análisis historiográfico de suma importancia, ya que nos sitúan ante una realidad de pasado totalmente discutible, en la que no estamos porque no se nos ha escrito, no porque no existamos. Así de sencillo, pero así de claro también.

La mujer y el cine

La relación establecida entre mujer y cine contempla un amplio espectro de cuestiones que no pueden ser objeto de análisis por obvias razones de operatividad. Sí, en cambio, creemos importante analizar,,en relación al tipo de material estudiado, aquellos aspectos que hacen referencia a la producción de sentido en los films realizados por hombres.

E.Ann Kaplan (5) se pregunta si la mirada es hombre, para llegar a la conclusión, posteriormente, de que en el caso del cine, mayoritariamente la respuesta sería afirmativa. ¿Esto es así por cuestiones inherentes a la estructura del lenguaje, el inconsciente, los sistemas simbólicos y sus estructuras sociales ? Probablemente puede llegarse a la conclusión de que en esta sociedad patriarcal todo lo que en ella se produce será siempre en concordancia a esta manera de entender el mundo, de lo contrario nada sobrevive o trasciende.

Todas las mujeres que en uno u otro momento han abordado la crítica feminista de films, plantean que es obligatorio enfrentarse con el dominio del lenguaje icónico/sonoro para subvertir esta unívoca manera de elaboración cultural, que, hasta ahora, ha sido desarrollada por hombres en estricta concordancia con sus intereses. Así, planteado el problema, vemos que detrás de cualquier film hecho por hombres y algunos de los realizados por mujeres (que trabajan con un lenguaje que no responde a sus intereses) hay siempre una determinada propuesta de imagen de mujer, por activa o por pasiva.

Por activa, se encontraría en aquellos productos que confeccionan, en concordancia con las leyes internas del sistema patriarcal, prototipos femeninos que satisfagan su discurso, redundando en cada época en la imagen de la mujer al uso. En unas épocas -años treinta por ejemplo- la mujer encarnará todos los vicios, siendo convertida en el ejemplo de todo el mal que ocurre en el mundo, en un símil del significado de Eva. Y esto en nuestra civilización judeo-cristiana tiene un sentido lógico, ya que se dispone de dos figuras femeninas que sirven de modelos según interese potenciar de la mujer un aspecto u otro. Estamos hablando de Eva y de la Virgen María. Así, de otro lado, la mujer cándida, maternal, luchadora, abnegada e inocente de gran parte de las comedias o melodramas hollywoodienses respondería al segundo tipo, el de la Virgen, y tendrá su auge en el cine de los años cincuenta. Muchos otros tipos de mujer aparecen en la nonagésima historia del cinematógrafo, pero en esencia, los esquemas activos vendrían a recrearse a partir de estos parámetros anteriormente anunciados.

La producción de imágenes realizadas por hombres recogerá siempre su visión de la mujer en relación al lugar que ésta debe ocupar en la sociedad, siendo inviable la auténtica subversión de este planteamiento, alegando, creemos, incomprensión por parte del público. Y no sólo el lugar será forzosamente representado (de forma natural, obviamente), sino también los atributos (divinos y humanos) que le corresponde desarrollar en su trayectoria. Si el lugar es junto al hombre, los atributos serán los que marquen su servicio a éste ser. En este caso se han planteado transgresiones, pero siem-

pre han sido debidamente re-situadas mediante la demostración de la inviabilidad de este proyecto.

Por otro lado, el cine, debido a su similitud con la vivencia inconsciente, ha permitido también recrear las fantasías ocultas que el hombre tiene con relación a la mujer, cuyo desarrollo ha sido impedido por los códigos de una cultura creadora de una moral en la que también hay límites. Así, muchos hombres han podido disfrutar de la presencia en las imágenes de mujeres portadoras de todo aquello que ellos han impedido que se desarrolle, por ley, pero que les da goce. Una mujer "vamp" en la realidad sería rechazada y marginada, pero una "vamp cinética", inofensiva en la pantalla, se disfruta. Este planteamiento conduce a considerar el "voyerismo" cinematográfico como uno de los elementos que facilitarán la confección de tipos femeninos que den satisfacción a los deseeos eróticos del hombre, sin que su maléfica acción logre manchar a una sociedad que sitúa fuera -margina- a toda aquella que plantee para su vida una opción distinta a la que la sociedad le tiene asignada. Incluso en este caso, en el de la mujer que decide la modificación de su conducta, generalmente los films acomodan esta imagen a un discurso en el que ellos seguirán siendo protagonistas.

A lo largo de este trabajo hemos considerado en todo momento el cine como un reflejo de la sociedad en la que emerge y de la que plantea una lectura -consciente o no- de su realidad en el sentido más amplio. Por lo tanto, todo film nos habla del momento en que se ha realizado tanto en el sentido afirmativo -lo que existe- como en el negativo, lo que no está, por miedo, contenido en el discurso fílmico ana-

lizado. Pero el cine no sólo refleja, sino que también crea hábitos y modifica la sociedad de masas, con lo que este medio de comunicación será útil para plantear y difundir nuevas pautas de comportamiento -social, político y familiar-, acondicionando éste a las nuevas necesidades del mercado (moda, hábitos sociales, droga, etc.). En este sentido, la mujer es también re-elaborada según las necesidades, y el material que hemos estudiado es significativo de una época y de unos planteamientos que necesariamente debían cuestionarse la propuesta-mujer que hasta entonces se había implantado tímidamente en nuestra sociedad, a partir de la proclamación de la República.

La omisión

Quizás lo que realmente puede aclarar la crítica de los productos cinematográficos realizados por hombres son todas aquellas cosas que no se dicen y que sin embargo están en el texto. Si interesa analizar -tal como exponemos en el apartado dedicado al método- todo lo que acontece en un film, buscando las razones últimas de una determinada representación de la mujer, todo aquello que superando la lectura denotativa de los elementos que componen el producto nos lleva a la auténtica connotación, estamos, de hecho, entrando en contacto con las primeras y significativas omisiones. Aquello que no se hace evidente ha sido de alguna manera censurado y por tanto no interesa que exista aunque sea. Ruby Rich dice: "Donde domina el lenguaje patriarcal son los silencios y los elementos no definidos los que a menudo contienen mayor potencial de comunicación. El resultado de aquello que no se dice es la censura, tanto si es causada por el imperialismo del lenguaje patriarcal como por la in-

madurez del lenguaje feminista" (6). Así veríamos que en aquellos momentos en los que se define poco claramente un personaje femenino, de hecho se está esbozando la existencia de algo que no ha sido trascendente y por lo tanto privado. El discurso cinematográfico se erige por encima de la realidad subterránea que no se manifiesta pero que nadie puede creer que no exista.

La mujer real, de a pie, sólo podemos encontrarla en estos silencios, en estas aristas abiertas de los personajes, en estas omisiones y no en la evidente representación de la mujer que sólo remite a una imagen-símbolo que el hombre ha confeccionado, creyéndose Dios, a su imagen y satisfacción.

Los modelos

Podríamos hacer una lista exhaustiva de cómo y de qué manera algunas mujeres han pasado a ser también personajes históricos, es decir, seres culturales susceptibles -orevia elaboración de su biografía- de convertirse en modelos de comportamiento. Pero éste no es el objetivo de este trabajo que se limita en su análisis a la presencia de determinadas mujeres en el discurso cinematográfico con vocación histórica.

En resumen, aparecen suscintamente varios tipos:

a) Santas
b) Reinas
c) Amantes - esposas
d) Heroínas

a) Santas. Sería patrimonio de la hagiografía valorar la presencia de estas mujeres en el marco de lo histórico-religioso y definir exactamente el porqué de su abrumadora presencia y, por tanto, no es lugar tampoco de plantearse estos temas. Pero invariablemente la conducta de algunas mujeres ha sido útil también a la sociedad laica dado que ha servido para transmitir ejemplarmente comportamientos susceptibles de erigirse en patrones a seguir. Así, las mártires son tales por varios motivos: 1) persecución, 2) violación. En el segundo caso lo que trasciende es la voluntad de no mantener relación carnal con quién no existe vínculo de matrimonio (la viola-

ción dentro de esta institución no santifica a nadie) o de forma forzada.

Otro apartado lo comondrían las milagreras, o sea, aquellas mujeres que en conveniencia con el creador son capaces de resolver situaciones con métodos sobrenaturales (Reina Santa, La Señora de Fátima). La resolución ha de ser siempre satisfactoria "políticamente" en el mismo momento o a posteriori, ya que si no situaría a estas mismas mujeres al otro extremo y pasarían a ser consideradas brujas.

Por último la santifiación ha llegado a algunas mujeres por sus méritos en el trabajo religioso, ya sea como fundadoras de órdenes o como teólogas, como el caso de Santa Teresa de Jesús. La utilidad de las santas -sobre todo mártires- se situaría en recalcar cómo unas mujeres han sabido llegar hasta los más altos grados de sacrificio para mantener intactas las virtudes con que se las ha ungido y con las que deben desarrollar la misión que les tiene encomendada la Iglesia y, por ende, la sociedad.

b) Reinas. Estas son mujeres que sin otra alternativa y por motivos estrictamente dinásticos o políticos que no controlan, han pasado a ocupar de forma práctica un espacio de dominio. Hay pocas que hayan sido, de todas ellas, consideradas como eficaces en su tarea, ya que generalmente se destaca siempre que la verdadera estratégia de su reinado ha sido elaborada, conducida y terminada por sus asesores, que han tenido que capear con un carácter peculiar poco pre-

parado para la función que el destino les ha deparado. Quizás una de las excepciones haya sido Isabel la Católica, entre otras razones, creemos, porqué se la ha considerado reina de Castilla, en contraposición a su esposo Fernando, rey de Aragón. Castilla, en el marco de la historiografía oficial hispánica, es considerada mayoritariamente como el país con las más altas misiones de todos los del resto del Estado español.

Las reinas serían útiles socialmente tanto para plantear que el destino no es injusto y que da oportunidad a la mujer de mandar, como para aleccionar sobre los conflictos que supone la alteración de la norma tanto en la misma mujer (histeria, caprichos) como para aquellos que sufren su mandato.

c) Amantes/Esposas. El paso de lo privado a lo público de que son objeto estas mujeres estará siempre en relación al hombre al que han "servido" y en relación también a la influencia (maléfica, generalmente) que sobre éste han ejercido. Estos personajes han sido útiles para presentar un tipo de mujer que en su desmesura ha conducido a los hombres a los que ha "dominado" (servido) a situaciones críticas. Recogen el tópico de que es necesario mantener a la mujer aislada de los centros de poder, dado que ella irrumpe con cuestiones que entorpecen la buena marcha de los deberes públicos al introducir formas de comportamiento para las que ellos no tienen defensas suficientes. La imagen de la mujer que con su seducción hace enloquecer al hombre y lo fuerza a tomar una decisión en contra de

la norma general vendrían representadas, por ejemplo, en la figura de Ana Bolena, segunda esposa de Enrique VIII, a la que determinada historiografía culpa de haber provocado el cisma de la Iglesia anglicana.

Así como en el primer apartado las mujeres "santificadas" serían, a excepción de las teólogas o fundadoras, personajes del pueblo llano, con lo que se permite que su aleccionadora actitud esté más próxima a quien en realidad se dirige, en el caso de las reinas (obviamente) y amantes/esposas, éstas pertenecerían a un estrato social elevado en donde la sofisticación del vicio lo hace más atractivo a la vez que su castigo será también más espectacular/ejemplificador.

d) Heroinas. Como las santas en lo religioso, estos personajes son en lo laico mujeres que sin tener aparentemente ninguna misión política que llevar a cabo, ante una realidad hostil deciden intervenir en el terreno público. Tales serían los casos de María de Padilla o Agustina Zaragoza, que recogen en su trayectoria y actuación elementos propios del hacer masculino y que son valoradas como patrimonio de esta esfera.

Al principio planteábamos que estos personajes están más cercanos a simbolizar el mundo de los hombres que el de las mujeres, debido a los valores que en su mitificación se destacan (valor, osadía, defensa de la patria, etc.), pero invariablemente aparece un elemento que las diferencia y que consiste en plantear el retorno al hogar cuando han dado por finalizada su misión.

(1) Claire JOHNSTON, "Women's cinema as counter-cinema", en "Screen", Pamphlet 2. Publicación de "Society for Education in Film and Television", Londres, 1973.

(2) Amparo MORENO SARDÁ, Acerca del androcentrismo en las bases conceptuales del discurso histórico. Esbozo de pre-supuestos no-androcéntricos, Bellaterra, junio 1983.

(3) HISTORIA como PASADO/HISTORIA como elaboración discursiva sobre el PASADO/HISTORIA, como periodo histórico diferenciado de la Proto-HISTORIA y, si se quiere, de la Ante-HISTORIA.

(4) A. MORENO SARDÁ, op. cit,

(5) E. Ann KAPLAN, Women & Film. Both sides of the camera, pag. 21, Methuen, Inc., New York, 1983.

(6) Ruby RICH, Di fronte allo schermo. Materiali per il terzo incontro di cinema delle donne. "Il giocco dello specchio, pag. 35, Firenze, 1981.

EL CINE HISTORICO DEL FRANQUISMO

Un modelo de cine histórico

La resignada frecuentación de un cine propio carente de suficientes atractivos ante la competencia internacional o ante la ilusión de tantos y tantos films invisibles en el país por motivos de censura, provocó la aparición del calificativo de "españolada", aplicable a la inmensa mayoría de películas nacionales estrenadas en nuestras pantallas. Para el público mayoritario, detrás de ese término se englobaban facilonas e insulsas comedietas, films folklóricos, melodramas de adoctrinamiento religioso y político y películas de corte histórico. El equilibrio o predominio de alguna de esas "especialidades" dependió, a lo largo del franquismo, de las diversas etapas en que podemos dividir la historia política y económica del régimen; pero resulta incuestionable que en la memoria popular, el cine de los años cuarenta está asociado mayoritariamente al recuerdo de un cierto cine histórico, hasta el punto de que cualquier mención sobre la representación de la Historia en la cinematografía española nos hace rememorar mecánicamente ese período. Por supuesto que de él hablaremos aquí, peri sin olvidar que en otros momentos -y de otras formas- la Historia estuvo presente en nuestro cine, si bien nunca se llegó a alterar de forma decidida el modelo propuesto en aquellos primeros años de dictadura y tampoco volvió a ser la avanzada de la penetración ideológica franquista en el cine como en aquellos tiempos.

No se puede desvincular un análisis del cine histórico franquista del concepto de Historia -y de su aplicación- por parte de los aparatos ideológicos del Estado: enseñanza, prensa, propaganda, etc., o sus asimilados (sobre todo la Iglesia). No se trataba sólo de la absoluta instrumentalización del discurso histórico en beneficio de los intereses del bloque dominante, sino que la historiografía de la época era el resultado de la pervivencia de anacrónicas concepciones de la ciencia histórica, que en España se mantenía al margen de los avances experimentados en el resto del mundo. Desde el predominio de una Historia principalmente política que ignoraba los aspectos económicos y sociológicos o cualquier vestigio de planteamiento materialista y dialéctico (1) hasta el mantenimiento de una historia biográfica y, como máximo, erudita, entendido esto último como acumulación de datos y no como proposición de hipótesis interpretativas, pasando por la estricta sacralización de una mítica histórica de ciertos momentos del pasado -con absoluto olvido de otros- carente de la menor dimensión crítica y razonable. (2)

Con semejantes presupuestos no se podía esperar un cine histórico que no contribuyeses a reafirmar el carácter totalitario del discurso histórico del franquismo. Se trataba de un círculo perfectamente cerrado: el Estado imponía una determinada representación fílmica de la Historia que tan solo redundaba en la información histórica recibida durante el período escolar y posteriores adoctrinamientos. Frente a lo que ocurría en otros campos (por ejemplo la comedia costum-

brista) se hacía prácticamente imposible subvertir esa dinámica desde dentro. De hecho, todo el cine histórico incluso del inmediato postfranquismo ha sido víctima de semejante condicionamiento; sólo en el momento en que empezó a divulgarse una concepción distinta de la Historia fue posible reintroducir una mirada nueva sobre esos films; pero ésta difícilmente ha llegado a calar en profundidad todavía en la confección de nuevas muestras de cine histórico.

Un esbozo analítico del cine histórico español del franquismo debe, por tanto, partir de la concreción del modelo impuesto durante los años cuarenta, sólo parcialmente modificado en décadas posteriores. Y la definición de ese modelo no resulta ni difícil ni sorprendente, puesto que como indica Domènec Font, "el cine histórico-imperial de los años cuarenta viene a ser, en un principio, la más perfecta expresión de los intereses político-ideológicos del régimen..."(3). Se trata tan sólo de trazar la funcionalidad del cine histórico en el seno de un cine dirigido: no olvidemos que a los sitemas tradicionales de censura directa del producto acabado y del incentivado industrial a través de la política de premios, subvenciones y declaraciones de "interés nacional" (para aquellos films que sean "muestras inequívocas de exaltación de los valores raciales o de las enseñanzas de nuestros principios morales y políticos"), en el caso español era decisivo el sistema de la censura previa de guiones. Por otra parte, la inequívoca explicitud de los mensajes propuestos por los diversos films que pode-

mos tomar como ejemplo, hace que el recuento de trazos característicos de ese modelo fílmico aún resulte más trivial. No olvidemos que a ese cine ni siquiera le queda el beneficio de la originalidad, puesto que en definitiva no era más que el resultado inmediato de un intento -muy grato a las tendencias falangistas- de acoplar el modelo nazi-fascista a las condiciones españolas. Al respecto cabría advertir de que el problema no radicaba sólo en las dificultades intrínsecas de ese traslado desde el punto de vista político, por ejemplo por la diferente homogenización de los grupos unidos en torno a Franco con diferentes intereses y modos, como han señalado diversos autores, sino que desde la propia -e inexistente- tradición cinematográfica española, a nivel industrial y estético, se planteaba un freno a esas veleidades imitativas del cine histórico nazi y del caligrafismo mussoliniano.

En líneas generales se puede decir que el cine histórico franquista corresponde, en palabras de Luciano G. Egido, a una base ideológica formada "por un concepto de Historia en el que los individuos-héroes, en un mundo de lucha entre el bien y el mal, defienden contra los enemigos ideas trascendentales tales como la patria, la religión, la bandera..." (4). Matizando más, podemos enumerar algunas de las características predominantes de ese modelo cinematográfico:

a) Absoluta sobrevaloración del prototipo de héroe individual, considerado como auténtico motor de la Historia, siempre por encima del pueblo llano, con el que en todo caso

mantiene relaciones afectivas o de subyugación, o de cualquier vinculación de clase. En la definición de ese héroe positivo a ultranza, ajeno a cualquier contradicción (o si las hay sólo lo serán en orden interno, psicológicas, sin trascender nunca a sus condicionamientos sociales) no puede ignorarse la voluntad de legitimación del orden jerárquico, como discurso subliminal eternamente repetido sobre la inevitabilidad y justicia de la figura de Franco. Muestra de hasta oue punto la psicología del héroe es el único parámetro influyente en su acción política/militar"etc., es el desplazamiento de la lucha de clases como escena de la Historia en favor de la trama amorosa.

b) Reafirmación del principio de unidad "de la Patria" identificado con la absoluta uniformización de las diversas tierras integradas en el Estado español. La idea de una historia de España entendida cono el progresivo cumplimiento de un proyecto común, en todo caso bajo la no disimulada hegemonía de Castilla, considerada como el prototipo espiritual para todo el conjunto, corresponde por supuesto no sólo a una interpretación teleológica de la Historia de raigambre totalitaria, sino también el diseño del Estado francuista, surgido del aplastamiento de cualquier forma de diversidad, fuese política (república democrática),social (lucha de clases), económica, ideológica, religiosa o histórica (los nacionalismos ibéricos).

c) Planteamiento selectivo de la historia española en busca de aquellos momentos vinculados con una cierta "gloria" nacional. No obstante, la selección de esos "momentos" no de-

jaba de ser conflictiva. Por ejemplo, las gestas de la llamada "Reconquista" no podían ser llamativas en cuanto que correspondían a un tiempo en que ese unidad interior sólo era coyuntural, planteada ante un objetivo a corto plazo y muchas veces conexa a sensibles discrepancias y enfrentamientos entre los diversos reínos peninsulares. De ahí que las gestas escogidas (la Unificación de los Reyes Católicos, la conquista de América, el Imperio, la guerra de la Independencia contra Napoleón, la triste pero heroíca pérdida de las últimas colonias, etc.) no pudiesen plantear ni sombra de sospecha capaz de incomodar a los dos presupuestos anteriores. Ello significaba, por tanto, una radical ocultación de los aspectos negativos o discutibles que esos mismos períodos históricos pudieses acarrear (lo relativo a la unidad peninsular, el genocidio americano, la bancarrota felipista o el papel de las tropas imperiales en territorios extranjeros, la componente retrógrada del nacionalismo populista antifrancés entre 1808 y 1814 y sus consecuencias absolutistas inmediatas, los contínuos errores de la política colonial, etc.), unida, claro está, a la desaparición de larguísimos períodos históricos de cualquier representación cinematográfica. Los Austrias se terminan con Felipe II (con un film sobre Juan de Austria -Jeromín- pero ninguno sobre el príncipe Carlos), el siglo XVII de la decadencia española en Europa sólo aparece en forma de contadas adaptaciones literarias, el período de la Ilustración (incómodo desde el integrismo franquista) no tiene un sólo film, pues-

to que sólo La princesa de los Ursinos -situada en el reinade de Felipe V- corresponde al siglo XVIII, la represión antiliberal de Fernando VII permanece ajena a las pantallas, mientras que de las guerras civiles del XIX sólo hay dos films de aventuras, etc. En definitiva, las ausencias y presencias de ciertos episodios históricos adquieren una reveladora significación en relación al modelo de film histórico del franquismo. Y todo ello sin olvidar otra importante dimensión: la glorificación del pasado siempre fue una desviación de la atención sobre un presente mucho menos glorioso.

d) El discurso histórico de los films franquistas patentiza otras formas de actuación características del régimen. La debilidad de la componente informativa desde el punto de vista histórico,unida a su parcialidad y voluntad de manipulación, aparece planteada de forma claramente paternalista y autoritaria, tal como manifiestan las numerosas advertencias en "off" que introducen y concluyen los diferentes films, a modo de forzada legitimación del discurso fílmico. En línea semejante habría que incluir a toda la caterva de "especialistas", académicos, militares, religiosos, etc. que otorgaron su nombre (muy pocas veces auténticamente valioso) como garantía de quiones y puestas en escena: sirva de ejemplo la participación de Menéndez Pidal en la preparación de la superproducción El Cid por parte de Samuel Bronston. En el ansia legitimador vuelve a aparecer la mala conciencia de un régimen que a lo máximo que llegaba era a servirse de la "Cultura" en beneficio de sus dudosos intereses; el cine es-

pañol ha sido, y es, una de las grandes víctimas de esa actitud.

e) El cine histórico franquista nunca debía perder la oportunidad de servir de arma contra una concepción enaltecedora de las formas políticas democráticas. Sustentándose en la fuerte componente reaccionaria e integrista de buena parte de la cultura española del XIX -la única existente durante el franquismo, por otra parte-, los films debían convertirse siempre en inclementes alegatos antiliberales y antimodernos. La política, entendida como canalización de la diversidad antes citada, era sólo foco de corrupción y partidismo; no se trataba de vincular esos aspectos a intereses de clase y grupo, sino a una perversidad intrínseca, manifestada en todo caso en la propia idiosincracia del personaje dedicado a la política, entendida como actividad innoble eternamente basada en la intriga. Sea en el siglo XVI o en el XIX, los films históricos españoles no han cesado de condenar la política, de enfrentarla con una concepción ideal del Estado -mejor dicho, de la Patria- encarnado en los designios de algún líder providencial.

f) Con todas las limitaciones inherentes a la tradición cinematográfica española, el cine histórico pretendió someterse a las directrices de ciertos géneros: el melodrama, las aventuras, el musical, el film bélico, el "western", etc. Esa vinculación al cine de género vino dada tanto por un mimetismo respecto a otras industrias internacionales, como

por un cierto complejo ante lo evidente del adoctrinamiento que esos films inducían.y por una necesidad de ofrecer algo más capaz de atraer al espectador. De esa forma, el melodrama se hace necesario ante la importancia antes mencionada de las tramas amorosas; la aventura es el lugar privilegiado para la acción individual y para explotar el exotismo del pasado; el musical -más o menos folklorizante- permitía explotar a unas "vedettes" de la canción española y así otorgar un mayor valor a la penetración ideológica del producto; el film bélico tradicional conectaba muy bien con una concepción de la guerra como enfrentamiento entre individuos y como lugar de exhibición de actitudes heroícas y abnegadas; el "western" -aplicado sobre todo a la serie sobre el bandolerismo andaluz- significaba el intento de generar una épica propia; la biografía permitía plasmar los ejemplos vivos de las actitudes consideradas como edificantes por el régimen, etc.

g) Los referentes narrativos e iconográficos del cine histórico franquista se sitúan en la tradición decimonónica, tanto a nivel literario como pictórico. Fuese la novela conservadora y clerical del último tercio del XIX (Palacio Valdés, el padre Coloma, Alarcón, etc.) o el grandilocuente teatro burgués de fin de siglo (Echegaray, Tamayo y Baus, Marquina, etc.), la raíz argumental y narrativa -efectismo, teatralidad, moralismo, integrismo, etc.- de ese cine raras veces escapa a esos referentes y sus continuadores en la mediocridad culturaldel franquismo (Pemán, Luca de Tena, Benavente, etc.). Desde el punto de vista iconográfico, sin duda la pintura romántica de Rosales, Gisbert, etc. está presente en el reducido

grupo de realizadores, decoradores,y figurinistas que trabajaron en esos films, hasta el punto que en éstos podemos detectar la exacta reproducción de algunos cuadros.

Caracterizado en sus líneas generales el modelo de film histórico propuesto/impuesto por el franquismo en su primera década, es evidente que a lo largo de los años sufrió algunas modificaciones y sobre todo fue objeto de remodelaciones en lo relativo a la combinación de sus diferentes componentes. Esos cambios -o simplemente mayores énfasis sobre ciertos aspectos- fueron siempre vinculados a dos condicionantes: las fluctuaciones políticas sufridas por el régimen y el progresivo cansancio del público ante la reiteración de esquemas ya archiconocidos.

En el primer sentido podemos señalar las diferencias entre el cine correspondiente al período estrictamente autártico (1939-1953), y a la dubitativa política aperturista al exterior y estabilizante de la siguiente etapa (1953-1962), al desarrollismo (1962-1973) y al comienzo de la transición (1973-1975). Sin duda fue en el primer período cuando el modelo expuesto se desarrolló al máximo. Poseriormente, o bién se perdió la convicción, o bien se prefirió rehuir el adoctrinamiento directo en favor de una imagen de mayor liberalismo, donde la ideología permanecía siempre subyacente pero menos evidente. Curiosamente, en el segundo decrece el número de films históricos y en cambio aumentan los centrados en la guerra civil -proporcionalmente poco numerosos du-

rante los cuarenta- que no entran en nuestro estudio, puesto que merecen un tratamiento aparte. Eso no obsta para que en una cronología del film histórico español encontremos periódicamente reminiscencias del cine histórico más ortodoxo.

Tipología del cine histórico franquista

Revisando los films centrados en acontecimientos anteriores a 1931 a lo largo de la dictadura de Franco, se aprecian determinadas constantes que permiten una cierta clasificación tipológica, donde buena parte de los apartados tienen su punto de partida en los años cuarenta y que en todo caso han recibido alguna transformación o relativo añadido con el paso de los años. Esta clasifiación podría ser:

a) Mujeres heróicas y fatales.
b) Los orígenes del Estado español.
c) La vocación imperial: la cruz y la espada.

Un régimen que se consideraba a sí mismo como continuador de la tradición del Imperio español, para el que la colonización americana era la máxima aportación de la "raza" española a la Historia mundial en sus vertientes cultural y religiosa, que había tomado -en sus principios- la máxima "por el Imperio hacia Dios" como lema, no podía dejar de utilizar el cine como vehículo de exaltación imperial. No obstante, ese cine histórico de ambición imperial no fue unívoco, sino que planteó al menos tres variantes diversas: la gesta del descubrimiento y la conquista, la labor misionera y colonizadora (no limitada a las tierras americanas) y el

desdichado pero heróico fin de las colonias.

Contra lo que pudiera parecer, las aventuras vinculadas al descubrimiento y conquista de América no ocupan una porción excesiva del cine español; antes bien, no existe ninguna posibilidad de paralelismo, salvando las distancias, entre la mítica generada por esa conquista y la desarrollada por otros países en relación a su expansión territorial. Ello es lógico por dos motivos: de índole presupuestaria (no es fácil encontrar exteriores apropiados en España) y de tradición histórica. Para el esoañol medio, la conquista de América se resume en unos pocos nombres.: Colón, Pinzones, Cortés, Pizarro, Magallanes, Balboa, etc., siempre vinculados a alguna heróica hazana, pero desvinculados a la realidad de la conquista que jamás ha ocupado -en sus aspectos sociales, económicos y psicológicos- el menor espacio en los manuales de historia de España de las escuelas. Por otra parte, bien sabido es que muchas de dichas hazañas no estuvieron adornadas de impecables modos de operar o de intenciones exclusivamente altruístas; antes bien, ocurrió lo contrario casi siempre. De ahí que no deba extrañarnos que no exista una sola película española que nos presente figuras míticas como las de Pizarro o Cortés; tan sólo dos films centrados en Cristóbal Colón y otros dos dedicados a Balboa y Valdivia, componen este apartado. El primer film colombino, Alba de América, es sin duda el más importante, concebido a partir de una propuesta semi-gubernamental -del Consejo de la Hispanidad concretamente- en 1951, como res-

puesta a un film americano interpretado por Frederich March, se trata de la interpretación canónica del descubrimiento de América y del máximo esfuerzo productivo realizado dentro del film imperial. El segundo film sobre Colón fue una tardía coproducción televisiva hispano-italiana dirigida por Cottafavi, mientras que los otros dos ejemplos señalados (6) son ante todo films de aventura: su fecha de producción implicaba ya el desplazamiento de la exaltación patriótica hacia la mera distracción aventuresca. Aparte de algunos subproductos encuadrables en el cine "de piratas", sólo hay que señalar algunos films de aventuras marítimas como Correo de indias (1942) y La Nao capitana (1947).

