



ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Elena Ortega Oroz

Entre el yugo y la flecha.
Identidad nacional y de género en la representación
cinematográfica de la Sección Femenina
(1937-1945)

TESIS DOCTORAL

Dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos

Departamento de Estudios de Comunicación



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2014

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

Departamento de Estudios de Comunicación

Campus Catalunya - Avinguda Catalunya, 35

43002 Tarragona

Tel. 977 558 582

Josep Cerdán Los Arcos, profesor titular del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili,

CERTIFICO:

Que este trabajo, titulado "Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)" que presenta Elena Ortega Oroz para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Estudios de Comunicación de esta universidad.

Tarragona, 30 de mayo de 2014

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

*Si la mujer está castrada, la posesión de pene [por el hombre] corre peligro,
y en contra de ello se revuelve la porción de narcisismo
con que la naturaleza, providente, ha dotado justamente a ese órgano.
Acaso el adulto vivenciará luego un pánico semejante si se proclama
que el trono y el altar peligran, y lo llevará a parecidas consecuencias ilógicas.*

Sigmund Freud, *Fetichismo* (1927)

*La marcha de nuestra sociedad se puede comparar a la del perezoso,
que acompaña cada paso con un gemido.*

Charles Fourier, *Teoría de los cuatro movimientos* (1808)

Yo también quería ser viril y olvidé que era, en el fondo, una maldita mujer

Inés Donati (1924),

en Victoria de Grazia, *How fascism ruled women* (1993)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Agradecimientos

Resulta extraño que, tras los meses en los que finalmente he podido dar forma a esta tesis doctoral, el apartado que me resulte más difícil sea los agradecimientos. Siempre hay olvidos —y, en consecuencia, mis disculpas por aquellas omisiones involuntarias— y no siempre se encuentran las palabras precisas para mostrar la gratitud a quienes han contribuido, con su apoyo intelectual o emocional, a la materialización de este trabajo. Confío en que, al menos, aquellos y aquellas que aquí finalmente figuran se sientan reconocidos.

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a mi director de tesis, Josetxo Cerdán, por su paciencia y exigencia, por sus acertados comentarios y consejos, y por el pragmatismo con el que ha solventado mis constantes dudas e inseguridades. Su generosidad va más allá de esta tesis doctoral —y me temo que no soy ni la primera ni seré la última en apuntarlo— y se ha manifestado en otras actividades y campos de conocimiento. Por tanto, mi gratitud se extiende también a la confianza que desde diferentes ámbitos ha depositado en mí y que considero forman parte de este bagaje. Sin él, este trabajo sería simplemente otro.

Bajo la dirección del profesor Cerdán, tuve también la oportunidad de trabajar dentro de un proyecto de investigación universitario. Sin que esta tesis doctoral estuviera directamente vinculada al mismo, fue una experiencia de gran importancia por acercarme a un entorno académico caracterizado por el compañerismo, el rigor, una capacidad de trabajo sin igual y una importante apuesta por la investigación: el Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y su profesorado. Un lugar especial lo ocupan —y por eso el 3.21 es lo que es— las compañeras de despacho: Mónica Lores, Natàlia Lozano, Àngels Galtés y Carlota Fernández. Y porque la puerta siempre estaba abierta, también Jan Gonzalo y Marta Montagut. Y también Judit Lleonart, por su maravillosa capacidad de hacer fácil lo difícil: los trámites burocráticos.

Agradezco también al personal del Archivo General de la Administración y de Filmoteca Española por su inestimable colaboración en el acercamiento a las fuentes de este estudio, destacando especialmente la diligencia y amabilidad de Trinidad del Río en esta segunda institución.

Miguel Fernández Labayen y Sonia García López son probablemente las personas que de una forma más cercana y cómplice han seguido mis pasos: con ellos he podido intercambiar puntos de vista y solucionar dudas y ambos me han ofrecido valiosas pistas sobre los vericuetos académicos. En estos años no solo se ha forjando nuestra amistad, sino que también se han convertido para mí en un referente por su

compromiso con el conocimiento. En el mismo sentido, Laura Gómez Vaquero también ocupa un lugar destacado. Juntas —y aquí he de mencionar de nuevo a Sonia— hemos compartido intereses, expuesto los resultados de nuestras investigaciones y planeado nuevas líneas de trabajo. Su cercanía ha sido fundamental.

María Castejón siempre ha estado pendiente de la evolución de esta tesis y, sin duda, ha contribuido —con su actitud y militancia contra viento y marea— a dotarla de sentido. La amistad de Raúl Pedraz merecería un capítulo aparte, así que desde aquí solo puedo agradecer su escucha y los múltiples gestos de cariño y ánimos, siempre sinceros. Su implicación en esta tesis ha sido mayor, supervisando y corrigiendo el texto (casi) final, pero eso es algo que, a día de hoy, y sin restar méritos a uno de los más rigurosos editores que conozco, me parece menor en comparación con lo anterior.

No querría olvidar tampoco a otros compañeros y compañeras que me han facilitado materiales de diversa índole para esta tesis: Luis E. Parés, Eva Woods y José Ignacio Moreno; así como aquellos que generosamente compartieron sus investigaciones para el Trabajo de Suficiencia Investigadora que esta tesis amplía: Carlota Coronado Ruiz, Álvaro Matud Juristo, Cristina Gómez Cuesta y Barbara Zecchi.

Esta investigación se ha realizado a caballo entre dos ciudades: Barcelona y Madrid. En Barcelona fue tomando forma a la par que los trabajos de investigación de Cloe Masotta y Núria Araüna. Desde perspectivas diferentes, pudimos, sin embargo, debatir largo y tendido sobre cine, literatura, feminismo y nuestros respectivos campos de estudio. Han sido muchas horas dándole vueltas al *perquè de tot plegat i, fins i tot, d'una tesis doctoral*. También en Barcelona, Virginia García del Pino y Kikol Grau, por algo tan simple como decisivo: tener siempre las palabras, los gestos y los chistes precisos para los momentos de decaimiento (otra familia).

Madrid ha sido durante este periodo un lugar de paso y, finalmente, de destino. Los periodos estivales de investigación en la Filmoteca Española, en el Archivo General de la Administración y en la Real Academia de la Historia fueron posibles gracias a aquellos amigos y compañeros que me brindaron su hogar: Natalia Marín, Steven Marsh, María Mallol y, de nuevo, Miguel. Y, por supuesto, Miriam Matute y Luis Mustafá. Miriam merece un lugar destacado y a ella volveré más adelante. Ya sumida en los rigores de la escritura, en Madrid encontré otras personas que, hoy por hoy, significan mucho para mí, mostrándome la cara más *representativa* (@bells, la neologista, *dixit*) de la ciudad: inconformista, abierta, feminista y activista. Gracias, en estricto orden de *desvirtualización*, a Ismael Aguilera, Daniel Martín Arguedas, Isabel Beldad (inestimable el acceso que me brindó a la biblioteca digital de la Universidad de Sussex) e Irene Aterido. Y, por supuesto, a Carmen Acero que, en los últimos meses, se ha convertido en una paciente e interesada interlocutora y que, como buena socióloga,

me convenció sobre la importancia de la metodología. R. C., además de poner una banda sonora *garage* a la escritura, ha hecho posible que el tiempo en suspensión que generalmente implica este proceso haya tenido un inusitado carácter de *presentness* (#goingunderground). En estos años, la amistad de Miriam Matute ha sido esencial, por su tremenda generosidad en todos los ámbitos y por las numerosas conversaciones que hemos mantenido sobre los restos de un pasado que también impregnaron parte de nuestra educación. Con ella le di vueltas a una cita, más o menos erudita, con la que se suelen encabezar este tipo de investigaciones: “Yo me resistía a poder pensar que me parecía a Carmen Sotillo, es una mujer bastante fea” (Lola Herrera, en *Función de noche* de Josefina Molina, 1981). Fue una frase que enseguida desestimé, pero que, sin embargo, creo que condensa mi primera y difusa motivación para encarar la presente investigación: la inmersión en el pasado, su persistencia residual pero tenaz y el interés por comprender las dinámicas políticas y socioculturales que configuran las identidades y experiencias subjetivas.

Por último, la realización de esta tesis doctoral hubiera sido imposible sin el soporte afectivo y material que me ha proporcionado mi familia durante estos años. Si alguien ha sido paciente, comprensivo y extremadamente desprendido con esta apuesta intelectual ha sido ella. Me cuesta creer que la dedicación y esfuerzo volcados en este trabajo puedan ser equiparables a su apoyo. Las páginas que siguen están dedicadas a María de los Ángeles y a Concha.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Índice

Primera Parte

FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN Y MARCO TEÓRICO

1. Fundamentos de la investigación	17
1.1. Definición del objeto de estudio	17
1.2. Periodización	24
1.3. Objetivos	27
1.4. Fuentes	28
1.5. Metodología	31
1.6. Resumen de contenidos	35
2. Marco teórico	37
2.1. La historia cultural y el estudio de las identidades	38
2.2. Género, historia y representaciones mediáticas	41
2.3. Nación y nacionalismos	45
2.3.1. Aproximaciones constructivistas	45
2.3.2. Temporalidad y simbolismo en el ultranacionalismo fascista	49
2.3.3. La pervivencia del nacionalismo	52
2.3.4. La nación y los nacionalismos bajo el prisma feminista	54
2.4. El cine en la imaginación de la nación	58
2.4.1. El cine documental e informativo y la aculturación de las masas	61
2.4.2. Aproximaciones teóricas en el caso español	63

Segunda Parte

CONTEXTUALIZACIÓN

3. La nacionalización de las mujeres en España en la primera mitad del siglo XX. Esferas, líneas ideológicas y agentes	73
3.0. Consideraciones teóricas previas	73
3.1. La nacionalización de las mujeres en España durante la primera mitad del siglo XX	75
3.1.1. La crisis finisecular y la mujer en la regeneración nacional	75
3.1.2. Años 20 y 30: deberes y derechos	77
3.1.3. Nacionalismo y movilización femenina durante la Guerra Civil	81
3.1.4. Dictadura franquista y nacionalización autoritaria de las mujeres	85

3.2. La Sección Femenina	89
3.2.1. Aproximaciones historiográficas	89
3.2.2. Orígenes, desarrollo y consolidación de la Sección Femenina dentro del estado franquista	94
- Las tareas sociales de la Sección Femenina durante la posguerra	97
3.2.3. Análisis del discurso de la Sección Femenina	101
- Un modelo contradictorio de feminidad	101
- Ideología nacionalista: ritos, espacios y símbolos	107
4. Articulación de la política cinematográfica franquista (1937-1945)	115
4.1. El cine de Falange	117
4.2. El Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1941)	121
4.2.1. Las producciones del DNC	123
4.3. La política cinematografía del Nuevo Estado franquista	128
4.4. NO-DO (1942-1945)	132
4.4.1. Orígenes de la entidad	132
4.4.2. Los principios ideológicos de NO-DO	134
4.4.3. La producción documental de NO-DO	136
4.4.4. NO-DO, al servicio de los organismos oficiales	137
4.5. La propaganda de la Sección Femenina. Orígenes y organización	140
4.5.1. La Sección Femenina y la difusión de la ideología falangista	140
4.5.2. La Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina	142
4.5.3. El Departamento de Cine de la Sección Femenina	146
- Producción	150
- Distribución	153
- Un punto y aparte	156

Tercera Parte

ANÁLISIS

5. La retaguardia nacional-sindicalista: la Sección Femenina en las producciones de la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS y en <i>El Noticiero Español</i> (1938-1941)	161
5.1. Heroínas de la retaguardia	162
5.2. Cuerpos femeninos al servicio de la patria	168
5.3. Relaciones internacionales y viajes al exterior	172
5.4. Mitografía nacional-sindicalista femenina	175
5.5. Rérito simbólico y funciones en el Nuevo Estado	182

6. Élités femeninas y la puesta en escena del Nuevo Estado: <i>La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo (1939)</i>	185
6.1. Unidad y jerarquía	188
6.2. La raíz mítica de la nación y la encarnación del pasado	191
6.3. La imposición de la insignia "Y": la virilidad y sus giros retóricos	195
6.4. La reconquista de los hogares	198
7. Maternidad simbólica y regeneración nacional: <i>Nuestra Misión (1940)</i>	203
7.1. Una misión polifacética y propia	205
7.2. Intervención social y regeneración nacional	208
7.3. Una identidad nacional-sindicalista femenina distintiva	214
7.4. Una propaganda integral	216
8. Esferas separadas: la Sección Femenina en NO-DO (1943-1945)	219
8.1. La marca de género: la División Azul	233
8.2. Formación y asistencia social	255
8.3. Ritual y memoria: actos políticos	228
8.4. El repliegue visual del cuerpo femenino: actividades deportivas	231
8.5. "Folklore español": Coros y Danzas	237
8.6. Fundido a negro y fuera de campo	241
9. Al margen de la historia: <i>Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial (1944)</i>	245
9.1. Continuidades y variaciones	248
Conclusiones	255
Bibliografía	
I. Fuentes primarias	271
II. Fuentes secundarias	274
Apéndices	
Documentación oficial procedente de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina	

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Primera Parte
FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN
Y MARCO TEÓRICO

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

1. Fundamentos de la investigación

1.1. Definición del objeto de estudio

La presente investigación pretende examinar cómo se articularon las identidades de género en relación a los proyectos nacionalistas del bando rebelde impulsados durante la Guerra Civil española y que cuajaron durante los primeros años de la dictadura franquista. Para ello se toma como objeto de estudio la producción cinematográfica de carácter documental e informativo del autodenominado bando nacional hasta el año 1945.

La dimensión nacionalista de la Guerra Civil resulta innegable así como los terribles resultados que la resolución del conflicto tuvo en el conjunto de la sociedad: el violento borrado físico y simbólico de las otras identidades —consideradas en su conjunto como “la anti-España”— y la implantación de la propia, lo que se planteó como un restablecimiento de la *verdadera* identidad española (Núñez Seixas, 2006). En esta empresa de recuperación de la supuesta identidad nacional perdida —durante la II República e incluso con anterioridad, según la interpretación de las fuerzas conservadoras sublevadas— el género fue un elemento crucial. Pese a que haya sido una categoría analítica omitida o señalada como apéndice en las aproximaciones tradicionales a la Guerra Civil y al franquismo, las historiadoras feministas coinciden al señalar su centralidad: como un detonante más del golpe de estado militar y como un rasgo definitorio del estado franquista (Graham, 1995a, 1995b; Blasco Herranz, 1999, 2003, 2013; Nash, 1999a; Morcillo, 2000; Ruiz Franco, 2007). De forma meridiana lo expresó el propio Francisco Franco en una alocución radiada el 25 de julio de 1936, al afirmar que no era solo la patria la que obligaba a la lucha, sino también el bienestar, la familia, la religión y el hogar, porque aquello era lo que intentaba destruirse y ante lo que nadie podía permanecer indiferente (“La patriótica alocución del Caudillo”, *ABC Sevilla*, 26/7/1936: 5).

Como ocurrió en el resto de Europa durante la crisis de entreguerras, la II República y sus políticas reformistas en clave modernizadora fueron interpretadas por parte de las fuerzas tradicionalistas del país como un elemento desestabilizador (Graham, 1995a). Las transformaciones culturales vinculadas a los roles de género, y en concreto al papel de las mujeres, se vieron como un síntoma de desorden social y de decadencia nacional y, por tanto, constituyeron un factor más que propició las adhesiones a la salida autoritaria de dicha crisis (Blasco Herranz, 2003). Además, las décadas de los 20 y 30 fueron testigo de una destacada movilización política femenina por parte de la derecha, a través de organizaciones confesionales y partidos políticos, en torno a un ideario tradicional desde el punto de vista social y económico que, como

ha indicado Inmaculada Blasco Herranz, puede resumirse en el lema “religión, familia, patria, orden, trabajo y propiedad”(2013: 189). De todos ellos, el movimiento femenino derechista más destacado fue la Sección Femenina de Falange (SF): por su rápido crecimiento, por las cotas de poder que tuvo durante el franquismo y por su longevidad (1934-1977), mayor incluso que la de la propia dictadura. Las mujeres falangistas desempeñaron un importante papel durante la Guerra Civil, movilizándolo y canalizando la participación de las mujeres conservadoras en la retaguardia, y durante la dictadura, posicionándose al frente de las estructuras que el Nuevo Estado habilitó para adoctrinar al conjunto de la población femenina en unos determinados valores nacionales y de género. Por su naturaleza ideológica y las funciones que desempeñó, la SF constituye un objeto de estudio de especial interés para analizar la interacción de las identidades culturales de género y nación durante la Guerra Civil y el primer franquismo. Igualmente, como rama femenina de Falange, el partido político que diseñó la política cinematográfica del primer franquismo, la SF no solo tuvo un protagonismo destacado en las producciones del bando nacional durante el periodo aquí estudiado sino que, ya en la posguerra, articuló un sistema de producción y distribución cinematográfica propio, a través de su Departamento de Cinematografía, puesto en marcha en 1940 y dependiente de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la organización. Y es este ámbito, el cinematográfico, el que centra nuestra atención, al tomar a la SF como objeto, pero también como hipotético sujeto –o, cuando menos, un agente con un mínimo margen de actuación¹— de la representación fílmica.

Así, en un segundo nivel de definición y concreción del objeto de estudio, la presente tesis doctoral se centra en las producciones cinematográficas de no ficción —noticiarios y documentales— del autodenominado bando nacional y que tuvieron como protagonista a la SF durante la Guerra Civil española y la inmediata posguerra, desde 1937 hasta 1945, con el fin de examinar cómo el género, y especialmente la imagen de la mujer, actúa como marca visual y discursiva en la representación y diseminación de la nación.

Partimos de la consideración de que las producciones culturales (y en concreto el cine) participan en los procesos de construcción de la nación con la elaboración y difusión masiva de imágenes y narraciones nacionales. Esos procesos están caracterizados por constantes tensiones y disputas dirigidas a la asignación de significados, y el cine se convierte en un lugar de enfrentamiento simbólico entre identidades en conflicto (Higson, 1997). Por tanto, las producciones cinematográficas, lejos de representar y expresar de forma transparente una cultura y una identidad

¹ Como veremos en el capítulo cuarto, el Departamento de Cine de la SF constituyó, en términos de producción, una infraestructura precaria y malograda. No obstante, consideramos que se trata de una iniciativa significativa, especialmente si tenemos en cuenta la limitada presencia y acceso que las mujeres tuvieron durante la dictadura a aquellas tareas cinematográficas que implicaban cierto grado de autoridad como la dirección o la producción.

nacionales formadas y estables, son uno de los lugares de debate sobre estas, sobre los principios, valores, herencia e historia que se emplean para definir una nación (Hjort y MacKenzie, 2000: 3-4). Esta perspectiva constructorista es sumamente pertinente para los materiales cinematográficos que aquí abordamos y el momento histórico en que se inscriben, la Guerra Civil y los inicios de la dictadura franquista.

Las aproximaciones a los nacionalismos franquistas durante la Guerra Civil señalan que el discurso nacionalista se reveló como el instrumento movilizador más eficiente y el argumento legitimador más extendido, así como una importante herramienta de cohesión con la que el bando sublevado enmascaró sus contradicciones y divisiones políticas y sociales internas (Álvarez Junco, 2004; Núñez Seixas, 2006). En última instancia, como resume Xosé M. Núñez Seixas, su función no fue otra que la nacionalización autoritaria de las masas como precondition y correlato de la instauración de una dictadura militar de inspiración fascista y católico-tradicionista (2006: 180). En consonancia con estos estudios históricos, los principales trabajos sobre la propaganda cinematográfica del bando rebelde, realizados por los profesores Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, señalan como rasgo conspicuo y definitorio de la misma su impronta nacionalista (2006 y 2011). De acuerdo con ambos autores, la finalidad de esta propaganda fílmica no fue solo denostar el régimen democrático republicano y legitimar el alzamiento militar, sino infundir una conciencia nacional en el conjunto de la población. Un *Volksgeist* o espíritu nacional que se fundamentaría, por un lado, en una identificación consustancial entre lo cristiano y lo nacional y, por otro, en una concepción mítica del tiempo, de forma que el presente encontraba su legitimación y proyección en el pasado: en aquellos momentos históricos tenidos por gloriosos en tanto que invocaban la unidad territorial y religiosa y el expansionismo imperial (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011). De forma no menos significativa, la coherencia discursiva que presentan estos materiales propagandísticos, especialmente en comparación con la producción republicana (Tranche, 2007: 53), obedecería también a la consecución de una unidad entre las diversas tendencias ideológicas dentro del bando sublevado. Como ha señalado Sánchez-Biosca, estos esfuerzos propagandísticos tendrían una triple finalidad: “la vertebración de las masas en torno a una tradición ideológica, la sutura de las heridas abiertas entre las distintas facciones del Régimen, [y] la construcción de un ritual sagrado entre el líder, su masa y su credo” (2009a: 95).

Por otra parte, ya durante la dictadura, la entidad NO-DO (1943-1981), que detentó en régimen de monopolio la producción y distribución de noticiarios cinematográficos y documentales políticos e informativos², fue uno de los principales

² La entidad NO-DO estuvo vigente hasta el año 1981. Fue en 1975 cuando se suprimió la obligatoriedad de proyección del noticiario (Orden de 22 de agosto, BOE de 19 de septiembre de 1975) y, en 1978, la exclusividad que hasta entonces había detentado en la producción de noticiarios informativos (Preámbulo del Real Decreto 1075/1978 de 14 de abril, BOE de 2 de mayo de 1978) (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 66-70; Matud: 2007: 147-151).

mecanismos de aculturación del régimen franquista. Si bien no puede ser considerado un instrumento de propaganda en el sentido tradicional, y aspiraría más a un mensaje de integración que a uno de agitación, fue un cauce primordial de las consignas oficiales del Régimen (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006). En definitiva, el noticiario NO-DO constituyó uno de los principales medios generadores de representaciones —la combinación de ideas y sentimientos que nos permiten compartir una percepción del mundo (Hall, 1997)— de la sociedad y la nación española imaginadas por el Régimen.

Una de las líneas de investigación más fructíferas en torno a este amplio corpus, y con las que engarza la presente investigación, se ha centrado en la articulación y difusión del concepto de identidad nacional o *españolidad* promovido por el franquismo a través del medio cinematográfico, tanto en los materiales propagandísticos producidos durante la Guerra Civil (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011; Tranche, 2007; Sánchez-Biosca, 2009a y 2009b)³ como en el noticiario y los documentales realizados al amparo de la entidad NO-DO (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006; Hernández Robledo, 2003; Matud, 2007). La importancia de estas producciones es que constituyen una base esencial para el estudio del discurso oficial del Régimen, en el caso de NO-DO, y para observar la pugna por el establecimiento de sus mitos fundacionales, en el caso de las producciones realizadas durante el conflicto bélico y en la inmediata posguerra dentro del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC, 1938-1941). Y es que, como indicara Sánchez-Biosca, los años comprendidos entre 1938 y 1941 son claves en la propaganda del bando nacional puesto que esta se convierte en “el escenario en el que se debaten y se definen mitos sobre el origen, la historia y la profunda entraña nacional” (2009a: 82). Por otra parte, su radicalidad, de acuerdo con aquellos estudios que adoptan una perspectiva diacrónica, también vendría determinada por su poso y pregnancia en el imaginario colectivo. Esto es, su capacidad para vehicular los símbolos, mitos e interpretaciones del pasado que constituyeron las políticas de la memoria franquista (Aguilar, 2008) y que, en ocasiones, cristalizaron hasta formar parte del imaginario cinematográfico vigente de la Guerra Civil, así como de las impugnaciones a este relato hegemónico (Crusells, 2000; Sánchez-Biosca, 2006). De este modo, buena parte de la historiografía actual —en especial aquella cercana a los postulados de la historia cultural o social del cine— contempla la producción cinematográfica del periodo aquí estudiado como un instrumento de socialización en sentido amplio, que apeló a cuestiones como el consentimiento, el consenso o la nacionalización (Sánchez-Biosca, 2009a: 79).

³ Los primeros acercamientos a la producción cinematográfica de la Guerra Civil estuvieron dedicados a la catalogación e inscripción de estos materiales en sus coordenadas ideológicas (Fernández Cuenca, 1972; Gubern, 1986, Del Amo, 1996), al análisis de su dimensión propagandística (Álvarez y Sala, 2000) y a su organización jurídica, económica y política (Diez Puertas, 2002).

Pese a los sustantivos avances en el estudio de la dimensión nacionalista del cine documental e informativo franquista, la perspectiva de género permanece prácticamente ausente. Esta categoría analítica ha sido incorporada para abordar puntual y parcialmente la producción de NO-DO y analizar sus contenidos en relación al discurso médico (Menéndez y Medina, 2003), la formación profesional (Paz y Coronado, 2005) o el deporte (Gil y Cabeza, 2012). Tres motivos que, al tiempo que muestran la pluralidad de enfoques a los que se presta el noticiario, dan medida del trabajo que en este sentido queda por hacer. Otros estudios se han concentrado específicamente en la representación cinematográfica de la SF en NO-DO: para analizar desde una perspectiva antropológica el folclore gallego (Busto, 2012) o su presencia global en el noticiario (Paz, 2003) o hasta el año 1953 (Ramos, 2011), siendo este último el único monográfico actualmente existente sobre la SF y el cine. Si bien la investigación de la historiadora Pilar Ramos contiene notables hallazgos —como la voluntad de relacionar la organización femenina falangista con otras similares de dictaduras fascistas o autoritarias—, consideramos que presenta varias carencias. Por un lado, su acercamiento a las fuentes audiovisuales de forma eminentemente descriptiva. Por otro, una contextualización insuficiente tanto de la organización como de los materiales fílmicos. Así, no incorpora los estudios más recientes e innovadores sobre la organización (Ofer, 2009) ni se hace eco de la capacidad de acción que la SF tuvo en el campo cinematográfico —y, por ejemplo, omite el documental *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944) producido por NO-DO a instancias de la organización—. Es decir, no contempla la agencia de la organización, cuestión clave en su actual interpretación histórica (Enders, 1999; Blasco Herranz, 1999 y 2000; Richmond, 2004; Ofer, 2009; Cenarro, 2011). Mientras, la investigación de María Antonia Paz (2003) se ve limitada por la amplitud de su objeto de estudio, aunque ofrece una primera aproximación extremadamente útil para determinar la presencia cuantitativa y cualitativa que la organización tuvo en el noticiario desde 1943 hasta 1977. La autora examina las funciones que, dentro del Régimen, la organización desempeñó (símbolo de la tradición y servicios sociales) y apunta la diferenciación palpable entre las mujeres falangistas y el resto de mujeres. No obstante, la escasa información contextual que provee impide comprender la representación cinematográfica de la SF en sus múltiples dimensiones, atendiendo tanto al desarrollo de la organización como a las dinámicas sociopolíticas de la dictadura. Por último, y este sería el aspecto más destacado que nos separa de las investigaciones citadas, no adoptan la perspectiva interseccional que, continuando aproximaciones previas a la representación cinematográfica de la SF (Oroz, 2013), aquí proponemos. Es decir, una pauta interpretativa atenta a la interacción dialéctica entre dos identidades socialmente construidas como son la de género y la nacional.

De forma similar, y como expondremos en el tercer capítulo, buena parte de la literatura académica sobre la SF se ha centrado en su discurso en torno a la feminidad —a través de sus proclamas políticas, medios de comunicación impresos o actividades asistenciales y sociales— sin enfatizar sus vínculos con el proyecto nacionalista falangista. Como resultado de todo ello, la comprensión histórica del medio cinematográfico y de la organización femenina resultan todavía insuficientes y presentan un retrato incompleto: por un lado, aquel que obvia cómo el cinematógrafo representó e interpeló a una población femenina en clave nacional; por otro, aquel que analiza las políticas de género de la organización femenina falangista sin atender en su complejidad al compromiso político y nacionalista en ellas subyacente. En definitiva, no permiten comprender hasta qué punto, durante el periodo de entreguerras y de forma particular en el caso español, ciertas identidades femeninas se redefinieron por y gracias al empuje nacionalista y cómo los discursos nacionalistas vehicularon la participación de las mujeres en los diversos proyectos nacionales por ellos enarbolados. La finalidad de esta tesis doctoral no es, ni puede ser, abordar todas estas cuestiones, pero sí pretende, al menos, iluminar de forma parcial —a través de un objeto de estudio y un periodo muy específicos—, cómo el cine, en tanto que medio de representación y práctica significativa (Hall, 1997), proyectó la identidad femenina nacional-sindicalista encarnada por la SF y qué lugar le asignó en la imaginación (Anderson, 1993) y narración (Bhabha, 2010) de la nación española franquista.

De este modo, este trabajo enlaza también con una serie de estudios que, desde los noventa, han vinculado las categorías culturales de género y nación, renovando el estudio del nacionalismo y poniendo de manifiesto que las construcciones de la nación suponen nociones específicas tanto de la masculinidad como de la feminidad (Yuval-Davis y Anthias, 1989; Kandiyoti, 1991; McClintock, 1993; Yuval-Davis, 1997; Blom, Hagemann y Hall, 2000). Es decir, a la hora de delimitar la singularidad de su comunidad, los discursos nacionalistas definen comportamientos, esferas y papeles apropiados e inapropiados para sus miembros, determinan deberes y derechos, y ubicaciones dentro de su entramado simbólico y repertorio cultural, en función, entre otros factores, de la diferencia sexual y de los subsiguientes binomios público *vs.* privado y productor *vs.* reproductor (Yuval-Davis y Anthias, 1989; Yuval-Davis, 1997).

Pese a la significativa revisión historiográfica de la que ha sido objeto la SF desde la década de los 90 del pasado siglo, son pocas las autoras que de forma específica han abordado la ideología nacionalista de la organización (Enders, 1992; Richmond, 2004) y su dimensión simbólica respecto a la mitografía franquista (Barrachina, 1996). Bajo nuestro punto de vista y como trataremos de exponer a lo largo de la presente investigación, la identidad femenina de la organización requiere ser puesta en relación al nacionalismo falangista y su evolución. Como ya señalara Victoria

Lorée Enders en un ensayo pionero: “It was in their way of interpreting their own nationalism that members of the Sección Femenina defined their role as women. That is, their role as Falangist women” (1992: 673).

De hecho, ya en los primeros estatutos de la organización redactados por José Antonio Primo de Rivera en 1934, ambas identidades culturales, feminidad e hispanidad, se presentaban de forma indisoluble a la hora de prescribir sus funciones. Su cuarto punto incidía en la idea de feminidad como base aglutinadora (o “núcleo integrante”, según su preámbulo) de la nación española al señalar que la SF debía “construir una sólida base que es necesaria y que sólo la mujer puede crear en todo el ámbito de la vida como el más firme sostén para el engrandecimiento del futuro Imperio español”. Asimismo, el primer objetivo señalado en estos mismos estatutos era “su incorporación a la formación de una España grande e imperial, fomentando el espíritu nacional-sindicalista dentro de todos los órdenes de la vida nacional, estimulando a la mujer española en el amor a la Patria, al Estado y a las tradiciones gloriosas de nuestra nación” (en Gallego, 1983: 213-214).

Fue precisamente la Guerra Civil la que brindó a las mujeres falangistas la posibilidad de poner en práctica su compromiso con el proyecto ultranacionalista que defendían y participar como agentes activos en la construcción del Nuevo Estado, si bien a través de unas tareas y posiciones *aceptables*, puesto que se presentaban como una prolongación natural de los roles femeninos en la esfera pública y supeditadas a los mandos masculinos. No obstante, esta movilización sin precedentes al servicio de una causa común supuso para estas élites femeninas un aprendizaje social en nuevos espacios y tareas, así como un cambio de sus roles en la sociedad y de la percepción social de los mismos (Blasco Herranz, 2000: 256). El discurso de Pilar Primo de Rivera en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado en Zamora en 1939, resulta revelador de hasta qué punto la vinculación a la causa nacionalista durante el conflicto bélico alteró las concepciones de la (propia) feminidad:

Nos metimos en la Falange porque España no nos gustaba. Y la Falange cambió todo nuestro ser. De frívolas e insustanciales que éramos antes, nos hizo darnos cuenta de que podíamos servir para algo. [...] Que el ser español es una de las pocas cosas serias que se pueden ser en la vida. Ha abierto nuestro espíritu con una amplitud tan enorme que no tiene límites. Nos ha hecho creer que somos capaces de todo. Y esto que ha hecho en cada una de nosotras la Falange, lo hará en toda España. España nos gustará; España ya no será jamás como antes: porque ahora nos gusta la ambición. [...] Nos gustan ahora las cosas difíciles y ya no nos importan los sacrificios, porque gracias a esta revolución que se ha obrado en cada una de nosotras, España volverá otra vez a hablar al Mundo (Primo de Rivera, 1942: 9).

Aun así, el encaje de la identidad nacional-sindicalista femenina dentro del

proyecto nacionalista franquista y su “política de feminización” (Ruiz Franco, 2007) no estuvo exento de tensiones, concesiones y flagrantes contradicciones. De modo que, al tiempo que consideramos que la identidad nacional y la de género encarnada por la organización son inextricables —y es desde la interacción de ambos parámetros identitarios desde donde analizaremos su representación cinematográfica—, también pretendemos observar cómo su visibilidad y carga semántica estuvo determinada por la posición ambivalente que las narrativas nacionales ofrecen a la mujer como sujeto: cómo estas pueden participar activamente del proyecto nacionalista, incluso en aquellos representados por el patriarcado fascista, y convertirse igualmente en rehenes —en términos de agencia pero también simbólicos— del mismo discurso (Kandiyoti, 1991).

“Entre el yugo y la flecha”, el título con el que se encabeza la presente investigación, alude, por tanto, a esta ambivalencia: a las posibilidades de actuación que el discurso nacional-sindicalista, caracterizado igualmente por su dualidad, brindó a las mujeres y a los límites que les estableció. El yugo y las flechas, emblema de los Reyes Católicos, reapropiado por parte de Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), y más tarde por el franquismo, condensaba su visión nacionalista de unidad territorial y expansionismo imperial, así como las dos caras del híbrido fascista español: la regresiva y la proyectiva. En palabras de José Antonio Primo de Rivera, este emblema representaba también “el yugo de la labor y las flechas del poderío” (“Discurso de proclamación de Falange Española y de las JONS”, 4/3/1934, en Del Río, 1976). En suma, esta tesis doctoral pretende examinar implicaciones de género de este discurso nacionalista: determinar el valor que acabaron teniendo el poderío de las flechas y el peso del yugo a la hora de prescribir las funciones de las mujeres —su grado de inclusión y exclusión— en dicho entramado simbólico-discursivo, tal y como fue diseminado por el medio cinematográfico.

1.2. Periodización

El marco cronológico acotado para la presente investigación, 1937-1945, obedece tanto al desarrollo de la política cinematográfica franquista como a la propia evolución de la SF, sin olvidar que ambas dinámicas se enmarcan en un contexto político más amplio, como fue el proceso de redefinición ideológica —la progresiva desfascistización— que experimentó el régimen franquista en este periodo y, de forma más evidente, desde 1941 (Saz Campos, 2003 y 2004).

Es en 1938 cuando encontramos el primer registro cinematográfico protagonizado por la SF, el *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia*, producido por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS. Sin embargo, ya en

1937 la organización femenina tuvo una presencia puntual en las producciones cinematográficas del partido, como *España Azul* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937), y, lo que es más importante, puso en marcha su propia Regiduría de Prensa y Propaganda con el objetivo de “llevar al más apartado rincón, nuestras consignas, nuestra ideología, la labor de la Sección Femenina en general, para traer con datos concisos, sin palabrería a todas las mujeres de España” (“Actividad de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda durante el año 1940”. AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629). Las actividades comunicativas y propagandísticas de este departamento tuvieron un carácter transmediático y abarcaron el ámbito impreso, el fotográfico, el radiofónico y, más adelante, el cinematográfico. En 1940, momento de dejación productiva del DNC y anterior a la creación de NO-DO, comenzó a producir documentales divulgativos y propagandísticos a través de su Departamento de Cinematografía, aunque hoy solo se conserva la pieza *Nuestra Misión* (Fernando Alonso Casares, “Fernán”, 1940). Junto con esta producción propia, y como ya avanzamos, en tanto que organización estatal y rama femenina de Falange, la SF tuvo un notable protagonismo en las producciones cinematográficas de no ficción del periodo aquí acotado, especialmente si tenemos en cuenta que generalmente las mujeres permanecieron relegadas de las pantallas (para NO-DO, véase Paz, 2003). Así, la SF apareció en noticias y reportajes realizados por la primigenia Sección Cinematográfica de FET y de las JONS, el DNC y la entidad NO-DO. Además, sus más importantes actos públicos y propagandísticos, como fueron sus dos concentraciones nacionales, recibieron atención cinematográfica exclusiva, quedando registradas en los documentales *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), producido por el DNC, y *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944), producido por NO-DO. Igualmente, fue protagonista de otras producciones que actualmente no se conservan (o están desaparecidas), como el documental realizado por NO-DO *Academia Isabel la Católica* (Luis Suárez de Lezo, 1944), que retrataba un día en dicha escuela destinada a la formación de los mandos de la organización.

El análisis de su representación cinematográfica hasta 1945 implica, por tanto, trazar un recorrido por las diferentes instancias cinematográficas del partido falangista y del Régimen. Es un periodo agitado, marcado por los conflictos bélicos (la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial) y sometido a los vaivenes políticos, pero donde también es más evidente el papel propagandístico y nacionalizador que se concedió al cinematógrafo y, en concreto, al cine de carácter documental e informativo. El final de la Guerra Civil y la consiguiente necesidad de asentar y estabilizar el régimen franquista implicaron una evolución discursiva y retórica en los mensajes, apreciándose el paso de una propaganda de choque, combativa y ofensiva a otra de consenso (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006). Lo que no impide que en las producciones

del primer NO-DO permanezcan vestigios de una propaganda bélica y activa cuya máxima expresión serían los reportajes institucionales, de clara reminiscencia fascista, de los que participó la organización femenina falangista (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 192-193).

Nuestro análisis concluye en 1945, fecha que supone un marcado quiebre en la orientación ideológica del Estado y, por lo tanto, también en su producción cinematográfica debido, fundamentalmente, a la pérdida de poder de Falange en el ámbito de la prensa y la propaganda⁴. Sin embargo, este proceso de desfascistización había comenzado años antes, y fue palpable en las diferentes reestructuraciones del Gobierno —especialmente a raíz de la crisis de mayo de 1941— y del partido⁵. Por tanto, el cine documental e informativo del periodo, con sus presencias, omisiones y deformaciones, constituye un escenario privilegiado para examinar las fricciones ideológicas dentro del franquismo: la tensa convivencia de diferentes nacionalismos en su seno y el progresivo abandono de los postulados falangistas (Saz Campos, 2003). En este sentido, nos interesa examinar hasta qué punto el viraje político del Régimen y de Falange determinó también la representación fílmica de la SF y su margen de actuación en el ámbito cinematográfico, a través de su Departamento de Cinematografía, y de las relaciones que estableció con los diferentes organismos cinematográficos para tener una presencia continuada en las pantallas.

Por otra parte, la periodización del estudio, como ya indicamos, obedece al desarrollo de la propia organización femenina. Si bien se fundó en 1934, igual que ocurrió con la rama masculina de Falange, fue la Guerra Civil la que impulsó su desarrollo. En los años que comprenden este estudio, se convirtió, no sin ciertas fricciones, en una organización estatal cuyas funciones serían el encuadramiento y la formación de la población femenina; unas labores que supusieron la prolongación y el reconocimiento por parte del Régimen de los esfuerzos realizados durante la Guerra Civil para movilizar a las mujeres a favor de las tropas franquistas y organizar sus labores en la retaguardia. De acuerdo con los estudios centrados en la propaganda emitida por la organización, su discurso sobre los roles de género durante este periodo no fue ni estático ni estuvo exento de contradicciones. Si bien la SF nunca cuestionó el orden de género tradicional vigente, tanto su discurso como las imágenes que de la

⁴ En el año 1945 se creó el Ministerio de Educación Popular y NO-DO pasó a depender de la Secretaría de Educación Popular, que quedó en manos de los sectores católicos. El nuevo Ministro de Educación fue José Ibáñez Martín, un hombre ajeno al Movimiento Nacional, vinculado a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNDP) y persona de plena confianza de Franco. Ibáñez Martín no tardó en sustituir a Gabriel Arias-Salgado por Luis Ortiz Muñoz al frente de la Secretaría de Educación y en poner a Pedro Rocamora como nuevo Director General de Propaganda. Ambos cargos provenían también de la ACNDP.

⁵ La remodelación ministerial realizada en mayo de 1941 supuso la caída del equipo liderado por Ramón Serrano Suñer. Prensa y Propaganda abandonaron el Ministerio de Gobernación para integrarse en la recién creada Vicesecretaría de Educación Popular. Además, tras los sucesos de Begoña de agosto de 1942, Serrano Suñer fue definitivamente apartado del gobierno y del Partido. El cargo de Ministro de Asuntos Exteriores pasó al anglófilo Francisco Gómez-Jordana y el propio Franco asumió la presidencia de la Junta Política de Falange.

organización se difundieron durante el conflicto bélico y la inmediata posguerra introdujeron nuevos aspectos relativos a las representaciones culturales prevalecientes sobre las mujeres y los valores femeninos establecidos. Además, como señalamos anteriormente, su movilización durante la guerra en pro de una causa nacional, presentada como superior, alteró la percepción sobre los roles de género femeninos. En líneas generales, podemos señalar que la SF encarnó una serie de contradicciones dentro de una dinámica de poder compleja que redefinió los límites entre lo público y lo privado: a medida que el estado franquista se expandía para regular aquellos espacios previamente definidos como privados —la crianza de los hijos o la gestión del hogar— fue necesaria la movilización y participación pública de un sustantivo grupo de mujeres (principalmente de clase media) para que introdujeran el Estado en el hogar (Graham, 1995a: 110-111).

En definitiva, nos encontramos en un momento de violenta ruptura y pretendida germinación en el que ambos organismos, el aparato cinematográfico franquista y la SF, pusieron en marcha discursos fundamentales que sustentaron el ideario del franquismo: una identidad nacional y una idea de feminidad que, como avanzamos, están profundamente interrelacionadas. Unos discursos que, lejos de ser monolíticos, se vieron sometidos a una serie de variaciones inherentes al convulso momento histórico que supuso el final de la Guerra Civil y la implantación de la dictadura.

1.3. Objetivos

Como ha quedado expuesto en los epígrafes precedentes, el presente estudio se ocupa de la confluencia e interacción de las identidades culturales de género y nación en las producciones cinematográficas protagonizadas por la SF. Su análisis discursivo nos permitirá observar el papel que esta organización desempeñó en la propaganda fílmica del bando nacional durante la Guerra Civil y los primeros años del franquismo. En concreto, nuestros objetivos son:

1) Identificar la posible existencia de un mensaje específico destinado a las mujeres, y, por tanto, examinar cómo la SF contribuyó, a través del medio cinematográfico, a la construcción de la ideología de género del Régimen, indisociable del proyecto nacional franquista. Teniendo como referencia los estudios previos sobre la organización, lejos de considerar el discurso de género de la SF coincidente con el hegemónico franquista, observaremos los aspectos convergentes y divergentes entre ambos, si es que estas diferencias permearon al medio cinematográfico.

2) Delimitar, igualmente, las previsibles variaciones presentes en dicho mensaje en función de los diferentes contextos y periodos de producción en que se inscriben los

materiales cinematográficos analizados. Así, nos interesa comprender hasta qué punto la ideología de género y nacional-sindicalista que la SF vehiculó a través del medio cinematográfico permaneció inalterable o cambió en función de una política cinematográfica que, en última instancia, respondió al devenir político de la Guerra Civil y del Régimen.

3) Analizar cómo se inserta, y qué peculiaridades ofrece, la imagen cinematográfica de la SF en la propaganda total ambicionada por Falange que fue fundamental para articular la identidad nacional del Nuevo Estado. Es decir, comprender cómo la representación cinematográfica de la SF (a través de sus propios símbolos, espacios, rituales, actos políticos y discursos) participó de la mitografía nacional ampliamente promocionada durante la Guerra Civil y los primeros años del franquismo por el bando rebelde para legitimar no solo su causa, sino el *renacimiento* de la nación. En este sentido, pretendemos profundizar en las dimensiones culturales del discurso nacionalista y en el destacado papel que este concede a las mujeres como transmisoras y productoras de las narrativas nacionales o como representantes simbólicas de la nación (Yuval-Davis y Anthias, 1989; Yuval-Davis, 1997).

4) Comprender cuál fue el valor que la SF otorgó al cinematógrafo como medio de propaganda y determinar qué control tuvo dentro del franquismo de su propia representación fílmica, tanto a través de las relaciones que mantuvo con los organismos cinematográficos oficiales, como en el diseño de su propio Departamento de Cinematografía. Mediante la documentación interna de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF, trataremos de reconstruir en la medida de lo posible el funcionamiento y organización de este departamento: su producción y distribución y las líneas temáticas que se abordaron. Este último objetivo se nos antoja crucial no solo para contextualizar adecuadamente su representación dentro del aparato cinematográfico franquista, sino también para vislumbrar el grado de agencia que la organización tuvo en un terreno eminentemente masculino como fue, y sigue siendo, la producción fílmica.

1.4. Fuentes

Las fuentes primarias del presente estudio son las noticias, reportajes y documentales protagonizados por la SF y que fueron producidos durante la Guerra Civil por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS y el DNC, y ya durante la primera posguerra, por esta última entidad (vigente hasta 1941), por NO-DO y por el Departamento de Cinematografía de la SF [tabla 1]. En concreto, las noticias que analizaremos corresponden tanto a *El Noticiero Español* del DNC (9 piezas) como al

noticiero de NO-DO (25 piezas)⁶. En líneas generales estas noticias recogen los actos políticos de la organización, sus actividades deportivas y folclóricas y sus labores de carácter asistencial, social y cultural.

Por lo que se refiere a la producción de carácter documental, los trabajos que constituirán el núcleo de nuestro análisis son, en primer lugar, los reportajes cinematográficos producidos por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS: *España Azul* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937) y *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia*, fotografiado por Andrés Pérez Cubero y Juan García (1938), y del que actualmente se conserva un fragmento de poco más de siete minutos. En segundo lugar, los documentales que recogieron los actos propagandísticos más importantes de la SF durante el periodo, sus concentraciones nacionales: *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*, una producción del DNC fotografiada por Heinrich Gärtner (acreditado como Enrique Guerner), Mariano Ruiz Capillas y Andrés Pérez Cubero en 1939; y *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial*, una producción de NO-DO del año 1944 filmada por Francisco Centol Lahoz y Ramón Sáinz de la Hoya. En tercer y último lugar, la única pieza documental producida por la SF y que actualmente consta en los fondos de Filmoteca Española: *Nuestra Misión*, dirigida por Fernando Alonso Casares, "Fernán", en 1940 y dedicada al cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales que la organización puso en marcha ese mismo año.

Tabla 1. Fuentes primarias: Corpus cinematográfico.

Género	Año	Título / Número de noticias	Producción
Documental	1937	<i>España Azul</i>	FET y de las JONS
	1938	<i>Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia</i>	FET y de las JONS
	1939	<i>La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo</i>	DNC
	1940	<i>Nuestra Misión</i>	Dpto. de Cine de la SF
	1944	<i>Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial</i>	NO-DO
Noticiero	1938-1941	<i>El Noticiero Español</i> (9 noticias)	DNC
	1943-1945	<i>Noticiero Español</i> (25 noticias)	NO-DO

Elaboración propia.

⁶ En el año 1945, la SF también apareció en un reportaje incluido la revista de actualidad cinematográfica *Imágenes* (producida por la entidad NO-DO desde 1945 hasta 1968) titulado "Juegos y Aulas" (edición 51). Es una pieza que no hemos tomado en consideración en nuestro análisis puesto que no está exclusivamente centrada en la organización femenina falangista al presentar diferentes actividades formativas y educativas. Por otra parte, cabe añadir que se trata de un reportaje que la organización no menciona en sus informes internos y cuya banda de audio no se conserva en la actualidad lo que dificulta su análisis.

Por otra parte, también se ha tomado como fuente primaria la documentación interna de la organización conservada tanto en el Archivo General de la Administración (AGA) como en la Real Academia de la Historia (RAH), consistente en informes, circulares, correspondencia, notas de prensa, estadísticas y discursos emitidos en actos políticos. Los fondos de cultura de la SF, albergados en el AGA, han servido para, por un lado, reconstruir de forma aproximada el funcionamiento de su Departamento de Cine y, por otro, dirimir las relaciones que la SF mantuvo con los diferentes organismos cinematográficos estatales para que estos registraran sus actos políticos y actividades de diversa índole. En definitiva, para tratar de determinar, de acuerdo con nuestros objetivos, el margen de actuación que la SF tuvo en su representación cinematográfica. Esta documentación, si bien ha de ser interpretada con prudencia, ha resultado altamente valiosa para dilucidar el papel que la organización otorgó a un medio de comunicación de masas moderno como el cinematógrafo, así como las posibilidades y dificultades de índole político y económico a las que se enfrentó en este ámbito. En la medida de lo posible se ha intentado contrastar esta documentación con otras fuentes, como indicamos en el siguiente apartado correspondiente a la metodología.

Además, hemos procurado inscribir estas producciones en un contexto socio-político que no solo pasa por prestar atención a la evolución política e ideológica del Régimen, sino también a la de la propia SF durante el periodo acotado. Para ello, además de contar con valiosas fuentes secundarias como los estudios previos sobre la propaganda emitida por la organización, hemos consultado los discursos de su líder, Pilar Primo de Rivera, y una serie de circulares emitidas desde la Delegación Nacional, procedentes de los Fondos de la Asociación Nueva Andadura (ANA) —la heredera de la SF tras su disolución en 1977— y conservados en la RAH. Por último, también se ha consultado la publicación *Y. Revista de la Mujer Nacional-Sindicalista* (Y), el principal órgano impreso de la SF en el periodo aquí estudiado para examinar hasta qué punto los relatos sobre sus actividades —que puntualmente tuvieron eco tanto en las pantallas cinematográficas como en sus medios impresos— difirieron en función del medio de comunicación y del control que sobre el mismo tuvo la organización. Es decir, se ha prestado atención a estas fuentes impresas para contar con un marco de referencia alternativo (o cuando menos diferenciado) y poder evaluar de manera más precisa los aspectos que el cinematógrafo acentuó u omitió a la hora de representar a la organización femenina.

1.5. Metodología

Este estudio propone un análisis de discurso para examinar cómo se construyen los significados de la identidad de género e identidad nacional a través de las representaciones cinematográficas. Este tipo de análisis entiende que los discursos son asociaciones de ideas expuestas a través de fenómenos diversos como formas de habla, textos y representaciones que constituyen estructuras de pensamiento y poder presentes en la sociedad y en la cultura en la que se inscriben. El análisis del discurso revela estas estructuras y su articulación retórica y ubica el discurso en unas relaciones históricas, culturales y sociales más amplias. Se trata de un método con gran tradición en la teoría feminista (Gill, 2007) —a menudo vinculado con la crítica ideológica— y que aquí adoptamos desde una perspectiva interseccional, puesto que, como ya indicamos, consideramos que la aplicación del género como única categoría analítica presenta serias limitaciones para abordar la representación cinematográfica de la SF.

La interseccionalidad constituye una de las grandes contribuciones teóricas que los estudios de género han realizado, en conjunción con campos afines (McCall, 2005), así como uno de los principales retos que, desde los 80, estos han tenido que afrontar para incorporar nuevas concepciones sobre la identidad y la diferencia, atentas a la multiplicidad e hibridez, siendo determinante en esta revisión crítica las aportaciones del feminismo negro (McCall, 2005; Gill, 2007). En líneas generales, se expuso que la adopción de una *categoría maestra* (en el caso del feminismo, el género basado en la diferencia sexual) denegaba las diferencias dentro de dicha categoría y resultaba, por tanto, insuficiente y simplificadora a la hora de evaluar los procesos de desigualdad, dominio y opresión. De este modo, la interseccionalidad se considera actualmente una perspectiva fundamental para comprender la complejidad de la vida social y la experiencia individual, atravesadas por múltiples dimensiones identitarias y relaciones, a menudo, en conflicto.

Desde un punto de vista metodológico, la inclusión de varias categorías de análisis presenta complicaciones, no solo por la pluralidad de métodos y aproximaciones existentes o las variables en juego, sino ante todo por lo que constituye su punto de partida, sus fundamentos epistemológicos: cómo se comprenden y se emplean dichas categorías (McCall, 2005). En pro de la claridad expositiva, será en el siguiente capítulo de carácter teórico donde desarrollaremos las categorías que fundamentan este estudio, género y nación, y su aplicación en la presente investigación. Por tanto, baste adelantar en este punto que el enfoque interseccional adoptado se interroga sobre los procesos de construcción de dichas categorías discursivas y explora su interacción e interdependencia en sus respectivas formulaciones, al tiempo que reconoce la estabilidad y perdurabilidad de las relaciones e identidades sociales que dichas categorías definen. Siguiendo a Leslie McCall (2005),

se toman estas categorías de forma estratégica: como herramientas de análisis que dan cuenta de los fenómenos históricos, al tiempo que se mantiene una posición crítica frente a ellas.

Por otra parte, en términos metodológicos el análisis del discurso implica examinar tanto las operaciones de construcción de sentido —y para ello, aquí recurrimos a un análisis textual de raíz semiótica— como realizar un trabajo de puesta en contexto para comprender sus posibles interpretaciones, así como las implicaciones culturales y políticas de las representaciones.

En esta investigación se ha concedido gran importancia al marco contextual en el que se inscriben las representaciones analizadas. Concretamente, en el capítulo tercero desbrozaremos las articulaciones de los discursos de género (feminidad) y nación (españolidad/ultranacionalismo fascista) durante el periodo que aquí nos ocupa desde una perspectiva interseccional, lo que nos permitirá delimitar unas líneas ideológicas y estrategias retóricas presentes en los discursos emitidos por la SF que, posteriormente, aplicaremos al análisis textual. *En relación a y dentro de* este entramado simbólico-discursivo nacionalista, analizamos la figuración de la feminidad (los patrones de representación, su dimensión denotativa y connotativa) proyectada por la SF. Establecidas estas consideraciones teórico-metodológicas, en este apartado expondremos las herramientas concretas que se han empleado para el análisis de las fuentes audiovisuales e impresas que conforman el objeto de estudio de esta investigación.

Como hemos avanzado, abordamos los textos fílmicos mediante un análisis textual adaptado a sus particularidades genéricas: documentales y noticiarios cinematográficos que se encuadran, con matices, en la modalidad expositiva tal y como fue caracterizada por Bill Nichols en su ya clásica clasificación de los modos en que la no ficción representa la realidad (1991: 68-71). Los rasgos de la modalidad expositiva serían la primacía del comentario en *over* y el sonido no sincrónico, mientras que las imágenes funcionan como ilustración o contrapunto. Así, la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual y el montaje suele servir para establecer y mantener dicha continuidad retórica. El predominio del comentario, empero, no excluye el empleo del montaje ideológico para articular conceptos, contrastes y asociaciones. Esta modalidad se caracteriza por la economía narrativa y de análisis, la capacidad para realizar generalizaciones (extrapolaciones a partir de imágenes concretas) y establecer argumentaciones de un modo sucinto y enfático. Estas abstracciones son posibles, siguiendo al mismo Nichols, porque —frente a otras “voces”, o modos de enunciación, que Carl R. Plantinga señalaría como abiertas o poéticas (1997)— el documental expositivo “organiza y regula el conocimiento de modo que este también esté sujeto a los procesos históricos e

ideológicos de que habla la película” (1991: 68). En definitiva, se insertan dentro de un marco de referencia, a priori compartido por la audiencia, que se da por sentado y apela al sentido común lo que propicia tanto su inteligibilidad como eficacia persuasiva.

Por otra parte, no podemos obviar que, en el periodo histórico que aquí nos ocupa, estas modalidades expositivas se constituyeron en vehículos privilegiados de la propaganda bélica y política, de forma que sus principios discursivos y recursos retóricos se caracterizan, en primer lugar, por la construcción ideológica y representación del *otro* en clara oposición al *nosotros*. De este modo, también se toma en consideración toda una serie de operaciones discursivas propias de la propaganda (Iglesias, 1997)⁷ y su aplicación concreta —si bien no desde la categorización citada— a la producción cinematográfica del bando nacional durante el periodo aquí analizado. En particular, consideramos sumamente relevantes las aportaciones realizadas por los profesores Tranche y Sánchez-Biosca (2006 y 2011) a la hora de identificar y clasificar los recursos retóricos y expresivos presentes en la producción propagandística que aquí nos ocupa, así como a la hora de examinar sus principales líneas discursivas y su dimensión simbólica. Aspectos que expondremos, como una parte más del marco contextual, en el capítulo cuarto.

Por lo que respecta a las fuentes primarias impresas —documentación oficial e informes internos de la SF—, se han sometido a un examen crítico y cuando no ha sido posible contrastarlas así se indica. Consideramos oportuno indicar la primera dificultad a la que nos hemos enfrentado (compartida por otros investigadores) y que ya fue expuesta por Tranche quien, refiriéndose a los documentales producidos durante el franquismo, afirmaba: “hay importantes lagunas historiográficas [...], incluso los datos oficiales muestran omisiones y errores que hacen muy difícil la simple cuantificación de la producción” (en Matud, 2007: 10). En nuestro caso, hay que apuntar que se trata de una documentación incompleta y que todavía no ha sido sometida a una catalogación exhaustiva. No obstante, como hemos ido señalando, su examen permite describir, si bien de forma tentativa, una faceta poco explorada de la organización y objeto de nuestro estudio: su producción y distribución cinematográfica.

El examen crítico de la documentación de la SF ha sido fundamental a la hora de cuantificar el volumen de producción de su Departamento de Cine. Para ello, se han

⁷ En su análisis de la propaganda bélica, Gema Iglesias (1997) ha examinado una serie de mecanismos recurrentes en los procesos discursivos propagandísticos: 1) simplificación y articulación de un enemigo único; 2) desfiguración (magnificar o minimizar) del tema elegido; 3) repetición de una idea central y variaciones en una serie de argumentaciones secundarias que la refuercen; 4) transfusión o utilización de los mitos y prejuicios existentes; 5) unanimidad y contagio, aceptación de la opinión más generalizada; 6) transferencia o testimonio: sanción oficial y respeto a la autoridad; 7) uso de un lenguaje directo, simple, coherente y persuasivo; 8) contrapropaganda, elaboración de contra-argumentaciones frente a los discursos elaborados por otros grupos sociales.

cotejado los informes anuales de producción y distribución elaborados por la Regiduría de Prensa y Propaganda de la organización durante las décadas de los 40 y los 50, de forma que se consignan como producciones finalizadas aquellas cuyos títulos se suceden en los consecutivos y, a menudo repetitivos, listados de distribución. De igual forma, se indica la entidad productora de las piezas que constan en sus informes, pero que, en rigor, no pueden considerarse de producción propia. También se ha contrastado esta información con otras fuentes primarias y secundarias: los anuarios cinematográficos del periodo estudiado que recogen la producción documental oficial y la privada; los estudios previos que, igualmente, se han acercado a la producción documental de las distintas ramas del Movimiento (Hernández Robledo, 2003; Matud, 2007) y obras de referencia de la cinematografía española (Borau, 1998) y de la producción cinematográfica durante la Guerra Civil (Fernández Cuenca, 1972; Del Amo, 1996). Por último, se ha procurado encontrar información adicional sobre estas producciones mediante la localización de sus expedientes de censura. A este respecto, hay que señalar que, pese a que se emitieran los certificados que autorizaban la exhibición de algunas de sus piezas —y estos se conservan en los archivos de Cultura de la SF (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604)—, no hemos podido localizar los informes previos en el registro de censura del AGA.

Por lo que respecta a la información cuantitativa relativa a la distribución de sus filmes que ofrecemos en el capítulo cuarto, y basada en inventarios internos que compilaban datos de todas las Delegaciones Provinciales de la SF, esta resulta prácticamente imposible de contrastar. En este caso, nuestro objetivo no ha sido ofrecer un estudio empírico sobre la exhibición de sus producciones, sino describir un área de la actividad cinematográfica a la que la organización concedió especial importancia, puesto que constituía una forma más de difundir sus mensajes y de demostrar su eficacia en el desempeño de sus funciones. Además, esta información permite apreciar la relevancia de un sistema de exhibición alternativo al comercial que, gestionado desde la Regiduría Central de Prensa y Propaganda, llegaba a todas las provincias por la mediación de las Delegaciones Provinciales y en el que las películas se concebían como complemento de actos propagandísticos de diversa índole. Por último, y por su carácter originario de documentación no siempre destinada a la difusión pública, los informes internos de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF, la correspondencia con otras entidades oficiales y las circulares dirigidas a provincias y a otros departamentos permiten vislumbrar el grado de agencia que la organización tuvo en este campo y, especialmente, el valor que concedió al cine como medio de persuasión. Bajo nuestro punto de vista, se trata de una documentación valiosa que amplía las posibilidades de comprensión del protagonismo, implicación y responsabilidad de las militantes falangistas en el ámbito cinematográfico.

1.6. Resumen de contenidos

Delimitados hasta aquí los fundamentos que sustentan la presente tesis doctoral —su pertinencia, objeto de estudio, fuentes y objetivos y las herramientas metodológicas adoptadas—, cerraremos este capítulo con una introducción al resto de contenidos para guiar y facilitar su lectura. En el siguiente capítulo, se elabora el marco teórico. En primer lugar, se delimitan los parámetros de la renovada historia cultural en los que se inscribe el presente trabajo y se destaca el valor que este ámbito concede a las representaciones culturales en la construcción de las identidades colectivas. A continuación, se exploran, desde un enfoque constructivista e interdisciplinar, los conceptos fundamentales sobre los que pivota este estudio: género y nación. Examinamos el género como una categoría analítica y su formulación y aplicación concreta en relación a la historia de las mujeres y la teoría fílmica feminista y de los medios, al tiempo que señalamos sus implicaciones para la presente investigación. Seguidamente, se exponen las principales aportaciones teóricas que, desde diversas disciplinas, han contribuido a reformular la conceptualización de la nación, configurando un campo de estudio multiforme en el que ocupa un lugar central el examen de los procesos discursivos que determinan la articulación y disseminación de la identidad nacional. Nos detendremos también en las intervenciones que desde los estudios de género se han realizados para examinar tanto los mecanismos de nacionalización de la población femenina como el papel que el género ha desempeñado en la formulación discursiva de la nación. Por último, en este segundo capítulo se examina el impacto que estas perspectivas han tenido en la tradición de los estudios fílmicos y, particularmente, en el estudio del cine documental e informativo y del cine español.

En la segunda parte del trabajo se establece el marco contextual. En el tercer capítulo examinaremos, por un lado, los rasgos que caracterizaron la nacionalización de las mujeres en España durante de la primera mitad del siglo XX y las articulaciones de la feminidad implícitas o derivadas de este proceso y, por otro, expondremos, ya de forma específica, el origen, las funciones y la ideología de género y nacionalista de la SF, así como las principales aproximaciones historiográficas a la misma y sus hallazgos más significativos. El cuarto capítulo tiene por objetivo situar las fuentes primarias cinematográficas en los diferentes aparatos de producción puestos en marcha por el bando sublevado durante el periodo aquí estudiado (1937-1945), entre ellos, el propio Departamento de Cine de la SF dependiente de su Regiduría de Prensa y Propaganda. En este recorrido cronológico también señalaremos, a partir de investigaciones precedentes, las líneas ideológicas presentes en estos materiales propagandísticos y su dimensión nacionalista, así como las principales medidas legislativas decretadas

durante este periodo para la consecución de un cine nacional que transcurriera bajo los parámetros de la *españolidad* franquista.