El carácter misionero de la colonización española tiene su corolario -desde la perspectiva franquista- en diversos films centrados en la presencia de los evangelizadores españoles en diversos lugares del mundo. Curiosamente, América tampoco ocupa una posición central en este tema -un solo film, La maniqua sin Dios (1948), sobre los jesuítas en Paraguay-, mientras que las posesiones africanas resultan mucho más privilegiadas: Misión blanca, Afán-Evu (1945) o La llamada de Africa (1952) así lo testimonian. Es evidente que en esa época, del imperio español sólo quedaban Guinea y el Sahara, lo cuál daba un cariz actual mucho mayor a esos films. De todas formas, sería Molokai (1960), sobre las vicisitudes del padre Damián entre los leprosos (clasificable también entre las biografías ejemplares), la película que alcanzaría mayor éxito popular, como colofón de unos años donde el cine militantemente religioso había abundado.

Mucho más importante fue el abastecimiento de films en los estertores del Imperio español. El motivo era sencillo: la crisis del 98 es un jalón fundamental de la historia contemporánea española y desde la perspectiva franquista el momento máximo de la decadencia del país vinculada al desinterés de los políticos e intelectuales por la gloria de la Patria. La pérdida de Cuba y Filipinas cumplió en el cine franquista un papel semejante a la reivindicación territorial de la Alemania posterior a Versalles: el heroísmo de los militares fue traicionado por los políticos y se convirtió en un testimonio desesperado pero digno de los valores perennes de la "raza". Unos valores, por otra parte, recuperados por los autores del "movimiento nacional".

Los últimos de Filipinas (1945), de Antonio Román, es el film paradigmático de esa tendencia. Basada en la resistencia de la iglesia de El Baler en Luzón, remitía directamente a gestas más recientes, como las rememoradas en Sin novedad en el Alcázar o El Santuario no se rinde. Por esas mismas fechas, otros films como Bambú, Héroes del 95 o Las últimas banderas tendrían presupuestos semejantes; luego el tema se diluiría: ¿cómo mantener el espíritu exaltado sobre la guerra de Cuba en el momento de mendigar un tratado con los EEUU? Recuérdese al respecto las ocurrencias de Bardem-Berlanga en Bienvenido Mr. Marshall en relación a la contradicción entre el mito y la necesidad. Una última tendencia, que por cierto fue la primera de todas en el tiempo, fueron los films centrados en la guerra de Marruecos. A los carácteres indicados, films como Harka (1941), Legión de

héroes (1941) o Alhucemas (1947) añadían algunas cosas: la posibilidad del triunfo frente a la derrota que clausuraba los films sobre Cuba y Filipinas, la alabanza a la Legión, que tan importante papel había tenido en la biografía del dictador y en la mitología de la "Cruzada de liberación" y, en el caso de Alhucemas, la implicación de la entonces hostil Francia en una misma misión colonialista.

d) La epopeya contra el francés: bandidos y guerrilleros.

Sin lugar a dudas, la guerra de la Independencia ha sido el período histórico que ha provocado un mayor número de films, si bien en la cantidad no se puede decir que se haya encontrado la variedad. Dentro de este apartado se deben señalar cuatro apartados, dos centrales y otros dos como precedente y consecuente.

El precedente inmediato viene dado por aquéllos films centrados en los momentos anteriores a la invasión napoleónica y sobre todo en relación a la figura de Goya y su ambiente. En ocasiones se trata de un pretexto para la reconstrucción costumbrista -Goyescas (1942)- y en otras para presentar la figura del pintor como artista genial y por tanto héroe individual sometido a serios problemas psicológicos -Goya (1970)-, como pretexto para una historia amorosa -La Tirana (1959)- o simplemente como punto de referencia para situar la época del film. Desde luego, el cine español es ajeno a la situación de Goya como símbolo desgarrado de su tiempo.

Dentro ya de la guerra, la primera gran tendencia es la representación de momentos heróicos, inmortalizados por la ma-

nipulada mitología popular: El abanderado (1943), El tambor del Bruch (1948) y sobre todo Agustina de Aragón (1950). Este último film de Juan de Orduña, presentado por su productora, "Cifesa", como "un simple jirón de Historia compendio de virtudes de una raza", es una perfecta muestra de las intenciones y limitaciones del cine histórico franquista, cumpliendo rigurosamente todos los aspectos definidores del modelo fílmico antes esbozado. Ahora bien, la guerra de la Independencia está llena de situaciones potencialmente atractivas desde la representación cinematográfica; su ausencia de las pantallas alcanza así un importante valor. Un ejemplo: el levantamiento popular de la ciudad de Madrid el día 2 de mayo de 1808, inmortalizado por las telas de Goya, no ha sido objeto de un solo film. Al cine franquista le interesaban gestas individuales y asimilables desde su reaccionaria posición; la idea de ensalzar una acción auténticamente popular, donde el Ejército ocupase un lugar secundario por propia voluntad, y fácilmente remisible a momentos más contemporáneos (como la defensa de Madrid ante las tropas franquistas) necesariamente no podía ser grata al régimen.

De todas formas, el grueso de la producción sobre la guerra consiste en una serie de films de aventuras centrados en las acciones de algún grupo guerrillero, por lo general en tierras andaluzas. Sin prácticamente interés histórico, decantándose según las ocasiones hacia la apología del heroísmo individualista o hacia la estructura del "western" y el film de aventuras, en muchas ocasiones -Carmen la de Ronda (1960), Venta de Vargas (1959), Llegaron los france-

ses (1960)- se trataba de reiterar un mismo esquema: chica del pueblo, muchas veces una tonadillera, que está relacionada simultáneamente con apuesto oficial francés y con un valiente guerrillero español. Se trata de aplicar el esquema triangular propio de Carmen a una trama aventuresca, pero no existe un sólo film en el que se analice con un poco de atención la significación y consecuencias de la ambigua actitud -entre el nacionalismo integrista y el populismo- de la guerrilla.

En muchas ocasiones, antes de enfrentarse al francés los guerrilleros eran bandidos más o menos "generosos". Así, la saga del bandolerismo andaluz -con el añadido del clásico Luis Candelas madrileño- se prolongaría más allá de los límites de la guerra. Siguiendo la senda abierta en los siglos XVII y XVIII por Joan de Serrallonga (1948) y Diego Corrientes (1959), aparecieron films sobre diversos bandoleros históricos -el Tempranillo, los 7 niños de Ecija, etc.- o inventados. De todas formas, el privilegiar la componente aventuresca y folklorizante en perjuicio de cualquier análisis sobre la auténtica significación del bandolerismo. Se mantiene como única excepción: Llanto por un bandido (1965). Este film de Carlos Saura, una de las pocas aportaciones del "nuevo cine español" al cine histórico, intenta navegar entre dos aguas: la costosa producción aventuresca y el análisis socio-político sobre la ambigüedad de la populista figura del bandido en el seno del enfrentamiento entre liberales y conservadores que caracterizó la primera mitad del siglo XIX en España.

e) Un cierto siglo XIX

Dos son las principales características de la representación del siglo XIX en el cine franquista: su remisión a determinada literatura de la época y la situación de lo político siempre en segundo término, como telón de fondo de las histórias propuestas. La relación de autores adaptados (Alarcón, Coloma, Palacio Valdés, Echegaray, Tamayo y Baus o Marquina) y la importancia de las ausencias (Galdós, Valera, Clarín, Pardo Bazán, etc.) es suficientemente significativa: se trataba de primar el análisis costumbrista de la sociedad de la restauración, mejor dicho, de la "alta sociedad" de la época, vinculando todo lo que fuese negativo -desde una postura clerical y retrógrada- a la corrupción implícita del marco político y la intriga partidista. Unos films como El escándalo (1943), El clavo (1944), La pródiga (1946), Pequeñeces (1949), El gran galeoto (1950) o La hermana San Sulpicio (1952) obsesivamente centrados sobre el tema del triángulo y el arrepentimiento, sobre vacuos y "trascendentales" problemas de moral y religión (el cura tentado por la cortesana, el juez enamorado de la juzgada, etc.) en la más triste tradición del falso "drama social" o de tesis. Folletines, en definitiva, cuya máxima aspiración es la descalificación de cualquier idea o costumbre que pudiera parecer "moderna" y la escenificación grandilocuente del triunfo del Bien y la Decencia.

Las excepciones a este planteamiento son mínimas: tres

films más o menos situados en el trasfondo de las guerras carlistas -Zalacaín el aventurero (1954), Diez fusiles esperan (1958) y Sonatas (1959)- y Vendaval (1949) sobre uno de tantos pronunciamientos en el reinado de Isabel II.

El desgaste de ese llamado cine "de levitas" fue rápido y su ocaso duradero, si bien al cabo de los años experimentó un curioso resurgir. Una de las características de cine histórico de finales del franquismo fue el retorno al cine literario. En momentos necesitados de algún tipo de "apertura" la solución fue equivalente a la de los años cuarenta: sí en aquel entonces la literatura había ofrecido una coartada cultural para representar situaciones escabrosas y difíciles, en los primeros setenta ocurrió algo semejante. La única diferencia estribaba en la necesidad de sustituir-recuperar los nombres de aquellos autores marginados antes: Galdós (Tristana, Fortunata y Jacinta, La duda, Marianela -la única adaptación de Galdós en los cuarenta-, Tormento), Clarín (La regenta), Valera (Pepita Jiménez) e incluso la generación"del 98" (Valle-Inclán y Flor de santidad o Beatriz, Unamuno, Nada menos que todo un hombre). Posiblemente, el punto de partida -entre atrevimiento y posibilismo- se encontrara en el "nuevo cine español" con dos obras clave: La tía Tula, de Picazo, y La busca, de Fons, según Unamuno y Baroja respectivamente.

Una última observación interesante hace referencia a una fugaz reaparición del siglo -es decir, de la Restauración- a finales de la década de los cincuenta con dos films de enorme éxito popular: ¿Dónde vas Alfonso XII? y ¿Dónde vas

triste de tí?, sobre los truncados amores de Alfonso XII y Mª de las Mercedes. Aparte de resucitar un viejo tema -recuérdese La florista de la reina (1940)-, su máxima importancia estriba en que correspondieron a un cambio de perspectiva en relación a la institución monárquica en general y los últimos Borbones en concreto. En ese momento tal vez ya se había decidido definitivamente el futuro monárquico del régimen español y, por la vía del sentimentalismo, se empezaba a preparar al pueblo español (7).

f) La literatura clásica española.

Si la literatura decimonónica sirvió de referente privilegiado para el cine histórico, ¿cumplió un papel semejante la gran literatura del "siglo de oro"? La respuesta es negativa: entre 1940 y 1960 se realizaron tres adaptaciones de Cervantes, dos de Lope de Vega y dos de Calderón de la Barca, así como -ya en 1959- una prestigiosa, cuidada e inaceptablemente tergiversada versión de El lazarillo de Tormes. De una parte se excluyó todo lo que pudiese conectar con posiciones críticas sobre la época imperial (Quevedo, la novela picaresca) y por supuesto cualquier representación de la literatura de la Ilustración; de otra, se manipuló a conciencia una obra como Fuenteovejuna y en todo caso se rentabilizó el discurso conservador de Calderón y se tuvo la obligación de hacer la adaptación "de prestigio" de Don Quijote de la Mancha (1947), que por otra parte fue un fracaso de público. Todo esto es una perfecta muestra de las auténticas aspiraciones franquistas en la conservación de la cultura española: una estricta subordinación a los intereses dominantes en cada momento. El ejem-

plo que, pese a munipulaciones, significa El lazarillo de Tormes (premiada en Berlín) como parte de la política de apertura turística a Europa es realmente muy interesante.

Pero en definitiva, la Literatura era Cultura y por tanto servía de legitimación: de ahí que el camino de la literatura decimonónica al servicio de la "apertura" del régimen también se siguiese en este caso. Aquí la película clave fue La Celestina (1968), punto de partida de una doble recuperación de la literatura clásica: como muestra de alta cultura por vía de la coproducción televisiva (8) y como espacio a aprovechar para la ampliación de los límites de lo mostrable desde el punto de vista erótico. Así, las postrimetrías del franquismo (1975-1976) vieron aparecer toda una serie de adaptaciones que -basándose en el modelo italiano que siguió a los éxitos de la trilogía pasoliniana- privilegiaban aquellas obras de contenido erótico más explícito o procaz: El libro del buen amor (I y II), El buscón, La lozana andaluza, etc.

g) La nostalgia de lo inexistente: la "Belle Epoque"

El cine centrado en el período de la Restauración tuvo su continuidad natural en una serie de películas que abarcaron hasta la llegada de la Segunda República. Entre ellas pueden detectarse diversas tendencias significativas: la saga familiar, la reconstrucción costumbrista, las comedias de la neutralidad y tratadas en otro lugar, la amplia serie de historias melodramático-musicales sobre tona-

dilleras y cupletistas.

Las sagas familiares, que intentan aproximar vicisitudes individuales y contextos políticos, tuvieron en muchas ocasiones referentes literarios: Raza (1941), Mariona Rebull (1947), El amor de los amores (1962), Plaza de Oriente (1964) y, al borde de la transición, La ciutat cremada (1975) son los ejemplos más claros. Anarquismo, bombas, sindicalismo, amores adúlteros, hijos ilegítimos, Semana Trágica, etc., son los ingredientes que sazonan el tradicional folletín familiar.

Las reconstrucciones costumbristas se surten por una parte de la tradición de la Zarzuela y pot otra de la nostalgia de un universo urbano ya dessaparecido: el Madrid de Domingo de carnaval (1945), la Barcelona de El señor Esteve (1947) o la Sevilla de María de los Reyes (1948) son algunos ejemplos. Reconstrucción de usos y costumbres supuestamente tradicionales y populares, más próxima del folklore que del registro histórico, eran ante todo recuerdos enfatizados de mentalidades pequeño-burguesas.

El hecho de la neutralidad española durante la primera Gran Guerra, hecha actualidad por la reciente no beligerancia durante la Segunda, dió pie a una visión desenfadada que adquiría en la comedia su mejor plasmación: Novio a la vista (1953), Los que no fuimos a la guerra (1963) y Operación Mata-Hari (1969) son algunas muestras.

Finalmente, un curioso apartado, tal vez con profundas raíces populares, sería el constituído por una galería de

casos criminales que, de una forma a otra, habían entrado en la memoria popular: El crimen de la calle Bordadores (1946), El crimen del Expreso de Andalucía (1956), El huerto del francés (1977) y, ya fuera del franquismo, El crimen de Cuenca (1981), donde se intenta poner en primer plano lo que permanecía oculto tradicionalmente: el papel de las fuerzas de orden público al servicio de las clases dominantes (9).

h) Biografías ejemplares

La importancia de la trayectoria individual y su carácter ejemplar no podía dejar de manifestarse durante el periodo franquista a través de una serie de films biográficos. Una relativamente amplia galería de personajes ilustres, por supuesto selectivamente escogidos, se perfila a lo largo de treinta y cinco años de cine. Músicos (Sarasate, Albéniz, Gayarre), escritores (Espronceda, Becquer, Cervantes), artistas (El Greco -en La dama de armiño (1947) y El Greco (1964), Goya, Gaudí), sabios (Ramón y Cajal), toreros (Pepe-Hillo, Costillares, Manolete), héroes (Juan de Austria, el Duque de Ahumada, etc.) y sobre todo santos (el padre Manjón, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Rosa de Lima, Fray Escoba, Isidro el labrador, El señor de la Salle, San Francisco de Asís, etc.) son los integrantes de esa galería -mejor sería decir panteón- de encarnaciones de lo que los rectores de los destinos del país hubiesen querido tener como súbditos: una ascética mezcla de monjes y soldados, de madres y vírgenes.

Es desde esta abnegación, desde ésta entrega a la Patria

que se permite a la mujer entrar a formar parte de la galería de personajes históricos. Todos estos personajes se mueven, según Félix Fanés (10) entre una Patria en peligro y una aventura amorosa. Aventura no siempre de tinte terrenal, ya que otro apartado de las mujeres ilustres viene ocupado por aquellas que en su entrega a Dios y a la Vírgen han pasado a ser heroícas.

El papel destinado a un personaje importante en el terreno de la teología como fue Teresa de Jesús, tardó en encontrarse. A la mujer se la cotiza por su entrega en lo doméstico y en lo patrio pero se le niega inteligencia y no es de extrañar que en el año 1951 fuera prohibido el rodaje del film sobre Santa Teresa. Había que pensar más sobre ello, y no fue hasta el año 1961 que se reconsideró esta postura y se llevó a cabo un film sobre la vida de esta Doctora de la Iglesia. Desde esta óptica de entrega fueron realizados films como La señora de Fátima y Rosa de Lima, producidos en 1951 y 1961, respectivamente.

Otra de las características de estas vidas ejemplares femeninas es la que potencia, por supuesto, la castidad de las mujeres que se proponen como modelo y así, unido a los films que hemos ido mencionando se encuentra un personaje como "Dulcinea" (1962) que encarna el valor de ser una mujer deseada pero nunca poseída y que mueve al Hidalgo Don Quijote a los más altos ideales.

Esta situación conecta con una determinada actitud que se hace corresponder a las mujeres y que aún hoy no ha per-

dido su auge. Se trata del innegable valor que se les concede como seres capaces de influir, a través de su belleza, encanto y ardides particulares -nunca mediante su inteligencia, que no es reconocida- en la vida y trayectoria de los hombres. Esta actitud intrigante, que parece ser da al traste con más de un buen sentimiento de hombre, está también presente en nuestras grandes damas, de entre las que destaca el personaje encarnado por Ana Mariscal en La princesa de los Ursinos (1947).

Otro de los papeles destinados a la mujer en el cine del franquismo, que exigiría por sí solo un estudio más amplio del que permite el espacio de que disponemos, es el de la artista-cantante, a través del cual se realza la vida de unas mujeres que por su belleza , sus encantos y su arte se dedican a distraer a unos hombres cansados por los avatares de la vida, ya sean civiles o militares.

En general las mujeres aparecen en este período de la cinamotagrafía española como portadoras de los valores pátrios. Frente a la lucha diaria, el hombre encuentra en la doméstica mujer la esencia de los valores por los que trabaja, y es la mujer, a partir de su entrega a la familia-marido e hijos, quien hace posible este milagro. Así, la mujer pasa a ser la encarnación humana de la Patria y ésta, por su grandeza, debe permanecer al margen de las pequeñas veleidades de la vida. Mejor argumento, imposible. El gran destino de la mujer no es la vida pública sino el sencillo silencio y sacrificado del hogar. En este sentido, el fran-

quismo no inventa nada nuevo. Simplemente reconduce el curso de las cosas que habían llevado a la mujer a un protagonismo laboral en los tiempos de la guerra civil, cuando la mayoría de hombres estaban en el frente.

La única mujer de quien se oye hablar en los primeros años es Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, fundador de la Falange y sobre cuya ideología recae la organización política del nuevo estado. Pilar, será la encargada de la "Sección Femenina" y la que mantendrá las posiciones sobre la correcta ubicación de la mujer en sociedad: la casa. Son famosos sus cursillos sobre economía doméstica en general impartidos por toda la geografía española (11).

Así pues, ¿qué papel juegan Inés de Castro, Eugenia de Montijo, Isabel de Portugal, Catalina de Inglaterra, Doña María la Brava... , personajes tratados por nuestro cine entre los años 1940-1950 ? Intentaremos responder a esta pregunta en los siguientes apartados de este trabajo.

i) La reconquista

De hecho, cada uno de los grandes temas históricos abordados por el cine del franquismo tienen su elemento de "moralidad" transportable al momento en que son realizados y por tanto cabe preguntarse cual es la utilidad que el régimen vio en ellos.

El tema de la reconquista es tratado siempre desde dos óp-

ticas muy concretas: como cine de aventuras y desde la perpectiva de la Corona Castellana. Como cine de aventuras tenemos el ejemplo mitificado del Cid, caballero valiente, viril y honorable, que hace "de su capa un sayo" y que encarna a partir de su osadía los valores que intentan reflejar de sí mismos los hombres del régimen. Nada nos dicen, por supuesto, del Cid como mercenario de uno u otro ejército, que se vendía al mejor postor y al que poco importaba saber el origen de uno u otro botín ganado en las muchas batallas en que participó.

La aventura de la reconquista, la guerra civil hasta cierto punto, sustentará un amplio sector de films relacionados con este tema. Pero el gran sentido de estos episodios está precisamente en lo que tienen de cruzada contra el infiel, dentro de casa. Ahí es donde aparece el punto de contacto más evidente entre una fase anterior y una contemporánea, al establecerse una similitud entre sarracenos y conjuras judeo-masónicas y comunistas, de las que tanto hablaba Franco en aquellos años.

La idea de cruzada fue utilizada a su vez durante la guerra civil y los años que la siguieron y el núcleo que la cobija es Castilla, (fue precisamente en Burgos donde Franco formó su primer gobierno el 1 de Febrero de 1936). No es este el único motivo que justifica esta unilateral óptica de la reconquista como epopeya castellana, sino que hay que tener en cuenta que los films que tratan este periodo se refieren en más de una ocasión (Inés de Castro, Reina Santa,...) a episodios colectivos en los que participa Por-

tugal. Y Portugal era en aquel tiempo -bloqueo internacional del régimen de Franco- uno de los pocos paises con los que el régimen tenía buenas relaciones, atendiendo a la similitud de intereses y de sistemas políticos. La idea de la unidad de España y la lucha que para conseguirla se siguió durante la Reconquista sirven pues de ejemplo histórico para justificar una de las obsesiones del régimen: "España es UNA...", con lo que quedan eliminados cualquier otro tipo de particularismos "nacionales", entre los que se encuentra el proceso de reconquista en zonas tan importantes como Catalunya y Aragón, que en muy poco tienen que ver con el que se llevó a cabo por parte de la nobleza castellana. A todas estas tergiversaciones hay que sumarle la no existencia (sólo hay una excepción: Cuentos de la Alhambra (1950)) de films alusivos a la presencia de la cultura árabe en nuestro país. Suponemos que con esta actitud se ahondaba en que de lo que no se habla...no existe, ni existió.

(1) Véase: "Guía para el estudio de la historia contemporánea de España", Pierre Conard-Malerbe, Siglo XXI, Madrid 1975.

(2) "En el orden de la investigación histórica, una objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II hubiera sido considerada en aquellos años sacrílega", Dionisio Ridruejo en Triunfo nº 507, Madrid, junio de 1972.

(3) Del azul al verde: el cine español durante el franquismo, Ed. Avance, Barcelona 1976.

(4) Luciano G. Egido, "Cine histórico español" en Nuestro Cine nº 2.

(5) Sobre el cine histórico anterior a 1953 y muchas veces identificado con las producciones de "Cifesa" es fundamental consultar la tesis doctoral que sobre esta productora ha elaborado Félix Fanés, editada por la Diputación de Valencia y la Institució "Alfons el Magnànim" con el título de "Cifesa, la antorcha de los éxitos"

(6) La conquista del Pacífico (1963) y La Araucana (1971) respectivamente.

(7) No sólo hay que buscar motivaciones directamente políticas: no se debe olvidar que esos son los años del despegue de ciertos semanarios como Hola! que en su constante"informar"sobre la vida y milagros de la realieza y las estrellas de cine preparan un clima expectante sobre temas como las bodas reales. El matrimonio de Fabiola con el rey Balduíno de Bélgica, celebrado por esa época, fue un absoluto acontecimiento entre las capas populares españolas y una de las primeras retransmisiones en directo realizadas por TVE.

(8) Cuando el cine o la TV en España intentan "elevar" su ni-

(1) Véase: "Guía para el estudio de la historia contemporánea de España", Pierre Conard-Malerbe, Siglo XXI, Madrid 1975.

(2) "En el orden de la investigación histórica, una objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II hubiera sido considerada en aquellos años sacrílega", Dionisio Ridruejo en Triunfo nº 507, Madrid, junio de 1972.

(3) Del azul al verde: el cine español durante el franquismo, Ed. Avance, Barcelona 1976.

(4) Luciano G. Egido, "Cine histórico español" en Nuestro Cine nº 2.

(5) Sobre el cine histórico anterior a 1953 y muchas veces identificado con las producciones de "Cifesa" es fundamental consultar la tesis doctoral que sobre esta productora ha elaborado Félix Fanés, editada por la Diputación de Valencia y la Institució "Alfons el Magnànim" con el título de "Cifesa, la antorcha de los éxitos"

(6) La conquista del Pacífico (1963) y La Araucana (1971) respectivamente.

(7) No sólo hay que buscar motivaciones directamente políticas: no se debe olvidar que esos son los años del despegue de ciertos semanarios como Hola! que en su constante"informar"sobre la vida y milagros de la realieza y las estrellas de cine preparan un clima expectante sobre temas como las bodas reales. El matrimonio de Fabiola con el rey Balduíno de Bélgica, celebrado por esa época, fue un absoluto acontecimiento entre las capas populares españolas y una de las primeras retransmisiones en directo realizadas por TVE.

(8) Cuando el cine o la TV en España intentan "elevar" su ni-

vel cultural siempre piensan en la adaptación de obras literarias. Así entre 1972 y 1973 se realizaron al menos tres adaptaciones clásicas, La leyenda del alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna y El mejor alcalde, el rey- por personal de TV, luego comercializadas -con sensibles fracasos- cinematográficamente.

(9) Hay algunos films que sin basarse en hechos reales también se aproximan a la crónica de sucesos: Cuerda de presos (1955), según la novela de Tomás Salvador, y sobre todo La cólera del viento (1972) de Mario Camús, donde bajo la estructura del "western" se intentó mostrar la explotación agrícola en Andalucía.

(10) Félix Fanés, op. cit.

(11) Véase "Mujer, Falange y Franquismo", de Mª Teresa Gallego Méndez, Taurus, Madrid 1983.

INDICACIONES SOBRE EL MATERIAL

Selección

Cuando se planteó este trabajo teníamos el objetivo de estudiar una serie de films que teniendo como título el nombre de una mujer, correspodían a un periodo en que la cinamtografía española había considerado necesaria la realización de películas que explicaran nuestra historia a un público al que hacía falta re-alfabetizar en este sentido. Así, no era en absoluto todo el cine histórico realizado en este periodo el objeto de estudio, sino aquellos films en los que constaba como protagonista una mujer y que, aparentemente, era el pretexto ejemplificador mediante el cual se ordenaba un discurso sobre el pasado.

Ya hemos dicho en la introducción cuales eran nuestras sospechas al respecto y también cómo estas dejaron de serlo bien pronto para aparecer lúcidamente el verdadero motivo por el cual estos films tenían como protagonistas a uñas mujeres reales o ficticias del pasado. En general todo el material analizado, entendido como discurso sobre la historia, se caracteriza por una serie de constantes que acaban por definirlo. Así, jamás contendrán una visión plural del hecho tratado o del conflicto planteado, siendo unívoco todo lo que en relación al tema se diga, todo ello mediante un discurso rotundo en el que nunca se plantea que el film sea una versión más sobre el pasado sino el pasado mismo. De la misma manera, la subjetividad del discurso no será reconocida por la engolada voz que acostumbra a presentar el producto, con lo que éste queda como un documento veraz y objetivo filmado a escondidas del factor tiempo.

Respecto a la selección inicial, hemos de decir que contemplábamos algunos títulos que posteriormente hemos considerado de poca utilidad para nuestro estudio (La Dama de Armiño, La Señora de Fátima y quizás La Duquesa de Benamejí), aunque, ni que sea como contrapunto aclaratorio, hemos seguido sometiéndolas al análisis que estaba previsto, dado que han demostrado ser útiles para dilucidar más ampliamente el tratamiento que nuestros cineastas dan a la mujer entendida como modelo del pasado.

Algunos films que son repetitivos en su objetivo con otros ya tratados como Lola Montes, Rosa de Lima, etc., han sido rechazados por razones de operatividad en esta primera parte de un estudio que, no lo dudamos, debe continuar ampliándose con films que por motivos de catalogación no constaban en las filmografías con las que trabajábamos. Otros films como Eugenia de Montijo, no han podido ser estudiados debido a que Filmoteca Nacional de España dispone sólo de una copia en muy mal estado, siendo imposible su visionado.

El periodo en el que centramos este estudio se inicia en 1941 con Raza y concluye en 1962 con Teresa de Jesús. Mucho antes de la realización de este film nuestra cinematografía había abandonado su vocación histórica aleccionadora, debido, tal como señala Félix Fanés, al hundimiento de la empresa Cifesa, que fue la que durante estos años ostentó el más grande favor del Ministerio de Cultura, haciendo coexistir desde 1953 un cine de ambiente histórico con otro de tipo folklórico y de vodevil. Desde este momento tan solo se producirá un film relevante para nuestro estudio y este es Teresa de Jesús, que retomará de la mano de Juan de Orduña to-

do el clima de las anteriores producciones de éste y otros autores, siendo, entre otras razones expuestas en su apartado, el motivo por el que se incluye en este estudio.

Sorprenderá, suponemos, el tratamiento y el trabajo realizados en torno al film de José Luis Saez de Heredia, Raza, dado que es obvio el protagonismo masculino que preside -en la figura de Alfredo Mayo- toda la cinta. En este caso el interés se situa en la singularidad propia de Raza como producto dirigido directamente desde el Pardo y que resuelve en sus múltiples secuéncias el conflicto planteado escasamente cinco años antes con la guerra civil. Este film es la síntesis de cómo explicará el régimen los orígenes y los motivos del alzamiento nacional y en él se sentarán las bases de cómo han de comportarse además de los hombres, las mujeres. Así, por ser paradigmático de esta ideología es por lo que está recogida en estudio la obra de "Jaime de Andrade".

Características comunes

a) Las películas analizadas presentan gran similitud entre sí, debido a que fundamentalmente son films destinados a realizar en último término una función propagandística. Así, todo el supuesto que movió inicialmente la investigación cae por su propio peso al llevar a cabo el primer análisis del producto, ya que esencialmente podríamos asegurar que siempre (del derecho o del revés) se está haciendo el mismo film: el gran film del pensamiento falangista (en su vertiente más franquista) que reune por sí mismo todas las argumentaciones de dicho discurso ideológico.

1 - Peligro físico para la patria, por motivos externos (invasiones) o internos (subversión), sometidos, no cabe duda, a los anteriores.

2 - Peligro moral para la patria, por motivos externos o internos, sometidos de igual manera a los anteriores.

3 - Vivo realce de lo español, amor a los valores pátrios: hombría, lealtad, castizismo, humildad (en la mujer), arrogancia (en el hombre); superación de conflictos sociales por amor a un mismo ideal patriótico, integridad y un largo etcétera de adjetivos que llevan a preguntar porqué con tanta virtud (que siempre llega a imponerse) nos ha ido tan mal.

4 - El amor como palanca para salvar obstáculos políticos. En este caso las cualidades citadas anterior-

mente, encuentran su máximo canal de expresión en el sentimiento amoroso -casto, por supuesto- a partir del cual se consiguen objetivos útiles al devenir patrio...

5 - Inmovilidad social de los personajes. Siempre las cosas quedan en su sitio y el que pretende o la que pretende modificarlos es siempre castigado/a (morirá, será infeliz, no conseguirá el éxito.

b) La inmovilidad social tendrá su paralelo en la inmovilidad de género: las mujeres, a parte de no cambiar de posición social -incluso por matrimonio- no podrán modificar tampoco su lugar y papel en la sociedad. Los tipos femeninos recreados, cumplirán al pie de la letra los objetivos marcados por la Sección Femenina (1) que pretendía a la mujer como portadora de una misión de salvaguarda de la patria que debe desarrollar íntegramente en el hogar mediante el cuidado del marido y la crianza de los hijos.

La relación entre las protagonistas de estos films, las cuales ostentan categoría de nobles (Reina Santa, Dña. María la Brava, La Duquesa de Benamejí, Inés de Castro, Catalina de Inglaterra, la Princesa de los Ursinos, la reina Juana) y sus sirvientas está presidida por un tono de autoridad incuestionable. Jamás hay lugar para el trabajo cómplice entre seres del género femenino. Sí, en cambio está abierta esta posibilidad en la relación entre los hombres: Don Luís con sus criados (en La princesa de los Ursinos), el rey Dionís y su paje (en Reina Santa), etc. etc. En pocas ocasiones se establecerá una

relación de complicidad entre dos mujeres que sobrepase el dominio que una tiene sobre la otra (Agustina de Aragón, La Señora de Fátima, etc.). Así, todas ellas ocuparán al final, vencidas vivas o vencidas muertas, su lugar correctamente.

6 - Ausencia real de protagonistas/mujeres. De hecho todos son, en última instancia, títulos engañosos ya que básicamente detrás de Inés de Castro quien realmente está es Pedro I de Portugal; detrás de María de Padilla, el mismo Padilla; detrás de la Princesa de los Ursinos, Don Luís; detrás de Reina Santa, el rey Dionís y su hijo; detrás de la misma Santa Teresa, los eclesiásticos. Detrás de todas ellas hay siempre uno o varios hombres que son los que realmente mueven la tramoya de sus actos, convirtiéndose en realidad en los auténticos protagonistas de la historia.

7 - Una maternidad satisfactoria. Otro de los temas que abundan es el que hace referencia a la posibilidad de procreación y más concretamente de varón. Esto es, hasta cierto punto, lógico, ya que cuando aparece lo hace en relación a situaciones dinásticas (Inés de Castro, Catalina de Inglaterra, Reina Santa). Lo que ya no es lógico es la fuerza dramática con que dicho aspecto se trata y que permite seguir llamando la atención sobre la importancia del discurso ideológico que el presente contemporaneo a la realización del film tiene sobre el pasado filmado y por ende convocado.

En general, el tema de la maternidad tiene un tra-

tamiento concreto según la protagonista sea positiva o negativa. Así, en Reina Santa, Catalina de Inglaterra e Inés de Castro, su no consecución será motivo de angustia, mientras que en Mariona Rébull, La leona de Castilla, Locura de Amor, etc., con protagonistas negativas, se plantea su desgracia en el hecho de no poder sentir el placer del sufrimiento, que aún teniendo descendencia, podrían ofrecer a sus hijos si prestaran el obligado interés como madres.

Características formales comunes

El ejercicio de puesta en escena que supone plasmar en imágenes en movimiento unas formas del pasado, representa un tipo de trabajo abordable, especialmente en nuestros días, desde diversos puntos de vista. Actualmente son más habituales los films que tratan sobre el pasado más o menos remoto, que resuelven el problema de reelaboración de imagenes de maneras innovadoras, proponiendo un discurso visual -en evidente concordancia con el planteamiento ideológico del discruso histórico- que significa en sí mismo una propuesta de encararse con la visión del pasado. Pensamos en trabajos como los de Bresson (Lancelot du lac y Perceval le galois), Syberberg (Ludwig, requiem por un rey virgen), Monicelli (Escipión el africano), Camino (La vieja memoria), en los cuales se rechaza la reconstrucción mimética que por convención se espera de determinadas épocas, y se apuesta por otro esquema icónico-sonoro que obliga al espectador a un distanciamiento generador de nuevos puntos de vista, que puede descubrir aspectos que relacionen el pasado con el presente de tal manera que amplien el campo de visión que de la historia y de su inter-

pretación se pueda tener.

Es evidente que las películas aquí estudiadas no siguen en absoluto ninguna de estas tendencias. En lo formal son representantes del más puro academicismo, entendido como el intento de reproducción de arquitectura, espacio, vestuario y objetos varios, con la pretensión de hacer rotundamente verosímil una verdad pretérita con total fidelidad a lo que se supone que fue. Un trabajo de este tipo representa una investigación sobre los vestigios de cada una de las épocas, una localización de fuentes pictóricas, arquitectónicas, literarias, lingüísticas y musicales que alimenten de formas el diseño de aquello que se reproducirá luego en la pantalla. Y debería comportar también una reflexión sobre estas fuentes. Llevado a sus últimas consecuencias este modelo de reconstrucción histórica ha producido muestras ejemplares a lo largo de la historia del cine universal (La Kermesse heroica, de Jacques Feyder, La Marsellesa, de Jean Renoir, Barry Lyndon, de Stanley Kubrick, Winstanley, de Kevin Bronlow y Andrew Mollo,...

En las películas que nos ocupan, el esfuerzo de reconstrucción es poco menos que discreto e incluso en algun caso deficiente. Los referentes pictóricos, especialmente en las películas de Cifesa, no provienen de obras de la época representada sinó de versiones de temas históricos elaboradas por la pintura romántica, con lo cual la reinterpretación visual significa forzosamente una alejamiento progresivo de aquella fidelidad que se pretende. Y vistos en conjunto, todos los films aparecen como de la misma escuela. Esta semejanza es explicable,en el caso de los títulos Cifesa, debido a la constante de los mismos directores, Orduña y Lucia, y de los

mismos equipos, directores de fotografía, decoradores, ambientadores, etc. Pero además, al igual que los arquetipos creados por Hollywood en sus productos históricos, que llegaron a crear costumbre visual de formas, colores y espacios reencarnados, la producción española obedece a una tónica general que homgeniza en lo formal la mayoría de reconstrucciones históricas, con pocas excepciones que no se encuentran precisamente entre las películas que estudiamos. Cuando hablamos de algun caso de reconstrucción deficiente pensamos en Catalina de Inglaterra, donde los anacronismos se encuentran en abundancia. En el film se pretende que la catedral de Barcelona y el monasterio de Sant Cugat del Vallès aparezcan como construcciones del gótico inglés, y que las batallas entre escoceses y galeses se desarrollen entre pinos mediterráneos, entre otros detalles. Y decimos esto con la seguridad de que no pueden ser defectos atribuidos a problemas de presupuesto sino a graves carencias de imaginación, de oficio y a una falta general de respeto para con el público.

En definitiva, la textura general de las películas estudiadas es parecida en todos los casos. Sólo La dama de Armiño suena un tanto diferente, con su intento de evocar el "look" de las pinturas del Greco, Inés de Castro sorprende con su pequeño intento de resolver algunos fragmentos con una puesta en escena pseudo-expresionista, y algunos detalles de Agustina de Aragón (la referencia a"Los fusilamientos del dos de Mayo y al pintor Francisco Padilla) y de Alba de America.

Otra semejanza viene dada por la aparición repetida de algunas de las actrices (Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Ana Mariscal) muy populares en aquel momento, de las cuales

la prensa especializada recalcaba su condición de amas de casa, a pesar de su actividad pública-, y algunos de los actores (Fernando Rey, Jesús Tordesillas, Alfredo Mayo...).

Con la reencarnación de la vida doméstica, de las costumbres y del folklore en general, el tratamiento sigue también parecidas características en cada una de las películas. De lo cotidiano sólo aparecen aquellos aspectos más tópicos, y lo hacen además de manera repetitiva, como si el catálogo de actitudes, vestuario, ocupaciones, enseres y mobiliario fuera o hubiese sido limitado y reducido.

Las películas analizadas no son pues ningún ejemplo de innovación en cuanto a la reconstrucción ambiental. Pero tampoco son innovadoras en el uso del lenguaje fílmico. Algunos títulos son eficaces narrativa y dramáticamente, otros son mediocres y algunos completamente ineficaces como discurso cinematográfico. Incluso en los casos más bien resueltos, las posibilidades del canal de expresión utilizado estan poco explotadas y adolecen de una cierta vulgaridad y trivialidad. Se utilizan poco las posibilidades del montaje, aunque Agustina de Aragón y Locura de Amor esten construidas en base a un "flash-back". Las estructuras narrativas propias del lenguaje fílmico, las elipsis, las asociaciones visuales que los diferentes tipos de montaje pueden crear, el enriquecimiento que la banda sonora puede aportar a las imágenes, los movimientos de cámara y los de los referentes estan claramente poco usadas. Solamente se incide, por lo general en todas las películas en el trabajo de iluminación y de angulación aplicados de una forma poco original y poco flexible. Efectivamente, en-

contramos a menudo el uso de iluminaciones frontales y puntuales asociadas a los personajes positivos o a los momentos de éxtasis espiritual, y como contrapunto, la utilización de claroscuros y iluminaciones laterales en los casos de personajes turbios, enemigos u opuestos a la vida ejemplar de la protagonista. Con la aplicación de las angulaciones de cámara sucede otro tanto.

Sin embargo, a pesar de la poca creatividad general, el análisis pormenorizado de cada título nos ha descubierto una ámplia relación de detalles -que a primera vista quizás no sean muy evidentes- reveladores de todo aquello que no se dice explícitamente pero que contribuye a completar el peso del discurso que en cada caso se propone. Estos detalles -variaciones en el vestuario de las protagonistas ligadas a sus variaciones morales o anímicas, complementos decorativos que refuerzan también su carácter o su entorno espacial, contrapuntos musicales y determinados encuadres o colocaciones de atrezzo- seran expuestos en el comentario concreto sobre cada film y sumados al planteamiento general de su puesta en escena nos dan la lectura total, fruto de la acumulación de diferentes descodificaciones.

Hemos hablado en otro apartado del claro objetivo didáctico de estas obras. En función de este didactismo se ha escogido el tema, el argumento y se ha construido el guión. Y este propósito es evidente y se hace insistente y machacón en la totalidad de las cintas. Así se refleja en la utilización de la banda sonora, con la cuál se operan redundancias constantes con respecto a las imágenes -tanto a través de los diálogos como con la música-, haciendo evidente la falta de originalidad cinematográfica y cargando así las

obras de discursos y frases aleccionadoras. Y para mayor eficacia, las arengas fundamentales que contienen la esencia del discurso moral, a menudo estan resueltas mediante el uso de primeros planos del personaje,que de cara a la cámara, de cara al público, recita y transmite directamente el texto ejemplificador. Cumple la misma función la voz en "off" que en muchos casos hace de prólogo del film con la intención de canalizar y predisponer en un determinado sentido la atención del espectador.

Podemos añadir además que de entre todas las obras se podría confeccionar un album de cromos,que a manera de catálogo de imaginería simbólica, reuniría determinados tipos de representaciones de ideas o conceptos propios de la estética franquista y de la moda o convención creada por esta ideología -los cielos con nubes y rayos de sol, en inicios y finales de película, los haces de luz cenitales u oblícuos que inciden en las protagonistas en momentos sublimes, las actitudes corporales de las santas y heroínas, las de los personajes no modélicos, la misma presentación de los títulos y los créditos, los estilos interpretativos, etc.

Diferencias

Las diferencias existentes entre unos y otros films hacen referencia a lo formal o estructural, dado que en lo que se refiere a lo que verbalmente manifiestan los personajes, éstos tienen, como se visto en los apartados anteriores, una gran similitud. Así pues, al margen de los objetivos que quedan claros en el momento en que una cinematografía para-estatal se plantea reescribir la historia para darla a conocer en su nueva versión mediante los films, lo que interesa es comprobar como coexisten diferentes maneras de contar dicha historia desde el punto de vista de la puesta en escena. Podríamos resumirlas según los directores en diferentes apartados:

Eusebio Fernández Ardavín (La dama de Armiño)

La opinión sobre Eusebio Fernández Ardavín se base en el análisis de sólo una de sus películas, La dama de Armiño. Su trabajo sigue la tónica general del resto de directores citados en este trabajo: sus constantes estilísticas son poco definidas como para merecer un "status" propio, Su propuesta de reconstrucción histórica tiene poco de original y demuestra poca profundización en el problema de diseño de formas y actitudes que correspondieron a otro tiempo. Establece una relación entre el estilo de su film y el de el Greco, reflejada en el intento de reproducir la atmósfera de alguna de las telas del pintor. Incluso intenta explicar el concepto manierista del artista y la espiritualidad que éste parece que adquirió en Toledo, mediante una declaraciones que pone en boca de su personaje y unos planos con

deformación de imagen en vertical, cuando Domenico habla de su concepción alargada de las figuras. Fernández Ardavín hace incapié en el cruce de culturas de la Toledo del siglo XVI, con una acumulación un tanto indiscriminada de detalles y, de vez en cuando sorprende con algun alarde de lenguaje fílmico más elaborado y metofórico, que contrasta con la vulgaridad general de su estilo.

La originalidad de Manuel Augusto García Viñolas y José Mª Leitao de Barros (Inés de Castro)

Así como Sáez de Heredia es, según los estudiosos, un cineasta que ha bebido en las fuentes directas del cine americano, Inés de Castro es heredera de un cierto cine expresionista que llega a remitir vagamente en algunos momentos a la puesta en escena de Eisenstein en Iván el Terrible. Así queda reflejado en la trasposición iconográfica que hace del ambiente de intriga que se desarrolla en la corte portuguesa del siglo XIV, mediante un acentuado trabajo de la iluminación (presencia de sombras agigantadas), el decorado y la angulación (contrapicados). Estos aspectos marcan una distancia considerable entre éste y los otros films estudiados ya que en Inés de Castro la subjetividad del cineasta se desarrolla sin pudor pero en consecuencia a una estética propia que prácticamente no tiene lugar en la cinematografía hispánica del momento. Esta estética no está al servicio de la emotividad desbordada de un Juan de Orduña, sino que al plantearse como más contenida confecciona un producto en el que la intriga toma cuerpo según una pro-

gresión dramática elaborada además por un trabajo de expresionismo visual.

Rafael Gil (Reina Santa y La Señora de Fátima)

El estilo de Rafael Gil asume la coherencia entre el maniqueísmo del discurso y su plasmación icónica. Su trabajo es también un ejemplo de extrapolación en este sentido, a través del cual sus personajes se acercan a la esquematización, al arquetipo, con la parafernalia de recursos de lenguaje fílmico, de ambientación y de caracterización que los circundan. Demuestra un cierto conocimiento y una tímida utilización de las figuras retóricas, acentuando su puesta en escena con el enriquecimiento simbólico derivado del uso del montaje expresivo, que de manera subliminal debía de impactar en la sensiblería del público. La esquematización se refleja también en la representación que el director hace de lo folklórico y de lo cotidiano, llegando a extremos forzados y tan poco naturales como la colocación de elementos en un bodegón relamido. En definitiva, hace muestra de un discreto oficio, que conectó bien con su público y que le valió buenos éxitos comerciales, en la península e incluso en el extranjero.

La sobriedad de Sáez de Heredia (Mariona Rebull y Raza)

Sáez de Heredia es un buen cineasta que sabe dominar el "crescendo" dramático en cada momento, mediante un buen uso del lenguaje cinematográfico, dado que sus films no buscan

en este caso más que la correcta transmisión de un discurso al servicio del cual pondrá su oficio. En sus dos films estudiados la coherencia formal es evidente y jamás da la sensación de que se le escapan ni los personajes ni los ambientes, teniendo siempre un lugar exacto todos los efectos que utiliza. Da la sensación de haberse planteado la interpretación de actores y actrices en serio, ofreciendo al espectador un trabajo en el que el impacto que sobre éste se ejerce no pasa por la ampulosidad sino que deposita su confianza en el guión.

El realce de lo folklórico de Luís Lucia (La duquesa de Benamejí, La princesa de los Ursinos)

Luís Lucia propone una puesta en escena de lo folklórico en los tres films que para este estudio hemos analizado. Para ello contará con suficientes imágenes de exteriores en las que pretende situar a los protagonistas en un claro empeño de remitir al ser español a un paisaje o territorio. Este uso del paisaje le será útil en los films en los que trabaja, para los cuales dispone también de una imaginería folklórica nada original, pero que le resulta eficaz para resaltar su objetivo: definir el alma hispánica. Este realizador no aporta, al contrario que Sáez de Heredia o Manuel Augusto García Viñolas, nada nuevo con su trabajo, que queda como el de un mediano director que tiene problemas para resolver la comunicación entre film y espectador.

La incontinencia de Juan de Orduña (Locura de Amor, Alba de América, Agustina de Aragón, Teresa de Jesús, La leona de Castilla.

Juan de Orduña será más o menos lo contrario de Sáez de Heredia y versará su hacer cinematográfico en la exhuberancia. Así, situaciones no estrictamente dramáticas presentes en La leona de Castilla o Agustina de Aragón o en otros films, serán tratadas con una desmesura que raya en lo ridículo. Da a entender que todo aquello que cuenta ha de tener al público en tensión, perdiendo en muchos casos la eficacia que una dirección de actores más austera hubiera conseguido. También en el asoecto formal la exageración es evidente, convirtiéndose sus planos en una suma barroca de elementos (iluminación, angulación de la cámara, sonido, etc.) mediante los cuales construye a cada paso su clímaz dramático sin descanso. Su misión de contar lo trascendente (el hecho histórico) parece ser la justificación a tanta comparsa y parece también que fue un éxito la conexión que este realizador entabló con el público.

La ineficacia de Arturo Ruíz Castillo (Catalina de Inglaterra)

El único producto de Arturo Ruíz Castillo que hemos analizado ha sido Catalina de Inglaterra y quizás es atrevida a través de un único film una crítica descarnada del hacer de su realizador. Más aún cuando sabemos que el rodaje estuvo lleno de vicisitudes que impidieron su realización con-

tinuada. Pero no podemos menos que afirmar que se trata quizás del peor trabajo cinematográfico que hayamos visto. Todo el producto parece presidido por una fuerza centrífoeta que impide su cohesión estética, espacial, temporal, lumínica, dramática, en el que nada da a entender verosimilitud, con lo que su diferencia respecto a los demás productos vendrá definida por la presencia en este film de todos los errores que en mayor o menor escala están presentes en todos los otros films, convirtiéndose así Catalina de Inglaterra en un compendio de lo que no debe ser jamás un film histórico.

Método de trabajo y análisis

El interés por abordar el tema de la imagen de la mujer en el cine tiene un primer filtro evidente: el de nuestro punto de vista predispuesto a observar desde una situación femenina cualquier elaboración cultural y especial aquellas que toman a la mujer como centro de atención o de atracción. Esta práctica, que a menudo aparece balbuceante en muchos trabajos y puede ser que incluso en éste, en la cual día a día se interesan más personas, creemos que nos debería conducir a nuevas interpretaciones de determinados temas y, tan importante como esto, debería contribuir a enriquecer la experiencia colectiva sobre los métodos específicos que deben acompañar las pretensiones de descubrir otras lecturas, otras visiones que con frecuencia son ignoradas.

Proponerse descifrar un producto cultural bajo esta óptica implica una constante interrogación sobre cómo se ha venido formulando y transmitiendo todo el arsenal de conceptos acerca de la mujer y qué hay detrás de ellos, y mantener también una actitud de alerta y a la vez de deshinibición para reconocer y descifrar el significado último que se esconde bajo unas formas y unos lenguajes. Esto representa una voluntad de descodificación sistemática que intentamos aplicar a todos los elementos de la estructura del discurso para conseguir la emergencia de todas las connotaciones posibles. Y si trabajamos con una obras plasmadas mediante un sistema lingüístico como el cine, donde la complejidad de posibilidades expresivas es considerable y donde se

pueden dar com más facilidad -al igual que en otras formas artísticas- las ambigüedades, las omisiones significativas, las falsas apariencias y las asociaciones mentales e intelectuales, el empeño en dilucidar el sentido que para nosotras tiene la combinación de formas, matices y sonidos que configuran cada film, nos parece complejo pero a la vez sugerente y clarificador. Las preguntas que nos hacemos en cada caso son: ¿Qué mitos, que estructuras de pensamiento se esconden bajo las formas propuestas por determinados autores?, ¿cómo estan construidas estas formas?, ¿qué lectura o interpretación hacemos de esta traducción del mito en lenguaje?, ¿qué sentido impulsa esta formalización ?

Hacemos incapié en nuestra situación de lectoras y de descifradoras de unos productos que contienen potencial comunicativo acumulado por el tiempo y la cultura y que fueron elaborados en un momento concreto que no hemos vivido. Esta situcionalidad representa que debemos incorporar a nuestro análisis el estudio de las obras escogidas relacionadas con su contexto histórico y artístico, pero a la vez debemos relacionar también este pasado con el estado actual del lenguaje cinematográfico y con la contemporaneidad de las formas culturales que se producen y que consumimos actualmente.

La sistematización del análisis se concreta en una primera fase en la que experimentamos el mejor sistema de construir el modelo o formulario en el cual plasmar el desmenu-

zamiento de cada obra. Nos interesa dejar constancia de todo aquello que contiene el film: el resumen argumental, los personajes que aparecen, el tratamiento visual de personajes y de ambiente, lo que se dice en la banda sonora, ya sea a través de diálogos o con la música, lo que no se dice ni en imágenes ni en sonidos y finalmente la articulación de todas las piezas y su remodelación a lo largo de la narración. Por lo tanto fragmentamos el estudio secuencia a secuencia y clasificamos los datos según este esquema o ficha de trabajo:

- Acción que se desarrolla.
- Personajes que aparecen.
- Caracterización de los personajes, donde describimos ve tuario, maquillaje, peinado y complementos.
- Espacio donde se desarrolla la acción: definición del del espacio, características ambientales y clasificación en exteriores o interiores.
- Escenas que componen la secuencia.
- Composición: descripción de la colocación de elementos en determinados planos significativos, en función de las líneas de composición de los planos, el reparto de volúmenes, etc.
- Angulación, donde especificamos el uso de las angulaciones de cámara con respecto al referente, en los planos significativos y si estas son funcionales o si tienen intenciones expresivas.

- Iluminación: descripción del tratamiento de luces y sombras, tanto de personajes como de espacios; descripción también de su direccionalidad o angulación.
- Montaje. En este apartado se especifica el tipo de montaje que se utilitza, el sistema de puntuación que hace de nexo de unión entre escenas o secuencias y las creaciones narrativas destacables debidas al montaje.
- Planos significativos. Aquí se consignan aquellos planos que nos parecen contener más significado o una riqueza especial como para ser destacados, sobre todo en lo que hace referencia a la parte visual.
- Movimientos de cámara: descripción del uso de los movimientos de la cámara y estudio de su significación en relación a los demás elementos narrativos.
- Análisis de la banda sonora:
  - Estudio de la música y especialmente de su utilización en relación con las imágenes. Análisis de la creación de redundáncias, contrapuntos, contrastes, momentos enfáticos, etc.
  - Estudio de los efectos ambientales.
  - Análisis de los diálogos, de su relación con las imágenes y aislamiento de los más significativos.
- Valoración dramática de la secuencia.

(1) Véase Mujer, falange y franquismo, Ma Teresa GALLEGO MENDEZ, Taurus, Madrid 1983 y el programa "La noche del cine español" de TVE

LOS FILMS

- Raza (1941)
- Inés de Castro (1944)
- La Dama de Armiño (1947)
- Mariona Rebull (1947)
- La princesa de los Ursinos (1947)
- Reina Santa (1947)
- Locura de Amor (1948)
- La duquesa de Benamejí (1949)
- Agustina de Aragón (1950)
- Catalina de Inglaterra (1950)
- Alba de América (1951)
- La leona de Castilla (1951)
- La señora de Fátima (1951)
- Teresa de Jesús (1961)

RAZA

Cualquier estudio que actualmente plantee una reflexión sobre Raza no puede realizarse sin tener en cuenta los trabajos que Romà Gubern (1) y Manuel Vázquez Montalbán (2) han llevado a cabo sobre el particular. Y esto por dos motivos: 1) porqué se trata de un film pensado y escrito por el mismísimo General Franco, 2) porque representa, sin duda, la lección que el Pardo quiso dar sobre todo lo que concerniera al tratamiento que en nuestro cine debiera tener la guerra civil y más concretamente la Historia. Tanto Vázquez Montalbán como Gubern han tomado Raza como un film paradigmático de la ideología del régimen en el que estan reflejados los miedos, las propuestas de tergiversación histórica, la idea de España y las ambiciones secretas y públicas de una política que se está formulando en los años en que este film pasó de ser una idea para convertirse en un producto de correcta factura, con una clara intencionalidad propagandística.

El motivo por el cual se incluye el film en este estudio está en relación a lo dicho anteriormente, ya que contiene también una reflexión en torno a cómo el nueva régimen entiende que ha de ser el comportamiento de la mujer en la nueva era del nacional-catolicismo. En este sentido, nuestro objetivo será, como en el de otros films, analizar el papel que Franco (Jaime de Andrade) otorga a la mujer española en relación a la problemática personalidad de cada uno de los personajes masculinos. Pero para ello creemos importante introducir en este trabajo una serie de co-

mentarios que hacen relación a la gestación y trayectoria de las ideas que se contienen en Raza.

La historia de Raza

Tal como enuncia Romà Gubern, este film no gozó, a diferencia de otros de tema histórico, de un lanzamiento publicitario "ad hoc", con la trascendencia con que se habría de tratar el producto. Este pasó casi en silencio hasta que se supo que el resultado sería satisfactorio. Los preparativos fueron igualmente silenciosos y de un texto bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, se pidió a los mejores cineastas del momento una prueba escrita de los cien primeros planos de la historia en la que se viera el tratamiento que se daba al tema. De entre los realizadores "examinados", Sáez de Heredia fue el elegido, con lo que aparentemente se convertía en el responsable del film. Aparentemente, ya que él mismo cuenta como cada día aparecía en el plató un motorista con las órdenes pertinentes para el rodaje de las escenas o planos previstos para aquel día. (3)

De las anécdotas y vicisitudes el programa de Méndez Leite correspondiente a Raza (4) es aleccionador y util en este sentido. Sáez de Heredia ofrecía además de ser un hombre del régimen -participó en la guerra civil en el lado de los nacionales y era primo de José Antonio Primo de Rivera- la garantía de ser un buen realizador, formado a las órdenes de Luís Buñuel en la productora Filmófono durante la República. De este realizador hemos destacado ya su buen hacer en relación a sus propósitos de cine-cruza-

da, en el apartado de este trabajo correspondiente a los realizadores cuyos productos han sido analizados en este trabajo.