La tercera parte de la investigación está dedicada al análisis discursivo y textual de los documentales y noticias cinematográficas protagonizados por la SF. Para ello hemos adoptado un esquema cronológico que también obedece a los diferentes aparatos de producción (cuya organización y finalidad responden a diferentes fases del desarrollo de la Guerra Civil y del asentamiento de la dictadura franquista) y al género cinematográfico (documental y noticiario) en que se inscriben estas piezas. El capítulo quinto aborda las producciones realizadas durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra por la Sección Cinematográfica de FET y las JONS y el DNC, y en él se examinan los valores asignados a la retaguardia nacional-sindicalista femenina y el lugar que su representación ocupó en el conjunto de la propaganda cinematográfica del bando nacional durante el conflicto. El capítulo sexto se centra en el documental *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939) del DNC, una pieza que registra el primer ceremonial de masas con el que SF rindió tributo al Caudillo y al Ejército recién finalizada la contienda. En el capítulo séptimo, analizamos el documental *Nuestra Misión* (Fernando Alonso Casares, "Fernán", 1940) producido por el Departamento de Cine de la SF y dedicado al cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales de la organización cuya función era promocionar y aplicar la política pronatalista franquista. Los dos últimos capítulos se centran en la representación de las mujeres falangistas en NO-DO, tanto en el noticiario (octavo) como en el documental *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en el Escorial* (1944), que recoge la segunda y última concentración nacional de la SF (noveno). La identidad distintiva de la organización ya había quedado fijada en buena medida en las producciones precedentes, de modo que en estos capítulos se incide en las variaciones y en el impacto que, en su representación cinematográfica, tuvo el contexto político en el que se creó la entidad NO-DO, marcado por la pérdida de hegemonía que hasta entonces había tenido Falange. En todos los capítulos dedicados al análisis hemos procurado ofrecer un balance parcial que retomaremos y ampliaremos en las conclusiones de esta investigación.

2. Marco teórico

Esta tesis doctoral sitúa el cine en la investigación historiográfica que, desde la perspectiva de género, examina los discursos nacionalistas para dirimir el rol que estos atribuyen a las mujeres en momentos históricos concretos, señalando además que, lejos de ser neutros y pese a sus recurrentes apelaciones a la fraternidad o al beneficio mutuo, se construyen y legitiman en función de la diferencia sexual. En definitiva, considera la categoría de género como un elemento primordial en la construcción de las identidades nacionales y examina el papel que, en su articulación y difusión, desempeñó el medio que, como ningún otro, encarnó la moderna cultura de masas durante la primera mitad del siglo XX: el cinematógrafo.

La pluralidad de enfoques adoptados y la especificidad del objeto de estudio requieren la adopción de una perspectiva interdisciplinar, y este estudio se nutre de categorías analíticas y perspectivas teóricas procedentes de los estudios de género y los fílmicos, así como de aquellos hallazgos brindados por la historia de las mujeres y la cinematográfica, especialmente en el ámbito español y en el del hispanismo anglosajón; si bien por su preocupación primera —el problema histórico de la construcción de la identidad femenina española— y por su consideración del cine en términos discursivos, antes que estéticos o estrictamente artísticos, se ubica en el ámbito de la historia cultural. De esta forma, buena parte de las propuestas teóricas en que nos apoyamos se han producido dentro de su (permeable) campo de acción o han sido incorporadas productivamente al mismo.

En este capítulo de carácter teórico nuestra intención es, en primer lugar, establecer los parámetros de la renovada historia cultural en los que, en buena medida, se inscribe nuestro estudio. En segundo lugar, examinar los conceptos que fundamentan esta propuesta investigadora —género y nación— y las principales aproximaciones constructivistas a los mismos, para, por último, anclarlos en la tradición de los estudios fílmicos. Lejos de ofrecer una exposición detallada del estado de la cuestión —labor hoy por hoy casi tan imposible como estéril de cara a un análisis de objetos de estudio particulares en contextos concretos—, trataremos de establecer un utillaje teórico y conceptual desde el que explorar cómo se construyeron las identidades culturales de género y nación durante la Guerra Civil y el primer franquismo desde posiciones conservadoras y fascistas, analizando asimismo su representación en el ámbito cinematográfico.

2.1. La historia cultural y el estudio de las identidades

La historia cultural es uno de los dominios historiográficos más innovadores de las últimas décadas, por sus avances y múltiples objetos de estudio así como por las aproximaciones a los mismos (Serna y Pons, 2005). La renovación de la historia cultural, o la Nueva Historia Cultural (Hunt, 1989; Burke, 2006), estaría marcada, en primer lugar, por una notable reflexividad, al poner en evidencia el estatus particular de todo conocimiento histórico y, de forma más o menos explícita, el papel activo de quien lo produce. En segundo lugar, por la interdisciplinariedad, al nutrirse en un primer momento de aportaciones procedentes de la antropología y la teoría literaria (texto y textualidad). De hecho, el contacto con la antropología propiciaría una concepción de la cultura de forma amplia en la que concurren multiplicidad de objetos y prácticas. Desde una formulación muy general, la historia cultural contempla su objeto (la cultura) como ese ámbito extenso y transversal en el que lo social y lo cultural son inextricables, puesto que cada individuo tiene un contexto de posibilidades, de restricciones y de herencias, de esquemas perceptivos que le son particulares o que le son prestados por la colectividad, y con los que aborda la definición de su espacio, su condición, su identidad y su inserción en el mundo que le es propio (Serna y Pons, 2005: 164). En consonancia, sus fuentes no son exclusivamente impresas o procedentes de instancias oficiales, y su enfoque incide en la dimensión cultural de aquellos asuntos tradicionalmente abordados desde variables económicas o políticas; y citando el gráfico ejemplo propuesto por Peter Burke, una historia cultural de los pantalones diferiría de una historia económica del mismo asunto (2006: 16). En definitiva, la historia cultural abarca un vasto territorio en el que es posible reconocer diversidades conceptuales o metodológicas, además de aquellas que obedecen a las distintas tradiciones historiográficas nacionales (una introducción en Burke, 2006; Daniel, 2005; Serna y Pons, 2005).

Pese a su heterogeneidad, un rasgo fundamental es su concepción de la cultura de forma plural —múltiples culturas con sus propias singularidades— y no determinista, como habría ocurrido anteriormente al enfatizar el cientificismo económico, sociológico o demográfico. La historia cultural considera a los individuos y a los grupos como agentes causales del cambio y, para ello, atiende a los usos e interpretaciones de la cultura en relación con las prácticas específicas que los producen, al modo de obrar y a la traducción que los individuos ejercen en los espacios culturales en relación a las pautas de comportamiento y conocimiento que estos ofrecen.

Otro común denominador de la historia cultural es la preocupación por lo simbólico y su interpretación, de forma que las representaciones, junto con las prácticas, constituyen sus conceptos capitales. Se propugna que las imágenes y los textos de un periodo determinado no pueden ser considerados como espejos, como

reflejos no problemáticos de su tiempo, sino en su función mediadora y, también, dimensión performativa, desde el momento en que las representaciones clasifican, definen y establecen la práctica a través de la cual los individuos aprehenden y organizan significativamente la realidad social (Burke, 2006: 35; Chartier, 1993).

En términos metodológicos, estas consideraciones implican no solo la reconstrucción del contexto en el que se inscribe un objeto cultural dado, sino analizar su dependencia de sus propios espacios de producción, difusión y recepción. Es decir, la historia cultural se propone examinar los circuitos de mediación —o el circuito de la cultura— puesto que estos son el escenario donde se articulan e interaccionan las representaciones que conforman el sentir colectivo. Además, se presta atención a las reglas propias de cada tipo de discurso y a las pautas preliminares de lectura, desde el momento en que estas dictan en buena medida los usos posibles, individuales y colectivos, de sus significados. No obstante, el sentido no es nunca estable, universal y fijo y, desde la historia cultural, se ha remarcado tanto el sentido práctico de los agentes como la nociones de resistencia (Chartier, 1993) o tácticas (De Certeau, 1984). Por tanto, todo discurso sobre lo cultural ha de tener en cuenta factores materiales, simbólicos y políticos, sin que ello implique el agotamiento o la clausura de los fenómenos estudiados e interrogantes planteados.

Por último, y como sugeríamos unas líneas atrás, la historia cultural se ha abierto al estudio de las identidades individuales y colectivas desde una perspectiva constructivista, superando el tratamiento anterior de las categorías sociales como si fueran firmes y fijas y analizando el papel que los discursos y las representaciones, desde complejas formulaciones de poder, desempeñan en su articulación. Concretamente para nuestros intereses, las dos identidades culturales que aquí nos conciernen —género y nación— han tenido un impacto y desarrollo particular en el ámbito de la historia cultural. En primer lugar, los estudios feministas y de la historia de las mujeres fueron fundamentales en su desarrollo (Hunt, 1989; Chartier, 1993; Daniel, 2005: 291-305). Y no solo por destacar la participación femenina en el ámbito de la cultura, hasta entonces prácticamente invisible en el gran relato histórico tradicional, sino por la introducción de la categoría de género, concebido como elemento constitutivo de las relaciones de poder, que ha servido para cuestionar su andamiaje y enunciados, como, por ejemplo, la compartimentación entre lo público y lo privado, aspecto en el que incidiremos en el capítulo siguiente. En segundo lugar, en el ámbito de la historia cultural ha ocupado un lugar creciente el estudio que la cultura desempeña en el análisis del nacionalismo y las naciones. Gracias a las intervenciones de Benedict Anderson (1993) y Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2012), la nación se entiende como un sistema de representaciones y prácticas culturales que producen y reproducen sus significados y la dotan de sentido. Como resumen Geoffrey Eley y

Ronald Grigor Suny (1996), estas y otras aportaciones fundamentales han decantado la primacía que, hoy por hoy, en el ámbito historiográfico tiene la perspectiva culturalista frente a otros enfoques procedentes de la historia social a la hora de estudiar el fenómeno nacionalista.

Si bien la historia cultural otorga un papel central a las representaciones y al papel que estas desempeñan en los procesos identitarios y de creación de sentido, buena parte de sus formulaciones concretas en relación al papel de los medios de comunicación se han producido en el ámbito colindante de los estudios culturales. Ha sido precisamente esta tradición la que ha prestado especial atención a los medios de comunicación de masas en tanto que principales proveedores de representaciones del mundo contemporáneo. Las representaciones, de acuerdo con Stuart Hall (1997), son “prácticas significantes”, y la palabra “prácticas” implica un matiz relevante, ya que pone énfasis en la dimensión dinámica de la construcción de la representación, así como en sus movimientos e influencias a lo largo del circuito de la cultura y, de forma particular, en aquellos concernientes a la codificación y descodificación del significado (Hall, 2003). Bajo esta perspectiva, si los medios y las representaciones importan es porque sus funciones culturales tienen efectos: representan y organizan la visión de la realidad; ordenan y asignan a sus contextos referenciales los diferentes tipos de conocimientos; y construyen y cohesionan un orden reconocible. Asimismo, las representaciones participan en la construcción de los contextos referenciales: en la medida en que operan en una comunidad cultural, inciden en la dimensión significativa de los fenómenos sociales y juegan un papel destacado en la definición y construcción de las identidades colectivas.

De forma específica Hall abordó la relación entre identidad cultural y representación cinematográfica, y propuso pensar la identidad como una “producción, que nunca es completa, siempre está en proceso y siempre se constituye en la representación, no fuera” (1989: 68). Problematicando la misma autoridad y autenticidad que el término “identidad cultural” se atribuye, Hall considera que la identidad no puede comprenderse como un reflejo de las experiencias históricas y códigos comunes compartidos que proporcionan a “un pueblo” marcos de referencia y significados estables y continuos. Más bien estas experiencias y códigos lo que ofrecen son puntos de identificación o puntos de sutura de carácter inestable y siempre dentro de los discursos de la historia y la cultura. Es bajo esta concepción de la identidad que Hall propone considerar el cine no como un espejo que refleja una identidad cultural ya existente, sino como una forma de representación que construye y proporciona esos puntos de identificación.

2.2. Género, historia y representaciones mediáticas

La categoría de género ha sido una de las herramientas analíticas más importantes de la teoría feminista, que ha encontrado su eco en todas las disciplinas sociales, y que resulta fundamental en dos de los ámbitos en los que se sitúa nuestro objeto de estudio: la historia y los estudios fílmicos y de los media.

En el ámbito de la historia, una de las aportaciones más destacadas ha sido la de Joan W. Scott (2008a) en un artículo ya clásico donde se interrogó sobre la importancia de incluir la categoría de género como una herramienta de análisis histórico, explorando sus múltiples enfoques, aplicaciones y consecuencias. Su definición del género como herramienta de análisis se formula en dos proposiciones interconectadas: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder (2008a: 65). Por lo que respecta al primer nivel de la definición, este comprende cuatro elementos que se relacionan: los símbolos y los mitos culturalmente disponibles, los conceptos normativos, las instituciones y organizaciones sociales y la identidad subjetiva. Todos ellos son producto de construcciones históricas variables y están sujetos a continuo conflicto, aunque este generalmente haya sido ocultado, porque, como afirma Scott refiriéndose a los conceptos normativos, la posición que emerge como predominante es expuesta como la única posible. Según esta definición, el género es una categoría de análisis que permite comprender, por un lado, que los significados de lo masculino y lo femenino son construcciones culturales y, por tanto, variables en cada momento y lugar en razón de los cambios sociales, económicos, culturales y políticos. Y, por otra parte, que los significados de género constituyen símbolos culturales a los que se recurre constantemente para crear y justificar formas de ejercicio del poder. Además, subrayando la importancia que los símbolos tienen en el proceso de formación del género, Scott también llamaba la atención sobre el destacado papel que las representaciones culturales desempeñan en la producción y consolidación de las identidades y las relaciones de género.

Si Scott es una de las más destacadas historiadoras postestructuralistas, la intervención más radical y con mayor repercusión ha sido la de Judith Butler con su influyente libro *El género en disputa* (2007), donde propuso que no solo el género sino también sexo es una categoría discursiva que configura la realidad. Esta postura ha sido posteriormente recogida por Scott (2008b) en un artículo donde expone los nuevos desafíos de la historia del género a partir de las recientes aportaciones feministas y los problemas derivados de una aplicación del término, en última instancia, como sinónimo del sexo, pues este sería el último eslabón de significado al que remite. Su propuesta consiste, por tanto, en interrogar “cómo la diferencia sexual se ha enunciado

ella misma como principio y práctica de la organización social” (2008b: 255). Este proyecto epistemológico implica prestar atención a aquellos discursos que invocan la diferencia sexual para, a partir de ella, definir y otorgar roles sociales a los signos/significantes hombre y mujer (2008b: 253-254). Por su parte, Butler, inspirada en Michel Foucault, propone la crítica de género como “genealogía”. Esto es, contemplar las identidades de género cómo instrucciones obligatorias de incorporación al esquema de ordenamiento heterosexual y no como la base de una política y ciencia feministas⁸:

La crítica genealógica rechaza buscar los orígenes de la identidad sexual, de la verdad interna del género femenina o de una sexualidad genuina y auténtica retirada de la vista en función de la represión. La genealogía indaga más bien en las intervenciones políticas puestas en juego cuando las categorías de identidad, se califican de origen y causa, a pesar de ser, en realidad, efectos de instituciones, procedimientos y discursos cuyos lugares de origen son múltiples y difusos (Butler, 2007: 38).

Frente a estos posicionamientos, que han sido objeto de una acalorada y extensa polémica dentro del feminismo, nuestra intención en la presente investigación no es la de atribuir al discurso un carácter absoluto —como en última instancia propone Scott (véase Daniel, 2005: 299-301)—, sino examinar el discurso de género en relación al de la diferencia sexual, situando ambos en su contexto histórico, en los modos de representación y en las prácticas. Así, en esta investigación utilizamos el género como una categoría que permite observar cómo los discursos sobre la diferencia sexual estructuran el poder. Y un ejemplo de ello lo encontraremos en las divisiones jerárquicas entre el frente y la retaguardia, durante la Guerra Civil, o en la centralidad que adquirió la maternidad en los discursos sobre la nacionalización de las mujeres en España durante el siglo XX —en parte por el empuje del positivismo científico—, llevado al paroxismo por el franquismo.

Por otra parte, y de acuerdo con los estudios más novedosos dedicados a la SF y que examinaremos en el siguiente capítulo, nos interesa analizar cómo las definiciones dominantes de género pueden, por un lado, constituirse en un mecanismo para resistir o modificar determinadas formas de ejercicio del poder y, por otro, pueden mover a la acción pública de las mujeres, bien para transformar, bien para reforzar los significados de género convencionales. De este modo, a la hora de analizar la representación cinematográfica de la organización femenina fascista, se ha tenido en cuenta que las definiciones discursivas existentes y dominantes pueden ser también, total o parcialmente, reelaboradas, cuestionadas y redefinidas. Por último, y no por ello

⁸ La autora cuestiona la eficacia y finalidad que, en términos políticos y epistemológicos, el conocimiento de una presunta “identidad primaria” pueda tener para la ciencia y el movimiento feminista. Y de hecho, el citado trabajo se detiene tanto en las “realidades” y experiencias que desafían las categorías existentes como en aquellas prácticas de carácter disruptivo.

menos importante, esta investigación, con su enfoque interseccional, parte de la base de que el género no opera aisladamente, sino que lo hace en relación con otros parámetros identitarios. Como ya señalara Helen Graham (1995b: 183), la España de los años 40 del pasado siglo ilustra claramente que no existen cosas tales como “las mujeres en general” o “la experiencia típica” de las mujeres. En el caso de la SF, la feminidad que sus afiliadas encarnaron y proyectaron se sitúa en una red determinada también por la ideología política, las creencias religiosas y la procedencia social (pequeño-burguesa), aspectos que estuvieron presentes en los discursos y prácticas de las mujeres falangistas (Enders, 1992 y 1999; Blasco Herranz, 1999 y 2000; Richmond, 2004; Ofer, 2009).

Por lo que respecta a la teoría feminista aplicada al cine y a los media, estos ámbitos de estudio han subrayado igualmente cómo las representaciones mediáticas constituyen un espacio vital para entender las desigualdades de género, desvelar la ideología de género hegemónica, examinar cómo se construyen las identidades y relaciones de género y evaluar su impacto en la configuración de la subjetividad. Esto es, desvelar el conjunto de ideas frente al cual las mujeres (y los hombres) tienen que evaluar su conducta y medir el significado de su acatamiento o de su desafío a los modelos de género que los medios transmiten al conjunto de la sociedad. Si desde una perspectiva feminista las representaciones mediáticas “importan” (Gill, 2007) es porque, como venimos señalando, las identidades de género se propagan y se consolidan en gran medida a través de las imágenes que los medios de comunicación transmiten, de forma que la difusión de un imaginario colectivo resulta un mecanismo eficaz de reforzamiento de códigos de conducta y de modelos de masculinidad y feminidad. Es cierto que las representaciones mediáticas no pueden ser contempladas de una forma determinista puesto que, entre otras cuestiones y más adelante incidiremos en ello, no constituyen necesariamente un espejo de la realidad ni reflejan la totalidad de los valores vigentes.

Desde sus orígenes, buena parte de la teoría fílmica feminista se ha ocupado de los estereotipos de género femeninos que los media vehiculan (Gill, 2007). Las primeras aproximaciones de carácter sociológico denunciaron tanto el carácter coercitivo de estas figuraciones tipificadas del género como su distanciamiento de las identidades y experiencias reales de las mujeres (Rosen, 1974; Haskell, 1975). En este contexto, y frente a los análisis de contenido vigentes, fue fundamental la intervención de Laura Mulvey (1988) que, incorporando la semiótica y el psicoanálisis como herramientas analíticas, examinó cómo el dispositivo cinematográfico representa la diferencia sexual y estructura el deseo y la subjetividad. En su célebre artículo “Placer visual y cine narrativo” (publicado originalmente en 1975), Mulvey describía la estructura de una película como un sistema de placer visual basado en las dicotomías masculino y

femenino, sujeto y objeto, mirar y ser visto. Además, su énfasis en la experiencia espectral también abrió el camino a la teorización del espectador como un sujeto sexuado *generado* por el dispositivo. Es decir, al estudio de las formas en que una película se dirige a un espectador individual, cómo solicita y estructura su identificación. La aportación de Mulvey fue clave, no solo por su posterior repercusión, sino por desplazar el acento teórico al estudio de la producción de sentido, teniendo en cuenta los códigos semióticos e ideológicos que operan dentro del texto fílmico.

En un esfuerzo por ir más allá del concepto de la diferencia sexual y del sistema de la mirada, la crítica fílmica feminista ha prestado mayor atención a la construcción del género. Teresa de Lauretis (1989) expuso las limitaciones teóricas de la diferencia sexual (su asimilación al género, su conceptualización esencialista) y propuso considerar, siguiendo a Foucault, el género como el producto de varias tecnologías sociales, entre ellas el cine, y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas de la vida cotidiana (1989: 3). Así, la autora define el género como producto y proceso de la representación y la auto-representación. En su propuesta teórica, el proceso de representación depende de un constructo sociocultural y de un aparato semiótico, mientras que el primero enfatiza las relaciones sociales, el segundo asigna significados y efectos a los individuos dentro de un orden social dado. Por su parte, la idea de la auto-representación indica el grado de agencia y autodeterminación que las mujeres pueden tener en el proceso de representación del género. Además, también señala que la construcción del género también se ve afectada por lo que excede a la representación dominante, por lo reprimido en el discurso hegemónico. En resumen, en la estructura de género formulada por De Lauretis, y en sintonía con autoras ya examinadas como Scott y Butler, es el sistema de representación y construcción sociocultural, en lugar de la oposición sexual entre hombres y mujeres, lo que produce las diferencias de género.

Por otra parte, el énfasis inicial en la diferencia sexual también ha sido cuestionado por el reconocimiento de un amplio espectro de diferencias *dentro de* la categoría mujer. La teoría *queer*, los estudios postcoloniales y los estudios culturales marcan el declive del estudio de la categoría *mujer como objeto de estudio*, que no solo ya no se da por sentada, sino que su representación examina en relación a otros ejes identitarios como la raza, la orientación sexual, la clase social, la etnia o la nacionalidad. En paralelo, y consecuentemente, desde el punto de vista de la recepción, el espectador ha dejado de ser considerado un sujeto pasivo frente a los textos audiovisuales. Así, se ha señalado la capacidad de autonomía que tiene la audiencia para resistirse a los mensajes o para efectuar lecturas oposicionales (Hall, 2003) y, también, cómo la lectura de las representaciones está sujeta a negociaciones en función de otros parámetros identitarios.

En este sentido, y sin conceder un carácter determinista al texto, esta investigación, no obstante, considera los textos fílmicos como la materia principal que transmite ciertas formas y significados culturales. Por tanto, se pretende identificar la lectura o significado preferente que presentan los materiales fílmicos, puesto que es el mismo proceso de codificación el que articula los límites y los parámetros en los que operará la decodificación (Hall, 2003). No obstante, asumimos también el carácter a menudo polisémico de los textos fílmicos, cuyos significados no siempre son estables u homogéneos, una perspectiva sumamente pertinente para los materiales aquí estudiados⁹, puesto que como veremos con detalle en el siguiente capítulo, los estudios actuales sobre el discurso de género emitido y encarnado por la SF ponen de relieve su ambivalencia, resultado, en gran medida, de las fricciones entre dos modelos de feminidad: el nacional-sindicalista y el hegemónico franquista. Por último, y de acuerdo a nuestra aproximación interseccional, para analizar la representación cinematográfica de la organización femenina falangista se incorporan y aplican hallazgos procedentes de la historiografía feminista al estudio de los procesos de nacionalización y a los nacionalismos. En concreto, nos apoyaremos en la categorización establecida por Nira Yuval-Davis y Floya Anthias (1989) en un trabajo de referencia en el que sistematizaron las funciones que los discursos nacionalistas atribuyen a las mujeres; unas categorías que, en sus dimensiones simbólicas y temporales, han sido posteriormente enriquecidas por autoras como Anne McClintock, (1993 y 1997) y Silke Wenk (2000). Desglosaremos sus aportaciones en el siguiente apartado, como una faceta más de la reflexión teórica actual relativa al estudio de la nación y los nacionalismos.

2.3. Nación y nacionalismos

2.3.1. Aproximaciones constructivistas

En los años 80 se produce un giro en el estudio de la nación y los nacionalismos, de forma que se pasa de una concepción primordialista, esencialista de la nación, a la visión actualmente dominante de la nación como construcción. Las intervenciones de Anderson (1993), Gellner (2008) y Hobsbawm (2000, y con Ranger, 2012) fueron fundamentales y altamente influyentes en ámbitos como la historia cultural, los estudios culturales y los estudios fílmicos, entre otros. En este epígrafe examinaremos sus aportaciones —junto con la de otros destacados teóricos— y de forma especial el papel que dentro del engranaje nacional conceden a la cultura. Por la particularidad de

⁹ Esta perspectiva ha sido adoptada por Barbara Spackman (1995) en su análisis de las imágenes de las mujeres fascistas en Italia y ha sido recogida por Inmaculada Blasco Herranz (1999) e Inbal Ofer (2009) para analizar la propaganda impresa de la SF.

nuestro objeto de estudio y perspectiva, nos detendremos también en el nacionalismo fascista —y sus relaciones con nociones clave en la construcción nacional como la historia, el simbolismo cultural y los medios de comunicación de masas— y en las contribuciones al estudio de la nación y los nacionalismos realizados desde la teoría feminista.

Anderson no solo propuso una definición de nación como “comunidad imaginada” que se ha convertido en tropo recurrente en los trabajos sobre el nacionalismo, sino que, con ella, puso sobre la mesa el papel que las producciones culturales desempeñan en la articulación de las comunidades nacionales. Para Anderson, la nación es imaginada en el sentido de que “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (1993: 23). En su análisis, las representaciones culturales son elementos de cohesión e identificación que posibilitaron que “un número rápidamente creciente de personas pensaran acerca de sí mismos, y se relacionaran con otros, en formas profundamente nuevas” (1993: 62). La producción mecánica de libros y novelas —con el “tiempo del calendario” como principio organizador— y su comercialización —el auge del “capitalismo impreso”— hicieron que las lenguas vernáculas se estandarizaran y diseminaran, favoreciendo las condiciones para la creación de una conciencia nacional. Coordinando el tiempo y el espacio, ambos productos culturales se dirigieron a una comunidad imaginada antes incluso de la creación del estado-nación. La identidad nacional, por tanto, está intrínsecamente conectada a, y constituida por, formas de comunicación. Es una construcción amalgamada a través de símbolos y rituales en relación con categorías territoriales y administrativas. Y es que no podemos olvidar que, para Anderson, la comunidad nacional se imagina también como limitada y soberana.

Por su parte, Hobsbawm (2000) y Gellner (2008) enfatizaron que el nacionalismo no es la consecuencia de la existencia de las naciones, sino la causa. Ambos autores¹⁰ localizan el origen del pensamiento nacionalista en la modernidad económica y social. De acuerdo con Ernest Gellner, el crecimiento económico, la innovación tecnológica, la movilidad ocupacional, la alfabetización generalizada, un sistema educativo protegido por un estado y, de forma más general, un sistema administrativo secular y burocrático sentaron las bases para el despliegue del nacionalismo. En este proceso, la cultura es “el estilo distintivo de conducta y comunicación de una comunidad dada” (Gellner, 2008: 37-38). La necesidad por parte

¹⁰ Compartiendo la mayoría de observaciones de Gellner, Hobsbawm, no obstante, puntualiza que, si bien los nacionalismos se construyen fundamentalmente “desde arriba”, no pueden entenderse en su complejidad a menos que se estudien también “desde abajo”, lo que implica atender a “los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes, que no son necesariamente nacionales y menos todavía nacionalistas” (2012: 18-19).

de las sociedades modernas de un complejo comunicacional elevó la importancia de la cultura (la forma en que la gente se comunica en un sentido amplio), de ahí el lugar central que esta tiene en los procesos de formación identitaria.

Por otra parte, un aspecto fundamental de la aproximación de Gellner es la consideración del nacionalismo como una función de la modernidad y las naciones como la forma más apropiada para vehicular estos imperativos modernizadores. Pese al carácter moderno, contingente e histórico de las naciones estado y de los discursos nacionalistas, tanto estos como aquellas se conciben como inmemoriales. Gellner y Hobsbawm señalaron el carácter mítico de las naciones en un sentido estricto, como relatos que se retrotraen a un pasado primigenio para explicar el presente. El primer autor lo postula en estos términos:

La visión de las naciones como una forma natural, dada por Dios, de clasificar a los hombres, como un destino político inherente aunque largamente aplazado, es un mito; para bien o para mal, el nacionalismo, ese nacionalismo que en ocasiones toma culturas preexistentes, y las convierte en naciones, que en otras las inventa, y que a menudo las elimina, es la realidad, y por lo general, una realidad ineludible (Gellner, 2008: 126).

La historia, por tanto, es un factor fundamental en la construcción de la nación y del nacionalismo: es el sustrato que legitima la acción y cimienta la cohesión del grupo. Para ello, las naciones y los nacionalismos establecen complejas relaciones con el pasado que incluyen tanto la necesidad histórica de transformarlo, como el deseo de mantener, de establecer e incluso de inventar una continuidad con él (Hobsbawm y Ranger, 2012). Las “tradiciones inventadas”, tal y como las conciben Hobsbawm y Ranger, tienen una doble función. Por un lado, crean la ilusión de un origen primordial con el que las comunidades nacionales establecen su continuidad. Por otro, prescriben el funcionamiento de dichas comunidades:

La “tradicción inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (2012: 8)¹¹.

Con sus aportaciones teóricas, Hobsbawm y Ranger contribuían sustancialmente a fomentar el estudio del nacionalismo en el siglo XIX no solo en sus aspectos doctrinarios y políticos sino especialmente en sus aspectos simbólicos y

¹¹ Hobsbawm cree poder identificar tres tipos de tradiciones superpuestas: “a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento” (Hobsbawm y Ranger, 2012: 16).

culturales, al tiempo que apuntan el componente ideológico que subyace en los procesos de selección e interpretación histórica. Este último aspecto es una cuestión central en el análisis de Homi K. Bhabha y su concepción de la nación como “narración” (2010). Para Bhabha, la construcción cultural de la nación es una forma de afiliación social e identificación cultural y una exposición discursiva en la que se negocian los significados de la autoridad cultural y política. Su análisis enfatiza las relaciones de poder que legitiman una narración de la nación: “En cada una de estas ‘ficciones fundacionales’, los orígenes de las tradiciones resultan ser tanto actos de adhesión y establecimiento como momentos de repudio, desplazamiento, exclusión e impugnación cultural” (2010: 16). La unidad nacional se construye, por tanto, a través de narrativas nacionales en las cuales las imágenes, los símbolos y los rituales representan significados “compartidos” de la nación (Bhabha, 2010), o lo que Hall planteó como “a discursive device which represents difference as unity or identity. They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and ‘unified’ only through the exercise of different forms of cultural power” (1992: 297). Por tanto, las narraciones están atravesadas por constantes tensiones y disputas dirigidas a la asignación de significados. De hecho, Bhabha enfatiza cómo las narrativas nacionales funcionan a partir de la dualidad y la escisión: el presente y el pasado, el yo y el otro, las narrativas pedagógicas y las performativas¹². Su aportación ha tenido gran repercusión en los estudios sobre identidad nacional en relación a la producción cultural, sobre todo en los que se centran en el discurso y la ideología y en los vinculados a las políticas multiculturales, puesto que, según Bhabha, son los discursos alternativos y/o periféricos los que pueden poner en entredicho el discurso dominante de la identidad nacional.

Por último, una característica del discurso nacionalista que ha generado un notable consenso es su temporalidad dual, su carácter bifronte cual Jano. La nación se presenta a sí misma como un proyecto que funde y transforma las tradiciones a favor de nuevas identidades y, también, como una reafirmación de unos valores culturales auténticos extraídos de las profundidades de un presunto pasado común (Anderson, 1993; Gellner, 2008; Bhabha, 2010;). Así, la dimensión temporal del nacionalismo ha ocupado buena parte de la literatura académica contemporánea y, como veremos en el siguiente epígrafe, es un elemento clave en la formulación del ultranacionalismo fascista. En líneas generales, como resume Cubitt (1998), la continuidad con el pasado

¹² En el análisis de Bhabha estas tres cuestiones están intrínsecamente ligadas. Así, al abordar el carácter dual del tiempo nacionalista —que mira al pasado y al futuro— distingue entre lo pedagógico y lo performativo. En su formulación, lo pedagógico hace referencia a una temporalidad acumulativa y continuista (“una sucesión de momentos históricos que representa una eternidad producida por autogeneración”), de la que precisamente emana la autoridad narrativa del discurso nacional(ista). Mientras que lo performativo sería una estrategia repetitiva y recurrente que interviene en la autogeneración de la nación soberana, al proyectar una imagen del pueblo como un signo que permite diferenciar al Yo de un Otro distinto (2010: 394).

ha sido concebida a veces en términos de mera resistencia, otras como la pervivencia de una esencia original, en ocasiones como una evolución progresiva, y otras como un movimiento hacia el cumplimiento del destino.

Además, este eje temporal del nacionalismo no puede desvincularse de su eje geográfico. Las naciones poseen “national landscape ideologies” (Edensor, 2002: 40), cargadas con significados afectivos y simbólicos. Más allá de distinguirse por demarcaciones espaciales, las naciones también proveen a los individuos de centros sagrados, objetos de peregrinaje espiritual e histórico que revelan el carácter único de su “geografía moral” (Smith, 1991: 16). En estas topografías destacan los lugares icónicos, aquellos espacios altamente selectivos que, a modo de sinécdoque, se presentan como portadores de una serie de rasgos nacionales específicos. Generalmente remiten a eventos históricos y se presentan como prueba de una edad dorada o pasado glorioso anterior (Edensor, 2002), de ahí que se conviertan en escenarios privilegiados en los que inscribir ciertas tradiciones nacionales. Por tanto, el fondo geográfico y la puesta en escena convergen redundando, de este modo, en el carácter performativo que observó Hobsbawm en las “tradiciones inventadas”, al considerarlas rituales que, mediante su repetición, tratan de establecer una continuidad con el pasado y de inculcar determinados valores o normas de comportamiento al conjunto de la población, lo cual implica continuidad con el pasado (2012: 8).

2.3.2. Temporalidad y simbolismo en el ultranacionalismo fascista

La dialéctica entre pasado y futuro, y por ende la maleabilidad de la historia, son elementos fundamentales en el nacionalismo fascista que, de forma específica en el contexto español —y en relación con un nacionalismo católico y tradicionalista—, se aborda en este estudio. Surgido en el periodo de entreguerras como parte de un impulso mayor destinado a repensar el estado-nación después de la I Guerra Mundial (Ben-Ghiat, 2001: 11), el fascismo constituyó un nacionalismo que planteó una respuesta extrema a la crisis de la modernidad (Griffin, 1991 y 2010; Mosse, 2005; Ben-Ghiat, 2001). No sería un movimiento reaccionario o antimoderno, pese a que en ocasiones haya sido caracterizado como tal, sino un nuevo modelo de modernidad alternativa cuya finalidad era resolver tanto la crisis europea contemporánea como los persistentes problemas del pasado nacional (Ben-Ghiat, 2001) o, desde una perspectiva filosófica, ofrecer una respuesta radical a las ansiedades que la crisis de la modernidad generó en el individuo: fragmentación y atomización social, anomia y nihilismo (Griffin, 2010).

En su obra ya clásica, *The Nature of Fascism* (1991), Roger Griffin caracterizó el fascismo como una suerte de palingenesia política (experiencia de renacimiento), un

ultranacionalismo de base populista que contempló la comunidad nacional como el ave fénix que renace de sus cenizas tras un periodo de amenazante decadencia. En este sentido, como argumenta el autor, el fascismo estableció una relación compleja con el pasado. No buscaba únicamente la restauración de un tiempo nacional glorioso o mítico —pese a que en los fundamentos ideológicos del fascismo la idealización y la nostalgia del tiempo mítico primigenio desempeñen un rol crucial—, sino que se proponía como un movimiento revolucionario, inscrito en una concepción secular y lineal de la historia, que denotaba la emergencia de un nuevo orden social. Por tanto, ni su relación con la tradición fue la de mera asimilación, ni su rechazo a la modernidad y el modernismo fue total. Más bien, el fascismo realizó un rechazo selectivo de aquellos valores de la edad moderna supuestamente degenerativos:

Fascism's essentially palingenetic, and hence anti-conservative, thrust toward a *new* type of society means that it builds rhetorically on the cultural achievements attributed to former, more 'glorious' or healthy eras in national history only to invoke the regenerative ethos which is a prerequisite for national rebirth, and not to suggest socio-political models to be duplicated in a literal minded restoration of the past (Griffin, 1991: 47).

En una obra posterior (2010), el autor ha indagado en las conexiones entre el modernismo y el fascismo, situando ambos movimientos en la misma matriz cultural. Esto es, como respuestas que, desde los ámbitos artístico y político, se rebelaron frente a la quiebra espiritual de la modernidad. Bajo esta perspectiva, en el ideario fascista, la nación se contempló como una fuente de inmortalidad desacralizada que ofrecía un nuevo nomos, una nueva comunidad y una temporalidad trascendente más allá de la decadencia (Griffin, 2010). Estos postulados condicionaron su ideología y su praxis. En primer lugar, su forma de actuar en cuanto que movimiento revitalizador moderno. En segundo lugar, el sincretismo extremo de su ideología y los actos draconianos de ella derivados y cuya misión era regenerar y sacralizar la comunidad nacional y crear un nuevo hombre fascista. En tercer lugar, el papel primordial otorgado a la cultura como lugar de regeneración total, de "destrucción creadora".

Siguiendo la síntesis que propone Joan Antón Mellón (2009) a partir de las definiciones propuestas por Roger Griffin, Robert Paxton y Norberto Bobbio, el fascismo clásico se caracterizaría por ser un conjunto articulado de factores ideológicos y objetivos y métodos políticos en el que predominan tres factores que, a su vez, determinan las ideas, las actitudes y los comportamientos. Estos factores serían: un ultranacionalismo palingenésico de óptica, criterios y métodos no democráticos cohesionado por una ideología sacralizada; el unitarismo como sistema político y, a la vez, mito movilizador y redentor, nacional y social; y, en tercer lugar, la violencia como método político ejercida sin freno ante oponentes y obstáculos internos y enemigos

externos que impiden ese soñado renacimiento y su culminación imperial (Mellón, 2009: 53). Estos rasgos que permitirían explicar y tipificar el fascismo han sido desarrollados en el contexto español por Ismael Saz Campos (2003 y 2004). Este autor, no obstante, propone, a la hora de conceptualizar el régimen franquista, una perspectiva dinámica atenta a los procesos y sus consecuencias. Saz Campos sugiere calificar el franquismo, no tanto como régimen fascista, sino como un régimen fascistizado¹³, puesto que las fuerzas conservadoras del país alcanzaron en su seno diversos grados de fascistización —como resultado de una pugna por el establecimiento de la hegemonía, compartiendo objetivos pero también enarbolando otros abiertamente contrapuestos—, mientras que el partido fascista como tal (Falange Española de las JONS) fue progresivamente abandonando sus postulados (2004: 154). Aunque desarrollaremos estos aspectos más concretos relativos a nuestro objeto de estudio en los siguientes capítulos de carácter contextual, en este punto nos interesa señalar que Falange compartió el “mínimo fascista” establecido por Griffin (el mito de la decadencia y resurrección nacional) y que proveyó al franquismo de una lectura de la historia que, pese a no ser siempre coincidente, fue en buena medida compartida por el conjunto de fuerzas conservadoras aglutinadas bajo el Régimen (Núñez Seixas, 2006; Saz Campos, 2003).

Por su parte, la historiadora Ruth Ben-Ghiat (2001) también ha examinado las tensiones entre fascismo y los retos políticos y culturales de la modernidad, dedicando especial atención al papel desempeñado por la cultura en el contexto italiano. Presentado como movimiento político y “revolución espiritual”, el fascismo ofreció al individuo la sensación de protección y de comunidad sin suprimir la iniciativa personal. Una dualidad que, desde el punto de vista socioeconómico, se tradujo en la fantasía de una sociedad de masas que permitía el desarrollo económico sin alterar los límites sociales y las tradiciones nacionales (Ben-Ghiat, 2001: 2-3). Mientras que, en el ámbito cultural, el fascismo, como intento modernizador bajo premisas autoritarias, procedió de forma específica al control de las nuevas tecnologías de la información. Las producciones culturales —y, entre ellas, de forma significativa el cinematógrafo— se

¹³ De acuerdo con el propio Saz Campos, la fascistización sería el proceso que conduce a determinados sectores de la derecha clásica a adoptar —frente a los desafíos de la democracia (la sociedad de masas)— una serie de elementos cuya novedad y funcionalidad es claramente imputable al fascismo, hasta el punto de que la resultante no será ya ni el fascismo en sentido estricto ni tampoco una derecha exactamente igual a cuanto lo era antes de su confrontación (dialéctica) con el propio fascismo (Saz Campos, 2004: 86). A partir de aquí, su conceptualización del franquismo como régimen fascistizado tiene las siguientes implicaciones. Primero, subraya el alcance del proceso de fascistización de los conservadores españoles. Segundo, parte del supuesto de que los grupos fascistas, los conservadores y los fascistizados fueron exponentes, en diversos momentos y grados, de intereses económicos y sociales que perseguían objetivos comunes, pero también otros claramente diferenciados y frecuentemente contrapuestos. Tercero, pretende dar cuenta de la imposición, configuración y evolución de la dictadura franquista como resultante de un proceso en el que los diversos componentes del compromiso autoritario pugnarón por imponer su propia hegemonía. Finalmente, considera que esa dictadura franquista como resultante descansó en la derrota del partido fascista en tanto que tal y el éxito de aquellos sectores de las élites tradicionales más claramente fascistizados (Saz Campos, 2004: 154).

concibieron como un vehículo de normas y valores morales con fuerza transformativa y performativa. Unas dinámicas modernizadoras que también han sido señalados desde los estudios culturales anglosajones a la hora de acercarse al franquismo, tanto aquellos que exploran los vínculos entre represión social y el apuntalamiento económico de las élites tradicionales (Richards, 1999) como aquellos principalmente focalizados en las manifestaciones culturales del periodo (Graham y Labanyi, 1995). Como apuntan Helen Graham y Jo Labanyi:

If Francoism exercised particularly strict control over popular and mass forms of cultural expression, this was because Nationalist intellectuals were well aware of the importance of culture as a tool of national unification and political 'pacification' (the instilling of politically acceptable values into the populace thus takes the form of apparent depoliticization). Indeed [...] they paid particular attention to promoting popular and mass forms of entertainment: folklore, song, sport and cinema (1995: 3).

En definitiva, las tradiciones inmemoriales y proyectivas plasmadas en la celebración de festejos de masas, las actividades en el tiempo de ocio (como el asociacionismo deportivo) y el uso autoritario de los modernos medios de comunicación convergerían dentro del imaginario fascista para conformar un culto de masas a la nación (Mosse, 2005). Todas estas manifestaciones estarían puestas al servicio de la encarnación y diseminación de los símbolos nacionales: las materializaciones visibles y concretas de los mitos que proporcionaban al pueblo su identidad y en los que este podía participar (Mosse, 2005: 21). Si, de acuerdo con George L. Mosse, el nacionalismo convirtió los símbolos en la esencia de su estilo político, el fascismo —y en su estudio concreto, el nazismo— lo habría llevado al paroxismo, al transformar la acción política en una obra dramática (2005: 22-23). Una sacralización de la política (Griffin, 2010) que implicaría, como hemos visto, una síntesis de modernidad y tradición en el ámbito cultural y, también, social.

2.3.3. La pervivencia del nacionalismo

La visión de las naciones como constructos mentales que se apoyan en el trabajo imaginativo y en los hábitos discursivos que examinamos anteriormente han producido un giro significativo en el estudio de la nación y los nacionalismos. Actualmente, el nacionalismo se contempla no solo como una doctrina política, sino como una "sensibilidad" (puesto que afecta a toda la experiencia social de los individuos), que se proyecta y elabora a través de un vasto espectro de ámbitos culturales (Cubitt, 1998: 3). Su análisis requiere, por tanto, prestar atención no solo a sus manifestaciones más explícitas, sino también a sus formulaciones más cotidianas. Michael Billig (2006) introdujo el término "nacionalismo banal" para explicar las

creencias, asunciones, hábitos, representaciones y prácticas que hacen posible que las naciones establecidas se reproduzcan a sí mismas día a día, de una forma rutinaria y aparentemente intrascendente, como parte de la “condición endémica” de las naciones. Aquellas banderas que no se ondean son la metonimia empleada por el autor para invocar esta reproducción poco espectacular del nacionalismo: son signos de su presencia constante y también de su ausencia aparente, puesto que se oponen a las manifestaciones explícitas del nacionalismo. Los medios de comunicación, los discursos de los políticos, los deportes o la institución escolar son algunos de los casos que toma Billig para explorar cómo se abandera el nacionalismo de forma irreflexiva (el término “nosotros” se usa como significante de un nosotros en tanto que miembros de la nación), hasta el punto que queda “naturalizado”. La fuerza del “nacionalismo banal” radica en su capacidad de diluirse presentándose como el “grado cero de nacionalismo” (2006: 83) y de filtrarse en el sentido común, lo que, como el propio Billig subraya, no le resta capacidad coercitiva o peligrosidad.

Profundizando en esta línea, Tim Edensor (2002) se detiene en el análisis de formas y prácticas populares y expresiones cotidianas a través de las cuales se produce y reproduce la nación. En su opinión, la identidad nacional se constituye a partir de “a huge cultural matrix which provides innumerable points of connection, nodal points where authorities try to fix meaning, and constellations around which cultural elements cohere” (2002: VI). Así, “however institutionalised [nations] become, and however well established the symbolism that denotes them, nations remain elusive and indeterminate, perpetually open to context, to elaboration and to imaginative reconstruction” (Cubitt, 1998: 3). En esta concepción dinámica de la nación, los significados están en constante cambio y competición. Su vindicación de las expresiones culturales y cotidianas, le lleva a explorar un amplio espectro de esferas y manifestaciones (paisajes y espacios domésticos, productos de consumo como coches, rituales públicos y colectivos como desfiles o actividades deportivas) y, de forma especial para nuestros intereses, las representaciones mediáticas, subrayando además cómo estos textos mediatizan y diseminan los elementos anteriores.

De este modo, una importante consecuencia del énfasis en la nación como “narración” o “formación discursiva” ha sido la apertura del estudio de la nación y el nacionalismo —en un primer momento reservada a historiadores y sociólogos políticos, y politólogos— a investigaciones de carácter interdisciplinar, de forma que se han incorporado materiales y metodologías de campos como la historia del arte, los estudios literarios, la geografía o, sin ir más lejos, los estudios fílmicos y de género, donde se enmarca la presente investigación.

2.3.4. La nación y los nacionalismos bajo el prisma feminista

Cómo apuntábamos en el epígrafe anterior, existe una voluntad creciente de comprender de forma interrelacionada el proceso de construcción de identidades, tanto colectivas como individuales. En el caso de la identidad nacional, la aportación del feminismo ha sido fundamental, al poner en evidencia cómo “constructions of nationhood usually involve specific notions of both ‘manhood’ and ‘womanhood’” (Yuval-Davis, 1997: 1).

Los estudios de género han explorado las intersecciones entre las identidades nacionales y de género para desentrañar cuál es el lugar que las mujeres (y los hombres) ocupan en la estructuración nacional y/o qué funciones se les atribuyen dentro de ella. En un trabajo seminal, Yuval-Davis y Anthias (1989) subrayaron cómo los discursos nacionalistas, a la hora de delimitar la singularidad de la comunidad, definen comportamientos, esferas y papeles apropiados e incorrectos para sus miembros. De acuerdo a su estudio —que, en gran medida, sustenta este análisis— las mujeres desempeñan una serie de roles primordiales en dichos discursos. En primer lugar, como reproductoras biológicas de los miembros de la colectividad nacional y, según veremos en el capítulo siguiente, la maternidad centró los debates sobre la nacionalización de las mujeres durante los siglos XIX y XX. En segundo lugar, como reproductoras de los límites o fronteras del grupo nacional, a través de las restricciones en las relaciones sexuales o el matrimonio. En tercer lugar, como transmisoras activas y productoras de la cultura nacional y, en este sentido, las mujeres suelen ser quienes asumen el rol social de difusoras de las tradiciones culturales: las costumbres, las canciones, la cocina y, por supuesto, la lengua materna. En cuarto lugar, como significantes simbólicos de la diferencia nacional: como el centro y el símbolo de los discursos ideológicos que se usan en la construcción, reproducción y transformación de las categorías nacionales. Por último, como participantes activas en diversos movimientos nacionales: ejércitos, sindicatos o asociaciones, entre otros.

Desde una perspectiva histórica, no podemos olvidar que los procesos de nacionalización desarrollados en Europa desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX fueron de la mano de la consolidación de la diferencia sexual moderna, siendo ambos procesos mutuamente influyentes (Yuval-Davis, 1996; Blasco Herranz, 2013). Los resultados de esta interacción fueron, entre otros, una integración en el estado-nación diferente para hombres y para mujeres: mientras que los hombres adquirirían la identidad nacional en calidad de ciudadanos y defensores de la patria, las mujeres lo hacían en calidad de esposas y madres. En consecuencia, las mujeres quedaron inicial y teóricamente excluidas de los mecanismos que los estados consolidados o emergentes articularon para socializar en una determinada cultura nacional, como la escuela o el servicio militar. Sin embargo, esto no significa que se despreocuparan de la integración

de las mujeres en la comunidad nacional, sino que estos se configuraron a través de canales y espacios no directamente estatales (Blasco Herranz, 2013: 169).

Ha sido precisamente esta división de la sociedad civil en los dominios público y privado la que ha provocado que las mujeres hayan quedado ocultas en las diversas teorizaciones del nacionalismo, al contemplarse como un fenómeno perteneciente a la esfera pública política. Los primeros análisis realizados desde la historia de las mujeres cuestionaron la validez de esta división y subrayaron la inicial exclusión de las mujeres de la ciudadanía nacional —el ciudadano como varón armado— y la identificación de la nación como un proyecto masculino y heterosexual, pese a que apelara a la fraternidad o al contrato social entre iguales (Pateman, 1995). Así, la población femenina no solo fue la última en obtener los derechos de ciudadanía, sino que su inclusión también determinó la construcción de la participación democrática masculina; pues la condición de ciudadano no se otorgó, inicialmente, a los individuos como tales, sino a los hombres en su condición de miembros y representantes de una familia (esto es, de un grupo de no-ciudadanos) (Yuval-Davis, 1996: 168). Además, cuando el discurso nacionalista se mostró más permeable al activismo femenino —fundamentalmente en el siglo XX—, sus consecuencias no dejaron de ser paradójicas para las mujeres: aquellas que participaron en los movimientos nacionalistas justificaron la ampliación de los estrechos límites prescritos en nombre del patriotismo y el autosacrificio por la nación, de forma que sus actividades en la esfera pública —ya fueran cívicas, caritativas o políticas— pudieron legitimarse con mayor facilidad al presentarse, por un lado, como extensiones naturales de la feminidad y, por otro, como un deber en lugar de un derecho (Kandiyoti, 1991: 432). Como denuncia McClintock:

All nations depend on powerful constructions of gender. Despite nationalisms' ideological investment in the idea of popular unity, nations have historically amounted to the sanctioned institutionalization of gender difference. No nation in the world gives women and men the same access to the rights and resources of the nation-state. Rather than expressing the flowering into time of the organic essence of a timeless people, nations are contested systems of cultural representation that limit and legitimize peoples' access to the resources of the nation-state (1993: 61).

Existe una característica que especifica la ciudadanía de las mujeres: su naturaleza dual. En efecto, por un lado, las mujeres están siempre incluidas, al menos en cierta medida, en el cuerpo general de ciudadanos del Estado y sus proyectos sociales, políticos y económicos; y por otro lado, siempre hay, más o menos desarrollado, un cuerpo separado de legislación que se relaciona con ellas en su condición específica de mujeres (Yuval-Davis, 1996: 169).

Junto con el examen de los mecanismos y formas de nacionalización en función de la diferencia sexual, las aproximaciones feministas han prestado especial atención a

los aspectos discursivos del nacionalismo y al importante papel que los símbolos de género desempeñan a la hora de reproducir la unidad mítica de estas comunidades. El género es una de esas construcciones culturales concebida como parámetro de lo natural y lo inamovible y, por lo tanto, constituye una metáfora ideal para naturalizar, legitimar y comunicar múltiples relaciones políticas e identidades, especialmente la nacional puesto que, como vimos anteriormente, esta ha tratado de afirmarse a sí misma como esencial. De este modo, el nacionalismo ha descrito su objeto utilizando el vocabulario del parentesco para denotar algo a lo que uno está naturalmente ligado (Anderson, 1993: 131). Tal y como lo formula McClintock:

Nations are frequently figured through the iconography of familial and domestic space. The term 'nation' derives from 'natio': to be born. We speak of nations as 'motherlands' and 'fatherlands'. Foreigners 'adopt' countries that are not their native homes and are naturalized into the national 'family'. We talk of the Family of Nations, of 'homelands' and 'native' lands. [...] In this way, despite their myriad differences, nations are symbolically figured as domestic genealogies (1993: 352).

Desde sus inicios, las naciones modernas fueron imaginadas mediante metáforas familiares. Estas metáforas hicieron comprensible (y visible) un fenómeno abstracto como la nación a aquellos a quienes se pedía que mantuviesen hacia ella una relación afectiva superior a cualquier otra (Landes, 2001). Y, por ejemplo, durante la Revolución francesa, la "fraternidad" entre los hermanos de la "madre patria" —una equidad ya fraguada en el seno familiar a través del cuestionamiento de la paternidad autoritaria— se convirtió en uno de los conceptos revolucionarios fundamentales para acabar con el absolutismo (Hunt, 1992)¹⁴. En líneas generales, el tropo de la familia ha servido como una figura *natural* e idónea para sancionar y establecer jerarquías nacionales de carácter patriarcal:

Since the subordination of woman to man, and child to adult, was deemed a natural fact, other forms of social hierarchy could be depicted in familial terms to guarantee social difference as a category of nature. The family image was thus drawn on to figure hierarchy within unity as an 'organic' element of historical progress, and thereby became indispensable for legitimizing exclusion and hierarchy within non-familial (affiliative) social formations such as nationalism, liberal individualism and imperialism (McClintock, 1993: 64).

En el caso del imperialismo, esta figuración resulta evidente desde el momento en que, de acuerdo con McClintock, el proyecto expansionista se pudo presentar como

¹⁴ Esta historiadora señala también cómo esta redefinición interdependiente del modelo familiar y el social también conllevó un cuestionamiento del rol de la mujer en la sociedad que tuvo, no obstante, resultados ambivalentes. Si por un lado permitió el nacimiento y el desarrollo del feminismo moderno, por otro, implicó la movilización de otro tipo de discursos (como el médico) para subrayar la diferencia sexual y justificar la exclusión de las mujeres de la categoría de ciudadanas con plenos derechos políticos (Hunt, 1992).

una progresión orgánica que, de forma natural, contenía la jerarquía en la unidad: los padres gobernando de forma benigna sobre los hijos inmaduros. La familia se convirtió, por tanto, en un potente tropo que capturó las discontinuidades sociales (jerarquías a través del espacio) y temporales (jerarquías a través del tiempo) presentándolas como una continuidad natural.

Como vemos, la familia también ha funcionado como tropo natural para las figuraciones del tiempo nacional. De esta forma, la cualidad bifronte del tiempo nacionalista (su origen en un tiempo mítico y su proyección como futuro compartido) y su aparente contradicción se ha solventado o naturalizado a través de representaciones fundadas en la diferencia sexual (McClintock, 1993). A menudo las mujeres son presentadas como salvaguardas de la tradición nacional, no solo en su papel de transmisoras culturales, sino también como encarnación de la misma tradición: como el órgano atávico y auténtico, inmóvil y natural de la comunidad; mientras que los hombres, por el contrario, se convierten generalmente en el agente de la modernidad nacional, encarnando el principio progresista o el revolucionario de la discontinuidad nacional (McClintock, 1993; Wenk, 2000).

Es cierto que esta relación descrita entre el género y la dimensión temporal de la nación no puede leerse de forma unívoca, al enmarcarse en las tensiones entre tradición y modernidad que los mismos proyectos nacionales encarnan. Como apunta Deniz Kandiyoti en un contexto postcolonial (1991), los caprichos del discurso nacionalista se reflejan en los papeles cambiantes que otorga a la mujer: como víctimas del atraso social, iconos de modernidad nacional o privilegiadas portadoras de la autenticidad nacional. Lo que sin embargo no es óbice para que, como venimos argumentando y siguiendo a esta misma autora, los debates en torno al lugar y la conducta de la mujer ocupen un lugar central en las dinámicas modernidad *vs.* tradición que afrontan las naciones, especialmente desde la perspectiva del nacionalismo cultural, preocupado por la preservación de los símbolos centrales de su identidad.

En definitiva, las nociones de hogar y familia son centrales para la construcción nacionalista. En el hogar y en la familia, las relaciones de género constituyen la esencia de las culturas y el lugar natural para su preservación y transmisión. Su regulación, por tanto, ha sido una prioridad por parte de los estados-nación y, especialmente, por parte de los autoritarios. La dictadura franquista fue paradigmática en este sentido, desde el momento en que consideró la familia patriarcal célula básica del cuerpo del Estado (Graham, 1995b; Nash, 1996b) y así quedó sancionado en el Fuero del Trabajo (1938) y, más adelante, en el Fuero de los Españoles (1945), que reconocía la familia como institución natural y fundamento de la sociedad, “con derechos y deberes y superiores a toda Ley Humana positiva” (BOE, núm. 199, 18/7/1945). Y, como

profundizaremos en el siguiente capítulo, de acuerdo con el esquema nacional-sindicalista propugnado por Falange, la SF desempeñó un papel fundamental no solo en el *orden natural* compuesto por la familia, el municipio y el sindicato, sino también en el *orden histórico*, cuya fuerza motriz era la patria.

2.4. El cine en la imaginación de la nación

El estudio de la nación, el nacionalismo y la identidad nacional por parte de los estudios fílmicos se enmarca dentro de una reflexión más amplia sobre las identidades sociales y la preocupación creciente por analizar de qué forma los significados colectivos son construidos por el cine e interiorizados por los públicos. Las cuestiones de nación, raza o género, junto con la influencia de los estudios culturales, han conducido a una importante renovación teórica en los estudios cinematográficos que han incluido métodos y perspectivas de otras disciplinas. Como avanzamos, estos se han nutrido fundamentalmente de las aproximaciones de Gellner, Hobsbawm y Anderson y, puntualmente, de los estudios de comunicación de Karl Deutsch (Schlesinger, 2000). A partir de estas aportaciones, desde los estudios fílmicos se ha pretendido llevar a cabo un análisis más sólido de las prácticas discursivas en su momento histórico específico y conseguir darles sentido político de forma más rigurosa, estableciendo también vínculos con prácticas institucionales dentro del estado-nación (Walsh, 1996: 6).

Los estudios fílmicos han tomado y extendido la noción de comunidad imaginada de Anderson para reclamar el papel fundamental que el cine, como un sistema de comunicación clave en el siglo XX, desempeña en el proceso de interpelar a una audiencia masiva y heterogénea como una comunidad nacional cognoscible y limitada. Igual que en su día ocurrió con la imprenta, se ha señalado cómo el cine contribuyó a crear un espacio comunicativo o esfera pública nacional (Hayward, 1993; Higson, 1995; Sorlin, 1996; Schlesinger, 2000;). Andrew Higson lo postula en los siguientes términos:

Individual films will often serve to represent the nation to itself as a nation. Inserted into the general framework of the cinematic experience, such films will construct imaginary bonds which work to hold the peoples of a nation together as a community (1995: 7).

De esta forma, un grupo de personas diversas y, a menudo, antagónicas son invitadas a reconocerse a sí mismas como un cuerpo singular con una cultura común, al tiempo que identifican con otros repertorios limitados de rasgos a otros grupos nacionales, raciales o étnicos (Walsh, 1996: 8). Por supuesto, este trabajo nunca se logra completamente, puesto que todas las películas son el lugar de tensiones ideológicas, las

audiencias pueden leer *against the grain*, y otras películas pueden servir para retar los mitos nacionalizadores que se encuentran en los filmes más resueltamente patrióticos (Higson, 1995: 7).

En una intervención pionera, Ella Shohat y Robert Stam (2002) también señalaron cómo el cine heredó el papel de la novela realista del siglo XIX respecto a los imaginarios nacionales: transmitir el “tiempo del calendario” del que habla Anderson, un sentido de tiempo y de su paso. Para estos autores, al igual que las ficciones literarias nacionalistas inscriben el concepto de un destino comprensible, las películas también contribuyen a articular los acontecimientos y las acciones en una narrativa temporal que moldea la forma de pensar el tiempo histórico y la historia nacional. Por tanto, según ambos autores, los modelos narrativos del cine no son simplemente microcosmos que reflejan los procesos históricos: son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser descrita y la identidad nacional figurada.

En consonancia con este énfasis en el papel del cine a la hora de articular un *continuum* nacional, otros especialistas han analizado de forma específica la (re)creación cinematográfica de los imaginarios nacionales. Si bien en las sociedades modernas las tradiciones se han “desritualizado”, siguen vigentes gracias a los medios de comunicación que las moldean y proporcionan una forma de continuidad temporal que disminuye la necesidad de recrear las tradiciones inventadas (Thompson, 1995: 195). Igualmente, las películas a menudo procuran transmitir un sentido de tradición cultural compartida y continuidad histórica de la nación e invocan una memoria colectiva. El cine —como ocurre con otras artes y a menudo en una relación intertextual con ellas— contribuye al despliegue de una visión historicista de la nación mediante la representación de sus mitos fundacionales, memorias, símbolos y tradiciones, de modo que las prácticas culturales que emergieron bajo unas condiciones históricas específicas son reimaginadas, a través del medio fílmico, como auténticas, atemporales e incontestables (Higson, 1995; Smith, 2000). Por tanto, las películas no solo diseminan y perpetúan la idea de nación, sino también su historia, su desarrollo y su destino. Y al hacerlo, como apunta Anthony D. Smith, vehiculan una serie de valores morales sobre la comunidad nacional que demandan una serie de respuestas afectivas a la comunidad espectral nacional, desde el momento en que “the nation is a historic community of political will and moral purpose, a sacred communion of all the citizens” (Smith, 2000: 43). De forma no menos importante, determinados géneros y películas (el cine histórico o las adaptaciones de obras literarias), al engarzar con el acerbo histórico y el patrimonio artístico nacional, a menudo gozan de un estatus de *calidad* y *representatividad* nacional. Y, así, los llamamientos —desde diferentes instancias cinematográficas— en pro de un cine nacional suelen apelar a este vínculo

con la tradición, a través de formas culturales pertenecientes tanto la alta cultura como al folclore y lo popular (Camporesi, 1993).