La Historia en Raza

La trascendencia de este film, repetimos, está en función a que contiene la justificación moral del comportamiento de Franco en relación al devenir de su patria. Para ello, Raza hace mención, en calidad de prologo, a la definitiva pérdida de las colonias y por tanto a la pérdida del sentido imperial del estado, lo que llevará al país a una situación de provincianismo político en el que reinará el marasmo. Tal reflexión es consecuente con la extendida creencia de que sin voluntad imperial no habría trascendencia histórica y que sin trascendencia histórica no habría patria.

Así, el film parte de esta situación para plantear posteriormente, a través de un "flash-foward" de casi treinta años, la nueva situación política en la que se inbrincarán los personajes de una família-tipo, que permitirán entroncar los hechos que padezca, como consecuencia de la situación social y política, con los de la patria. Así, la família Churruca será la patria y su idea, la que habrá llevado a Franco a defenderla mediante la cruzada. Los acontecimientos políticos se irán precipitando sobre el celuloide para situarnos definitivamente en la encrucijada de la guerra civil, que es donde van a dar -Sáez de Heredia-Jaime Andrade- perfil a los matices que habían ido

planteándose en la primera parte del film. Tales matices supondrán el entronamiento de determinadas conductas y la condena de otras, que sin paliativos sólo la muerte podrá redimir. El protagonista verá, al final, coronar su sufrimiento como hombre y como militar; el antagonista aunque se haya arrepentido de su manera de actuar, no podrá ver la victoria.

Los contenidos de Raza

Aquí se plantea la relación entre el film y sus contenidos ideológicos en relación al mismo Francisco Franco. Raza permite un análisis claro sobre la representatividad de una familia noble-media conservadora mediante las pinceladas que se ofrecen sobre su ibicación geográfica e histórica y de ello nos ocuparemos en el apartado siguiente. Pero por encima de todo ello, el film, al tratarse de un producto de cruzada propagandista, significa la articulación de un anecdotario al servicio de la legitimación del propio Franco y de su personal treyectoria humana y militar. Romà Gubern plantea en este sentido una interesante tesis sobre el significado de cada uno de los personajes en función a los complejos de su guionista. La madre, de apellido Andrade, está al servicio de conectar a esta família con la de un antepasado del Caudillo (s.XIV) que dio nombre-noble a un efímero linaje "repescado" para clarificar su vinculación con el pasado."trascendente" de nuestro país. Ello permitía sublimar su complejo de hombre de clase media frente al cual tuvo que soportar la vejación de la família Polo.

El protagonista, José Churruca, según Romà Gubern, tandrá grandes puntos de contacto con Franco y permitirá que éste de cuerpo a lo que pretendidamente quiere que sea conocido como el Franco-hombre, en una clara operación sublimadora. Para ello se contó con la interpretación del galán del momento del cine español, Alfredo Mayo. Bastante más alto que él y también más atractivo (sin problemas de voz) el protagonista representa la otra cara de una moneda que también contiene al Franco-Dios, representado por las alusiones que en el film se hacen al Generalísimo y a la trascendencia que su nombre y espíritu tienen en determinadas situaciones dramáticas, como la que se plantea ante la deserción del cuñado Echevarría (recueté, por más "inri"). Jaime, el hermano menor planteará la vinculación estrecha de esta família en relación a la Iglesia, dando de ella en el film una visión preferentemente misionera nada vinculante con la que en aquellos mismos momentos el general estaba potenciando: obispos, cardenales, el palio, etc., pero que resultaba eficaz dramáticamente en tanto se situa en la misión de cruzada que viven los personajes positivos del film.

Las otras dos mujeres que en calidad de protagonistas aparecen en el film plantean situaciones distintas, acordes con su estado civil, mostrando dos posiciones claras respecto a la actitud de la mujer en momentos difíciles: Isabelita (hermana prolífica del héroe José Churruca) y Marisol (novia de José Churruca) son presentadas las dos como la reserva moral que permite a sus hombres afrontar

la lucha en defensa de la patria, al relacionar a estas mujeres con esta idea y convertirlas en sus representantes.

La sociedad en Raza

En el film aparecen varios tipos de sociedades. En primer lugar la que representa la propia familia Churruca: sociedad burguesa provinciana y conservadora, en la que cada uno de sus miembros será el representante de un sector social concreto en una nada original manera de plantear el retrato de una sociedad. José Churruca representa, como habíamos dicho en "Los contenidos de Raza", a ese Franco-hombre, y por supuesto, éste ha de ser patriota y en consecuencia, militar, condiciones que en los hombres parecen indisolubles. Toda su trayectoria personal, estará planteada con la intención de preparar el terreno para el momento en que su personalidad pueda dar la luz sobre las tinieblas. José Churruca-niño será esencialmente bueno, amante de su madre, quien le da un trato de adulto, dando importancia a sus opiniones y sustituyendo a un padre ausente que morirá heroicamente en la guerra de Cuba. Desde este momento, José se situará al lado de su madre retomando el papel de pater familia para mantener una trayectoria en la que su destino y el de su patria estarán en íntima relación, en una clara identificación entre los ideales que él defiende y la esencia misma de su patria. Este Franco-hombre vivirá los mismos acontecimientos que su homónimo y también aplazará su relación

sentimental en beneficio de su deber patriótico.Con su victoria llegará la victoria para el país.

Pedro Churruca será otro personaje significativo que encarna,a diferencia de su hermano, todo lo malo que ha generado el país. De niño ya se le presenta como enfermizamente díscolo y malvado, justificando a partir de aquí el posterior desarrollo de su personalidad, que irá tomando un cariz liberaloide teñido de ideología comunista. El será el Caín de la historia, pero un Caín que será redimido al final del film cuando una mujer le comunique el verdadero sentido de la responsabilidad patriótica, siendo fusilado por ello. Con este personaje, Franco plantea el mismo caso que el de su hermano, pero a diferencia de aquel, este Pedro Churruca plantea su remisión con la muerte heroica. Pedro será el representante de este sector social que el régimen considerará como cómplice de la penetración extranjera en nuestro país, con una conducta revanchista que sólo conduce al caos.

Para un régimen que basa sus aspiraciones en la superación del debate político al servicio de legitimar en la tradición una situación plenamente favorable a las oligarquías financieras, terratenientes, militares y eclesiásticas, será imprescindible ejercer una crítica "ad limitum" de todo aquello que mediante el debate comporte crítica a la situación establecida. Es en este sentido que los personajes negativos serán útiles para entender la reacción de los positivos o tradicionalistas y justificar su reac-

ción de un 18 de julio de 1936.

Nunca en el film se hacen, por supuesto, referencias a los aspectos positivos o logros que la República representó para el país sino que mediante la caricatura se pretende dar a entender que lo que en realidad ocurría era que un grupo de carniceros comunistas desaprensivos hasta con su madre tenían en un puño a un país. Y el país, (ellos, El) ungido por Dios, se levantó en armas contra aquellos que por activa o por pasiva habían impedido el rezo en las iglesias y desunido matrimonios, en un claro ataque a la tradición. Y frente a ese desorden su propuesta es el orden y la tradición sin contenido ideológico claro, sólo un esquema lo suficientemente claro para aterrar a los que no estaban de acuerdo con sus planteamientos, pero que en realidad servía para encubrir los verdaderos motivos del nuevo estado de las cosas. Franco, ser ungido por Dios, régimen paternalista (se otorgan favores pero no se puede exigir nada), etc.

Jaime Churruca

Si José y Pedro son protagonista y antagonista respectivamente de una historia que supera la anécdota del guión para cobrar representatividad social, el personaje de Jaime, desdibujado a lo largo de todo el film, cobra sentido solamente en el momento de su ejecución con otros monjes. De Jaime sabremos lo que la iluminación nos dice: ésta, puntual sobre el rostro, da idea de su misticismo y de su bondad, pero poco más, hasta que en una conversación tele-

fónica dará cuenta de su actividad misionera en tierra de herejes: Catalunya.

Luís Echevarría

Es el marido de la niña-mujer Isabel, con antecedentes familiares poco claros -republicanos- pero militar al fin y al cabo. Gubern plantea el matrimonio de la hija-flor de la familia con un militar como una clara alusión a la conveniencia de la endogamia en el seno de este cuerpo social. Echevarría será militar pero tiene la "culpa" de su familia dentro y en un momento crucial,añorado de su mujer y de sus hijos, se planteará la deserción en un acto de subterránea cobardía. En este instante José Churruca (Franco-Hombre) interviene y da luz a este infeliz (permanentemente en claroscuros) aludiendo al estado de ánimo del Generalísimo (Franco-Dios), salvando así el honor de su hermana, evitándole tener que "apechugar con un desertor al que de buen seguro rechazaría.

José es el ángel de la guarda del país, el tipo de hombre que el régimen propone: obcecado, austero en su vivir, noble, primitivo en sus sentimientos, valiente pero nada crítico con ninguna situación, ni discursivo en sus propuestas. Solamente eso: un buen recipiente para un discurso dogmático. Luís presenta otra opción, resueltamente aceptada al final pero en absoluto olvidada. Luís (requeté) tiene más dudas, quizás algun tímido planteamiento político (todo esto no se explica en el film, sólo se ilumina) pero que lo diferencia del hombre-nuevo-puro y servicial que es el heroe, José Churruca, el que merece real-

mente ser ovacionado cada día de la Victoria.

La mujer en Raza

El film es a todas luces un discurso masculino sobre lo masculino. Y no hay ningún intento de plantear nada nuevo al respecto más que el de impresionar al público con unos personajes legitimados por el régimen dispuestos a defender el país a costa de lo que sea, incluso de su vida. Pero detrás de estos personajes hay tres personajes femeninos claros que dan el tono al discurso de los varones. La madre, Isabel Andrade, será sin ninguna duda la representante de la madre-patria, aquella representación de lo auténtico, añejo, tradicional, legitimado por el tiempo y que permite tener presente lo importante y trascendente en todo momento. Ella será digna en la pobresa (cuando muere su marido) y no ambicionará nada distinto a lo que tiene; ante ella se desenmascará el "filocomunista" Pedro, su hijo, en una clara alusión al oportunismo e instrumentalización patriótica ilegítima que se atribuye a los comunistas. El vejará a su madre al mismo tiempo que también traiciona a su patria. A la vez, José defenderá a su madre, que es lo mismo que defender a la patria. En esta escena con la madre como centro se empieza a definir el problema que luego irá generalizándose al plantearse la guerra civil. Todos, Jaime, José y la madre (Iglesia, Ejército y Patria) frente a un contraluz con la figura de Pedro (la Política). El significado de la lectura es de una obviedad aplastante.

La madre será expoliada por los cuervos que expolian la patria, pero Madre y Patria serán vengadas. Vale la pena, creemos, precisar que la madre es portadora de un estado de gracia sin retórica con el que ilumina a los demás, pero en el recuerdo de José prevalecerán las palabras del padre Churruca en relación al valor de los soldados españoles. En este caso la madre transmitirá los valores, el padre dirigirá "post mortem" el contenido de una acción.

De Isabelita, algo hemos dicho anteriormente, pero está clara su función de "comparsa". Ella cumple el papel que ha de seguir toda hija dilecta, tomar estado y dar hijos a la sociedad. Nada más. En las discusiones entre los hermanos con la madre ella no participa y sólo hace acto de presencia al final de la guerra cuando ha sido tomado el frente norte y se reencuentra con su hermano y con su marido. Marisol, aunque breve, tendrá otro papel. El de la novia-mujer que alienta a su hombre a llevar a cabo papeles heroicos. En uno y otro caso nada se dice de su papel en la retaguardia, tanto en el terreno laboral como en el doméstico. Ellas aparecen con el mismo aspecto antes, durante y después de la guerra; ellas no han vivido los acontecimientos ya que representa que estos sólo son importantes para los hombres y la recompensa a los"sacrificios" y "sufrimientos" (que no parecen haber vivido estas dos mujeres) la tendrán en las personas de sus hombres. Así, de un plumazo, en pocos planos, se ventila, se obvia y se ignora lo que la mujer ha vivido y, en consecuencia, lo que ésta ha hecho.

(1)

3) LA NOCHE DEL CINE ESPAÑOL

(4) ¡!

INES DE CASTRO

Inés de Castro (?-Coimbra 1355). Noble gallega, hija de Pedro Fernández de Castro, señor de Monforte y Lemos. Fue a Portugal con el séquito de Constanza Manuel, esposa del hijo mayor de Alfonso IV, Pedro. Mantuvo con éste relaciones amorosas y, muerta Constanza (1345) se casó con él secretamente (1354) teniendo con el varios hijos. La influencia de Inés y de sus hermanos en corte provocó una fuerte oposición y el rey la condenó a muerte. Al ascender al trono Pedro hizo público el matrimonio y la hizo enterrar solemnemente en Alcobaza. Su figura pronto fue mitificada y ha tenido una gran tradición literaria: destacan el poema de García Resenda, la tragedia de Antonio Ferreira y el tratamiento dado al tema por Camoes a "Os Lusiadas" en Portugal (siglo XVI), y las tragedias castellanas de Jerónimo Bermúdez (1577) y sobre todo de Vélez de Guevara ("Reinar desoués de morir", 1652). El tema pasó a la literatura neoclásica y romántica (Víctor Hugo), a la ópera (Pasiello) y ha perdurado hasta hoy (Montherland). (1)

Este film se ha convertido en la "primera" "Reina Santa" ya que cronológica y dinàsticamente plantean periodos correlativos de la historia de Portugal. Lo que aquí se narra son las vicisitudes que una dama castellana, Inés de Castro, vive en la corte portuguesa. Probablemente la existencia de films históricos relativos a Portugal obedece a

planteamientos políticos estrechamente vinculados a la simpatía que en esos años se dispensaban los dictadores de aquel país y del nuestro. Como ya se señala en el apartado del cine histórico y el franquismo, el concepto de "cruzada", tan defendido durante los primeros y segundos años del régimen de Franco, va asociado a una idea de reconquista que encuentra en toda la Edad Media española un marco de referencia evidentísimo. Probablemente cabría la posibilidad de realizar un catálogo de cuantas veces, como y de que manera la idea de cruzada contra el infiel está presente en estos films. De hecho, en las películas que hemos analizado y que tratan de personajes públicos (reinas, damas, nobles, etc.) en las cortes o ambientes de otros países, siempre se plantea el conflicto entre mentalidad españols (acertada, católica, justa, ética, etc.) y mentalidad extranjera. Raramente sin "evangelización" hay coexistencia pacífica. Inés de Castro es uno de estos films que reflexiona sobre el conflicto que cualquier hispánico de turno puede vivir en relación a otro país los distintos intereses que mueven sus respectivas conductas.

Pero Inés de Castro es, por varias razones,un film de excepción. En primer lugar nos atreveríamos a formular que se trata de una cinta en que su puesta en escena pretende llegar bastante más lejos al pronunciarse por un tratamiento expresionista de los personajes. Los ambientes tendrán, en algunos casos, categoría de personaje al superar el estadio de falso naturalismo por el que optan Orduña y Lucia (por citar dos ejemplos), al estar trabajados lumínicamente de

forma propia y no exclusivamente como marco de referencia, en medio del cual los personajes desarrollan su actividad interpretativa. El film nos ha representado una cierta bocanada de aire fresco, dado que se intuye en él un esfuerzo por armonizar drama con manera de contarlo, planteando al público algo más que emocionarse y llorar cada cinco minutos.

En el film, donde también excepcionalmente encontramos un montaje alternante bien planteado (escena de caza de caza de Pedro I - escena de la captura de Inés por las tropas del rey) logrando un efecto dramático perfectamente sólido. El sonido está trabajado en consonáncia al discurso global del film, superando en algunos momentos la redundancia simplona de la inmensa mayoría de producciones estudiadas. Pero sobre todo la elección de las secuencias que definiran el drama y las elipsis que servirán para encadenar las acciones dan a entender que el producto fue seriamente planificado dentro de la precaria producción de la época. Antes nos referíamos a la excepcionalidad del film y aunque sea superficialmente hemos destacado unas cualidades técnicas que lo hacen sobresalir -como excepción- de entre el conjunto más o menos anodino. También el guión y el planteamiento requieren una atención especial.

La historia

El film se inicia con el clásico planteamiento cronológico mediante el cual se situa la anécdota histórica que el film pretende desarrollar. Año 1336, el rey de Castilla Juan Manuel entrega a su hija Constanza de Manuel el dia 27 de

marzo al infante don Pedro de Portugal (Pedro I), hijo de Alfonso de Portugal y con ello sellan la paz entre los dos reinos. La entrega de una mujer hace posible que entre Castilla y Portugal sea efectiva una paz duradera.

Constanza irá acompañada de Inés de Castro, que es su dama y mejor amiga, de quien Pedro I se enamorará enseguida. Inés de Castro además estará en estrecho contacto con los nobles castellanos de la corte que plantean la necesidad de vigilar al infante ante la eventualidad de que éste acabe ocupando el trono de Castilla. En todo momento, la relación entre la idea de Castilla y la de España está presente, dada la consideración de que, es precisamente este reino y no otro el que fraguará los destinos de la patria. Por lo tanto, todo lo que acontece a Castilla hará referencia a toda la Hispanidad y será trascendente. Este planteamiento aunque presente en el film no condiciona -como en el caso de Locura de Amor o Catalina de Inglaterra- el sentido de la narración ya que ésta, aunque se desarrolle en un marco político, tiene otro objeto: la historia de un rechazo y de una pasión amorosa en la que tanto en un caso como en otro la mujer tiene la peor parte. Es objeto del film parece ser este y a su servicio habrá una historia política -enfrentamiento entre dos noblezas- que será la que dará grandilocuencia a la anterior. Porqué en Inés de Castro, a pesar del título -como en otros films- el auténtico drama lo vive Pedro I, que inicialmente soportará a una Constanza poco apasionada y los avatares y las intrigas po-

líticas le arrebataran a su "adorada" Inés. Pero este mismo personaje perderá fuerza ya que aunque en mayor grado que sus mujeres él tampoco poseerá la voz del discurso político que estará en manos de los nobles de ambos lados.

Es interesante esta progresiva cesión de la autoridad. Constanza la delegará en Inés, ésta en Pedro I y éste aparecerá como alguien que depende de sus nobles para desarrollar su experiencia vital. Hasta aquí todo es lógico, es decir, es consecuente con un determinado planteamiento del papel del sujeto en el discurso, pero reafirma una vez más la presencia patente de los silencios historicos. Las protagonistas -Constanza e Inés- viven pasivamente su existencia y nada aportan en realidad a la existencia de la colectividad a la que pertenecen y parecen no aportar tampoco nada a sí mismas. En todo caso son alguna cosa en función a su relación con el protagonista quién en sus decisiones optará por una determinada prioridad que las hará favoritas o no de sus deseos.

A tal grado llega la pasividad de los personajes femeninos que estos jamás determinan sobre su futuro positivamente.Constanza dejará de lado sus aspiraciones como "esposa" del rey en el mismo momento en que intuye que su esposo ha fijado su vista en su mejor amiga. Constanza se abandona y retira inmediatamente a "morir" en el momento en que intuye que su vida ha dejado de tener sentido pues ha sido otra la elegida. No hay lucha. Estos aspectos -pasividad, abandono- son entendidos como positivos en el discurso Inés de Castro, como en tantos otros films, mientras que en los hom-

bres el combate los dignifica y los hace merecedores de una recompensa. Lo que en unos es virtud en otras es pecado, sería arrogancia. Entendemos que los planteamientos éticos que la"Sección femenina" contemplaba como necesarios para cualquier jovencita que quisiera mantener su dignidad, tienen una buena representación en este film, pues incluso la misma protagonista titular no da ningún paso a favor de su relación con el rey y, en todo caso presiona a éste para que se olvide de ella. Nunca a favor de los acontecimientos que la favorecen; primero estará siempre el bien de su amo.

Inés se verá favorecida desde el principio por el monarca, pero su atracción hacia él tendrá una coartada política que es la que le suministran los nobles castellanos que creen conveniente esta proximidad. Así, ella, a pesar de sus sentimientos "adulteros" se verá liberada de un castigo inicial al tener prácticamente que mantener esta relación por cuestiones de estrategia. Pero el castigo, como en Mariona Rebull, vendrá a la larga (Inés será ejecutada por aquellos que la consideran un peligro para su patria, Portugal).

Nos parece interesante resaltar cómo en torno a la figura de esta mujer se plantean dos de los temas que aparecen constantemente en los films estudiados. Uno de los temas es el que establece los motivos por los cuales la mujer puede tener acceso a la gran política y que fundamentalmente se encuadran en la necesidad de intervenir cuando hay un peligro para la patria y que generalmente,como en el caso de María de Padilla o la misma Agustina Zaragoza, el esposo-novio no

puede o no quiere hacerlo. Entonces, ellas, ante la deserción del hombre, actúan. En Inés de Castro se respeta el primer motivo que hace referencia a un hipotético peligro para la patria (Castilla) que la hará mantener su contacto con los nobles castellanos. Otro aspecto es la fórmula que algunas de estas mujeres utilizan para sus fines y que,entre otras,la intriga palaciega es una de las más destacadas. (Catalina de Inglaterra, La princesa de los Ursinos), aparentando que por otro lado es la más apropiada al carácter femenino. Creemos importante reseñar cómo estas mujeres a pesar de estar "casadas" y por tanto adoptan la nacionalidad del esposo-amante, no pierden jamás su calidad de españolas y se legitima en varios casos su actitud hostil contra el país que las ha recibido, Catalina o Inés con su muerte-redención en la primera, o muerte-castigo en la segunda, y para el país de adopción, el mismo castigo también: la locura y el arrepentimiento. Si en relación a Catalina de Inglaterra formulábamos que Ruís-Castillo redimía "in extremis" a Enricue VIII mediante una secuencia en la que por la locura se daba cuenta de la calidad humana de su primera mujer, Pedro I, el cual no supo defender a Inés, enloquecerá y verterá su locura contra sus nobles.

Este castigo cinematográfico es elocuente por sí mismo, y nos da también la medida de cómo se plantea un régimen transmitir a sus súbditos una determinada noción de las relaciones internacionales, preveniendo de todo lo que no sea tradición hispánica; dando a entender el grado de compromiso que un patriota tiene con su país. Ellas, en mayor o menor

grado siguen manteniéndose fieles a la tradición y esto, en tanto que mujeres-receptáculo de una ideología y de una manera de entender el mundo, es legitimado y entendido como correcto, mientras que en el hombre esta actitud no es en absoluto aceptada.

El retrato que Luís Lucia desarrolla en La princesa de los Ursinos de Felipe V, va elaborándose a partir de una actitud débil inicialmente en la que se plantea su indecisión respecto a su país de origen y a su país de adopción. Al finalizar el film vemos ya a un patriota, a un verdadero rey de España que es capaz desde este momento de vencer a las tropas invasoras. Convencimiento personal y éxito van en los hombres-personajes, indisolublemente unidos. En la mujer, el éxito no tiene lugar ya que su opción es el abnegado sacrificio y es esta acción misma la que comporta satisfacción y recompensa.

La rivalidad de dos mujeres

Sin llegar a los extremos planteados en La duquesa de Benamejí, en la que la misma actriz da imagen a dos tipos antagónicos de mujer, en Inés de Castro parte del drama vendrá arropado por la presencia de dos mujeres distintas. Si en La duquesa de Benamejí la mujer"mala" lo es en tanto que su amor necesita de artimañas para conseguir imponerse, en tanto que no hay total entrega de ella si no hay eliminación física de aquella que representa la bondad, la mujer"buena" lo es en tanto su entrega es desinteresada y se impone limpiamente. En Inés de Castro el enfrentamiento no llega a tanto,pero sí en cambio, hace referencia a la falta de seriedad de la "aman-

te" y luego esposa, frente a la gravedad de la legítima. Como el film toma claramente partido por Inés, respeta a ésta su actitud casquivana en relación a Pedro, cuando aún vive Constanza, mientras que en Catalina de Inglaterra el mismo comportamiento es censurado en la figura de Ana Bolena.

El film se mueve entre dos ejes: dos mujeres enamoradas de la misma persona y dos reinos vigilantes ante un mismo futuro rey: Pedro I, los directores dejan la solución de cada una de las partes en conflicto en manos de aquellos que se sienten afectados, pero sin dar en el primer caso auténtica decisión a las mujeres. La fatalidad se impone y la muerte de una de ellas deja más o menos el campo libre (sin que siga pecando) a la rival. Y no ha habido intención en esa muerte (al contrario que en La duquesa de Benameji) de tal manera que Inés puede pasar a encarar el fin de sus días con toda dignidad. No hay pues decisión, enfrentamiento, discusión o desarrollo dramático en relación al primer conflicto porqué, en definitiva, el amor de una mujer es considerado como cosa natural ante la presencia de un hombre atractivo o poderoso. Ahora bien, cuando ese amor favorece la existencia de un conflicto en un hombre, entonces si, ya es importante. El amor de un hombre a una mujer es importante y dramáticamente así será tratado, el amor de una mujer a un hombre es "natural" y no debe alterar a ésta en nada. Ha trascendido la "crueldad" de Pedro por la muerte de Inés; no lo han hecho, en cambio, los sentimientos de Constanza al verse "abandonada" por Pedro.

El film pretende recrear unos ambientes que permitan reconocer en ellos algun tiempo pretérito, pero sin establecer una exhaustiva acción reconstructora, dando una cierta presencia a los quehaceres domésticos como los de lavanderas, costureras, hilanderas, suponemos que en un intento de plasmar el otro lado de una corte ostentosa de la que, como mínimo, se reconoce la existencia de ocupaciones para el mantenimiento de una infraestructura. Así, aunque las protagonistas básicamente estan presentes, existen en el celuloide, sin insinuar actividad social alguna más que las sesiones de bordado conjunto, aparecen en algun momento otras mujeres con ocupaciones propias en estancias propias en las que la voluntad del hombre no decide. Este comentario no significa en ningún momento que tales "presencias" sean relevantes en el discurso que se analiza, sino que tiene como único objeto simplemente constatar su existencia, minúscula, pero tal y como anunciamos el comentario, excepcional.

El film conoció un fuerte impacto en la prensa, concretamente dentro de la revista "Primer plano", que en los números 185, 220, 221 y 223 le dedica varias páginas. En todo momento se resaltan las innovaciones que esta producción hispano-lusitana incorpora y que fundamentalmente se centran en la utilitzación de maquetas para determinados planos de difícil reconstrucción arquitectónica, pero sobre todo, lo que más interesa es el tema de la coproducción en la que ambos realizadores parecen haberse encontrado muy a gusto.

García Viñolas comenta en el número 185 de la revista anteriormente citada, su criterio al plantearse Inés de Castro:

"El tema tiene una sugestión dramática arriesgada. Un dramatismo que no es circunstancial, como el de las obras de Shakeapeare. La figura de Inés de Castro es simplemente la de una bella mujer sensual, remansada en el amor a un rey que a la hora de la muerte se contenta con decir a sus asesinos que tiene tres hijos. (...) Y está Constanza, como contraluz. En fin, un cuadro histórico apretado, un nervio dramático considerable, un lirismo apresado entre los colores de una época que está documentada por esa piedra de Alcobaza". No hay que olvidar que esta cinta fue declarada de "interés nacional". Gómez Tello también enumera sus virtudes: "Pienso que el cine ha escrito en imágenes -en trazos cinematográficos- una crónica, de grandes hojas abiertas, como aquellas del terrible don Pedro. (...) Crónica con toda su austeridad expresiva. Con el subrallado de los rasgos espirituales de sus personajes. Porqué todos los personajes cinematográficos tienen un perfil duro de líneas muy agudas". (2)

(1) Gran Enciclopèdia Catalana, Edicions 62, Barcelona 1981

(2) "Primer Plano", nº 221 (7-I-45)

LA DAMA DE ARMIÑO

La narración, situada en el reinado de Felipe II, nos habla de Catalina (la Dama de Armiño), hija de Doménico Teotocopuli, mujer cristiana e hispana (a pesar de la procedencia de su padre), que se enamora de un judío, el orfebre Samuel Hebrahim. Se trata pues de una relación con un obstáculo religioso y otro de clase, ya que se confrontan un personaje "linajudo" (Catalina) y otro de raiz popular y artesana. La trama amorosa que preside el relato es el cajón de sastre donde se introducen otros temas: el de la rivalidad entre dos mujeres, ya que Samuel es pretendido a la vez por una muchacha morisca, Jarifa; el de la rivalidad entre dos hombres que aspiran a la misma mujer, ya que Catalina es asediada por Don Luís, discípulo de su padre; el del despecho amoroso que sufre Andrés, otro artesano hebreo que pretende a Jarifa y que estando celoso de Samuel precipita los acontecimientos que complican la vida de los protagonistas,y el de la vida ejemplar del pintor de origen griego afincado en Toledo, el de su arte y su concepción estética, así como la vida ejemplar, y no tan ejemplar de su hija Catalina. Todos estos detalles de la intriga argumental tienen un telón de fondo contundente que parece el objetivo último del discurso moral del film: la defensa de la religión cristiana como la única y verdadera, como aquella capaz de redimir cualquier falta y bajo la cual se pueden amparar conductas y comportamien-

tos varios. Y esta defensa, justificada en el film por la convivencia de judíos, cristianos y árabes en la Toledo del siglo XVI, tiene sus tintes racistas, suficientemente explicitados en el film como veremos a continuación.

Catalina no protagoniza ninguna gran gesta histórica; tiene el privilegio y la entidad de ser hija del pintor y su mérito, aquello que hace de ella un personaje ejemplar, es su espíritu religioso, patente en cada uno de sus actos. Ella es el prototipo de un empeño evangélico y apostólico, ya que en definitiva la historia de La Dama de Armiño es otro mensaje de cruzada contra el extranjero, el enemigo, el infiel y no el de tierras lejanas sino aquel que ocupa el mismo territorio"nacional".

El amor de Samuel por Catalina es la chispa que inicia su proceso de conversión religiosa. Perseguido por la justicia se esconde en la habitación de Catalina, donde pasan la noche juntos en íntima relación amorosa (elíptica en la película mediante una iluminación que deja en sombras los labios de los amantes y sólo ilumina sus frentes, y mediante un casto movimiento de cámara que los hace salir del campo visual para detenerse en el paisaje reencuadrado por la ventana) la cual produce fruto. Catalina queda embarazada (en el film nos enteramos de ello sólo por una artificiosa frase de la protagonista: ..."en mí se apresta a nacer una nueva vida") y el padre no sólo no es legal sino que no es cristiano. Pero todo tiene arreglo: según expli-

cación del propio Samuel, refiriéndose a su cambio espiritual y haciendo alusión a la noche del pecado dice:

..."desde aquella noche Dios está conmigo".

..."no acudí a El por temor a la muerte sino porqué ya estaba con El desde el día que la conocí. Pero fue ella quién me enseñó a nombrarlo".

..."las sombras de la noche nos envolvían, ni ella ni yo podíamos ya volvernos atrás. Fue entonces cuando Catalina me llevó ante Aquel (Jesucristo) y se hizo el milagro".

¡Qué manera de tolerar cinematográficamente una falta como la de Catalina y Samuel! Pero a cambio de una conversión cualquier procedimiento parece ser válido. Y así se justifica a Catalina, desviando su desliz amoroso hacia su misión apostólica propagandística, patente también en las cartas que hace llegar a Samuel, mientras está preso, que versan todas ellas sobre temas religiosos.

No así se justifica a la otra mujer, Jarifa. Su presencia física está cuidadosamente pensada para crear distancia entre ella y las espectadoras: de tez oscura, con tatuaje en la frente, con el pelo descaradamente suelto, con sus rasgos exóticos, la muchacha es la encarnación del amor mal proyectado. Aparece siempre con iluminaciones tortuosas, en ambientes sórdidos, su actitud amorosa con respecto a Samuel tiene más de esclava incondicional que de enamorada "digna". Así es presentada por ejemplo en un plano donde Samuel está en la cama con un perro a su lado y

con Jarifa a los pies, medio tendida, en posición casi perruna. Su amor por Samuel le lleva a desarrollar diversos intentos prácticos para primero conseguir su amor y después para que el de Samuel y Catalina pueda realizarse. Su amor es incondicional y su sacrificio mucho mayor que el de Catalina, pero el film los tiñe de desmesurados y obsesivos, cuando la coloca en situación de ofrecer su cuerpo al carcelero para poder llegar hasta Samuel. Y este pecado no queda justificado en su caso pues se trata de una morisca, de clase baja, que no se deja convencer religiosamente aunque Samuel intente enseñarle el padrenuestro. Así, ya que no se ha convertido, puede suicidarse al final (suicidio también elíptico mediante el plano en que aparece su velo en el brocal de un pozo junto a una vela que se apaga).

El racismo latente que trata con tanta diferencia esos dos personajes femeninos se patentiza a la vez con los comentarios que otros personajes del film hacen acerca de los judíos. Diálogos como, ..."pues por su hidalga presencia, cristiano me pareció más bien. !El orfebre judío! !Quien creyera! Lo imaginé tan noble y tan cristiano como el conde de Orgaz." (Domenico refiriéndose a Samuel), abundan en la cinta así como una puesta en escena que adorna con sombras, tinieblas, desorden y sordidez los espacios que cobijan a los hebreos: el taller del orfebre, las calles de la judería, etc.

Catalina es la titular del film, pero su protagonismo

tiene matices. Ella hace y dice poco, al contrario de Jarifa. Su actividad principal es la del apostolado, su función la de estar al servicio de una idea religiosa y clasista para beneficiar al hombre que en realidad protagoniza la historia. Ella, como correa de transmisión de unos valores incuestionables hace de intermediaria para aquello que es calificado de milagro: la conversión de un judío. Y el beneficio, aunque valioso para la mujer, al legitimar así su situación, lo es mucho más para Samuel, que salva su piel, salva su alma, consigue su integración en una família de linaje y pretende incluso salvar el alma de su padre (que murió sin conversión) a través de su arte (la construcción de una custodia). El amor cristiano, la fe cristiana y al arte sacro han triunfado gracias a una dama que alberga el conentrado espiritual y moral de las esencias patrias.

MARIONA REBULL

Dirigida también por José Luis Sáez de Heredia, esta película se refiere -como la novela original de Ignacio Agustí- a la vida de unos industriales catalanes y en concreto a la vida de uno de sus miembros: Joaquin Rius.

El hecho de que esta realización tenga como nombre el de una de sus protaconistas significa de entrada una predisposición a contemplar los actos de dicha Mariona Rebull como trascendentales en la historia, en el sentido de que ésta marcará la actuación y sobre todo el posterior desarrollo psicológico del personaje masculino. Blanca de Silos dará aquí cuenta de un desarrollo dramático en el que sin lugar a dudas esa mujer independiente, que se situará a una distancia considerable de sus obligaciones de esposa, será la causa que provoque el desconcierto en una empresa que por ende podría ejemplificar a la patria (1).

Aquí no hay ningún tema bélico pendiente, ningún trabajo teórico sobre la trascendencia del discurso sobre la historia, no hay lucha contra el francés, el inglés, el bandolero o los intrigantes habituales de cualquier corte. Aquí el peligro está dentro de casa y está encarnado por una mujer de principios de siglo que se atreve, a despecho de sus "naturales" obligaciones, a mirar fijo a su contrincante masculino y a proporcionarle exactamente, milimétricamente incluso, el mismo trato que su esposo le dispensa a ella: la frialdad.

Desde el principio Joaquin plantea a Mariona una rela-

ción que le permita ir tranquilo a casa, abandonarse a unas convenciones sociales y dar un heredero al negocio familiar. Todo esto y nada más. Mariona, por su parte aspira a una relación más satisfactoria y al no encontrarla en su matrimonio la buscará en Ernesto que cumplirá el papel de amante.

Establecido así el tema del triángulo se desarrolla acto seguido el tema de la lucha entre los dos elementos masculinos en la que Joaquin parece reflexionar sobre el verdadero sentido de sus relaciones con Mariona, a lo que ésta no dará respuesta satisfactoria alguna.

El personaje de Joaquin, construido en el film para enternecer a los espectadores a pesar de sus "masculinos" defectos (utilitarismo, posesión e intransigencia) jamás hace concesión alguna ni tiene fisuras en su planteamiento: sigue siempre una misma dirección y con todos los obstáculos que se le presentan, acabará siendo al final del film un hombre feliz que se sentirá satisfecho de sí mismo al comprobar cómo su hijo -en el que había detectado veleidades de los Rebull- acepta el compromiso histórico de seguir en el negocio de la familia al dejar de lado todo lo que tiene que ver con el placer.

El tema del placer

El placer y por tanto su oponente, el sufrimiento, será el "leit motiv" interno que va condicionando la narración. Mariona y Ernesto y posteriormente el mismo Desiderio serán los elementos que se muevan en esta dirección y todos ellos serán castigados. Mariona y Ernesto mueren a consecuencia de la bomba que estalla en el Liceo, cuando se encontraban

furtivamente juntos en un palco. Desiderio será convenientemente reconvertido para la causa de la "obligación" después de que él -hombre al fin- valore definitivamente de forma positiva la tarea de sus oróceres masculinos. Y también el mismo Joaquin reconvertirá sus devaneos con una "austera" cuoletista e irá al reencuentro con su nuevo hijo. Está muy arraigado entre el ambiente de esa casta de pequeños fabricantes textiles catalanes el axioma de que sólo es constructivo el sufrimiento que da el trabajo y por lo tanto es consecuente que unos personajes que pretenden ser los representantes de este sector social tengan también como norte de su comportamiento este mismo código de valores.

Catalunya es un tema poco tratado en la filmografía que se desarrolla durante estos primeros años bajo el régimen franquista, ya que esta nacionalidad fue literalmente "conquistada" a las"hordas comunistas""separatistas" sólo al final de la contienda. Una vez "liberada" Catalunya quedan para los falangistas -encargados de la reconstrucción nacional- árduas tareas para evitar el resurgimiento de aquellos elementos reconocidos como idiosincráticos de la "región" catalana. En cambio sí era posible abordar el tema desde una perspectiva rentable y el equipo de Heredia así lo vió al plantearse un film en donde se potencia el ejemplo que puede ser para los "españoles" el comportamiento austero de una burgesía entregada al trabajo y que lucha por su cuenta contra todo aquello que pueda alterar el orden mediante el cual se desarrolla positivamente una tarea empresarial. Y ahí no entra el jolgorio, los devaneos ni

el arte (que no sea sacro), sólo el sacrificio.

Realmente nada es casual en un planteamiento de este tipo. En la conducta del prohombre Joaquin Rius, inevitablemente el sufrimiento le conducirá a un reencuentro consigo mismo y sus frutos serán la tranquilidad de lo monótono, que l fin consolida gracias a poder contemplar cómo habrá alguien que continuará lo que el y su padre han elegido. El no muere ya que seguirá viviendo en su hijo, para él no hay castigo, en todo caso sólo hay cachete. Sin embargo los personajes que viven para el placer serán todos inexorablemente eliminados: Mariona y Ernesto, de los cuales ya hemos hablado, pero también Pamias y el personaje que encarna Sara Montiel.

Mariona es presa de la intriga y de los malos deseos: - "Lo matarán",dice con satisfacción cuando se entera de que su marido ha recibido un anónimo en el que lo amenazan de muerte. También miente, cuando le dice a Joaquin que ha decidido romper con Ernesto, cuando evidentemente no es cierto, o cuando yendo al encuentro de su amante dice a su marido que va a visitar a unas amigas. Ernesto es altanero, frívolo y desafiante. Ambos morirán en atentado anarquista, que es lo mismo que elegir la línea de asesinato por guante blanco. Así el"destino"llega donde Joaquin no puede.

También personajes secundarios como Pàmies o el hijo de Llobet tendrán que centrar su actuación moral. El hijo de Llobet, que hace un desfalco, tiene que bajar la cabeza y despedirse para siempre de su arrogancia dado que el

perdón con que le favorece el Sr. Rius tiene por precio la fidelidad perruna. Y Pàmies, un contable de toda la vida de la empresa, representa el arquetipo del empleado con imagen de cordero y piel de lobo, lleno de rencor hacia su amo. Pàmies caerá accidentalmente de un andamio encontrando la muerte y en consecuencia también el "destino" se pone esta vez al lado del orden, facilitando el camino a los deseos de Rius.

Dos mujeres

Dos mujeres llenan en el film la vida de este industrial: Mariona y la cupletista. Ambas psicologías tienen, narrativamente hablando, una función de prólogo y epílogo. Mariona ayuda a confeccionar las posiciones de Joaquin en relación a la actividad social introduciéndolo en ambientes poco cercanos a su primera condición de hijo de industrial modesto. También Mariona le iniciará en el complejo engranaje de las relaciones humanas y a tomar posición en relación a la posesión, los celos, los convencionalismos. En esta primera experiencia desarrolla un sentido de sacrificio que se explicita cuando decide privarse de su mujer y entregarse de lleno al trabajo y a las tareas sociales que, en consecuencia éste conlleva para un industrial que quiere contar en el concierto económico de su país.

Hay, en esta primera fase, un elemento que despunta y que será el norte del comportamiento de Don Joaquín: la rentabilidad. Este criterio, por supuesto, aplicado de cara a consolidar su actividad industrial. La moral se res-

peta sólo si representa prestigio (si es rentable socialmente) y por tanto nada hay de su relación con los trabajadores (sólo Pàmies, medio loco, se le enfrenta al final de su vida) mientras que si domina el de su relación con Mariona, por la que se sentirá atraído cuando esta retoma su autonomía, su condición de mesa camilla y se retira con su hijo al campo. Es decir, la deseará mientras no la posea, antes de casarse y cuando ella lo abandone para recuperar la relación con su amante. Al final, todo será bochornoso y por tanto habrá que olvidarlo.

Lula, la cupletista, en cambio, será el definitivo pañuelo de lágrimas sobre el que un hombre cansado depositará sus angustias pasadas sin tener que dar nada a cambio (otra vez una operación rentable). Este personaje femenino, epílogo del film, representará claramente para Joaquín la tentación de dejar correr sus deseos libremente sin aparentar ya nada. Sus prejuicios primero y su último deber después, harán intransitable dicha vía, ya que criterios utilitaristas (¿qué dirían sus colegas de una relación de este tipo?) y de rentabilidad (cuando se decide a marchar con ella su hijo, futuro director de la fábrica, decide mantenerse a su lado) impedirán este giro en su trayectoria vital.

Ambas mujeres han sido el peligro de su vida. Lo honorable, leal, rentable y cabal está en el mundo de los hombres; la duda, las pasiones, la incertidumbre y el despil-

farro (Mariona equivale a caprichos y lujos, a Lula hay que pagarla pues es una "mujer de la vida") se situan una vez más en el mundo de las mujeres.

(1) Joaquín Rius cargará con un país revuelto y con los escollos pertinentes que esto significa para la empresa; ambos devenires irán creciendo a medida que sus conflictos conyugales, a medida que su relación con Mariona vaya haciéndose más ambigua debido a la presencia entre ambos de Ernesto, el anterior novio de ella.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS

Catalogada como una de las primeras grandes producciones históricas, esta película se centra en dos temas esenciales: 1) una patria en peligro, 2) una situación cuyo peso recae en una mujer. El film plantea por parte de Luís Lucia, un único objetivo: el de "reflejar la espiritualidad de los tiempos" (el siglo XVIII) (1), con lo que se queda al margen de cualquier crítica a su planteamiento del tiempo histórico. Así, La princesa de los Ursinos, que nos habla del peligro que para la integridad del territorio español tendría el apoyo de Luís XIV a su sobrino Felipe V (Fernando Rey otra vez!) en el tema del Archiduque Carlos, nada nos dice del apoyo que éste tiene en Catalunya. Los territorios por los que la princesa pasa en su llegada a España nada tienen que no sea simple decorado. Territorio e historia sólo conectan en Castilla. Esta simplificación del conflicto estiliza el problema para resaltar lo que realmente interesa y que no es ni la espiritualidad de los tiempos ni, si mucho se apurase, el papel que en esta intriga juega Ana Mª de Trémoille. Lo que realmente importa es aleccionar sobre y desde la perspectiva de la cruzada nacionalsindicalista hablando sin hablar del gran tema tabú de la época: la Guerra Civil.

El peligro: lo extranjerizante (Francia). Todo lo que plantean verbalmente los personajes arropados por una puesta en escena tendenciosa, consiste en resaltar los ideales nacionales (el alma española) enfrentándolos a la barbarie a-ética i a-moral de lo extranjero. Así, la princesa aún al margen de que desde el principio se le notará una recámara

pro-española, o como mínimo favorable a entender lo hispánico, será tratada mediante claroscuros, sombras en el rostro y desproporción en su vestuario y maquillaje, haciendo difícil la identificación por parte de las espectadoras o espectadores. Pero donde más se notará el maniqueísmo será en los personajes masculinos que actuarán de protagonistas. Estos -Don Luís, el Cardenal e incluso los "villanos" de la posada y el mismo posadero- jamás irán con pelucas rizadas, mientras que sus antagonistas -el ministro francés, el embajador de Francia y los intrigantes que se reúnen con la princesa- irán vestidos con trajes sofisticados -poco masculinos- y pelucas. En ambos casos está clara la intención de otorgar a unos la posibilidad de seducir al público mediante un proceso de identificación, mientras que en el otro caso, el rechazo es más sencillo en tanto que son los representantes de una estética hostil.

Esta puesta en escena que confronta estética y verbalmente dos mundos, está al servicio de mantener la idea de que Francia tiene una secreta intención consistente en anecionar la península en contraposición a la idea de independencia de los gobernantes de la época. Ahora bien, hay que matizar y ver que en realidad no se está hablando de un dominio físico sino ideológico y que es, respecto a éste, que hay que mantener la autoafirmación nacional. Así, se habla de guerra civil -intervencionismo aliado, Inglaterra, Austria, Holanda, etc.- frente a todos, contra todos, partiendo de la anécdota que suministra el personaje de la princesa de los Ursinos.

Ana Mª de Trémoille fue enviada por Luís XIV para que intrigara junto al rey con el objetivo de conseguir que éste, mediante un cambio ministerial, abriera la posibilidad de que el ejército francés -sin condiciones- viniera a luchar contra las tropas aliadas encabezadas por el Archiduque Carlos, pretendiente al trono de España; Luís XIV, entonces, una vez ganada la guerra, hubiese podido pretender que España fuera simplemente una provincia de Francia.

¡Cuanto enemigo!, suerte que, como dice Don Luís en un momento del film en el que él se autodefine a la Princesa, pasión y orgullo español podrán al final con tanta truculencia extranjera. De un lado los aliados del Archiduque y de otro lado Francia. Léase: de un lado los aliados con la República, y Franco solo contra todos con la única "arma" del destino universal de una raza única.

Ana Mariscal (La Princesa de los Ursinos)

Cuando al principio decíamos que a este personaje Luís Lucia le otorgaba una recámara en la que cabía la posibilidad de reconvertirse para la causa hispánica, nos referíamos a los trazos que de ella nos da en la presentación. Esta está planteada mediante la confrontación con otro personaje femenino -su acompañante- casquivano, ignorante e intrascendente al que se contrapone la serenidad, nobleza y rectitud de la Princesa; todas estas cualidades defendidas como hispánicas, con lo que se supone que ganarla para la causa será bastante fácil.

El personaje irá evolucionando de forma nada original:

1) convencida de que viene a cumplir una misión en favor de su patria, 2) con el encuentro con un hombre por el que sentirá una atracción indudable sin que varie el objetivo de su misión, manteniendo su actitud de "submarino" de Luís XIV, 3) en forma de ruptura se pondrá al lado de la causa "hispánica" al entender el alma española en la persona del hombre amado, 4) con la imposibilidad de consumar su amor". Así, si bien al principio tenemos una persona convencida de su misión y para la cuál desarrollará implacablemente sus estrategias, al poco, y gracias al contacto con la "esencia de lo español" personificada en la figura de Don Luís, este convencimiento se desmoronará para dar paso a una comprensión de los auténticos valores que hay que respetar. Lo bueno -y Don Luís, alias Javier de Manrique, es bueno- torna bueno, lo malo. Lo verdadero -y Don Luís lo estorna verdadero (español) lo efímero (lo francés).

La Princesa es un personaje extraño en toda la filmografía ya que ella por sí misma no es, como la mayoría de personajes históricos femeninos, portadora de valores que en espera de una oportunidad derramará a manos llenas entre todos los que esten cerca de ella. La Princesa sigue otro esquema, el de la mujer que se lanza a "deberes" impropios" y peligrosos para ser rescatada de su función por un apuesto galán que le recuerda la necesidad que toda mujer tiene de gozar por los hombres y sus actos, olvidándose de ser ella la protagonista de la historia. Ambos desenlaces coinciden: su reconversión para la causa hispáni-

ca va pareja a su reconversión para la causa mujer, dando paso, creemos, a una persona con su rol bien aprendido, lo que la conviérte en ejemplo para el público y por lo tanto, es suceptible de un tratamiento estético complice (primer plano del rostro de Ana Mariscal que nos acerca el personaje gracias a una iluminación ambiental sin ningún tipo de sombra que enturbie su expresión). Al fin, ella ha encontrado la verdad entre tanto obstáculo y un hispánico tonadillero, pero en realidad sobrino del Cardenal, ha sabido indicarle -sin razonamientos de ningún tipo- el verdadero sentido de su existencia.

No es gratuito que en la realción entre la Princesa y Don Luís no esté prácticamente presente la discusión o el razonamiento. El hablará a través de sus dados y ella escuchará su sentir, pero el resto queda al margen, en los encuentros entre el Cardenal Portocarreo y el mismo Don Luís, en los encuentros del Cardenal con el rey y los ministros, etc. A la Princesa no se le atribuye propiedad intelectual alguna, excepto la habilidad en el manejo de su información y la forma de conseguirla. En todo caso, alguna palabra irá diciendo cuando se entreviste junto al ministro con el rey. De las otras mujeres tampoco ha trascendido nada "brillante". La acompañante de la Princesa es despedida por Luís Lucia en la secuencia número cuatro, justo cuando ha dejado de ser útil al personaje principal, y la esposa de Felipe V está a medio camino de ser María Luísa de Saboya o un jarrón chino, lo que es igual a nada.

Ella asiste a las reuniones pero jamás sonido alguno se oye cuando está presente. En esto, el film de Lucia cumple perfectamente el canon: toda la voz la poseen los hombres, la voz de la razón histórica,o si se quiere, del argumento histórico, y la mujer si se atreve a hablar por el pensamiento y a actuar según él, siempre se equivoca e invariablemente es callada por la evidencia y claridad del discurso del hombre que la situa en el campo que le pertoca, el del sentimiento. La Princesa no es convencida, es vencida, y ahí está el regocijo de Don Luís que ha "pódido" con Ana Mª de Trémoille.

El castigo

Nada es trivial -aún en el cine histórico español de esos años- y en consecuencia cuando el destino actúa siempre habrá alguna causa que lo justifique -el hecho histórico o el discurso ideológico que sobre este hecho se elabora- y en este caso el castigo a su osadía de entrometerse en los asuntos de España va a costarle caro a Ana Mª, el novio, como se dice. El capitán, Don Luís, morirá luchando contra las tropas del Archiduque y no podrá dar satisfacción al amor que la Princesa le tributa. Esta, por su parte acepta el castigo casi con ilusión, entendiéndolo como una manera lógica de rendir cuentas de sus malos actos y encontrando en la idea de que Don Luís será capitán de los cielos el mayor consuelo de su existencia. Todo en la corte es felicidad: se ha rendido el Archiduque, la ayuda de Francia ha sido -gracais a la intercesión de la Princesa cerca de Luís XIV- "sin contrapartidas" y ella

es feliz también porqué al fin ha sido castigada y puede sufrir por las acciones que ejecutó y que hicieron también sufrir a los demás. En este caso la muerte de Don Luis adquiere un carácter liberador al permitirle encontrar la felicidad eterna y creemos que no representa un castigo por haber "amado" a una traidora ya que en ningún momento este personaje pierde los papeles; por lo tanto su muerte -heroica, no se olvide- tiene el significado de un castigo para quien se ve privado de su persona y no al contrario.

De otro lado todos los personajes masculinos tienen el signo de la nobleza patriótica grabado en la frente, desde el mesonero (un magnífico Pepe Isbert) hasta Felipe V que aparenta no haber firmado nunca el Decreto de Nueva Planta (1714) y que celebra al lado del Cardenal (2) el retorno de la Princesa.

Este film, producido durante el año 1947, tiene en la prensa falangista cinematográfica de la época un ampli tratamiento. Así, en la revista"Primer Plano", en los números 362, 364 y 365 correspondientes a los meses de septiembre y octubre respectivamente, La Princesa de los Ursinos ocupa un lugar destacado tratándola Luis Ardilla -crítico de la citada revista- como un "canto racial en el más sugestivo de los marcos" y a continuación destaca que: "Con La Princesa de los Ursinos Cifesa y Luis Lucia sirven auténticamente a nobles fines de nuestro cine: ensalzar las virtudes, las glorias de la raza, penetrando en el acervo de la Historia sin supeditarse a los inconvenientes comercia-

les del derroche de tiempo y de medios pecuniarios. La más importante y fastuosa cinta nacional de época constituye hoy una realidad (...) y lo es en grado sumo el relato en imágenes de parte de la vida de aquella Ana Mª de Trémoille, maestra en intrigas que quiso dirigir la política de Felipe V con ignorancia u olvido de que quien dice España quiere decir Independencia. De hecho todo lo que sobre este film se escribe está en relación con los aspectos que Luis Ardilla menciona en su comentario, añadiendo además la necesidad de convertir la Historia en anécdota para que ésta permita una más fácil digestión de la primera. En este punto hacen especial incapié todas las crónicas, lo que les permite ensalzar la buena realización que se lleva a cabo por parte de Luis Lucia.

(1) Del verdaero carácter de la Princesa nada se dice en el film: Esta sólo está al servicio de una recreación del carácter francés y de la nefasta imagen que de éste se tiene en nuestro país, por aquellos años. Nada se dice de su vida amorosa anterior a su venida a España ni tampoco de los verdaderos motivos de su marcha de la Corte que fue debida a la directa expulsión de Isabel de Parma (segunda mujer de Felipe V) cuando ya su influencia había descendido después de los tratados de Utrecht y Parma (1713-1714). Tampoco se trata su actividad política con el mínimo respeto dado que ella fue en realidad la principal representante del partido francés en Madrid.

(2) La presencia de la Iglesia como salvaguarda moral del destino de nuestra patria viene fuertemente representada en esta película en la figura del Cardenal Puertocarrero, verdadero artífice de toda la intriga urdida para conseguir hacer inviables las estrategias que Ana Ma tiene que desarrollar para llevar a buen fin su causa. De hecho, Felipe V manifiesta su hispanidad fuera de toda duda momentos después de una conversación con el Cardenal.

REINA SANTA

"El argumento de Reina Santa se desarrolla en la Corte portuguesa del rey Don Dionís, en un momento de contacto histórico de los dos reinos. Un rey enamoradizo, caballeresco, un personaje espléndido, cuya vida es una sinfonía brillante que se va apagando poco a poco. Y a su lado esa otra "existencia" femenina de la reina, que camina hacia la santidad, la lucha con el hijo rebelde, (...) su devoción infinita por el esposo, su sobrehumano sacrificio de conciliadora entre el padre y el hijo (...) y de un secreto hilo conductor que, arrancando en el sueño de la reina niña, va a terminar naturalmente en su llamada a la santidad". (1)

"Los valores raciales de los dos pueblos hermanos, España y Portugal, se sellan indisolublemente con esa larga cadena de celeloide, mágicamente histórica, que Cesáreo González acaba de lanzar al mercado luso-español. Los millones de seres que hablan nuestras lenguas hermanas garantizan un éxito casi universal a tan hermosa y espléndida superproducción cinematográfica. Mi orgullo como portugués es tan sincero que casi me sentía español la noche del estreno". (2)

Una espectadora española nos dice: "En Reina Santa vemos plasmado el auténtico milagro de una española de sangre real que fue elevada al trono y a los altares. Aragón, tierra de santos y de Héroes, dió esta Isabel al cielo y al trono católico de Portugal, como dio también una Agustina a ese plantel de nombres y hechos heroicos que serán siem-

pre los campos de batalla de España. Como española me siento orgullosísima de esa asombrosa película que es un canto coral al genio de nuestra raza". (3)

A partir de lo que la prensa señala como encomiable, podemos establecer lo que en realidad el film está planteando: el realce de unos valores altísimos en la figura de esta Isabel de Portugal. También una mujer tiene el honor de aparecer como mediadora en una guerra y en este caso, al igual que en Inés de Castro, una española en la Corte portuguesa. Y decimos una española, pues este es el tratamiento que se da a la nacionalidad de Isabel, cuando era hija de un rey de la Corona de Aragón, Pedro II.

Desde el principio esta protagonista estará tratada lumínicamente con una intención clara de remarcar su futura santidad: iluminación cenital o puntual en el rostro, anulando la presencia de cualquier sombra que pudiera dar al personaje sensación alguna de padecer una duda siquiera. Sabremos en seguida que se trata de alguien ungido por Dios y que por tanto, estará desposeída de carácter propio y de capacidad para el placer satisfactorio. Esta característica será la que irá marcando la evolución de su personalidad a lo largo de los años en que se desarrolla la acción del film. Dios parece someterla a duras pruebas para poder hacer que resalte su bondad: 1) es alejada de sus padres y entregada a un rey extranjero cuando aún es una niña, 2) una vez en la Corte es rechazada por el rey que mantiene sus amoríos con otras mujeres, 3) no tiene descendencia masculina. Y si

estas son las pruebas a las que la providencia la somete, la solución a estos conflictos será el hecho que la llevará hacia el camino de la salvación. Ella acata la misión divina que en sueños le ha sido revelada, incorpora valientemente a los hijos bastardos del rey en la Corte, al final tiene un hijo con Dionís y éste recapitula su conducta y vuelve íntegro al lado de su mujer.

Pero la prueba más contundente será la que se le plantea a Isabel cuando su hijo se enfrenta con el rey al reclamar mayores prebendas para él que para los hijos bastardos de éste. Si estos son los problemas y las soluciones que ella da, son interesantes a su vez los motivos y juicios que se establecen en uno y otro caso. Así, sobre todo en cuanto al tema de la descendencia masculina queda claro que es el punto central de su desgracia en la Corte, dado que en ésta se da por supuesto que el comportamiento del monarca es legítimo, dado que la reina no cumple con sus obligaciones: dar un hijo varón a su monarca.