Es entonces cuando se plantea la especificidad y singularidad de un filme o un conjunto de filmes para ser leídos como “nacionales”, un aspecto que ha sido objeto de amplio escrutinio por parte de los estudios fílmicos. Como ha observado Higson, en la definición de los cines nacionales entran en juego dos procesos:

On the one hand, the potential coherence and unity of a national cinema depends upon an affirmation of self-identity: a cinema is national in so far as it draws on already existing, indigenous cultural traditions. Of course, this will very often mean that the interests and traditions of a specific social group are represented as in the collective national interest. On the other hand, a national cinema only takes on meaning in so far as it is caught up in a system of differences; British cinema is what it is by virtue of its difference from American cinema or French cinema. A national cinema may appeal only to specific sections of the national community – that is, it may start to unravel that sense of a shared culture. But it can also be presented in the international arena as part of a strategy of cultural and economical resistance, a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood’s international domination (1995: 7-8).

A partir de estas tensiones, la teoría fílmica ha reflexionado y desestabilizado la misma noción de *cine nacional*, poniendo de manifiesto que tradicionalmente ha sido asumida de una forma acrítica, obviando o aminorando las paradojas inherentes a dichos procesos discursivos, por ejemplo, la dimensión internacional que en términos económicos el cine tuvo en sus orígenes (Sorlin, 1997). Así, la mayoría de las aproximaciones tradicionales destinadas a definir o a delimitar un *cine nacional* han establecido una relación directa entre artefacto cultural-identidad y cultural-nación, “de forma que el artefacto cine habla de, por o como la nación” (Hayward, 2000: 84). De este modo, la asociación rutinaria entre producción cinematográfica y nación — propia de la historiografía tradicional— ha contribuido a naturalizar la existencia de una determinada entidad nacional como un hecho objetivo y esencial que se mueve a lo largo de la historia con un desarrollo propio y particular. En estas operaciones discursivas, ya se pretendan descriptivas o evaluativas, subyace la idea de que un cuerpo particular de películas comparte una identidad única y coherente, lo que se produce a costa de la subordinación de otras identidades y significados posibles.

No obstante, el cuestionamiento del término *cine nacional* no implica que este quede invalidado. De hecho, su uso —habitual desde el periodo de entreguerras, cuando el cine norteamericano comenzó a gozar de una hegemonía inusitada (De Grazia, 1989; Forbes y Street, 2000)— puede dar buena cuenta de los vínculos entre nacionalismo y producción cinematográfica (Hayward, 1993); de los diferentes argumentos culturales o económicos que, desde diferentes instancias, se han esgrimido

para su defensa (Jarvie, 2000); así como de las diferentes corrientes estilísticas o políticas estatales que, en clave nacional o supranacional, se han articulado para contrarrestar el dominio hollywoodiense (Crofts, 1993). En consecuencia, desde los estudios fílmicos se ha prestado una creciente atención a los discursos que se movilizan para establecer la categoría *cine nacional*: por un lado, qué elementos se convocan para establecer dicho marco y cuáles son las asunciones y presunciones que se hacen (Hayward, 2000); por otro, los elementos que dicha categorización excluye o reprime de forma estratégica (Hjort y MacKenzie, 2000). Los cines nacionales, por tanto, han pasado a ser considerados también construcciones culturales, narraciones nacionales, y no entidades per se.

2.4.1. El cine documental e informativo y la aculturación de las masas

Las perspectivas construccionistas que hemos examinado en el epígrafe anterior han tenido escaso impacto en el estudio del cine informativo y el documental, modalidades cinematográficas en las que se inscriben los textos fílmicos que conforman nuestro objeto de estudio. De forma que, como señalara Higson (1995), carecemos de trabajos específicos que examinen las formas en que las películas de corte realista tratan de articular un sentido de lo público y lo nacional en relación a lo privado y lo individual, si bien, como propone Nichols en una introducción al género documental, tanto el documental como el cine informativo han servido para dar forma tangible a los valores y creencias que construyen formas específicas de pertenencia a una comunidad, en un momento y un lugar determinados (2001: 142). Siguiendo a este último autor, el documental no solo ha jugado un papel fundamental en la construcción nacional, sino que, desde ámbitos de producción independientes y a menudo vinculados a los movimientos políticos de izquierda, se ha convertido en un discurso contestatario de las políticas del estado-nación (Nichols, 2001: 148-152).

Aún con todo, cabe señalar que la mayoría de las historias tradicionales sobre el documental —generalmente en relación al cine informativo, especialmente en sus orígenes y hasta la II Guerra Mundial— vinculan la configuración de esta forma cinematográfica con una serie de fines sociales, educativos, informativos y/o propagandísticos, en última instancia supeditados al apuntalamiento de proyectos políticos y nacionales autoritarios o democrático-participativos (Barnouw, 1996; Paz y Montero, 1991; McLane, 2012). Por tanto, de forma más o menos explícita, estos recuentos históricos ponen de relieve el papel central que, en la Europa de entreguerras y en Estados Unidos, se concedió a las formas cinematográficas de no ficción como forjadoras de audiencias en torno a una serie de valores comunes impuestos *desde arriba* y concordantes con las políticas gubernamentales. O, en una formulación más

directa, cómo el documental y el cine informativo se concibieron como un “dispositivo ideológico” fundamental del que se sirvieron tanto estados autoritarios como democráticos para construir un determinado modelo de sociedad, pese a que sus concepciones políticas y sociales difirieran (Paz y Montero, 1991: 107).

De hecho, la consolidación del documental como forma cinematográfica específica y diferenciada de la ficción se produjo, en gran medida, bajo el auspicio de entidades estatales que asumieron o promovieron su producción y distribución. La URSS no solo constituiría un ejemplo pionero sino también el más radical, al nacionalizar la producción cinematográfica en su totalidad para ponerla al servicio de la revolución: la representación del “nuevo hombre” socialista, la articulación de una cultura distintiva y diferenciada de la burguesa, y la voluntad de superar viejas divisiones sociales (de clase en las zonas urbanas y casi feudales en el área rural) y lealtades a las antiguas repúblicas para fomentar un sentido de comunidad en torno a la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas y el liderazgo del Partido Comunista (Nichols, 2001: 142). Esta iniciativa pionera pronto tuvo su reflejo en los países autoritarios fascistas. En Italia se creó el Instituto Luce con la finalidad de producir noticiarios y documentales de carácter propagandístico y cultural. Por su parte, la Alemania nazi constituiría otro ejemplo paradigmático del uso del cine con fines nacionalistas, por la expansión y las consecuencias histórico-políticas del nazismo, y también porque el Tercer Reich fue capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias el desarrollo de una estética nacionalista, el rol del cine en las aspiraciones gubernamentales nacionales e imperialistas y la organización del aparato cinematográfico bajo un prisma esencialmente totalitario e interrelacionado con otros medios de comunicación (Paz y Montero, 1991: 188-189). Por último, y desde la perspectiva democrática, resulta fundamental la aportación de John Grierson, en calidad de director, productor y teórico, al concebir el documental como un vehículo de políticas públicas con fines sociales y promover su producción al amparo de organismos estatales británicos como el Empire Marketing Board (1930-1933) o el General Post Office (1933-1937). Su influencia y legado, además, ha sido objeto de estudio en uno de los escasos volúmenes donde se aborda de forma específica el papel del documental en la consolidación de una conciencia nacional, en este caso la británica (Higson, 1995).

Como indica Higson, en los países de tradición liberal y democrática el documental se asimiló a la noción de esfera pública, en la estela de prácticas como la documentación social y de disciplinas como las relaciones públicas. Esta modalidad cinematográfica se concibió como un vehículo que transmitía un flujo relativamente neutral de información desde el Estado hacia la población, educando, informando e instruyendo a los nuevos ciudadanos y, por tanto, erigiéndose como medio

propagandístico de las relaciones que el estado del bienestar y sus instituciones establecían con la ciudadanía. En definitiva, representó al Estado como un mediador benevolente de la política de masas democrática (Higson, 1995: 182). Bajo esta perspectiva, prosigue el autor, el documental y el cine informativo reproducen la nación como una comunidad comunicativa racional y se constituyen como formas de movilización que, más allá de la fe ciega en el patriotismo, ponen en escena “la confianza de la comunidad en el anonimato” que, según Anderson (1993: 61), es la característica distintiva de las naciones modernas.

En suma, podemos afirmar, de acuerdo con Higson (1995), que el documental se artículo, en oposición a la ficción, como una herramienta de comunicación y análisis social, cuya retórica —sus apelaciones constantes a términos como “educación pública” o “buena ciudadanía— da cuenta de hasta qué punto la misma idea de documental constituyó un esfuerzo para producir una esfera pública oficial, fue un intento de disciplinar la vida pública (1995: 185). De ahí que, como sugiere Nichols (2001), desde sus orígenes el documental articulara su modo de enunciación desde una perspectiva eminentemente persuasiva y basada en la retórica: la apelación a la audiencia a través de emociones y argumentos demostrativos elaborados mediante un montaje probatorio propio de la modalidad expositiva donde las imágenes se presentan como evidencias visibles del discurso vehiculado por el comentario en *over* o a través de técnicas vanguardistas —como el montaje ideológico— exploradas por la vanguardia soviética de los 20 y los 30.

2.4.2. Aproximaciones teóricas en el caso español

Concluiremos este capítulo teórico examinando las aportaciones que han incorporado las perspectivas de análisis de las recientes teorías del nacionalismo al estudio del cine español y, dentro de estas, las que han contemplado las intersecciones entre la identidad de género y la identidad nacional. En líneas generales, nos hallamos ante una línea de investigación que se encuentra todavía en un estado incipiente, de modo que son todavía escasos los trabajos que, de forma explícita, han estudiado la relación entre el cine y los procesos de nacionalización. No obstante, como ya señalamos en el capítulo anterior y desarrollaremos en el cuarto, por lo que respecta a nuestro objeto de estudio, la mayoría de académicos han destacado, desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas, el papel primordial que el cine informativo y el documental tuvieron a la hora de vehicular los principios ideológicos de los nacionalismos franquistas durante la Guerra Civil y la dictadura (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011; Díez Puertas, 2002; Hernández Robledo, 2003; Matud, 2007; Tranche, 2007; Sánchez-Biosca,

2009a y 2009b)¹⁵. Sin olvidar su concepción utilitaria por parte del Nuevo Estado franquista, cuya medida más evidente en este sentido fue la nacionalización en régimen de monopolio de la producción de noticiarios y documentales de carácter propagandístico e informativo mediante la creación de la entidad NO-DO.

Una aproximación pionera al concepto cine nacional aplicada al caso español fue la de Valeria Camporesi (1993)¹⁶. Partiendo de una concepción de la identidad nacional como un “mito que cancela y niega sus orígenes concretos”, la autora examina los discursos críticos y el consumo cinematográfico de la producción nacional durante un periodo amplio (1940-1990), una periodización que si bien lastra la minuciosidad de sus resultados, no resta vigencia a sus planteamientos. En concreto, la autora aborda la problemática cristalización del cine nacional producido y consumido en el país bajo la etiqueta *españolada*, atravesada por una dicotomía entre las visiones consideradas negativas, extranjerizantes y pintorescas de *lo español* y aquellas representaciones tenidas como positivas, castizas y auténticas de la *españolidad*. Camporesi señala una doble naturaleza, sincrónica y diacrónica, en la construcción de esa españolidad a través del medio cinematográfico. Por un lado, describe varios argumentos y motivos recurrentes, relativamente independientes del proceso histórico¹⁷. Por otro lado, advierte que esas mismas categorías “se transformaron y adaptaron con el paso del tiempo, en sincronía con transformaciones y cambios que tuvieron lugar en la sociedad española en su conjunto e, inevitablemente, en el cine español” (1993: 31).

Tras esta aportación precursora, caben destacar otros monográficos que han situado el cine en el centro del debate interpretativo de los procesos de nacionalización española: *Spanish National Cinema* de Núria Triana-Toribio (2003), el primer libro que abordaba explícitamente el tema con la voluntad de ofrecer una visión global al respecto; *Cine, nación y nacionalidades*, editado por Nancy Berthier y Jean Claude Seguin (2007), cuyas contribuciones desiguales, no obstante, no siempre concuerdan con las perspectivas constructivistas postuladas desde la historia cultural que aquí proponemos; y, por último, las obras de Marta García Carrión que merecen un lugar destacado por su profuso aparatage teórico y bibliográfico, así como su rigor analítico. Sus investigaciones han contribuido a evidenciar los argumentos culturales y

¹⁵ Esta afirmación sería extensible a la mayoría de estudios que han abordado la producción cinematográfica de ficción durante el franquismo y, de forma específica, aquellos géneros que el Régimen promocionó como el cine de cruzada, los dramas épicos históricos, el cine religioso o el folclórico.

¹⁶ Cabe mencionar también el trabajo de Marsha Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, una obra que se centra especialmente en las películas producidas a partir de los 50 y que, a pesar de ser problemática por su perspectiva ahistórica, fue la primera que aplicó de forma explícita las perspectivas abiertas por Anderson al estudio del cine español. Una extensa crítica en Santos Zunzunegui (1999).

¹⁷ Estos rasgos y argumentos persistentes serían: la recuperación cinematográfica de las tradiciones intelectuales del país (historia, arte, literatura), su imbricación con tradiciones populares regionales, urbanas y rurales, y la religiosidad; así como otras categorías más laxas identificadas como “el realismo amargo” y la “sensibilidad hacia el drama”. Bajo estos discursos, subyacía también, de acuerdo con el análisis de Camporesi, una doble intención de salvaguardar o exaltar la imagen del país en el exterior y conseguir una producción de carácter comercial que concordara con los gustos del público.

económicos que, durante los años 20 y 30, se invocaron para definir, delimitar y *crear* un cine verdaderamente nacional y, en consecuencia, ofrecer una definición de lo español (García Carrión, 2010, 2011 y 2013a) así como la articulación fílmica de dichos discursos a través de géneros y motivos considerados representativos de la *españolidad* (García Carrión, 2007). Además, en sus trabajos encontramos un valioso examen del estado de la cuestión —desde el ámbito historiográfico y el de los estudios fílmicos— que también ha cuestionado algunas de las aproximaciones precedentes ya citadas.

De acuerdo con García Carrión (2011 y 2013a), dos son los problemas fundamentales de las aproximaciones realizadas por Triana-Toribio y Seguin anteriormente citadas. En primer lugar, han minusvalorado los empeños por españolizar el cine —y, en particular, durante las tres primeras décadas del siglo XX—, aduciendo que no se trató de una política nacionalista consciente. Es decir, a la hora de examinar el papel del cinematógrafo en la configuración de la identidad nacional española, proponen una visión institucionalizada del medio de forma que solo consideran relevantes las iniciativas gubernamentales. De ahí que Triana-Toribio afirme que “there is no fully fledged national cinema in Spain until the 1940s, since prior to that there was never a consolidated and deliberate state-sponsored effort to create one” (2003: 17), pese a que su análisis matice, e incluso contradiga por momentos, dicha aseveración. En segundo lugar, ambos autores parten de una premisa que condiciona sus análisis: la tesis de la débil nacionalización española (la anomalía y fracaso del proceso de modernización) que, aunque dominante en el debate historiográfico sobre el nacionalismo español, actualmente ha sido ampliamente refutada (Archilés, 2011). A partir de estas asunciones, infieren que, puesto que el proceso histórico de construcción nacional en España había sido un fracaso, tal vez la cinematografía española no haya tenido una nación a la que apelar.

Frente a estas posiciones que han infravalorado la dimensión nacional y nacionalista de la cinematografía española y de los procesos modernizadores en los que esta se imbricó antes y durante el franquismo, García Carrión postula que “el espectáculo fílmico se consolidó como medio artístico y de comunicación en España en una esfera pública y un sistema cultural nacionalizados, y fue en ese marco en el que hubo de definir su espacio y funciones” (2011: 181). Una consolidación que además, como apuntan Vicente J. Benet y Sánchez-Biosca, se produjo en un contexto político específico: la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y su proyecto autoritario-nacionalizador donde tuvo lugar un notable esfuerzo por diseñar una identidad nacional moderna a través de diferentes políticas de imagen pública (2013: 561). De esta forma, pese a que la industria cinematográfica española estuviera marcada desde sus orígenes por unas dificultades enormes para afianzar su infraestructura y producción, su desarrollo estuvo marcado, como ocurrió en el resto de Europa durante

el periodo de entreguerras, por la consecución de un idéntico objetivo: la articulación de un cine específicamente nacional. Y si bien durante las primeras décadas del siglo XX la condición transnacional del cine fuera evidente, tres factores determinaron los esfuerzos y llamamientos que, desde las diferentes cinematografías europeas y, entre ellas, la española, se realizaron en un pro de un cine verdaderamente autóctono. En primer lugar, la fijación del cine como arte narrativo y espectáculo de masas imbricado con tradiciones y espectáculos populares anteriores. En segundo lugar, el predominio del cine de Hollywood en las pantallas europeas, lo que se interpretó como una amenaza económica y cultural. En tercer lugar, un clima político marcado por la necesidad de nacionalizar a las masas, la efervescencia nacionalista y el auge del imperialismo.

Como avanzamos unas líneas más arriba, estos factores han sido examinados y aplicados al contexto español durante las décadas de los años 20 y 30, siendo la década de los 20 decisiva en la conformación y definición de un cine nacional en el marco de los nacientes cines europeos (Cánovas, 2007; García Carrión 2007 y 2013a). En este periodo, desde instancias críticas e industriales, se elevaron medidas proteccionistas a los gobiernos primorriverista (Cánovas, 1990 y 2007) y republicano (Martínez-Bretón, 2000)¹⁸; y fueron especialmente intensos —y extremos durante el franquismo— los debates sobre la elección de los géneros cinematográficos, las líneas temáticas y formalizaciones estilísticas que condensaban las esencias de la *españolidad* y, por tanto, debían constituir la base del cine nacional. Y si bien, como ya los primeros estudios sobre la *españolada* remarcaron (Camporesi, 1993 y 1997), no existían acuerdos sobre los límites entre las elaboraciones estereotipadas y superficiales de lo español y la expresiones genuinas de su folclore y tradiciones, estas divergencias, como concluye García Carrión, no suponían un cuestionamiento del marco nacional como referente para la cinematografía, sino la manifestación de diferentes nociones e imágenes sobre España (2013a: 340). En el mismo sentido, tanto la primera producción cinematográfica española como la *españolada* se han situado como un producto más —resultado y reflejo— de las transformaciones propias de la modernidad que afectaron a la sociedad española en el cambio de siglo y durante su desarrollo (Cánovas, 2007; García Carrión, 2013b; Benet y Sánchez-Biosca, 2013). Esto es, se ha subrayado cómo el cine incorporó y

¹⁸ Junto al destacado papel que tuvo la prensa en la difusión de estos debates sobre el papel interventor del Estado en materia cinematográfica, fueron fundamentales el I Congreso Español de Cinematografía de 1928 y el Congreso Hispanoamericano de 1931. En ambos congresos se apostó de forma clara por un intervencionismo que se concretase en cuotas de pantalla, exenciones de impuestos, políticas arancelarias, premios a las mejores obras y la promoción del cine informativo y documental. Estas medidas no llegaron a concretarse con la firmeza que exigía el sector cinematográfico, lo que no implicó no obstante, una falta de voluntad política, como indica Triana-Toribio (2003). Las medidas elevadas al gobierno primorriverista no cuajaron por la inminente llegada del cine sonoro y por las divergencias entre las asociaciones profesionales (Cánovas, 2007: 34), mientras que el gobierno de la República no pudo adoptar medidas políticas de fomento y protección cinematográfica por la falta de estabilidad de los sucesivos ejecutivos y, en última instancia, por el golpe de estado militar; pese a que todo indica que hubieran sido finalmente aprobadas (Martínez-Bretón, 2000).

entabló un diálogo con los símbolos y los discursos sobre España incluidos en otras manifestaciones de la cultura popular nacional y fabricó nuevos relatos sobre la nación española contribuyendo así a la articulación de un espacio público fundamental en la configuración de las identidades nacionales modernas, una perspectiva adoptada por Benet (2012) en su renovada visión del cine español desde la historia cultural.

Por otra parte, pese a que los estudios citados —sin ánimo de exhaustividad y con la voluntad de perfilar un entramado discursivo que se agudizaría durante el periodo que aquí nos ocupa— estén centrados en la ficción, de ellos se puede inferir, parcialmente, el papel estratégico que se otorgó al cine documental e informativo. A rebufo de la corriente internacional descrita en el epígrafe anterior, en la España de los 20 y 30 se consideraban estas modalidades cinematográficas en su vertiente instructiva y política, cuando no abiertamente propagandística, por la eficacia que como herramienta de movilización y de exaltación nacionalista había demostrado el cine durante y después de la I Guerra Mundial. Por otra parte, también se tenían como formas idóneas para cohesionar comunidades, ya fuera en clave nacional o panhispánica, puesto que con la incorporación del sonido, la lengua se convirtió en un elemento central en la configuración del cine nacional y, desde España, se agudizó su concepción de herramienta propicia para fomentar un hispanismo en el que generalmente la antigua metrópoli presentaba como rectora de la comunidad Latinoamericana.

Una buen ejemplo del creciente protagonismo que el cine documental e informativo adquirió en este periodo lo constituyen los primeros congresos cinematográficos celebrados en el país: el I Congreso Español de Cinematografía de 1928 y el Congreso Hispanoamericano de 1931, donde se debatieron su importancia política y cultural así como las medidas de fomento que debían adoptar los diferentes gobiernos. En el congreso de 1928, por ejemplo, se elevan las siguientes necesidades: 1) la producción de películas que sirvan para confraternizar con Hispanoamérica; 2) adquisición de equipos de cine ambulante que recorran los pueblos; 3) fundación de un organismo similar al Instituto Luce; 4) instituir un premio para las películas educativas; 5) legislar exenciones aduaneras para importar filmes científicos e instructivos; 6) editar un noticiario netamente español, además de exigir a los noticiarios extranjeros que incluyan informaciones sobre España (Díez Puertas, 2002: 249). Mientras que, en el congreso de 1931, se volvió a señalar en clave imperativa la necesidad de producir noticiarios y documentales españoles “por interés de la economía patria, por el bien de la cultura popular, para beneficio de los mismos empresarios, que al imponerles esta clase de material, crearán lesionados sus intereses, y por utilidad de una propaganda nacional” (Ponencia de León Artola, en García Carrión, 2010).

Cerraremos esta revisión parcial al estado de la cuestión, con un repaso a los estudios que han examinado de qué forma la identidad género, y en concreto la feminidad, se ha imbricado con la articulación de las narrativas nacionales a través del medio cinematográfico. De nuevo, no pretendemos realizar un compendio exhaustivo, sino delimitar las líneas ya abordadas y aquellas que nos separan de las investigaciones precedentes. En este sentido, nos referiremos exclusivamente a aquellos trabajos que adoptan una perspectiva similar a la que se perfila en este estudio y que, sin excesiva rigidez, encajan con nuestro marco cronológico.

El único monográfico existente hasta la fecha que de forma específica adopta este enfoque constructivista e interseccional es *Imagi/nación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano* (2006), volumen de María Donapetry destinado a examinar cómo el cuerpo femenino se convierte en alegoría de la nación y cómo se construye esta feminización, partiendo de la premisa de que son “las cualidades femeninas ‘abstractas’” las que permiten esta figuración simbólica. En su análisis —y concretamente en aquellas películas que se corresponden con nuestra periodización: *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)— Donapetry señala que las protagonistas femeninas encarnan una serie de valores que, en última instancia, sirven para reafirmar la virilidad española frente a una Cuba feminizada e inferior o para posicionar a los personajes masculinos (extranjeros) como causantes del malestar nacional (la locura de la reina castellana), respectivamente.

Otros trabajos previos también han abordado la dimensión simbólica que las narrativas de ficción atribuyen a la feminidad, focalizándose en dos cuestiones fundamentales. Por un lado, se ha subrayado cómo el cuerpo y la sexualidad de las mujeres se convierten en el lugar donde tienen lugar las discusiones sobre la moralidad nacional: ya sea porque los personajes femeninos escenifican un desvío frente al orden social imperante (incumplimiento de la maternidad, adulterio) de forma que acaban funcionando como alegorías de la decadencia nacional (Ballesteros, 1999; García Carrión, 2007); o, de forma complementaria —y ya durante el periodo de apertura y redefinición ideológica que el Régimen experimentó en los años 60—, porque el acatamiento de dicho orden socio-sexual tradicional (virginidad, matrimonio) convierte a los personajes femeninos, no sin tensiones, en salvaguardas de los valores nacionales desde el momento en que su sexualidad impenetrable funciona como marca que delimita las fronteras entre lo autóctono/tradicional (las mujeres españolas) y lo foráneo/modernizador (las mujeres extranjeras) (Bugallo, 2002; Gómez Vaquero y Oroz, 2014). Por otro lado, otras investigaciones centradas en géneros cinematográficos ampliamente promocionados durante el primer franquismo han puesto de relieve cómo la feminidad funciona como significante de la continuidad nacional: como depositaria de las esencias etno-culturales o como engarce con un pasado glorioso y

mitificado. Así, Isolina Ballesteros (1999) ha examinado cómo el destacado protagonismo político y visual que los personajes femeninos tuvieron en los dramas históricos y en las películas folclóricas estuvo también supeditado a su utilización simbólica en el ideario patriótico franquista. Esto es, la mujer se presenta como depositaria de unas esencias rurales y valores morales no corrompidos por la modernidad o como una figura ambivalente cuya agencia estaba subordinada al fervor patriótico y a la preservación de la pureza. Mientras, Labanyi (1999) ha examinado las películas folclóricas y el cine de misioneros para desvelar las formas en que la alteridad (racial/femenina) se gestiona (a través de una negación que propicia su integración) en el discurso imperialista y nacionalista del franquismo. La autora contempla estos textos como vehículos cinematográficos destinados a manejar la heterogeneidad identitaria de un cuerpo nacional que se pretende homogéneo al tiempo que señala las grietas que este proceso de denegación abría a los espectadores inscritos en esa subalternidad.

Como veremos en la tercera parte de esta investigación, esta dimensión simbólica atribuida a la femineidad estará presente, con los matices y las singularidades propias de la organización femenina falangista, en la representación cinematográfica de la SF durante la Guerra Civil y el primer franquismo. Sin embargo, y frente a las producciones de ficción abordadas por las autoras citadas, por la particularidad genérica de los propios textos que analizamos (cine informativo y de no ficción) y por el contexto ideológico y político en que la organización femenina emerge, se desarrolla y consolida, contemplaremos su representación atendiendo a otros parámetros establecidos por Yuval-Davis y Anthias (1989): como participantes activas en los movimientos políticos nacionales y como transmisoras y productoras de las narrativas nacionales, sin olvidar que, el discurso de la SF, en concordancia con la política pronatalista del régimen franquista, privilegió el papel de las mujeres españolas como productoras biológicas de los grupos nacionales.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Segunda Parte

CONTEXTUALIZACIÓN

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

3. La nacionalización de las mujeres en España en la primera mitad del siglo XX. Esferas, líneas ideológicas y agentes

3.0. Consideraciones teóricas previas

Como indicamos en el marco teórico, la historiografía feminista ha denunciado la asunción acrítica por parte de la historiografía tradicional de la división de esferas, pública y privada, articulada durante el siglo XVIII, al considerar la primera como el único lugar donde se dirime y adquiere la identidad política y ciudadana. Estas lecturas han sido especialmente paradigmáticas en el caso de España, donde, hasta fechas recientes, se había llegado incluso a obviar la identidad *española* en clave *femenina*:

On the surface, Spain has seemed like a casebook study of the historical reality of separate spheres. Spanish women in the nineteenth and twentieth centuries were in fact largely invisible in the classic public arenas of work and politics, and few women openly challenged their exclusion. Their de facto exclusion from public life confirmed women's role as irrelevant to the "big picture" debates about Spain's identity that comprise the official history of modern Spain. In these official narratives, women have lacked not only agency but even identity (Enders y Radcliff, 1999: 3).

Esta tendencia se ha visto cuestionada por la introducción de nuevos modelos explicativos con el objetivo de ofrecer una relectura de las experiencias femeninas — que ha implicado, entre otras cuestiones, el desplazamiento de las interpretaciones victimizadoras por aquellas que señalan el protagonismo de las mujeres como agentes del cambio social— así como por la reconceptualización del feminismo histórico, fundamentalmente gracias a la intervención de Karen Offen (1988). Esta historiadora ha diferenciado entre un feminismo igualitario basado en la reivindicación de la igualdad de derechos y un feminismo relacional, presente en otros países de tradición diferente a la anglosajona, que asumían la división sexual como natural y concebían el sexo/género masculino y femenino como complementarios. Bajo el paradigma de la complementariedad, la familia se consideraba la unidad sociopolítica básica de la nación-estado y los derechos civiles de la mujer emanaban precisamente de su cualidad de mujer y madre, al igual que los derechos laborales, contemplados como una prolongación *natural* de ambas facetas en la esfera pública (Offen, 1988). Si bien el modelo propugnado por Offen no ha estado exento de críticas (Cott, 1989), su aplicación en el caso español debe considerarse un revulsivo al menos por dos motivos.

En primer lugar, ha contribuido a cuestionar el tardío surgimiento de un movimiento feminista en España así como su debilidad, ofreciendo una visión mucho más variada y multiforme del mismo (Nash, 1994). En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, ha permitido que diversas historiadoras hayan atendido a las (a menudo consideradas como paradójicas) relaciones de las mujeres con diferentes movimientos políticos durante las primeras décadas del siglo XX: el socialismo y los nacionalismos catalanes y vascos de corte conservador (Nash, 1994 y 1996a), las diferentes culturas políticas católicas de los 20 (Blasco Herranz, 2003) y de los 50 (Morcillo, 2000), o el que centra este estudio: el falangismo (Enders, 1999; Blasco Herranz, 1999 y 2000; Cenarro, 2006 y 2011; Ofer, 2009). De forma directa o indirecta, estas investigaciones superan el marco interpretativo del patriarcado (que posicionaría a las mujeres como meras transmisoras de una ideología a la que a su vez estarían sujetas) y enmarcan estos movimientos nacionales dentro de las variantes del feminismo europeo de la primera ola, conceptualizadas como feminismo “social” o “maternalista” (Bock y Thane, 1996). Esta corriente presentaba los supuestos deberes y habilidades tradicionalmente femeninos y correspondientes al ámbito privado como útiles y necesarios en la esfera pública, al tiempo que propugnaba una mayor cualificación para su desempeño. De este modo, aunque apenas se cuestionara la división del trabajo según los sexos, se ponía en práctica una presencia pública que contribuía a erosionar las barreras entre el espacio público y privado.

En España, al igual que en otros países europeos, la diferencia sexual y la complementariedad entre los sexos situaron en el centro del debate de la nacionalización femenina la maternidad, comprendida en términos biológicos pero también en clave cultural, y de ella emanaban los derechos y deberes de las mujeres como ciudadanas. Pese a la prominencia del maternalismo durante la primera mitad del siglo XX, este discurso —y las concepciones de la maternidad de él derivadas— no puede contemplarse de forma estática y los límites y posibilidades que ofrecía a las mujeres se fueron redefiniendo desde diferentes culturas políticas y en función del contexto socio-político. Por otra parte, la función reproductora del grupo biológico y de la tradición cultural no fue la única que, desde las diferentes ideas de España articuladas en el periodo aquí estudiado, se otorgó a la población femenina, puesto que, como señalamos en el segundo capítulo, dentro de las narrativas nacionalistas las mujeres desempeñan un papel fundamental en el terreno simbólico y, en ocasiones excepcionales (como es el caso una guerra), adquieren un inusitado protagonismo al ser reclutadas para participar de forma activa en la defensa y en la reconstrucción de la comunidad nacional.

La SF recogió el legado cultural propio de las culturas políticas de derechas que se había ido forjando a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y lo reelaboró en

un marco ideológico (el nacional-sindicalismo) y un contexto político radicalmente diferentes: la dictadura franquista que propugnó una nacionalización autoritaria —acompañada de una mutilación del cuerpo nacional— bajo el signo del catolicismo, el tradicionalismo y el fascismo. Además, y esto sí que sería un rasgo distintivo, la organización creó y se arrogó/obtuvo la gestión de las estructuras destinadas (con relativa eficacia, como veremos) al encuadramiento de la población femenina.

En este capítulo, con la finalidad de ofrecer una adecuada contextualización histórica e ideológica de la SF, examinaremos, en primer lugar, los rasgos que caracterizaron la nacionalización de las mujeres durante de la primera mitad del siglo XX en España, con puntuales referencias al contexto europeo. Igualmente, nos detendremos en las diferentes articulaciones de la feminidad en relación a las ideas sobre la *españolidad* surgidas desde diversas culturas políticas, pero principalmente las de corte conservador, durante un periodo político agitado y altamente inestable, que fue testigo de dos dictaduras, un breve periodo democrático y una cruenta Guerra Civil. Por último, en la segunda parte, estudiaremos ya de forma específica el origen, las funciones y la ideología de género y nacionalista de la organización femenina falangista, así como las principales aproximaciones historiográficas a la misma.

3.1. La nacionalización de las mujeres en España durante la primera mitad del siglo XX

3.1.1. La crisis finisecular y la mujer en la regeneración nacional

Hasta el siglo XX, la política y la construcción de la nación fueron en España, como en la mayoría de los países europeos, una empresa predominantemente masculina. La formación sociocultural de la identidad estuvo marcada por la ideología de las esferas separadas basada en la diferencia sexual. De acuerdo con Victoria de Grazia (1992), la “nacionalización de las masas” se refirió en gran medida a los sujetos masculinos. Los hombres eran soldados, trabajadores, pagaban impuestos y, en última instancia, votantes de los incipientes estados-nación, mientras que las mujeres fueron excluidas de la retórica pública referente a la construcción nacional. Esto no significa que las mujeres no estuvieran integradas en la comunidad nacional, sino que los discursos en nombre de la nación las interpelaron en base a su cualidad maternal y que la identidad nacional femenina se configuró a través de canales y espacios no directamente estatales¹⁹.

¹⁹ En el caso de España, el trabajo de Xavier Andreu (2011), centrado en las producciones culturales pictóricas y literarias, permite apreciar cómo los discursos liberales del siglo XIX atribuyeron a las mujeres no solo un importante papel simbólico (alegorías de la nación o guardianas del honor nacional), sino también otras funciones en la nueva sociedad que estaban erigiendo: partícipes de los movimientos

Este escenario cambió a comienzos del siglo XX, cuando los países europeos se enfrentaron a un nuevo fenómeno: la irrupción de las masas en la política y el problema de su nacionalización (Mosse, 2005). La reclamación de la participación política activa por parte de nuevos actores sociales, entre ellos las mujeres²⁰, no era sino un síntoma más de la crisis de los regímenes liberales, cuyos sistemas de representación restringida habían quedado caducos. No obstante, la nacionalización de las mujeres —es decir, la definición de sus derechos y deberes hacia el estado-nación— no ocurrió de la misma manera ni en el mismo marco ideológico en el que había tenido lugar la de los hombres: constituía una novedad y se produjo en un contexto internacional marcado por el militarismo y el auge del nacionalismo (Blasco Herranz, 2003: 36-37). En España, durante las primeras décadas del siglo XX, predominaron los canales informales como vías de adquisición de la identidad nacional española por parte de la población femenina. La educación estatal constituyó una importante excepción, siendo además la principal novedad, y su debate discurrió bajo los parámetros del discurso regeneracionista, como ha observado Blasco Herranz (2013) en un artículo panorámico sobre la nacionalización de las mujeres en España que, en buena medida, sustenta nuestra aproximación al tema en la primera parte de este capítulo.

De acuerdo con esta historiadora, la crisis finisecular española encontró en las metáforas de género un potente cauce de expresión y fueron numerosos los intelectuales (Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín...) que leyeron su manifestación más evidente —la pérdida colonial— en clave de género. Abundaron las imágenes de una España *débil* y *afeminada*: una nación cuya virilidad (y por extensión, identidad), asociada a la expansión imperial de antaño, se encontraba en declive. Unas metáforas que, pese a la ausencia de estudios específicos, se prolongaron durante las primeras décadas del siglo, como se infiere, por ejemplo, de los escritos de José Ortega y Gasset y que, en el caso del fascismo español, adquirieron un carácter especialmente misógino y virulento como ha expuesto Labanyi en relación al pensamiento de Ernesto Giménez Caballero (1996). De forma complementaria a la masculinidad herida, y siguiendo nuevamente a Blasco Herranz (2013), a principios de siglo se recurrió a la feminidad y a la domesticidad para buscar en ambas no solo el repositorio de los valores perdidos, sino también la expresión unas esencias nacionales auténticas y puras.

liberales (aunque, a menudo, de forma indirecta, como difusoras del espíritu patriótico entre los hombres), signos de modernidad (de ahí que desde el liberalismo se abriera un resquicio para su intervención en la esfera pública) y, desde el microcosmos familiar, reproductoras culturales de la nación liberal (educadoras de futuros patriotas).

²⁰ Desde la primera mitad del siglo XIX, el feminismo occidental había detectado las insuficiencias del sistema político liberal apoyado en el sufragio restringido y había denunciado la exclusión de las mujeres de la ciudadanía civil y política. Sin embargo, no fue casual que las demandas de las sufragistas empezaran a calar en el debate público europeo a finales del siglo XIX y a lo largo del primer tercio del XX, un momento de transición marcado por el paso de una forma de participación política restringida a la era de las masas, cuando otros grupos sociales también estaban presionando para participar en la vida política y conseguir así la posibilidad de defender sus intereses (Blasco Herranz, 2003: 36).

El discurso regeneracionista tuvo repercusiones en la nacionalización de las mujeres y caló en todas las culturas políticas (krausistas, católicos, republicanos, socialistas y anarquistas) durante las dos primeras décadas del siglo XX. Pese a las diferentes modulaciones dentro del amplio espectro ideológico citado, en líneas generales se emitió un discurso de regeneración de la nación a través de las mujeres, concebidas como madres educadoras y depositarias de unas capacidades todavía no corrompidas en contraste con el desgaste experimentado por los hombres, responsables del desastre colonial, y, más tarde, del fracaso del parlamentarismo basado en el turno. Así, los argumentos esgrimidos en pro de la educación femenina pivotaron sobre el reconocimiento de su importante labor como madres educadoras de los ciudadanos españoles y transmisoras de valores (ya fueran estos laicos y republicanos o tradicionales y católicos). En este sentido, el significativo aumento del número de mujeres que accedieron a la educación primaria y secundaria entre 1900 y 1930 y el consiguiente descenso del analfabetismo femenino, debe entenderse, siempre de acuerdo con Blasco Herranz (2013), por la confluencia de dos factores: el empuje feminista del momento y el auge nacionalista. Dos movimientos que no eran excluyentes sino que estaban profundamente entrelazados. Entre 1900 y 1914, según Barbara Caine y Glenda Sluga, “la adhesión a los objetivos liberales-feministas en Europa incluía un significativo entusiasmo por el patriotismo” (2000: 179). De hecho, como señalan estas autoras, la participación de las mujeres en los esfuerzos bélicos durante la I Guerra Mundial constituyó un medio para demostrar que podían ser patriotas y, por tanto, merecedoras de un reconocimiento político. Aunque apenas existen estudios específicos sobre la relación entre feminismo y nacionalismo en España en la década de los 20, las investigaciones de Blasco Herranz (2003 y 2013) y Nash (1994) dan cuenta de que, si bien España se concebía de diversas maneras, una cierta identidad nacionalista española guió las acciones de los diferentes movimientos asociacionistas femeninos: desde la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (1918-1936), sufragista y laica, hasta Acción Católica de la Mujer (creada en 1919), confesional, maternalista y contraria al feminismo laico e igualitario, caracterizado por ello como “extranjerizante”.

3.1.2. Años 20 y 30: deberes y derechos

La década de los 20 asistió a una serie de transformaciones significativas en los ideales de feminidad (y masculinidad)²¹ que influyeron en los discursos sobre la identidad

²¹ Nerea Aresti (2001: 115-154) ha señalado cómo los teóricos de la medicina social aspiraron a reformar el ideal de masculinidad y, en concreto, el estereotipo de hombre hispano asociado a la figura de don Juan. Desde diferentes instancias, las actitudes asociadas al donjuanismo fueron calificadas de afeminadas, inmorales e irresponsables. Frente a este modelo, se promovió un ideal masculino basado en el trabajo y en la capacidad y responsabilidad para mantener la unidad familiar. Como resume la historiadora en sus

nacional española. Las historiadoras señalan dos factores determinantes. En primer lugar, la amplia acogida que tuvo el positivismo radical y el discurso científico sobre el género. En segundo lugar, el auge del movimiento feminista y el nacimiento de un nuevo modelo femenino, la mujer moderna, que erosionó el modelo decimonónico vigente. Sin olvidar que estos procesos se enmarcaron en un contexto político determinado: el proyecto de nacionalización autoritario emprendido por la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) (Quiroga, 2008).

Mary Nash (1993) y Nerea Aresti (2001) han analizado el fuerte impacto que en la sociedad española tuvo en los años 20 la difusión del discurso científico en las ideas sobre la diferencia sexual y el género y, fundamentalmente, las teorías de la diferenciación y la complementariedad difundidas por Gregorio Marañón que, además de alcanzar un consenso social notable, constituyeron el eje del discurso de género en las décadas siguientes. Debido a la gran capacidad prescriptiva del discurso científico y a su creciente consideración como fuente privilegiada de legitimación ideológica, la biología constituyó una sólida base para proclamar, en un primer momento, la inferioridad de la mujer. Pero también —en un contexto cultural marcado por la renegociación en las relaciones entre los sexos al que los médicos no fueron ajenos— propició el progresivo abandono de las iniciales teorías sobre la inferioridad fisiológica y biológica de las mujeres en paralelo a la revalorización de la maternidad y a la redefinición de la diferencia sexual, leída ahora términos de complementariedad.

En los años 20 y 30, la maternidad cobró gran importancia social y, a diferencia del pasado, se fue construyendo como fuente de dignidad femenina y condición generadora de derechos. Se debatió y se puso en marcha una labor legislativa y social del Estado para con las madres, proliferaron actividades destinadas a la difusión de la maternología y la puericultura, y tomaron impulso las propuestas eugenésicas preocupadas por la mejora de la raza y la despoblación²², aspecto, este último, que sería recogido más tarde en la política pronatalista franquista destinada a asegurar la grandeza del Nuevo Estado. Todo ello tuvo, desde luego, consecuencias ambivalentes para la vida de las mujeres:

Por un lado, y siempre con respecto al pasado, las mujeres aumentaron su poder en sus relaciones con los hombres y se dotaron de mayor dignidad, consideración social y capacidad de movimiento en los terrenos legal, laboral y educativo. Por otro lado, se profundizó la idea de que las mujeres, en tanto que madres, eran seres necesitados de

conclusiones: “Este proceso de renovación barría una herencia de valores aristocráticos e ideales caballerescos, a la vez que sancionaba el predominio del liberalismo burgués y su capacidad para imponer un modelo de masculinidad más acorde con los nuevos tiempos” (2001: 258). Para una aproximación más concreta a la relación entre identidad nacional española y masculinidad en la España de los años 20 y 30, véase Aresti (2012).

²² El discurso eugenésico no fue homogéneo durante la década de los 20 y los 30, y si bien predominaron las políticas maternas pronatalistas, en España también tuvo repercusión el debate, especialmente durante la II República, sobre la “maternidad consciente” y el control de la natalidad entre personas vinculadas con el movimiento de eugenismo social y, de forma más generalizada, en los medios de reforma sexual anarquista (Nash, 1993).

protección, lo que iría en detrimento de su libertad. Junto a ello, y más importante, se reforzó la identificación entre feminidad y maternidad, por lo que ser madre se consolidó como destino ineludible para todas las mujeres (Aresti, 2001: 192-193).

Por otro lado, durante la década de los 20, asistimos a una intensificación del debate feminista —ya apuntamos cómo las principales asociaciones se crearon en las postrimerías de la segunda década— y a la difusión, fundamentalmente tras la I Guerra Mundial, de la figura de una nueva mujer, de una mujer moderna. A pesar de la neutralidad española en la contienda, la incidencia de la experiencia bélica en las mentalidades fue notoria (Aresti, 2001) y, a modo de ejemplo, el diagnóstico de la feminista y socialista Carmen de Burgos, autora del libro *La mujer moderna y sus derechos*, era tajante al respecto:

Es indudable que la Gran Guerra fue un poderoso revulsivo de la conciencia. [...] La mujer sustituyó al hombre en todos los trabajos. Por lo menos, dieron fin con el ejemplo a la discusión de si eran útiles o no para desempeñarlos (en Aresti, 2001: 93).

El quiebre de los antiguos prejuicios contra la capacidad laboral e intelectual de las mujeres²³, junto con el efecto desestabilizador de la nueva mujer, alimentaron una inquietud creciente sobre el futuro orden de género. La mujer moderna española, influida por los modelos de la *flapper* anglosajona y la *garçonne* francesa, representaba a una nueva generación de jóvenes, a menudo de clase acomodada, que había tenido la posibilidad de recibir una educación y compartía aspiraciones profesionales (Aresti, 2012). Y si bien constituía, en ocasiones, una realidad más simbólica que real, tuvo un importante efecto desestabilizador y discursivo, dando pie a dos lecturas contrapuestas. Una, como signo de modernidad que daba cuenta cómo España se estaba poniendo a la altura de Europa. Dos, como un elemento que contribuía a desintegrar los fundamentos de la sociedad española: integridad familiar y, por ende, nacional (Blasco Herranz, 2013).

Pese a estas últimas lecturas de carácter retrógrado y conservador, se puede afirmar, junto con Blasco Herranz (2013), que en líneas generales se produjo un cambio en la concepción de las mujeres así como un mayor calado de los discursos feministas que, anteriormente, había sido minoritario. Ambos factores propiciaron un cambio sustancial en los argumentos y fines relativos a la nacionalización y a la condición femenina en ámbitos ya señalados como la maternidad, pero también en la educación o

²³ En este punto resulta reseñable el viraje ideológico de Marañón, quien previamente había teorizado sobre la inferioridad femenina, con su lectura del papel de la mujer durante I Guerra Mundial, al señalar: “Pero el experimento, en realidad, no probaba que el trabajo rudo fuese el papel de la mujer, sino sencillamente que en un momento de inquietud, la mujer [...] puede suplantar al hombre” (*Tres ensayos sobre la vida sexual*, 1926: 120; citado en Aresti, 2001: 164). De acuerdo con Aresti (2001) y Nash (1993), durante el periodo de entreguerras, el debate en España ya no se situaría en torno a la cuestión de las capacidades femeninas, sino en la redefinición de modelos y la asignación de tareas a las mujeres, cobrando, como hemos visto, gran importancia la maternidad.

la participación política. La educación femenina ya no se medía exclusivamente en relación al bienestar de la nación, sino también en relación a la mejora de la situación de las propias mujeres, individual y colectivamente. En la misma línea, se consideró que la contribución de la población femenina a la regeneración nacional debía extenderse al ámbito político, a través del voto y la representación política, y no limitarse al hogar o a la acción social vía la beneficencia. El cambio discursivo es, por tanto, notable: la relación planteada entre mujeres y nación deja de ser unidireccional (deberes hacia la nación) para incluir también los derechos que el Estado debía garantizarles como parte de la ciudadanía. Así, dentro del proyecto de nacionalización autoritario que llevó a cabo el gobierno de Primo de Rivera, las mujeres tuvieron un acceso restringido a la ciudadanía política, en condición de votantes y elegibles (limitada a las mujeres no casadas mayores de 23 y 25 años, respectivamente). Una política de la que resultaron fundamentalmente beneficiadas las líderes de Acción Católica de la Mujer²⁴, que fueron designadas para ocupar alcaldías y concejalías.

Con la instauración de la II República, en abril de 1931, y la promulgación de la nueva constitución en diciembre de ese año se proclamó el principio de igualdad entre hombres y mujeres. El artículo 25 señalaba que no podrían ser fundamento de privilegio jurídico la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas o las creencias religiosas. Mientras que el artículo 1 establecía que “los poderes de todos sus órganos emanan del pueblo”. Especialmente durante el primer gobierno republicano se popularizó una noción de nación española como laica, igualitaria y popular; una concepción que enraizaba con una larga tradición republicana y socialista. Bajo esta perspectiva, la II República acometió un amplio abanico de políticas culturales que pretendían “nacionalizar” a los ciudadanos y “republicanizar” a la nación (Blasco Herranz, 2013).

Frente a la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la II República institucionalizó las relaciones entre mujeres y estado-nación en clave de igualdad, con lo que la condición de las mujeres mejoró significativamente. Las reformas emprendidas desde 1931 eliminaron una parte muy importante de la legislación discriminatoria que había mantenido la subordinación femenina en la política, el trabajo y la familia y, en relación al contexto europeo, fueron realmente progresistas en algunos aspectos como en el divorcio (Graham, 1995a). La concesión del sufragio y las reformas de sus derechos laborales, familiares y educativos representaron un paso

²⁴ De acuerdo con Blasco Herranz (2003), la dictadura de Primo de Rivera se apropió del programa de Acción Católica de la Mujer para dar respaldo a la participación de la mujer en la esfera pública. El programa de esta asociación se caracterizaba por combinar catolicismo, patriotismo, domesticidad y proyección social. Así, los argumentos y estrategias que esgrimieron para legitimar su presencia pública y reclamar la ciudadanía política fueron, por un lado, la superioridad moral femenina y la proyección de las cualidades maternas fuera del hogar para regenerar la esfera pública; y, por otro lado, el vínculo de las mujeres con la religión, lo que las convertía en baluarte de las esencias católicas nacionales y las incitaba a salir a la esfera pública para recristianizar la sociedad, sin olvidar el componente patriótico que atravesaba estas argumentaciones.

importante para asegurar el progreso político y social de las mujeres españolas. En este sentido, no resulta extraño, que la alegoría elegida para representar la nueva patria fuera una mujer joven liberada de ataduras que portaba la bandera republicana, sostenía la balanza de la justicia y estaba acompañada del pueblo (león) (Blasco Herranz, 2013: 186).

Aún con todo, las historiadoras señalan que las condiciones de vida y las relaciones de género solo cambiaron ligeramente, debido al peso y arraigo social de la tradición y a la brevedad de la experiencia republicana. Quizás por la primera razón, las mujeres de las filas progresistas enarbolaron durante la II República discursos en los que el papel de las mujeres se ajustaba al rol de madres educadoras de futuros ciudadanos (ahora republicanos) y trabajadoras maternas. Según Blasco Herranz (2013), se presentó a las mujeres como estabilizadoras, protectoras y supervisoras del nuevo régimen democrático, pero también como trabajadoras. La derecha por su parte, siguiendo a esta misma historiadora, consiguió movilizar con gran éxito a la población femenina alrededor del lema: “religión, familia, patria, orden, trabajo y propiedad” (Herranz, 2013: 189). Leyendo la república como una amenaza a la religión católica (y, por extensión, a la esencia nacional), las secciones femeninas de todos los partidos de la derecha española contribuyeron a fortalecer una identidad para las mujeres consustancial al catolicismo y alejada del laicismo que representaba, a sus ojos, el propio régimen republicano. Unos discursos que se acentuaron con el fallido golpe de estado del 18 de julio de 1936 y el consiguiente desencadenamiento de la Guerra Civil.

3.1.3. Nacionalismo y movilización femenina durante la Guerra Civil

Un aspecto fundamental de la Guerra Civil española fue su dimensión nacionalista. Como ha señalado el historiador Núñez Seixas (2006), el discurso patriótico estuvo presente en ambos bandos y constituyó un mecanismo homogeneizador (para atemperar las contradicciones y divisiones sociales y políticas internas) y movilizador de primer orden. La nación —presentada en torno un nacionalismo cívico y popular; o identificada con la patria, el catolicismo y la tradición y/o la revolución ultranacionalista— surgió como un argumento propagandístico fundamental y las retóricas nacionalistas del bando republicano y del bando insurgente se nutrieron de imágenes, símbolos y mecanismos discursivos que guardaban un sorprendente paralelismo. Igualmente, ambos bandos recurrieron a la historia como una base para legitimar su retórica y leer el conflicto presente a la luz de las *gestas* nacionales idealizadas de antaño. No obstante, los paralelismos existentes y el recurso a una serie de tropos propios de los discursos nacionalistas que examinamos en el segundo capítulo, no deben enmascarar, ni tan siquiera atenuar, las notables diferencias que

hubo entre ambos bandos a la hora de dotar de contenido y finalidad a dichas imágenes y mitos (Núñez Seixas, 2006); y, por supuesto, las terribles consecuencias que, para el conjunto de la nación y los nacionalismos sub-estatales, tuvo la implantación de la amalgama de nacionalismos franquistas (Saz Campos, 2003) al final de la contienda.

Ciñéndonos de forma estricta al patriotismo de guerra de la coalición antidemocrática, el discurso nacionalista se convirtió rápidamente en el elemento unificador por antonomasia, antes incluso que el catolicismo (interpretado, siguiendo a Marcelino Menéndez Pelayo, como esencia aglutinadora de la nación), para dar paso a “una estrecha difusión de ambos topoi, como una lucha de la España y la anti-España, pero también como una lucha del Bien contra el Mal” (Núñez Seixas, 2006: 431). Tanto fue así que la denominación popular del bando insurgente, conscientemente aceptada y promovida por sus iniciadores, fue la de *nacionales*. Y es que, de acuerdo con el mismo historiador, el patriotismo fue el principal argumento esgrimido para justificar el golpe de estado: frente a un Estado legalmente constituido, se debía anteponer una idea de nación como entidad eterna y considerada independiente de la voluntad general de los ciudadanos, pero también del régimen político presente. Y esa invocación patriótica permitía unificar una amplia heterogeneidad de proyectos sociales y políticos, más unidos por oposición a un orden social y político (la República, considerada motivo de desorden social y fuente de propagación del comunismo) que por un programa compartido de futuro (Núñez Seixas, 2006: 177).

Pese a las fricciones y tensiones internas, este nacionalismo contrarrevolucionario —que aglutinó a falangistas, monárquicos borbónicos, carlistas, tradicionalistas católicos, Iglesia y Ejército— adquirió una notable homogeneidad en términos propagandísticos y pivotó grosso modo en torno a las siguientes líneas discursivas y movilizadoras: la salvación de la patria del “invasor ruso”; la conjunción de patria y religión²⁵; la unidad de mando y la concepción militarizada de la nación; la visión de los siglos XV y XVI como periodos de esplendor en los que España había alcanzado la unificación política, la unidad religiosa y la expansión imperial; la invocación de figuras religiosas leídas en clave bélica; la centralidad de Castilla (y un cuidado énfasis en lo regional); y, desde una perspectiva exclusivamente fascista, un renovado énfasis en el papel del Estado y en la proyección imperial (Núñez Seixas, 2006: 177-327).

²⁵ Cabe señalar, no obstante, que el lugar y la relación que Dios y la nación debían ocupar en el discurso y la praxis del naciente estado franquista constituyó un campo de disputa entre falangistas y católico-traditionalistas durante el periodo comprendido entre 1936 y 1940-41. Si para estos últimos España era esencialmente católica, para los líderes falangistas, quienes se mantenían más o menos fieles al legado de José Antonio Primo de Rivera, la tradición española era católica, pero la Iglesia y el Estado debían poseer campos de actuación delimitados y separados (Saz Campos, 2003; Núñez Seixas, 2006).

Por su parte, como apuntamos en las primeras páginas de este trabajo, la historiografía feminista ha subrayado el importante papel del género durante la Guerra Civil española desde una triple perspectiva: para comprenderla en su complejidad sociológica (Nash, 1999a), como un elemento detonante más (la restauración de un orden socio-sexual tradicional que, según los conservadores, la II República había alterado) y como elemento movilizador de primer orden. El conflicto bélico actuó de catalizador para la movilización de la población femenina, lo que significó una ruptura del confinamiento tradicional de las mujeres y propició, por primera vez, su visibilidad pública masiva y colectiva. Asimismo, esta presencia en la esfera pública —principalmente, en labores asistenciales y sanitarias y supliendo a los varones en el trabajo de las fábricas o del campo— propició un reajuste de las actitudes hacia las mujeres y su función social. Desde un punto de vista discursivo, aunque fueron diferentes los modelos de nación y sociedad españolas que activaron la participación activa femenina en el bando rebelde y en el republicano, la incorporación de las mujeres españolas en ambos se basó en los atributos y virtudes que la diferencia sexual moderna les asignaba (Graham, 1995a; Nash, 1999a; Blasco Herranz, 1999 y 2013), a excepción de la organización anarquista Mujeres Libres portadora de una agenda igualitaria. Como resume Blasco Herranz:

La maternidad siguió siendo esgrimida como el motor de la implicación de las mujeres en la retaguardia, ya fuera porque las madres asumían la gran responsabilidad de formar hijos para luchar contra unos enemigos que fueron agrupados bajo el paraguas bien del fascismo bien de la revolución, o debido a que la maternidad se asociaba con capacidades para aliviar el dolor, levantar el ánimo de los soldados y consolar a los heridos (2013: 190-191).

No obstante, junto con esta glorificación de las madres combativas, heroínas en la retaguardia, también hubo claras transgresiones de género en ambos bandos, sobre todo si las pensamos desde los parámetros ideológicos de cada uno de ellos. La Guerra Civil propició que las mujeres adoptaran rasgos viriles y que fueran representadas como tales en los carteles, las consignas y las imágenes de guerra. En el bando republicano, la miliciana constituiría el ejemplo más claro (Nash, 1999a: 90-99), mientras que en el bando sublevado, como veremos a continuación, las mujeres de la SF también desafiaron —con su vestimenta, desfiles y patrones de conducta militarizados— las nociones tradicionales de feminidad.

Un rasgo clave del discurso propagandístico del bando sublevado —y del que emanan las paradojas posteriores de la SF— es que, desde comienzo del conflicto, quedó patente la intención de perpetuar las relaciones entre los géneros. Y este discurso estuvo presente, con matices, en las diferentes organizaciones femeninas contrarrevolucionarias, tanto las confesionales (Acción Católica de la Mujer) como las

estrictamente políticas (la SF) (Blasco Herranz, 2003 y 1999; Graham 1995a). Las consignas de la SF insistían, sobre todo a partir de 1937, cuando se produce la unificación con los tradicionalistas, en que eran las circunstancias bélicas las que habían forzado a una movilización provisional, y, por lo tanto, una vez terminada la guerra, se imponía la vuelta al hogar. Y así lo expuso Pilar Primo de Rivera en el discurso de apertura del II Consejo Nacional de la Sección Femenina (1938):

Por eso nosotras, que salimos de nuestras casas no por afán de exhibición, sino porque creíamos un deber ayudar a nuestras camaradas en aquella primera rebeldía, no volveremos a ella hasta que veamos orillado ese peligro de los aprovechados, que ya anunció José Antonio. Pero ya, cuando esté encauzado, nos reintegraremos al seno de la familia, que es donde está nuestro sitio, para desde allí meterles bien dentro del alma a nuestros maridos y a nuestros hijos el espíritu de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. (Primo de Rivera, 1942: 7).

En consonancia con este principio ideológico, para implicar a las mujeres en la retaguardia del bando insurgente se recurrió a imágenes femeninas tradicionales y a cualidades y tareas a ellas vinculadas. Blasco Herranz (1999) ha identificado buena parte de los mensajes emitidos y estrategias propagandísticas empleadas por la SF durante la Guerra Civil:

1) La exaltación y el elogio de las cualidades femeninas en discursos que igualmente apelaban al patriotismo y al falangismo.

2) La manipulación de la imagen de las mujeres comprometidas con la causa republicana, ofreciendo una visión simplificada, tergiversada y antitética de las mismas para presentarlas como masculinizadas (o feministas), antipatriotas y anticlericales.

3) La apelación a los roles tradicionales de madre y esposa con un doble fin. Por un lado, que, desde esta posición, las mujeres persuadieran a sus maridos e hijos para que intervinieran en la lucha o se encuadraran en las organizaciones del partido. Por otro lado, convertir en motivo de orgullo la maternidad al presentarla como un acto sacrificado (entregar los hijos a la patria).

4) La captación de jóvenes afiliadas a través de un discurso específico que alentaba la participación femenina fuera del espacio privado, apelando a sus inquietudes y a la necesidad de sentirse socialmente útiles, como guías del resto de mujeres²⁶.

²⁶ Sirva como ejemplo de este tipo de discurso dirigido a las futuras falangistas las palabras de Montserrat Romañá, secretaria provincial de la SF en Barcelona: “¡Mujeres españolas! Acabamos los días vacíos, que si un guerrero poeta sacudió el alma de España, una mujer, española y heroica, Pilar Primo de Rivera, nos enseña nuestro camino. Hoy cada día nos trae una nueva tarea. Estábamos tristes y era, sin saberlo, porque nos sentimos inútiles pero ya no lo somos. Nos llaman esos miles de mujeres y niñas a las cuales tenemos que ayudar, no solamente para socorrerlas, sino para enseñarles a bastarse a sí mismas” (Montserrat Romañá, en *Nueva España*, 8/8/1938, citado por Blasco Herranz, 1999: 48).

Sin embargo, tanto el discurso dirigido a las mujeres falangistas como las imágenes que de ellas se divulgaron introdujeron, como avanzamos, variaciones respecto a las representaciones culturales prevalecientes sobre las mujeres y los valores femeninos establecidos. Las novedades provenían del discurso militarizante de la guerra caracterizado por la exacerbación de las cualidades masculinas que alcanzaba el paroxismo en el caso de la retórica falangista, un discurso al que las mujeres afines no fueron inmunes (Blasco Herranz, 1999; Labanyi, 2002; Cenarro, 2011). Y si bien las afiliadas de la SF pusieron especial cuidado a la hora de abrazar la retórica e imágenes fascistas de la virilidad sin menoscabo de sus cualidades femeninas, es cierto que durante la Guerra Civil y en la primera posguerra prevaleció una ambivalencia de género: en su presentación y actividad pública y en la genealogía mítico-nacionalista que la SF trazó, presentándose como heredera de una línea histórica de mujeres españolas audaces y enérgicas como Santa Teresa de Jesús, Isabel la Católica y Agustina de Aragón, cuya máxima expresión en el presente serían las “mártires falangistas”: las 59 mujeres falangistas que perdieron su vida en la contienda y que serían profusamente recordadas y exaltadas en sus publicaciones impresas (Blasco Herranz, 1999; Carabias, 2003; Richmond, 2004; Ofer, 2009) y, en menor medida, en la propaganda cinematográfica del periodo como veremos en la tercera parte de este trabajo.

Por último, cabe señalar otras dos consecuencias que la movilización bélica tuvo para las mujeres de la SF. En primer lugar, su experiencia vital se vio claramente alterada y ampliada, desde el momento en que asumieron nuevas responsabilidades sociales y se implicaron en una actividad constante guiada por un intenso sentimiento de protagonismo y de compromiso patriótico. En segundo lugar, las labores prestadas en la contienda y la experiencia adquirida en la misma se pusieron al servicio del Nuevo Estado franquista, lo que les permitió, a su vez, obtener un reconocimiento público (aunque limitado), un espacio de actuación y la estabilidad social y familiar tan ansiada.

3.1.4. La dictadura franquista y la nacionalización autoritaria de las mujeres

Fue durante la Guerra Civil española cuando la nacionalización alcanzó su punto más álgido y extremo. Y también, en palabras de Saz Campos, cuando arranca todo el potencial desnacionalizador de su resolución, la victoria del bando sublevado:

Los vencedores se definían como la encarnación de la auténtica España y, según su nacionalismo de naturaleza excluyente, los vencidos eran, por el contrario, la anti-España, es decir fueron desnacionalizados. [...] Sólo había, al fin, una España y no había más nacionalismo o nacionalismos posibles que el/los de los vencedores. El nacionalismo liberal o democrático y los nacionalismos subestatales habían sido

aplastados en el sentido literal de la expresión o arrojados a las tinieblas exteriores del exilio (Saz Campos, 2003: 159).