Por tanto, la actitud de Isabel estará en consonancia a su falta: resignación, ya que en definitiva se sentirá culpable de no cumplir con una de las misiones que justifican su vida: la procreación. Así, aunque Don Nuño (representante de Aragón en la Corte) está a la que salta sobre la ausencia de hijos de la reina, no podrá evitar que el bufón entone la siguiente canción: "la reina de tanto mirar al cielo, quedó ciega y no ve nada si no hay hijos en palacio, sólo es culpa de la reina. Don Dionís muy placentero, los buscó en mil aventuras". La inocente reina se culpabiliza por dos mo-

tivos: no tener hijos e inducir al rey a aventuras pecaminosas. Y esto ha de servir de ejemplo a quienes vean el film. Nada dice de forma rebelde en contra de esta situación sino que clama a la providencia para que ésta interceda por ella y le permita tener hijos, lo que implicaría hacer volver al rey a su lado. Su propuesta amorosa es antagónica a la que la campesina proporciona al rey. Isabel le da un amor reposado, calmado, desapasionado pero muy noble y místico, al que Rafael Gil, mediante una iluminación ambiental desprovista de sombras ayuda a calificar como auténtico y duradero. Mientras que los encuentros de Dionís con su amante obedecen a otro tipo de estética, jugando con la iluminación mediante contrastes luz-sombra, lo que da una imagen de relación fugaz, clandestina y por descontado, efímera, en donde reina el vicio por encima del amor conyugal.

Dionís, en el momento en que se entera de que su mujer está encinta optará ineludiblemente por volver a su lado. Ella ha cumplido su papel y el va a cumplir el suyo. Una larga elipsis nos traslada de este momento al de la madurez de los protagonistas, y los signos que el maquillaje otorga a sus rostros son los correspondientes a una vida vivida sin más sobresaltos y en consonancia a la propuesta de Isabel: la placidez de la inactividad dentro de palacio.

De hecho, el film victimiza a Isabel y legitima a Dionís, ya que la primera será santa y el segundo hombre. De su relación con la campesina él no se llevará la peor par-

te ya que, como hemos dicho anteriormente, es "lógico" que un hombre busque esparcimiento si la relación que mantiene con su mujer no logra el objetivo por el que ha sido establecida. Si no hay "fruto" no hay compromiso por su parte.

La amante, en cambio, sí que será considerada como incitadora de pasiones -no en vano es en esta caso una campesina- primitivas, y por tanto, será argumentalmente lógico (no tendrá tratamiento dramático) que sea desposeida de los hijos que ha tenido con el rey. Los que después de su incorporación a la Corte, serán los infantes hermanos del futuro Alfonso IV; son hijos del rey y ahí reside su valor, la campesina es arrinconada, alejada,sin que se mencione ni por un momento su reacción ante el "rapto" de sus hijos. Gil opta por la otra cara de la moneda y resalta de este hecho la "bondad" de Isabel al "permitir" que los hijos bastardos del rey crezcan con su padre y la emoción de éste al reconocer la magna humildad de su mujer. Todo lo que es positivo entra en cuadro, en imagen. Lo "negativo" queda fuera, no se ve, no se habla de ello nunca más a partir del momento en que no es util argumentalmente hablando.

Interesa resaltar ese momento de reencuentro de la reina con el rey, y del rey con sus hijos, ese momento de intensa felicidad, cómo el sordo y callado sufrir de Isabel ha dado su fruto y su posición irreprochable de absoluta y única entrega al rey ha sido finalmente recompensada. En este momento de su vida se culmina un éxito por el mismo método con que optó para evitar el desastre de las tropas de

la Corona de Aragón en la conquista de Sicilia: la entrega y la resignación. Isabel salva a su padre de un grave fracaso militar vía matrimonio con Dionís, al conseguir así una alianza militar entre Portugal y Aragón. Su actuación vendrá marcada por una revelación divina que la niña Isabel tiene en sueños y que la hace predecir el fracaso de la operación militar de su padre. En este caso Isabel intercede para salvar a su patria, pero no mediante su intervención en política sino a partir de su entrega como persona. Como su sentido es la santidad, no puede mancharse en política y no interviene positivamente en relación a sus satisfacciones ya que en el sacrificio encuentra gozo. Y es precisamente en relación a como es vivido este sufrimiento (boda prematura, rechazo de Dionís, enfrentamiento del rey y su hijo Alfonso) como se condicionará su actitud de santa. De sus actos destacarán los favores que hace a la gente humilde entre la que distribuye sus joyas y su fortuna en forma de limosna. Pero su auténtico milagro será el de conseguir la definitiva reconciliación entre su hijo y su marido. En relación a este conflicto se plantearan los nuevos problemas que ya en la madurez le tocará vivir a nuestra protagonista. También optará en este caso por el sacrificio y en todo momento se planteará interceder por su hijo ante el rey y asumir en su cuerpo el castigo que Alfonso ha de padecer por su rebeldía. Inevitablemente se coloca entre dos fuegos: 1) debe obediencia a su marido-rey, 2) tiene la obligación moral de defender a su hijo. Una acción de desobediencia al rey tiene como consecuencia inevitable el castigo de éste, que la re-

cluye en el castillo de Aleuquer. Sólo aquí Dionís tiene que reconocer su error ante la evidencia de que se ha enfrentado y castigado a una mujer ungida por Dios al llegar a sus oidos los comentarios sobre sus milagros. Esto hará posible que tanto el rey como su hijo den por terminado su enfrentamiento en la guerra civil que les había enfrentado (1322-1323), que plásticamente es recogido por Rafael Gil con todo lujo de detalles.

(1) "Primer Plano" nº 338 (6-IV-47)
(2) " " "
(3) " " "

LOCURA DE AMOR

Juana, la loca. Aquella figura femenina que aparecía en nuestros libros de historia como aquel ser extraño que rompía la monotonia de tantos personajes de galería, serios, trascendentes, ejecutores y eficientes. Aquella mujer que llegaba a nuestra experiencia con el aval de ser hija de Isabel y Fernando, con su ubicación matrimonial al lado de Felipe, el Hermoso, y con su estigma personal exótico y atípico: su locura. ¿Qué le pasaba a la reina? ¿Porqué estaba loca?, nos preguntábamos. Intuíamos no se cuantos problemas de incomprensión en su locura, algun efecto de conducta exhacerbada, algun castigo divino o problema hereditario. Y alguien pensó en la historia de la reina loca y quiso explicarla a su manera. ¿Porqué eligió esta figura como protagonista? Tratándose de un espectáculo el tema contenía ingredientes suficientes para configurar un argumento atrayente: la morbosidad que los desarreglos mentales pueden producir en el público, la locura que podía permitir una puesta en escena con variados efectismos y toques dramáticos; se trataba también de una reina castellana, heredera inmediata de un periodo histórico de esplendor para España y se planteaba asimismo un peligro nacional. El motivo de su locura pronto quedaría explicado, se iria evidenciando paralelamente al desarrollo de la trama de la película y se trataría de explicar con la pretensión de que fuera convincente como el producto de una desmesura, de una desmesura amorosa.

Orduña, de hecho explica dos historias en una: la historia del amor loco de Juana y la historia de las maquinaciones de cortesanos y nobles para recobrar sus antiguos privilegios, perdidos con la actuación de los Reyes Católicos. Pero aparentemente parece que su intención sea la de observador que diagnostica sobre un caso clínico de mujer. Así empieza el film: El capitán Alvar está relatando a Carlos I, hijo de la reina Juana, los motivos que según él llevaron a la locura a su madre. Con un "flash-back" se nos traslada al pasado y la voz masculina otra vez inicia la narración, aunque esta vez no se trata del caballero oculto en "off" de la banda sonora, sino del capitán, de un testigo cercano a la reina. Este personaje, que se nos irá revelando como protector incondicional de Juana, es el único contrapunto que, a manera de puente acerca el personaje femenino al público con un poco de cariño y comprensión. Si no fuera por és, la figura protagonista hubiera quedado todavía más aislada entre su entorno hostil, a solas con su paranoia.

El motivo básico de la locura de la reina, según está versión de Orduña, es la pasión por su marido. Y ¿cómo se descontrola esta pasión? Según la cinta, a través de un conflicto que aparece con sospechosa constancia en la mayoría de historias amorosas explicadas por los hombres: la rivalidad entre mujeres que se disputan un mismo hombre y que desencadena el furibundo mal de los celos. Efectivamente, según el film el rey tiene una amante, Beatríz.

Y Juana en vez de reaccionar de manera típica, de aquella manera que también sospechosamente se nos ha venido explicando en narraciones y narraciones, es decir, con resignación, paciencia y pasividad, toma parte activa ante los amoríos del rey. Y, claro está, este es su primer error, ya que rompe esquemas de conducta y empieza a ser incomprendida. Si esta actitud se ha pretendido poco adecuada en otras situaciones y en otros personajes, debe serlo mucho más por parte de una reina, que declara en la película, cuando se lanza a defender su amor: -"Ahora no soy una reina. Ahora soy nada más que una mujer celosa". Y no hay en la película ningún intento de acercar al espectador a la intimidad de Juana con comprensión o solidaridad, sino bien al contrario, parece que toda la puesta en escena tienda a provocar incomodidad y verguenza ajena ante el comportamiento de la mujer, como si el público formara parte de la corte castellana y tuviera que hacer las mismas caras de circunstancia, de extrañeza, de sofoco y de compasión ante la figura de la loca. La cámara, como si también estubiera poseida por una desmesura, efectua repetidos "zooms" de acercamiento a Aurora Bautista cuando se desencadenan sus repetidos ataques de locura que coinciden a la vez con el enunciado de la palabra "loca", pronunciada siempre con el tono de voz propio de las palabras tabú, de las palabras que no se deberían decir pero que no hay más remedio que emitirlas cuando algun sujeto se las merece. Asimismo, la interpretación de la actriz cambia sustancialmente su registro en los momentos de

"locura". El personaje que en su serenidad aparece claro, lúcido y valiente, que incluso en algun momento parece el más clarividente al declarar sin tapujos verdades que nadie se atreve a manifestar, se transforma en un ser de ojos extraviados, cuerpo tenso, con las manos en posición crispada, cerca del rostro, en la cabeza, con la mirada perdida y con inflexiones de voz agudas y chillonas.

La posible lucidez de la reina, por encima de la de la Corte, que podría ser una clave de interpretación de la verdad històrica de este personaje, aparece sólo en un momento. Es evidente que el film no pretende de ninguna manera ir por este camino, sino muy al contrario. La locura de la reina es provocada por los celos, estos hacen que la señora pierda sus papeles de reina, que al hacerlo los cortesanos lo aprovechen para fines políticos. Y el agravante es que su locura, como hemos dicho, no es discretamente femenina sino evidente, activa e intervencionista. Aunque se insinue que las intrigas de De Were contribuyeron a su desequilibrio, que sus celos no sólo fueron utilizados sino fomentados, la película no atribuye culpabilidades a estas maquinaciones, las atribuye a Juana. Todas las escenas en que podríamos transferir la culpa a Beatríz, al propio rey, a De Were, quedan contrarestadas por aquella en que Orduña situa a Juana en el ridículo más espantoso cuando quiere comprobar la grafología de sus damas para descubrir a Beatríz.

Siguiendo con la ambigüedad del caso clínico de la pro-

tagonista, el realizador coloca otro ingrediente que no sólo justifica un poco a Juana sino a su propia oponente. Beatríz, que se hace pasar por sobrina del infante Don Manuel, no es una mujer que se interpone en un matrimonio únicamente por motivos amorosos sino por un deber político. Ya antes que nos sea revelada su identidad de princesa mora, la música que arropa los planos de Sara Montiel, suena con referencias árabes. La ambigüedad también hace que en ningún momento se pretenda juzgar la actitud del rey. Su honor no se pone nunca en duda y esta condescendencia con el personaje masculino culmina con su arrepentimiento final, con el casto abrazo de los esposos con el cuál se salva al moral de marido y mujer. El se arrepiente, ella, faltaría más, perdona feliz. Su pecado de falta de sumisión queda redimido, pero no así la reina cura su mal ya que su locura permanece después de la muerte de su esposo. La reina no aceptó con resignación sus dificultades amorosas, no estuvo a la altura de las circunstancias políticas, no calló, no se marginó a sus aposentos, no fue discreta ni paciente, ergo: o la alta misión en que la colocó el destino no concordaba con su género femenino, o su conducta no era la correcta por no adaptarse a aquello que se espera de la mujer que excepcionalmente está situada en un lugar público, su saber estar como cualquier otro elemento del decorado, cumplir su función de madre y esposa y callar, Juana antepuso sus sentimientos femeninos auténticos a sus deberes de reina. Este parece ser el diagnóstico.

Locura de amor, alocada en su puesta en escena, exhu-

berante, delirante en la interpretación de Aurora Bautista y en la dirección de Orduña, fue uno de los más grandes éxitos del cine español de aquel tiempo. Producida por Cifesa, fue considerada de interés nacional y recibió una amplia serie de premios: a la interpretación (Bautista y Tordesillas), a la dirección (Orduña), a los decorados (Burmann), a la mejor película..., batiendo también records de permanencia en cartel no sólo en el Estado Español sinó también fuera de sus fronteras.

LA DUQUESA DE BENAMEJI

Así como de muchos films hemos encontrado amplias referencias en revistas como "Primer Plano" o "Camara", en el caso que nos ocupa, a parte de la referencia obligada que en su libro de "Historia del Cine Español" hace de ella Méndez Leite, poco hay que aporte algo a la información que pueda ser útil al trabajo de análisis de este film.

Méndez Leite, a parte de considerar que la adaptación de Ricardo Blasco pierde fuerza respecto a lo que en síntesis planteaban los hermanos Machado, todo el resto lo dedica a elogios a la fotografía de Pahle, a los decorados de Schild y a la ilustración (sic!) musical de Quintero. Los elogios se amplian a la tarea desarrollada por los actores y al director, Luis Lucia.

En la revista "Primer Plano" nº 472 (30-XI-1949) y coincidiendo con su estreno, Gómez Tello, en su habitual sección "La crítica es libre", levanta una espada a favor de lo que él denomina el "western" español, es decir, "estas películas de bandoleros, de reyes, de califas y trabucos" recordando la necesidad de conseguir un mínimo de calidad en la realización para poder encauzar tan hispánico género.

El nudo argumental de este film no tiene nada de complejo ni de nuevo. Es la vieja historia de un amor imposible entre los que se situan fuera y dentro de la ley en función de intereses sociales distintos y que si bien puede haber entre ellos aspectos que planteen posibilidades a una relación, ésta, al final es siempre imposible.

La duquesa de Benamejí es raptada por Lorenzo, un bandolero que tiene su guarida en Sierra de Ronda, con el inicial objetivo de pedir por ella -rica- un alto rescate. Desde el primer momento, Lorenzo se siente atraido por ella, en detrimento de su mujer oficial: una gitana de nombre Rocío. A su vez, la duquesa tiene un novio, oficial del ejército. El esquema argumental situa cuatro puntos de tensión al margen del que se refiere estrictamente al hecho del secuestro:

1) Tensión entre Lorenzo y Rocío.
2) Tensión entre Rocío y la duquesa.
3) Tensión entre el novio-oficial del ejército- de la duquesa y ésta.
4) Tensión entre el oficial y el bandolero.

De estos puntos irá desencadenándose el conflicto que finaliza con la muerte de las dos mujeres, consideradas como las instigadoras de actitudes innobles en sus hombres.

Aquí no hay, en principio, ninguna patria en peligro ni ninguna mujer heroica en vida, ya que el título de Reina de Sierra Morena le llega a la duquesa después de su muerte. Es un canto a un aspecto tan masculino como la valentía, donde ésta actua como patrón de medida de actitudes humanas. Junto a esta actitud, otro elemento crucial irá marcando el desarrollo del film: los celos. Los celos serán el contrapunto de la actitud valiente de los dos protagonistas principales; y serán el motor de los acontecimientos que haran precipitar el oficial y Rocío.

Si se trata de buscar en este film los personajes que

desarrollan el papel de héroes, éstos serían Lorenzo y la Duquesa, ya que aparte del amor que se profesan no llegan a utilizar para sus fines ardides poco nobles. Toda su interpretación es un dechado de transparencia y como consecuencia, de valentía. Los antagonistas, de otra parte, son personajes oscuros, poniendo Luis Lucia su acento en las malas artes del peor de todos ellos: Rocío. Las dos mujeres -interpretadas por la misma actríz, Amparo Rivelles-, tienen una peculiar puesta en escena que las convierte en las dos caras de una misma moneda. Así, Rocío, vestida con blusas anchas y escotadas como los códigos indican que ha de ser -tratándose de una gitana- es registrada mayormente en claroscuros, resaltando sus poco limpias intenciones. Toda su actividad está en función de ser la mujer de Lorenzo y de impedir a toda costa la cristalización de la relación de éste con Reyes -la duquesa-, por lo que hará de la intriga y de la delación su principal arma. Su desaliño físico tiene pues correspondencia con su desaliño moral. Reyes, por el contrario, será siempre registrada como un ser perfecto. Su aspecto ordenado, austero aun en los momentos de mayor trascendencia, hacen de ella un personaje armónico y lúcido al que sin embargo le faltará -cosas del guión- la sagacidad suficiente para medir las intenciones reales de Rocío, que acabará matándola, cristalizando así su actitud poco noble. Reyes aparece como una mujer proclive al sacrificio y aunque la cámara le da un cierto tratamiento de superioridad -creemos que moral- jamás saldrá de sus actos un gesto de venganza. Ella sacrifica sus bie-

nes y su orígen social a su amor, sacrifica el bienestar social de su relación con el oficial por la "clandestina" relación con Lorenzo; sacrifica su"independencia" afectiva por la pasión de Lorenzo y es capaz de insinuar su predisposición al distanciamiento con respecto a Lorenzo para evitar tensiones en el seno de la partida, entre Pedro y Lorenzo concretamente, cuando el primero alude al peligro que comportará para todos la permanencia de Reyes en el grupo. Rocío, en cambio, no tiene ningún ánimo de auto-sacrificio. Se resiste desde el primer momento a situarse en segundo plano. No hay en este personaje ni un ápice de resistencia a la despótica y utilitaria relación que mantiene con Lorenzo antes de la llegada de Reyes; la reflexión se inicia cuando aparece una rival. Ella está dignificada mientras sea la única, no importa el trato mientras que en el momento que aparece la rival cambia el sentido de su relación con el orden que se le impone. El sacrificio aparecería en relación a Lorenzo y no a lo que se sitúa fuera de este punto ya que cuando esta referencia pierde claridad, oscurece, ella abandona el sacrificio y pasa a la agresión. En el fondo, sería un caso de manual elaborado bajo el título de "Psicología de la mujer española" sin más criterio que el interés del punto de vista masculino. De todas maneras hay aspectos que determinan su actitud mezquina o poco valiente. Ella está en falta, ya que se ha entregado a Lorenzo sin ningún empaque, ella es pasional y eso es "malo". Lorenzo tiene "necesidades" y esto es "bueno", y Reyes "ama". Rocío tiene el peor papel, no tiene justificación ninguna ya que ha pecado y

quiere seguir pecando. En cambio Reyes "ama". Entre estas dos mujeres no hay color y la elección es evidente para un robusto muchacho de pelo en pecho. Lorenzo puede ser sensual y pasional, y estos aspectos unidos al hecho de su arrogancia, vitalidad e inconformismo seran las armas seductoras que utilizará con Reyes y a las que ella sucumbirá. En cambio, la rectitud inicial en el oficial, su recato y hasta cierto punto belleza amanerada son elementos valorados negativamente en el desarrollo del guión, quedando configurado como un ser poco atractivo por falta de actividad positiva. Lo que es malo en Rocío es virtud en Lorenzo, lo que es "cursi" en el oficial es elegancia y virtud en Reyes.

Así como el eje en torno al cual se inicia el desarrollo de la historia sería resumible en una coplilla que se canta en el film y que dice: "Una mujer fue la causa de mi perdición primera, que no hay perdición de hombre que de mujer no venga", no todo aparece según esta axioma. En primer lugar, si bien es claro que la Partida de Lorenzo está en falta con la ley y que las tropas del ejército de Fernando VII tienen sobradas razones legales para prenderlos en caso de poder hacerlo, en todo momento, los miembros de dicha partida parecen los enanitos de Blancanieves: buenos, brutotes, cariñosos, cargados de buenas intenciones, prestos a dar su vida por Lorenzo y a defender a Reyes. Esta actitud o descripción bonachona de unos <u>bandoleros</u> facilita el camino a que la propuesta de la duquesa de darles el perdón y la libertad pueda llegar a buen fin aunque sea como en el caso del Cid, después de muerta.

Así, el personaje de Reyes alcanza la milagrería al conseguir que los que en realidad eran esencialmente buenos, aunque hayan sido manifiestamente malos (Lorenzo, el oficial) encuentren la armonía y puedan comportarse al fin como sus más íntimos sentimientos les dictan, (última escena del film en la que el oficial decide dejar libres a los bandoleros).

La evolución argumental de los personajes plantea también situaciones contradictorias pero que siguen inexorablemente la lógica interna del film. Ya hemos visto como Rocío pasa de una actitud servicial a una vengativa. La primera es implícita y la segunda evidente a todas luces. El oficial por su parte, pasa de una situación de seguridad -mientras cree estar seguro del amor que le profesa Reyes- a otra en la que la mezquindad hará presa de su carácter en el momento en que es evidente el papel que Lorenzo juega en la vida de su amada. Al final el guión le da la última oportunidad permitiéndole comportarse como un caballero al dar el perdón a Lorenzo y a su partida.

En el caso de Reyes, el personaje pasa de una situación de intransigencia respecto a la oferta de Lorenzo a una entrega absoluta. Pasa de ser a no ser. De un plano en la secuencia 1, en el que la cámara nos muestra el encuentro de dos fuertes (en la que la iluminación en claroscuro de la duquesa se junta a la puntual de Lorenzo con una angulación a nivel de los ojos), o bien el plano en que con una iluminación puntual en su rostro y con una angulación en

contrapicado ella decide adherirse a la partida enfrontándose claramente al oficial. El personaje pasa luego al no ser de tener que ponerse a resguardo de la lucha entre la partida y el ejército dando protagonismo a los que en definitiva deben resolver la situación: el oficial y Lorenzo.

Lorenzo, por otra parte, es el que menos varía, tiene la suerte de que en todo caso él modificará la vida de los demás pero el no sufrirá las consecuencias "malignas" que provocará su relación con Rocío y Reyes, ya que un oficial -solidaridad de género?- le dará el perdón. Y todo concluye según el código moral al uso: hay redención para las "pasiones" masculinas y castigo para las "pasiones" de la mujer (Rocío y Reyes mueren, Lorenzo y el oficial -el capitán Carlos- continuan su trayecto con la posibilidad de rehacerse del bache que han sufrido).

AGUSTINA DE ARAGON

Este sí que parece el gran film sobre una heroina. Aquí sí que aparece la mujer de una manera activa y como núcleo fundamental de los acontecimientos evocados de la guerra de la Independencia. Su presencia es la clave de todo el argumento y su història individual parece proponerse como el modelo de una historia colectiva, en la cual deberían manifestarse todos y cada uno de los atributos morales de Agustina Zaragoza: valentía, entusiasmo, coraje, apasionamiento, religiosidad y en suma instinto patriótico a ultranza.

La película plantea una situación de peligro nacional, la España, Zaragoza en 1808 concretamente, amenazada desde el exterior por las fuerzas extrangeras de Napoleón al mando de Lefevbre, y desarrolla el movimiento general para defender a la patria de este peligro. La voz del narrador, en "off" recalca al inicio de la película: "Cuando Napoleón se creía el dueño del mundo..." y en una determinada escena en "territorio" francés un plano detalle nos muestra que Napoleón ha derramado su bebida sobre el mapa de España.

La acción que protagoniza la heroina es secundada por el resto de personal que encuentra en su camino: Juan el Bravo, los militares resistentes y su família. Acción que no sólo se lleva a cabo en oposición al ejército francés sino también en contra de los traidores afrancesados, entre los cuales está Luís Montana, su prometido, a quién repudiará por su desviacionismo, situación que ejemplifica en un planteamiento individual el conflicto general de un pueblo con unos

individuos no patrióticos en su seno, influenciados por las ideas del peligroso exterior, a los cuales hay que convencer o marginar. La descripción del afrancesamiento de Luís Montana, se expresa con imágenes más que con palabras, cuando en un plano significativo aparece el personaje con las obras completas de Voltaire y la crónica de las victorias de Napoleón, con los títulos en francés, encima de su escritorio.

El propósito general de la cinematografía española de aquellos años de cultivar los temas históricos y folklóricos, tiene en Agustina de Aragón un ejemplo arquetípico. Porqué a la evocación histórica de un episodio del pasado se le añade un intento de descripción del alma popular, representada por los voluntarios y por los personajes del pueblo que se resisten a la invasión del francés. Los hay que hablan con acento catalán -llegan incluso a decir algunas palabras con este idioma- y la interpretación hace incapié en otros rasgos dialectales. La jota aparece como muestra de ambiente tradicional. Las mujeres la cantan cuando Juan sale para una incursión:

"A reñir con los franceses
mi mozo se va a la guerra
a reñir con los franceses
no se queda el pueblo solo".

Agustina, dando ánimos para la lucha, en otra escena propone el canto de la jota "Levántate Zaragoza", que todos entonan. Y en otro momento de exaltación, el pueblo, los hombres sobre todo, cantan:

"Que no quiere ser francesa
la Virgen del Pilar dice

que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa".

Se intenta ofrecer una panorámica de usos y costumbres del pueblo aragonés, con el trabajo de ambientación y vestuario realizado de una manera típica y tópica y con imágenes significativas como el montaje de planos de muy corta duración en la secuencia de la ocupación del pueblo por parte de las tropas francesas, en la que aparecen por este orden:

- Plano conjunto de una mujer y un hombre junto al fuego del hogar, con un queso.
- Plano conjunto de una mujer con dos niños en la cama.
- Plano conjunto de un monaguillo en el altar de la Iglesia.
- Plano medio de una mujer amamantando a un bebé.
- Plano entero de una muchacha con camisón arrodillada ante el crucifijo.
- Plano entero de un monaguillo que muere de un tiro mientras toca la campana.

Y junto al pueblo aragonés, algunos personajes para extender territorialmente el sentimiento patriótico que debería llegar a todos los rincones de España. Esta función tiene el personaje catalán, con su medalla de "la moreneta" y con el recuerdo de sus batallitas anteriores en la misma lucha, y la tonadilla popular:

"Catalunya es Catalunya
y Aragón es Aragón
pero cuando llega el caso
son un mismo corazón."

Se manifiesta con claridad en todo el film que la fuerza del espíritu de resistencia y de patriotismo llega a los hombres desde dos motores de signo femenino: la Virgen del Pilar y el empeño de Agustina. Los hombres invocan el nombre de la Virgen antes de las batallas; la Virgen del Pilar y la de Montserrat unen las almas de aragoneses y catalanes para un mismo fin; cuando Palafox quiere mostrar al emisario francés de donde sale la fuerza de su pueblo lo lleva a la basílica llena de gente que canta la Salve; Agustina increpa a los hombres: -"!¿Vais a entregarles el Pilar?!". Ella, con los inevitables toques de religiosidad, a pesar de su arrogancia y decisión, reza al ir a dormir, se mira en el espejo antes de salir de casa para cumplir la misión de entregar los documentos secretos. En el espejo se refleja el crucifijo. Y la explicación de que recibe la protección mariana se muestra cuando siendo perseguida, se refugia en la basílica. El montaje alternante de primeros planos de Agustina con primeros planos de la Pilarica hacen convincente que a la salida un hecho fortuito la salve de su perseguidor y este hecho le infunda más valor.

Aquí la heroina habla, grita, convence. Los acontecimientos serían diferentes sin ella. Es un personaje tan aleccionador con su actitud como con su habla. Los momentos de clímax de la narración coinciden con sus discursos. No sólo ejecuta con eficacia la secreta misión de hacer llegar a Palafox los documentos que le fueron librados por casualidad en el viaje de Barcelona a Zaragoza, sino que continua con su parte activa en la lucha, cuidando a los enfermos pero también luchando físicamente y manteniendo

la moral de la población con sus mítines. Así, la heroina arenga al pueblo delante del capitán general de Zaragoza y consigue que la gente, en su mayoría mujeres, tengan confianza en el militar. Su intervención oratoria también es decisiva cuando a la vuelta del combate, derrotado el ejército , las mujeres increpan a los soldados. Asimismo, Agustina, con las armas en la mano aborda a los que huyen ante una ofensiva francesa en las murallas de Zaragoza. Les incita de esta manera:

- "!Deteneos cobardes!"

(...) - "!pueden ir las mujeres a ocupar vuestros sitios!"

(...) - "!Aprended de una mujer! !No hay hombres!!No hay hombres en Zaragoza!".

(...) - "!Que os tomen a vuestras mujeres, a vuestras hijas. Esto es lo que os merecéis! !Cobardes!".

El film, como demostración del efecto de sus palabras, pone en boca de un hombre la siguiente frase: -"!Y la vamos a dejar morir sola?!". Agustina continua sin descanso luchando dialécticamente con el desánimo de unos y otros. Naturalmente tiene a su lado el puntal masculino de Juan, el Bravo, el hombre noble y patriótico que ha escogido en contra del traidor Montana. Respecto a Luís mantiene, de todas maneras, una actitud atemperada y sin odio, que como un sortilegio influirá en la salvación moral del afrancesado. Dirige palabras de ánimo a heridos, viejos y enfermos para que luchen incluso en sus condiciones. Y, al final, después de la muerte de Juan, con quién se había casado, Agustina, al pie del cañón,ella sola, entre el humo, despeinada y llena de cólera grita a los franceses, de cara

a la cámara: -"¡Cobardes, asesinos, no podréis vencernos! ¡Nunca, nunca entrareis!"

Con todas estas intervenciones parece que en este caso, el protagonismo es innegable. Pero no debemos olvidar que la historia que en definitiva se está explicando es la historia de una excepción. El resto de mujeres que aparecen en la pantalla sólo lo hacen de manera coral, llenando la basílica con sus caras de angustia, sus ojeras, sus cabezas cubiertas, con los niños en los brazos, llenando la plaza ante la Capitanía General. La madre de Juan es la típica madre que vela y sufre por el hijo guerrero y que lo abraza antes de que éste salga; en el abrazo el escapulario de la madre se enreda con el botón de la camisa de Juan. El le dice: -"No me hagas trampas madre(...) necesitarias una cadena mucho más fuerte". La prima de Agustina es una persona que la ayuda incondicionalmente, pero su intervención no pasa de aquí. Otras mujeres ejercen de infermeras. Agustina es sin duda la excepción de la regla y como tal ha creado leyenda. Pero analizando más la historia que se nos propone, ¿a qué se debe su intervención en los episodios de Zaragoza? El film sólo nos da una explicación: a la casualidad. Es el azar el que ha puesto a esta mujer en situación "histórica" cuando el mensajero durante el viaje le da los documentos y le dice: -"Agustina, la suerte de España está ahora en tus manos". Y con esta colocación del personaje ya no se va más allá ni se interroga sobre si su predisposición a la lucha podría venir de una militancia con orígenes anteriores. Y cuáles

son sus atributos de heroina? Los mismos que se consideran como masculinos. La misma cinta revela la excepcionalidad de su actitud y la categoría de sus cualidades con algunos diálogos significativos:

Tio Francisco: -"Oye, ¿dijiste que los documentos los trajo una mujer?".

Juan: - "Eso dije. Bueno,¿le extraña que una mujer sirva para algo?

Juan, mientras muere en brazos de Agustina dice:

- "!Que importa! Así te habré merecido.!Sigue, sigue luchando, ya no me perteneces, ya eres sólo de España!".

Y Fernando VII, cuando la recibe para condecorarla: -"Piensa que no eres sólo una mujer. Eres el símbolo de todos los héroes de España".

¿Modelo de mujer para el público de los años 50? Se nos antoja difícil de acomodar con la vivencia de la mayoría de mujeres de aquel tiempo, pero nos parece útil como patrón para reforzar los conceptos de constante uso por parte de la propaganda oficial. Y precisamente aquello que podría sugerir en cuanto a combate, decisión y autonomía femeninas, planteado de ese modo se diluye en su extrapolación y por su tratamiento de caso único y extraordinario. Así se filtraba en algunas de las críticas dedicadas al film: "Agustina de Aragón, la inesperada arrogancia contra el despotismo napoleónico: la grandeza de la mujer española que rezaba, alentaba, curaba a los heridos, enterraba a los muertos y peleaba en las aspilleras como los varones más valientes..." (1) "Damas y manolas, mujeres de toda con-

(1) Primer Plano, nº 511 (30-VII-50), J.B.

dición, se contagiaron del valor de los hombres y animaban a los oficiales con su genial comportamiento. Por salvar a España las mujeres se revelaron varoniles hasta la ferocidad"...(1)

(1) Primer Plano, nº 523 (22-X-50), J.B.

CATALINA DE INGLATERRA

Sabemos de los problemas que esta cinta tuvo que solventar ya que junto a una lamentable interpretación de sus protagonistas es evidente una falta de recursos económicos que hacen ruborizar a cualquiera que incautamente busque en ella alguna imagen un poco convincente en relación a la historia que Ruíz-Castillo pretende hacernos revivir.

Aunque Gómez Tello haga mención en su habitual espacio "La crítica es libre" a la buena factura de sus exteriores es evidente que jamás el ábside de la catedral de Barcelona será Londres ni el monasterio de Sant Cugat el castillo en donde Catalina permanecerá recluida hasta su muerte, ni tampoco el monte bajo de la Serra de Collcerola parecerá nunca ni evocará jamás los campos de batalla en donde las casas escocesas y inglesas libraron sus múltiples batallas de la Guerra de las dos rosas. Todo en esta cinta es evidentemente falso en el sentido más amplio de la palabra aunque el film sirva para constatar el modelo de comportamiento que los ideólogos del régimen y de la Falange intentaban imponer en las mujeres y niñas de estos años 50. Así el film y sus protagonistas "españolas", Catalina y sus damas, son partes de un catálogo que recogiera las pautas de como la mujer debe resignarse en la vida, ante las actuaciones que los hombres adopten.

Gómez Tello, en la sección antes citada elogia el film refiriéndose a como "Maruchi Fresno, en el papel de la reina, sufre "dignamente" en silencio la livianidad y la sober-

bia de Enrique VIII". En ésta como en ninguna otra película la torpeza no tiene límites ni vergüenza y el pretexto ideológico está fuera de toda duda.

Poco a poco los cineastas del régimen -y también A. Ruíz-Castillo- pasan cuentas a la historia utilizandola para vengarse de operaciones que otros paises -en este caso Inglaterra- adoptan en contra de la España de Franco. Catalina de Inglaterra es un pretexto en este y otros films para abordar diferentes cuestiones: 1) la ruptura de la corona inglesa con Roma, 2) el suolicio de Tomás Moro, 3) la alianza entre Carlos V y el Papado, 4) el auge de la doctrina protestante. Probablemente aquí de lo que se trata es de ajustar cuentas con la pérfida Albión a la vez que retratar a esta corona como la insigne portadora de vicios y malos modales.

Nos enfrentamos aquí con un personaje histórico que va a ser homenajeado gracias a sus altísimas virtudes y que debido a su tesón en mantenerlas, es repudiada por un rey libertino y una Corte llena de intrigantes. Catalina, ya lo hemos dicho, es un modelo de humildad, castidad, entrega, fidelidad,y honor, dando por supuesto el film que es portadora de los valores de toda una patria que sus padres -los Reyes Católicos- supieron forjar, reconquistar y entregar, digna, a las generaciones posteriores.

La relación entre personaje histórico y la patria a la que representa es más clara que nunca ya que cuando Enrique VIII la rechaza tanto ella como sus damas junto al embajador de España consideran obvio que se estan rechazando los valores de una patria espléndida e incuestionable. Ya des-

de el principio las intrigas de Lady Hamilton y de la Corte en general harán suponer que cualquier movimiento, deseo o intención de la reina serán susceptibles de actuar en contra suya e incluso de Enrique VIII, quién se mostrará en el film como una víctima acorralada por la actuación de sus colaboradores más ambiciosos, colocando a una mujer-cepo (Ana Bolena) en su camino para que se entregue a ella sin otra conciencia que los deseos de su sexo.

Así como el film entra en detalles en relación a las conexiones que la curia inglesa mantiene con los "protestantes" nada aparece de los vínculos estrictamente políticos que Carlos V (sobrino de Catalina) mantiene con el Papado. Sí en cambio, Ruíz-Castillo se permite dedicarle una secuencia entera al tema de la virginidad de Catalina en la que sus damas defienden para su reina tal condición, contra la intriga ociosa de unas damas inglesas que vaticinan un difícil porvenir a Catalina dado su serio carácter que parece no ser grato a los deseos de Enrique VIII.

El film está hábilmente amañado para que todo acabe centrándose en este personaje y en todo caso dando cabida a los que la apoyan. Los demás personajes quedan aún más desdibujados que los primeros aunque si, sus sentencias, son más trascendentes. Ella es el prototipo de mujer que gustaba a Pilar Primo de Rivera, defensora de la tradición hasta la muerte pero pasiva ante todo lo demás. De ella se valora sobre todo la bondad -ausencia de rencor- que lleva al perdón y que es portadora de humildad, pero a la vez la arrogancia

en defender sus valores de esposa, mujer y reina. Son estos y no otros los motivos que van desarrollándose a lo largo del film. Ella desde el principio será acusada de haber mantenido contacto carnal con Arturo, de quién fue fugaz esposa, para luego conducir el guión hacia situaciones que una Corte libertina encontrará justificadas para destronarla. Todas estas causas vienen a plantearse en relación a como son interpretadas las virtudes de Catalina por parte de un ambiente hostil en el que ni los cómplices de la reina -bien situados, por otra parte, en la Corte- podrán amortiguar la violenta fuerza del desatino. Entre los personajes cómplices se situarán las damas castellanas que fielmente, hasta su muerte, le harán compañía confeccionando ellas solas una galería de mojigatas, sin otro motivo en la vida que sufrir por aquella mujer que encarna el poder: la reina. En el apartado correspondiente a los temas que comunmente desarrollan estos films estudiados hemos tratado el de la inmovilidad social y el trato que entre mujeres de distinto rango se estila. Pues bien, este film sería un claro ejemplo de como se desarrolla una relación entre servidoras y una dama. Mientras el rey se permite un trato prácticamente igualitario con sus acompañantes, en un claro exponente de "como debe entenderse" la solidaridad de género entre los hombres, nunca entre ellas se planteará la misma relación. Ellas serán servidoras sumisas de su "jefe" moral y político, la complicidad se tornará en compasión y la reacción será, en consecuéncia "la espera" y no la acción.

El Parlamento

Como en el caso de Locura de Amor y La Leona de Castilla, Catalina también se verá en la trágica necesidad de aparecer ante un Parlamento para defender no su cordura como Juana, ni su estrategia como María de Padilla, sino su virginidad. En los tres casos el desarrollo y planteamiento estético y narrativo son los mismos, teniendo en cuenta el distinto hacer de sus realizadores: predominio de los picados sobre la protagonista en los primeros momentos de su aparición, para tornarse luego en contrapicados en el momento en que ellas defienden su posición ante los jueces. Tal planteamiento siempre está en función de resaltar el significado del sufrimiento que para una mujer representa la presencia ante un organismo público, pero también, como se crece ante una adversidad que la situa en un terreno impropio el que es capaç de imponerse si no pierde sus papeles de mujer. Sus papeles serán la defensa ante delitos que no ha cometido, pero sobre todo, la actitud que tome ante tales acusaciones y que forzosamente han de ser la de considerar que es necesario que los acontecimientos se precipiten favorablemente (para ello los rezos serán más oportunos que la acción) sin necesidad de intervenir positivamente. A la vez, tal pasividad parece tener la complicidad del sumo creador que ha permitido que sucediera todo para que resaltase una auténtica mentalidad cristiana: ofrecer la otra mejilla y si a esto se le suma el hecho de ser mujer, tal actitud aún será más "natural". Hay que tener en cuenta que detrás de todo este planteamiento hay uno más subterráneo que es el

que relaciona los valores de la patria y los de la mujer hasta tal grado que los equipara. Tal relación permite desarrollar entre las actitudes de la mujer la defensa de unos valores que bajo ningún concepto debe perder, pues, por ende, los perdería también la patria, y el "honor" es el más sublime de todos ellos. Catalina dedicará pues su sufrimiento a la salvaguarda de su honor de reina y esposa, pero defenderá además los honores de su país de origen, llevando con dignidad hasta el final su triple condición.

Una vez más, un personaje nacido en nuestro país, aunque reina en otro, debe mantener su espíritu hispánico por encima de cualquier contrariedad y será legítima su conspiración -en el caso en que ésta se lleve a cabo- en favor de España. Tenemos en los films estudiados alguna muestra de ello, como por ejemplo Inés de Castro. Pero en el caso contrario -Felipe V, en La Princesa de los Ursinos- tal actitud de vinculación a la patria de orígen tendrá una valoración negativa. Y no sólo eso, sino que una de las recriminaciones más ferozes que se plantean a Enrique VIII es la de no comportarse como español al no mostrar la suficiente dureza con respecto a la corona francesa, auténtica enemiga de Carlos I, tío de Catalina.

Ruíz Castillo lleva hasta tal punto la tergiversación de la historia que introduce "precipitadamente" la ejecución de Ana Bolena, castigando cinematográficamente a la sustituta de nuestra heroina sin más argumento que el capricho. Pero también introduce el arrepentimiento de Enrique en una

escena.en que éste, en medio de una serie de alucinaciones, reconoce "implícitamente" haber rechazado a Catalina, momento en que el realizador da por terminado su discurso sobre el tema.

ALBA DE AMERICA

(...) "Todo cuanto sucede en Alba de America responde a la realidad histórica, aunque tratamos, eso sí, de dar a esta película una envoltura poética, como poético fue el impulso que los Reyes Católicos dieron a esta grandiosa empresa del Descubrimiento. Esto justifica el título poético que lleva el film". (1)

(...)"Con esta película, basada en el descubrimiento de América pretendemos dar al mundo una versión auténtica de aquella histórica gesta española, y dar así un mentís al cine de otro país, que recientemente ha hecho una película sobre este mismo tema falseando los hechos y saltando imprudentemente por el respeto que merece nuestra historia". (2)

(...) "Una empresa en la que nuestra Patria entraba para la salvación de almas inéditas a la divina Gracia, se presenta como un simple viaje comercial, trabajado de rencores..." (3)

Por fin, en el año, 1951, se realiza la gran superproducción sobre el tema del Descubrimiento. Parece ser que aquel film extrangero que "mentía" sobre los acontecimientos españoles disparó el resorte que reunió capital, colaboración, asesoramiento y técnica en función de crear la obra que explicara la verdad y nada más que la verdad.

Aunque la protagonista no sea una mujer, incluímos aquí el análisis de esta película ya que creemos relevante descubrir la función que en él se atribuye a los personajes femeninos, especialmente en un evento en el cual parece que tuvo significación especial Isabel, la Católica, la reina que "montaba tanto como el rey". Por lo tanto no abundaremos en la crítica de un producto tendencioso, terniversador de datos y hechos, que bajo la excusa de la "licencia poética" pretende hacer pasar la empresa del descubrimiento como obra de un profeta y empeño evangelizador solamente, sino que nos dedicaremos únicamente a descifrar la incidencia que según guionista y director tuvieron Isabel y Beatriz en el proyecto y en su ejecución.

Cristóbal Colón en el film tiene dos protecciones femeninas: la de Beatriz, que cree firmemente en sus aspiraciones y que adopta la actitud solícita de estar a su disposición, como descanso y consuelo del guerrero, en todo momento. Ante la admiración que la mujer siente por el personaje emprendedor decide estar siempre a su lado, física y espiritualmente. Es pues la encarnación de la mujer oculta detrás de todo hombre importante, que lo distrae, que lo consuela, que vive sólo para él, que hace suyos sus proyectos, que se propone ser "la sombra que no molesta y acompaña" (según dice la propia Beatriz). Es así como el héroe puede aparecer más humanamente com-

prensible, es así como el personaje femenino participa en la historia, como espacio seguro y tranquilo donde el hombre se reponga, cobre fuerzas y continúe luchando, y aunque sea en la distancia le sirva de recuerdo consolador o encorajador. Sus atributos son la belleza, la dulzura y la placidez, y no existe ni asomo de clarividencia que no sea solamente intuitiva, ni tampoco aparecen cualidades como inteligencia, sagacidad, conocimiento, etc.

La misma intuición parece ser el motivo principal que impulsa a Isabel a creer en el proyecto. A pesar de las resoluciones del consejo de sabios, Isabel, interpretada por Amparo Rivelles, aparece como la visionaria que sin datos tangibles intuye que el proyecto es posible y beneficioso para la patria. Ante esta actitud, Fernando parece expresar pensamientos ocultos como !las mujeres son así! y la preeminencia del criterio de Isabel por encima del resto de la corte y por encima del de Fernando parece sólo un problema matrimonial que entre los dos subterraneamente solucionaran. (En un primer plano Isabel dice: -"Convenceré al rey y firmaremos".) Ante este comentario no se espera que Isabel convenza a su esposo en base a argumentos, valoraciones y análisis de la situación, sino mediante aquello que se entiende como "artes femeninas".

Según el film Isabel no intuyó beneficios políticos ni comerciales en el proyecto del descubrimiento y la conquis-

ta de América sino que tan sólo quiso "llevar a tierras extrañas la luz de la verdad", no para conseguir ganancias sino para conseguir "almas para el cielo", y parece que el objetivo fuera conseguido totalmente en la secuencia final en la cual Isabel amadrina el bautizo de los "salvajes", descaradamente caricaturizados.

Caricaturas en definitiva son las dos mujeres que según la cinematografía de aquella época tuvieron alguna incidencia en un episodio histórico de tal importancia.

(1) Declaraciones de Juan de Orduña a Pío García, "Primer Plano" nº 557 (17-VI-51)

(2) Declaraciones de Vicente Casanova, "Primer Plano" nº 506 (18-VI-50).

(3) Rafael Manzano, "Primer Plano" nº 146 (1-VIII-43)

LA LEONA DE CASTILLA

La leona de Castilla inicia el declive de Cifesa después de los éxitos con que se había coronado la productora con Locura de amor y Agustina de Aragón. Esta productora había definido su campo de acción de cara a la exportación en torno a dos ejes: el cine histórico y los films folklóricos, ambos considerados como genuínamente hispánicos y para los que reclamaba atención oficial e inequívoco apoyo. Este film contiene gran parte de los elementos que Félix Fanés contempla en su estudio (1) sobre los films históricos producidos por Cifesa: mantinen como telón de fondo la muerte de una determinada España, teje con su argumento una historia de amor (en este caso doble) y otra de política y mantiene desde el punto de vista ideológico una línea autoritaria y admonitoria. También empieza con una voz en "off" magistral que puntualiza el tipo de lección que se va a impartir. El contenido historico es leve, y en todo caso la "intriga" política teje el verdadero tapiz argumental situándose asimismo en la época preferida para este tipo de films: la España de los Reyes Católicos.

Todos estos elementos se suman a una característica analizada a la vez por Félix Fanés que consiste en que el producto tiene de nuevo como protagonista a una mujer. Más discutible sería aceptar, con dicho autor, el razonamiento por el que situa a los protagonistas masculinos como poco loados en estas cintas al sobrevenirles la muerte de forma casi inmediata. Es perfectamente válido el planteamiento que

sostiene en torno a los factores que pueden haber conducido a que sean las mujeres las que dan nombre a los films históricos, al referirse a la relación establecida entre la idea de Madre(Mujer) y Patria, por lo que esas valerosas mujeres que actúan de forma "política" lo hacen con la intención exclusiva de salvar a la patria,cuando ésta (parcial o globalmente) está en peligro. Estos aspectos generales -tratados por otra parte en el prólogo de este estudio- no conducen, creemos, a considerar que en estos films la mujer sea realmente la protagonista, ya que si bien su hombre muere de una u otra manera, es el que queda, el que conduce sus caminos y sus actos.

Y lo mismo ocurre con La leona de Castilla. El film, sobre unas vistas generales de Toledo nos recita, mediante una engolada voz en "off",lo que posteriormente se evidenciará en una incapacidad para resolver el conflicto interno del film (2) y que no será resuelto a lo largo de toda la cinta. Como también analiza Félix Fanés (3), el problema que se plantea es obvio: conjugar la revuelta comunera vista como la defensa de la idiosincrácia y los valores eternos castellanos, con la idea de imperio de Carlos V, con todo lo que el término lleva implícito de dominador. Ambos conceptos son aptos para la ideología del régimen en aquellos años 50. Y no sólo aptos sino que confeccionan partes de un mismo discurso sobre el pasado. La defensa de los valores "patrios", y en consecuencia la legitimación de todo acto destinado a su defensa, junto a la reivindicación de los actos históricos de los Reyes Católicos y de los dos

primeros austrias, por lo que estos tienen de católicos, unificadores e imperiales. Y Orduña plantea ambos aspectos enfrentados hasta cierto punto ya que una pasión amorosa (entre el Duque de Medinasidonia y María de Padilla) despacha con cierto honor el conflicto planteado: un "imperial y una "comunera" pueden amarse, aunque, eso sí, de forma platónica e insatisfactoria.

Ambiguo, por supuesto, es todo el planteamiento histórico, ya que el discurso que vertebra la gesta comunera prodría ser suscrito íntegramente por cualquier patriota de bien -dado el esquematismo con el que se plantea- mientras que el discurso imperial aparece exiguo y casi siempre mezclado con la intriga palaciega de los infiltrados -malos de la película- lo que desacredita su causa, aún cuando al final consiguen la victoria. El fondo histórico, entendido como conflicto social o político no tiene aquí acto de presencia y al igual que hacían al parecer los historiadores oficiales hasta bien entrado el siglo XIX pasan sobre ascuas por encima del verdadero sentido de la revuelta y su desenlace. Orduña pasa también sobre ascuas por el personaje central, dándole escasa calidad dramática y optando por una interpretación histriónica e histérica, que creemos debe corresponder a la idea que el tenía sobre la imagen de una mujer de caràcter. La misma Amparo Rivelles, en una reciente aparición televisiva se desentendía de este personaje acusando a Orduña de no haber planteado para su papel otra interpretación o registro que

no fuera gritar a cada instante cuanto más mejor.

Así, el film, aunque en su segundo preámbulo -mediante un ostentoso y obsoleto "zoom" sobre una lápida- plantee algunas espectativas en torno a esa "leona de Castilla" (4), no acaba nunca de encontrarse con el objeto narrativo y deambula a manos llenas por ambientes y situaciones de escasa calidad dramática que no cumplen más función que la de no comprometerse para nada con el objetivo que inicialmente parecía haberse planteado.

El valor

Después de Villalar (abril 1521) sólo el gesto gallardo e inútil de la resistencia toledana (5). Pero mientras duró el proceso hubo una acción valiente protagonizada por María Pacheco, esposa de Padilla. El film plantea este arquetipo femenino en su primera fase como portadora de un valor que la hace consecuente con el legado transmitido por su esposo -una carta-, que desconfía a su vez de su hijo al que cree poco formado para nombrarlo caballero.

Personaje valiente, se enfrenta a la ejecución de su esposo, seduce al duque de Medinasidonia para conseguir lo que quiere sin darle nada a cambio, se enfrenta con el consejo toledano y lo fuerza a mantener la lucha contra los imperiales a despecho del cerco que éstos amenazan con imponer a la ciudad; se constituye en capitana de los comuneros, valientemente se decanta a perdonar a Medinasidonia -cuando este ha caído preso- devolviéndole el favor contraido en la posada y defendiendo su compromiso contra los deseos de Ramiro, el concejo y todos los que la rodean. Va-

lerosa aparece escenicamente en imagen, siempre, con un ligero contrapicado y preferentemente en plano medio, lo que permite apreciar el dominio que esta mujer tiene, aparentemente, sobre la situación que le ha tocado vivir. El predominio de las líneas horizontales del inicio de la narración, cuando María es una paciente esposa resignada a un papel secundario en beneficio de su esposo, y la iluminación ambiental con que se rodean los ambientes por los que ella circula, da paso a una verticalidad agreste y a una presencia de iluminaciones laterales (dudas) y claroscuros, cuando la acción desemboca en drama a partir de la batalla de Villalar. Del lujo de su vestuario pasará a la dignidad austera del negro que la convierte en una viuda orgullosa de la memoria que representa y a la cuál se debe.

Pero esta simple escenificación del personaje (por poco elaborada en sus codigos y no por su medida y acorde construcción) aunque, eso sí, expresiva hasta la churriguería, no está en consonancia con la trama. Esta, aunque aparenta focalizar su atención en la heroina, le arrebata en realidad su coherencia, al pretender convertirla en poco menos que loca de amor y confusión. Así, al poco, vamos viendo cómo todo el valor se trueca en enajenada ofuscación que hace perder consistencia a la lucidez inicial del personaje. Ya lo apuntaba Amparo Rivelles en su alocución: - "Orduña se planteó repetir el éxito de Locura de amor pero sin locura y sin amor", porque en realidad hay inicialmente una consecuente asunción de un compromiso -aunque dure poco- y asimismo, ni la locura ni el amor (hay o

no flirteo con el duque de Medinasidonia?) son en realidad pilares reales del guión, por más que el realizador así lo pretendiera.

Los verdaderos protagonistas de la historia

María Pacheco (de Padilla) és sólo una marioneta de la historia que mediante enredos, engaños y táctica disuasoria van construyendo y determinando los personajes masculinos. Inicialmente -ya lo hemos mencionado- ella aparece en segundo término, ante los hechos de Villalar toma entidad pero sólo a partir del designio de su esposo, que en una carta la nombra "capitana de los comuneros". Luego, asumiendo su papel va definiéndose como defensora sobre todo de los "dones" de su esposo, siendo éste el motivo por el que decide seguir dirigiendo la lucha y no como consecuencia de un análisis de la situación.

De esta aparente ofensiva se pasa a una tupida trama de situaciones en donde los asuntos no de estado van a perturbarla y a hacerle cometer errores con los que sus enemigos la van arrinconando: su atención por Medinasidonia, la llevará a perder los pocos aliados que tenía y acaba pareciendo que es por esta causa -la de estar dirigidos por una mujer voluble- que Toledo y la causa comunera son vencidas.

Más claras aparecen en el film las intenciones de Ramiro, las de Manrique, o la débil personalidad del hijo, el amor de uno de los jefes imperiales, el malestar de los comerciantes, nobles y soldados de Toledo, la actitud del obispo, que no la personalidad de la heroina. Ella se define

según las situaciones que estos personajes van planteando y no tiene, creemos, iniciativa argumental real. Y no sólo ella, sino que no hay jamás a su lado alguna otra mujer que tenga el don de la palabra, aunque si el sonido (¡cuanto lloran!).

(1) op. cit.

(2) según la voz en "off" al principio del film.

(3) op. cit.

(4) En la inscripción de la lápida de la tumba de María de Padilla se lee: "María de alta cuna derivada
esposa fiel del inmortal Padilla
honor del sexo yace aquí enterrada
descansa en paz, Leona de Castilla."

(5) según la voz en "off" del film.

LA SEÑORA DE FATIMA

Sobre la imagen del cielo lleno de nubes que filtran la luz del sol en forma de haces, aparecen el título y los créditos de la película. La introducción nos advierte: "He aquí el sombrío balance de Portugal en 1917: sobre el asesinato de un monarca, 16 revoluciones, 43 cambios de ministros, revueltas y constantes desórdenes (...) y sobre esto una fría y enconada persecución religiosa ensañándose día tras día sobre las tierras portuguesas". En el primer plano de la cinta vemos la campana del pueblo, la banda sonora reproduce su sonido. Del detalle de la campana se pasa a un plano general de la localidad, que continua envuelta por la protección del tañido del campanario. La voz en "off", masculina, grave y trascendente empieza: (...)"Y a pesar del olvido de todos, también despertó así una mañana del año 1917, cuando la mirada del Señor, cansada del espanto de la guerra volviose a Fátima y se inclinó hacia ella". Este es el "erase una vez" de una historia suficientemente conocida por el público que asistirá a la recreación de un hecho histórico cercano en el tiempo y en el espacio y frecuente en libros y explicaciones. Por tratarse de un tema ya popular, Rafael Gil y Vicente Escrivá pudieron elaborar su obra dedicando más atención a la situación política del país vecino, al conflicto religioso y sobre todo al personaje fundamental: Lucía. Ella mujer destinada a tan alta misión es descrita como modelo de humildad, pa-

ciencia y resignación. Su situación familiar le es hostil y difícil: el padre no trabaja, el hermano, al que ella asiste con sus servicios femeninos, cosiéndole y preparándole la ropa al igual que su madre, saldrá de casa para el ejército. Lucía comparte con la madre las preocupaciones maternales, angustiándose por el hermano y recibiendo los sufrimientos debidos al alcoholismo del padre. Su religiosidad es patente en todo momento, en sus rezos contínuos en la iglesia, en los pastos, en su alcoba; su actitud paciente y sufrida, como si hubiera asumido las penas universales en su persona; su silencio y compostura constantes. El hermano, refiriéndose a ella dice: -"Nadie repara en este pequeño ángel, siempre callado, siempre dispuesto a todo". La sintonía entre madre e hija se establece por una asunción conjunta del papel de abnegación al servicio de los hombres de la casa, que en este caso no actúan como emprendedores -el padre por culpa de la bebida y el hijo por el servicio a la patria- pero sí como autoritarios y alejados del ambiente doméstico. Esta similitud de actitudes femeninas está reforzada a menudo por analogías visuales construídas con encuadres y composiciones que situan de manera parecida las figuras de hija y madre con respecto a los demás personajes. Manuel, el hermano, habla con la madre comunicándole su decisión de dejar el hogar. Luego habla con Lucía. El tratamiento icónico es igual en ambos casos: la misma situación del personaje femenino con respecto al masculino, la misma angulación de la mirada, el mismo tra-

tamiento lumínico y la misma clave interpretativa. La madre dice: - "Yo no entiendo de guerras. Para las madres las guerras son siempre iguales: hijos que se marchan de la aldea (...), las guerras se ganan o se pierden, para las madres da siempre lo mismo". Lucía, el calidad de hermana, pero representante del mismo proyecto femenino que su antecesora, podría suscribir el mismo diálogo. Los atributos de la heroïna en este caso se basan pues en unas supuestas cualidades morales fundamentadas en la normativa del ser sufrida hasta el extremo, conservando, eso sí, la alegría interna generada por el sentimiento religioso.La habitación de Lucía ostenta por toda decoración un almanaque de pared, en el cual aparecerá la hoja del 13 de mayo, una imagen de la Vírgen y un rosario; la iluminación incide puntualmente en su rostro cada vez que ella encuentra refugio y fuerzas en la oración y es ella la que siempre propone el rezo a Jacinta y Francisco. Pero el guión no atribuye sólo a Lucía esta catacterística. De una manera bien explícita en las imágenes -y no tanto en los diálogos- el resto de mujeres que aparecen juegan el mismo papel. Así lo denotan una serie de detalles: las mujeres de la aldea, la mayoría de ellas viejas, enjutas y feas, vestidas de oscuro y con la cabeza cubierta, son las feligresas únicas de la iglesia, ellas son las que primero se sensibilizan por la trascendencia del milagro y toman la iniciativa en el intento de exorcismo; si van ataviadas con algun adorno se trata de un escapulario y sobre todo su práctica religiosa se mantiene al margen e incluso a escon-

didas de los hombres. Una aldeana que visita a Elena, esposa de Duarte, habla del milagro aprovechando que "no está el señor" y uno de los personajes de la taberna del pueblo que lleva colgada una medalla, mal vista por Oliveira y Duarte -los comunistas malos de la película-, responde a la recriminación de su compañero con: - "!Claro!, como tu no tienes mujer!". Ellas, como un gran coro dirigido por la modosita Lucía, actuan de mediadoras entre los designios divinos y la maldad de los hombres, y este planteamiento, llevado al extremo, se ejemplifica en el caso de Elena Duarte, que no sólo debe convencer y redimir a un hombre, sino a un hombre con tendencias comunistas. Elena es una militante más de este apostolado basado tanto en la paciencia y la subordinación como en la pasividad, que,por una extraña suerte de caminos subterráneos y a través de la práctica de madres y esposas, conduce de manera sutil los destinos de los hombres. Bien explícita como salvadora de su marido aparece Elena, cuando Duarte, con cara de examen de conciencia se mira al espejo y éste refleja a la vez el rostro de su silenciosa mujer, así como cuando ella, paralítica, intercede a la Vírgen diciendo: - "Hazlo ahora señora, intercede por él. No pido nada para mí, que el crea Señora, devuélvele la fe que ha perdido (...) Yo puedo esperar toda la vida, pero él lo necesita más que yo (...) No hagas nada por mí, sólo por él Señora, sólo por él". Se refuerza además la cualidad de la capacidad de sacrificio atribuida a todas las mujeres, sacrificio al cual estaran siempre dispues-

tas, virtud más difícil de pedir a los hombres, que siempre salen disculpados proyectando sus energías morales hacia otras dedicaciones. En este sentido, la película trata con especial cariño la actitud de Francisco, más vital e intrascendente que la de su hermana y su prima, y mucho más alejada de la aceptación del sacrificio que la de sus compañeras, presuponiendose así subliminalmente que esto sería mucho pedir para un pobre muchacho.