Una vez borrada —o en proceso de serlo— toda huella de la/s otra/s identidad/es española/s posibles, se había hecho tábula rasa. Siguiendo de nuevo a este historiador, la destrucción total permitía que el ave fénix resurgiera de sus cenizas y comenzara *ex novo* el resurgimiento de España (Saz Campos, 2003: 159). De forma simbólica (y con claro signo fascista), este *renacimiento* supuso una nueva periodización temporal: 1939 fue el “Año de la Victoria”, y los años del conflicto bélico se leyeron como “Años Triunfales”. Arrancaba, por tanto, el proceso de implantación de la verdadera identidad española, aquella que se había deteriorado o perdido durante el periodo republicano e incluso con anterioridad. Para ello se emprendieron medidas que fueron desde los fusilamientos y las penas de prisión hasta las purgas ideológicas en la educación, la censura y el control de la información. En definitiva, las políticas de exterminio y represión, también en el plano económico (Richards, 1999), se combinaron con un control autoritario de los mecanismos de nacionalización (la educación o los medios de comunicación) y con la habilitación de otros de canales de adoctrinamiento específicos. Y el Servicio Social, obligatorio para las mujeres entre 17 y 35 años, sería un claro ejemplo de ello.

No obstante, no se puede hablar de un único nacionalismo dentro del bando de los sublevados, pues las diferentes fuerzas que conformaron el poder franquista lucharon por imponer su visión de la identidad y la historia españolas. Los dos nacionalismos antidemocráticos y antiliberales que confluyeron (tan complementaria como conflictivamente) en el seno dictatorial fueron el nacional-católico, desarrollado en lo fundamental desde Acción Española, y el fascista de Falange Española de las JONS (Saz Campos, 2003 y 2004). De acuerdo a la caracterización de Saz Campos —ideal-típica si se quiere, como el propio autor reconoce—, el nacionalismo español nacional-católico era explícitamente reaccionario y contrarrevolucionario. Partiendo de la indisolubilidad de lo católico y lo español, hizo de la eliminación de lo no católico (la anti-España) el núcleo de su proyecto nacionalizador. Asimismo, aceptaba la modernidad capitalista y postulaba la vuelta a los sistemas de valores e instituciones anteriores a la revolución liberal: Iglesia, monarquía, corporaciones y regiones. Por su parte, la doctrina falangista —pese a su notable evolución— descansaba en un ultranacionalismo basado en los mitos de la palingenesia y la revolución permanente, nacional y social, como concreción de una tercera vía entre marxismo y capitalismo. Antidemocrático y antiliberal, como el anterior, se caracterizaba por un populismo extremo (apelación a la voluntad y energía populares) y un rechazo selectivo de los valores de la Ilustración que implicaba una crítica radical de la modernidad ilustrada y liberal, pero para apostar por un nuevo orden proyectado al futuro (Saz Campos, 2003:

53-55). Durante el periodo aquí estudiado, el nacionalismo fascista que nos ocupa no solo estuvo siempre subordinado, sino que también tuvo que pagar (en pro de su pervivencia) un alto precio en términos de renuncia a elementos sustanciales de su propio discurso fascista, en sus sucesivos choques con otros sectores del Régimen, como la Iglesia y el Ejército, mucho más poderosos. Aún con todo, pese a los sucesivos desplazamientos de la esfera de poder y pese a que sobreviviera una Falange disciplinada y franquista, esta siempre fue una fuerza indispensable para el dictadura y su presencia “nunca fue irrelevante” en posiciones de poder (Saz Campos, 2003: 55).

Dentro de la empresa franquista de “nacionalización integral” (Saz Campos, 2003: 48), el género fue un elemento central a la hora de recuperar la supuesta identidad nacional perdida y, como apuntan algunas historiadoras, un aspecto crucial para conceptualizar el grado de fascistización del Régimen (Ruiz Franco, 2007). En la España franquista, como en otros regímenes autoritarios o totalitarios, la determinación de nacionalizar a la población femenina implicó la politización de la esfera privada. La maternidad y las políticas del cuerpo fueron inherentes a las políticas autoritarias de los regímenes fascistas en Italia (De Grazia, 1992) y Alemania (Bock, 1994). Igualmente, el régimen de Franco contempló —desde un prisma fascista, pero fundamentalmente nacional-católico— a las mujeres como indispensables en el proceso de construcción de la nación. Como resume Aurora Morcillo, para el régimen franquista (y la Iglesia católica) “gender difference constituted the very essence of selfhood; it rendered stability and social order to the nation, and clarity of purpose to the individual” (1999: 51).

La maternidad, que como hemos visto fue el elemento central de la nacionalización femenina durante las primeras décadas del siglo XX, alcanzó en el franquismo un significado inédito por dos motivos. En primer lugar, por el afán pronatalista de un estado totalitario y cada vez con mayores atribuciones, que vinculaba la fortaleza nacional con el número de habitantes. En segundo lugar, por el inusitado papel que la familia adquirió en el imaginario simbólico nacional-estatal y en las políticas del estado franquista (Nash, 1996b; Blasco Herranz, 2013). Para oficializar los deberes de las mujeres como madres (e hijas de la patria), el franquismo procedió, en primer lugar, a abolir todas las leyes republicanas que contenían una propuesta progresista y democratizadora de la población femenina: se reimplantó el código civil de 1889 y el código penal, que castigaba el adulterio y recuperaba el concepto de honra, mientras que el matrimonio civil y el divorcio fueron anulados. Además, articuló una legislación familiar destinada a reforzar los roles femeninos de madre y esposa y, en

conjunción con unas leyes laborales discriminatorias, evitar que las mujeres abandonaran la esfera privada y accedieran al mercado laboral²⁷.

Junto con la concepción estatalizada de la madre —al servicio de una política basada en el vigor numérico de la patria y de sesgo imperialista—, la familia se convirtió en la célula social básica para la construcción del Nuevo Estado: era el microcosmos por donde había que comenzar a instaurar el espíritu patriótico y católico, el primer lugar que debía encarnar las esencias de la nueva España. También constituía un canal adecuado para llegar a los individuos y lograr su total lealtad hacia el Régimen, con la pretensión de que las madres cumplieran la función de transmisoras ideológicas. El silogismo parecía sencillo: si la familia era la base del Estado, y la madre era la base de la familia, esta pasaba a convertirse en el apoyo más firme del Estado y en un elemento esencial en la reconstrucción de la patria (Morcillo, 2000). O, como lo ha formulado Graham, “the family, as envisaged by the regime, was unthreatening because it connected vertically with the state rather than horizontally within society” (1995b: 184).

Esta relación directa entre la esfera privada y la pública —a la que el Régimen pretendía acceder sin cortapisas— exigía un reforzamiento mutuo para apuntalar la dictadura y su concepción jerárquica y vertical de la sociedad. Igualmente, la articulación de unos roles de género complementarios y antagónicos. La exaltación de la virilidad y la masculinidad —asociándolas con la guerra, el imperialismo y el ejercicio del poder en todos los ámbitos—, fortalecía la familia tradicional y ensalzaba un prototipo de mujer homogéneo, cuya función, concebida en clave de misión y servicio a la patria, era la de ser esposa y madre. Así, a las mujeres les fue impuesta una versión de una identidad nacional centrada en el supuesto retorno a unos deberes sociales ineludibles en tanto que dictados por Dios y por la naturaleza, que habrían sido olvidados por la mujer moderna y republicana: la maternidad y el matrimonio cristiano, la educación y el cuidado de los hijos, el mantenimiento de la estructura familiar, así como la transmisión de la religión y la moral católica dentro de la misma (Blasco Herranz, 2003: 313-314). De forma complementaria, una masculinidad autoritaria —y los valores patrióticos a ella vinculada: fortaleza, disciplina, honor, coraje, virilidad, militarismo y nacionalismo— y católica fraguada durante la Guerra

²⁷ Sin que nuestra intención sea exponer la totalidad de leyes franquistas represivas desde un punto de vista de género, sí que nos parece necesario señalar las más significativas. Así, un decreto del 2 de marzo de 1938 suspendió los pleitos de separación y divorcio. El Fuero del Trabajo (9/3/1938) señalaba claramente la intención de apartar a la mujer del mundo laboral, algo que, desde el modelo de género, se entendía como “una liberación” de la esclavitud que significaba la fábrica o el taller. Dos órdenes posteriores, la del 17 de noviembre y la del 27 de diciembre de 1939, establecieron las normas para la inscripción de las mujeres en las oficinas de colocación: separadas de las de los varones, y con todos los datos necesarios para comprobar que existía una verdadera necesidad familiar que la obligaba a desempeñar tareas extradomésticas. La ley del 11 de mayo de 1942 restableció el delito de adulterio, de aplicación diferencial según el sexo de quien lo cometiera, que había eliminado la reforma republicana del Código Civil. Y la de Reglamentaciones del Trabajo, del mismo año, estableció la obligatoriedad de que las mujeres abandonasen el puesto de trabajo en el momento del matrimonio. Para un análisis en profundidad de la legislación civil y laboral, véase el estudio de Rosario Ruiz Franco (2007).

Civil (Aresti, 2012; Di Febo, 1991) tuvo gran difusión durante la primera posguerra a través de los discursos políticos y los productos culturales (desde el cine de cruzada hasta la figura del escritor-guerrero que evocaba la figura bélica del monje-soldado), reforzando el aislamiento cultural y estableciendo el tono ideológico del Nuevo Estado, como ha analizado, desde un prisma culturalista, Tatjana Pavlovic (2003: 11-47).

No obstante, y siempre dentro de unos márgenes, el franquismo ofreció a las mujeres que comulgaron con la causa de los vencedores la posibilidad de contribuir al proyecto nacional ejerciendo otras funciones que no eran estrictamente las de reproductoras del grupo biológico. Por un lado, las ramas femeninas del apostolado seglar (integradas en el esquema organizativo de Acción Católica de la Mujer, cuya existencia fue permitida por el Régimen y promovida por la jerarquía española) asumieron funciones públicas de proselitismo religioso y de adoctrinamiento en los valores morales y de género de la tradición católica conservadora (Blasco Herranz, 2003). Por otro lado, la SF se convirtió en la organización oficialmente designada para ejercer la labor de adoctrinamiento y socialización de las mujeres españolas en el modelo femenino hegemónico y en los principios ideológicos falangistas.

Sin embargo, las mujeres de la SF ocuparon un lugar singular y ambivalente dentro del régimen franquista y, también, en relación a su política e ideología de género. Y así, estas ambivalencias o paradojas han centrado buena parte de la discusión historiográfica sobre la organización. En la segunda parte de este capítulo, comenzaremos describiendo las líneas de este debate, lo que, a su vez, nos permitirá delimitar el estado de la cuestión. A continuación, expondremos brevemente los orígenes de la organización, así como las principales labores asistenciales y sociales que la SF asumió dentro del régimen franquista. Cerraremos el capítulo con una aproximación a la ideología de género y nacionalista de la SF, examinando las coincidencias y divergencias respecto al nacional-catolicismo franquista. El examen de sus líneas discursivas, estrategias retóricas, evolución y contracciones en ambos discursos nos servirá de guía a la hora de enfrentarnos a su representación cinematográfica en la tercera parte de este trabajo.

3.2. La Sección Femenina

3.2.1. Aproximaciones historiográficas

A lo largo de la última década, la SF ha sido objeto de una profunda revisión historiográfica y protagonista de uno de los debates más interesantes en torno a las mujeres y el franquismo. Pese a los importantes —pero todavía puntuales— avances producidos, uno de los retos que la historiografía española tiene por delante es analizar

las múltiples caras del compromiso de las mujeres fascistas con el régimen dictatorial y examinar qué significó la experiencia de estas mujeres, desde un punto de vista político y personal (Cenarro, 2011). Dentro de los estudios de la historia de la mujer en España podemos encontrar dos corrientes interpretativas sobre la SF: por un lado, una primera línea de carácter condenatorio y que victimiza a la organización, posicionándola como mera herramienta al servicio del régimen franquista, y, por otro, una segunda línea analítica que, desde finales de los noventa, ha cuestionado buena parte de las lecturas anteriores.

Los primeros acercamientos a la rama femenina de Falange (Gallego, 1983; Sánchez López, 1990), además de investigar sobre sus orígenes, desarrollo y organización²⁸, privilegiaron el análisis de su ideología de género y de los discursos elaborados y difundidos por la misma así como por otros aparatos del franquismo, para concluir que, en ellos, las mujeres aparecían en una posición de sumisión al poder masculino patriarcal que alcanzaba en los regímenes totalitarios su grado más alto, puesto que sus políticas sociales, medidas legislativas y discursos ideológicos persiguieron un objetivo claro de reclusión de todas las mujeres españolas en el espacio privado, limitando sus experiencias vitales a la reproducción, el cuidado del hogar y la educación de sus hijos. Como resume Blasco Herranz, estos análisis concluían que:

La organización de las mujeres falangistas, poniendo en práctica su ideología sobre la sumisión y la abnegación femenina, se había sometido ella misma tanto a las decisiones de la jerarquía masculina del partido como a las del estado franquista, siendo instrumentalizada por este último para sus fines de control y socialización de las mujeres españolas (2000: 254).

De igual forma, estos estudios proponían como coincidente el modelo de mujer propugnado por el franquismo con el difundido y/o encarnado por la SF. Este ideal de mujer estaría basado en los roles de esposa, madre y ama de casa, y sus atributos recurrentes serían la sumisión, la abnegación, el silencio, la pulcritud, el sacrificio, el catolicismo, el recato y la falta de cultivo intelectual. Esta concepción de la SF como un sujeto homogéneo, inmóvil y subordinado se corresponde con un enfoque tradicional a la hora de estudiar a las mujeres dentro del franquismo, basado en la aplicación del paradigma del patriarcado que fue el marco de análisis dominante en los estudios feministas entre los años 60 y 80. Por tanto, esta interpretación, que presenta a estas mujeres como meras correas de transmisión de las políticas represivas y pronatalistas del Régimen, niega el protagonismo y la capacidad de acción que la historiografía

²⁸ Desde una óptica diametralmente opuesta, cabe señalar que entre los primeros estudios sobre la organización, también se encuentra el estudio del historiador conservador e ideológicamente afín a la organización, Luis Suárez Fernández (1993), que por su acceso privilegiado a las fuentes documentales resulta clave todavía hoy para entender algunos aspectos concernientes al origen, desarrollo y organización de la SF, así como ciertos principios ideológicos.

reciente otorga, en mayor o menor medida, a las militantes de la SF (Enders, 1999; Blasco Herranz, 1999 y 2000; Ofer, 2009; Cenarro, 2011). Esto, a su vez, habría propiciado el ocultamiento de la diversidad femenina durante el franquismo puesto que, si bien estos análisis tienen mucho de cierto, “la realidad fue más compleja de lo que un elemental esquema de sumisión ideológica pueda mostrar” (Blasco Herranz, 2001: 493). Sin embargo, no se puede obviar que las primeras, y necesarias, aproximaciones historiográficas a la organización, y de forma general a la situación de las mujeres durante el franquismo, estuvieron también marcadas por la necesidad de saldar cuentas con el pasado reciente durante la Transición (Enders, 1999) y, paralela y complementariamente, por la voluntad de visibilizar las experiencias y vivencias de las mujeres republicanas, de forma que se fomentó un “planteamiento heroico” de estas últimas que también ha sido objeto de revisión (Nash, 1999a).

Como avanzábamos, a finales de los 90 surge una corriente interpretativa que, haciéndose eco de las nuevas perspectivas historiográficas incorporadas desde el feminismo, realiza un análisis más complejo de la SF. Se elude el inicial tono condenatorio, para proponer un acercamiento más abierto que subraya los diferentes aspectos contradictorios y/o problemáticos a la hora de enfrentarse a cuestiones como su agencia política dentro del régimen franquista, su evolución histórica, su eficacia a la hora de cumplir sus objetivos de encuadramiento y formación de la población femenina, y su discurso sobre los roles de género y el calado social del mismo. Estas perspectivas renovadas son fundamentales para comprender la SF en su dimensión política y social, enfrentándose a partir de ahí a su representación audiovisual de una forma más rica y compleja, atendiendo no solo a lo que las imágenes cinematográficas muestran, sino también a los aspectos de la organización que omiten.

Una de las principales aportaciones de la historiografía reciente ha sido la contextualización del origen y la acción de SF en el marco político y social de la Europa de entreguerras, marcado por la crisis de las viejas opciones políticas y liberales a la hora de hacer frente a los retos que planteaba la sociedad de masas. El resultado de esta crisis fue la radicalización de las agendas políticas y el surgimiento de partidos de derecha radical, o claramente fascistas, que se presentaron como una alternativa válida, bien para poner fin a un sistema liberal agotado, como sucedió en Italia, bien para desmantelar las jóvenes democracias surgidas del colapso de imperios y monarquías, como ocurrió en Alemania y España (Blasco Herranz, 1999). Si bien los regímenes dictatoriales y la propia cultura política fascista impusieron límites a la actuación de las mujeres, la SF consiguió crear un espacio femenino dentro del fascismo español y una burocracia que les ofreció puestos de responsabilidad y, en ocasiones, trabajo remunerado. Este espacio no debe entenderse solo como un lugar de encuentro en el que estas mujeres desplegaron una actividad política y social intensa, sino también

como el punto de partida para crear una identidad femenina falangista distintiva e inexistente con anterioridad y que pudo contribuir a cuestionar los modelos de género dominantes, como veremos más adelante.

Así, la literatura actual coincide a la hora de afirmar la capacidad como agente histórico de la SF en el seno del franquismo al explorar su margen de actuación política real en un contexto dictatorial y patriarcal (Blasco Herranz, 1999 y 2000; Richmond, 2004; Ofer, 2009; Cenarro, 2011). Es cierto que su actuación siempre estuvo dirigida hacia tareas o profesiones que se habían feminizado en las décadas anteriores (como el magisterio y la enfermería), pero también lo es que las afiliadas de la SF ocuparon los únicos resquicios de poder en las instituciones franquistas permitidos a las mujeres: tuvieron cargos dentro de su propia organización —como las regidurías nacionales y las jefaturas provinciales y locales—, así como una presencia escasa pero creciente en las Cortes franquistas (Franco Rubio; 2009). Pese a que Pilar Primo de Rivera insistiera en la sumisión de las mujeres a los mandos masculinos y previniera de las perniciosas consecuencias que para las mujeres tendría una involucración excesiva en la política, este discurso entró en contradicción con su práctica. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto esta estrategia discursiva —que enfatizaba la sumisión en lugar de cuestionarla— podría haber estado destinada a mantener su poder sin soliviantar las pretensiones masculinas de control y autoridad, como sugiere Labanyi (2002).

En la misma línea, tampoco hoy por hoy se puede concluir que la organización no fuera nunca “una causa de discordia con los mandos del Partido”, tal y como exigió su Delegada Nacional en el V Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en 1941 (en Blasco Herranz, 1999: 13). En realidad, hubo conflictos con los mandos nacionales y provinciales del Movimiento, bien por la falta de delimitación de competencias con otros organismos como el Frente de Juventudes o el Auxilio Social, o bien porque los mandos masculinos consideraban que las delegadas provinciales se extralimitaban en sus decisiones (Blasco Herranz, 1999; Cenarro, 2006). También se produjeron otros enfrentamientos con instituciones como Acción Católica de la Mujer, con la que compartían objetivos asistenciales y formativos y *target* de población (obreras, maestras, enfermeras...), a menudo a través de actividades similares como la formación en tareas del hogar o la promoción del ocio (Blasco Herranz, 1999 y 2003). Y, por último, durante el periodo aquí estudiado, fueron constantes los choques, y las concesiones, con las jerarquías eclesiásticas. La Iglesia no solo veía como una injerencia la presencia de la SF en las escuelas para impartir las asignaturas de política, hogar y gimnasia, sino que censuró algunos rasgos modernizadores propios de la organización, como la promoción de la educación física y los campamentos de verano para mujeres (Richmond, 2004; Ofer, 2009).

Por otra parte, pese a que la SF, en tanto que organización estatal, asumió la misión de encuadrar y controlar la totalidad de la población femenina, una evaluación detallada de su dimensión sociológica abre serios interrogantes sobre su eficacia movilizadora durante el franquismo. Respecto al grado de afiliación, ni las cifras estadísticas oficiales manejadas por la organización ni los estudios locales arrojan un saldo muy positivo. Las historiadoras coinciden a la hora de señalar cómo el vigor numérico de la organización hasta 1945 habría estado provocado por la urgencia del conflicto bélico y el temor a la represión posterior, mientras que la falta de remuneración económica y las obligaciones familiares habrían provocado un progresivo declive en el número de afiliadas, siendo finalmente pocas las mujeres voluntarias que habrían estado dispuestas a colaborar con la misma durante un periodo de tiempo estable. Así, algunos estudios locales señalan que la SF tuvo una influencia y afiliación idéntica a la de la rama femenina de Acción Católica de la Mujer en Valladolid (Gómez Cuesta, 2009) o notablemente inferior a esta, en el caso de Tarragona (Roca i Girona, 1997: 128-148). Pese a que una de las grandes lagunas historiográficas en torno a la SF es un estudio a escala nacional sobre su grado de implantación y pregnancy social, lo que estas investigaciones ponen de manifiesto es la diversidad de experiencias de las mujeres que vivieron durante el franquismo y cómo estas no se pueden entender como un colectivo homogéneo, como ya apuntara Graham (1995b). En definitiva, remarcan cómo la respuesta de la población femenina al discurso de género difundido por la organización estaría también determinada por factores como la clase social, la edad, la procedencia geográfica, las creencias religiosas o la tendencia política, entre otras. Del mismo modo, y como veremos más adelante, a la hora de analizar el modelo de género propuesto por la SF, hoy por hoy se coincide a la hora de señalar la falta de concordancia entre los mensajes emitidos por la organización y el propio modo de vida de sus jerarquías y su autopercepción como sujetos históricos (Barrachina, 1991; Enders, 1999; Morcillo; 2000; Richmond, 2004).

Por último, la literatura actual desafía las lecturas que han abordado la historia de la SF desde 1934 hasta 1977 de una forma monolítica y homogénea. Como recientemente apuntaba Ángela Cenarro (2011), es necesario revisar este inmovilismo y atender a los retos que esta organización tuvo que afrontar en las distintas etapas por las que pasó la dictadura, así como examinar la existencia de un cierto grado de pluralidad dentro de sus filas. Así, algunas historiadoras y analistas culturales han comenzado a examinar otras voces femeninas discordantes y vinculadas inicialmente con el falangismo como Mercedes Formica (Ruiz Franco, 1997), Marichu de la Mora (De la Fuente, 2006), Mercedes Sanz-Bachiller y Carmen de Icaza (Cenarro, 2011) o, de nuevo, De Icaza y Formica, en su faceta de escritoras y mujeres con una notable presencia en la esfera pública (Labanyi, 2002).

Como conclusión sobre el estado de la cuestión, a día de hoy, en buena parte de los estudios prima una visión heterogénea sobre la respuesta de las mujeres en el patriarcado fascista y/o nacional-católico, en función de la clase social y de la formación política y cultural, al tiempo que se vindica la movilidad y capacidad de actuación de las mujeres de la SF, aunque fuera dentro de los límites impuestos.

3.2.2. Orígenes, desarrollo y consolidación de la Sección Femenina dentro del estado franquista

El periodo comprendido entre 1934 y 1945 es fundamental para la SF puesto que en poco más de una década asistimos a su constitución, fortalecimiento y desarrollo. Además, gracias a las labores y a la experiencia adquirida durante la Guerra Civil, en este periodo se ponen en marcha las diferentes estructuras que, ya dentro del estado franquista, estarán destinadas al encuadramiento y formación de la totalidad de población femenina. En definitiva, esta horquilla temporal permite observar cómo la SF pasa de ser la rama femenina de un partido político de derechas a convertirse en un órgano de gobierno dirigido por y para las mujeres: a partir de 1939, por expreso encargo del Nuevo Estado (Decreto de 28 de diciembre de 1939), tendría bajo su control la formación de las mujeres españolas. En este apartado expondremos brevemente su evolución histórica, organigrama y tareas sociales durante la Guerra Civil y la posguerra para, en un último epígrafe, detenernos en la ideología de género y nacionalista de la organización.

Es en 1934 cuando un reducido grupo de mujeres cercanas a Falange solicita su adscripción al partido fundado apenas un año antes. Pese a la negativa inicial de su líder, José Antonio Primo de Rivera, pronto se creó una rama aparte para las mujeres, al frente de la cual puso a su hermana, Pilar Primo de Rivera, quien ocuparía su jefatura hasta el final de la institución en 1977. El julio de 1934 se constituyó con cierta formalidad la primera SF como tal sección del partido y “con la obligación de extender la orientación a toda España” (*La Sección Femenina. Historia y organización*, 1952: 13). Durante los dos primeros años, la organización conformó su estructura jerárquica y centralizada (jefe nacional, jefe provincial, jefe local y jefe de grupo) y se involucró en tareas de apoyo al partido falangista: asistencia y visitas a los detenidos y encarcelados, prestación de apoyo a sus familiares, captación de fondos mediante colectas públicas y privadas y realización de servicios de enlace y de propaganda. Si en un principio se concedió cierta independencia a la organización, la reforma de sus estatutos realizada en enero de 1937 acentuó la sumisión en todos los niveles de mando a la rama masculina e hizo hincapié en la complementariedad de sus labores y en la feminidad que debía guiar la conducta y el estilo de sus afiliadas. La SF ya no estaba concebida,

de acuerdo a los preámbulos de los primeros estatutos, para incluir a las mujeres “como núcleo integrante de la Nación Hispana”, sino como “el más fino complemento de la labor femenina para asistir y aliviar derivaciones de sufrimiento que la conducta heroica de la Falange ocasionaba”. Los nuevos estatutos también revelaban el papel fundamental que se concedió a la organización para contribuir a la causa nacional: entre sus objetivos se encontraban colaborar en la reconstrucción del Estado, en la obra “Nacional-Sindicalista de justicia” y en “el engrandecimiento imperial de España” (en Gallego, 1983: 213-218).

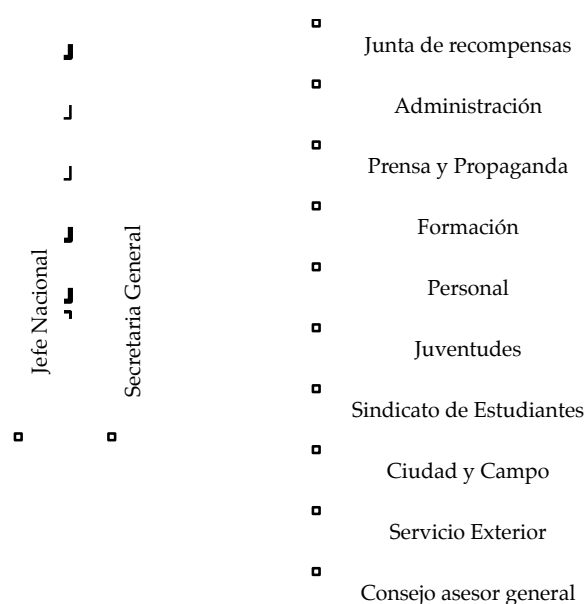
Por lo que respecta a su desarrollo, el estallido del conflicto bélico fue fundamental. En julio de 1936, la SF apenas contaba con 2.500 afiliadas, mientras que al final de la Guerra Civil habría alcanzado las 580.000, según cálculos de la organización (Del Rincón, 1982). Junto con este significativo crecimiento numérico, las tareas que desempeñaron las mujeres de Falange durante la contienda fueron claves para acotar los espacios y funciones que la organización desempeñaría en el primer régimen franquista. La SF respondió con sorprendente agilidad y eficacia a su requerimiento: articular y organizar los esfuerzos femeninos en la retaguardia del bando franquista. En 1937 ya contaba con los servicios de Prensa y Propaganda, Administración, Enfermeras y Aguinaldo del Soldado, y Auxilio Social. A partir de ese año, además de convertirse en un organismo institucional por el decreto de unificación, se crearon nuevas regidurías (Hermandad de la Ciudad y el Campo, Servicio Exterior, Cultura, y Formación) y se organizaron los primeros cursos para formar a las futuras jerarquías capaces de dirigir esta estructura. A través de todas estas subdivisiones, la SF ejerció una labor fundamental de apoyo a las tropas sublevadas: se crearon talleres donde se confeccionaban prendas para los soldados y un servicio de lavaderos que seguía a los regimientos, se enviaron paquetes al frente y muchas falangistas se involucraron como enfermeras, a pesar de que Frentes y Hospitales estaba en manos de las mujeres carlistas (Blasco Herranz, 1999; Cenarro, 2011; Del Rincón, 1982).

Una vez terminada la contienda, como ya apuntamos, el Estado encomendó a la SF la tarea de encuadrar y adoctrinar a las mujeres. El decreto del 28 de diciembre de 1939 supuso su confirmación como institución estatal encargada de:

- 1) La movilización, encuadramiento y formación de las afiliadas.
- 2) La formación política y educación profesional de las mujeres encuadradas en las restantes secciones del Movimiento.
- 3) La formación para el hogar de las mujeres.
- 4) La gestión y dirección del Servicio Social de la Mujer.

Así queda sellado el papel oficial que dentro del Régimen tendría la SF a la hora de nacionalizar a la población femenina de acuerdo con unos determinados valores políticos, religiosos y de género. Para ello, la SF pronto adoptó un esquema

organizativo jerárquico, vertical y fuertemente burocratizado, desplegando sus funciones a través de diferentes Regidurías: Administración, Formación, Personal, Juventudes, Cultura, Educación Física, Asistencia Sanitario-Social, Ciudad y Campo, Servicio Social, Servicio Exterior y Sindicato Universitario (Richmond: 2004: 192). Un organigrama inspirado en otras organizaciones fascistas europeas, como las Fasci Femminili italianas y la NS-Frauenchaft alemana. De hecho, si su Servicio Exterior estaba en teoría concebido para propagar su ideología a las mujeres españolas residentes en el exterior, en un primer momento se dedicó a promover viajes a Italia y Alemania para que los mandos tomaran nota de sus estructuras y métodos de trabajo, entre ellos, modelos e información para la realización de revistas, discursos, proyectos y para el desarrollo de una propaganda femenina (Delgado Bueno, 2009).



1. Estructura departamental de la SF en 1941. Fuente: Richmond (2004: 72)

Hasta 1945, junto con la creación de escuelas oficiales para formar a los mandos, las labores más destacadas serían las de Formación, Asistencia Sanitario-Social, Cultura y Prensa y Propaganda (Gallego, 1983). En el siguiente capítulo nos detendremos en esta última regiduría, pero ahora consideramos oportuno examinar mínimamente las características de su labor asistencial y formativa. Gracias a estas labores, la SF se afianzó como una estructura fundamental del régimen franquista, al proveerle de un sistema de asistencia social rudimentario y barato (Graham, 1995b: 187) que facilitó asimismo la vigilancia social (Blasco Herranz, 2003). Además, estas labores se

encuadran dentro de las “políticas de consenso” que el Régimen fomentó y publicitó para obtener, a través de las mismas, la adhesión y la aprobación de amplios sectores de la población (Molinero, 2005).

- Las tareas sociales de la Sección Femenina durante la posguerra

La labor sanitaria ejercida por la SF se enmarca dentro de una política franquista claramente connotada y discriminatoria desde el punto de vista de género. El final de la contienda convirtió en objetivo declarado del Régimen el incremento demográfico y, para ello, se pusieron en marcha tanto medidas represivas: prohibición del aborto, el infanticidio y la propaganda anticonceptiva; como incentivadoras: seguros de maternidad, subsidios a la nupcialidad y premios a las familias numerosas.

En consonancia con esta política pronatalista, la SF creó en 1940 el cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales, instituido oficialmente por ley el 12 de julio de 1941. Las funciones de este cuerpo profesional femenino eran “mejorar las condiciones de vida de las familias en los órdenes material, moral y cultural, realizando constantemente una labor de enseñanza, huyendo de lo puramente benéfico, especialmente encaminada a disminuir la mortalidad infantil” (Blasco Herranz, 1999: 100), cumpliendo igualmente el mandato de Franco de “salvar la vida de los hijos por la educación de las madres” (Primo de Rivera, 1942: 14). Este cuerpo, inspirado en las visitadoras de las Fasci Femminili italianas, protagonizaría una de las primeras producciones cinematográficas propias de la organización: *Nuestra Misión* (1940).

Con un espíritu a medio camino entre lo maternal y lo profesional, las divulgadoras se encargaron de la asistencia social y materno-infantil no solo en pueblos, sino también en ciudades. Estas labores abarcaban numerosos aspectos: la regularización de inscripciones, la tramitación de subsidios familiares, de vejez o maternidad o “recoger información sociológica acerca de la situación de la vivienda, necesidades de cualquier índole, composición de la familia, estado sanitario” (Gallego, 1983: 125) que, más tarde, sería registrada en un modelo de ficha social-familiar que permitía controlar la evolución de las familias. Las visitas, realizadas a domicilio, tenían un claro objetivo proselitista: las divulgadoras no solo difundían las nuevas leyes y organismos que el estado franquista ofrecía, sino que también vigilaban el cumplimiento de los sacramentos católicos. Así, al tiempo que se dispensaban vacunas o se daban consejos de puericultura, se gestionaban casamientos, bautizos y comuniones. Mediante esta labor sanitaria y social, el cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales se convirtió en uno de los principales agentes de la política de

justicia social falangista que fomentaba un particular discurso higienista combinado con ideales nacionalistas (religión, patria y cultura).

La Hermandad de la Ciudad y el Campo fue otro importante ámbito de control social de la SF sobre las mujeres del campo. Igualmente inspirada en una organización italiana, las *Massaie Rurali*, suponía un ambicioso proyecto de regeneración rural para mejorar las condiciones de vida de la población. Este servicio fue creado durante la Guerra Civil para paliar, “por imperiosa necesidad”, la ausencia de mano de obra masculina en el campo, ahora en el frente. Así, diversas mujeres procedentes de la ciudad —entre 2.500 y 3.000 mujeres en diferentes áreas rurales de la zona nacional, según cálculos de la propia organización— fueron reclutadas para ayudar en las labores del campo y contribuir al abastecimiento de productos alimenticios básicos. Durante la posguerra, su función específica fue la de instruir a las mujeres del campo en aquellas técnicas agrarias complementarias a pequeña escala (como sericultura, cunicultura, apicultura o curtido de pieles) y ofrecer formación de tipo cultural, político y religioso. El objetivo declarado era el aprovechamiento del potencial económico que las mujeres pudieran generar como complemento para la economía familiar en el medio rural, así como la recuperación y promoción de las artesanías rurales (algunas desaparecidas, otras con riesgo de perderse). Junto con esta pretendida contribución al desarrollo económico nacional, al mismo tiempo “se aspiraba a conseguir el arraigo de las mujeres campesinas a la tierra y a sus tareas, evitando la tentación de la emigración a la ciudad y los peligros morales que esta conllevaba” (Blasco Herranz, 1999: 107). A pesar de ser una de las empresas más publicitadas por el Régimen y por la propia organización, la falta de recursos hizo que finalmente no se alcanzaran ni los objetivos económicos ni los movilizados (también estaba prevista la dinamización del tiempo de ocio, por ejemplo). De acuerdo al estudio de Blasco Herranz centrado en Aragón, otro de los factores que propició el fracaso de esta política fue, además de su estructura deficiente, el empleo de una retórica e imagen que resultaban ajenas a las necesidades y formas de vida de las mujeres del campo (1999: 117).

Junto con estas labores de servicio, dentro de la ideología de género conservadora de Falange y del estado franquista el verdadero destino de las mujeres se encontraba en el hogar. Y esta era una de las principales labores que Franco encomendó a las mujeres falangistas en 1939 durante la celebración de su I Concentración Nacional a través de una consigna de tintes bélicos, concordante con el ideario nacional: la reconquista del hogar. El diagnóstico oficial era que, con la II República —una España que contempló los derechos femeninos además de los deberes—, las mujeres españolas habían perdido su verdadera identidad. Es decir, sus atributos *innatos* de religiosidad, maternidad, espíritu doméstico y actitud de entrega.

Se trataba, por tanto, de recuperarlas y ponerlas al servicio de la reconstrucción nacional, teniendo como referente una concepción del sujeto femenino basada en la obediencia, el servicio, la abnegación y el sacrificio por la patria que la guerra había contribuido a naturalizar (Blasco Herranz, 2013).

Esta interpretación, no obstante, lo que ponía de manifiesto, más que una necesidad real de restaurar los roles de género tradicionales, era la ansiedad de los sectores conservadores para quienes la etapa republicana habría convulsionado el orden de géneros predominante que constituía una base fundamental de las relaciones sociales de poder (Graham, 1995b, Blasco Herranz, 1999). De hecho, en la práctica social, las representaciones culturales tradicionales sobre las mujeres y su lugar en la estructura social no se habrían transformado de 1933 a 1936 hasta el punto de suponer un reto para las construcciones y jerarquías de género predominantes. Más bien las mujeres seguían identificándose con arraigados patrones de género, relacionando sus expectativas de vida con conceptos como maternidad, matrimonio y hogar familiar, sobre todo en el ámbito rural (Blasco Herranz, 1999).

Sin embargo, tanto desde la SF como desde el Estado, se intentó convencer a las mujeres de la trascendencia que para la nación tenían las tareas de gestión doméstica, el cuidado del marido y de los hijos, y la educación de estos últimos. En paralelo a la legislación laboral y civil franquista destinada a su enclaustramiento en el hogar y a su completa tutela por parte del varón, la política de género de la SF se articuló en torno a la imposición de un nuevo arquetipo de mujer que difería del convencional en la importancia social que se asignaba a su tarea y en el carácter *moderno* que se imprimía a las nuevas formas de desempeñarla. Imitando el modelo alemán, las Escuelas del Hogar respondían en exclusiva al objetivo específico de convertir a las mujeres en profesionales del hogar y de la maternidad, igualmente formadas en aspectos políticos, morales y religiosos. Además, la SF logró introducir la formación de hogar en los planes de enseñanza pública y religiosa, tanto en la educación primaria y secundaria como en las Escuelas de Magisterio²⁹. La novedad que introdujo la SF respecto al tradicional discurso de la domesticidad fue su interpretación desde una perspectiva fascista: dirigido a la totalidad de la población femenina a través de canales habilitados para tal fin y leído como una contribución al Nuevo Estado. En el ámbito doméstico, las mujeres se convertían tanto en transmisoras del ideario joseantoniano (que debían hacer llegar a maridos e hijos) como en gestoras eficaces del ámbito privado, garantizando, por tanto, la armonía familiar y la estabilidad social (Cenarro, 2011: 239). Se puede aducir, por tanto, que al convertir la vida familiar en un acto de servicio a la

²⁹ Por la orden ministerial del 11/4/1944 se obtuvo la obligatoriedad en el bachillerato de las enseñanzas del hogar, de la educación física y de la formación política (nacional-sindicalista), a cargo de las cuales estaban instructoras pertenecientes a la organización.

patria, sus militantes quisieron dotar a las mujeres de una identidad cívica que se distinguía netamente de la domesticidad burguesa tradicional (Labanyi, 2002: 81).

Por último, cabe detenerse en el Servicio Social puesto que es uno de los aspectos que evidencia la nueva dimensión que se introdujo con la SF en la nacionalización de las mujeres. Producto de la guerra (fue heredero del Auxilio Social) y de la fascistización del bando rebelde que llevó a la adopción de modalidades de encuadramiento totalitarias de servicio a la comunidad, la puesta en marcha del Servicio Social implicaba una movilización femenina sin precedentes. Concebido inicialmente (1937) como un reclutamiento civil de todas las españolas solteras entre 17 y 35 años para aliviar los efectos de la guerra, acabó presentándose como un canal de nacionalización en dos sentidos: por un lado, el cumplimiento del deber nacional en la reconstrucción de la patria; por otro, el del adoctrinamiento en las ideas de feminidad católica y españolista del estado franquista (Blasco Herranz, 2013: 193). No obstante, hay estudios que cuestionan el impacto real que tuvo entre la población femenina que se hallaba en edad de cumplirlo. En opinión de Kathleen Richmond:

Su carácter obligatorio fue acogido, en general, con disgusto después de la guerra, y a pesar del incremento de las normas y controles que regulaban el programa, las mujeres que aparecen registradas por haberlo completado en un año cualquiera no pasaron de ser una minoría. La ironía del caso reside en que esa minoría fue, probablemente, la de las mujeres más necesitadas. [...] Las mejor situadas, las no universitarias y las que no tenían intención de trabajar podían evitarlo con escasas consecuencias (2004: 48)³⁰.

Ya señalamos que, a través de estas estructuras gestionadas por la SF, el régimen franquista contó con un sistema asistencial que se enmarcaría a su vez en su política consensual. No obstante, cabe remarcar otros dos factores que explicarían por qué el nuevo régimen dejó en manos de la organización femenina el control y la organización en el terreno social. Uno, el empeño de unas mujeres que habían visto cómo se ampliaban sus límites vitales y que no estaban dispuestas a ceder los privilegios adquiridos. Así, como ha observado Yuval-Davis, el control sobre otras mujeres que han sido previamente consideradas como “desviadas” es a menudo la principal fuente de poder social que se permite a las mujeres (1997: 37). Dos, la reformulación entre lo público y lo privado con el Nuevo Estado franquista bajo un

³⁰ Según Richmond (2004), las mujeres que prestaron este servicio durante la primera mitad de los años 40 fueron aquellas que se encontraban en la franja de edad señalada, solteras y que deseaban presentarse a concursos y oposiciones, cubrir plazas en organismos del Estado u obtener un puesto de trabajo, títulos, cargos y destinos. La misma autora señala cómo esta situación cambió a partir de las década de los 60, cuando aumentó el número de mujeres que deseaban tener pasaporte y permiso de conducir. Además, en la década de los 40, muchas veces se expedía el certificado de cumplimiento del Servicio Social por el mero hecho de que la “cumplidora” presentase a las autoridades una canastilla con ropa de niño. En este sentido, cabe subrayar, como se infiere del estudio de Richmond, que el Servicio Social habría sido una herramienta ambivalente: pese a su voluntad de “domesticar” a las mujeres, su uso estuvo determinado por su misma condición de peaje que la población femenina tenía que pagar para participar parcialmente en la esfera pública.

prisma autoritario y con vocación totalitaria. Si hasta entonces la intervención y presencia en el ámbito privado y familiar había estado fuera de su control o en manos de la Iglesia, la intervención estatal en esta esfera requería, además de una legislación represiva y una educación segregada, la participación de las mujeres.

3.2.3. Análisis del discurso de la Sección Femenina

- Un modelo contradictorio de feminidad

La literatura especializada coincide en señalar que el modelo de feminidad propuesto por la SF presenta unas particularidades que, por un lado, introducen matices disonantes respecto al modelo ideal de mujer propugnado por el franquismo y que, por otro, impiden analizarlo como un todo monolítico y coherente dada la coexistencia en el mismo de elementos tradicionales con otros modernizadores.

El modelo de ideal de mujer bajo el franquismo bebe de dos fuentes: el modelo burgués de ama de casa surgido tras la revolución industrial y el modelo cristiano-católico de género cuyo mito fundacional se encuentra en el Génesis (Roca i Girona, 1997). El modelo de “ángel del hogar”, que hunde sus raíces en el siglo XIX, implicaba valores como la modestia, la sumisión, la dulzura y el suministro de un amor desinteresado, pero también el desempeño eficaz de su función como gobernantes de la casa, siendo precisamente esta contribución al progreso familiar la que permitió un reconocimiento positivo de la valía social de la mujer (Nash, 1999a: 35-49). Por su parte, el modelo católico de feminidad gozó de amplia difusión durante el franquismo hasta el punto de convertirse en la fuente hegemónica a través de la cual el Régimen habría articulado su ideología de género (Morcillo, 2000). Desde diferentes esferas, tanto estatales como eclesíásticas, se privilegiaron los textos que apelaban a la tradición histórica nacional (los de Juan Luis Vives y Fray Luis de León) y los que igualmente sellaban la conjunción entre hispanidad y catolicismo (las encíclicas del papa Pío XI), para proponer una “feminidad católica verdadera” —y, por extensión, española— cuya virtud suprema sería la castidad y su función, leída en clave sacra, la maternidad (Morcillo, 2000). De este modo, si el modelo burgués se caracteriza por confinar a la mujer en la esfera reproductiva (el hogar) y alejarla de la esfera productiva (el trabajo remunerado), el modelo católico limitaría el papel de la mujer a sus roles de esposa y madre.

Frente a este ideal, la contribución de las mujeres a la causa nacional se definió a partir de una conciliación de mujer doméstica y mujer pública, de feminidad e intelecto, de poder político y maternidad, combinación de rasgos muy arraigada en el modelo que la derecha había ido creando (y fue recreando) durante la primera mitad

del siglo XX (Blasco Herranz, 2013). La organización se caracterizaría por difundir un mensaje entre abnegado y reivindicativo que, por un lado, recluía a la mujer en el hogar y, por otro, la incitaba a participar de forma activa en el mundo exterior; que proclamaba su sumisión respecto al varón al tiempo que promovía una función destacada de esta en la sociedad. Por ese motivo también, los personajes históricos que se presentaron como referentes para las mujeres españolas fueron heroínas y patriotas como Isabel la Católica o Santa Teresa de Jesús, que, aunque ejemplo de feminidad, catolicismo y domesticidad también lo eran de patriotismo, coraje y actuación pública incesante (Blasco Herranz, 1999 y 2013; Richmond, 2004; Ofer, 2009). Desde un punto de vista historiográfico, esta convergencia de imágenes y responsabilidades tradicionales con otras más modernas ha sido abordada de acuerdo a tres modelos explicativos.

En primer lugar, estarían aquellas historiadoras que, de acuerdo a una evolución cronológica, han detectado diversos quiebres y puntos de giro en los mensajes emitidos por la organización regidos por la dinámica tradición *vs.* modernidad propia del contexto político y socioeconómico en el que se ubican sus respectivos objetos de estudio. Así, conviene señalar que estos análisis, si bien tienen un carácter parcial, permiten apreciar una evolución en los discursos de género emitidos por la organización que tendría que ver con diversos factores: la coyuntura excepcional que supuso el conflicto bélico y el poder detentado por Falange dentro de la dictadura hasta 1941; el consiguiente proceso de desfascistización y reequilibrio de fuerzas políticas a favor de los sectores católicos del Régimen; y, por último, el proceso de apertura política y económica experimentado por la dictadura a partir de la década de los 50.

La Guerra Civil, un periodo de cambio intenso que facilitó la transgresión de normas y pautas de conducta, permitió que las mujeres de Falange exhibieran abiertamente valores falangistas —y, por tanto, castrenses y viriles— como la disciplina, la entrega, el arrojo o el sacrificio, tanto en sus labores en la retaguardia como en sus discursos movilizadores (Cenarro, 2011) y, de forma especial, a la hora de invocar a sus propias mártires y heroínas de guerra que fueron sometidas, a su vez, a una elaboración discursiva destinada a justificar la proyección pública de las mujeres falangistas en la posguerra (Ofer, 2009: 62-67). Así, al calor de la contienda y como consecuencia de la experiencia adquirida durante el conflicto, a través de las publicaciones de la organización —y en concreto *Y*, creada en 1938— se podría apreciar la existencia y difusión de un modelo distintivo de “mujer moderna falangista” (Carabias, 2003). Las cualidades definitorias de la mujer moderna de Falange serían, por un lado, una conciencia política reflejada en un inmediato e inesperado protagonismo público y acción política (actividades logísticas, asistenciales

e ideológicas); y, por otro, un carácter luchador y contestatario alimentado en una férrea en Falange y en el liderazgo de Pilar Primo de Rivera, cuyo poder fue acatado por las camaradas de la organización y reconocido oficialmente por los varones del partido, entre otros. Este modelo, que desafiaba el matrimonio y la maternidad bajo el pretexto de un servicio incondicional y sacrificado a la nueva España y al partido, habría sido la nota dominante en la publicación femenina hasta 1940, momento en el que, según el estudio de Mónica Carabias (2003), se replegó a favor del modelo de género hegemónico franquista. Por su parte, Barbara Zecchi (2002) ha señalado cómo los rasgos modernizadores todavía estarían presentes a mediados de los 40, pero que se presentaban de forma subrepticia, de modo que en las publicaciones de la SF se encontraría:

Por un lado (en la superficie), el discurso oficial falangista, embebido de orgullo nacional, desarrolla una apología del ángel del hogar. Por otro (entre líneas), un discurso de tonos críticos y amargos y de exaltación de la independencia femenina que alcanza a veces tonos casi subversivos (Zecchi, 2002: 201).

En opinión de esta misma autora, y como un aspecto más del proceso de desfascistización experimentado por Falange y por el régimen franquista, en 1947 se impondría una feminidad exclusivamente franquista que estaría vigente hasta mediados de los 50. Así, los cambios económicos y sociales experimentados por el país que fomentaron el trabajo femenino extra doméstico y la creciente presencia de mujeres en los estudios superiores forzaron un cambio de signo y la incorporación de nuevas reivindicaciones a la agenda de la SF, ahora impelida a adaptarse a los nuevos tiempos y a conectar con las generaciones más jóvenes, que ya no se podían identificar con el modelo femenino de los años 40 ahora visto como anticuado (Coca Hernando, 1998; Gómez Cuesta, 2000; Morcillo, 2000). Si bien la organización trató de preservar los atributos propios de una feminidad católica y tradicional así como los valores falangistas, el modelo de feminidad española sufrió una redefinición en función de las demandas de la modernidad y la sociedad de consumo, de forma que, abiertamente, se legitimaron y promovieron ciertos trabajos y estudios para la mujer (Morcillo, 2000).

En segundo lugar, se encuentran las autoras que establecen una división de modelos siguiendo la rígida división establecida por la propia organización. En un artículo ya clásico, Marie-Aline Barrachina (1991) distinguió entre el "ideal de la mujer falangista y el ideal falangista de la mujer". A la primera categoría pertenecerían las élites nacionales de la organización (mujeres altamente educadas y activas allí donde fueran requeridas, incluso si era al frente de la política), mientras que a la segunda categoría lo hacía el resto de la población femenina. Barrachina afirma que los elementos progresistas del discurso de género de la SF se aplicaron de manera estricta a sus propios miembros. Además, estos elementos quedarían disfrazados tras la

fachada de las imágenes tradicionales de la feminidad y la maternidad católica, a fin de no enemistarse con algunos de los sectores más conservadores del Régimen, como por ejemplo la Iglesia. Para esta autora, los rasgos de la mujer nueva de la que la falangista ideal sería el prototipo son:

Justa, disciplinada y abnegada, la falangista debe caracterizarse además por una alegre austeridad que la distinga de la frivolidad atribuida a la mujer burguesa de los años anteriores a la guerra. Respetuosa con las prerrogativas masculinas, debe considerar todas sus actividades, incluso sus actividades militantes, como prolongaciones de su vocación natural de madre y de educadora, cualesquiera que sean su condición y sus circunstancias (Barrachina, 1991: 214-215).

Este ideal habría sido el resultado de un esfuerzo para resolver una contradicción inherente a la historia reciente: hacer compatible un proyecto de vuelta al hogar con la experiencia adquirida por las mujeres fuera de él, y para ello era necesario valorar al máximo las actividades familiares y contrarrestar, de este modo, las eventuales veleidades de emancipación femenina (Barrachina, 1991; Blasco Herranz, 1999).

En tercer y último lugar, uno de los estudios más recientes, el realizado por Inbal Ofer (2009), propone una relación más compleja entre los elementos progresistas y conservadores en el discurso de género emitido por la SF. Según esta autora, la coexistencia de elementos modernos y conservadores puede encontrarse desde el principio en la retórica de la organización y también dentro de la categoría de feminidad falangista y no solo entre categorías. En su análisis de la revista *Medina*³¹ y de los modelos femeninos históricos y contemporáneos (Santa Teresa de Jesús, Isabel la Católica, Marie Curie o las mártires falangistas muertas durante la contienda) que allí se vindican para articular una suerte de idea sobre la feminidad, la autora observa dos mecanismos recurrentes:

The first of these was continued subversion of the principle of 'separate spheres', according to which the home was a woman's only realm, and the second was an attempt to differentiate socio-cultural attributes of virility from so-called biological ones. In their turn, the socio-cultural elements were presented as universal, or free from gender connotation, and as such could be adopted by women without threatening their femininity (Ofer, 2009: 59).

Este desplazamiento semántico también ha sido detectado por otras autoras como Barrachina (1986) y Zecchi (2002) y, a nuestro entender, no debería contemplarse de forma aislada. Por un lado, estas contradicciones no son exclusivas de la SF, sino

³¹ Pese a que el análisis de dicha autora se extiende hasta los años 70, nos hacemos eco aquí de sus observaciones concernientes a *Medina*, la revista femenina editada por la organización, puesto que su marco temporal es similar al de la presente investigación.

que están presentes en los discursos que Falange emitió sobre la mujer. Como ha señalado Labanyi (2002), la ambivalencia del discurso falangista en el campo político, al mezclar una retórica revolucionaria con una retórica tradicionalista, se repite en el campo del género. Es cierto que algunos pensadores como Giménez Caballero (Labanyi, 1996) o Ramón Latre, entre otros, definieron Falange como un movimiento esencialmente masculino:

¿Por qué España ha perdido la jerarquía mundial? Simplemente porque el pueblo español no ha empleado masculinidad en su actuación. [...] Para nosotros, la utilidad nacional de este movimiento falangista no radica en su sindicalismo ni en su racismo ni en su patriotismo: radica en su masculinismo. El falangismo es el movimiento más original que se ha creado en España, porque se basa en la masculinidad íntegra: de cerebro, de carácter, de conducta, de actividad; y es el más necesario porque tiene por finalidad poner en función, en actividad, esa masculinidad; y es también el más profundo, porque en un próximo futuro lanzará al mundo una nueva fuerza: la masculinidad hispana (Ramón Latre, *Amanecer*, 22/9/1938, en Blasco Herranz, 1999: 50).

No obstante, José Antonio Primo de Rivera, en el único discurso que dirigió específicamente a las mujeres, consideró que los valores falangistas podían ser compartidos por las mujeres hasta el punto de afirmar que “es, sin duda, nuestro Movimiento aquel que en cierto aspecto esencial asume mejor un sentido femenino de la existencia”. En este mismo discurso, pronunciado en 1935 y reproducido posteriormente en *Y* (núm. 1, febrero de 1938: 3), el líder del partido también afirmó: “Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!”. En su análisis de este discurso y de otros textos y novelas escritos por mujeres del partido, Labanyi (2002) ha señalado que la retórica falangista de la entrega —virtud típicamente femenina, pero también con connotaciones militares y patrióticas— fue adoptada por sus militantes femeninas por proporcionarles cierto nivel de agencia. En su opinión, el énfasis discursivo en cualidades como la sumisión o el disimulo, fue lo que les permitió gozar de un margen de actuación y presencia en la esfera pública, sin desafiar de forma directa el poder patriarcal. O, en sus propias palabras, al menos para algunas de las mujeres de la organización falangista “the way to empowerment was via the impersonation of stereotypical femininity” (Labanyi, 2002: 88).

A tenor de lo expuesto, una lectura transversal de las diferentes aproximaciones historiográficas al discurso sobre el papel de la mujer de la SF en el periodo analizado, nos permiten identificar y sintetizar una serie de estrategias retóricas, de desplazamientos semánticos y de apelaciones emotivas presentes en su discurso sobre

los roles de género. En primer lugar, encontramos un culto a la feminidad a través de la exaltación y elogio de las cualidades y tareas vinculadas tradicionalmente al género femenino. El discurso de la SF enfatiza la complementariedad de los géneros para el correcto funcionamiento social y, así, para José Antonio Primo de Rivera: “El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas” (Y, núm. 27, abril de 1940: 37). En segundo lugar –y fundamentalmente durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra–, sería habitual la manipulación de la imagen del *otro/a* de acuerdo a un esquema binario donde la mujer republicana se presenta como antítesis del ideal a seguir: masculinizada *vs.* femenina; antipatriótica *vs.* patriótica; anticlerical *vs.* católica. De este modo, las mujeres republicanas se presentan de forma homogénea como las promotoras de un feminismo de corte igualitario que conllevaría, en última instancia, la pérdida de una esencia necesaria para el equilibrio social y nacional: una feminidad de signo católico. En tercer lugar, existirían diferencias entre el discurso destinado a las susceptibles afiliadas y el dirigido al resto de la población femenina. Si estas últimas quedarían englobadas en el papel de transmisoras de valores dentro de la estructura familiar que las contempla como productoras biológicas (esposas y madres), a las primeras les correspondería esta función de transmisoras de ideales a la población femenina. En cierta forma, también en este último caso se apelaría a la maternidad, y muchas de las mujeres falangistas podrían desempeñarla de forma simbólica como enfermeras o madrinas de guerra y, ya en la posguerra, como guías del resto de la población femenina a la que abrazaban bajo su mando rector y manto protector. En cuarto y último lugar, la introducción de nuevos aspectos sobre los modelos de género tradicionales, como la exacerbación de las cualidades masculinas (palpables en la mayoría de actos públicos de la organización que presenta a mujeres militarizadas) que llevaría a propagar una imagen heroica de la mujer falangista que encarna actitudes viriles. Así, la SF habría recurrido a su vez a la propagación (encarnación y reactualización) de unos modelos de mujeres valerosas coetáneas (las mártires que perdieron su vida en la contienda) que, supuestamente, serían continuadoras de una línea histórica de mujeres españolas audaces y enérgicas como Santa Teresa de Jesús o Isabel la Católica. Unos desplazamientos y reconfiguraciones semánticas que, por otra parte, también habrían sido comunes al resto de regímenes fascistas (Spackman, 1995). No obstante, no solo serían los atributos masculinos los que habrían sido objeto de una resemantización, puesto que la apropiación estratégica de las cualidades consideradas femeninas podría haber estado destinada a legitimar su militancia y presencia en la esfera pública (Labanyi, 2002).

- Ideología nacionalista: ritos, espacios y símbolos

La participación de la SF de la ideología nacional-sindicalista es uno de los aspectos de la organización menos estudiados, puesto que las investigaciones sobre la organización han priorizado el análisis de su discurso de género y, en menor medida, las experiencias de vida de sus afiliadas. Si Enders (1992) llamó la atención sobre la necesidad de examinar la identidad de género de la organización en relación a su identidad política, la aportación más destacada en este sentido ha sido la realizada por Richmond (2004: 73-104), quien ha identificado las imágenes, los rituales y los espacios a través de los cuales la organización plasmó su ideología nacionalista en concordancia con la doctrina del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera. Es su análisis, junto con otros estudios parciales como los realizados por Barrachina (1996) y Ofer (2009), así como los exhaustivos exámenes de la ideología falangista de Saz Campos (2003 y 2004), el que nos servirá de guía en este punto.

El núcleo de la ideología joseantoniana, pese a su evolución, puede resumirse en la concepción de España como “unidad de destino en lo universal [...], el grado al que se remonta un pueblo cuando cumple su destino universal en la historia” (Saz Campos, 2003: 141). Una articulación retórica que, como ha escrito este historiador, convertía la nación, no tanto en una esencia³², como en una empresa común (o un destino, si adoptamos su propia terminología). Esta idea-fuerza permitía una concepción de la nación que superaba cualquier limitación: “hacia fuera, en la perspectiva universal, imperial. Hacia adentro, de los particularismos regionales o de clase; incluso de las viejas cortapisas católicas o monárquicas” (Saz Campos, 2003: 149). Aún con todo, el mismo autor señala cómo el esencialismo castellanista siempre estuvo presente en este peculiar ultranacionalismo aglutinador.

Igualmente, es la concepción de la nación derivada de la idea motriz (“unidad de destino en lo universal”) la que permite conectar el falangismo español con el fascismo genérico. Pese a que Falange renunciara al calificativo de fascista como forma de denominar la variante española del fascismo (Saz Campos, 2003: 142), sí que participó del “mínimo fascista” (Griffin, 1991: 38), que, como vimos en el capítulo segundo, no es otro que el mito de la palingenesia según el cual la comunidad nacional surge como el ave fénix tras un periodo de decadencia invasiva que había estado a punto de destruirla. Así, otros aspectos de la doctrina falangista, como la revolución

³² Es en este punto donde radicaría la paradoja del ultranacionalismo joseantoniano en su máxima expresión *antinacionalista*. Al reconocer la pluralidad de los pueblos de España, el líder de Falange no podía adoptar una concepción esencialista y romántica de la nación, puesto que eso implicaría, por ejemplo, reconocer la condición *nacional* a Cataluña; de ahí que la concepción de nación se formulara sobre unas bases intelectuales, antes que históricas e incluso territoriales. Y este último punto resulta fundamental para entender su formulación y finalidad: el ultranacionalismo antinacionalista de Falange se pretendía superador —enmascarando su propia condición nacionalista— de todo nacionalismo, en nombre de una modernidad alternativa, el anticasticismo, el europeísmo y la universalidad, especialmente si eso significaba seguir apostando por la indestructible unidad de España y la denuncia de aquellos nacionalismos alternativos o periféricos que se habían configurado como el gran enemigo a destruir (Saz Campos, 2003).

(pendiente y permanente, nacional y social que cimentara de una vez la unidad profunda de todos los españoles) y la voluntad imperial (proyección exterior de ese ansia de resurgimiento ilimitado) se presentaban como complementos imprescindibles del mito de la decadencia y el renacimiento patrio. En resumen, el fin último de esa retórica (imperial) era cimentar la cohesión interior, fomentando las virtudes de disciplina y unidad, mediante la sublimación de una idea misional (“universal”) de nación.

Por otra parte, Falange compartía con el resto de derechas españolas su relectura de la historia de España, pero la identificación de su cénit (la España del Imperio y la Contrarreforma) no era solo un modelo para el presente como preconizaba el nacionalcatolicismo de Acción Española³³, sino que se proyectaba de forma revolucionaria hacia el futuro. Así, la singularidad del proyecto fascista español frente al resto de nacionalismos franquistas y su relectura selectiva de la historia, es que tendieron “a reinventar un siglo XVI español cuyo catolicismo imperial se pobló de valores fascistas, totalitarios y populistas en la unidad de la fe, heroicos, guerreros y agresivos en su defensa, imperiales en su proyección” (Saz Campos, 2003: 406).

Dentro de esta síntesis entre tradición y modernidad propugnada por el falangismo, la SF desplegó una cuidada simbología capaz de conectar de forma sutil una posición estática —memoria y encarnación en presente de un pasado glorioso y mitificado— con la voluntad proyectiva presente en la doctrina joseantoniana, y así se desprende de los aspectos ideológicos analizados por Richmond (2004), pero también por Barrachina (1996).