La señora de Fátima no es simplemente la narración de un hecho sobrenatural. Las circunstancias del milagro estan contextuadas en la situación política no sólo de Portugal sinó del mundo entero, repercutido por la revolución soviética de 1917. A manera de contrapunto van alternándose las escenas directamente ligadas a la aldea, a sus gentes, a los pastores y su família, con las que hacen referencia a los elementos marxistas y a la indecisión de las autoridades eclesiásticas. La amenaza del comunismo se enfatiza a través de unos personajes arquetípicos, con todos los atributos de la maldad y con unos diálogos tópicos y esquemáticos. - "Aquí el marxismo debe entrar poco a poco, y si es preciso entre jaculatorias y avemarías. Al menos hasta que podamos imponerlo por la fuerza" (...) - "Hasta los que presumen de estar con nosotros guardan cuidadosamente su Cristo bajo la almohada". (...) - "El pueblo ruso también guardaba su santo bajo la almohada y ya se ha visto". Estas son algunas de las frases de Oliveira, delegado del gobierno, y esta una de las del gober-

nador: - "En este asunto no debe haber víctimas, al menos aparentemente. Cuideme el aspecto legal y recuerde el adagio: suave en la forma y sangrienta la intención. También así podremos acabar con Fátima". Naturalmente, el clímax preparado por toda la combinatoria de los esfuerzos de unos por conducir a mal camino los destinos de Portugal y de otros y otras por salvar al país y al mundo entero de la maldad y de la ambición de los hombres culmina con las palabras de la Vírgen: (...)- "La guerra que padece el mundo acabará pronto, pero si los hombres no cambian, dentro de poco tiempo empezará otra más horrible. Varias naciones seran aniquiladas, los buenos sufrirán persecución porqué Rusia esparcirá sus errores por el mundo provocando atropellos contra la Iglesia y su pontífice. Quiero, para evitar esto, que los hombres vuelvan sus ojos hacia mí. Si lo hacen, Rusia se convertirá y habrá paz". En todo momento, la guerra, la amenaza, los problemas del mundo entero y de Portugal aparecen como un concepto abstracto e indeterminado, como si no tuvieran ni origen ni motivo. Tampoco se revela el motivo del origen de esta división de la humanidad entre buenos y malos. La única propuesta clara es que la salvación de una ofensiva externa debe conseguirse con el amparo de la Vírgen y a través de las intermediarias que ésta localiza en la tierra, en las que parece depositada la esencia eterna de los valores trascendentes. Oportuna parábola aplicable a la situación moral y política del Estado Español en el año 1951, coherente discurso perfectamente enraizado en

la ideología programada para la educación y el control de ciudadanas y ciudadanos de la posguerra. Recetario de conducta aconsejable para hijas, hermanas, esposas y madres hispanas.

Pío XII determinó que se celebrara en Fátima la clausura del Año Santo, el 13 de octubre de 1951. La Señora de Fátima fue el film oficial de los actos de Conmemoración de tal evento. La oportunidad de la película no podía ser mayor. Como una gran excepción (en Portugal estaba y está prohibido) fue doblada y exhibida en el país entero. La crónica para "Primer Plano" de Fernando Fragoso, desde Lisboa, decía: "En el momento en que Portugal entero vibra de exaltación y orgullo por la altísima distinción conferida por el Santo Padre, cuando entre nosotros,se reúnen las más prestigiosas figuras mundiales del pensamiento contemporáneo, en el Congreso de mensajes a Fátima no deja de tener significado trascendente la circunstancia de ser España católica, caballerosa y amiga, la España ligada a nuestro país por lazos espirituales indisolubles, lazos que no tienen par en la sinceridad y el afecto, la encargada de traer hasta nosotros y proyectar en las pantallas del mundo el relámpago de fe que hace treinta y tres años iluminó a Fátima y cuya luz rasga las tinieblas inquietantes que se condensan sobre el mundo". (1)

El éxito en el Estado Español fue destacable. Los productores vieron rendir su inversión de manera sustanciosa y el tiraje de copias fue también considerable, inten-

tando cubrir las contrataciones que les llegaban de todos los rincones del territorio. Las ovaciones en las salas de estreno fueron frecuentes, incluso en medio de la película. Las colas en las taquillas inmensas. En Valencia, el público admirando la obra de Escrivá y Gil, les decía: -"Sois los "Litris" del cine!". Por primera vez una producción nacional fue doblada al inglés para su exhibición en los EEUU y asimismo fue proyectada en todos los paises de Europa, menos en la URSS y satélites. Así lo leimos en las revistas de la época.

(1) "Primer Plano" nº 574, 14-X-51

TERESA DE JESUS

Juan de Orduña había acariciado el proyecto de hacer una película sobre la vida de Santa Teresa, pero por razones de censura ésta no pudo llevarse a cabo en su momento (1951), suponemos que entre otros motivos porqué se trataba de un personaje que contra viento y marea había puesto en cuestión a toda una sociedad. De todas maneras el film de Orduña, realizado en 1961, plantea más la problemática que las reformas de Teresa significaron para ella misma que no las que se refieren a una sociedad acomodada en una doble moral (la que ha de regir a las clases dirigentes y la que ha de regir a los vasallos) haciendo especial incapié en la pasión amorosa de esta doctora de la Iglesia en realción a su marido espiritual: Dios.

Es un film para Orduña, porqué como en el caso de Juana de Castilla, es el relato de una pasión desbordada, de un enfrentamiento entre razón y pasión que le permite desarrollar sus cualidades narrativas en el más puro estilo churrigueresco. Al establecer una relación directa entre efectismos lumínicos, angulaciones de cámara enfáticas y sentimientos, da prioridad dramàtica a todo aquello que esta encuadrado en la esfera afectiva del personaje. Hay una estrecha relación pues entre el uso de lo que consideramos "efectismos" y los momentos de máxima comunicación del personaje con su"señor". Por el contrario, en las escenas que hacen referencia a los encuentros de la santa con las autoridades civiles y sobre todo las eclesiásticas, la forma que Orduña adopta es mucho más contenida, utilizan-

do básicamente las elipsis que obvian el sentido real de muchas de estas conversaciones para no aburrir al público, que suponemos, preferría gozar más con la aventura sentimental de la protagonista que con sus propuestas teológico-religiosas.

Así, el film acaba siendo el relato exclusivo de una aventura amorosa en función de la cual, la mujer, dará sentido a sus actos sobre la tierra. Por supuesto que todo discurso parte de un punto de vista concreto y que éste determina la valoración del conjunto, pero en el caso del film de Orduña hay una clara intención de valorar positivamente aspectos como el sacrificio, la renuncia a un mundo de placer carnal, la aventura intelectual por encima de otros aspectos de la personalidad de la autora, que es sospechosa.

Por otro lado, la producción de Josefina Molina tenía otro sentido al plantearse la figura de Santa Teresa como un todo armonicamente conflictivo, aceptando un debate inteligente entre deseos-tentaciones y objetivos místico-intelectuales, y por tanto plantea una propuesta humana del personaje aunque le reconozca su excepcionalidad, su rareza. Esta propuesta permite entender el significado de la vida monástica femenina como un cosmos propio en el que se desarrollaban formas de vida, de cultura (tanto doméstica como intelectual), y en ella la relación entre estas mujeres va más allà de la pura y paralela coexistencia de seres distintos. Sobre la elaboración y propuestas de este mundo particular -tan parcamente estudiado- versaba gran parte del contenido propuesto en la versión de Molina.

Pero volvamos a Juan de Orduña, ya que nada de eso centra su interés (suponemos que también mediatizado por el trabajo conjunto que el realizador desarrolló con el inefable José Mª Pemán, bajo la supervisión del Padre Pedro Tomás) sino precisamente lo que de mágico e inalcanzable tiene la trayectoria de Teresa de Cepeda. Carlos Blanco, guionista del film, en las páginas de "Primer Plano"(1), diez años antes mantenía claramente que "la visión que yo he tenido en cine de Santa Teresa -fíjate bien, en cine- ha sido completamente distinta a la que han tenido sus biógrafos, que dedican, por lo general un ochenta por ciento de sus páginas a las Fundaciones y un veinte por ciento a su vida. Yo he invertido los términos y dedico casi todo el tiempo que dura la película a su vida y muy poco a sus Fundaciones, porqué estimo que en cine lo interesante es ver el camino que siguió Teresa para llegar a santa". Nada más contradictorio que estas afirmaciones ya que, ¿de que otra manera se puede valorar el sentido dramático de una vida si no es atendiendo a las realizaciones que una personalidad de este tipo lleva a cabo? ¿Qué es una vida sin sus múltiples obras, materiales, afectivas, intelectuales?. De hecho, teniendo en cuenta lo que el mismo guionista plantea, este film de Orduña podemos decir que se plantea representar lo irrepresentable, es decir, aquello que no queda reflejado y que ningún discurso sobre el pasado puede plantearse: la emotividad. Por ello, hay que dejar constancia que esta opción desatiende la esencia misma de su camino de santificación:

su actividad intelectual. Porqué Santa Teresa es doctora de la Iglesia y en esto recae su mérito eclesiástico y no en su sentir exclusivamente. Este planteamiento permite obviar el carácter problemático de su crítica y reforzar todo lo que atañe a su sumisión a la jerarquía católica, en relación a la cual desarrolla su maridaje divino.

Rosa Rosi, en su artículo "La Mujer y la palabra" (2) resalta el valor que tiene una obra como la de Santa Teresa ya que plantea para ella -a diferencia de la sumisión en la obra de Orduña- un reconocimiento intelectual ineludible al plantearse su experiencia religiosa a partir de un cúmulo de transgresiones. Teresa -dice Rosi- lamenta no tener "letras", pero frente a esto reivindica el valor de su experiencia y la entiende intelectualmente como tal, no sólo como una pasión incontrolable. Escribir, por otra parte, dice la autora, constituirá una transgresión de los deberes propios de la mujer, lo que aparece también en la mente de Katherine Mansfield cuando en sus "Letters & Journals" se planteaba el no ser una buena esposa, y no sólo por reivindicar su experiencia como base de su conocimiento, ni por el hecho de atreverse a escribir, sino también por atreverse a escribir "cosas de oración", tarea reservada exclusivamente a los hombres, será Teresa transgresora. Por ello, dice la autora, hay que resaltar el hecho de que Teresa había tomado la palabra y desde entonces en el debate teológico hay que medirse con lo que ella dijo en relación a Dios, así como en la investigación literaria o

psicológica hay que medirse con todo cuanto ella inventó en el plano de la construcción de un nuevo lenguaje narrativo o cuanto ella anticipó sobre el análisis de la experiencia interior. Del mismo modo enfoca García de la Concha (3) al personaje, reconciéndole en todo momento un valor intelectual autónomo.

La pasividad del personaje de Aurora Bautista

Blanco, Pemán y el Padre Pedro Tomás adoptan otra perspectiva y Orduña les pone el escenario. Así, Santa Teresa padece un proceso de descafeinamiento hasta considerar su vida como el mérito de aquellos que hicieron posible sus realizaciones, fundamentalmente hombres. Frente a la arrogancia transgresora que tanto sus biógrafos como los estudios posteriores de García de la Concha o Rosa Rosi le otorgan, los responsables del film transgreden este sentido y refuerzan su pasividad frente al conocimiento,planteando en primer lugar su aventura intelectual (en las pocas ocasiones en que se hace referencia a ella) como si se tratara de una mera transmisora sin mediar en el proceso reflexión personal alguna. Ella habla en nombre de Dios, que es quien le dicta. No interviene, parece ser, en nada más que no sea transcribir los deseos que le comunican. Incluso en este campo de la intercomunicación divina podría entenderse como una experiencia única para una mujer, a quien le esta vedada tan íntima relación ya que para esto está la Vírgen. Dios fundamentalmente se comunica con los sabios. Pero este tema tampoco será tratado por el equipo de realización.

La formulación de la pasividad de la santa tomará diversos caminos. En primer lugar, con todos aquellos asesores religiosos con los que tiene relación, que potenciaran de ella su lucha por la austeridad y el dogmatismo de las órdenes religiosas frente a una realidad que se le antoja como excesivamente acomodaticia. Las elipsis que Orduña emplea en lo que hace referencia a estos encuentros refuerzan su humildad frente al saber de los hombres. La intransigencia, a su vez, estará más en la voz de las monjas que en la de los mismos padres inquisidores que condescendientemente concederan crédito al final de las entrevistas a las formulaciones teóricas de esta mujer.

La lucha que llevará a cabo la protagonista y que en sus textos tiene un doble sentido (acercamiento a Dios-plasmación de los mensajes divinos en obras reales), carece del segundo en el film. Todo girará en torno al primer eje, ablandando progresivamente planteamientos que hagan referencia a la crítica que su propuesta de vida religiosa significa para el poder eclesiástico de la época. Así, iniciándose con la insistencia que el mundo laico (e incluso el de las propias clarisas) hace sobre Teresa y que acaba por presionarla claramente en las primeras secuencias, se inicia ya la pantomima de la renúncia a cualquier cosa que le proporcione placer. Insistencia en sus castigos, flagelaciones y ayunos, por encima de otros actos. Posteriormente, en el film la humildad irá retomando protagonismo para convertirse en el auténtico motivo que la santifique.

Así como en otros films hemos visto como la mujer es una anécdota y en realidad de lo que se está hablando es de las actitudes gallardas de unos personajes masculinos, aquí se trabaja a un personaje femenino pero no se trabaja su auténtica dimensión sino que se puntualizan de su actividad aquellos aspectos que permiten redundar en un discurso oficialista que pretende, a partir del Fuero del Trabajo de 1938, reconducir a la opinión pública hacia posiciones conservadoras en relación a los valores ejemplares de cualquier mujer.

Hemos hablado de la humildad, pasividad, pero quizás uno de los temas más delirantemente tratados sea el concerniente a la entrega. En la secuencia cuatro, Teresa le dice al Señor: "Yo vine aquí para servirte, yo quiero martirizar mi carne, romperla para sangrar y con esta sangre devolver la que tu derramaste, soy violenta señor porqué no puedo vivir por tí, para tí, en tí". Y en la número seis: "Tu esposa ha vuelto señor (...) Abreme otra vez las puertas de tù amor, tuya soy, ¿qué mandas hacer de mí?. En esta misma secuencia, cuando pronuncia las palabras anteriormente citadas, Aurora Bautista es"penetrada" por un haz de luz que emerge del crucifijo, en diagonal descendente. La posesión-entrega se ha materializado. Una entrega formulada en cada momento por un espíritu de sacrificio que entre otros momentos se materializa en la secuancia siete en la que se hace referencia en un diálogo a la lucha que contra el descanso y el placer mantiene Teresa. La

conversación se desarrolla de la siguiente manera:

Fray Pedro: -"Si os digo que volvais a vuestra celda, que os olvideis de vuestros propios sueños, que no os metais en fundaciones, ¿qué os parecería?"

Teresa: -"Un inmenso descanso."

Fray Pedro: -"!Pues a trabajar entonces!"

Todo esta en consonancia con la propuesta ideológica del momento: renuncia, sacrificio, entrega, humildad, virtudes positivas para la nueva (!ya no tan nueva!) mujer. Y todo eso a costa de sepultar la inteligencia, la iniciativa, la propia experiencia y la voluntad. Santa Teresa no fue así pero así la vieron ellos y así quisieron que la vieran las otras mujeres, para encontrar así un auténtico ejemplo a seguir...lo demás era, y parece ser aún, demasiado peligroso.

(1) "Primer Plano" (28-X-1951)

(2) Rosa ROSI. "La Mujer y la palabra" II. Mientras tanto nº15. Barcelona, 198

(3) GARCIA DE LA CONCHA, "Historia 16", año VII, nº 78

FICHAS TECNICAS

RAZA (1941)

Director: José Luís Sáez de Heredia
Guión: José Luís Sáez de Heredia, Antonio Román; Argumento: Jaime de Andrade (Francisco Franco); Fotografía: Cecilio Paniagua; Cámara: Enrique Guerner; Decorados: Feduchi-Burmann; Estudios CEA; Intérpretes: Alfredo Mayo, José Nieto, Rosina Mandía, Ana Mariscal, Blanca de Silos, Pilar Soler, Julio Rey...;Fecha de estreno: 5-I-42.

INES DE CASTRO (1944)

Director: Augusto García Viñolas y Leitao de Barros; Producción: Ediciones Cinematográficas Faro SA; Jefe de producción: José Mª Alonso Pesquera; Guión: A.G.Viñolas y L. de Barros; Argumento y diálogos: Ricardo Mazo y José Mª Alonso; Supervisor literario: Manuel Machado; Música: Muñoz Molleda; Estudios: Roptence S.A.; Intérpretes: Alicia Palacios, Antonio Vilar, Mª Dolores Pradera, Gregorio Beorlegui...; Fecha de estreno: 28-XII-44.

LA DAMA DE ARMIÑO (1947)

Director: Eusebio Fernández Ardavín; Producción Suevia Films; Jefe de producción: Juan N. Solorzano; Argumento: Luís Fernández Ardavín; Adaptación: L.F. Ardavín, Rafael Gil; Operador: Manuel Berenguer; Decorados: Enrique Alar-

cón; Montaje: Gaby Peñalba; Intérpretes: Lina Yedros, Jorge Mistral, Alicia Palacios, Julia Lagos, Fernando F. de Córdoba, José Prada, Eduardo Fajardo...; Fecha de estreno: 3-XI-47.

MARIONA REBULL (1947)

Director: José Luís Sáez de Heredia; Producción: Ballesteros; Jefe de producción: José Buchs; Guión: J.L.Sáez de Heredia, segun la novela de Ignacio Agustí; Fotografía: Alfredo L. Gilks; Decorados: Santa Mª Noam; Sonido: R. Pavón y A. Lara; Música: Manuel Parade; Estudios Ballesteros; Intérpretes: José Mª Seoane, Blanca de Silos, Sara Montiel, Tomás Blanco, Alberto Romea...; Fecha de estreno: 14-IV-47.

LA PRINCESA DE LOS URSINOS (1947)

Director: Luis Lucía Mingarro; Producción: Cifesa; Argumento: Carlos Blanco Hernández; Jefe de producción: Joaquin Cuquerella; Operador: Alfredo Fraile y José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón; Montaje: Juan Serra; Estudios Sevilla Films; Intérpretes: Ana Mariscal, Roberto Rey, Fernando Rey, José Mª Lado, Juan Espantaleón...; Fecha de estreno: 7-XI-47

REINA SANTA (1947)

Director: Rafael Gil; Producción: Suevia Films; Jefe de producción: José Manuel Goyanes; Argumento: Aníbal Cantreiras y Luna de Oliveira; Diálogos: Antonio Tudela; Ope-

rador: Alfredo Fraile; Decorados: Enrique Alarcón; Montaje: Juan Serra; Música: Maestro Ruy Coelho; Estudios: Sevilla Films; Intérpretes: Maruchi Fresno, Antonio Vilar, Luís Peña, Fernando Rey, José Nieto, Mery Martín... Fecha de estreno: 31-III-47.

LOCURA DE AMOR (1947)

Director: Juan de Orduña; Producción: Cifesa; Jefe de producción: Enrique Balader; Argumento: Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray; Operadores: José F. Aguayo; Decorados: Sigfrido Burmann; Montaje: Juan Serra; Estudios: Sevilla Films; Interpretación: Aurora Bautista, Sarita Montiel, María Cañete, Fernando Rey, Jorge Mistral, Jesús Tordesillas, Manuel Luna, Juan Espantaleón...Fecha de estreno: 8-IX-48).

LA DUQUESA DE BENAMEJI (1949)

Director:Luís Lucía Mingarro; Producción: Cifesa Producción; Jefe de producción: Juan Manuel de Rada; Argumento: Hnos. Machado; Adaptación:Ricardo Blanco; Operador: Ted Pahle, A.S.C.; Decorados: Pierre Schild; Montaje: Juan Serra; Estudios: Sevilla Films; Interpretación: Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Félix Fernández...Fecha de estreno: 26-X-49).

AGUSTINA DE ARAGÓN (1950)

Director: Juan de Orduña; Producción: Cifesa; Jefe de

producción: Juan Manuel de Rada; Argumento: Clemente Pamplona y A.F. Marrero; Operador: Mariano Ruiz Capillas; Decorados: Francisco Prósper; Montaje: Petra de Nieva; Estudios: Sevilla Films; Interpretación: Aurora Bautista, Fernando Rey, Virgilio Teixeira, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Guillermo Marín...Fecha de estreno: 9-X-50.

CATALINA DE INGLATERRA (1950)

Director: Arturo Ruiz Castillo; Producción: Alfonso Balcázar; Jefe de producción: Enrique F. Sagaseta; Guión: Jesús Pascual, José Antonio Torreblanca; Fotografía: Salvador Torres Garriga; Decorados: Antonio Burgos; Música: Dotras Vila; Intérpretación: Maruchi Fresno, Rafael Luís Calvo, Mary Lamar, Carlo Tamberiani, Carlos Agosti... Fecha de estreno: 3-III-52.

ALBA DE AMERICA (1951)

Director: Juan de Orduña; Producción: Cifesa; Jefe de producción: Enrique Balader; Argumento. José Rodulfo Boeta; Operador: Alfredo Fraile; Decorados: Francisco Prósper; Montaje: Petra de Nieva; Estudios: Sevilla Films; Interpretación: Antonio Vilar, Amparo Rivelles, José Suárez, Mery Martín, Luís S. Torrecilla, Virgilio Teixeira... Fecha de estreno: 20-IX-51.

LA LEONA DE CASTILLA (1951)

Director: Juan de Orduña; Producción: Cifesa; Jefe de producción: Enrique Balader; Argumento: Francisco Villaes-

pesa; Operador: Alfredo Fraile; Decorados: Sigfrido Burmann; Montaje: Petra de Nieva; Estudios: Sevilla Films; Interpertación: Amparo Rivelles, Virgilio Teixeira, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Laly del Amo...Fecha de estreno: 28-V-51.

LA SEÑORA DE FATIMA (1951)

Director: Rafael Gil; Producción: Aspa Films; Jefe de producción: Manuel J. Goyanes; Argumento, guión y diálogos: Vicente Escrivá; Asesor religioso: Mons. Angel Sagarminaga, Javier Mª Echenique; Operador: Michel Kelber; Decorados: Enrique Alarcón; Montaje: José Antonio Rojo; Música: Ernesto Halffter; Estudios: CEA; Interpretación: Mª Rosa Salgado, José Nieto, Inés Orsini, Fernando Rey, Tito Junco, José Mª Lado, María Dulce...Fecha de estreno: 22-XI-51.

TERESA DE JESÚS (1961)

Director: Juan de Orduña; Producción: Agrupa Films; Argumento, guión y diálogos: José Mª Pemán, Antonio Vich, Manuel Mur-Oti; Asesor religioso: Padre Pedro Tomás; Operador: José F. Aguayo; Decorados: E. Torre de la Fuente; Montaje: José A. Rojo; Música: Manuel Parada; Estudios: CEA; Interpretación: Aurora Bautista, Eugenia Zuffoli, José Bódalo, Roberto Camardiel, José Moreno...Fecha de estreno: 4-V-62.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. – Cine español 1896-1983. Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía, Madrid, 1984.

A.A.V.V. – 40 anni di cinema spagnolo. Edizioni della Mostra di Pesaro, Pesaro, 1977.

A.A.V.V. – Di fronte allo schermo. Materiali per il terzo incontro di cinema delle donne. "Il gioco dello specchio", La casa Usher, Firenze, 1981.

A.A.V.V. – Il gioco dello specchio. Materiali per il cinema delle donne, La casa Usher, Firenze, 1980.

A.A.V.V. – Siete trabajos de base sobre el cine español, Fernando Torres Ed., València, 1975.

A.A.V.V. – The power of looking – Masculinity in crisis – Independent heroines – So That you can live, "Screen", vol. 23, Society for Education in film and television, London, 1982.

A.A.V.V. – Women & Media, Pergamon Press, Ed. Helen Baehr, Oxford, 1980.

AUBENAS, Jacqueline: – Cinéma, regard, violence. Jutta Brückner, Les Cahiers du Grif, París, 1982.

CABERO, Juan Antonio: – Historia de la cinematografía española 1896-1948, Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE – Le cinéma de l'Espagne franquiste (1939-1975). Perpinyà, 1980, nos. 38/39.

CASTRO, Antonio: – Cine español en el banquillo, Fernando Torres Ed., València 1974.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté: - La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista, Edhasa, Barcelona, 1984.

DE LAURENTIS, Teresa: - Feminism semiotics cinema. Alice doesn't, Indiana University Press, Bloomington, 1982.

FANES, Félix: -Cifesa, la antorcha de los éxitos, Institució "Alfons el Magnànim", Diputació Provincial de València, València, 1982.

FONT, Domènec - GUBERN, Romà: Un cine para el cadalso, Euros, Barcelona, 1975.

FONT, Domènec: - Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, Ed. Avance, Barcelona, 1976.

GALLEGO MENDEZ, Mª Teresa: - Mujer, Falange y Franquismo, Taurus, Madrid, 1983.

GARCIA ESCUDERO, José Mª: - El cine español, Ed. Rialp, Madrid, 1962.

GUARNER, José Luis: - 30 años de cine español, Ed. Kairós, Barcelona, 1971.

GUBERN, Romà: - La censura. (Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1931-1975) Ed. Península, Barcelona, 1981.

GUBERN, Romà: - Cine español en el exilio, Ed. Lumen, Barcelona, 1976.

HOLLAND, Patricia: - The page three girl speaks to women too, "Screen" vol. 24, Society for Education in film and television, London, 1983.

JOHNSTON, Claire: - The subject of Feminist Film. Theory-Practice, "Screen" nº 21, Society for Education in Film and Television, London, 1980.

JOHNSTON, Claire: - Notes on women's cinema, Society for Education in Film and Television, London, 1975.

KAPLAN , E. Ann: - Women in film Noir, BFI Publishing, London, 1980.

KAPLAN , E. Ann: - Women & Film. Both sides of the camera, Ed. Methven, London, 1983.

KAY, Karyn - PEARY, Gerald: - Women and the cinema: A critical anthology, E.P.Dutton, New York, 1977.

KOCH, Gertrud: - La critica cinematografica femminista: che cos'è e a che serve, Nuova dwf, quaderni di studi internazionali sulla donna, Roma, junio-setiembre, 1978.

KUHN, Annette: - Women's Pictures. Feminism and cinema, Ed. Routledge & Kegan Paul, London, Boston, 1982.

LANG, Robert: - Carnal stereotype. Diva, "Screen" nº 25, Society for Education in Film and Television, London, 1984.

LOWIE, Elizabeth: - Women, Representation and the image, "Screen Education" nº 23, Society for Education in Film and Television, London, 1977.

"MARTA HERNANDEZ": - El aparato cinematográfico español, AKAL, Madrid, 1976.

"MARTA HERNANDEZ"- REVUELTA, Manolo: - 30 años de cine al alcance de todos los españoles, Ed. Zero, Madrid, 1976.