En opinión de Richmond (2004), uno de los rasgos definitorios de la SF es que logró articular una identidad propia, en clara consonancia con las ideas joseantonianas, que le reportaron un doble rédito. Por un lado, la adhesión emocional y la lealtad de sus afiliadas; y, por otro, ser contemplada como la reserva espiritual de Falange durante la dictadura franquista. En este sentido, fue clave el liderazgo absoluto de Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la organización desde su fundación en 1934 hasta su extinción en 1977. La relación filial de la líder con el fundador de Falange convertían tanto a ella como a la SF en la más exacta encarnación de sus enseñanzas. De acuerdo con Richmond, “deliberadamente o no, Pilar quedó consagrada para los seguidores de José Antonio como el principal conducto de expresión de sus emociones y fue personalmente portadora del luto nacional” (2004: 79). Así, merece la pena rescatar las palabras de Dionisio Ridruejo respecto a la unificación con los

³³ De igual forma, Falange intentó dilatar la historia de España y, de acuerdo con sus propios orígenes culturales y su crítica a la modernidad —más cercanos a un Ortega y Gasset que a Menéndez Pelayo—, se vindicaron otros periodos, como la España prerromana o, en reacción a la exacerbada lectura antimoderna y nacional-católica conferida a la Edad de Oro, el siglo XVIII y la Ilustración, reprobados por el franquismo. Eso sí, la recuperación del antes denostado siglo XVIII fue de la mano del reforzamiento del anatema contra el (otro) siglo por antonomasia del liberalismo, el XIX. Véase al respecto Saz Campos (2003 y 2004) y Juliá (2004).

tradicionalistas en 1937 y al papel que jugó la SF en dicho proceso a la hora de preservar el legado del líder:

La única pieza del nuevo partido que se mantuvo durante aquella etapa, y quizá durante algún tiempo más, la identidad del partido anterior [antes de la unificación] había sido la Sección Femenina de Falange, y ello por la simple razón de que su jefatura encarnaba en una hermana de José Antonio Primo de Rivera que por serlo quedaba como sacralizada para los militantes y como intocable para los nuevos ejecutivos y muy especialmente para Serrano Suñer. La Sección Femenina fue, así, el verdadero punto de referencia de lo que solíamos llamar la “autenticidad”. Pocos años más tarde repetiríamos la tentativa de transferir el todo a la parte usando como santuario de la resistencia falangista la burocracia sindical. De momento sería la Sección Femenina — sus locales, sus congresos, sus publicaciones— la vestal colectiva del antiguo culto. Quizá fue una breve etapa de matriarcado (Ridruejo, 2007: 219-220).

Como se infiere también de las memorias de Ridruejo, los valores de la SF se habrían articulado no solo a través de una retórica política, sino que se habrían manifestado en una serie de rituales y símbolos presentes en todos sus actos públicos y que, por tanto, serán claves también en las imágenes cinematográficas de la organización que analizaremos en la tercera parte de esta investigación.

La actividad política de la SF se concentraba en sus Consejos Nacionales, congresos anuales³⁴ donde se exponían doctrinas y se realizaba el balance de las diferentes actividades sociales, culturales y propagandísticas realizadas. Un aspecto distintivo de los Consejos Nacionales era la elección de sus sedes que confería un elevado simbolismo a su celebración. Las reuniones comenzaban en una ciudad y concluían en otra, permitiendo que la organización trazara su propio *tiempo mítico* que identificaba el falangismo con los héroes, acontecimientos y edificios de la España del Siglo de Oro, siendo el principal punto de referencia el reinado de los Reyes Católicos. Así, las primeras reuniones políticas de la organización se celebraron en Salamanca-Valladolid (1937); Segovia-Ávila (1938) y en Zamora-León (1939). Esta continuidad simbólica con un pasado tenido por glorioso, también se plasmó en la estructura interna de la organización. Significativamente, la SF se apropió de la palabra “regidor”, utilizada en el Siglo de Oro, para denominar sus diferentes departamentos especializados y al personal encargado de dirigirlos. Su uso conjugaba nostalgia y modernidad, puesto que, si en el siglo XV, la “regidora” había sido simplemente la

³⁴ Desde 1952, y tras la celebración del XVI Consejo Nacional de la Sección Femenina, estas reuniones pasaron a tener un carácter bianual, puesto que se consideraba que la organización ya estaba lo suficientemente asentada y no requería una evaluación y seguimiento tan continuado. En esta decisión también pesaron los factores económicos, “tan importantes para nuestra precaria situación”, como señalaba la Delegación Nacional, de forma que los gastos ocasionados por los consejos podrían destinarse a otras actividades (Circular nº 47. Serie A de la Delegada Nacional, Madrid, 19/10/1952, AGA, Cultura: 51.41, Caja 633).

mujer del “regidor”, en la terminología de la SF su puesto gozaba de una autonomía considerable y carecía de un equivalente masculino (Richmond, 2004: 86).

Por otra parte, los Consejos Nacionales también permitieron que la organización elaborara sus *tradiciones inventadas* y estableciera vínculos con el pasado reciente, a través de la mitificación de escenarios y episodios de la Guerra Civil. De este modo, según Richmond (2004: 83), la SF habría sido precursora del proyecto franquista de posguerra de recrear la justificación de la contienda civil mediante la santificación de los escenarios de las batallas al celebrar sus consejos de 1940 en Madrid y Toledo y el de 1941 en Barcelona y Gerona. De igual forma, otras ciudades permitían establecer conexiones entre el Siglo de Oro y la Guerra Civil, a través de la rememoración de antiguas gestas (la reconquista de Granada, El Cid en Burgos), sin olvidar que la elección de otros escenarios respondía a su consideración de santuarios religiosos (Santiago de Compostela, Guadalupe, Zaragoza). En consonancia con esta topografía mítica, las Concentraciones Nacionales de la SF se celebraron en el Castillo de la Mota (1939) y en El Escorial (1944). Si en el primero Isabel la Católica había pasado sus últimos días, el segundo remitía al pasado imperial protagonizado por los Habsburgo, sin olvidar que allí habían sido trasladados los restos mortales de José Antonio en 1939.

Castilla, en tanto que corazón espiritual de la nación, y el Reinado de los Reyes Católicos, por tanto, ocuparon un lugar central en la ideología de la SF que cristalizó de forma simbólica y de facto con el establecimiento de su Escuela de Mandos en el Castillo de la Mota. Fue en el castillo vallisoletano donde la organización realizó su primer gran acto público y propagandístico: su I Concentración Nacional en 1939. Tras su celebración, el castillo fue restaurado expresamente para la organización —al igual que otros edificios que remitían al pasado imperial (Barrachina, 1996)— e inaugurado formalmente en mayo de 1942. El discurso pronunciado por Franco en su inauguración es meridiano a la hora de señalar el simbolismo nacionalista del lugar. Si el espacio ya atesoraba la semilla de la unidad territorial, la proyección imperial y las gestas de diferentes héroes y heroínas ampliamente enarbolados por los nacionalismos franquistas durante la Guerra Civil (Núñez Seixas, 2006), las mujeres de Falange podrían contribuir a su germinación dentro del Nuevo Estado franquista:

Yo deseo [...] que en esta misma tierra castellana, en la que galoparon recios los caballos del Cid, que pisaron suaves las sandalias de vuestra Patrona la Santa de Ávila y que recorrió en su trajinar guerrero la más grande de las reinas, encontréis la inspiración para hacer comprender a nuestra generación aquel testamento glorioso y sus tres mandatos: el amor a los pueblos de América, la integridad del territorio patrio y el espacio vital para nuestra España; que si aquellas generaciones lo olvidaron, a la nuestra le corresponde ejecutarlo. En vuestras manos deposito tan elevada misión (Fragmento del discurso de Franco, en Barrachina, 1996: 179).

En 1942, Medina del Campo y el Castillo de la Mota se convirtieron, por tanto, no solo en dos escenarios emblemáticos de la SF, sino en la SF *en sí misma*. En 1962, Franco confirmó esta asociación e inscribió simbólicamente a la Delegada Nacional de la SF en el linaje directo de la reina Isabel al concederle a Pilar Primo de Rivera el título de Condesa del Castillo de la Mota. Además, la organización explotó esta vinculación de diversas formas, aplicando el nombre Medina a una de sus publicaciones femeninas, así como a los círculos culturales que puso en marcha desde 1941, mostrando quizás, como sugiere Barrachina (1996), su voluntad expansionista y de conquista en el terreno cultural.

El Castillo de la Mota condensaba las dos filiaciones y guías directrices de la organización: el nombre de la academia para jerarquías allí ubicado fue “Escuela de Mandos José Antonio” y se consideraba que en esta casa matriz habitaría el espíritu de la reina Isabel la Católica. Como ha apuntado Richmond, la característica más notable del Castillo de la Mota fue la rapidez con que comenzaron a funcionar su identidad inventada y sus hábitos educativos, llegando a condensar el *estilo* y la *manera de ser* de la SF. En cierto sentido, la vida allí se pretendía un ejemplo de la familia falangista, en la que mujeres de toda España se reunían en camaradería para experimentar y formular de nuevo sus convicciones políticas. En otro plano, era una invención del hogar y la vida familiar, una teatralización de ciertos hábitos y funciones inherentes a la “misión transcendental” de las mujeres como constructoras de hogares (Richmond, 2004: 96). Junto con esta marca ideológica y de género, lo significativo de este y otros espacios destinados a la formación de las élites de la SF, es la conjunción simbólica propuesta: a una cuidada elección de la topografía se suma una operación onomástica que conecta el pasado glorioso con los mitos modernos y específicos del falangismo, en detrimento de la memoria histórica (Barrachina, 1996).

La identificación con Isabel la Católica, que en el Castillo de la Mota se condensaba en un doble nivel (físico y espiritual), se extendió a otros elementos hasta convertirse en una figura paradigmática para la organización. Su monograma, la “Y”, fue escogido por la SF como distintivo principal: fue su emblema identitario, el título de una de sus primeras revistas, y también la insignia con la que se reconocía públicamente el servicio prestado por las afiliadas, a través de ceremonias de imposición que suponían una variación femenina de los medios utilizados por Falange para honrar a sus héroes, “los caídos”. Con este fin, se establecieron tres categorías: la “Y” de oro, considerada la distinción de mayor rango, reservada, por tanto, para el reconocimiento de hechos heroicos en beneficio de la patria; la “Y” de plata, que distinguía a aquellas personas destacadas por haber mantenido alta la moral en momentos de duro sacrificio personal. La última “Y”, de color rojo, se concedía a quienes en el transcurso de tres años o más hubieran prestado servicios útiles a la SF

(Suárez Fernández, 1993: 101). Este sistema de distinciones era un reconocimiento al servicio y una importante línea que guiaba a la SF en la construcción de su propio pasado. De acuerdo con Richmond, el simbolismo de la letra “Y” tenía múltiples interpretaciones:

Era el monograma isabelino y también la conjunción copulativa. Además, era la primera letra de otro símbolo asociado a la reina: el yugo. Las tres eran representaciones de unidad y, en el contexto falangista, símbolos de lo que José Antonio había denominado “la poesía del Estado”. La literatura de la Sección Femenina la representaba, sobre todo, como símbolo del servicio (Richmond, 2004: 89).

Isabel la Católica y la patrona de la organización desde 1937, Santa Teresa de Jesús, se presentaban como figuras femeninas modélicas para los miembros de la organización. Asimismo fueron dos figuras históricas de referencia en la España franquista. La apropiación y manipulación de su memoria permitió al Régimen presentarlas como emblemas de los principales mitos hispánicos (el catolicismo patriótico, el espíritu guerrero y la centralidad cultural, religiosa y lingüística de Castilla), y constituyó una de las numerosas formas con las que este erosionó las fronteras entre lo sacro y lo profano. Una estrategia fundamental para presentar el golpe militar del 18 de julio de 1936 como una cruzada que abriría un nuevo capítulo para lograr la plenitud del destino histórico español (Di Febo, 1988). Esta tergiversación de valores, según Richmond, proporcionó a las afiliadas de la SF, una versión femenina del concepto joseantoniano del falangista ideal. Si José Antonio había descrito el servicio a Falange como “religioso y militar”, las vidas de Isabel y Teresa se idealizaron en la propaganda y los manuales de la SF para representar su equivalente femenino.

Además, ambas condensaban una serie de atributos y cualidades ambivalentes desde un punto de vista de género. Desde diferentes instancias oficiales y religiosas se invocaron como modelos de una feminidad tradicional (Di Febo, 2002), mientras que desde la SF fueron elogiadas por su capacidad intelectual y por su disposición para realizar labores domésticas, por su devoción religiosa y elevado sentido patriótico y también fueron presentadas como mujeres revolucionarias, al tiempo que se exaltaba su sacrificio y austeridad (Blasco Herranz, 2013; Richmond, 2004; Ofer, 2009). De hecho, la figura de Isabel la Católica fue ya invocada por parte de las mujeres falangistas durante la II República, como modelo femenino de fervor nacionalista que permitía que las mujeres se involucraran en la causa de FET y las JONS. El estudio de María Beatriz Delgado Bueno (2009), centrado en los primeros años de la organización, señala que fue la jonsista vallisoletana Rosario Pereda una de las primeras propagandistas femeninas que trazó esta vinculación simbólica posteriormente tan explotada:

Isabel la española, la de Castilla, la sin par hasta en el mote: tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando... Mote que nosotras las mujeres que altaneras y atrevidas militamos en las filas de Falange Española de las JONS hemos hechos ya nuestro, situándonos a vuestro lado. (Ovación). Y si de amar a España se trata, nuestro el mote de Isabel; como vosotros, tanto como vosotros la amaremos sus mujeres (Discurso de Rosario Pereda en Zamora, en *Arriba*, 25/4/1935, en Delgado Bueno, 2009: 169).

Vemos cómo la vida de Isabel la Católica permitió a la organización redefinir los límites del activismo femenino y demostrar que las mujeres españolas también podían “cambiar la historia” (Ofer, 2009: 61) y enmarcar su compromiso en un proyecto nacional que transcendía la realización individual, puesto que esta siempre quedaba supeditada a la jerarquía, la disciplina —debidas al género masculino, pero también a la escala de mandos femenina de la SF— y el servicio patriótico.

En líneas generales, la amalgama de virtudes de Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús plasmaba, por tanto, la manera de ser requerida a sus mandos. De acuerdo con el estudio de Richmond, la SF siempre encarnó el estilo de Falange. Un término que pese a su polisemia y, hasta cierto punto, vacuidad semántica (Llorente, 1995), remitía a unos atributos recurrentes, como la sobriedad, la veracidad, la alegría, el orgullo, el servicio y la disciplina en todos los órdenes de la vida privada y pública (Pemartín, 1941); y a unas funciones, el servicio en clave de milicia a la patria, al imperio y a Dios. La SF fue capaz de articular un cuidado núcleo simbólico singular y particular —una identidad falangista paralela y exclusivamente femenina, al margen de otros sectores del Movimiento Nacional— pero que, al mismo tiempo, encajó sin aparentes costuras en la ideología global del Régimen. La tarea no fue sencilla puesto que, como hemos visto a lo largo de este capítulo, las mujeres falangistas negociaron su identidad en relación, pero también en tensión, con otros parámetros de la españolidad franquista: el catolicismo, el nacionalismo tradicionalista y la domesticidad, manteniendo un difícil equilibrio entre imágenes y responsabilidades aparentemente irreconciliables que exigían:

Being a devout Catholic, without supporting clericalism, being a fervent nationalist and faithful follower of José Antonio, while taking issue with both the regime and the FET, being a working woman, a female politician, a mother-figure and a role-model to others (Ofer, 2009: 55)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

4. Articulación de la política cinematográfica franquista (1937-1945)

En 1943, año en que se había puesto en marcha la entidad NO-DO, y para conmemorar el séptimo aniversario del alzamiento, *Primer Plano*, la revista cinematográfica fundada en 1940 y dependiente del DNC, publicó un exaltado artículo que rememoraba en clave épica la producción cinematográfica del bando nacional durante la Guerra Civil. El artículo, además de concebir la misión del cine una actividad militar más (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 125), situaba el origen del *verdadero cine español* en la contienda. Esta había sido una gesta que había purificado la producción cinematográfica y que, por su inmersión documental en el conflicto, había logrado imprimir un estilo y una finalidad (la lealtad al Caudillo) al cine nacional que debía seguir vigente:

Fue igualmente la guerra la que dio un estilo, que hemos convenido en llamar épico y nacional, al lenguaje cinematográfico de los más recientes films, cuyo fondo hay que buscarle en los noticiarios y documentales que, sobre los caminos de guerra y al ritmo de la misma anécdota del frente, sobre el dramatismo cinematográfico de los bastidores, entre voladuras de la Universitaria o la precipitada visión de los avances, se realizaron. [...] El cine español aprendió su verdad en la lección de los campos abiertos de la batalla de Franco, formando entre sus mejores tropas de lucha y propaganda. No hubiéramos encontrado mejor procedimiento para purificar el cine que el que la guerra impuso, hispanificándose en la necesidad de improvisarlo todo: equipos técnicos, material, asuntos. [...] Nada habrá que pueda borrar este aprendizaje y en ello está la raíz y la justificación de lo que puede ser la cinematografía española. Como un soldado más en la hora de la guerra, a las órdenes de Franco. Y a la hora de la paz, también como un soldado más en la lealtad al Caudillo (“Heroica historia del cine evocada en 18 de julio”, *Primer Plano*, núm. 144, 18/7/1943: 4).

Como ocurrió con el resto de aspectos de la vida social y cultural del país, la Guerra Civil supuso una violenta ruptura en la cultura cinematográfica. La estructura empresarial que, tras una dificultosa adaptación al sonido, se había consolidado durante los años 30 se desmoronó rápidamente. La resolución del conflicto implicó el cierre de empresas, el exilio de parte de sus agentes (actores, directores, críticos...), sin olvidar la muerte de otros. En un enfrentamiento bélico, donde estaban en juego diversas visiones de España y de su configuración estatal y social, el potencial propagandístico de los medios de comunicación era evidente, y el cinematógrafo ocupó un lugar destacado, principalmente, aunque no de forma exclusiva, a través de aquellas modalidades fílmicas que aquí nos conciernen: el documental y el cine

informativo. Su producción, que hasta entonces había sido limitada, se incrementó sustancialmente, movilizando a todas las fuerzas en conflicto: partidos, sindicatos, gobiernos regionales y el estado central. Además, la Guerra Civil se convirtió en foco de atención de cineastas y países extranjeros, de forma que la intervención de las potencias foráneas —que contemplaban el conflicto español como el escenario en que se desarrollaban las tensiones internacionales entre democracia participativa, fascismo y comunismo— constituye un aspecto notable de la cinematografía bélica (Gubern, 1986; Paz y Montero, 1991: 227-278; Crusells, 2000; Castro de Paz y Castro de Paz, 2009; Benet, 2012: 120-161). En el caso del bando nacional, la colaboración de países afines como Alemania, Italia y Portugal —sin olvidar tampoco el apoyo de productoras privadas como CEA y CIFESA— sería determinante, puesto que cuando se declaró la sublevación militar, este apenas contaba con infraestructuras y medios técnicos y profesionales para desarrollar una producción cinematográfica propagandística sólida, ya que los principales focos de producción estaban en las ciudades que permanecieron leales al gobierno republicano: Madrid y Barcelona. Y, precisamente, estas limitaciones fueron exaltadas como signo de heroicidad (e incluso como una “victoria más del hombre sobre lo materialista”) en el artículo de *Primer Plano* anteriormente citado.

En este sentido, para las fuerzas rebeldes, la Guerra Civil supuso una suerte de *aprendizaje*. Como han expuesto Tranche y Sánchez-Biosca, el bando nacional “tuvo que aprender sobre la ‘marcha’ a mirar la guerra” (2011: 125). Esto es, tuvo que articular una retórica cinematográfica y unos modos de persuasión y, para ello, establecer una logística específica. Son estos los años en los que crea y consolida, a medida que las tropas rebeldes iban avanzando, unas estructuras organizativas y unas medidas políticas que, inspiradas en los fascismos europeos, terminarían de apuntalarse durante el primer franquismo. De forma no menos importante —y ya lo indicamos en el primer capítulo—, las producciones fílmicas del bando nacional durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra se convirtieron en un vehículo para *imaginar* y *narrar* los mitos y visiones (relativamente homogéneos) de la españolidad ansiada por el conjunto de fuerzas contrarrevolucionarias y antidemocráticas aglutinadas bajo el mando del ejército franquista.

Los aspectos organizativos, legislativos y, en buena medida, ideológicos de la cinematografía del bando nacional, desde sus orígenes hasta su cristalización en NO-DO, han sido excelentemente estudiados (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011; Díez Puertas, 2002; Hernández Robledo, 2003; Matud, 2007). Por tanto, este apartado de carácter contextual tiene como primer objetivo ubicar la fuentes audiovisuales de nuestro estudio en los diferentes aparatos de producción que el bando nacional puso en marcha durante el periodo, lo que implica trazar un somero recorrido por la articulación de la política cinematográfica falangista y franquista. Como ya indicamos

en el primer capítulo, las producciones cinematográficas protagonizadas por la SF durante el periodo aquí acotado se realizaron bajo los diferentes organismos que lideró Falange, tanto en la primigenia Sección Cinematográfica de FET y las JONS como en los sucesivos aparatos de carácter oficial: el DNC, institución creada en 1938, y NO-DO, entidad que, desde su creación en 1942, detendrá en exclusiva la producción de noticiarios y documentales de propaganda e informativos. Sin olvidar, su propio Departamento de Cinematografía, puesto en marcha en 1940, como una rama de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la organización. Esta contextualización nos permitirá asimismo, a partir de investigaciones previas, delimitar las líneas ideológicas y estrategias retóricas a través de las cuales estas piezas propagandísticas articularon un imaginario sobre la identidad española acorde a las visiones franquistas. Este examen discursivo, en el que prestaremos atención a las variaciones y continuidades, resulta fundamental para dilucidar, en la tercera parte de esta investigación, cómo encajó la representación cinematográfica de la SF en dichos argumentos propagandísticos. Por último, y de acuerdo con nuestro objetivo de dirimir el margen de actuación que la organización femenina fascista tuvo en su representación cinematográfica, en este capítulo señalaremos las relaciones que la SF estableció con los diferentes organismos oficiales para que estos filmaran noticias y documentales relativos a sus actividades políticas, sociales, formativas, deportivas y folclóricas. A continuación, dedicaremos un apartado a la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF con el propósito de describir su Departamento de Cinematografía, enmarcando sus producciones cinematográficas en un entramado propagandístico más amplio.

4.1. El cine de Falange

Falange Española fue la fuerza política que, dentro del bando sublevado, más conciencia tuvo sobre el poder persuasivo del cinematógrafo. El séptimo arte ya había ocupado un capítulo en la obra *Arte y Estado* de Giménez Caballero, que compilaba una serie de artículos aparecidos en la revista *Acción Española* a lo largo de 1935. Sin que hubiera una formulación teórica clara, Giménez Caballero destacaba su modernidad y señalaba que, como el resto de las artes, debía estar supeditado a una entidad superior (el Estado). Asimismo, y en referencia a la situación actual de la cinematografía española, denunciaba su dependencia internacional y subrayaba la labor espiritual que España estaba destinada a ocupar en dicho arte (Giménez Caballero, 2009: 209). Otros falangistas también mostraron su entusiasmo frente al cinematógrafo. Así, Ramiro Ledesma Ramos le atribuyó los valores que la propia Falange pretendía encarnar (novedad, vitalismo y populismo): “El cinema es la contribución más genial a un nuevo

estilo de vitalidad... Es popular, y ésta es una de sus máximas virtudes" ("Cinema y arte nuevo", *La Gaceta Literaria*, núm. 43, 1928, en Díez Puertas, 2002: 52).

Si bien la actividad cinematográfica de Falange no dejó de ser anecdótica con anterioridad al alzamiento del 18 de julio (Díez Puertas, 2002: 253-254), la Guerra Civil catalizó su desarrollo hasta el punto de convertirse en la fuerza política responsable del diseño y dirección de la organización cinematográfica posterior, dejando atrás a otras fuerzas sublevadas —requetés, dirigentes de extracción católica y militar— que, en un principio, habían dirigido los organismos cinematográficos del Estado (Díez Puertas, 2002; Hernández Robledo, 2003: 25-36). Para ello, Falange contaba con una doctrina sólida, de marcado carácter simbólico, estético y escenográfico, patente en su gusto por el ceremonial y los rituales fastuosos, en la inclinación a los símbolos y en la voluntad de construir un vínculo entre el líder y la masa (Mainer, 1971: 23; Llorente, 1995: 48; Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 27;). En suma, una suerte de "religión política" (Mosse, 2005) de la que daría buena cuenta el cinematógrafo. Además, disponía de un elaborado ideario nacionalista y una particular lectura de la decadencia de España y del renacimiento patrio, cuyo fulgor se vislumbraba gracias a la Guerra Civil. El medio cinematográfico se convertirá, en sus manos, en un "espacio fértil en el que se acuñan [...] los mitos y símbolos que el curso de la guerra va generando" (Tranche, 2007: 51). No obstante cabe adelantar, siguiendo a Tranche y Sánchez-Biosca (2011), que la impronta falangista que presentan estas producciones —incluso en la primera etapa de NO-DO— no puede considerarse un reflejo directo del poder que esta fuerza política detentó dentro del régimen franquista. En ocasiones, sería lo contrario.

Fue en enero de 1937 cuando Falange creó su Sección de Fotografía y Cine, de carácter modesto y que apenas logró realizar algunos breves reportajes y noticias de circulación interna (Fernández Cuenca, 1972: 231). Su existencia, además, fue breve puesto que en abril de ese mismo año se dictó el decreto de unificación con el que nacía el nuevo partido: FET y de las JONS. La unificación supuso una reformulación interna de la propaganda y el nacimiento de una nueva entidad: la Sección de Cine de FET y de las JONS, que dependía de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, ahora dirigida por Fermín Yzurdiaga, el *cura azul*, en sustitución de Vicente Cadenas³⁵.

Cabría pensar que la unificación —o "golpe de estado a la inversa", como años más tarde la definiría Ridruejo en sus memorias (2007: 225)—, habría supuesto una variación en la orientación ideológica de la propaganda, de forma que las producciones cinematográficas insistirían en la integración de todas las fuerzas contrarrevolucionarias. Mientras que el punto de vista armónico y unitario se

³⁵ José Antonio había nombrado a Vicente Cadenas jefe nacional de Prensa y Propaganda en abril de 1936 para reforzar este campo de acción. Cadenas se había instruido en Alemania y su intención era seguir el modelo de propaganda nazi para organizar los medios de comunicación de Falange, de forma que cada uno tuviera una misión específica y ampliando esta esfera a otros ámbitos como la creación de una escuela de periodismo o de estudios políticos (Ellwood, 2001: 87).

privilegió en los documentales sobre el discurrir de la contienda *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* y *Los conquistadores del Norte*, otras producciones como *España Heroica* (1938) despertaron las iras de los tradicionalistas, quienes consideraron que se les había restado protagonismo en la contienda en beneficio exclusivo de Falange (Díez Puertas, 2002: 270-271; Sánchez-Biosca, 2009a: 79-95). Por tanto, no solo prevaleció el sello falangista, sino que, tras la unificación, esta área del partido comenzó su despegue (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 34). A partir de este momento, la Sección de Cine del partido formó sus equipos con parte del personal y recursos de las productoras privadas CEA y CIFESA y estableció contactos con entidades alemanas (Hispano Film Produktion y UFA) para conseguir más medios de producción y una mejor cobertura cinematográfica de los acontecimientos bélicos. Además, en estas primeras piezas ya están trazados los grandes ejes de lo que será la ideología nacional. A saber, la presentación de las organizaciones de encuadramiento (milicias de Falange, SF o Auxilio Social); el trabajo como feliz resultado de una sociedad corporativa; los ceremoniales conmemorativos, de exaltación y funerarios; la visión del enemigo asociada a la destrucción de objetivos civiles y a la furia anticlerical; y un estilo retórico que acabará por convertirse en el lenguaje oficial del Régimen (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 37-40).

Muchos de estos rasgos se encuentran, como veremos en el siguiente capítulo, en el primer acto político de la SF que registró la Sección de Cine de FET y de las JONS en un reportaje de título homónimo: *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia* (1938), del que actualmente se conserva un fragmento de siete minutos. Este reportaje, que recoge el congreso que la organización celebró en Segovia y Ávila en enero de ese mismo año, tiene un alto contenido simbólico. El tiempo mítico del nacionalismo falangista se traza claramente aquí al vincular a la organización con un pasado glorioso (representado por Isabel la Católica) que pretende proyectarse al futuro “para fundar el nuevo destino español”, como señala la narración. Por otra parte, el reportaje ya delimitaba el núcleo simbólico de la organización, con la invocación de las dos figuras femeninas que le servirían de modelo: Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús.

La rama femenina del partido también tuvo una notable presencia en la serie de producciones cinematográficas destinadas a su difusión en Iberoamérica, producidas bajo el amparo del Servicio de Cine de la Sección Iberoamericana del partido, dependiente del Servicio Nacional de Falange Exterior y dirigidas por Joaquín Martínez Arboleya y Antonio Solano. Además de realizar varios documentales, esta sección también trató de poner en marcha un noticiario internacional que solo tuvo dos números: *Primer Noticiario Especial para América* en 1937 y el *Segundo Noticiario Intercontinental* en 1938 (Díez Puertas, 2002: 302-304). La SF quedó retratada, por un

lado, en *España Azul* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937), un documental que incluye un mensaje de Pilar Primo de Rivera a las mujeres americanas; y, por otro lado, su rama argentina apareció en el documental *Voluntad: la Falange en Argentina* (Joaquín Martínez Arboleya, 1938), pieza en la que se solicita a las mujeres argentinas el apoyo material y económico a España (particularmente que cedan sus joyas) y en la que se muestra el trabajo de las afiliadas bonaerenses (costura y recogida de ropa) como una “ofrenda a la madre patria”, según la altisonante y exaltada locución.

De acuerdo con el propio Solano, estas actividades tuvieron un eco simbólico (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 36), pero demuestran el empeño de Falange por mantener sus propios medios de comunicación y por tratar que estos tuvieran vocación imperial³⁶. En consonancia con el ideario imperialista falangista, su contenido permite apreciar cómo España se presenta como un país que apela a la fraternidad, pero siempre desde una posición tutelar, tal y como se establecía en el tercero de los 26 puntos de su programa: “España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales”.

La Sección de Cine de FET y de las JONS cesó prácticamente sus actividades con la creación del DNC en 1938 y el paso de su personal y medios a depender de este nuevo organismo estatal, en parte, como reconocimiento de su “estimable” labor cinematográfica (García Viñolas, en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 43). De este modo, como resume Tranche:

A la iniciativa previa falangista de crear órganos de difusión y propaganda propios se le dio cauce oficial, en un momento en el que este sector había logrado, a través de Serrano Suñer, una presencia destacada en el poder (pese a haber quedado nominalmente ‘diluido’ en el partido único, tal y como pretendía Franco) (Tranche y Sánchez- Biosca, 2006: 35).

³⁶ Falange habría mantenido en Buenos Aires, durante 1938 y 1939, una edición semanal del periódico *Arriba* (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 36). Por otra parte, la voluntad de articular una propaganda cinematográfica autónoma y de marcado acento expansionista hacia Latinoamérica se prolongaría hasta casi la mitad de la década de los 40. Con NO-DO en pleno rendimiento, en 1943 surgió un nuevo intento de editar un noticiario propio de Falange, que no llegó a cuajar. Se sugerían no solo unos principios filosóficos del cine oficial, sino también una posible vía alternativa a los circuitos comerciales de exhibición para difundir las películas producidas. La idea era producir películas dogmáticas sobre la Doctrina Nacional y también cintas “poemáticas”, que abordarían ciertos valores hispanos: loas al campo, al cine y a la religiosidad. (Hernández Robledo, 2003: 177). Mientras, en 1943 hizo su aparición el denominado *Noticiario de Falange Exterior*, realizado a partir de noticias extraídas del mismo NO-DO que, sin embargo, tuvo una existencia breve —de noviembre de 1943 a diciembre de 1944— y una repercusión anecdótica (Hernández Robledo, 2003: 174-175).

4.2. El Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1941)

Un año y medio después de iniciada la guerra se pone en marcha el primer proyecto para organizar el cine y la propaganda del bando nacional, el DNC³⁷, que corría en paralelo a otro de mayor calado como fue la constitución en enero de 1938 del primer gobierno presidido por Franco y la promulgación de la Ley de Administración del Estado, que sustituyó a la Junta Técnica de Burgos, creada en octubre de 1936.

Con el recién autoproclamado gobierno se llevó a cabo una profunda remodelación de los servicios de propaganda: la Delegación Nacional del Estado para Prensa y Propaganda de FET y de las JONS pasó a depender del Ministerio del Interior, con el nombre de Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Las razones estratégicas de esta estructuración fueron expuestas más tarde en un informe fechado el 4 de enero de 1939: "El Departamento de Cinematografía se sitúa dentro del Ministerio de la Gobernación [antes Interior], porque es éste el llamado a utilizar la gran influencia social del cine para dirigir las masas de opinión por los cauces que interesen al Estado" (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 22).

La Delegación Nacional de Prensa y Propaganda se desdobló, a su vez, en dos organismos: el Servicio Nacional de Prensa, al frente del cual se situó a José Antonio Giménez-Arnau, y el Servicio Nacional de Propaganda, dirigido por Dionisio Ridruejo; mientras que otros destacados intelectuales e ideólogos falangistas como Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar también se incorporaron al nuevo organismo, el primero en el Servicio de Ediciones y el segundo en Radio. Estamos por tanto ante un primer proyecto estatal, que duró hasta mayo de 1941, de clara orientación falangista. Por otra parte, el partido, además de copar los puestos del nuevo organismo gubernamental, que asimilaba además su esquema organizativo e integraba a sus principales cuadros, conservaba su propio servicio de prensa y propaganda. Una duplicidad de estructuras que, en última instancia, derivó en la articulación de un programa común de actuaciones (Hernández Robledo, 2003: 37), y así el organismo cinematográfico oficial (DNC), heredero en contenido y estructura de la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS, trató de trasladar al campo cinematográfico las ambiciones totalitarias de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 89).

El DNC se creó el 1 de abril de 1938 bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas, antiguo legionario y hombre decidido a suplir las iniciales carencias cinematográficas del bando nacional. García Viñolas consideraba que la producción española había estado desamparada desde el punto de vista oficial y desorientada en el

³⁷ El antecedente directo del DNC fue el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, reconvertido por Ernesto Giménez Caballero y José Millán-Astray en la Oficina de Prensa y Propaganda, poco significativa por falta de recursos. En enero de 1937 se estableció en Salamanca la Delegación Nacional del Estado para Prensa y Propaganda, dirigida por Vicente Gay, y cuyas funciones estaban centradas en la contrapropaganda y la censura de la información. Su primer proyecto cinematográfico fue *Altavoces del frente* para el que se había pensado como director a Enrique Guerner y como guionista a Edgar Neville (Álvarez y Sala, 2000: 163-170).

terreno privado (Hernández Robledo, 2003: 37). Así, los objetivos declarados de la nueva entidad eran nacionalizar el cine y utilizar el cine como mecanismo de nacionalización, como se indicaba en su informe de constitución: “Ninguna actividad Cinematográfica dentro de la Nación podrá quedar fuera de la competencia y alcance de este DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA” (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 89). La radicalidad y novedad del organismo residía en sus aspiraciones propagandísticas y totalitarias: a través de él se pretendía ejercer un control absoluto de todos los resortes de la cinematografía, desde los que se atribuye el propio Estado hasta los que cede, bajo su control y supervisión, a manos privadas (ibídem: 21).

Esta política cinematográfica, de carácter proteccionista, intervencionista y doctrinaria, quedaría claramente plasmada en las funciones que se arrogó el DNC, recogidas en el citado informe de constitución y en diversas memorias anuales sobre su funcionamiento. En primer lugar, la producción estatal de noticiarios y documentales que representaran en el mundo a “la verdadera España” y prestaran la mayor atención a “las escenas directas de la guerra y los actos en que intervenga S.E. el Jefe del Estado”. En segundo lugar, la vigilancia de la producción extranjera referida al conflicto y la incautación de aquella contraria a su causa. Y, en tercer lugar, el control, orientación y regulación de la producción nacional privada y de la producción extranjera importada (Díez Puertas, 2002; Tranche y Sánchez-Biosca, 2011), con la finalidad de que el cine “sea digno de los valores espirituales de nuestra patria” (en Matud, 2007: 54). En otra línea de acción no menos importante, el DNC adoptó también una serie de disposiciones relativas a la circulación de sus producciones: la exhibición comercial en salas de cine, la distribución internacional, la organización de sesiones de propaganda destinadas tanto a las altas jerarquías del bando nacional como a la población de ciudades recién “liberadas” y la difusión pública de sus actividades en otros medios de comunicación (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 92).

No obstante, el desarrollo jurídico completo del DNC no se produciría hasta 1940, de forma que durante sus dos primeros años de vida su funcionamiento habría dependido de unas pocas disposiciones dictadas por el Ministerio del Interior. Una orden del 21 de febrero de 1940 del ahora denominado Ministerio de Gobernación estableció tanto sus funciones como los límites de su actuación. El tardío reconocimiento legal del DNC, dos años después de su constitución, habría obedecido al interés de García Viñolas para que la institución asumiera todas las competencias cinematográficas, entre ellas la censura, habiendo chocado en este tiempo con otras instituciones y con los intereses que estas representaban (Hernández Robledo, 2003).

4.2.1. Las producciones del DNC

El DNC fue capaz de poner en marcha su proyecto propagandístico más importante: *El Noticiero Español*, cuya primera edición data de junio de 1938. Y es que no podemos olvidar que, tan solo un año antes, se consideraba casi imposible sacar a la luz un noticiero propio:

El proyecto de hacer un noticiero semanal exclusivamente español, no pasa de ser una idea, pues además de carecer de medios para ello, no existen en España, actualmente, ni talleres, ni personal especializado en este trabajo (“Nota del Comandante de Ingenieros encargado del Despacho al Sr. General Jefe del Estado Mayor del Cuartel General del Generalísimo”, Salamanca, 30/11/1937. AGA, Caja 266, en Bizcarrondo, 1996: 80).

En total se realizaron 32 números y cuatro ediciones especiales (todas ellas en 1939): *La liberación de Barcelona*, *La Gran Parada Militar en Barcelona*, *La liberación de Madrid* y *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid*. Este noticiero siguió produciéndose hasta 1941 y su distribución se concedió a Hispania Tobis, S.A., filial española de la alemana Tobis. La colaboración alemana fue clave para la puesta en marcha del noticiero: a cambio de la exclusiva en la distribución, Tobis suministró gratuitamente el material negativo y los medios de montaje. Su circulación, no obstante, se vio lastrada por el número insuficiente de copias y por el desfase temporal entre la producción y la exhibición (Hernández Robledo, 2003: 45; Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 115-116).

El Noticiero Español sería una referencia ineludible, casi a modo de contraejemplo, para la posterior puesta en marcha del noticiero NO-DO que, acorde con los nuevos tiempos posbélicos, debía aprender a compaginar información y propaganda, instrucción y entretenimiento (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 253). Pese a que *El Noticiero Español* no cumpliera estrictamente los parámetros de un noticiero cinematográfico de la época (similar duración por edición, emisión regular, variedad de temas tratados o inclusión de noticias de entretenimiento, entre otros), sí que el conjunto de sus ediciones presenta una impronta y un estilo claramente reconocibles (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006). En él prima la voluntad propagandística frente a la informativa, se busca “transmitir, en definitiva, la doctrina de los vencedores, o de los que van venciendo, e imprimirla sobre el conjunto de la sociedad cuyo control progresivamente asumen” (Bizcarrondo, 1996: 81). Este carácter persuasivo, e incluso aleccionador³⁸, quedó claramente pautado en una serie de consignas que indicaban el tratamiento y el montaje de las noticias, pero también fue evidente en las estrategias retóricas y formales que desplegó. En opinión de Sánchez-Biosca, su carácter

³⁸ Cabe resaltar la función que cumplió el noticiero como medio “aleccionador” de las poblaciones recién ocupadas. Así, tanto en Madrid como en Barcelona, nada más llegar el ejército de Franco, se realizan proyecciones en los principales cines de ambas ciudades con material del DNC (Díez Puertas, 1997).

“virulento, combativo, ofensivo para con el enemigo, pero también arriesgado en estrategias discursivas [...] hicieron de los tres años siguientes uno de los periodos más enfervorecidos de la propaganda fascista o fascistizante en España” (2009b).

Algunos de estos recursos expresivos y formales serían la manipulación de los materiales incautados al otro bando para incluirlos en sus ediciones con un nuevo texto en *over* que ridiculiza y denigra al contrario; la resignificación semántica de una noticia neutra mediante la inclusión de planos (por ejemplo, símbolos patrios) que invitan a hacer una lectura política del mismo hecho; la reconstrucción de situaciones para la cámara; el uso del sonido directo en intervenciones que no son espontáneas sino recitadas, quedando el testimonio convertido en una forma encubierta de discurso político expresamente concebido para la cámara; el uso de una locución y una retórica altisonante, inflada, imperativa e, incluso, amenazante; y la amplificación de la imagen y la narración mediante una música sinfónica, inspirada en los noticiarios y documentales nacionalsocialistas (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 188-190 y 253).

Por lo que respecta a sus contenidos, el principal mensaje que transmitió *El Noticario Español* fue el sentido de “reconquista” atribuido a la guerra y, en paralelo, la idea de “reconstrucción” de la patria siguiendo una concepción piramidal, jerárquica y castrense de la sociedad. Desde diferentes perspectivas analíticas y metodológicas, los principales estudios del noticario señalan el protagonismo que se concedió a Franco, al Ejército y a las diferentes ramas de FET y de las JONS, perfilando el Nuevo Estado como una nación fuertemente militarizada, donde el Caudillo supervisaba y garantizaba un proyecto integrador de la sociedad española y donde las entidades de encuadramiento falangista (entre ellas la SF) encauzaba las aspiraciones políticas de la población (Bizcarrondo, 1996; Díez Puertas, 2002; Hernández Robledo, 2003).

Estas líneas discursivas dan buena cuenta de cómo *El Noticario Español* fue capaz de cumplir con los objetivos diseñados por García Viñolas y recogidos en un documento titulado “Consigna”:

Destacar la personalidad del Caudillo; recoger las actividades de la Falange, la índole religiosa de nuestros actos en su parte fundamental, la obra social del Nuevo Estado, la incorporación del pueblo a las tareas, las relaciones de España en el extranjero, y las manifestaciones de dominio marxista que dejaron las ciudades liberadas, para contraste de nuestra obra de reconstrucción (“Consigna”, 31/5/1938, en Tranche y Sánchez-Biosca 2011: 473).

Por lo que respecta al cine documental, también tuvo un destacado valor propagandístico y así lo contemplaba el informe de constitución del DNC: “Los documentales tendrán un carácter eminentemente formativo frente al carácter informativo de los Noticiarios, como cumple a la vida de nuestra Patria en trance de reconstrucción espiritual” (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 102). El organismo logró

mantener un ritmo considerable de producción de documentales —o, al menos, acorde a su trayectoria administrativa y a las estrecheces materiales— aunque fue menor que el de las productoras privadas y otras organizaciones afines al Estado (un análisis comparativo en Matud, 2007: 62-71). En cuanto a su contenido, los documentales abordaron de forma pormenorizada los aspectos tratados en *El Noticiero Español*: el resultado de los combates, los actos públicos de las organizaciones falangistas, las celebraciones de la ocupación de ciudades y la victoria, la denostación del enemigo y la imagen pública de Franco (una clasificación pormenorizada en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 102-103).

En líneas generales, la importancia propagandística de las producciones del DNC, más allá de sus motivos específicos, radicaría en su voluntad de articular una serie de mitos, rituales y símbolos que sustentarán la idea de nación y españolidad. Un espíritu español que se apoyaría en dos ideas fundamentales. En primer lugar, la identificación consustancial entre lo cristiano y lo nacional siguiendo las nociones de Menéndez Pelayo. Y en segundo lugar, una concepción mítica del tiempo de corte palingenésico. Así, algunos de los motivos de la España nacionalista como la unidad nacional encarnada por los Reyes Católicos, el Imperio representado asimismo por Felipe II, la identificación de Castilla como la entraña del país encontraron su reflejo en el presente a través de la invocación cinematográfica de una serie de símbolos (como el yugo y las flechas), espacios físicos o palabras con resonancias centenarias como raza, imperio o fuerza étnica (Sánchez-Biosca, 2009a: 88). A través de estos motivos pertenecientes a un pasado glorioso, y enarbolados también desde el medio fílmico para justificar el golpe militar, el presente encontraba su reflejo, su modelo y su legitimación.

Al amparo del DNC se produce en 1939 *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*, el registro del primer gran acto propagandístico que protagonizó la SF tras la Guerra Civil. Precisamente la colaboración con otras instituciones oficiales quedó formalizada a través del BOE, cuando en 1940 se publicaron las esferas de competencia del DNC. Junto con el resto de funciones del organismo³⁹, se estableció “la necesaria coordinación del Departamento de Cinematografía que se crea, en su aspecto cinematográfico, con todas aquellas Secciones que dentro de los Organismos del Estado y del Movimiento se constituyan para ejercer la propaganda cinematográfica de

³⁹ El resto de funciones serían: 1) tramitar los permisos de rodaje; 2) dirigir y actuar de intermediario de las instituciones o asociaciones cinematográficas que no tengan un carácter exclusivamente industrial o comercial o caigan dentro de las Organizaciones Sindicales del Estado y del Movimiento; 3) establecer las bases para una futura Escuela de Cine; 4) representar a España en sus relaciones con la cinematografía extranjera cuando se traten temas de competencia nacional; 5) presidir la Comisión de Censura Cinematográfica; 6) acometer directamente, o por medio de las entidades adecuadas cuyo establecimiento promueva, la producción de filmes de propaganda, noticiarios y documentales que tendrán a su vez un carácter informativo y formativo de la conciencia popular española, de acuerdo con las directrices políticas del Nuevo Estado; 7) dirigir y orientar el periodismo cinematográfico, incluida la dirección de la revista semanal *Primer Plano*; 8) vigilar y orientar los proyectos privados de producción cinematográfica nacional (Diez Puertas, 2002: 278).

ellos". Es decir, de forma oficial se concretaba la colaboración con los diversos Ministerios y con el Frente de Juventudes, Educación y Descanso o la SF, entre otros organismos, para dar cauce a sus producciones cinematográficas.

Una vez concluida la Guerra Civil, comienza el declive del DNC y su producción cae bajo mínimos. *El Noticiero Español* apenas consigue superar la edición mensual y no recibe ningún trato preferente respecto a los noticiarios extranjeros que compiten con él. Entre marzo de 1940 y 1941, solo se realiza una (la última) edición del noticiero y la producción documental entra en idéntico declive: si en 1939 se habían realizado catorce documentales, en 1941, solo serían dos. Sobre el papel hubo varios intentos de reorganizar la producción cinematográfica nacional y establecer un noticiero estatal en clave de monopolio, pero lo cierto es que se vació de contenido al DNC (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 116-122). Su destino quedaría definitivamente sellado en 1941, con el cese del equipo de propaganda de Ramón Serrano Suñer tras la crisis política desatada en mayo de ese año⁴⁰.

A partir de entonces, el DNC se transforma en el Servicio de Cinematografía de la Delegación de Cinematografía y Teatro dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS (VSEP), al frente de la cual se puso a Gabriel Arias-Salgado. En este ínterin, hasta la puesta en marcha de NO-DO, se realizaron dos piezas clave de la propaganda franquista *Desfile de la Victoria 1941* y *Día de la Victoria 1942* (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 295-321), pero otros proyectos quedaron inconclusos por falta de presupuesto. En este sentido, es interesante un oficio que dirigió el responsable del Negociado de Producción (dependiente de la nueva Sección de Cinematografía), Joaquín Argamasilla, al vicesecretario de Educación Popular, con fecha de 24 de agosto de 1942. En él solicitaba dinero para cubrir los gastos de filmación de una serie de acontecimientos rodados sin presupuesto previo debido a la gran urgencia con que ordenó su realización la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Entre estos actos se encontraría *Castillo de la Mota (entrega del castillo a la Sección Femenina con asistencia de S.E. el Caudillo, 29.V.1942)*, una pieza que no se conserva en la actualidad y que, al no constar en los informes de distribución de la SF, parece que no llegó a montarse. Ese mismo oficio expresaba la conveniencia de retomar la propaganda cinematográfica, prácticamente abandonada. Según sus palabras, la VSEP debía mantener esta opción dentro de sus planes de penetración ideológica, elaborando documentales oficiales que difundieran dos tipos de contenidos: por un lado, aquellos destinados a difundir los valores, energías y virtudes de España y, por

⁴⁰ El 5 de mayo de 1941 Franco nombró titular de Gobernación al coronel Valentín Galarza en sustitución de Serrano Suñer, lo que provocó un profundo malestar entre los viejos falangistas. Galarza inició una campaña contra Falange: destituyó a varios cargos del ministerio y revocó el decreto que libraba al partido único de la censura de sus órganos de expresión. En respuesta, el diario *Arriba* publicó un airado artículo en contra Galarza, lo que desencadenó un nuevo reajuste y el cese de Ridruejo y Tovar de sus cargos dentro de la propaganda.

otro, aquellos destinados a difundir la doctrina y obra de Falange (Hernández Robledo, 2003: 60). No habría sido esta la primera vez que Argamasilla expresaba la conveniencia de retomar la producción propagandística. En abril de ese mismo año ya había formulado la necesidad de realizar un noticiario oficial, de carácter exclusivo y de proyección obligatoria (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 43). Como veremos en los siguientes epígrafes, en el periodo de dejación productiva del DNC, no solo se abrió el debate sobre la exigencia de contar de nuevo con un noticiario cinematográfico estatal, sino que, por su cuenta, diversas delegaciones de FET y de las JONS, entre ellas la SF, organizaron servicios cinematográficos para satisfacer sus propias necesidades de propaganda.

Es en la crisis de mayo de 1941, donde suele establecerse la pérdida de control de la propaganda por parte de Falange⁴¹. Sin embargo, esta pérdida no significa que su esfera de influencia desaparezca. Pese al cambio administrativo —traslado del las competencias cinematográficas del Ministerio de Gobernación a la VSEP—, desde mayo de 1941 hasta julio de 1945 (cuando se produce una nueva reordenación) persisten buena parte de las iniciativas falangistas, al tiempo que se diversifican las actividades orientadoras y se mantiene el control de los medios de comunicación. No obstante, estamos también ante *otra* Falange: la salida de Ridruejo y Tovar y la incorporación de José Luis Arrese a la Secretaría General del Movimiento marcan el principio del fin del proyecto fascista de Falange. Esta abandonó su proyecto nacionalizador fascista —basado en los mitos de la revolución y la palingenesia— y progresivamente lo sustituyó por otro que multiplicaba los puntos de contacto con el nacionalismo de Acción Española: católico, reaccionario, complaciente y de “puertas adentro” (Saz Campos, 2003: 309 y ss.). La propaganda cinematográfica fue testigo de este viraje ideológico, aunque, como señala Sánchez-Biosca, los mitos ya habían quedado impresos:

NO-DO no cesará, en sus secciones más “duras”, de recordar las virtudes de la “Cruzada”, deteniéndose en ceremoniales ante los caídos y en los lugares de memoria del régimen, de pasear su mirada por las escuelas de la Sección Femenina y los campamentos del Frente de Juventudes y, desde luego, de sumirnos en un arsenal simbólico profuso e ideológicamente inequívoco (Sánchez-Biosca, 2009b).

⁴¹ Además, los servicios paralelos de propaganda que tenía Falange quedaron integrados en la nueva Vicesecretaría de Educación Popular, sin olvidar tampoco que los doce Servicios Nacionales establecidos por Serrano Suñer en 1938 vinculados con la propaganda y la acción social quedaron reducidos a cuatro Vicesecretarías: las ya citadas de Educación Popular, Obras Sociales, Servicios y General del Movimiento.

4.3. La política cinematografía del Nuevo Estado franquista

Como hemos señalado en el epígrafe anterior, durante los primeros años de la posguerra se produjeron una serie de cambios de dependencia administrativa en la cinematografía franquista, cuya primera consecuencia política fue el desplazamiento del equipo que conformaba el ala dura de Falange en 1941. En paralelo, vimos también cómo, tras la Guerra Civil, la producción oficial decayó considerablemente: apenas se logró mantener una edición mensual de *El Noticiero Español* y lo mismo ocurrió con la producción de documentales propagandísticos cuya realización se redujo drásticamente (Hernández Robledo, 2003: 54), hasta el punto de que algunos proyectos quedaron inconclusos. Sin embargo, esta falta de interés estatal por la producción de cine propagandístico fue compatible con una creciente actividad legislativa dirigida a establecer un férreo control de la cinematografía. Mientras, desde los medios intelectuales y cinematográficos, así como desde las instancias oficiales, proliferaron las proclamas y las argumentaciones sobre el destacado papel que el cine estaba destinado a cumplir en el marco del Nuevo Estado franquista: extremándose los debates — presentes desde los 20, como apuntamos en el segundo capítulo— sobre las verdaderas esencias de la españolidad cinematográfica y sobre el rol que debía desempeñar el Estado como vigía y promotor de la producción cinematográfica (Nieto, 2009: 79-141).

De este modo, la creación de NO-DO se inscribe tanto en unos conflictos políticos (nacionales e internacionales, como veremos a continuación) como en unas formas de pensar la función del cine documental e informativo (obviamente, siempre como espejo y proyección de la *nueva españolidad*) no siempre coincidentes, especialmente si tenemos en cuenta la polisemia inherente a los conceptos político, propagandístico e informativo asociados al cine informativo y documental que, al calor de la recién terminada contienda y como reflejo de la politización que el documental experimentó durante la II Guerra Mundial (Barnouw, 1996: 77-155; Paz y Montero, 1991: 279-373; McLane, 2012: 117-158), se vio agudizada durante los primeros años 40. Sin olvidar tampoco que NO-DO se insertó también en una política cinematográfica, en buena medida inspirada en de la Italia fascista (Benet, 2012: 180) y destinada a lograr el control absoluto de todos los resortes de la producción fílmica, que el Estado puso en marcha o redefinió antes de su creación.

Antes de adentrarnos en la entidad NO-DO (sus orígenes, principios ideológicos y el lugar que la SF ocupó en sus producciones), consideramos oportuno desbrozar brevemente las principales medidas cinematográficas que el Régimen adoptó (como la censura y los incentivos a la producción nacional) para que la cinematográfica nacional y extranjera discurriera bajo sus cauces ideológicos, para contribuir a la unificación lingüística del territorio y para fomentar/proteger la industria autóctona. Tres estrategias que, desde una perspectiva más amplia, se

derivaron también de la política económica autárquica que afectó a todos los sectores del país y del control político y moral establecido sobre los medios de comunicación y de entretenimiento (Benet, 2012: 180).

La censura fue una de las primeras medidas que el bando nacional adoptó respecto al cinematógrafo con la creación en 1937 de los Gabinetes de Censura Cinematográfica de Sevilla y de La Coruña, siendo sus competencias posteriormente asumidas por el DNC. Cuando ese departamento se transfirió a la VSEP, se creó la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, encargada de elaborar los informes de censura, y la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica, a cargo de las apelaciones de revisión. Una reorganización (23/10/1942) que, tras cinco años de experiencia previa, suponía cierta sistematización jurídica de las exigencias derivadas de las necesidades políticas e ideológicas en la vigilancia y control (Gubern, 1981: 47). La censura se aplicaba tanto a los guiones y argumentos cinematográficos como a los filmes terminados y se ejercía con especial celo en el ámbito político, religioso, militar y en el de la moral sexual (ibídem).

Otro mecanismo de control importante —y vinculado tanto a la censura como a las medidas de fomento del cine nacional— fue el doblaje al castellano. Su carácter obligatorio fue una medida presuntamente oficial, pero que, como ha puntualizado Román Gubern (1997), nunca llegó a tener valor jurídico al no publicarse en el Boletín Oficial del Estado. Así, la famosa Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 por la que quedaba “prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español”, tuvo como órgano de difusión la revista cinematográfica oficial del Régimen: *Primer Plano*. En cualquier caso, se trató de una norma que se impuso de facto y que los empresarios cinematográficos siguieron al concederle valor legal al texto de la citada revista, por afinidad ideológica o, quizás, porque consideraron que era lo más beneficioso para su negocio. De hecho, como el mismo Gubern apunta (1997: 14), en julio de ese mismo 1941, desde el Sindicato Nacional del Espectáculo se dictó una circular que recordaba la prohibición terminante de proyectar películas en idioma extranjeros, haciendo responsables de tal infracción a sus distribuidores y exhibidores. La publicación de esta misiva y su tono severo, siguiendo nuevamente al citado historiador, dan cuenta, por un lado, de que la norma no se estaba siempre cumpliendo y, por otro, del destacado papel que el aparato falangista tuvo en la implantación táctica del doblaje obligatorio en España, puesto que esta medida se había implantado en el país que servía de modelo: la Italia de Mussolini.

Por último, la política de fomento de la cinematografía oficial iría unida a la importación de películas extranjeras, a través de dos vías: los permisos de importación y los permisos de doblaje. La Subcomisión Reguladora de Cinematografía, dependiente

del Ministerio de Industria y Comercio, fue una entidad destinada a dirigir y encauzar las actividades económicas de la industria cinematográfica, regular el comercio exterior e intervenir en la adquisición y distribución de materias primas. Este organismo adquirió gran relevancia cuando estableció, en 1941, que las licencias de importación de filmes extranjeros se concederían a personas o entidades que realizasen una película española de calidad decorosa. En 1943 se creó una Comisión Clasificadora que determinaba la calidad de la película nacional producida, parámetro bajo el que se cuantificaba el número de licencias de importación y doblaje de películas extranjeras concedidas. Este sistema de protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional cabe ser leído también, siguiendo a Gubern, como “una forma encubierta de censura, pues con el incentivo económico invitaba a los productores a plantear ciertos asuntos o tratamientos que halagasen los criterios de la Comisión Clasificadora —para obtener de ella el máximo número de licencias de importación—, mientras les alejaba de la tentación de otros temas o tratamientos sancionados con la modestia o carencia de la gratificación económica” (1981: 51), sin olvidar que esta medida también desembocó en la creación de un mercado negro de compraventa de licencias.

Las medidas proteccionistas respecto al documental, previas a la creación de NO-DO, fueron escasas (Matud, 2007)⁴², pero el papel que se atribuyó a las formas de no ficción durante el periodo fue destacado. Como apuntamos unas líneas atrás, la experiencia bélica y el auge internacional de la propaganda cinematográfica impregnaron el tono y el contenido de los debates, de forma que desde los medios impresos se consideró que el cine debía comprometerse “políticamente” con los nuevos tiempos (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 249-253; Nieto, 2009: 79-141). Las formulaciones concretas no fueron claras y, según las voces, bajo la etiqueta de cine político se inscribía tanto la ficción como el documental. Así, la invocación de un cine político podía llegar a aglutinar diferentes misiones: la propagandística, la educativa y formativa e incluso la procuración de un entretenimiento “sano de la alegría y la diversión, que destierre la apelación a los instintos”, como expuso Manuel Torres López, Delegado Nacional de Propaganda, en las páginas de *Primer Plano* (núm. 92, 19/7/1942, en Nieto, 2009: 89-90). Funciones todas ellas interconectadas y con un fin último: ser base y sustento de la *españolidad*. Por otra parte, la consecución de un cine político y netamente español requería la intervención estatal. En líneas generales, y por lo que respecta a la revista *Primer Plano*, fueron pocos los textos que demandaban el monopolio estatal sobre el cine, lo que exigían era la conducción de la producción

⁴² En 1942, se introdujo la categoría del “mejor cortometraje” dentro de los premios cinematográficos del Sindicato Nacional del Espectáculo. Los premios de la categoría correspondiente al documental eran de 25.000 ptas. El paso legislativo más importante para el cine documental español se dio con la Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de 1941, que establecía la proyección obligatoria de películas españolas en todas las salas. En su artículo 3º señalaba que, “a partir del 1 de enero de 1942 todos los locales estarán obligados a completar el programa de cada una de las sesiones con una película corta nacional de las llamadas de complemento” (en Matud, 2007: 61-69).

privada en un sentido acorde con las directrices oficiales (Nieto, 2009: 120). No obstante, se reclamaba la participación del Estado en materia de cine documental e informativo, puesto que, en opinión de Nieto, “a la combinación de información veraz asociado en estos momentos a la imagen documental y el poder persuasivo del cine” (ibídem).

En este debate, que situaba al documental y al cine informativo como una herramienta de aculturación fundamental sobre la que el Estado debía tomar medidas drásticas, fueron también clave las intervenciones realizadas desde las estancias oficiales al reclamar, de forma urgente, el establecimiento de un monopolio efectivo en la producción y exhibición de un noticiario estatal (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 43-44). Si en el epígrafe anterior ya expusimos los llamamientos realizados por Argamasilla, jefe Negociado de Producción del Servicio de Cinematografía de la Delegación de Cinematografía y Teatro de la VSEP, baste aquí señalar la opinión de Joaquín Soriano, presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y más tarde primer director de NO-DO. En la *Memoria sobre la situación de los organismos oficiales de cinematografía* del año 1942, Soriano expuso la necesidad de que la Sección de Cinematografía se encargara de la producción de un noticiario nacional y de documentales de propaganda. Bajo su perspectiva, ambos constituían un “elemento insuperable de cultura y arma poderosísima de política y propaganda interior y exterior de nuestra Patria y de nuestros ideales, la producción cinematográfica nacional tiene que desarrollarse por los cauces que le fije el Estado”. En definitiva, la promoción oficial del cine documental e informativo, por entonces desasistida, constituía un aspecto clave para controlar la imagen de España en el exterior, sin olvidar que, de acuerdo con sus palabras, ambos géneros tenían un “gran interés cultural” (“Memoria sobre la situación de los organismos oficiales de cinematografía”, 16/6/1942, en Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 44).

A tenor de lo expuesto, se puede afirmar que la creación de la entidad NO-DO culmina el proceso dictatorial de *nacionalización* (control y promoción) de la industria cinematográfica, desde el momento en que la producción nacional y, parcialmente, la internacional, a través de la censura y los permisos de importación fueron sometidas a un férreo control con el fin de procurar, no siempre lograr, que las imágenes cinematográficas proyectadas en el país y del país se ajustaran a los parámetros de la españolidad franquista. NO-DO no solo materializó los argumentos en pro de un cine nacional iniciados en la década de los 20 —intervención estatal, información autóctona para instruir a la población y promoción de las virtudes españolas a través del documental—, sino que los llevó al paroxismo: monopolio, exclusividad y adoctrinamiento. No resulta extraño que la revista oficial *Primer Plano* recibiera su

creación como un “triunfo” de la cinematografía española⁴³. Un término que, como señala Paloma Aguilar (2008), fue muy utilizado en esos años por evocar directamente la victoria bélica.

4.4. NO-DO (1942-1945)

4.4.1. Orígenes de la entidad

La entidad pública Noticiarios y Documentales Españoles (NO-DO) se creó el 29 de septiembre de 1942 a iniciativa de la VSEP a través de un acuerdo que regularizaba la organización y funcionamiento de un organismo productor, editor y distribuidor cinematográfico que, tres meses después, a través de una disposición de la misma Vicesecretaría, acabaría ostentando un carácter exclusivo (siendo el único órgano autorizado a realizar noticiarios y documentales de propaganda e informativos en el país) y de exhibición obligatoria en todos los cines del territorio nacional. NO-DO se convirtió en el instrumento de difusión y consumo de imágenes documentales más influyente del franquismo (Sánchez-Biosca, 2009b), y, junto con los libros de texto, una de las más destacadas fuentes de socialización empleadas por el Régimen para difundir su ideología (Aguilar, 2008).

NO-DO nace en una compleja coyuntura política y su creación, incluso su relativa tardanza —tres años después del final de la Guerra Civil—, no sería ni desinteresada ni puede explicarse de acuerdo a un único factor. Son varios los motivos que apuntan a su origen, ciertamente todos válidos y determinantes, puesto que en definitiva dan cuenta del delicado momento político que el régimen franquista vive en el bienio 1942-1943, al tener que hacer frente a tensiones internas entre los diferentes sectores del Régimen y a presiones externas, económicas y políticas, marcadas por el devenir de la II Guerra Mundial. En un momento en el que cada vez es más clara la victoria de las tropas Aliadas sobre las fuerzas del Eje, el Régimen se vio obligado a replantear su política de alianzas internacionales y a tomar una posición más cauta frente al conflicto bélico. Esto implicó, a su vez, una redefinición de su especificidad ideológica, marcando distancias respecto a los fascismos europeos. En definitiva, la política nacional y la pervivencia de la dictadura se dirimían también en la arena

⁴³ Además, desde las páginas de *Primer Plano*, se celebró el papel de NO-DO en el marco de la españolidad cinematográfica y se presentó como un logro técnico perfectamente adecuado a las demandas que la posguerra hace al cine: “Nuestro cine actual debe estar en juego con la formación de la conciencia nacional. Ha de recogerla en las manifestaciones poderosas y vitales del Estado nuevo y en el exponente de todas sus actividades y, simultáneamente, debe informar esta conciencia llegando a todos los espectadores, con la eficacia que tiene la pantalla, en el reflejo del mosaico de valores geográficos, espirituales y materiales que encierra España. Debe ser información y debe ser formación. Debe ser noticia y debe ser documento (“No-Do o el periodismo español en el celuloide”, *Primer Plano*, núm. 130, 31/1/1943, en Nieto, 2009: 120).

internacional. Así, el control de la información cinematográfica —de las imágenes españolas en el exterior y de las extranjeras en el interior— se convirtió en un hecho apremiante, al igual que la necesidad de contar con un órgano oficial que pudiera dar cauce a la ideología del Nuevo Estado.

Los primeros estudios sobre la entidad señalan que la creación de NO-DO obedeció a un interés por controlar las noticias españolas que se difundían en el exterior a raíz de los atentados de Begoña contra el general Varela en agosto de 1942 (Sala Noguera, 1993; Rodríguez, 1999), así como a la voluntad de dar por zanjada la rivalidad entre los distintos sectores y estamentos oficiales que pugaban por producir un noticiario estatal. Según el trabajo de Tranche y Sánchez-Biosca, a partir de 1942 se abre un debate entre distintas instituciones sobre la necesidad de que el estado español contara con un noticiario adaptado a los intereses políticos del Régimen, al tiempo que se desató una lucha de competencias por adjudicarse su producción entre el antiguo DNC —ahora Sección de Cinematografía dependiente de la VSEP— y la Sección Cinematográfica de la Delegación Nacional de Sindicatos (2006: 42-45).

Por su parte, Emeterio Díez Puertas (1999) señala que otro factor determinante fueron las presiones alemanas que deseaban la prohibición del FOX Movietone News en España, de forma que las autoridades tomaron una decisión salomónica: la creación de un noticiario único y exclusivo y la prohibición, junto con aquel, del resto de noticiarios que se exhibían en el país (UFA y LUCE). Miguel Ángel Hernández Robledo (2003) ha profundizado en el papel que la información y la propaganda cinematográfica extranjera jugaban en el país como elemento de fractura interna. La exhibición de documentales, películas y noticiarios de la FOX o de la UFA, junto con la intensa campaña que las embajadas inglesa y alemana llevaban a cabo desde los primeros momentos del conflicto, habrían sido elementos de polarización no solo de las élites políticas (ya divididas entre los germanófilos y aliadófilos) sino también de la opinión pública y el conjunto de la sociedad española. En este escenario, “era pues necesaria la presencia oficial de un ‘nacionalismo español’ en la información cinematográfica, ya que este no se encontraba en las noticias de los noticiarios internacionales exhibidos en España entre 1939 y 1942” (Hernández Robledo, 2003: 82).

En resumen, la aparición de NO-DO respondió a una inquietud creciente de los responsables de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda por dar una respuesta seria al subdesarrollo cinematográfico oficial (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 43-44). Y esta medida se produjo ante la inaplazable necesidad de establecer en la información cinematográfica el punto de vista del estado franquista sobre su propia articulación ideológica y su proyección internacional (Hernández Robledo, 2003: 81). Desde las altas instancias se tenía conciencia de la importancia de la propaganda cinematográfica

para el Nuevo Estado, pero el contexto apuntaba a que esta debía diferenciarse de la propaganda de choque puesta en marcha durante los primeros años del DNC.

4.4.2. Los principios ideológicos de NO-DO

El preámbulo del reglamento de NO-DO expuso sin ambages cómo un noticiario y una producción documental de carácter oficial eran el vehículo idóneo para establecer una nueva fase en la propaganda franquista:

Desde el final de nuestra gloriosa Cruzada de Liberación ha venido convirtiéndose en una necesidad más y más apremiante cada día la edición del Noticiario Cinematográfico Nacional de información española y extranjera que con carácter exclusivo sirva a los fines de propaganda del Nuevo Estado. También se hizo imprescindible desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convencan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el Nuevo Estado (“Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO”, 29/9/1942, en Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 585-587).

Y si NO-DO se concibió para “servir a los fines de propaganda del Nuevo Estado”, su carácter propagandístico, siguiendo a Tranche y Sánchez-Biosca (2006), debe contextualizarse (o matizarse) atendiendo a tres cuestiones. Primero, su adscripción genérica: el noticiario cinematográfico, donde conviven propaganda, información y entretenimiento. Segundo, su tendencia a omitir las fricciones entre los distintos sectores del Movimiento, pese a que una lectura atenta permita apreciar señalamientos interesados y puntuales. Tercero, en consonancia con la tendencia general del Régimen, priorizó la desmovilización política antes que la movilización. En consecuencia, NO-DO aspiraría más a una propaganda estática o de integración que a una de agitación aunque, al menos durante el periodo y en los materiales aquí estudiados, también quedarían vestigios de la propaganda activa, beligerante y adoctrinadora de corte falangista, cuya máxima expresión serían los reportajes institucionales en los que el acto político se concibe como la articulación orgánica de las masas en torno al Caudillo, como la plasmación visual y coreográfica del consentimiento y devoción al líder.

A la luz de lo expuesto, NO-DO ocupó el escalafón más bajo de todos los instrumentos propagandísticos del franquismo: prensa del Movimiento, radio y, más

tarde, televisión (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 258). Lo que no es óbice para que, al menos entre 1943 y 1945, estuviera sometido a un rígido control de sus contenidos por parte de la Delegación Nacional de Propaganda, a través de varios mecanismos: la supervisión estrecha del sumario de cada noticiario, la existencia de directrices concretas para la redacción de ciertas noticias y la obligatoriedad de pasar la censura previa (Hernández Robledo, 2003: 162).

De acuerdo con el estatismo señalado, Sánchez-Biosca (2006) ha analizado los contenidos del noticiario prestando atención a la dimensión temporal y espacial de los nacionalismos franquista (o nacionalismos franquistas, para ser más exacta). En *NO-DO, el tiempo y la memoria* estudia el tiempo “pautado y cíclico” que vehiculó el noticiario, a través de la repetición de los principales rituales del Régimen y de la ritualización de las festividades tradicionales. Un tiempo que, igualmente, realizaba una incursión interesada en el pasado más glorioso para presentar la Guerra Civil como la cristalización plena, coherente y compacta de cuanto precedió en la historia. Por lo que respecta a la dimensión espacial, que no puede desligarse de la temporal, Sánchez-Biosca se detiene en las noticias centradas en los lugares que se convertirían en la memoria oficial del franquismo por estar ligados a la Guerra Civil o por invocar ese pasado glorioso y digno de inspirar el presente recién inaugurado: el Alcázar de Toledo, el Valle de los Caídos o El Escorial, entre otros. Este estudio resulta fundamental para entender cómo NO-DO vehículo las *tradiciones inventadas* del franquismo que, como vimos siguiendo al mismo autor, ya habían quedado claramente definidas durante el conflicto bélico. Asimismo, su aproximación diacrónica permite observar, por un lado, cómo estas mismas tradiciones fueron “esclerotizándose” (perdiendo la veta revolucionaria que el primer falangismo les había impreso) y, por otro, cómo, en su continuidad y variación, sirvieron para sustentar al Régimen de forma complementaria, remitiendo a su carácter fundacional o dando cuenta de la obra realizada. Esto es, apelando a la legitimidad de origen o enfatizando la de ejercicio, dos aspectos claves en las políticas de la memoria franquista (Aguilar, 2008).

Si bien la difusión de esta “mitografía franquista” es un rasgo definitorio de NO-DO, el monográfico de Hernández Robledo (2003) ha abordado su contenido en función de los ajustes ideológicos que la dictadura realizó entre 1943 y 1945. De acuerdo con su estudio, NO-DO fue un aparato propagandístico orientado al calado social de la noción de “Estado Unitario” que comenzó a fraguarse ya en 1942 —aunque fuera más palpable desde 1943— en las filas de Falange más conservadora y posibilista —católica y desfascistizada (Saz Campos, 2004: 164)—, dirigida desde 1941 por José Luis Arrese. Junto con el Secretario General del Movimiento, intelectuales como Javier Conde, Alfonso García-Valdecasas o Agustín del Río Cisneros fueron los responsables de redefinir la nueva especificidad del Régimen en contraposición a los sistemas

totalitarios europeos. Diversos principios ideológicos se desarrollaron para articular un modelo político y genuino para España: la autoridad suprema de Franco a través de la doctrina del Caudillaje, la catolicidad del Régimen y el establecimiento de una democracia orgánica, al tiempo que se enfatizó el carácter anticomunista del franquismo y su “pacifismo” ante la II Guerra Mundial. Todo ello supeditado a un valor fundamental: la unidad en torno a Franco, como génesis y garantía de su ejecución.

Así, pues, según Hernández Robledo (2003: 190-243), NO-DO habrían diseminado de forma puntual e interesada estos principios para contrarrestar las tensiones internas y apuntalar la lealtad y la unidad nacional en torno a Franco. La autoridad, unidad y catolicidad impregnaron los acercamientos noticiosos a todas las facciones del Régimen (Caudillo, Ejército, Movimiento y, por su mediación, al conjunto de la población), de forma que se retroalimentaban mutuamente. Igualmente, entre 1943 y 1945, otras noticias comenzarían a dar cuenta de la restauración interna del país, mediante informaciones que hacían hincapié en las mejoras económicas y culturales propiciadas por el Régimen.

4.4.3. La producción documental de NO-DO

Como consta en el preámbulo fundacional anteriormente citado, la entidad confirió al documental idéntico carácter e importancia propagandística que al informativo. Sin embargo, su producción no se organizó completamente hasta mediados de 1943, cuando se nombró responsables de dicha área a Luis Díaz Amado y Joaquín Reig-Gozalbes, que habían sido directores en España de los noticiarios FOX Movietone News y UFA, respectivamente. La inclusión de los documentales en el proyecto oficial de NO-DO no siguió los mismos derroteros que la de los noticiarios cinematográficos: la producción de cine documental nunca fue monopolio del Estado, ni se fijó un régimen de exclusividad. Por tanto, aunque el cine documental se incluyó en el proyecto de NO-DO, su relación con el estado franquista se parece más a la que mantuvo el cine de ficción. Y esto fue así por dos motivos. Por un lado, la existencia de una abundante producción documental privada. Por otro, la vertiente artística del cine documental, que, a pesar de su coyuntural asimilación a la propaganda en los años 40, siempre conservó una autonomía como género cinematográfico. Desde el poder político se entendió que bastaba con desarrollar, a través de NO-DO, una producción oficial documental suficiente para los propósitos propagandísticos y con controlar la producción privada, mediante las medidas anteriormente expuestas (Matud, 2007: 74).

Durante la primera etapa de NO-DO (hasta 1945) fueron escasos los títulos realizados, debido a la premura con que se creó el servicio y también a que la mayor

preocupación de sus responsables era la consolidación del noticiario, al que se destinaba un mayor número de recursos humanos, técnicos y económicos. A estos motivos, habría que añadir el carácter gratuito de sus proyecciones —así se estipulaba para los documentales propagandísticos— y la escasez de película virgen. Hasta el verano de 1943 no se terminó el primer documental de producción propia, titulado *Primavera sevillana* y dirigido por Fernando Alonso Casares, “Fernán”. En total, las diferentes partes de actividades de NO-DO entre 1943 y 1945 dan cuenta de un total de 25 documentales que se terminaron, que se encontraban en proceso de producción o que habían sido propuestos para ser rodados, aunque no todos fueron terminados en el año en curso (Hernández Robledo, 2003).

Desde un punto de vista discursivo, su estudio ha acaparado menor atención académica que *El Noticiario Español*. Así, merece un lugar destacado la investigación doctoral de Álvaro Matud (2007), un trabajo que describe el funcionamiento interno de la sección de documentales de la entidad (equipo, medios y desarrollo de la producción) y cataloga los más de 600 documentales que se produjeron entre 1943 y 1981. El autor ofrece asimismo un somero análisis cualitativo de estas producciones que pivota en torno a la idea de *españolidad*, siguiendo las aportaciones de Camporesi (1993). De este modo, identifica una serie de temas recurrentes en este amplio corpus que contribuirían a la unidad nacional: la religiosidad, las costumbres populares, la exaltación de las peculiaridades nacionales y la lectura romántica de la historia. No obstante, cabe señalar que, en su estudio, Matud no se detiene en el análisis de *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944), la única pieza documental del periodo protagonizada por la SF y producida al amparo de NO-DO que actualmente se conserva, filmada, como ya hemos dicho, a instancias de la organización femenina.

4.4.4. NO-DO, al servicio de los organismos oficiales

Como ya ocurriera con el DNC, también NO-DO fue un aparato cinematográfico al servicio de los organismos oficiales y así quedó recogido en su Estatuto Reglamentario⁴⁴. Los temas de grabación oficiales que llegaban a NO-DO procedían de diversas fuentes, fundamentalmente la Jefatura del Estado, las diferentes esferas de FET y de las JONS y otros organismos como ministerios, ayuntamientos o la Oficina General de Turismo (Hernández Robledo, 2003: 138-145). En la mayoría de los casos la Delegación Nacional de Propaganda centralizó las peticiones, a través de su secretario general, Patricio G. Canales, y estableció una comunicación fluida con el director de

⁴⁴ En el tercer párrafo del artículo 1º de su Reglamento se establece que uno de los cometidos de NO-DO es realizar documentales de propaganda para los organismos oficiales, e incluso para entidades privadas.

NO-DO, Joaquín Soriano, para ordenar el rodaje de los actos. Estas solicitudes se realizaban generalmente por escrito, pero en ocasiones, debido a la premura de la grabación, se hicieron de forma telefónica o verbalmente. Además de señalar el acto en cuestión, iban acompañadas de argumentos que justificaban su relevancia que obedecía a tres razones principales: la presencia de jerarquías del partido, la presencia de autoridades del Estado y la dimensión e importancia política del acto (Hernández Robledo, 2003: 139-140).

Así, la SF tuvo una comunicación constante con la Delegación Nacional de Propaganda, a través de su Departamento de Cine, integrado en su Regiduría de Prensa y Propaganda y cuyo funcionamiento describiremos a continuación. En el informe “Resumen de la labor realizada durante el año 1943 por la Regiduría de Prensa y Propaganda. Departamento de Cine” (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629), la organización femenina daba cuenta de esta colaboración: “se ha logrado de la Empresa NO-DO que incluya en sus reportajes, noticias de la Sección Femenina, que son frecuentemente intercaladas en sus noticiarios”.

De este modo, si bien no se puede afirmar con rotundidad que todas las noticias de NO-DO en las que SF es protagonista se incluyeran a petición suya⁴⁵, sí que ocurrió en varias ocasiones, tal y como demuestran las peticiones de rodaje que la Regiduría de Prensa y Propaganda realizó en el año 1943, y relativas a los siguientes actos: los III Campeonatos Nacionales de Gimnasia celebrados en la Ciudad Universitaria (13 de abril de 1943), el II Concurso de Coros y Danzas (16 de octubre de 1943) y el Paso de Flechas Azules a la Sección Femenina en la Plaza de la Armería (14 de octubre de 1943) (AGA, Cultura: 3/49.1 21, Caja 649). Unas solicitudes que se cumplieron siendo estas noticias incluidas en las ediciones 17, 45A y 45B, y 43B, respectivamente. No parece existir un común denominador que permita inferir si NO-DO respondió, como era habitual en estos casos, por la presencia de autoridades oficiales en los actos (como ocurre en las noticias incluidas en las ediciones 17 y 43B) o por el peso específico que la SF ocupaba en el entramado político franquista.

Esta colaboración con organismos oficiales también se extendía a su departamento de documentales, tanto en las áreas de producción como en las distribución. Así, a instancias de la SF y durante el periodo aquí estudiado, NO-DO rodó dos documentales protagonizados por la SF: *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944) y *Academia Isabel la Católica* (1944) aunque otros proyectos habrían quedado en el tintero.

⁴⁵ No obstante, los informes internos de la organización señalan que estas noticias se habían incluido a petición de la organización. Así se señala, por ejemplo, respecto a las 9 noticias que el noticiario oficial dedicó a la SF en el año 1944: “A petición de esta Regiduría Central NO-DO ha incorporado en sus noticiarios durante el año 1944 las siguientes actividades de Sección Femenina” (“Labor realizada en el Departamento de Propaganda durante el año 1944, AGA, Cultura: (3) 51.41, Caja 629).

El 31 de mayo de 1944, la Delegada Nacional de la SF solicitó a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda que ordenara a NO-DO el registro de un documental sobre la II Concentración Nacional de la organización, puesto que, en palabras de Pilar Primo de Rivera, una simple noticia no podía reflejar toda la grandeza del acto (AGA, Cultura: 3/49.1 21, Caja 649). Soriano inicialmente desestimó la petición alegando falta de material virgen para el rodaje y las copias y propuso, en su lugar, la realización de una noticia para su inclusión en el noticiario. No obstante, parece que la tenacidad de la SF se impuso y así, este acto propagandístico quedó recogido en el reportaje *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* (1944) y como noticia de NO-DO (edición 81B).

Por su parte, *Academia Isabel la Católica* (Luis Suárez de Lezo, 1944) versaba sobre la escuela de instructoras de la organización situada en La Quinta de El Pardo (Madrid) y que había sido inaugurada en octubre de 1942. Este documental fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo y su rodaje fue ordenado por la Delegación Nacional de Propaganda a petición de la SF. El 23 de febrero de 1943, Canales dirigió una carta a Soriano, dictándole la correspondiente orden de filmación:

Te servirás realizar un documental en la Escuela de Mandos de la Sección Femenina de F.E.T y de las JONS, de Medina del Campo, en el cual recogerás todos los aspectos plásticos, políticos, etc., y la organización de la misma. Me darás cuenta de la fecha en que se pueda realizar este documental y la forma del mismo (AGA, Cultura: 3/49.1 21, Caja 649).

Actualmente, esta pieza no se conserva, pero como se infiere del argumento adjunto al expediente de rodaje (AGA: 3/121, 36/04663), retrataba un día en la Escuela de Mandos, dando cuenta de las diferentes actividades de las afiliadas destinadas a “formar las generaciones femeninas de España”, así como a la vida cotidiana en el centro (izar la bandera, rezos en la capilla, horas de descanso, comunicación con familiares...). Si bien la narración presentada daba cuenta de los principios falangistas (“Alegría, sol, aire libre, juventud, servicio, disciplina y sacrificio. Este es el espíritu de que están impregnadas las horas de estas mujeres de la Academia Isabel la Católica, futuras instructoras destinadas a formar las generaciones femeninas de España”), se aprecia un énfasis en el sentimentalismo (“los pensamientos de estas mujeres jóvenes llenas de entusiasmos e ilusiones, vuelan, al amor de la lumbre, hacia sus lejanos seres queridos”) y en la feminidad (“¡manos femeninas y blancas!”).

En 1945 se crea el Ministerio de Educación Popular, y NO-DO pasó a depender de la nueva Secretaría de Educación Popular a él vinculada, controlada por sectores católicos. El nuevo ministro fue José Ibáñez Martín, un hombre ajeno al Movimiento Nacional, cercano a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y de plena confianza de Franco. El nuevo ministro no tardó en sustituir a Arias-Salgado por Luis

Ortiz Muñoz al frente de la Secretaria de Educación Popular y en poner a Pedro Rocamora como nuevo Director General de Propaganda. Ambos cargos provenían también de dicha asociación católica. Con esta reestructuración la actividad estatal tomaba un nuevo sesgo: ejercer la tutela moral sobre los medios de comunicación y la cultura, de forma que se difuminaría todavía más la impronta falangista. Al mismo tiempo, se abandona toda expresión o signo externo que pudiera identificar al Régimen con las recién derrotadas potencias del Eje. La dictadura franquista renunció a los coqueteos con la estética y el estilo “fascistoides”, pero a esas alturas Falange había implantado ya de una manera eficaz sus organizaciones y métodos sobre el aparato del Estado, sin olvidar que sus organizaciones asumieron buena parte del protagonismo en el conjunto de ceremoniales y rituales conmemorativos asociados a las esencias inmutables del franquismo (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 193-194).

4.5. La propaganda de la Sección Femenina. Orígenes y organización

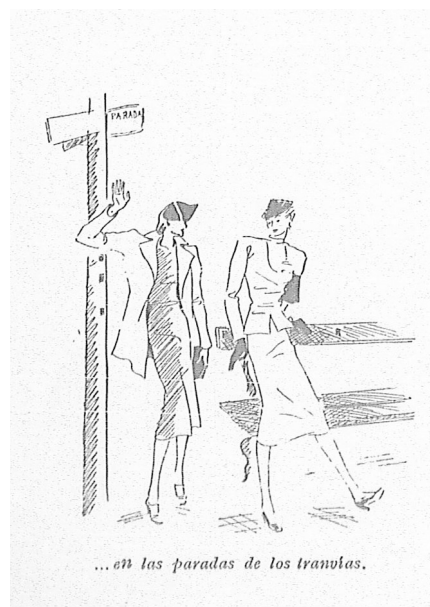
4.5.1. La Sección Femenina y la difusión de la ideología falangista

Desde su fundación en el año 1934, la SF asumió como una de sus actividades específicas y prioritarias la propaganda. En los primeros estatutos de la organización, redactados por José Antonio Primo de Rivera en diciembre de ese mismo año, esta se destacaba como la primera de sus funciones:

Para llegar a la realización de estos fines, se entenderá (sic), ante todo, a la propaganda de nuestros ideales. Para ello se organizará un perfecto e intenso servicio de propaganda por medio de escritos, folletos y cuantos métodos se estimen útiles y convenientes (en Gallego, 1983: 213).

Sin embargo, no fue hasta febrero de 1936, cuando Falange pasó a la clandestinidad, que las afiliadas a la SF tuvieron un papel realmente activo de apoyo al partido. No es de extrañar, por tanto, que Pilar Primo de Rivera se refiera al periodo prebélico como la etapa “fundacional”, tal y como señaló en la historia de la organización que, con su firma, se publicó por entregas en Y durante 1938. Un tiempo peligroso y heroico, según su propio relato, en el que las mujeres de Falange, además de asistir a los compañeros presos y guardar armas, se afanaron en la difusión propagandística repartiendo octavillas, sellos con el distintivo de Falange o los semanarios clandestinos publicados por el partido como *FE*, *Arriba* y *No importa* (Primo

de Rivera, 1938). En unas circunstancias de clandestinidad⁴⁶, Pilar Primo de Rivera consideraba a “las mujeres un buen medio para difundir las ideas nacional-sindicalistas, ya que todavía no eran tan sospechosas para la Policía como los hombres” (ibídem). Hasta la sublevación militar estas fueron sus principales actividades de transmisión dentro del movimiento falangista, de forma que no se puede hablar todavía de una propaganda propia dirigida a las mujeres. Esta comenzaría de forma sistematizada, ya iniciada la Guerra Civil, en 1937 cuando se creó su Regiduría de Prensa y Propaganda. No obstante, desde un punto de vista de género, estas actividades previas son significativas, al menos, por dos motivos. En primer lugar, ponen de manifiesto el valor destacado que el partido confirió a la mujer como transmisora ideológica. En segundo lugar, dan cuenta de cómo la SF se percibe y se auto-representa como un sujeto activo y politizado, cuyos rasgos serían la decisión, el esfuerzo y el coraje. Un modelo femenino que, como sugieren las ilustraciones de la revista *Y* (núm. 3, abril de 1938), se acerca más al de mujer independiente y moderna que al de ángel del hogar que acabaría predicando la organización [2-3], como ha expuesto Carabias (2003) en su análisis iconográfico de la revista.



2-3. Ilustraciones que acompañan el artículo de Pilar Primo de Rivera, “Historia de la Sección Femenina. La propaganda”, en *Y* (núm. 3, abril de 1938).

⁴⁶ Recordemos que se clausuraron los centros del partido y el 5 de marzo de 1936 se decretó la suspensión de su órgano de difusión (*Arriba*) y que el 14 de marzo se encarceló a José Antonio Primo de Rivera, los componentes de la Junta Política y varios militares y dirigentes de provincias.

4.5.2. La Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina

A principios de 1937, el servicio de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, dirigido por Vicente Cadenas, estableció dos centros de operaciones: uno situado en San Sebastián, ciudad estratégica por su cercanía con la frontera y desde la cual se pusieron en marcha las influyentes revistas *Fotos* y *Vértice*; otro, en Salamanca, ciudad en la que en torno al Cuartel General de Franco se habían concentrado las fuerzas políticas que apoyaron la sublevación militar contra la República. La Oficina de Prensa y Propaganda de Salamanca tuvo la categoría de Jefatura Nacional y a ella pronto se incorporaron las mujeres de Falange en calidad de mecanógrafas o de traductoras (Delgado Bueno, 2009).

Por lo que respecta a la SF, consciente de que se abría una nueva etapa para el partido y de que era necesario recabar el apoyo de las mujeres y organizar su participación en la contienda, convocó en enero de 1937 una asamblea que, a imitación de las reuniones masculinas, se denominó Consejo Nacional. En esta primera reunión, organizada por Pilar Primo de Rivera y Dionisio Ridruejo —quien pudo asesorarle en su ceremonial y estética (Ridruejo, 2007: 188)—, la organización comenzó a definir su núcleo ideológico y simbólico y a establecer una estructura organizativa centralizada y jerárquica (Richmond, 2004). Siguiendo el modelo alemán de la NS-Frauenschaft, se crearon los departamentos de Administración, Auxilio de Invierno, Juventudes, Enfermeras y Prensa y Propaganda. Al frente de esta última Secretaría Nacional se puso a Clara Stauffer, que también trabajaba Salamanca expandiendo el Auxilio de Invierno, poco después denominado Auxilio Social. Al año siguiente, la dirección correría a cargo de Marichu de la Mora, mientras que Stauffer estaría a su servicio como Auxiliar Central de Prensa y Propaganda, puesto en el que se mantendría hasta 1940. El resto de mujeres que estuvieron al frente de la propaganda femenina durante periodo aquí estudiado fueron Mercedes Werner y Elvira de Lara (Suárez Fernández, 1993: 74 y 97; Delgado Bueno, 2009: 89). En un primer momento, las actividades de la Regiduría de Prensa y Propaganda se dirigieron desde Salamanca y, junto con el autoproclamado gobierno, su oficina se trasladó posteriormente a Burgos en febrero de 1938 para asentarse definitivamente en Madrid en septiembre de 1939 (Gallego, 1983: 52).

De acuerdo con el estudio de Delgado Bueno (2009), Stauffer fue la única mujer que, en el ámbito de la SF, realizó propaganda durante el año 1937. Esta consistió en una serie de charlas radiadas que posteriormente eran reproducidas en la prensa local, fundamentalmente en *El Adelanto* de Salamanca. Lo significativo de estas primeras intervenciones es que, como señala la misma autora, su contenido y tono se asimilaba a las prédicas del por aquel entonces jefe del partido, Manuel Hedilla, en torno a la

redención del obrero y la clase trabajadora. Como muestra, la autora cita la charla que dio Stauffer el 24 de marzo de 1937:

Mujer trabajadora española. Falange se dirige hoy a ti desde esta emisora. La Sección Femenina de Falange Española y de las JONS te invita una vez más a entrar en sus filas. [...] Nosotras, en Falange, queremos inculcar a la obrera joven y española la aspiración de elegir una profesión, en la que pueda actuar con éxito legítimo. Nuestro máximo esfuerzo estará dedicado a ti, obrera (*El Adelanto*, 25/3/1937, en Delgado Bueno, 2009: 197).

Significativamente, las charlas radiadas de Stauffer cesaron con la caída de Hedilla y la unificación y no se reanudaron hasta noviembre de 1937, con un tono bastante diferente al citado. Es decir, apelando a las mujeres no ya como sujetos activos en la construcción nacional (trabajadoras), sino en términos simbólicos, a partir de una abstracción de las virtudes femeninas: “Nosotras, las mujeres de Falange, sentimos en nuestros corazones. [...] Nosotras somos la juventud, nosotras somos la vida, y nosotras, al lado de nuestros camaradas, somos la historia” (*El Adelanto*, 10/11/1937, en Delgado Bueno, 2009: 198).

Puesto que no existen estudios globales sobre la propaganda de la SF durante la Guerra Civil —la investigación de Delgado Bueno (2009) está dedicada parcialmente a su Regiduría de Prensa y Propaganda, al igual que el trabajo de Blasco Herranz (1999) referido en el capítulo anterior—, es difícil evaluar el carácter excepcional o representativo del primer fragmento. No obstante, nos parece relevante traerlo a colación ya que invita a repensar el discurso de género de la organización de forma compleja, en relación a los reajustes ideológicos y concesiones políticas que Falange realizó durante el periodo e incluso atendiendo al medio de difusión. Igualmente da cuenta de las crecientes contradicciones —en buena medida derivadas de los equilibrios por mantenerse en el poder— en las que incurrió la organización en temas clave como el trabajo o la educación femenina.

Stauffer también fue responsable de la arquitectura propagandística de la organización y la figura que actuaba de enlace entre la oficina de propaganda falangista y la SF. Se encargó de organizar la propaganda en provincias de acuerdo con la jerarquía vertical propia de FET y de las JONS, lo que garantizaba un rígido control de los contenidos. En la primera circular que envió a las delegadas provinciales señalaba que cualquier artículo de propaganda femenina debía pasar por una doble censura, la provincial y la central. Sobre la necesidad de la propaganda femenina, Stauffer escribía:

Nuestra ideología sola no podría conquistar España. Ideas malas han triunfado e ideas buenas se han hundido. La ideología triunfa o fracasa a la larga según es su propaganda. Por eso la necesita como fuerza. Propaganda en nosotros es

exclusivamente una exteriorización del ideal nacional-sindicalista; este va de dentro a fuera, es el retrato de una gran verdad, y para que ésta sea bien conocida, hay que llevársela a la gente (“Circular núm. 1 de la Auxiliar Central de Prensa y Propaganda”, en *BOM*, 1/3/1938, núm. 15, p. 187).

En esta primera circular se sentaba un primer esquema organizativo de la Regiduría de Prensa y Propaganda, a través de diferentes negociados con redes en todas las provincias. Además, junto con la censura, se señalaban las siguientes funciones para el departamento recién creado: servir de enlace con el servicio general de Prensa y Propaganda; elaborar ficheros provinciales con periodistas y redactoras para establecer un cuadro de colaboradoras; poner en marcha las primeras publicaciones falangistas femeninas: la revista *Y* y la hoja femenina *Mujeres nacional-sindicalistas* y el *Boletín de la Sección Femenina*; organizar una biblioteca femenina; difundir la propaganda femenina a través de la radio, la prensa escrita, el cartelismo y discursos y conferencias; y, por último, gestionar un archivo de cara a la creación de un Museo de la Sección Femenina (*ibídem*).

Esta primera organización de los servicios de prensa y propaganda quedó recogida en el organigrama que se publicó en *Y*. Tras diferentes remodelaciones internas, en 1940 la Regiduría de Prensa y Propaganda de la organización se subdividió en diferentes departamentos: Prensa, Archivo y Censura, Propaganda, Radio y Cine, siendo este el esquema que prevaleció durante el periodo aquí estudiado (“Resumen general del servicio de Prensa y Propaganda”, 1941, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

No obstante, la organización siempre atravesó serias dificultades económicas y estas fueron un obstáculo para desplegar con eficacia la ambiciosa maquinaria propagandística diseñada sobre el papel. En un balance publicado en 1953, la SF señalaba cómo sus gastos en esta partida siempre estuvieron supeditados al desarrollo de otras labores e invitaba a leer el desarrollo de su actividad propagandística en función de su escasez presupuestaria:

Pero antes debe consignarse algo que caracteriza y dificulta a la vez la labor de este Servicio, y es la escasez de medios económicos a él destinados. Pese, en efecto, al interés que hoy día, en todos los terrenos, desde el ideológico hasta el comercial, tiene indiscutiblemente la propaganda, la Sección Femenina no se resigna a gastar en ella fondos que aún son siempre pocos para la inmensa tarea formativa, cultural, y social que realizan sus restantes Servicios. Los hechos, la realidad práctica de sus actividades absorben todo el esfuerzo y las posibilidades económicas de la Sección Femenina, dejando limitado el presupuesto de propaganda al estricto mínimo indispensable. Es conveniente señalar aquí esta característica, al explicar la marcha y orientación de los Servicios de Prensa y Propaganda en la Sección Femenina (*La Sección Femenina. Historia y organización*, 1952: 147-148).

Pese a que la organización privilegió otras áreas de actuación, su labor propagandística no fue nada desdeñable durante el periodo aquí estudiado, y abarcó los siguientes ámbitos: la publicación y difusión de boletines, pasquines y revistas dirigidas a la mujer nacional-sindicalista, las emisiones radiofónicas y las producciones cinematográficas.

Sin duda, el ámbito más productivo, y el más estudiado, como vimos en capítulo anterior, fue la comunicación impresa. Además de folletos divulgativos sobre asuntos sanitarios, religiosos y políticos y boletines de la propia organización, la SF editó diversas revistas: *Consigna*, el órgano de difusión dedicado al Magisterio que se publicó hasta 1977; *Y*, de regularidad mensual y publicada desde 1938 hasta 1946; y *Medina*, semanal y vigente desde 1941 hasta 1945. El origen de *Y* había sido el deseo de Pilar Primo de Rivera de crear un paralelo con *Vértice* y mantuvo, en general, la calidad crítica de esta última, con colaboradores muy conocidos como Eugenio d'Ors, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Concha Espina y Carmen de Icaza (Richmond, 2004: 89). La publicación abordaba cuestiones relativas a la política internacional, difundía el ideario falangista y también incluía secciones *específicamente* femeninas como decoración, moda, alta sociedad o un consultorio. Frente a la sobriedad de *Y*, *Medina* habría tenido una estética más desenfadada, ajustada a unos contenidos relacionados con la moda, el cine o el hogar.

La radio en aquella época era un medio indudablemente importante para la difusión propagandística, especialmente durante la Guerra Civil. Así, Radio Nacional de España nació en enero de 1937 como consecuencia de la necesidad del bando franquista de disponer de un aparato suficientemente capaz para hacer frente a las emisiones del bando republicano y presentar un frente radiofónico único (Gil y Gómez, 2010). Desde los primeros momentos del conflicto, también las instituciones femeninas como el Auxilio Social y la SF emplearon este medio de comunicación en su actividad propagandística (Molinero, 2005: 165-191). Unas convicciones que la SF ya había señalado en la primera circular de la Regiduría de Prensa y Propaganda: “uno de los medios más eficaces en la propagación de nuestro ideal es la radio. Por lo tanto, dedicaréis vuestro mayor interés a ésta, organizando charlas periódicas a horas determinadas” (“Circular núm. 1 de la Auxiliar Central de Prensa y Propaganda”, en *BOM*, 1/3/1938, núm. 15, p. 187). El resultado de este empeño fue, sin embargo, escaso durante la Guerra Civil y se limitó a la emisión de algunas conferencias breves y aisladas en las que se insistía en dos aspectos: la petición de ayuda y colaboración a las mujeres en tareas auxiliares para heridos (Gil y Gómez, 2010) y la captación de nuevas afiliadas instándoles a contribuir con su trabajo al “resurgir nacional”, presentado como imperativo, y colmar así su “feminidad” (Del Rincón, 1982).

Desde 1941, la SF contó con el espacio radiofónico semanal *Hora Femenina* que incluía consignas y frases de José Antonio Primo de Rivera, informaciones sobre las actividades de la organización, cuestiones sobre el folclore español, así como apuntes de moda y consejos a la mujer (Gil y Gómez, 2010). Estos programas suponían la traslación del formato de *magazine* impreso dirigido a mujeres y su estructura sería similar a la de otras emisiones que la SF pondría en marcha en la década de los 50, como el programa radiofónico *Ventanal* (Gómez Cuesta, 2000)⁴⁷. Significativamente, como han mostrado Fátima Gil y Salvador Gómez (2010), la feminización de los contenidos se enmarcaba en una política comunicativa con un marcado sesgo discriminatorio desde el punto de vista de género. El informe “Cómo influye en la información de los españoles, la Prensa y la Radio”, elaborado en 1944 por *La Gaceta de Prensa Española* editada por la Delegación Nacional de Prensa, señalaba que “a la ingenua afectividad femenina” no le importaban prácticamente nada las noticias de carácter político, militar, económicas ni, en general, todas aquellas dotadas “de un carácter trascendente”. Antes, se afirmaba que “la mujer tiene reacciones primitivas, igual que los pobres (sector de menor desarrollo intelectual)”.

En definitiva, pese a que no exista ningún trabajo global que se haya centrado específicamente en la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF, las puntuales informaciones aportadas por los diferentes estudios permiten apreciar que, durante la guerra y la posguerra, la SF —de modo similar a la rama masculina del partido— logró articular una estructura mediática que, de forma autónoma o dependiente de organismos oficiales, abarcaba todos los ámbitos comunicativos. Desde un punto de vista discursivo, convergerían dos líneas temáticas: la captación de afiliadas, fundamentalmente durante la Guerra Civil, y la propaganda del ideario falangista y la difusión de contenidos específicamente femeninos en los que el culto a la domesticidad convivía con la voluntad manifiesta de elevar el nivel espiritual y cultural de la mujer.

4.5.3. El Departamento de Cine de la Sección Femenina

En el número 1 de Y (febrero de 1938) aparecía un artículo firmado por F. C. de A. titulado “Cine Nacionalindicalista” en el que se abogaba por la nacionalización del cine, siguiendo el ejemplo de la Unión Soviética, Alemania e Italia. En él, los argumentos en defensa y fomento de la cultura nacional se enmarcaban en un prisma fascista que veía el cinematógrafo como medio de difusión de los principios de la revolución nacional, dentro y fuera de los límites del estado-nación:

⁴⁷ El nombre *Ventanal*, además de dar título a este programa radiofónico, fue utilizado por la SF en otras ocasiones: para denominar al periódico monográfico publicado con motivo de la celebración del Congreso Femenino Hispanoamericano en 1951 y *El ventanal* fue, también, el título de una revista femenina publicada entre 1946 y 1948.

Nuestra revolución nacional puede y debe hallar un poderoso elemento de propaganda en el cinematógrafo. Es evidente, que el nuevo Estado español deberá encauzar y orientar la producción cinematográfica española, y no dejarla abandonada a la iniciativa individual de empresas, que no cuentan generalmente con medios económicos para hacer frente a la producción extranjera realizada con abundancia de medios y dinero. [...] Las cintas que venían produciéndose hasta ahora, sosas, imitación servil de películas extranjeras o exageración de lo pintoresco de nuestro país, deben dejar paso a films de auténtico sentido nacional, que sean, bajo el signo del nacionalsindicalismo, portavoces de la gloria de España, imágenes vivas que lleven al espíritu del espectador la idea de una España grande, que fue, y está empezando a ser otra vez. [...] España tiene otra razón para preocuparse especialmente del cine. Y es, que existen en el mundo veinte países que hablan su lengua y por las venas de cuyos hijos corre sangre española. El día en que logremos hacer películas que lleven a los hogares hispanos la idea de Patria, de trabajo y de Paz, la idea de una hispanidad grande y libre, las películas españolas se proyectarán en dos continentes (F. C. de A., 1938: 40).

Tras este artículo, todo un manifiesto y cuya publicación además tuvo lugar dos meses antes de la creación del DNC, la información cinematográfica ocuparía un lugar fijo en la revista *Y* y serviría fundamentalmente para proveer a las lectoras de un nutrido número de modelos de feminidad, en ocasiones contradictorios, nacionales e internacionales (Carabias, 2003)⁴⁸. Puntualmente, otras intervenciones se sumarían al debate sobre la función propagandística del cine y su destacado rol como creador/difusor del imaginario nacional (por ejemplo, Edgar Neville, en el núm. 2 de la revista, marzo de 1938: 84), así como el papel que la organización femenina debería ocupar al respecto. En 1940, cuando se crea el Departamento de Cine de la SF, la revista publicó un artículo firmado por "Fernán" titulado "Misión del cine" en el que se daba cuenta de esta nueva labor emprendida por la organización:

Jamás ha dispuesto nadie en la historia del arte creador, de una materia tan preciosa para trabajar con ella, ya que la literatura, historia, geografía, música e imaginación están siempre dispuestas a dejarse mezclar, para que los hombres puedan realizar buenas películas. De aquí que no haya tampoco instrumento pedagógico mejor que el cine, pues el cine puede hacernos soñar, pero también puede hacernos conocer. Sí, nadie mejor que el cine puede realizar una alta labor de exaltación humana, porque su poder de sugestión es inmenso. Así que a él hay que ir para que el mundo conozca la obra limpia y clara que vosotras, las mujeres de la Sección Femenina de la Falange, realizáis en España. ¿No es una gran labor esta de que la gente pueda conocer por medio de una serie de documentales la labor que tan amorosamente lleváis a cabo

⁴⁸ De acuerdo con el estudio de Carabias (2003), en la revista *Y* se ofrecieron una serie de informaciones muy escogidas referentes al mundo del celuloide que, en un primer momento, fueron aprovechadas en beneficio propio: para ilustrar los atributos de la nueva mujer falangista a través de aquellas cualidades de las estrellas internacionales que les habían permitido alcanzar su destino triunfal y gozar de independencia fuera de la órbita doméstica. Tras la victoria franquista, el cine volvería a ser fuente de cualidades femeninas pero, ahora, enmarcadas en el hogar y la familia.

dentro de nuestro pueblo? Pues bien, la Sección Femenina de la Falange, dándose cuenta de que hoy el cine es el mejor sembrador de imágenes, va a llevar al celuloide el palpar de su obra y de lo que es la mujer española (Fernán, 1940).

Pese a que no hayamos encontrado ningún documento fundacional, la documentación conservada en el AGA permite inferir que el Departamento de Cinematografía de la SF se puso en marcha en el año 1940. Así se indica en el informe “Actividad de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda durante el año 1940” (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629) y a ese año corresponde el primer balance anual donde se contempla la producción cinematográfica como un aspecto más de su propaganda y se consignan los primeros documentales realizados (“Departamento de Radio y Cine. Labor realizada en 1940”. AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629), mientras que en otro informe, sin datar, se señalaba su puesta en marcha en la inmediata posguerra:

Hace ya casi tres años, al poco tiempo de la terminación de nuestra guerra, la Sección Femenina a la que ya desde su fundación no se le ocultaba la gran potencia propagandística que encerraba el cinema, comenzó a realizar películas por su Regiduría de Prensa y Propaganda (“Tarea: La Sección Femenina Y El Cinematógrafo”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604).

Como avanzamos, es en 1940 cuando este departamento produjo sus dos primeros documentales propagandísticos: *Nuestra Misión* y *Granja Escuela*, ambos dirigidos por el propio Fernando Alonso Casares, “Fernán”. El primero dedicado al cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales y el segundo, a la Hermandad de la Ciudad y el Campo. Su creación parece obedecer a dos razones: la dejación productiva del DNC y la voluntad de contar con organismos propagandísticos propios.

Si la anterior representación cinematográfica de la SF, a través del Servicio de Cine de FET y de las JONS y del DNC, se había centrado en sus labores en la retaguardia, en sus funciones de encuadramiento de la población a través del deporte o en su faceta de militantes en desfiles y actos políticos y conmemorativos propios o del partido, estas primeras producciones pretenden articular una propaganda específicamente femenina, difundiendo los diversos servicios sociales y asistenciales que la organización comenzaba a poner en marcha. La finalidad de esta propaganda sería doble. Por un lado, pretendería inculcar unos determinados valores de género y lograr la adhesión femenina. Por otro, procuraría legitimar y justificar sus labores en la esfera pública y dentro del régimen franquista; unas actividades asistenciales y sociales de las que, sin duda, el Régimen se beneficiaría en tanto que se encuadrarían dentro de unas “políticas de consenso” que le permitieron obtener la adhesión y la aprobación de amplios sectores de la población (Molinero, 2005), enmascarando así los devastadores

efectos que la política autárquica tuvo sobre las capas más desfavorecidas de la población (Richards, 1999).

Los informes anuales relativos al Departamento de Cine que la organización presentaba a modo de balance anual en sus Consejos Nacionales —y puntualmente publicados en *Y*, como el correspondiente al año 1943— también arrojan luz sobre dos cuestiones significativas. En primer lugar, cómo la SF, en consonancia con la política de Falange, se mostró entusiasta respecto a las técnicas modernas de difusión y persuasión ideológicas como el cine. En segundo lugar, la asertividad con la que reclamaban su independencia en este campo. En el informe ya citado titulado “Tarea: La Sección Femenina Y El Cinematógrafo” se señalaba:

Para orientarse en esta producción, de la que tuvo ideas muy claras ya desde los primeros tiempos, comenzó por crear una serie de películas cortas que, con temas de organización interna —sus servicios—, diesen a conocer a todos la labor que las mujeres falangistas realizaban por toda la patria. [...] No es lo hasta ahora realizado, nada más que el comienzo en ello; pues si la Sección Femenina quiere agotar para sus servicios de capacitación, cultura y proselitismo, todas las posibilidades propagandísticas que se le brindan, tiene en este del cine —el más pedido por la juventud, y el más perfecto de todos— un camino tan largo como eficaz que desarrollaremos paulatinamente sin descanso (“Tarea: La Sección Femenina Y El Cinematógrafo”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604).

De hecho, como apunta otro documento que describe el funcionamiento interno del Departamento de Cine (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604), la organización era la responsable última de las producciones y controlaba todo el proceso: seleccionaba los temas propuestos por las Regidurías Centrales y aprobaba las sinopsis de los guiones realizados por el Jefe de la Sección de Cine (cuya producción se llevaba a cabo “con la colaboración únicamente de la Sección Femenina”). Asimismo, la primera copia se proyectaba ante la Delegada Nacional y cuando se obtenía su aprobación, se sacaban las copias necesarias para su distribución. No obstante, y pese a que no se mencione en este informe, los reportajes y documentales producidos por la entidad tenían que pasar por la censura oficial, como muestran los certificados expedidos por la Junta Superior de Censura de los filmes *Nuestra Misión*, *Romance en la pradera*, *Albufera de Valencia* (referido como *La Albufera*), *Las camaradas alemanas en España* y *II Campeonato Nacional de Gimnasia* (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604).

- Producción

Pese al entusiasmo mostrado, el Departamento de Cine de la SF no pudo tener el desarrollo ansiado por la organización, por la falta de presupuesto y la carestía de material virgen. La película virgen era un material que debía ser importado y, de hecho, su escasez durante el periodo aquí estudiado lastró buena parte de la producción documental oficial, incluida la de NO-DO (Hernández Robledo, 2003: 176). Así que, como iremos viendo, el nacimiento de este departamento coincidió prácticamente con su ocaso, puesto que, en términos de producción, la actividad más importante se llevó a cabo en 1940.

Según consta en el informe “Departamento de Radio y Cine. Labor realizada en 1940” (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629), ese año el Departamento de Cinematografía produce “sin apenas medios materiales” los dos documentales ya citados: *Nuestra Misión* y *Granja Escuela*. El primero, la única pieza producida durante el periodo estudiado que se conserva en la actualidad, está dedicado a su cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales. Realizado con motivo de la “Semana de la Lucha contra la Mortalidad Infantil” en honor del Caudillo, su producción se enmarcó dentro de una campaña propagandística más amplia de carácter transmediático y que abarcaba ámbitos como el cartelismo, la prensa escrita, la radio y el cine. El segundo documental de 1940, *Granja Escuela*, se centra en la labor de la Hermandad de la Ciudad y el Campo y, más concretamente, muestra “las enseñanzas y la orientación que las Auxiliares de Granjas han recibido en su primer cursillo en la Granja-Escuela Hermanas Chavas”. *Nuestra Misión* se estrenó el 1 de octubre de 1940 en el Cine Capitol de Madrid, mientras que *Granja Escuela* se presentaría en el V Consejo Nacional de la Sección Femenina cuya celebración estaba prevista en enero de 1941 en Barcelona. En 1940, el Departamento de Cine también entabló relaciones con el Partido Nacionalista alemán y, por mediación del representante oficial de la cámara cinematográfica alemana, se cedieron a cambio de una copia de *Nuestra Misión*, dos documentales de propaganda nazi: *Luchemos contra la difteria* y *Nuestros hijos son nuestro porvenir*. En este caso, la labor del Departamento de Cine consistió en el contratipado de ambas películas y en su doblaje al castellano (“Departamento de Radio y Cine. Labor realizada en 1940”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

En 1941 se consignan unos planes de producción ambiciosos y desmesurados. Pese a que, en su mayoría, estos proyectos no llegaron a materializarse, merece la pena reproducirlos puesto que expresan una voluntad por parte de la organización de producir películas sobre temas femeninos y dirigidos a una audiencia específicamente femenina:

El Departamento de Cine tiene para su realización inmediata el rodaje de: Documental del V Consejo de la Sección Femenina celebrado en Barcelona y los reportajes cinematográficos sobre el Departamento de Cultura, Educación Física, trabajos

semanales así como otros sobre la vida de la mujer española en el hogar, en la industria, en el campo, en la ciudad, formación de la mujer falangista; la vida interna de los organismos de la Sección Femenina, lecciones prácticas a la mujer española; la reconstrucción de España a través de la mujer, vidas de mujeres célebres, así como una gran película de largo metraje en colaboración con una gran casa productora en la que se ponga al vivo la labor de las mujeres de la Falange realizada durante la revolución española y que por su valor llegue a tener en el mundo la resonancia que ha tenido “Sin novedad en el Alcázar”. Porque este departamento cinematográfico está convencido que así prestará a la Falange y al Estado nacional-sindicalista el mayor de los esfuerzos espirituales a que debe estar encaminada su labor (“Labor realizada en el año 1941”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

No obstante, en 1941 la producción será sustancialmente más pobre que la del año anterior: con recortes de la película *Granja Escuela* se realizó un nuevo documental titulado *Albufera de Valencia* y dos piezas más de 300 metros cada una: *Bailes regionales* y *Las camaradas alemanas en España*, este último realizado con imágenes cedidas por UFA (“Presupuesto de tres documentales cortos de la Sección Femenina”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). Es también en 1941 cuando la organización hace explícita la falta de presupuesto como principal obstáculo para el desarrollo del Departamento de Cine:

Para la interesante labor que supone la producción de documentales de la Sección Femenina no existe más que una verdadera dificultad: la económica, por el coste relativamente elevado que supone la edición de una película (“Labor realizada en el año 1941”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

Asimismo, se confiaba en que, gracias a la futura disposición legal que obligaría la proyección de documentales nacionales en los cines⁴⁹, su distribución pudiera reportar los beneficios necesarios para abordar nuevos proyectos fílmicos:

Como apenas existe producción nacional de esta clase, nuestras películas, lejos de ser proyectadas por favor, como hasta ahora, serán solicitadas y pagadas por todas las Empresas de España, proporcionándonos así un gran rendimiento que nos permitiría no sólo cubrir gastos, sino costear una nueva producción (“Labor realizada en el año 1941”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

En 1942, el Departamento de Cine tan solo pudo poner en marcha una serie de rodajes relativos a su actividad deportiva⁵⁰ con la intención de que estas tomas se integraran en un documental titulado *Juventud Sana* —en otros documentos esta pieza

⁴⁹ Sin que se haga referencia en el informe, parece que se alude a la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 10 de diciembre de 1941, que establecía en su artículo 3º la obligatoriedad de incluir una película corta nacional en todos los programas (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 45; Matud, 2007: 61).

⁵⁰ En concreto se informa del rodaje de las siguientes actividades: Campeonato Nacional de Balón a mano, II Campeonato Nacional de Gimnasia, III Campeonato Nacional de Tenis en Santander, IV Campeonato de Balón Cesto, IV Campeonato Nacional de Natación, II Campeonato Nacional de Esquí (“Departamento de Cine. Labor realizada en 1942”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

es denominada *Educación Física en la Sección Femenina*⁵¹—y realizar *Romance en la pradera*, una película corta realizada como propaganda de la labor llevada a cabo por la SF, con los grupos del Primer Concurso Nacional de Folclore (Coros y Danzas). Su resumen anual (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629) informa también del rodaje de un par de noticias que, sin embargo, no pueden considerarse estrictamente de producción propia: *Exposición de Canastillas*, con UFA, y *Aguinaldo de la División Azul*, que acabaría integrada en la primera edición del noticiario NO-DO. Lo mismo puede decirse de otra producción consignada (*Castillo de la Mota*) que, como ya vimos, se rodó dentro de la ahora Sección de Cinematografía dependiente de la VSEP, aunque puede que nunca llegara a montarse, al no constar en los diversos informes de distribución de la organización.

Con NO-DO ya en marcha, el año 1943 marca un punto de giro en la trayectoria del Departamento de Cine. El volumen de producción siguió siendo pobre, y tan solo se filmaron una serie de actividades gimnásticas, que en ocasiones servirían como material pedagógico, y un reportaje titulado *II Concurso Nacional de Coros y Danzas* (“Resumen de la labor realizada durante el año 1943 por la Regiduría de Prensa y Propaganda. Departamento de Cine”. AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629). A partir de entonces, como ya vimos en el apartado anterior, la SF recurriría a NO-DO para tener presencia en las pantallas cinematográficas, dependiendo casi exclusivamente del organismo oficial. Y así, en los informes anuales de la Regiduría de Prensa y Propaganda, se daría debida cuenta de la presencia que la organización tuvo en el noticiario, así como de los documentales que se filmaron con dicha entidad: *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* y *Academia Isabel la Católica*, ambos en 1944. De nuevo, existieron otros proyectos de documental que nunca llegaron a realizarse, puesto que no constan en el archivo NO-DO, aunque sí fueron consignados como proyectos por la organización en su resumen anual presentado en el IX Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en 1945:

Para compensar la falta de realización de nuevos films por nuestra cuenta por las dificultades más arriba expresadas, se ha solicitado del Departamento Nacional de Propaganda sean rodados, por su mediación los del Castillo de la Mota y del Servicio Social, que esperamos ver realizados en el presente año de 1945 (“Labor realizada en el Departamento de Propaganda durante el año 1944”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

⁵¹ Autorización de rodaje emitida por el Departamento Nacional de Cinematografía (Registro de propaganda núm. 9367), Madrid, 22/10/1942 AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604.

Tabla 2. Documentales producidos por el Departamento de Cine de la SF (1940-1945)

Año	Título	Producción
1940	<i>Nuestra Misión</i> (Fernando Alonso Casares, "Fernán")	Dpto. Cine SF
	<i>Granja Escuela</i> (Fernando Alonso Casares, "Fernán")	Dpto. Cine SF
1941	<i>Albufera de Valencia</i>	Dpto. Cine SF
	<i>Bailes regionales de la Sección Femenina</i> (Fernando Alonso Casares, "Fernán")	Dpto. Cine SF
	<i>V Consejo Nacional de la Sección Femenina</i> (Fernando Alonso Casares, "Fernán")	Dpto. Cine SF
1942	<i>Romance en la pradera</i> (Domingo Viladomat)	Dpto. Cine SF
	<i>II Campeonato Nacional de Gimnasia</i>	Dpto. Cine SF
1943	<i>II Concurso Nacional de Coros y Danzas</i>	Dpto. Cine SF
	<i>Juventud Sana / Educación Física en la Sección Femenina</i>	Dpto. Cine SF
1944	<i>Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial</i>	NO-DO
	<i>Academia Isabel la Católica</i> (Luis Suárez de Lezo)	NO-DO
1945	_____	_____

Elaboración propia. Fuentes: Resúmenes anuales del Departamento de Cine (1940-1945), AGA, Cultura: 3/51.41, Cajas 629, 630 y 604 y *Anuario del Espectáculo 1944-1945*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.

- Distribución

Si, como hemos visto, la producción documental fue escasa durante este periodo, la labor de distribución no fue nada desdeñable, al menos hasta 1945. Las serias dificultades económicas fueron suplidas con el empeño y la eficacia que caracterizó y de la que siempre hizo gala la organización. Posteriormente, la carestía de películas propias y el mal estado en que se encontraban las copias hicieron que esta labor fuera prácticamente imposible, como señalan reiteradamente los informes relativos a los años 1950-1953 (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 633).

En 1941 se comenzó a organizar la distribución cinematográfica en todo el Estado, a través de las delegaciones provinciales que se encargaban de solicitar las películas a la Regiduría Central y organizar las sesiones en los cines de la provincia. Las primeras instrucciones indicaban que, para optimizar el envío de la copia, se debía planificar la exhibición con anterioridad y, posteriormente, remitir un informe sobre los pases. Para ello, se exigía además que cada delegación contara con una relación de todos los cines de la provincia:

Para organizar esta [distribución], debéis tener una relación en esa Regiduría Provincial de los pueblos en que haya cine y en que interese su proyección. De este modo, con un itinerario estudiado y calculado previamente, podéis aprovechar cada envío para dar la máxima difusión, en lugar de limitarlo a un solo acto ("Oficio circular s/n: Instrucciones sobre la distribución de los filmes", 27/10/1941, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604).

Dos años más tarde, mediante un oficio circular fechado el 4 de febrero de 1943, se ofrecían instrucciones más sistemáticas y exhaustivas, puesto que, como se señala en la misma misiva, la escasez de producciones y copias “obliga a aprovecharl[as] con el máximo rigor en beneficio de todas las provincias” (“Circular núm. 37: Instrucciones sobre la distribución de los filmes”, 4/2/1943, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). Ahora las películas se debían solicitar con un mes de anticipación (justificando igualmente el itinerario) y el periodo que cada delegación provincial podía disponer de las mismas era de treinta días. También se adjuntaba un modelo de formulario que cada delegación provincial debía cumplimentar para indicar el itinerario de cada filme: película, ciudad, estimación de espectadores. Estos inventarios tenían una doble función. Por un lado, servían para establecer las estadísticas y resultados de la Regiduría de Prensa y Propaganda, que se presentaban anualmente en los Consejos Nacionales de la SF y que, puntualmente, también se publicaron en la revista *Y*. Por otro, tenían como objetivo controlar y evaluar el trabajo de propaganda realizado en cada provincia. Anualmente, la Regiduría de Prensa y Propaganda realizaba una tabla de calificaciones de las que, presumiblemente, dependería la dotación presupuestaria.

Los documentales que la Regiduría Central ponía a disposición de las provincias se dividían en dos categorías: los comerciales, susceptibles de reportar beneficios, y los no comerciales, “cuya índole no permite explotación comercial”⁵², y que se empleaban “únicamente en actos o campañas de pura propaganda” como la dedicada a luchar contra la mortalidad infantil o la de vacunación antidiftérica (“Circular núm. 37”, 4/2/1943, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). Para estas campañas sanitarias y asistenciales, se facilitaba a las delegaciones provinciales folletos, carteles murales y entrefiletos breves para su difusión en prensa y radio (“Circular núm. 23”, 8/8/1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596) e, igualmente, ponía a su disposición documentales divulgativos como *Luchemos contra la difteria* o *Vidas nuevas*⁵³ (“Circular núm. 16”, 22/4/1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596; “Circular núm. 56”, 8/7/1943, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596). Además, para garantizar su difusión, se solicitaba la colaboración y el favor de la VSEP:

La Nacional se dirige a la Vicesecretaría de Educación Popular pidiendo apoyo para esta Campaña y a estas horas seguramente todos los Directores de Prensa y Radio de España habrán recibido instrucciones con el habitual interés que la Vicesecretaría de Educación Popular pone en nuestras campaña (“Circular núm. 23”, 8/8/1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596).

⁵² Igualmente NO-DO también habría producido una serie de documentales entre 1943 y 1945 que no podían ser explotados comercialmente debido a su naturaleza “propagandística”, un criterio admitido por todo el sector cinematográfico tal y como explicaba en una misiva Joaquín Soriano, director de NO-DO, al secretario general técnico del Ministerio de Industria y Comercio (Hernández Robledo, 2003: 127).

⁵³ Como ya señalamos, *Luchemos contra la difteria* era un documental de producción alemana, mientras que *Vidas nuevas* era un documental divulgativo sobre la mortalidad infantil, dirigido por Julio Bravo Sanfeliú en 1936 y producido por los Laboratorios Bayern. Un análisis de esta última pieza en Perdiguero, Ballester y Castejón (2007).

Por último, para que estas campañas tuvieran la máxima difusión —y, de forma más concreta, los documentales— se conminaba a las delegadas provinciales a que visitaran a los empresarios cinematográficos de las capitales y los pueblos para organizar la distribución de los filmes y de diapositivas de la organización, alegando “la enorme importancia que tiene, esta labor sanitaria, en la que todo español está obligado a colaborar”. Igualmente se les instaba a que organizaran sesiones especiales los domingos destinadas “a las madres pobres”, a quienes se les entregaban entradas gratuitas a través de las delegaciones provinciales y el servicio de enfermeras visitadoras (“Circular núm. 16”, 22/4/1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596). Así, estas sesiones cinematográficas, que generalmente iban acompañadas de charlas sobre puericultura y cuidado infantil, se publicitaban en los diferentes órganos del partido:

La empresa Parra inicia, a partir de mañana domingo, sesiones matinales de cine, en obsequio a la SF y a precios sumamente económicos, en su sala del Frontón Cinema. Pero las camaradas de la Organización han hecho extensivo este obsequio a todas las mujeres zaragozanas, previo pago del reducido importe de la localidad (Anuncio publicado en *Amanecer*, 23/11/1940, en Blasco Herranz, 1999: 115).

Por otra parte, desde el año 1941 se puso en marcha una distribución comercial a través de Hispania Tobis, S.A. Esta fórmula, según sus estimaciones, tenía una doble ventaja: la propaganda podría llegar al gran público y los beneficios obtenidos se podrían destinar a nuevas producciones (“Funcionamiento Interior de la Sección Cine de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). El contrato de distribución de *Nuestra Misión* establecía que los beneficios se repartían en un 20% para la empresa y en un 80% para la SF, si bien esta tenía que hacerse cargo de la carga impositiva y de reponer las copias en caso de extravío o deterioro (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). Junto con *Nuestra Misión*, los documentales de carácter comercial serían: *Granja Escuela*, *V Consejo Nacional de la Sección Femenina* y *Romance en la pradera*. Estas películas podían también ser utilizadas por las delegaciones en actos propagandísticos (y por tanto gratuitos), pero se instaba a las delegadas provinciales que ejercieran de mediadoras para que los empresarios cinematográficos solicitaran “estas películas a la Casa Hispania Tobis, con preferencia a cualquier otro material corto que haya de alquiler” (“Circular núm. 37”, 4/2/1943, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 604). Para ilustrar el exhaustivo control que la organización llevaba sobre su distribución, presentamos dos tablas [3 y 4] que muestran la circulación de sus películas comerciales y no comerciales en los años 1941 y 1942, tal y como fueron recogidas en sus informes:

Tabla 3. Distribución durante el año 1941

Título	Producción	Mt. /Min.		Copias	Proyecciones Provincias
<i>Luchemos contra la difteria</i>	Alemania	350	13'	20	510
<i>Nuestros hijos son nuestro porvenir</i>	Alemania	350	13'	1	10
<i>La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo (1939)</i>	DNC	750	27'	6	150
<i>Crucero de la Sección Femenina (1939)</i>	DNC	450	16'	4	60
<i>Nuestra Misión (1940)</i>	Dpto. de Cine SF	650	24'	6	260
<i>Granja Escuela (1940)</i>	Dpto. de Cine SF	650	24'	7	122
<i>V Consejo de la Sección Femenina (1941)</i>	Dpto. de Cine SF	450	16'	8	140
TOTALES					1.252

Elaboración propia. Fuente: "Labor realizada en el año 1941", AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629.

Tabla 4. Distribución durante el año 1942

Título	Producción	Mt. /Min		Copias Tobis	Copias Rg. Central	Proyecc. Provincias
<i>Luchemos contra la difteria</i>	Alemania	350	13'	--	20	1.245
<i>Nuestros hijos son nuestro porvenir</i>	Alemania	350	13'	--	1	6
<i>Vidas Nuevas (1936)</i>	Laboratorios Bayern	350	13'	--	4	6
<i>La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo (1939)</i>	DNC	750	27'	5	4	100
<i>Crucero de la Sección Femenina (1939)</i>	DNC	450	16'	5	3	31
<i>Granja Escuela (1940)</i>	Dpto. Cine SF	650	24'	4	5	436
<i>Nuestra Misión (1940)</i>	Dpto. Cine SF	650	24'	5	3	370
<i>V Consejo de la Sección Femenina (1941)</i>	Dpto. Cine SF	450	16'	7	1	431
<i>El Campeonato Nacional de Gimnasia (1942)</i>	Dpto. Cine SF	230	8'	--	1	1
<i>Romance en la Pradera (1942)</i>	Dpto. Cine SF	300	11'	4	4	106
TOTALES				30	46	2.732

Elaboración propia. Fuente: "Informe del Departamento de Cine. Distribución de los Documentales de Sección Femenina Durante el Año 1942", AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629.

- Un punto y aparte

El año 1946 supone un punto y aparte en este capítulo de la SF. En el informe anual que se presentó en su XI Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en

Zaragoza-Huesca en 1947 se señala que durante el año anterior la labor de cinematografía no se había podido desarrollar con normalidad. Junto con la falta de material virgen, lo más llamativo es constatar cómo se informa de que ese año “el organismo NO-DO, que siempre nos ha prestado una ayuda eficacísima, por razones de tipo político, no ha creído oportuno rodar noticias y hechos de la Sección Femenina”. Efectivamente, en 1946 la presencia de la SF en el noticiario se redujo a una aparición de apenas 30 segundos con la noticia “Campaña de invierno de la Sección Femenina en Tarragona” (edición 159B), mientras que otro tipo de actividades, en particular su Consejo Nacional, no tuvieron representación cinematográfica. El mismo informe señala cómo sus peticiones dirigidas a la Subcomisión Reguladora de Cinematografía solicitando película para realizar copias y documentales fueron en vano. Y concluía señalando: “debemos advertir que se trata de un verdadero problema nacional, que causa enorme prejuicio a la industria cinematográfica, y al que no hemos podido escapar” (“Labor realizada por el Departamento de Cine Durante el año 1946”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 630).

Finalizada la II Guerra Mundial, en el concierto internacional no parecía haber lugar para la España franquista, entendida casi unánimemente como último superviviente del fascismo recién derrotado en el continente europeo. Con el tiempo, el panorama se modificaría a favor del Régimen en la medida en que las fracturas de la Guerra Fría se consolidaban, unas dinámicas internacionales de las que Franco supo obtener rédito enarbolando en los años 50 una retórica “anti-bolchevique” con el objetivo de reescribir el papel de España en el conflicto mundial para equipararse con las democracias occidentales.

Pero a mediados de los 40 el aislamiento a España se convierte en un hecho incuestionable, especialmente durante 1946 cuando la sanción condenatoria de Naciones Unidas (aprobada en diciembre de ese año) se presentaba severa e inminente. Esta sanción conllevó la retirada de embajadas y así como la exclusión de España de los organismos internacionales existentes y la negativa a que se incorporara a los de reciente o futura creación (FAO, UNESCO o la Organización Mundial de la Salud, por ejemplo). Junto con estas presiones externas, el régimen de Franco también tuvo que hacer frente a las internas: las presiones de los monárquicos (la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado se aprobaría en 1947) y las acciones de los maquis, que tuvieron su máximo apogeo entre 1945 y 1947.

En unas circunstancias en las que el Régimen parecía tambalearse, y pese a que el proceso de desfascistización ya había comenzado años atrás (Saz Campos, 2003), ahora se imponía como medida urgente la transformación “cosmética” (Aguilar, 2008: 159). El color azul debía ser borrado de los decorados: la simbología falangista se eliminó progresivamente de las ceremonias públicas (ibídem), el saludo romano se

prohibió en 1945 y, en un año tan decisivo como 1946, la presencia de las diferentes ramas del Movimiento Nacional en las pantallas cinematográficas fue prácticamente inexistente⁵⁴. Por lo que respecta a NO-DO, junto con la breve aparición de la SF arriba citada, tan solo el Frente de Juventudes protagonizó una noticia. De acuerdo con Araceli Rodríguez Mateos (2008: 220), el noticiario fue uno de los medios de comunicación que mejor reflejó este pulido propagandístico hasta los primeros 50, consistente en el disimulo cinematográfico de Falange. Como muestra la tabla 5, la SF no fue ajena a ese disimulo y su presencia en el noticiario se vio drásticamente reducida en términos cuantitativos en 1945, un difuminado de las pantallas que tuvo su correlato en la imagen que la organización proyectó como veremos en la tercera parte de esta investigación.

Por lo que respecta a su Departamento de Cine, se vio seriamente truncado casi desde sus inicios y su actividad de producción como ente relativamente autónomo cesó en 1943. A partir de ese momento, la labor del Departamento de Cine de la SF consistió básicamente en el tiraje de copias cedidas por otros organismos como el Ministerio de Agricultura y destinadas a sus Cátedras Ambulantes. Sin embargo, cabe apuntar que la organización alcanzaría acuerdos con entidades productoras privadas. En 1946 se firmó un preacuerdo con Suevia Films para realizar la serie *Danzas de España* y otro con Hispano Films América para la realización del documental *La mujer en la nueva España*, concebido para su proyección en Latinoamérica (“Labor realizada por el Departamento de Cine en el año 1947”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 630)

Tabla 5. Resumen producción y distribución (1940-1946)

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946
Documentales producidos	2	3	2	2	2	0	0
Reportajes producidos	0	0	8	0	0	N/C	N/C
Actividades en noticiarios nacionales	1	0	0	14	9	2	1
Proyecciones Documentales	250	1.252	2.732	1.732	1.367	2.500	1.691
Proyecciones Diapositivas	N/C	N/C	N/C	251.618	507.402	569.140	753.053

Elaboración propia. Fuentes: Informes labor realizada por el Departamento de Cine de la Regiduría de Prensa y Propaganda, años 1940-1946 (AGA, Cultura: 3/51.41, Cajas 629 y 631); Sumarios del Noticiario NO-DO (1943-1946), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (del Amo, 1996) y *Anuario del Espectáculo 1944-1945*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.

⁵⁴ Junto a estos factores políticos, cabe también apuntar que, en un contexto de autarquía económica, la escasez de material obliga ese año a que NO-DO solo pudiera realizar una edición semanal del noticiario durante buena parte de 1946 (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 310).

Tercera Parte
ANÁLISIS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

5. La retaguardia nacional-sindicalista: la Sección Femenina en las producciones de la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS y en *El Noticiero Español* (1938-1941)

Las guerras representan para la mujer trágicas ocasiones para revelarse (sic)... Tiene lugar colectivamente ese fenómeno que, en especiales circunstancias y en forma personal, señaló Marañón como "virtudes de emergencia" de la mujer. Denomina así a esas cualidades que el sexo femenino posee en estado latente y que, por su discreto surgir y desaparecer cuando las circunstancias mandan, parecen funcionar con un sentido casi biológico del deber.

María Laffitte, "La mujer y la Guerra",
en *La secreta guerra de los sexos* (1948)

El curso de la guerra constituyó —y no podía ser de otra manera puesto que las diferentes estructuras cinematográficas se crearon en dicho contexto y como un arma más—, un apartado fundamental dentro de las noticias y documentales producidos por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS y, desde 1938, por el DNC (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 125-285). De forma puntual, y este es el aspecto que centrará nuestro interés en este apartado, las cámaras del bando nacional también dirigieron su objetivo a la retaguardia para mostrar la labor de las mujeres en los campos, en los lavaderos, en los hospitales y centros de asistencia y en la administración como secretarías y ayudantes. Y también, más allá de esta *segunda línea* del frente de batalla, para retratar las funciones que la SF comenzaba a desempeñar como organización política destinada a la movilización y al encuadramiento de la población femenina.

En este capítulo analizaremos las noticias y reportajes protagonizados por la SF producidos por los organismos cinematográficos arriba citados, mientras que en el siguiente, y debido a la importancia propagandística que la organización le concedió, nos ocuparemos del documental del DNC *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939). Para ello, estableceremos una división temática que nos permitirá examinar qué facetas de la SF difundió el medio fílmico durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Una delimitación que, asimismo y de cara al examen de su posterior representación en el noticiero NO-DO, establecerá las pautas de nuestro

análisis comparativo. A grandes rasgos, en esta primera etapa, el cinematógrafo se centró en sus labores de apoyo a las tropas en la retaguardia, las actividades deportivas, las relaciones con entidades homólogas extranjeras y, por último, los Consejos Nacionales de la SF, a través de los cuales estableció su cuerpo simbólico y mítico.

5.1. Heroínas de la retaguardia

Pese al carácter cuantitativamente menor que las imágenes del trabajo femenino en la retaguardia tuvieron en el conjunto de la propaganda bélica del bando nacional, una temprana producción de Falange como *Los conquistadores del Norte* (1937) resulta sumamente elocuente del papel que se otorgó a las mujeres falangistas —alistadas en el Auxilio Social o en la SF— en la empresa de *reconstrucción* de la patria que gracias a la Guerra Civil se estaba emprendiendo, de acuerdo con sus propias proclamas propagandísticas (Bizcarrondo, 1996; Tranche y Sánchez-Biosca, 2011). La pieza, como sugiere su título, se centra en la “conquista” de Bilbao —posteriormente las ocupaciones pasarían a llamarse liberaciones⁵⁵—, ciudad a la que la población civil puede volver tras haberse embarcado “con rumbo al Norte en los meses de contubernio rojo separatista”, según reza la exaltada y virulenta narración. En el puerto, las mujeres del Auxilio de Invierno atienden a la población necesitada e introducen dentro del relato épico un matiz melodramático a través de la conmovedora escena en que estas ofrecen comida y atienden a niños y bebés [4-5].

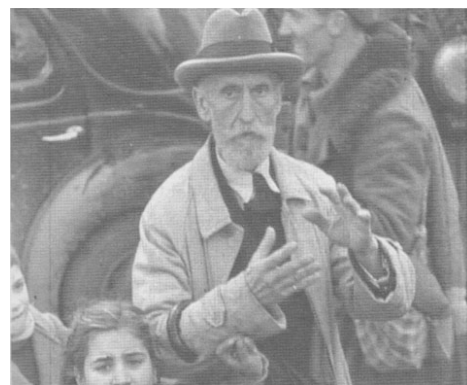


4-5. *Los conquistadores del Norte* (1937)

Estamos ante un tipo de escenas que posteriormente tendrían una destacada presencia en *El Noticiero Español*, gracias al protagonismo que en él tuvo el Auxilio

⁵⁵ Como ha observado Sánchez-Biosca, el empleo del término “liberación” obedecía, de acuerdo con la mentalidad falangista, a una doble lógica: por un lado, dar cuenta del sentido de reconquista del territorio y, por otro, del rescate de sus habitantes, sometidos por una supuesta fuerza externa previamente establecida en el lugar (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 203).

Social (en total, once noticias) y que, sin duda, constituyen una dimensión importante y complementaria del *leitmotiv* destrucción *vs.* reconstrucción sobre el que pivotó la propaganda del bando nacional. En este caso, y apelando fundamentalmente al *pathos*, las noticias muestran por un lado una la población pauperizada y vulnerable —y generalmente los receptores de la ayuda son mujeres, niños y ancianos; es decir, quienes que no estaban en el frente— y por otro a las asistentes falangistas que, con su sempiterna sonrisa, sacian su hambre y frío, lo que no es óbice, para que, a menudo, estas escenas transmitan un profundo sentimiento de dolor y humillación entre los asistidos⁵⁶ [6-7].



6-7. *El Noticiero Español* (núm. 14, febrero de 1939)



8-9. *Los conquistadores del Norte* (1937)

Sin embargo, lo que nos interesa subrayar en este punto es cómo en *Los conquistadores del Norte* la cámara se distancia todavía más de la primera línea del frente, cuyo fuego ha sido recién apagado, para realizar una exaltada loa del trabajo femenino [8-9]. Y así el comentario señala:

⁵⁶ No en vano, las imágenes fijas y en movimiento del Auxilio Social serían las que en las postimetrías de la dictadura el director Basilio Martín Patino montaría en *Canciones para después de una guerra* (1971) al ritmo de *La bien pagá* (interpretada por Antonio Molina) para denunciar en clave irónica no solo la terrible hambruna que imperó en la inmediata posguerra, sino también la humillación económica y moral — implícita en este tipo de asistencia social— de la que fue víctima buena parte de la población civil y, especialmente, la perteneciente al bando republicano.

Toda la juventud española está al servicio de la patria. Las muchachas trabajan en las labores de retaguardia. ¿Cuántas hay en España? Contadlas en los talleres, oficinas, hospitales, laboratorios y en todas las organizaciones. Allí están, serias, austeras, conscientes del momento duro que están viviendo. El trabajo sigue con ritmo eficiente, implacable, atentos el pensamiento y el brazo a las necesidades de la patria. También trabajan las mujeres curtidas al sol. No importan los callos ni las heridas, son flores sangrantes del triunfo. España entera es milicia y la milicia es austeridad, trabajo, resistencia y silencio. *¡Son muy hombres estas mujercitas de España!* Al filo de la madrugada todas están en pie. Cuando el sol quema, escarba en la memoria el himno de la Falange: *Cara al sol*. [Énfasis nuestro en cursiva]

Establecida la división entre frente y retaguardia en función del género, este fragmento de la locución presenta sin ambages la patria —término que significativamente aquí sustituye a guerra— como una empresa común que se rige por idénticos valores castrenses (“España entera es milicia”), explicitando cómo durante los conflictos bélicos la supremacía del soldado es la que pauta la jerarquía y moralidad social oficialmente aprobada, de forma que no solo algunas mujeres, sino toda la retaguardia queda moralmente sujeta a la autoridad masculina encarnada en el soldado (Caine y Sluga, 2000: 189). El documental, no obstante, lejos de presentar la retaguardia como un espacio afeminado, procede a su masculinización provocando un revelador trasvase en los valores de género y una caracterización ambivalente de las mujeres. Prueba de ello es la llamativa afirmación “¡Son muy hombres estas mujercitas de España!”. Así, el diminutivo “mujercitas” no parece inocente y, bajo nuestro punto de vista, está destinado a contener buena parte del potencial subversivo de dicha afirmación; mientras que su calificación como “hombres” pretendería dotar de virilidad y supremacía al bando nacional en su conjunto. Por otra parte, nos encontramos también ante una exaltación del trabajo femenino en el que convergen cualidades tradicionalmente negadas a las mujeres como la capacidad intelectual y la fuerza física (“atentos el pensamiento y el brazo a las necesidades de la patria”)⁵⁷, bajo unos principios rectores militares: “austeridad, trabajo, resistencia y silencio”.

Como ya vimos en el capítulo tercero, una situación excepcional como la Guerra Civil propició la transgresión de normas y pautas de conducta respecto a los roles de género. Así, las mujeres de Falange no solo pudieron exhibir abiertamente —en sus discursos, publicaciones y desfiles públicos— los valores exaltados por el partido, como la disciplina, la entrega, el arrojo o el sacrificio, encarnando una identidad falangista femenina distintiva (Blasco Herranz, 1999; Carabias, 2003; Ofer, 2009;

⁵⁷ En este sentido conviene recordar que, en una de sus afirmaciones más citadas, Pilar Primo de Rivera negó la autonomía del raciocinio femenino: “Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho” (“Primer Consejo Nacional del Servicio Español de Magisterio”, Madrid: Afrodisio Aguado, 1943, en Martín Gaité, 1987: 77).

Cenarro, 2011), sino que, como esta temprana pieza cinematográfica permite apreciar, también fueron representadas de acuerdo con los mismos atributos desde las instancias propagandísticas masculinas del partido. Es cierto, como también señalamos, que la labor de las mujeres de Falange durante la Guerra Civil —y de forma más clara la de aquellas vinculadas al Auxilio Social— se canalizó hacia actividades consideradas apropiadas de su sexo, pero también que el mero hecho de tomar parte en la campaña desde la retaguardia fue considerado un acto (femenino) patriótico tan ineludible como heroico. El discurso de Pilar Primo de Rivera durante el II Consejo Nacional de la Sección Femenina (1938) resulta iluminador al respecto. Por un lado, y ya lo indicamos en el capítulo tercero, dejó claro que la movilización de las mujeres era transitoria y que, finalizada la guerra, debían reintegrarse en el seno de la familia. Por otro, vislumbrando ya este final, la Delegada Nacional se apresuró a elogiar la labor patriótica de las mujeres falangistas:

[...] sin preocupación de vosotras ni de la organización, os entregasteis por entero a la patria; porque también a vosotras os puso España unas armas en la mano, con las que teníais que ir rehaciendo todos los destrozos que en las almas y en los cuerpos de nuestros hombres y de nuestros niños producía la revolución. Y por eso os afanasteis en los talleres, en los lavaderos, en los comedores; por eso a la que faltó a esos trabajos, en donde hay sitio para todas, se la consideró ausente de la patria y de mala calidad. (Primo de Rivera, 1942: 5)

En consonancia con este marco discursivo, dos noticias incluidas en *El Noticiero Español* estuvieron dedicadas a mostrar cómo, gracias a estas “armas” falangistas específicamente femeninas, la SF pudo articular durante la Guerra Civil su propia mitología heroica (Blasco Herranz, 1999: 44-55; Ofer, 2009: 58-67) y también cómo la producción cinematográfica participó, aunque en menor medida que sus medios impresos, en su difusión. Por un lado, el número 11 (diciembre de 1938/enero de 1939) incluye la única noticia protagonizada por la SF en la que sus afiliadas aparecen realizando labores de asistencia directamente vinculadas al curso de la guerra. En esta ocasión, como lavanderas en el frente. Lo significativo de la pieza titulada “Frente de Madrid” es la tensión —e incluso contradicción semántica— que, a nuestro juicio, se establece entre las imágenes y la narración. Mientras que las tomas muestran a las mujeres alegres y ufanas lavando ropa en el río, tendiendo y cosiendo en un entorno rural tranquilo y relajado [10-13], el *over*, seco y tajante, trata de imprimir a las imágenes un brío del que carecen per se:

En todos [INAUDIBLE] funcionan unos lavaderos de Falange Femenina servidos por las abnegadas camaradas de la organización, estas muchachas se acercan diariamente a las trincheras, recogen, lavan, planchan y repasan la ropa, entregándosela a los

soldados y mitigando así los rigores de la estancia en las vanguardias. Algunas de ellas han realizado proezas heroicas y han sufrido prolongado cautiverio.

Pese a sus carencias expresivas⁵⁸, debemos señalar que estas imágenes de la retaguardia sirven, al calor de la contienda, para valorizar en clave patriótica las labores femeninas y dejar constancia de que tanto las penurias como las recompensas de la guerra (el cautiverio y el reconocimiento público) se produjeron también entre las mujeres de Falange. Aunque, como hemos señalado, las tomas de la noticia, claramente organizadas para el dispositivo cinematográfico, parecen incapaces de transmitir los valores asociados al heroísmo (como la fortaleza, la intrepidez o el sufrimiento) que, por el contrario, la representación de la retaguardia tuvo en los numerosos artículos que la revista *Y* dedicó a sus heroínas y mártires de guerra (Carabias, 2003: 380-447) y que, en ocasiones, resultan sorprendentes por la fuerza física, el patetismo o el orgullo en el cumplimiento del deber que desprenden las ilustraciones [14-16].



10-13. "Frente de Madrid", en *El Noticiero Español* (núm. 11, diciembre de 1938/enero de 1939)



14. La afiliada María Moreno en el frente, en *Y* (núm. 15, mayo de 1939)



15. Representación de la muerte de la afiliada María Paz, en *Y* (núm. 28, mayo de 1940)

⁵⁸ En este sentido cabe señalar que, tal y como ha expuesto Sánchez-Biosca, las dificultades técnicas del registro en directo (e incluso el hecho de que buena parte de los realizadores del bando nacional tuvieran experiencia previa en el campo de la ficción) propiciaron una aproximación más evocativa —a menudo con el recurso a las recreaciones— que realista al conflicto, lo que sin duda influyó en las tensiones entre imagen y relato oral que se pueden apreciar en otras noticias y reportajes y que aquí también apuntamos (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 140-170).



16. Portada de Y (núm. 6, julio/agosto de 1938) (izquierda)

17. Las hermanas Larios en la noticia "Oropesa. Imposición de condecoraciones", en *El Noticiero Español* (núm. 10, diciembre de 1938) (arriba)

Este reconocimiento de la labor heroica femenina en la retaguardia, del que la noticia "Frente de Madrid" solo puede dar cuenta mediante la narración ("Algunas de ellas han realizado proezas heroicas y han sufrido prolongado cautiverio"), será explícito, en su vertiente simbólica, en el documental *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939) y también en la pieza de *El Noticiero Español* titulada "Oropesa. Imposición de condecoraciones" que retrata un acto de reconocimiento castrense a "aquellos que se distinguieron por su heroísmo en la campaña" (núm. 10, diciembre de 1938). Se trata de una ceremonia de carácter mixto donde militares y enfermeras son objeto de idéntico homenaje y en la que se premia indistintamente el valor de los unos y las otras. En concreto, se reconoce la labor de las hermanas Larios [17], enfermeras que fueron hechas prisioneras en Brunete, posteriormente trasladadas a Valencia y merecedoras por su servicio y cautiverio de la Medalla del Mérito Militar. Y así ambas ocupan un lugar central en la noticia, como el comentario permite apreciar:

Entre los condecorados con honrosas y diversas distinciones de guerra figuran fuerzas del ejército, el general Bartomeu, el falangista Enrique Botica y las enfermeras María Isabel y María Luz Larios, las heroicas y abnegadas enfermeras de Brunete, hechas prisioneras por el enemigo en acto de servicio y rescatadas después por el gobierno nacional. Ejemplo de una juventud valerosa que nada teme cuando se trata del sacrificio por España y ejemplo también ante el mundo el de estas muchachas aristocráticas que tan alto pusieron el nombre y el prestigio de España.

En definitiva, ambas se proponen aquí como exponentes de la heroicidad femenina *española* derivada del ingreso de la mujer en la escena pública de la guerra y como ejemplo para la mujer nacional-sindicalista, que abandona las comodidades del

hogar (y en este caso, de acuerdo con el discurso populista de Falange, también las de su clase social) para trabajar en el engrandecimiento de la patria, en consonancia (aunque con una retórica más directa y austera) con el panegírico que Agustín de Foxá dedicó a las hermanas Larios en la publicación *Y*, que consideramos oportuno reproducir parcialmente:

Porque ya sabe curar heridas la mano que hacía volar el abanico. Y es que José Antonio ha entrado en el salón isabelino donde sonaba el vals y ha arrojado a los piropeadores. El soñó estas muchachas de Falange, alegres, uniformadas y decididas, recogiendo la mies y tostándose la cara, vareando olivos o cantando el himno de los Luceros entre los sangrientos racimos de agosto. [...] Ya conocen la vida y la muerte y la zozobra del triunfo (“Dos muchachas de Brunete”, *Y*, núm. 1, febrero de 1938: 29).

5.2. Cuerpos femeninos al servicio de la patria

La educación física y el encuadramiento de la juventud, fundamentalmente a través de las actividades deportivas, protagonizarán tres de las nueve noticias que *El Noticiero Español* dedicó a la SF. Si a priori este porcentaje parece sorprendente, conviene indicar, por un lado, que la promoción del deporte fue usado por la organización como una poderosa arma de reclutamiento de la población femenina a lo largo de su existencia; y, por otro, que constituyó un campo de actuación sobre el que la SF tendría más adelante un control exclusivo, dentro del sistema escolar y como actividad de ocio (Ofer, 2009: 124-127). Así, ya durante la Guerra Civil, la SF se preocupó por la educación física como parte importante de su interés por formar íntegramente a la mujer y desde su Regiduría de Educación Física se plantearon los objetivos relativos a esta disciplina: “perfección del cuerpo, necesaria para el equilibrio de la persona humana; salud del alma, que necesitaba a su vez de ese equilibrio como parte de la formación religiosa; espíritu de competitividad que enseña a las mujeres a participar en todas las tareas” (en Manrique Arribas, 2003: 91). No obstante, tanto este como otros discursos pioneros⁵⁹ que, al menos en este ámbito, proponían una concepción igualitaria de la mujer fueron efímeros y su puesta en marcha dificultosa. Dentro de numerosas políticas franquistas relativas al control del cuerpo de las mujeres, el deporte femenino constituyó un tema clave por las tensiones que su promoción y práctica provocaron entre los diferentes sectores del Régimen (Ofer, 2009: 104-127), como iremos viendo a lo largo de nuestro análisis. Y es que, para las autoridades eclesiásticas, el mero concepto de educación física femenina se consideraba “escandaloso y lascivo”, por citar tan solo

⁵⁹ Sirva como ejemplo el discurso pronunciado por Pilar Primo de Rivera durante el Primer Campeonato Deportivo Nacional celebrado en Barcelona en 1939: “Vosotras, que sois lo más joven de nuestra Sección Femenina, quizás la serváis mejor así, al aire, demostrándole a España que la Falange es nueva y limpia y ágil como vosotras... Adiestraos bien y prepararos con tenacidad porque las cosas hechas a la ligera nunca dan buenos resultados y, además, tenéis que saber que en la vida no se consigue nada por casualidad: vencen siempre los mejores” (en Ofer, 2009: 112).

las palabras del cardenal Segura (en Alcalde, 1996: 80). De este modo, al analizar la representación cinematográfica de este ámbito de actuación de la SF, cabe preguntarse (siguiendo a Ofer) hasta qué punto los mensajes más subversivos de la organización relativos al cuerpo femenino fueron evidentes en su actuación “sobre el terreno” (2009: 107) o, en nuestro caso, sobre el celuloide.

La noticia “Campamentos de nuestras Organizaciones Juveniles” (núm. 5, septiembre/octubre de 1938) supone la primera aparición de la SF en *El Noticiero Español*. La pieza muestra la formación de las juventudes falangistas femeninas en la retaguardia y sus actuales labores de servicio en una sucesión de imágenes de carácter ilustrativo que describe la voz en *over*:

La juventud española encuadrada en la Falange temple su cuerpo y espíritu a la mayor gloria de la patria. Estas muchachas [...] ayudan a los campesinos de la patria en sus rudas tareas, reciben enseñanzas de trabajos manuales, asisten a conferencias y se entregan a ordenados y constantes ejercicios gimnásticos.

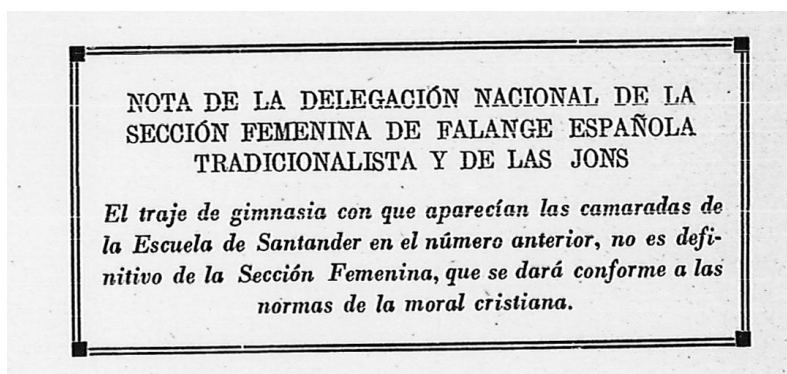
Las escenas que componen la noticia pretenden transmitir —aunque de forma más laxa que la que propone la concisa y severa de la narración— la suma de los valores falangistas: esfuerzo y servicio (mujeres segando), respeto por la tradición y el campo (las jóvenes visten trajes regionales y bailan danzas típicas) y, fundamentalmente, orden y disciplina, a través de las tomas que muestran a las muchachas desfilando en filas de a dos, a los mandos femeninos que las supervisan y los ejercicios de gimnasia sueca que ocupan buena parte del metraje total y sobre los que recae la frase de cierre: “En suma, se preparan para servir a su patria”.

Junto con esta noticia que da cuenta de la importancia que la gimnasia tenía en la formación y encuadramiento femeninos de la SF —sin olvidar tampoco su carácter colorista y dinámico y, por tanto, presumiblemente más cinematográfico que otras actividades, así como el hecho de que se desarrollara en el exterior, lo que técnicamente facilitaba su registro—, *El Noticiero Español* recogió las dos actividades deportivas más importantes que las mujeres de Falange pusieron en marcha durante el periodo. Por un lado, el primer curso nacional destinado a instructoras de educación física que se organizó en Santander durante la Guerra Civil, cuando la mayoría de instalaciones formativas estaban cerradas. Por otro, y de forma paradójica, el Campeonato Nacional Deportivo de la Sección Femenina celebrado en Barcelona en 1939, la primera manifestación deportiva pública femenina de carácter competitivo realizada ante un público mixto, pese a que la postura oficial y declarada fuera que la mayoría de los esfuerzos y fondos en el ámbito deportivo deberían estar destinados a actividades no competitivas y que tuvieran escasa exposición pública (Ofer, 2009: 106).



18-19. "Santander. Organizaciones Juveniles", en *El Noticiero Español* (núm. 7, octubre de 1938)

La primera actividad citada protagoniza la noticia "Santander. Organizaciones Juveniles" (núm. 7, octubre de 1938). En este curso de "cultura física", como informa el comentario, los contenidos teóricos ocuparon una parte fundamental del programa (Ofer, 2009: 122), pero de nuevo las cámaras del DNC se detienen en los aspectos más plásticos. Esto es, en los ejercicios de gimnasia realizados al aire libre por las futuras instructoras, cuya armonía se verá además resaltada a través de dos tomas: una general en la que dos muchachas sentadas en primer término observan los ejercicios del grupo que se despliegan con el mar de fondo y otra toma ligeramente contrapicada que encuadra a las mujeres sobre un fondo arquitectónico de reminiscencias grecorromanas [18-19]. De forma no menos significativa, las jóvenes están ataviadas con ligeros vestidos de idéntica inspiración: una simple túnica por encima de las rodillas y ajustada a la cintura por un cinturón; mientras que la narración apuntala de nuevo el valor que la gimnasia tenía para Falange: "la nueva España cultiva su cuerpo y su espíritu y se prepara para crear una España mejor". Nos hallamos ante una noticia excepcional por lo que respecta a la representación del cuerpo femenino dentro de la propaganda nacional, puesto que, como veremos en el capítulo octavo, en la posguerra se impuso su contención y ocultación. Si entonces el signo más visible de este repliegue fue la adopción de un vestuario específico (el pololo), ya en este periodo comenzaron las tensiones de orden moral. Prueba de ello es que la organización pronto tuvo que matizar esta primera representación de la corporeidad femenina mediante la publicación de un anuncio en la revista *Y* (núm. 7, septiembre de 1938) que puntualizaba la transitoriedad del vestuario adoptado y la próxima adopción de un traje de gimnasia conforme a las "normas de moral cristiana" [20]. Pese a estas tensiones explícitas, la representación cinematográfica de la misma noticia siguió su curso y, como ya indicamos, formó parte de la edición número 7 de *El Noticiero Español* editado en octubre de ese mismo año.



20. Anuncio publicado en la revista Y (núm. 7, septiembre de 1938)

El segundo evento relevante en este ámbito quedó recogido en la noticia “Barcelona. Campeonato nacional deportivo de la Sección Femenina de Falange” (núm. 28, noviembre/diciembre de 1939). Concebida como un resumen del evento, la pieza señala la presencia de las altas jerarquías (Pilar Primo de Rivera y el general Orgaz) y enumera las competiciones deportivas celebradas: tanto las competitivas (baloncesto o hockey) como aquellas otras que podrían ser consideradas deportes *de belleza* (tenis y la gimnasia rítmica). La narración —a priori cargada de los clichés propios de los eventos de esta índole— resulta llamativa, puesto que califica, sin sesgo de género, los deportes practicados por las “camaradas” como “una brillante y reñida competición”, “una prueba eliminatoria competidísima”, “un juego de primera calidad y un gran espíritu deportivo”.

En suma, en estas dos noticias la educación física y el deporte femenino se presentan de acuerdo con el ideal falangista, que rechazaba que el cuerpo femenino fuera objeto de exaltación en sí mismo, quedando la gimnasia sujeta a la glorificación de la disciplina (Ofer, 2009: 104-127)⁶⁰. Asimismo, la cultura física se presenta libre de las connotaciones de género y eugenésicas que delimitarán la representación del cuerpo femenino durante los años 40, como veremos al abordar su posterior representación en NO-DO. Además, buena parte de las imágenes presentan cuerpos femeninos que participan de una serie de actividades que transmiten disfrute tanto de la práctica deportiva (competitividad, destreza, camaradería) como del propio cuerpo [20-23]; unas actividades que, como observara Jo Labanyi (2002: 80), podrían conferir a

⁶⁰ De forma clara estos principios quedaron expuestos en la historia que la organización publicó en el año 1952. En el apartado dedicado a la Regiduría de Educación Física, se señalaba, a propósito de su finalidad: “Era evidente que la mujer debía gozar de los beneficios que la Educación Física reporta al individuo. Todo ser humano debe recibir una Educación Moral y Religiosa, una Educación Intelectual y una Educación Física. Sin esto su formación sería incompleta. Pero no había que perder de vista que estas tres actividades deben completarse y no estorbarse. Por ello nuestra principal preocupación fue y es que nuestra Educación Física tenga como base un fondo espiritual. España siempre puso delante de todo otro interés, los intereses del espíritu, y nosotros nos hemos mantenido fieles a esta consigna. He aquí la meta de nuestra Educación Física: el perfeccionamiento del cuerpo, a fin de que pueda mejor servir los intereses del alma que en él se encierra” (en *La Sección Femenina. Historia y organización*. Madrid: FET y de las JONS, 1952, pp. 87-88).

las jóvenes un sentido paradójico de su ego a través de la sumisión del yo a una unidad mayor.



20-23. "Barcelona. Campeonato nacional deportivo de la Sección Femenina de Falange", en *El Noticario Español* (núm. 28, noviembre/diciembre de 1939)

5.3. Relaciones internacionales y viajes al exterior

Otro capítulo destacado dentro de las actividades que las mujeres falangistas realizaron durante la Guerra Civil lo conforman los viajes de estudio de jerarquías y afiliadas y los viajes oficiales realizados por sus dirigentes a los países aliados: Pilar Primo de Rivera, como Delegada Nacional de la SF, y Mercedes Sanz-Bachiller, en representación del Auxilio de Invierno (denominado Auxilio Social desde mayo de 1937). Estos viajes al exterior se enmarcaban en un programa de intercambio cultural entre los países aliados (principalmente con Alemania e Italia y, de forma más simbólica que pragmática, con Portugal) que resultó fundamental para el desarrollo y el diseño organizativo de ambas formaciones femeninas. De acuerdo con la investigación de Beatriz Delgado Bueno, los viajes de estudio (amplios periodos de formación en el país extranjero dirigidos a las afiliadas) constituyen todavía un aspecto poco estudiado y relativamente oscuro de la SF, siendo las noticias en prensa sobre los mismos dispersas y poco concretas (2009: 214). Una posible razón de este oscurantismo, según esta historiadora, se debería a que los primeros viajes de estudio se produjeron en un momento de rivalidad entre el Auxilio de Invierno y la SF. Es decir, cuando ambas organizaciones estaban delimitando sus áreas de actuación y rivalizando por sus competencias. En este sentido, los viajes tenían idéntico objetivo: enviar representantes a Alemania e Italia para asimilar lo asimilable de las instituciones femeninas y destinadas a la juventud allí existentes; y habría sido el Auxilio de Invierno la organización que habría tomado la delantera con este tipo de iniciativas. Y de ahí, por ejemplo, que la SF maquillara algunos de sus viajes de carácter representativo presentándolos como "giras de estudio" o que Pilar Primo de Rivera se apresurara a ofrecer declaraciones sobre su gira italiana, justo al llegar a España, señalando que había visitado todas las instituciones del Fascio italiano (Delgado Bueno, 2009: 214).

Por lo que se refiere a la propaganda cinematográfica —teniendo en cuenta que España estaba en guerra y el elevado coste económico que el registro de estos viajes podría suponer— *El Noticiero Español* dedicó tres noticias (dos, si tenemos en cuenta que una de ellas se desdobló en dos ediciones) a las relaciones internacionales y viajes de la SF. La edición número 9 (noviembre de 1938) incluye la pieza “Salamanca. Llega la Dra. Rüdiger”. Su registro no deja de ser tan testimonial como el título: diversas tomas muestran a las mujeres falangistas uniformadas esperando en un aeródromo la llegada de una avioneta de la que desciende la Jefe Nacional de las Juventudes Femeninas de Alemania y, a continuación, el pertinente recibimiento con el saludo brazo en alto y la entrega de flores a las recién llegadas que posan junto a Pilar Primo de Rivera ante las cámaras. No obstante, estas imágenes testimoniales pretenden constituirse en *documento y prueba* de las relaciones que la SF mantenía con organizaciones homólogas alemanas. Y, así, la narración comprime en una misma noticia dos viajes, el que Pilar Primo de Rivera realizara a Alemania en abril y mayo de 1938, que gozó de amplia repercusión mediática, y la actual visita de la delegación alemana a España, que se produjo en octubre de ese mismo año:

Pilar Primo de Rivera, que ha estado en Alemania y ha sido recibida por el Führer, ha invitado a una de las jefes de las organizaciones juveniles del partido Nacional Socialista, la Doctora Jutta Rüdiger, a visitar las organizaciones femeninas de aquí. En el aeródromo de Salamanca, la Doctora Rüdiger fue recibida por la Jefa Nacional de Falange Femenina y otras camaradas jefe de la organización.

Por su parte, las ediciones número 24 (julio/agosto de 1939) y número 25 (septiembre de 1939) recogerán, con el título “Crucero de la Falange Femenina”, el primer viaje que en la inmediata posguerra la organización realizó a un país aliado: en este caso, Portugal. Se trata de un largo reportaje (dividido en dos noticias) altamente representativo de la agonía, en volumen de producción, periodicidad y calidad que experimentó *El Noticiero Español* una vez concluida la Guerra Civil, de forma que sus contenidos “se sumergen en la atonía de la actividad institucional, cuando no en el puro entretenimiento” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 117). En origen, se trata de un viaje de las delegadas provinciales de Auxilio Social y de la SF de Sevilla cuyo objetivo era conocer y visitar las organizaciones femeninas lusitanas (Delgado Bueno, 2009: 235). La noticia, no obstante, omite cualquier información relativa al intercambio entre organizaciones, para presentarse exclusivamente como “crucero en viaje de vacaciones” y, como tal, solo recoge los aspectos lúdicos del mismo. Conviene señalar, no obstante, que una lectura similar sobre este viaje se propuso desde Y, en un reportaje firmado por Carmen Werner titulado “Misión y estilo del crucero de la Sección Femenina” (núm. 21, octubre de 1939). Presentado como un viaje de “descanso y formación”, la información sobre la doctrina política o el intercambio formativo entre

organizaciones afines se diluía en una crónica-panegírico sobre la geografía española y las huellas falangista que las mujeres de la organización imprimían a su paso:

Por todas partes las camaradas han dejado un recuerdo alegre y emocionado. Como representación de la mujer de Falange han recorrido los puertos visitados y han sabido cumplir su misión: alegres y formales, cantando y rezando, en excursiones, en visitas a monumentos y ante la Cruz de los Caídos, como las mejores y más abnegadas de toda esta Falange Femenina que ha servido durante los tres años de guerra con ímpetu y paciencia, gallardía y silencio (Werner, 1939).

Por lo que respecta a *El Noticario Español*, la primera noticia relativa a este viaje (núm. 24), de más de tres minutos de duración, se centra en la partida de las afiliadas de la SF desde el puerto de Cádiz, con la presencia de Pilar Primo de Rivera y el Almirante Bastarreche, y el cuerpo de marina que reconoce la “labor de la Nueva España”. A continuación, se muestra la primera parada que la expedición femenina realiza en Huelva, donde las afiliadas contemplan una reproducción de la carabela Santa María y visitan el Monasterio de la Rábida, uno de esos lugares “tan unidos a nuestra grandeza histórica por la figura del navegante Cristóbal Colón y la gesta de los Reyes Católicos”, como apostilla el comentario. Por último, una nueva jornada, que comienza con el izado de la bandera de Falange cuyo ondear servirá de cortinilla de cierre de la pieza.

La segunda noticia (núm. 25) resulta todavía más laxa, anecdótica y, por mediación del comentario en *over*, frívola. Con una duración total de más de seis minutos, se divide en diversos segmentos: los ejercicios gimnásticos que las jóvenes realizan en la cubierta, el efusivo y castrense recibimiento (brazo en alto) por parte de las mujeres lisboetas en el puerto, un recorrido por el Monasterio de los Jerónimos, la visita al parque botánico y al zoológico, la despedida en el puerto y, como cierre, diversos planos de las muchachas ya en el barco en sus horas de asueto (leyendo o cosiendo) y, antes de que concluya el día, el ritual castrense del arriado de bandera mientras cantan el *Cara al sol*. Las imágenes meramente descriptivas de un evento carente de acción y tensión dramática servirán —quizás por esta misma atonía—, para que el narrador proponga una lectura claramente feminizada de la organización y se sirva de ella, como ya ocurriera en otras piezas de *El Noticario Español*, para ridiculizar y denigrar al enemigo republicano (Bizcarrondo, 1996; Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 180-202). Así, sobre las imágenes de las jóvenes falangistas en el zoo, el comentario, con pretensiones humorísticas, señala:

Los monos reciben a las expedicionarias, como es natural, haciendo monadas. Y el oso, al ver tantas chicas guapas, hace el ídem. Este elefante pone a las chicas no muy buena cara, acaso perteneció al Frente Popular; en cambio, este otro parece encantado con ellas.

Más adelante, sobre los planos de las mujeres en la cubierta del barco, la narración imprimirá una dimensión sentimental y nostálgica al viaje —reforzado igualmente por las tomas, cuidadosamente registradas al atardecer—, proyectando el sentimiento de añoranza y de retorno al hogar (familia y patria) como el último horizonte en el que se inscribe su experiencia:

Las simpáticas muchachas abandonan Lisboa que las tributa una cariñosa despedida. El barco se aleja del puerto rumbo a España, las muchachas van ordenando sus recuerdos, pero ya tienen otra vez impaciencia por pisar tierra española, por volver a abrazar a sus familiares y contar lo que vieron a sus camaradas. Atardece, un barco es siempre un agradable lugar para la soledad o para la conversación. Cada chica opta por lo que más le agrada, y al final antes del anochecer, el himno de Falange.

Nos encontramos ante una pieza, desdoblada en dos noticias, ciertamente ambigua. Por un lado, rompe con el tono severo —y puntualmente heroico— que impera en la representación cinematográfica de la SF en esta etapa bélica y posbélica. Por otro, y como ocurre con sus actos deportivos, cabe considerarla desde una perspectiva estrictamente persuasiva, en la que, si bien persisten los valores de Falange, se muestra la cara más atractiva de la organización: aquella que, en el terrible contexto económico, social y político de la inmediata postguerra, podía ofrecer a la juventud femenina otro horizonte vital a través de este tipo de experiencias lúdicas.

5.4. Mitografía nacional-sindicalista femenina

Cerraremos este capítulo con el análisis de la representación de los Consejos Nacionales de la SF, la reuniones anuales en las que, como vimos en el capítulo tercero, la organización trazó sus directrices ideológicas y líneas de actuación. En consonancia con la política y el estilo ceremonial falangista, estas asambleas también sirvieron para delimitar su núcleo simbólico a través de una cuidada selección de las ubicaciones donde transcurrían. Así, estos emplazamientos podían, por un lado, retrotraer al Siglo de Oro, y de forma particular al reinado de los Reyes Católicos, y, por otro, ya en la posguerra, contribuirían a mitificar los escenarios de las *gestas* bélicas franquistas. Fue esta dimensión simbólica, la más ritual de la organización, la que quedó fijado en las pantallas. De este modo, su representación cinematográfica se insertó ideológicamente en *concepción mítica del tiempo* que la propaganda del bando nacional articuló mediante el registro de unas *tradiciones inventadas* —marcadas por la (con)fusión del pasado y el presente— que se escenificaban en espacios ya connotados históricamente o en otros que quedarían santificados mediante este tipo de rituales (Richards, 1999: 76-77) y que pasarían a ocupar un lugar central en las políticas de la memoria franquista (Aguilar, 2008). En definitiva, la representación cinematográfica de las reuniones políticas de la

SF contribuiría a apuntalar la mitología franquista a través de las dos caras que esta adoptaría: la revolucionaria y la conservadora, como ha observado Vicente Sánchez-Biosca al analizar otros ceremoniales de la dictadura (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 451); al tiempo que sirvió para establecer una imagen distintiva de la organización dentro de este entramado mítico-simbólico.

El II Consejo Nacional de la Sección Femenina (1938) fue objeto del primer documental protagonizado en exclusiva por la organización femenina, en una producción de la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS de la que se conserva un fragmento de siete minutos correspondiente a la primera parte del acto⁶¹. Mientras que las siguientes reuniones anuales tuvieron una presencia (casi) constante en los noticiarios oficiales: tanto en *El Noticiero Español* (en concreto, su IV Congreso) como en NO-DO. Además, según consta en los informes de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF (“Labor realizada en el año 1941”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629), su V Consejo Nacional (1941) habría quedado registrado en otro reportaje cinematográfico que actualmente no se conserva, y que habría dirigido Fernando Alonso Casares, “Fernán” (Borau, 1998: 343-344) para su Departamento de Cine.

De acuerdo con las memorias de Pilar Primo de Rivera, en el II Consejo Nacional “está casi todo el embrión de lo que sería después la Sección Femenina” (1983: 33). En dicha reunión, que se prolongó durante una semana, se renovaron los mandos de la organización, se impartieron lecciones sobre la ideología de Falange — expansión imperial, unidad opuesta a los separatismos y divisiones entre derecha e izquierda, y adhesión al Decreto de Unificación de 1937— y se planificaron los diversos cuerpos y servicios de la organización, como la labor de las enfermeras en el frente o la Hermandad de la Ciudad y el Campo (Suárez Fernández, 1993: 73-77)⁶². Pese a su importancia estratégica e ideológica, su correlato cinematográfico se alejaría de la crónica política. Como ha señalado Sánchez-Biosca, en un certero y sintético análisis de *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina*, “este reportaje anuncia ya sin ambages lo que muy pronto será ley: que la auténtica significación debe ser buscada en el contenido escenográfico y no —o muy secundariamente— en la información, en este caso las discusiones habidas en el curso del citado congreso” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 426).

⁶¹ Según la sinopsis proporcionada en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, en la segunda parte del documental, centrada en los actos celebrados en Ávila, se recoge el acto de homenaje a Santa Teresa de Jesús durante el cual las delegadas de la SF sitúan las ponencias y trabajos presentados en el Consejo Nacional bajo la protección de la patrona de la organización (Del Amo, 1998: 807).

⁶² El discurso de Pilar Primo de Rivera aquí pronunciado —y al que nos hemos referido en varias ocasiones— resulta especialmente importante, puesto que en él delimitó el marco de actuación femenina tanto durante la guerra en curso como al final de la misma. La Delegada Nacional alabó el arrojo femenino, considerándolo un imperativo, pero también —con una evidente voluntad de distanciarse de todo lo que había significado la época republicana, calificada de “materialista”— remarcó el lugar siempre complementario que la mujer debía ocupar en la sociedad y, por tanto, su lugar era la familia y el hogar, lo que no impedía su formación en los aspectos físicos e intelectuales.

En esta ocasión, las dos ciudades castellanas fueron escogidas por su vinculación con Isabel la Católica, patrona de la organización junto con Santa Teresa de Jesús. Fue en Ávila donde nació y en Segovia donde fue proclamada reina. El reportaje se inicia con una serie de planos generales de esta última ciudad castellana, prestando especial atención a sus monumentos: el Acueducto, el Alcázar así como diversas iglesias románicas. Mientras, el *over* expone, con un tono severo, el simbolismo del lugar. Así, pese a su extensión, consideramos oportuno reproducir la primera parte de la narración:

Esta ciudad de Segovia, tierra de piedras y culturas; nueva en la [INAUDIBLE], en el brillo de cada sol y el tiembla de cada rama, es la que han escogido las mujeres de la Falange para celebrar su II Consejo Nacional. Así, entre la antigüedad del genio, surge la voluntad de un futuro abierto a nuestra raza. Adivinación afortunada la de Pilar Primo de Rivera al elegir como escenario de los trabajos femeninos esa ciudad aguda y hermosa que conserva entre yugos y flechas la huella de la reina fundadora de España. Nos recuerda aquí la masa casi innumerable del románico, la vieja prosperidad en los trabajos en las industrias y los gremios. Nos muestra el Acueducto su firmeza romana, tendida y segura a través de los siglos como un camino imborrable, como un perenne y multiplicado arco del triunfo. Nos enseña el Alcázar su elevación romántica que conoce los sabores de honor, del orgullo. Y entre las dos, la catedral, femenina y erguida, es como el alma católica española que funde en unidad todos los sabores y colores diversos, todas las [INAUDIBLE] y artes, todas las cumbres de la diversidad de nuestros climas. Como Isabel la Católica, coronada en Segovia, los juntó y los redujo a un único milagro: a la unidad de España, como hoy los vuelve a congregarse de nuevo la Falange para fundar de nuevo el destino español.

Este torrente oral convierte el fondo visual, los monumentos de la ciudad, en un espacio vinculado a Isabel la Católica, pero también en un escenario vetusto —y, por ende, inmemorial y esencial— del que a modo de sinécdoque, mediante la interpretación de las formas arquitectónicas (“la catedral, femenina y erguida”) o el señalamiento de su firmeza y perennidad, emana el ideario nacionalista de Falange: la visión romántica de la historia, la organización gremial del trabajo, el catolicismo como sustancia o “alma” (femenina y feminizada por la narración) unificadora de una nación que se reconoce “diversa” y la asimilación de lo regio y lo sagrado al presentar las gestas de la reina como un milagro. Una amalgama que aquí se invoca de forma proyectiva: el pasado es una guía para el futuro, una semilla que contiene “la voluntad de un futuro abierto a nuestra raza” y que hoy se pretende hacer germinar.

Tras esta introducción, se suceden una serie de planos que muestran el aspecto más militarizado de la organización: la presencia de las más altas autoridades del Partido (Raimundo Fernández-Cuesta y Dionisio Ridruejo que acompañan a Pilar Primo de Rivera), el uniforme como consigna, el fervor popular a través del saludo

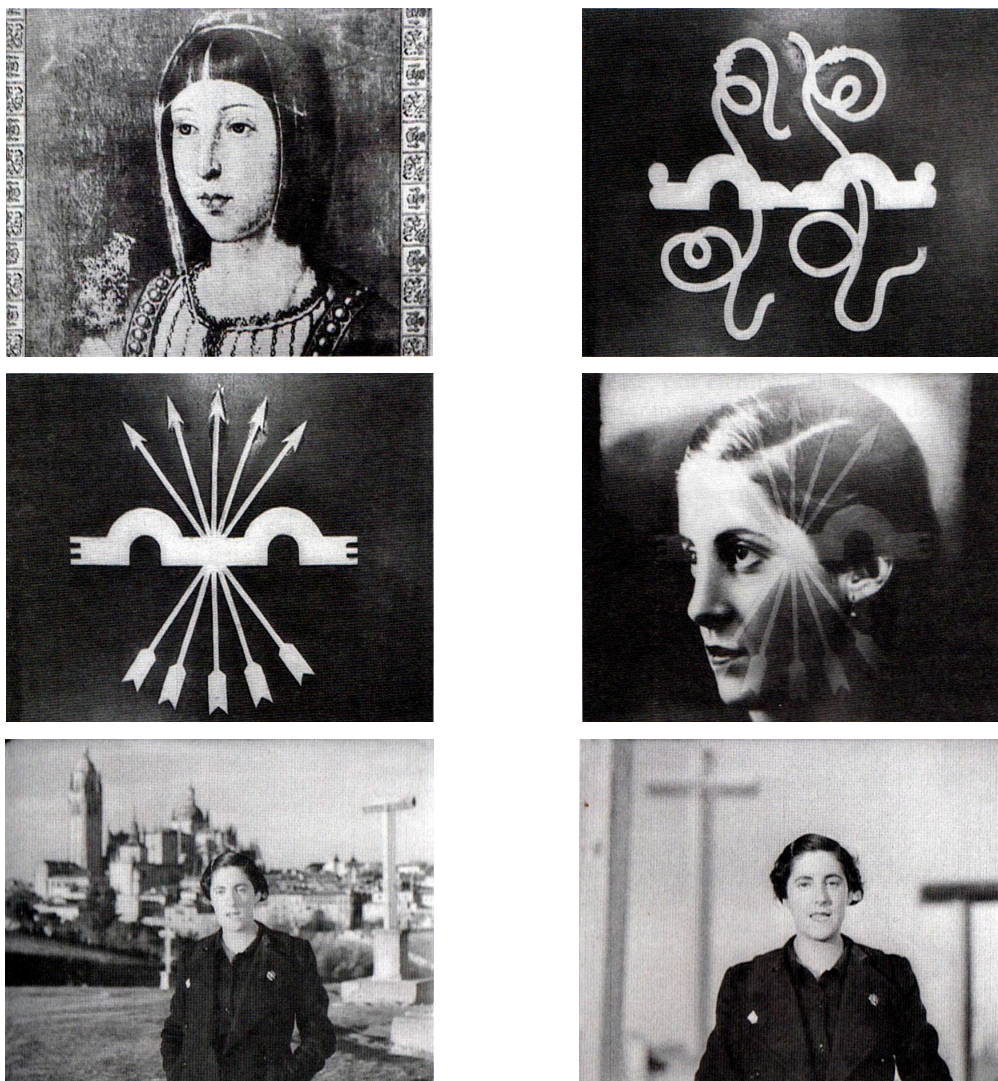
falangista profusamente repetido por la población al paso de la delegación y su condensación en la proclama “¡España! ¡Una! ¡Grande! ¡Libre!”, registrada en aparente sonido directo. Una faceta militar que, por concomitancia o contaminación, se traslada al conjunto de la población que asiste al acto. Tras estas imágenes que dan cuenta de un homenaje a los caídos, vemos a las afiliadas de la organización saliendo de la Universidad Popular de Segovia, donde han transcurrido reuniones del Consejo, mientras el narrador indica:

Dedicó sus tareas la Sección Femenina a José Antonio como *signo de divinidad*, a Franco como muestra de fe y a los caídos de España como [INAUDIBLE]. El ejemplo de nuestros combatientes sirve de guía a estas mujeres de la Nueva España. [Énfasis nuestro en cursiva]

Establecidos los mentores del presente (masculinos y castrenses), el reportaje procederá al anclaje de la organización femenina con el pasado mítico invocado por el nacionalismo falangista para, igualmente, legitimar su actividad. A través de la imagen fija y el montaje, la pieza concreta visualmente la filiación de la líder de la SF con Isabel la Católica, produciendo una “sutura histórica” de forma que “el espíritu de la primera se encarne para siempre en la segunda” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 426). Una operación que asimismo propone, a través de los símbolos, “la síntesis heráldica de una fantasía histórica en la que los Reyes Católicos y la Falange se funden” (ibídem: 391). En primer lugar, vemos un retrato de Isabel la Católica, a continuación la imagen funde a negro y abre al símbolo isabelino del Yugo y las Flechas que, por corte, pasa a ser el emblema falangista. A esta última imagen se superpondrá lentamente un retrato de Pilar Primo de Rivera (en posado relativamente similar al de la reina), de forma que los haces del emblema se proyectan sobre su rostro a modo de corona, rezumando un aire imperial a la par que religioso. Sin embargo, estas operaciones semióticas no acaban aquí, y siguiendo de nuevo el citado análisis de Sánchez-Biosca (2011: 429), el escenario y el encuadre son elementos fundamentales para apuntalar la “canonización” de la hermana de José Antonio en el preciso momento en el que esta se dirige a cámara para pronunciar un breve discurso. En primer lugar, encontramos un plano medio en el que el trasfondo castellano transfiere su solemnidad a modo de legado. A continuación, se modifica la angulación de la cámara para que la figura de Pilar Primo de Rivera quede enmarcada entre las cruces a los caídos que puntúan el cielo y cuya *ausencia* ya había sido recordada por el locutor [24-29]. Por su parte, las palabras de la líder dejan clara esta vinculación con la figura isabelina:

Las mujeres de la Falange de todas las provincias de España hemos venido a reunirnos aquí en Segovia para que el espíritu de Isabel sea el que aliente nuestras tareas en el consejo. Queremos participar desde nuestro puesto en la revolución de la Falange y queremos que nuestra obra, que es de fe, durante estos ocho días de estudio tome

cuerpo, que sea duradero y eterno como el espíritu de Isabel, y como las piedras de Segovia.



24-29. Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina (1938)

En este punto, cabe detenerse en una producción previa, *España Azul* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937), puesto que en ella ya se perfila la doble vinculación de la SF con Isabel la Católica y José Antonio, figura esta última que en el *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina* solo había sido invocado mediante la narración. El documental, producido por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS para su difusión por Iberoamérica, está concebido como una carta de presentación del partido. La pieza se abre con diversos planos de Salamanca (presentada como “capital de la España nacional, [...] gigantesca colmena, labora día y noche”) para detenerse en el edificio donde por entonces Falange tenía su cuartel general. A continuación, se muestran los despachos correspondientes a los distintos servicios así como a sus responsables políticos y, por último, se trazará un paralelismo entre la lucha en el

frente y el trabajo los departamentos administrativos. Los planos de las máquinas de escribir, tecleadas por las afiliadas de la SF, funcionarán como metáfora visual y sonora para imprimir brío a la actividad en los despachos y equiparar, mediante un montaje acelerado de reminiscencias vanguardistas, ambos escenarios: la retaguardia y el frente. Además, *España Azul* incluye sendos discursos de Francisco González Vélez, del Consejo Nacional, y Pilar Primo de Rivera. La secuencia que presenta a la Delegada Nacional de la SF arranca con un plano general que muestra a tres afiliadas trabajando en un despacho presidido por un gran símbolo de Falange. Sobre este plano, el comentario sincopado y severo apunta:

Sección Femenina, magnífico exponente de la mujer española en su esfuerzo por el engrandecimiento de la patria. Todas las virtudes están aquí representadas y guiadas ellas por una suprema, plena de voluntad, paralela a la de aquella ejemplar de Isabel la Católica.

El retrato de la reina Isabel (idéntico al empleado en el *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina*) se inserta por montaje coincidiendo con la frase “guiadas ellas por una suprema, plena de voluntad”. Por corte, el documental presenta a la Delegada Nacional en su despacho en una estampa que realza su autoridad, al tiempo que le imprime un aire masculino. Ataviada con el uniforme de Falange, Pilar Primo de Rivera firma documentos en un escenario presidido por un retrato de Francisco Franco, otro de José Antonio y, entre ambos, un crucifijo [30]. Su discurso a cámara —ciertamente titubeante como denotan su enunciación y sus constantes miradas fuera de cuadro— se presenta en un plano medio cuidadosamente estudiado de forma que su rostro queda enmarcado bajo la fotografía de su hermano [31]. Si la mirada de José Antonio redobla la autoridad del discurso, la ubicación de Pilar en el plano —mientras insta a las mujeres iberoamericanas a que colaboren con la patria hermana en guerra— traza una relación de continuidad entre ambos (e incluso una hipotética sucesión simbólica) jerárquicamente sancionada⁶³. La segunda parte de su discurso, ya en plano general [32], procede a reforzar la vinculación con las autoridades masculinas previamente apuntalada mediante la escenografía y la planificación:

Franco, Caudillo y vencedor; José Antonio, profeta ausente y guía de la revolución; Matías Montero y Enrique Rodríguez, primeros caídos en España y en América por la Falange, muertos en la guerra, aquí y allí. Por encima del mar vuestras palabras serán nuestra norma para siempre y las amarras de la Santa María serán las que nos unan con un nudo fuerte en la tarea común que vosotras y nosotras mujeres de América hemos emprendido por la patria, el pan y la justicia. ¡Arriba América! ¡Arriba España!

⁶³ Cabe recordar que José Antonio Primo de Rivera fue ejecutado en la cárcel de Alicante en noviembre de 1936. Pese a que la noticia se conociera inmediatamente, no se declaró de manera oficial hasta pasados dos años. Esta conspiración de silencio, presuntamente ideada por Dionisio Ridruejo, sirvió para fraguar la leyenda de “El Ausente” —y así se le invocaba en todos los actos públicos del periodo— con el fin de convertirlo en una presencia inspiradora y simbólica durante la guerra.

30-32. *España Azul* (1937)

Por último, la representación en *El Noticiero Español* del IV Congreso de la Sección Femenina de Falange, celebrado en 1940 en Toledo, estará dedicado a la santificación épica y poética de un lugar clave de dentro del imaginario nacionalista: el Alcázar de Toledo, donde los sublevados fueron sitiados durante la Guerra Civil y que, aquí, queda consagrado como en símbolo de un pasado, recién inaugurado, pero del que emanará idéntico fervor heroico, patriótico y católico. Se trata de una noticia extensa, de casi tres minutos de duración, que se insertó en el número 30 (febrero de 1940) y que se centró en los ceremoniales celebrados durante la clausura del encuentro. Por un lado, la visita a las ruinas del Alcázar por parte de Pilar Primo de Rivera, acompañada de Ramón Serrano Suñer y los generales Muñoz Grande y Moscardó, quien ejerce de guía. Por otro, un homenaje a los caídos, en el que Primo de Rivera y Serrano Suñer, flanqueados por dos afiliadas de la SF, depositan una corona de flores en una cruz erguida en su honor y que, de acuerdo con la narración, “perpetuará su memoria para ejemplo y admiración de la España futura”. De forma excepcional, y es lo que nos interesa remarcar, la noticia se abre con un fragmento del discurso pronunciado por Serrano Suñer en dicho Consejo en el que presenta a la organización femenina como la rama del partido —primigenia y rigurosa— que, dentro de una Falange ya unificada con los Tradicionalistas, preservaba los principios ideológicos. Pese a lo elusivo del discurso de Serrano Suñer, sus palabras dan cuenta de cómo la SF, por su vinculación más próxima con José Antonio Primo de Rivera, quedó consagrada en esta primera etapa como un punto de referencia doctrinal:

Cuando ya en homenaje a los héroes, en estas montañas de España que hoy cubre nieve ardieron hogueras, las campanas de nuestras iglesias a todos los horizontes patrios llevaron el eco de nuestros cantos de triunfo se celebra el IV Congreso de la Sección Femenina de la Falange tras las jornadas solemnes de la victoria. La mística, la claridad, la pasión encendida de aquellas horas primeras, rigurosas, señeras de la Falange Española *nadie las cuida de la Falange Española Tradicionalista, las conserva con tanta pureza como vosotras*. Y voy a daros un consejo y mejor una orden, guardad con avaricia esas virtudes, defendedlas con intransigencia. [Énfasis nuestro en cursiva]

En suma, estas tres piezas, centradas en la faceta más política de la organización, permiten apreciar cómo la propaganda cinematográfica del bando nacional durante la Guerra Civil y la primera posguerra contribuyó al apuntalamiento de la SF como una institución con legitimidad propia a través de una doble filiación. En primer lugar, y fundamentalmente, con Isabel la Católica, cuyas “virtudes” y “espíritu” no solo se invocan, sino que se transubstancian en los símbolos, en los miembros y en la jefatura de la organización femenina. Unas virtudes que, de acuerdo con una visión esencialista de la nación, son consideradas tan “duraderas” y “eternas” como las “piedras”, de forma que Castilla y su monumentalidad se presentan como símbolos de continuidad nacional; como un escenario en el que “history runs through geography” (Cubitt, 1998: 13); unas virtudes que, de acuerdo con el nacionalismo falangista, se invocan en futuro: como ejemplo para el renacimiento patrio. En segundo lugar, con el líder y fundador de Falange, cuya sutil pero significativa evocación consagra a la SF como la rama del partido que de forma más pura encarnaba su doctrina y vigilaba su cumplimiento, como claramente se desprende del discurso de Serrano Suñer anteriormente citado. Estos referentes míticos, “místicos” (siguiendo de nuevo a Serrano Suñer) y hasta metafísicos, convergerán —con la debida alusión a Franco como “Caudillo y vencedor” y figura a la que tributarle “fe”— en Pilar Primo de Rivera, que queda así doblemente “canonizada”: como figura que rezuma el brillo isabelino y como heredera del espíritu de José Antonio, presentado en estas producciones cinematográficas como “signo de divinidad” y “profeta ausente”.

5.5. Rédito simbólico y funciones en el Nuevo Estado

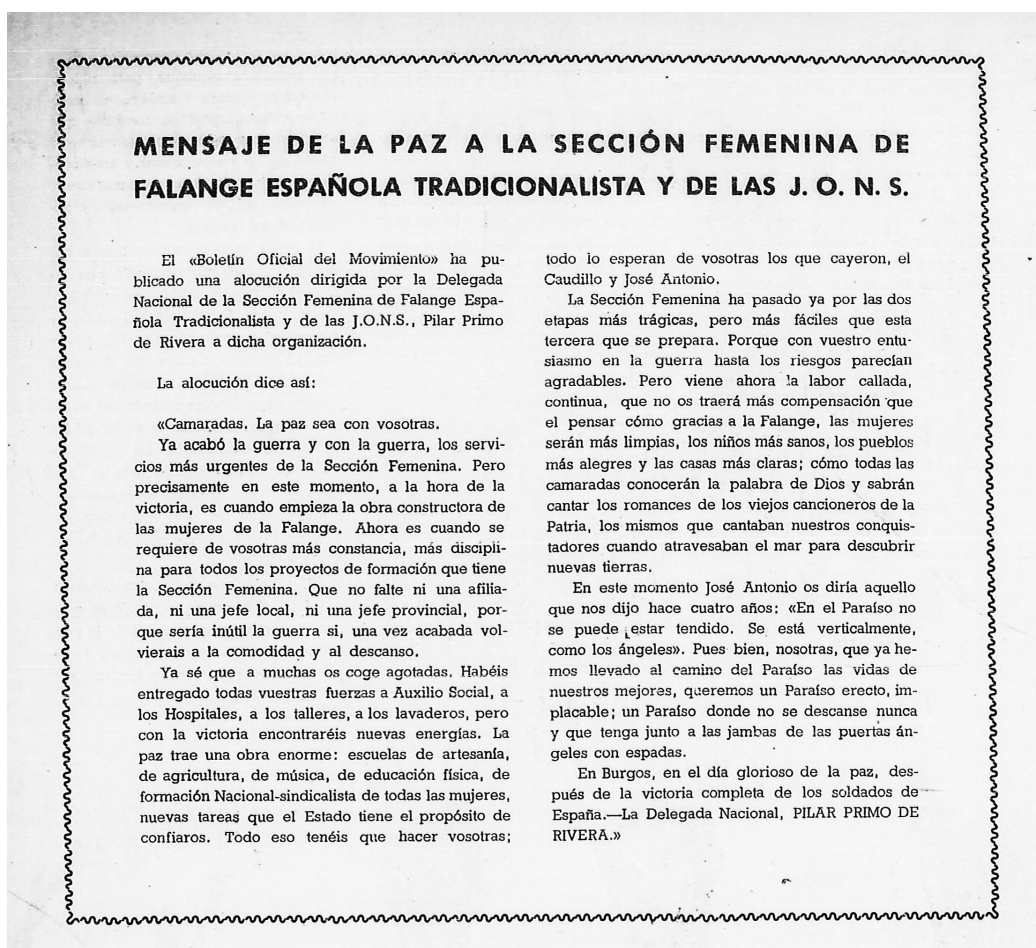
La idea de verticalismo condensó la concepción que el autoproclamado bando nacional tenía de la organización social y de las instituciones del Régimen. Frente a la horizontalidad que significaba la izquierda, y en particular el anarquismo, esta jerarquía vertical era “la única forma en que los falangistas comprometidos podían dar sentido a la sociedad futura” (Richards, 1999: 71). Dentro de este esquema, el partido único de la España nacional, FET y de las JONS, se presentaba como el intermediario entre Estado y sociedad, como “la disciplina por la que el pueblo, unido y en orden, asciende al Estado y el Estado infunde al pueblo las virtudes de Servicio, Hermandad y Jerarquía” (ibídem). Unos preceptos que el mismo partido, al mando del diseño y dirección de la organización cinematográfica franquista, trasladó al medio fílmico durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Así, la nación imaginada y proyectada por *El Noticiero Español* y otras producciones documentales coetáneas contenía esta concepción jerárquica, vertical y militarizada de la sociedad (Bizcarrondo, 1996). Lejos de ocupar un papel meramente asistencial en la retaguardia, la SF quedó

representada en las producciones cinematográficas del periodo (1937-1941) como una organización política que, desde la segunda línea del frente, comenzaba a perfilar tanto su identidad y simbología política como sus funciones, desde unos parámetros ideológicos similares a los de la rama masculina del partido: la concepción del acto político como un ceremonial, el intercambio con organizaciones extranjeras afines y el encuadramiento de la población femenina a través de actividades de corte nacional-sindicalista, como la educación física que, por su disciplina y orden en relación al grupo, convertían el esfuerzo individual en medida del vigor nacional. En definitiva, se proyecta una imagen de la SF como una pieza clave y activa a la hora de poner en marcha el proyecto ultranacionalista que defendían.

Por otra parte, su núcleo simbólico queda ya claramente definido en estas primeras producciones cinematográficas, a través de una doble vinculación (Isabel la Católica y José Antonio Primo de Rivera) que, articulada en clave de linaje, confirió un lugar único a la SF en el conjunto de las fuerzas sublevadas. La organización se presentó como heredera del pasado glorioso español y, si bien de forma menos explícita, también como baluarte de los principios falangistas. Unos valores que, en última instancia, convergen en la figura de Pilar Primo de Rivera, de forma que, al tiempo que se legitima a la organización femenina, el liderazgo absoluto de la Delegada Nacional también queda sellado. De forma no menos significativa, los servicios que las mujeres falangistas prestaron a la causa nacional durante la Guerra Civil fueron objeto de reconocimiento público desde unos parámetros discursivos que permitieron, momentáneamente, el trasvase de los valores de género tradicionales; una estrategia que estaría destinada a dotar de virilidad y supremacía bélica al conjunto del bando nacional, presentando un bloque sin fisuras (y no solo en términos ideológicos). No obstante, este reconocimiento dotó a la organización de un rédito simbólico que trataría de capitalizar a posteriori para definir su posición en la construcción del Nuevo Estado franquista como veremos en el siguiente capítulo al analizar el documental *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), producido también por el DNC.

De todas formas, conviene adelantar que esta participación futura debería transcurrir de acuerdo a unos parámetros de género aceptables y concordantes con la división sexual de funciones y espacios que la propia SF defendía. La propia Pilar Primo de Rivera (1939) señaló en su primer —y, hasta cierto punto, ambiguo— comunicado público que, una vez concluida la guerra, se imponía “la labor callada” [33]. Esto no implicaba, y las palabras de la Delegada Nacional así lo indican, que la SF estuviera dispuesta a replegarse ni de la esfera pública ni de las pantallas. Más bien, la constatación/asunción de que sus labores trascurrirían en un segundo plano de la política y que, por tanto, no tendrían “mas compensación” (o un reconocimiento

público similar) que la propia: la satisfacción del deber cumplido. En cualquier caso, las funciones y los espacios que la organización reclamaba/se atribuía, pese a estar delimitados en función del género, no eran menores: la regeneración nacional, a través del control social e ideológico de la población femenina, y la exaltación del pasado mítico, el motivo en el que el bando sublevado se apoyó para justificar el alzamiento militar y, de forma más concreta, Falange para legitimar su cometido revolucionario.



33. "Mensaje de la Paz" dictado por Pilar Primo de Rivera en la revista Y (núm. 14, abril de 1939)

6. Élités femeninas y la puesta en escena del Nuevo Estado: *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo (1939)*

*Un milenio le ha bastado
para hacer a España eterna;
Fernán González lo abrió,
Francisco Franco lo cierra.
¡Venid mujeres de España!
¡Ascended a la Meseta!*

“Ara y Oro”, en la revista Y (núm. 16, junio de 1939)

El 30 de mayo de 1939, apenas dos meses después del final de la Guerra Civil, la SF se estrenaba como representante de las mujeres de la España victoriosa en un acto cargado de simbolismo y donde se expondría el papel que el régimen franquista otorgaba a la organización y, por extensión, a todas las mujeres del país. El recuento de esta efeméride por parte de un historiador ideológicamente afín como Luis Suárez Fernández es sumamente elocuente de la importancia estratégica que para la organización tenía su I Concentración Nacional:

Desde enero de 1939, Pilar Primo de Rivera y sus colaboradoras habían proyectado celebrar una gran concentración de mujeres para el momento que acabase la guerra. Se trataba de rendir un homenaje al Caudillo y al Ejército de la Victoria, y sobre todo de demostrar a Franco que la Sección Femenina era una fuerza con la que había que contar para la paz y además imponer las primeras recompensas a quienes se habían hecho acreedoras de ellas. [...] En el III Consejo Nacional [fue] donde ya se fijó el lugar: el Castillo de la Mota, en Medina del Campo, “en recuerdo de la reina Isabel”, lo que era cierto, pero con la atención puesta simultáneamente en la adquisición de aquel venerable edificio, casi en ruinas, a fin de convertirlo en Escuela de Mandos (Suárez Fernández, 1993: 99).

El mismo historiador apunta que este homenaje se había ideado como una magna concentración que constaba de tres actos: discursos que afirmasen la fe en los ideales falangistas; una demostración folclórica, anuncio de lo que serían después los Coros y Danzas; y, por último, la entrega de los frutos de las diversas regiones portados por las jóvenes de la Hermandad de la Ciudad y el Campo (Suárez Fernández, 1993: 99). De forma llamativa, el relato de Suárez Fernández obvia que en

su origen la I Concentración tenía una finalidad diferente: conmemorar el nacimiento de Isabel la Católica. Y así se indicaba en una circular enviada por Pilar Primo de Rivera a las delegaciones provinciales de la SF y datada el 31 de agosto de 1938: “Para el día 22 de abril [de 1939], aniversario del Nacimiento de Isabel de Castilla prepara la Sección Femenina una concentración nacional en Medina del Campo a la que se invitará a S.E. el Generalísimo Franco” (“Circular núm. 109 de la Delegada Nacional dirigida a las Camaradas Jefe Provincial”, 31/8/1938, RAH/ANA, Serie Azul, Carpeta 2).

En la misma circular se detallaban las actividades del evento, muy similares a las que finalmente tendrían lugar en la I Concentración Nacional (danzas regionales, ejercicios de educación física y una ofrenda al Caudillo), así como los diferentes ámbitos de la organización que debían verse representados (Flechas hasta las enfermeras, pasando por mujeres ataviadas con trajes folclóricos o de gimnasia). El curso de la guerra pospuso su celebración como se informó desde la Delegación Nacional en otra circular emitida el 24 de febrero de 1939:

Por las circunstancias de la guerra, la Concentración no podrá celebrarse el 22 de abril, seguramente habrá que aplazarla hasta mayo o junio. De todas maneras seguiremos preparando todas las cosas con el mismo entusiasmo y sin aplazamiento, porque quizás esta circunstancia, haga que la celebremos con la completa victoria de los soldados de España, y el homenaje de la Sección Femenina, *será el primero* que reciban al terminar la guerra (“Circular núm. 127 de la Delegada Nacional dirigida a la Camarada Jefe Provincial”, 24/2/1939, RAH/ANA, Serie Azul, Carpeta 2). [Énfasis nuestro en cursiva]

La I Concentración Nacional, empero, no fue el primer homenaje público al ejército y al Caudillo en la inmediata posguerra como especulaba la SF, y su celebración tuvo lugar once días después del Desfile de la Victoria en Madrid, el primer gran fasto conmemorativo de la victoria del bando sublevado, al que sucedieron otros promovidos por las jerarquías eclesiásticas y en los que Franco se presentó como el heredero contemporáneo de los grandes guerreros del pasado (Preston, 2011: 365-368). Con carácter más modesto pero idéntico simbolismo, este evento denota, no obstante, su valor ambivalente. Desde la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF, se promocionó no solo como un acto de fidelidad y veneración a Franco, sino también como una forma de validar y exigir la participación de la SF en la construcción del Nuevo Estado:

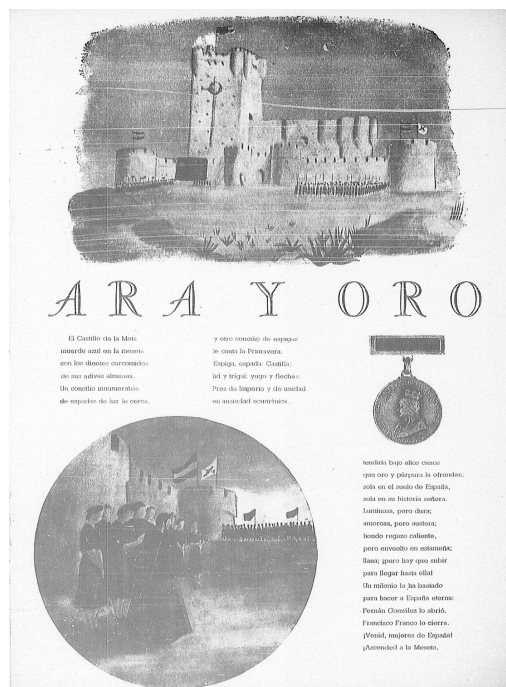
Franco ha recibido a Pilar y el Generalísimo con su clarividencia ha sabido comprender la grandeza de la obra de la hermana de José Antonio. El que triunfa en la guerra, sabe la importancia que tiene la vida de la mujeres dentro de un Estado y presta su apoyo entusiasta a la única organización de mujeres en la España Nueva. [...] En esta Concentración Nacional de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS todo el mundo podrá comprobar que las mujeres de la Falange han

olvidado las ambiciones personales, han olvidado el propio yo, para fijar su mirada en la grandeza del pueblo español, para en tarea común, en hermandad nacionalsindicalista, vivir para hacer el bien, vivir para contribuir a la resurrección de España, vivir coronadas por las nobleza del trabajo, puesta la fe en Dios y en España y cumpliendo lo que predicó José Antonio y quiere el Caudillo. (“Concentración de la Sección Femenina en Honor del Glorioso Ejército”, sin fecha y firma, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

Concebido, por tanto, como un acto a la par celebrativo y legitimador, la SF puso gran empeño en la difusión mediática de la I Concentración Nacional: abrió una oficina dependiente de su Regiduría Central de Prensa y Propaganda dedicada en exclusiva a su organización; editó un folleto que recogía la labor realizada por la organización desde su fundación (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629); ofreció un avance del evento en el número de mayo de 1939 de *Y* [34] y le dedicó íntegramente su edición de junio [35-36]; asignó la cobertura informativa a la Agencia EFE (Suárez Fernández, 1993: 99), y convocó a las cámaras del Departamento Nacional de Cinematografía para su registro cinematográfico. El resultado de esto último fue *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*, un documental de 29 minutos de duración producido por Manuel J. Goyanes, y fotografiada por Heinrich Gärtner (acreditado como Enrique Guerner), Mariano Ruiz Capillas y Andrés Pérez Cubero.



34. Reportaje gráfico anunciando la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo, en *Y* (núm. 15, mayo de 1939)



35-36. Monográfico dedicado a la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo, en Y (núm. 16, junio de 1939)

6.1. Unidad y jerarquía

Como otras producciones cinematográficas del periodo que tenían por finalidad primera y manifiesta rendir homenaje al Caudillo y al ejército a modo de ceremonial, *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* constituye un claro ejemplo del valor propagandístico que el franquismo confirió a los rituales y desfiles públicos hasta el punto de que se convirtieron en un rasgo distintivo de su política (Llorente, 1995; Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011). Así, una de las aportaciones más significativas de Falange a la política del periodo fue la concepción del acto político como un espectáculo seductor y persuasivo, en el que convergían estética y política. Siempre que fue posible, los falangistas joseantonianos procuraron aplicar a sus manifestaciones públicas su teoría sobre la “estética de las muchedumbres” que aunaba tradición y modernidad, fondo (“el respaldo de monumentos de dimensiones enormes que son como la huella o la planta de una divinidad no olvidada”) y forma (la “transmutación” de la figura individual “en un ser aparte con una dignidad excepcional”) con la finalidad de “modelar efectos con grandes masas” (*Vértice*, núm. 3, junio de 1937, en Llorente, 1995: 27).

Documentales producidos bajo el paraguas del DNC como *Desfile de la Victoria 1941*, *Día de la Victoria 1942* o *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* registran una serie de paradas militares y homenajes castrenses que devienen actos performativos. En ellos, la masa, simultáneamente participante y espectadora

bajo los diseños de un líder, crea la ilusión de pertenecer a una comunidad. Como ha señalado Anne McClintock (1997) a propósito de todo tipo de actos patrióticos —desde los Juegos Olímpicos hasta la celebración del Día Nacional—, la experiencia de una identidad colectiva se articula preeminentemente a través del espectáculo; y, en él, los símbolos desempeñan un papel fundamental: banderas, himnos, discursos incendiarios, uniformes, trajes y la organización de la masa. Es aquí donde, según la misma autora, radica el poder del nacionalismo, en “its capacity to organize a sense of popular, collective unity through the management of mass, national commodity spectacle. In this respect, I argue, nationalism inhabits the realm of fetishism” (McClintock, 1997: 102).

La I Concentración Nacional de la Sección Femenina y su consiguiente registro cinematográfico pueden leerse, por tanto, como una puesta en escena del Nuevo Estado coreografiada, como veremos, según una concepción jerárquica de la nación y en la que las mujeres de Falange despliegan unos roles de género polisémicos. Una *performance* que, pese a transcurrir en un escenario todavía en ruinas como apreciara Sánchez-Biosca (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 433), trata de explotar escenográficamente todo su potencial mítico y proyectivo. Por un lado, la localización condensaba el simbolismo de la organización femenina (Richmond, 2004) hasta el punto de convertirse en “la Sección Femenina en sí misma” (Barrachina, 1996) al tiempo que atesoraba la suma de los valores más preciados dentro de los nacionalismos franquistas: Castilla como forjadora y esencia de la identidad nacional, cuna de la Reconquista y, por tanto, símbolo perenne de la unidad (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 226). Por otro, en el acto encontramos un consciente uso del atrezo: una elaborada tribuna de oradores revestida con el lema “Una, grande, libre” y despliegue de banderas, la bicolor monárquica, la rojinegra falangista y la de la Cruz de San Andrés tradicionalista; pero también del vestuario (uniformes falangistas y trajes regionales), de la gestualidad (el “saludo nacional” con el brazo en alto) y de las consignas (“¡Franco, Franco, Franco!”, con claras reminiscencias al trisagio “Sanctus, sanctus, sanctus”), sin olvidar una serie de actuaciones que hunden sus huellas en la tradición y a través de las cuales se encarna el ideario patriótico de Falange. Todo ello para mayor gloria del Caudillo, cuya figura, revestida de un halo sagrado e imagen de agente providencial, queda convertida en vértice de esta coreografía del Nuevo Estado, en su protagonista y receptor.

El documental arranca con un prólogo que presenta, a través del comentario, el emplazamiento cargado de simbolismo. Seguidamente, la llegada de Franco, escoltado por la Guardia Mora y aclamado por las mujeres de Falange allí concentradas. Continúa con una breve alusión a una misa de campaña para detenerse en sendos discursos pronunciados por Pilar Primo de Rivera y por Franco. Posteriormente, tiene

lugar una ceremonia de imposición de condecoraciones, la ofrenda al Caudillo y las exhibiciones de gimnasia, que se representan siguiendo ciertos patrones estéticos nazis, y folclore. Una secuencia de montaje que recapitula los momentos estelares del acto y que enfáticamente se ve subrayada por el himno falangista *Cara al sol* funciona como cierre. Este resumen permite observar cómo el acto tiene por epicentro a un Franco convenientemente apuntalado por todos los pilares del nuevo régimen, como ya señalara Sánchez-Biosca al analizar otros fastos celebrativos de la victoria del bando nacional: el militar, el religioso y el histórico, pues Franco, postrándose ante la historia, se inscribía a sí mismo en un pasado mítico (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 301).

Junto con la disposición narrativa, y pese al aparente carácter descriptivo de la filmación, en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* encontramos momentos donde de forma sucinta, quizás elemental pero también eficaz, se emplean diversos recursos cinematográficos para enfatizar la figura de Franco. Veamos algunas de estas estrategias retóricas. En primer lugar, su protagonismo vendrá subrayado por ser la primera personalidad reconocible del documental (y convenientemente presentada y caracterizada por la narración: “Su excelencia el Jefe del Estado llega al campo, donde se verifica la concentración de las mujeres nacional-sindicalistas”). Así, la película —tras una breve presentación del espacio geográfico-histórico a través de un prólogo que apenas dura cuarenta segundos— se centra en la entrada triunfal del Caudillo: una serie de estandartes y banderas conforman un pasillo por el que avanza la Guardia Mora flanqueando el coche oficial del que desciende ataviado con uniforme militar. En segundo lugar, el fervor hacia el líder será subrayado a través de los vítores (“¡Franco, Franco, Franco!”) que preludian y cierran su discurso y que, junto con la ofrenda de la Hermandad de la Ciudad y el Campo, ocupan un lugar central en la narración. Y, en tercer y último lugar, a través de un montaje que convierte a Franco en portador de la mirada. Como preludio y conclusión a su intervención en la tribuna de oradores, se suceden sendas panorámicas a modo de contraplano que permiten ver el magno escenario: un fondo perfilado por árboles y los torreones del Castillo de la Mota, y una inmensa explanada donde masas de mujeres se disponen en grupos perfectamente alineados, al más puro estilo fascista. El dominio de su mirada será exclusivo en el fragmento del documental dedicado a la exhibición gimnástica, donde el único contraplano que se incluye puntualmente será el de Franco, confiriéndole así la diégesis y el privilegio de ser el espectador único y exclusivo de esta demostración de masas.

Como ya apuntamos, la centralidad de la figura de Franco sería consustancial al resto de documentales propagandísticos de la época con los que *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* guarda, además, una relación intertextual. Un fragmento del discurso del Caudillo que alude a la fortaleza de la patria (“Yo quiero

una fortaleza para España, pero no quiero una fortaleza para España para embarcarla en nuevas aventuras, quiero una fortaleza para España, porque la fortaleza de la nación es la más firme garantía de la paz”) se ilustra con una serie de planos filmados para *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid* (1939) donde se ve marchar a los diferentes cuerpos del ejército de Tierra, Mar y Aire. El oxímoron resultante, la ilustración de la “garantía de la paz” con imágenes castrenses, da buena cuenta de la *paz vigilante* tan cara del discurso franquista y que, pese a perder fuerza con los años, siempre estuvo presente en su propaganda puesto que en ella radicaba su legitimidad de origen: en la justificación de la guerra y en la exaltación de la victoria (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006; Aguilar, 2008). Además, como mito fundacional, la Guerra Civil también contenía una promesa de renacimiento (y eternidad, como señala el poema con el que abrimos este capítulo): devolver España a su esencia, a su tradición imperial y su unidad territorial. Y es este sustrato mítico, cuyas raíces estaban en el Siglo de Oro y en la tierra castellana, un aspecto clave de *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*.

6.2. La raíz mítica de la nación y la encarnación del pasado

Como ocurría en otras producciones coetáneas ya analizadas, las primeras palabras del documental presentan sin ambages las resonancias histórico-míticas del emplazamiento en el que tiene lugar la celebración, trazando una conexión entre el pasado y el presente:

A la sombra de los muros del famoso Castillo de la Mota tan noblemente unido a la historia de España, tiene lugar en Medina del Campo donde hace siglos campeaba ya el emblema del yugo y de las flechas la gran Concentración Nacional de la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

El escenario y los rituales que allí se despliegan son los elementos a través de los cuales *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* establece un vínculo con el pasado mítico: yuxtaponiendo tiempos a través de los diferentes elementos presentes en la escenificación, y solo muy puntualmente mediante otros mecanismos cinematográficos como el montaje. En este sentido, y en consonancia con el *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina* (1938), la SF se presenta aquí en primer lugar, tal y como observara Sánchez-Biosca, como una institución “moldeada por el mito”, heredera del pasado glorioso español a través de su vinculación con Isabel la Católica (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 429-437). De acuerdo con su análisis, la organización femenina queda nuevamente unida en clave de linaje o reencarnación espiritual a la figura isabelina mediante un escenario altamente connotado y un montaje asociativo que superpone los símbolos del pasado con las imágenes del

presente. Además, otros elementos presentes en la pieza (el archivo que muestra las labores asistenciales femeninas durante la Guerra Civil o las exhibiciones gimnásticas o folclóricas) acaban presentando a la organización femenina “como reservorio de los valores femeninos postulados por la Falange: corazón del hogar y la familia, pero también transmisora del folclore, las danzas típicas, la artesanía, con ribetes incluso de culto al cuerpo” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 429). No obstante, si bien compartimos buena parte de las apreciaciones de Sánchez-Biosca, bajo nuestro punto de vista la pieza es lo suficientemente fragmentaria y polisémica como para albergar contradicciones en su seno y ofrecer una imagen más compleja de la organización femenina, que sería a su vez reflejo de la ambivalente posición que asumió y de los paradójicos discursos que emitió durante el periodo bélico y los primeros años de posguerra. Antes de abordar la faceta disonante de organización, incidiremos en cómo la vinculación histórica señalada está claramente connotada desde un punto de vista de género.

De acuerdo con McClintock, dentro de las narrativas nacionales, generalmente las mujeres son representadas como “the atavistic and authentic body of national tradition (inert, backward-looking, and natural), embodying nationalism’s conservative principle of continuity” (1997: 92). De forma similar, Silke Wenk (2000) ha señalado que a las mujeres, especialmente en los tiempos de paz, se les atribuye la responsabilidad de preservar e impartir las tradiciones, de forma que se convierten en representantes de una cultura nacional que reclama su carácter inmemorial. Una función que, siguiendo a la misma autora, ha sido no obstante infravalorada desde el momento en que discurre fuera la esfera política oficial y adquiere visibilidad generalmente a través de los actos públicos festivos o del folclore. Dos secuencias de *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*, la ofrenda de la Hermandad de la Ciudad y el Campo al Caudillo y los bailes regionales que cierran el documental, resultan claves para establecer esta transubstanciación temporal y simbólica que contiene un mensaje de unidad y regeneración nacional.

La ofrenda de la Hermandad de la Ciudad y el Campo al Caudillo no solo ocupa un lugar central en el documental, sino que es también su acto más vistoso y grandilocuente. En ella, un centenar de mujeres ataviadas con el uniforme femenino de Falange o con trajes regionales desfilan en columnas de a dos portando los frutos de la tierra *reconquistada*: cestas rebosantes de frutas y cereales, canastos con peces, botellas de vino, terneras, bueyes y todo tipo de artesanía, desde cerámica hasta tapices, así como un escudo de España. La ofrenda es una puesta en escena altamente simbólica de una topografía de España como país de artesanos y campesinos, como tierra fértil y fecunda, tal y como propugnaba el discurso nacional-sindicalista (Llorente, 1995: 56). De forma similar operan los bailes tradicionales, presentes en el documental a través

de una larga secuencia de siete minutos de duración que resume la participación en el evento de diferentes grupos regionales convenientemente identificados mediante un intertítulo: Baleares, Vascongadas, Cataluña, Aragón, Canarias y Andalucía. Una selección que no parece en absoluto azarosa, puesto que *incluye* aquellas regiones periféricas, diferentes a la Castilla central y esencial. Ambas secuencias se proponen como un caleidoscopio, si bien tópico, de la España ansiada por Falange como “unidad de destino en lo universal”. Esta lectura, junto con una interpretación sacra del Caudillo como agente providencial, es la que se propuso también en las páginas de *Y* (núm. 16, junio de 1939) en una crónica que subrayaba la “policromía” de los trajes y desglosaba las aportaciones/riquezas de cada región [37]. Y de hecho, Pilar Primo de Rivera, al considerar el folclore como un medio de expresar lealtades regionales, transmitió la idea de que vestir el traje regional e interpretar canciones populares contribuía a fomentar el orgullo por la diversidad de la nación. Y así, poco antes de la I Concentración Nacional, en el consejo de la organización que tuvo lugar en enero de ese mismo año, lo expresó a sus afiliadas:

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu, [...] cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. Y lo que pasa con la música, pasa también con el campo, con la tierra: la tierra, que nos da el pan y el aceite, el vino y la miel (Discurso de Pilar Primo de Rivera en el Consejo Nacional de la Sección Femenina de 1939, en Richmond, 2004: 149).

En ambas secuencias, además, los fetiches revelan su carácter metonímico: los trajes, los bailes, los frutos simbolizan la sustancia de la nación o, en palabras de Suárez Fernández a la hora de referirse al valor que el folclore tenía para la organización, dan “nuevo contenido a lo que estaba allí desde tiempo inmemorial” (1993: 144). El folclore se presenta aquí, por tanto, como un elemento de cohesión del grupo nacional (Hobsbawm y Ranger, 2012) tan importante como la historia y que apela al mismo principio (la continuidad fundamental con la esencia primigenia), con la particularidad de que emana del propio pueblo y constituye la forma más directa y emotiva de aprehensión del estilo de una comunidad (Ortiz, 1999). Así, en la puesta en escena del Nuevo Estado franquista recién inaugurado, el regionalismo se convierte en un elemento simbólico, estético y emocional que presenta la diversidad regional como “un aspecto no problemático en la composición del cuadro general de la nación” (Ortiz, 2012) que, como se infiere del conjunto de la pieza, es hoy posible —como lo fue antaño gracias a los Reyes Católicos— gracias a Franco y a su ejército.

En este sentido, cabe subrayar que en el documental es el cuerpo de la mujer el que simbólicamente encarna el principio nacionalista conservador de la continuidad. La figura femenina se convierte aquí en portadora de lo autóctono (lo de la propia tierra) y en encarnación del tiempo originario (o, parafraseando a Suárez Fernández, “tiempo inmemorial”), enfatizando así la unidad entre pueblo y territorio [38].



37. Monográfico dedicado a la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo, en Y (núm. 16, junio de 1939) (izquierda)

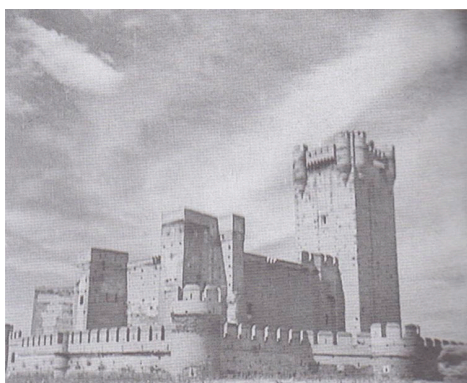
38. Ofrenda de la Hermandad de la Ciudad y el Campo en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (arriba)

Esta cohesión espacial adquiere una dimensión temporal gracias a la fijación de estas figuras femeninas y objetos en un fondo igualmente fetichizado como es el Castillo de la Mota. En su discurso, Franco invocó claramente el tiempo pasado cargado de significación mitológica para el presente:

¡Qué sitio más hermoso para formar nuestras juventudes que este ejemplo de aquel testamento castellano pleno de ideales y de profecías que se ejecuta hoy en nuestra España! [...] Yo haré en estos vetustos muros que se forme la primera escuela de las Secciones Femeninas donde se preparen las mujeres al conjuro y al recuerdo de aquella Reina ejemplar, de aquella mujer sublime que marcó los derroteros de España.

Sobre este discurso se insertan una serie de planos que, como ya apuntó Sánchez-Biosca (2011: 433), establecen visualmente el linaje entre la reina castellana y la SF: a un plano exterior del castillo, le sigue el símbolo de Isabel la Católica convertido en insignia de la organización, su rima con la insignia que lucen los uniformes de las modernas falangistas y el lienzo de Eduardo Rosales que representa la redacción del testamento de la Reina Católica en su lecho de muerte [39-42]. Como se desprende de

las palabras de Franco, las mujeres no solo se presentan como un espejo o encarnación del pasado, sino también como el vehículo que lo encarna y lo proyecta al futuro: “ejecutantes” de ese “testamento pleno de ideales”. Un rol cultural que no debería ser subestimado puesto que, como apuntamos, la invocación del pasado mítico fue clave en la articulación del Nuevo Estado y explotada *ad nauseam* por el Régimen (Aguilar, 2008).



39-42. La Sección Femenina, heredera del pasado mítico

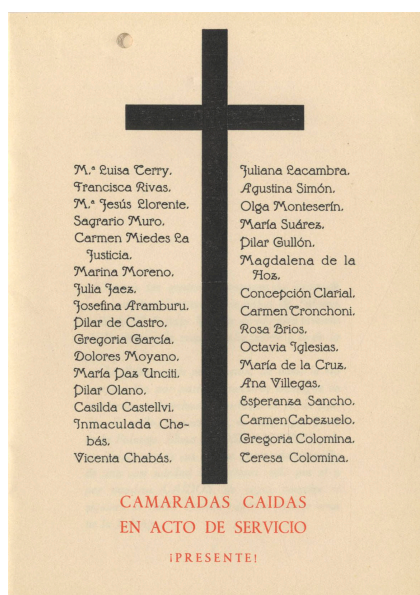
Sin embargo, esta función de transmisora cultural de la historia y la tradición al servicio de la ideología nacional no es el único rol que las mujeres falangistas desempeñan en Medina del Campo. A continuación, examinaremos los discursos políticos emitidos en la I Concentración Nacional para analizar cómo la SF, al calor de la recién concluida Guerra Civil, encarnó una noción de feminidad en relación al proyecto nacional más ambigua y compleja.

6.3. La imposición de la insignia “Y”: la virilidad y sus giros retóricos

Justo antes de la ofrenda al Caudillo ya descrita, en el documental tiene lugar la ceremonia de imposición de la insignia “Y” con la que se pretendía rendir tributo a las mujeres que participaron en la guerra; y que, como ha señalado Sánchez-Biosca,

imprime “un sello viril, bajo la presidencia de Franco” (Tranche y Sánchez Biosca, 2011: 431). Un “sello” a todas luces paradójico puesto que fue en esta I Concentración Nacional donde Franco pronunció un célebre discurso en el que encomendaba a las mujeres su misión tras la contienda: “la reconquista del hogar”, una proclama ampliamente repetida en la literatura existente sobre la SF que, sin embargo, este documental omite, así como otros fragmentos del discurso de Franco en los que se enfatiza la domesticidad de la mujer y que fueron publicados en el número 16 de la revista *Y* (junio de 1939).

Sin lugar a dudas, y como ya vimos en el capítulo anterior, estos valores renovadores o revolucionarios estarían determinados por la difusión de una imagen heroica de la mujer falangista durante la Guerra Civil. Algunas de ellas, y de forma particular las que perdieron la vida en acto de servicio durante la contienda, fueron rápidamente incorporadas a su propia mitografía como las “mártires falangistas”. Estas heroínas fueron vindicadas mediante la exacerbación de cualidades viriles (como el valor, la inteligencia, la entereza, el entusiasmo, la determinación y el heroísmo) y su biografía constituyó la base de una narración cuidadosamente construida que apareció con frecuencia en diferentes publicaciones de la SF (Carabias, 2003; Ofer, 2009; Cenarro, 2011). Sirva de ejemplo la primera página del folleto que la organización editó con motivo de la concentración en Medina del Campo, dedicada a las mujeres fallecidas durante la guerra [43]. Así, la I Concentración Nacional, concebida como un tributo al Caudillo y al ejército victorioso, fue asimismo una de las primeras tribunas



43. Folleto editado con motivo de la I Concentración Nacional en Medina del Campo

públicas donde se rindió homenaje a unas heroínas que ya eran feudo del imaginario del bando nacional. En los fragmentos del discurso del Caudillo que recoge el documental, este reconoce su valía (“Actos heroicos, actos de nobleza y de valor”) y, al igual que había ocurrido con los hombres, identifica a las heroínas en función de los espacios de la guerra, lugares que luego devendrían lugares de la memoria oficial franquista: “aquellas mujeres de Belchite” o “las heroínas de Huesca, de Teruel, de Madrid [...] y tantos puntos de los frentes que vieron el valor de la mujer española”.

Además, Franco no duda en referirse a ellas como “las caídas por nuestra guerra. A esas 45 falangistas que entregaron su vida por la patria”. Es decir, estas

mujeres adquieren el privilegio de quedar englobadas en la categoría de *caídas*, rindiéndoseles, por tanto, el mismo tributo que a los varones falangistas que habían dado su vida por la cruzada. Una exaltación y reconocimiento público de la labor realizada durante la guerra que se ve subrayada por la imposición de la medalla propia de la organización: la “Y” [44-45].



44-45

Lo significativo de la vindicación de las mártires falangistas, como ha apuntado Inbal Ofer (2009), es examinar cómo unos rasgos de personalidad y unos patrones de activismo definidos como esencialmente masculinos podían ser aplicados a las mujeres sin menoscabo de su feminidad. Así, pese al carácter castrense y viril del acto, en el mismo segmento encontramos diversas estrategias retóricas destinadas a la contención de las fronteras de género y que, llamativamente, no estaban presentes en *El Noticiero Español*, como vimos, por ejemplo, al analizar la imposición de condecoraciones militares a las hermanas Larios (núm. 10, diciembre de 1938). En primer lugar, la exacerbación de cualidades viriles se ve compensada con la inclusión en el mismo discurso de cualidades y funciones femeninas que operan igualmente como elogio. De este modo, se refrena una valoración regida exclusivamente por rasgos tradicionalmente ligados al varón, pero que no estaban ligados exclusivamente a la masculinidad⁶⁴. En la voz en *off* que conduce el documental son recurrentes las expresiones ambivalentes, como la diada “corazón y cerebro” con que se ensalza a Pilar Primo de Rivera en el momento en que el Caudillo prende en su pecho la insignia “Y”; o el acento puesto en otros rasgos femeninos como es la caracterización “manos delicadas y españolas” al referirse a las militantes que portan las banderas como “ofrenda a los campeones”. En segundo lugar, no podemos olvidar que esta revalorización no tuvo, al menos de forma inmediata, un efecto práctico a la hora de

⁶⁴ La historiadora Inbal Ofer ha señalado cómo la mayoría de las características que componen el mapa semántico de la virilidad (valor, energía, entereza, esfuerzo, tenacidad e inteligencia) se prestaban a giros discursivos, estaban libres de connotaciones de género o eran lo suficientemente flexibles para que fueran atribuibles a las mujeres sin que ello erosionara su feminidad (Ofer, 2009: 58-67).

dislocar la división sexual del trabajo, puesto que eran tareas sociales y sanitarias las que ahora se calificaban como actos de heroísmo. Y así, a través de material de archivo procedente de diversas ediciones de *El Noticiero Español* del DNC, el documental nos recuerda cuáles son las labores que desempeñaron las mujeres falangistas en la guerra: lavaderos en la retaguardia, asistencia sanitaria o cuidado de la infancia, pese a que, como vimos, este fuera un aspecto menor en la imagen cinematográfica que de la SF — y más propio del Auxilio Social, con el que a menudo colaboraban afiliadas de la SF— se difundió durante el periodo. En tercer y último lugar, y de forma no menos significativa, la apelación al heroísmo femenino funciona también como una estrategia persuasiva dirigida a los varones, convirtiéndose en la medida con la que estos han de cotejar su propia masculinidad (Nash, 1999a). Y así queda claro en el discurso de Franco cuando señala: “Si esto hacen nuestras mujeres, si esto hacen nuestras hermanas, ¿qué es lo que corresponde a nuestro ejército?”. De esta forma, vemos que si el discurso de la feminidad es permeable para acoger variaciones propias de la masculinidad, no es menos cierto que implícitamente hay un reforzamiento de la propia masculinidad. Por otra parte, una función tradicional como la maternidad se convierte en objeto de idéntico ensalzamiento: “madres de nuestros heroicos caídos”. Al calor de la guerra, una función de las mujeres en las narrativas nacionales como es la reproducción del grupo biológico acaba teñida de tintes simbólicos: la maternidad biológica se resignifica al quedar profundamente entrelazada con una función cultural como es la transmisión de las narrativas nacionales.

6.4. La reconquista de los hogares

Por último nos detendremos en el discurso de Pilar Primo de Rivera presente en el acto, con el que se da la bienvenida a Franco y a las afiliadas, que servirá también para introducir más matices en la función de la mujer como productora de los grupos nacionales y para enfatizar el papel de transmisora cultural que la SF se arrogó. Las palabras de la Delegada Nacional reflejan una de las paradojas inherentes a la movilización femenina por parte de las fuerzas conservadoras durante la Guerra Civil: para convencer a la población femenina de que su destino residía en ocuparse del hogar y la familia era necesario que un grupo de mujeres quebrantara esa excepcionalidad y se integrara en la vida pública de forma continuada (Graham, 1995b; Blasco Herranz, 1999; Richmond, 2004). Si las palabras de la Delegada Nacional presentan un carácter conservador y retrógrado, en ellas se advierte también un componente asertivo: la SF no estaba dispuesta a replegarse hacia el hogar y la vindicación de la valía (social, política y nacional) de sus cometidos era una forma de reclamar este espacio público:

Mi General, éstas son las Secciones Femeninas. Las que acudieron desde el principio de la Guerra en un número de más de cuatrocientas mil a prestar su servicio voluntario en el Auxilio Social, en los hospitales, en los lavaderos del frente, en el campo y en todos aquellos puestos en que la Patria reclamó su presencia. Aquí están las camaradas que entraron en las ciudades recién liberadas para repartir el pan; aquí las hay mutiladas en servicio de guerra; aquí, las que se pasaron noches enteras velando junto a las camas de los soldados heridos. *Les enseñaremos* a las mujeres el cuidado de los hijos porque no tiene perdón que se mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros siervos de España. *Les enseñaremos* también el arreglo de la casa, el gusto por las labores artesanas y por la música y *les inculcaremos* este modo de ser que quería José Antonio para todos los españoles, para que así *ellas cuando tengan hijos puedan* formar a los pequeños en el amor de Dios y en esta manera de ser de la Falange. Y, a la vuelta de una generación por obra de ellas, aquel niño que desde chiquitín llevó puesto el uniforme, el que entre sus cuentos infantiles oyó la historia de la Guerra y del Caudillo, y la vida y la muerte de José Antonio, cuando llegue a mayor será un hombre cabal y tendrá tan metido de sí este estilo de nuestra Revolución que, ambicioso, no mirará hacia atrás para contemplar lo que hayan hecho sus padres porque eso ya se ha conseguido, sino que se pondrá de cara al mar para ver que nuevas cosas puede hacer él. ¡Arriba España! [Énfasis nuestro en cursiva]

En este discurso se establece una radical división entre las afiliadas a la organización y el resto de mujeres del país. Las funciones tradicionalmente consideradas como femeninas nunca se enuncian en primera persona del plural (“*les enseñaremos*”, “*les inculcaremos*”, “*ellas cuando tengan hijos*”), poniéndose de manifiesto la fractura que ya detectara Marie-Aline Barrachina (1991) entre las élites de la Sección Femenina y el resto de la población femenina. En su intervención, Pilar Primo de Rivera deja claras las intenciones de la organización para no ceder los privilegios (espacio y reconocimiento público) adquiridos durante la contienda, sin que ello suponga una interferencia en la política de género del Estado. De hecho, en el mismo discurso, se remarcan dos características fundamentales de estas labores: por un lado, su carácter voluntario —o gratuito—, de modo que la intrusión en la esfera pública no suponía una amenaza puesto que las mujeres no participaban en la esfera productiva; por otro lado, estas funciones estaban supeditadas a un valor supremo falangista como era la llamada de la patria. A través de sus palabras, la organización se ofrece voluntaria para desempeñar un papel crucial en la construcción de un ideal de nación, conectando los ámbitos público y privado.

Por último, uno de los aspectos más significativos de este discurso, desde el punto de vista de los roles y atributos de género, es que, en última instancia, esta distinción de esferas y funciones (la maternidad, por un lado, y la transmisión de valores, por otro) implica disociar la maternidad biológica como requisito de

feminidad. Lo que implica, a su vez, una vuelta de tuerca sobre el discurso tradicional en torno a la domesticidad. Así, la labor de encuadramiento de la SF, al menos tal y como aquí se presenta, no iría encaminada a recluir en el hogar *a todas las mujeres*, sino *a todas las madres*. Sin olvidar que el régimen franquista fomentó la natalidad y difundió el ideal de madre y esposa como el único modelo posible de feminidad, las imágenes y discursos de la SF aquí recogidos quiebran esa relación directa, quedando en el caso de las mujeres falangistas la maternidad desplazada hacia el terreno social y simbólico.

A modo de resumen, la apropiación del Castillo de la Mota y de Isabel la Católica por parte de la SF permitió que su núcleo simbólico fuera singular y encajara sin fisuras en la ideología del Régimen, hasta el punto de que ambos tropos, al calor de la recién finalizada contienda, acogen las facetas regresiva y progresiva de la organización⁶⁵. La SF se presenta en este documental como un vehículo de consenso, al encarnar una tradición mítica compartida por el conjunto de los nacionalismos franquistas, pero también como un agente que reclama un papel activo en el proyecto nacional franquista. Si la reina castellana es invocada por Franco como un agente histórico, como “una mujer sublime que marcó los derroteros de España”, la SF (heredera de su “regia y santa feminidad”) recibe una consideración similar. Su agencia se ve reconocida y sus servicios durante la Guerra Civil, recompensados.

Por otra parte, el discurso sobre la feminidad aquí emitido presenta significativas disonancias respecto al modelo hegemónico que imperará durante el primer franquismo, puesto que, como hemos visto, la organización femenina incorpora atributos masculinos, se presenta uniformada y desfilando como sus compañeros masculinos⁶⁶, desvinculándose del deber maternal femenino. En *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* este grupo de élite define su lugar en la contrarrevolución: el ejercicio de la maternidad simbólica, la retransmisión y la encarnación de las particularidades de la nación, al tiempo que reclama un espacio público como participante activa en la construcción del Nuevo Estado. La maternidad, siguiendo la clasificación de Nira Yuval-Davis y Floya Anthias (1989), sería una asignatura pendiente dentro de las funciones asignadas a las mujeres en la articulación de la nación; una asignatura que la SF se encargaría de inculcar al resto de la población femenina. Para ello, un año más tarde, en 1940, la SF pondría en marcha su Cuerpo de

⁶⁵ Pilar Primo de Rivera señalaría en sus memorias cómo el Castillo de la Mota representaría para la organización esta síntesis: “En él podrían enlazarse la tradición y la revolución, bajo el cielo absoluto y la tierra absoluta de Castilla, que no se para en melindres, y para enlazar lo antiguo y lo nuevo pensamos ponerle el nombre de José Antonio, cifra y razón de nuestro existir político” (1983: 45).

⁶⁶ Tan solo un año después de la celebración de la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo, Pilar Primo de Rivera envió a las Delegadas Provinciales una circular con la finalidad de que las afiliadas abandonaran estas pautas de conducta castrenses y masculinas: “Respecto a los desfiles, quiero haceros saber que la Sección Femenina no se unirá nunca a esta clase de actos, porque no es propio de mujeres el desfile por las calles. Únicamente cuando se requiera su presencia en actos públicos, se formarán todas en un lugar determinado para que no falte la presencia de la Sección Femenina, pero siempre con un aire suelto, no con actitud militar. Se abstendrán por tanto de hacer instrucción y de todas aquellas cosas que no son propias de las mujeres” (“Circular núm. 150”, 30/4/1940, enviada por Pilar Primo de Rivera a las Delegadas Provinciales, en Blasco Herranz, 1999: 50).

Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales destinado a fomentar el pronatalismo y evitar la mortalidad infantil, y al que dedicaría una de sus primeras producciones cinematográficas propias: el documental *Nuestra Misión* (Fernando Alonso Casares, "Fernán", 1940), que analizamos en el siguiente capítulo.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

7. Maternidad simbólica y regeneración nacional: *Nuestra Misión* (1940)

*La política secamente demográfica, con la intervención
de la mujer de Falange, se hace bella y tierna.*
Manuel Sánchez del Arco, "Consigna de la Mejor Falangista",
en ABC, 20/1/1940

En 1940 se creó el Cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales de la SF, un cuerpo de enfermeras que, como expusimos en el capítulo tercero, estaba destinado a la asistencia sanitaria y social materno-infantil. Según se consignaba en una historia sobre este organismo redactada en 1977, su finalidad había sido colaborar "en la atención de los graves problemas sanitarios y necesidades de orden social existentes en España" (en Molinero 2005: 170). De este modo, esta unidad no solo se convirtió en un "gestor" fundamental dentro de la política social y, en última instancia, de consenso franquista (Molinero, 2005: 169-178), sino también en un elemento clave en su política de género, al vincular el control, la supervisión y el bienestar del cuerpo femenino e infantil con la estabilidad del cuerpo nacional en su totalidad. Y es que ambos, en tanto que garantes de la reproducción y del futuro de la nación, conformaban su base.

Por otra parte, su creación, como también apuntamos en otras páginas de este trabajo, se enmarcó dentro de una política pronatalista que constituyó una dimensión importante de la construcción del Nuevo Estado (Nash, 1996b). Como ocurrió en el resto de Europa durante el periodo de entreguerras, en la España franquista también se equiparó la influencia de la nación con la superioridad numérica (Bock y Thane, 1996; Hoffmann, 2000), y este punto de vista fue sancionado desde los ámbitos político y científico. Se consideró que la promoción de la familia y un pronatalismo vigoroso eran los pilares en los que reposaban la economía nacional, el poder político e, incluso, el imperialismo cultural de cariz hispanista (Nash, 1996b). Así, por ejemplo, Serrano Suñer instaba a que se adoptase una política demográfica seria y sostenía que España solo sería una nación poderosa si contaba con una población numerosa y fuerte (en Nash, 1996b: 284); mientras que, según afirmaba el destacado psiquiatra franquista Antonio Vallejo-Nájera, "la regeneración de la raza ha de sustentarse necesariamente en la regeneración de la institución familiar" (en Richmond, 2004: 52).

Una vez acabada la contienda, junto con la promulgación de leyes de carácter restrictivo (prohibición del aborto y la contracepción) se introdujeron medidas incentivadoras. En 1940, el gobierno fijó recompensas económicas para las familias más

numerosas y para las que contarán con el mayor número de hijos vivos. Un año más tarde, se establecieron los créditos al matrimonio a disposición de las mujeres que estuvieran dispuestas a abandonar sus empleos. Y también en 1941 se aprobó la Ley sobre Sanidad Infantil y Maternal que contemplaba una serie de medidas destinadas a disminuir la mortalidad infantil. Además, esta ley establecía que los médicos debían trabajar en estrecha colaboración con las diferentes delegaciones de FET y de las JONS y, de forma particular, con el Auxilio Social y la SF. Su artículo 27 determinaba asimismo que la SF tendría un papel fundamental en la propaganda y la divulgación de la higiene infantil, mediante sus Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales, la Hermandad de la Ciudad y el Campo y el Profesorado y el Magisterio oficiales (*La sanidad infantil y maternal en España*, 1950). En suma, la legislación franquista amparó las labores previas de la SF en este ámbito, al tiempo que proporcionó un contexto y una justificación a sus planteamientos intervencionistas.

En este marco, la tarea de fomentar el pronatalismo entre las mujeres, con sus múltiples ramificaciones y connotaciones ideológicas, constituyó durante el primer franquismo un objetivo prioritario de la SF, y las actividades del Cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales fueron objeto de campañas propagandísticas específicas que se diseminaban a lo largo del año. En primavera, se ponía en marcha la campaña de vacunación antidiftérica y, en verano, la destinada a luchar contra la mortalidad infantil. La Regiduría de Prensa y Propaganda dictaba las directrices de estas campañas a través de una serie de circulares en las que se ofrecían instrucciones precisas sobre su finalidad y desarrollo. En ellas se especificaba que estas campañas tenían una doble vertiente, por un lado la distribución de alimentos dietéticos y, por otro, la propaganda y la educación (“Modificación de la circular núm. 20. Norma sobre la campaña contra la mortalidad infantil”, 23/6/1943, FNA/RAH, Serie Azul, Carpeta 27-2). Para esto último se facilitaban a las delegaciones provinciales folletos, carteles murales y entrefiletos breves para su difusión en prensa y radio (“Circular núm. 23 de la Regiduría de Prensa y Propaganda”, 8/8/1942, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596). Igualmente, se ponían a su disposición películas divulgativas como *Luchemos contra la difteria*, *Vidas nuevas* o *Nuestra Misión* (1940), el documental dedicado al Cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales con el que el Departamento de Cine de la SF inauguró su actividad de producción cinematográfica. En la norma dictada desde la Regiduría de Prensa y Propaganda también se anunciaba lo que sería el broche de oro de la campaña: “al final de la época de verano, o sea en octubre, organizaréis un acto final como ofrenda al Caudillo” (“Modificación de la circular núm. 20”, *ibídem*).

En efecto, el 1 de octubre de 1940, con motivo del “Día del Caudillo”, la SF clausuró su primera campaña de lucha contra la mortalidad infantil⁶⁷ que, desde entonces, se convirtió en un acto de homenaje a Franco y de propaganda en este ámbito. Fue en esta ceremonia donde se estrenó *Nuestra Misión*, una pieza de 20 minutos de duración dirigida por Fernando Alonso Casares (“Fernán”), con Hans Scheib como director de fotografía, Eduardo García Maroto como montador y Clara Stauffer como jefa de producción. Su estreno ofrece algunas claves sobre dos cuestiones que abordaremos en este capítulo: cómo la SF transmitió la política de género pronatalista franquista a través del medio cinematográfico y qué valores de género encarnaron sus afiliadas a la hora de propagar este mensaje.

Nuestra Misión se presentó públicamente como una evidencia visible de la labor de la SF en la construcción del Nuevo Estado liderada por Franco, al que aquí se tiene, simbólicamente, como director de la magna obra y primer espectador, pese a que, como informan las crónicas periodísticas, el Caudillo no asistiera a dicho homenaje (“Festival artístico en el Capitol”, *ABC*, 2/10/1940). De este modo, en tanto que extensión, complemento y proyección de sus tareas sanitarias y asistenciales, la actividad cinematográfica de la SF se enmarcó bajo idénticos parámetros de acatamiento, servicio y sumisión a una causa mayor: la reconstrucción de la patria y regeneración nacional. Y fue bajo el principio de sumisión donde la SF trató de buscar su legitimidad y su agencia dentro de la dictadura, como veremos al abordar el análisis cinematográfico del documental.

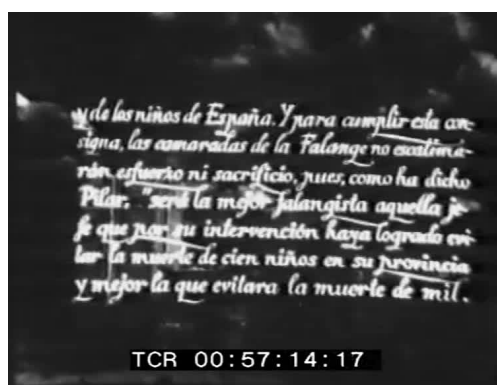
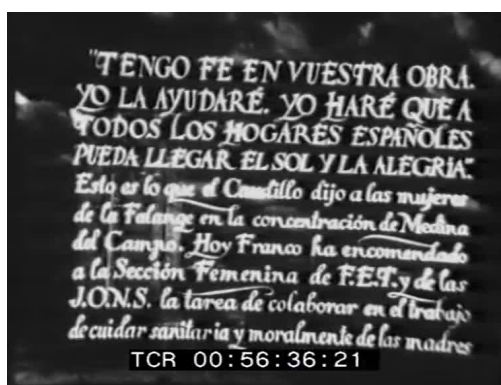
7.1. Una misión polifacética y propia

Un rótulo de apertura presenta *Nuestra Misión* como un “reportaje cinematográfico de la labor que las divulgadoras sanitario-rurales de la Sección Femenina de FET y de las JONS realizan todos los días en las ciudades y pueblos de España”. A continuación, tiene lugar una secuencia de montaje que funciona como sumario y, sobre ella, una voz en *off* femenina indica nuevamente el propósito del filme al tiempo que le imprime un carácter *documental*: “Lo que vais a ver no es más que otra cosa que un testimonio de

⁶⁷ En concreto, para la primera campaña puesta en marcha en septiembre de 1940, y según consigna la documentación de la SF, “se preparó un cuerpo de locutoras que, en colaboración con Sanidad, dieron durante la campaña 1.390 emisiones. Del 1 al 7 de Octubre, semana dedicada especialmente al Caudillo, se intensificó la campaña. En la prensa con artículos diarios de colaboración nacional y en la radio con emisiones diarias y conferencias de los doctores Suñer, Bosch Marin, Muñoyerro, Mora y Comas, Carmen de Icaza y Pilar Primo de Rivera la de Clausura. En esta misma semana se inaugura en el Paseo de Calvo Sotelo, un Stand-Exposición de la labor realizada, para repartir a las madres consejos y propaganda. El día 1 de Octubre se celebra en el Cine Capitol una función benéfica que se invitó a todas las autoridades y jerarquías. El día 6, en todos los cines de las capitales de España, un médico dio una conferencia de Puericultura a las madres, seguida de la proyección de una película de fondo maternal” (“Actividad de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda durante el año 1940”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

hechos vividos en un día cualquiera por cualquiera de nuestras divulgadoras sanitario-rurales”.

Esta secuencia introductoria recoge las imágenes de una visitadora de la SF (Josefina de la Cuétara, como se informa en los créditos de inicio) en su tarea asistencial, fundamentalmente el cuidado de bebés y niños, al tiempo que las fija como distintivas de la organización, mediante la superimpresión en todos los planos del símbolo “Y” que, de forma enfática, se superpone también al del yugo y las flechas, codiciosamente sostenido y acariciado por una mano femenina [46]. Seguidamente, y subrayados con un redoble de tambores y una apertura desde negro, se suceden otros dos rótulos que, por un lado, definen la labor de este cuerpo (“colaborar con el trabajo de cuidar sanitaria y moralmente de las madres y de los niños de España”) y, por otro, enmarcan dicha labor como un deber confiado por el Caudillo, engarzando así con las palabras que Franco pronunció en la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo (1939): “Tengo fe en vuestra obra. Yo la ayudaré. Yo haré que a todos los hogares españoles pueda llegar el sol y la alegría”. Además, este rótulo tampoco olvida la consigna que Pilar Primo de Rivera dictara en el IV Consejo Nacional de la organización celebrado en enero de ese mismo año: “será la mejor falangista aquella jefe que por su intervención haya logrado evitar la muerte de cien niños en su provincia y mejor la que evitara la muerte de mil” (en Sánchez del Arco, 1940) [48-49].



Después de esta apertura, sintética y narrativamente eficaz a la hora de legitimar la actividad de las divulgadoras y demarcarla icónica y discursivamente dentro del franquismo como algo *propio* y *distintivo* de la SF, la primera secuencia de *Nuestra Misión* está dedicada a apuntalar icónica y emocionalmente la mortalidad infantil como un drama individual y social, frente al que la divulgadora se presenta como una esperanza y como una solución. Por un lado, se muestra a una madre que ha perdido a su hijo. Recostada en una ventana, su rostro rezuma patetismo. El contraplano sugiere la causa de su pesadumbre: el retrato de un niño colgado en la pared y, a continuación, mediante una panorámica de arriba abajo, una cuna vacía [50-52]. De nuevo, el rostro de la mujer, que se gira lentamente para mirar por la ventana. Un plano del cielo parece condensar simultáneamente su dolor y su anhelo. Y sobre esta imagen (a la que le sucede un gráfico que ilustra el descenso de la natalidad en España), irrumpe en *off* la enérgica voz de la protagonista: “Las mujeres de la Falange no queremos, no podemos querer, que los hogares queden sin hombres que defiendan y engrandezcan a la Patria”. En claro contraste con la escena doméstica, se presenta a la divulgadora de la SF como una figura angelical —y, por montaje, quedará icónicamente vinculada con la maternidad idílica y sagrada que representa la figura de la Virgen María— que satisface, a su paso, la necesidad de afecto de los niños [53-55]. Así, vemos a un niño asomado a una ventana cuya mirada perdida sugiere vulnerabilidad. Por corte, se ofrece un contraplano que muestra una estatua mariana. Volvemos al rostro del pequeño que dirige su mirada a la derecha del cuadro y, a continuación, el plano siguiente muestra a la visitadora de la SF que camina por la acera y se detiene a la altura del niño para proferirle caricias y un beso.



50-55

Tras estas secuencias introductorias, el documental se articula como un mosaico destinado a presentar las múltiples facetas vinculadas con el trabajo de este cuerpo asistencial. La presencia casi constante de la visitadora protagonista y su voz en *off* son los elementos cohesionadores de un filme heterogéneo en sus motivos propagandísticos, pero también en sus estrategias de representación al combinar el registro observacional con la puesta en escena y las declamaciones a cámara por parte de la divulgadora (directas o escenificando lecturas), unos recitados de carácter proselitista que funcionan como interludios entre las diferentes escenas.

Desde un punto de vista argumental, en *Nuestra Misión* se aprecian tres grandes bloques temáticos. En primer lugar, se muestra la formación de las divulgadoras en aspectos relativos al cuidado infantil, mediante clases teóricas y prácticas, que incluyen lecciones de puericultura y asistencia en hospitales. En segundo lugar, se ilustra la aplicación sobre el terreno de su política asistencial tanto en el ámbito rural (comedores infantiles y la atención a un niño enfermo que es trasladado en ambulancia a un hospital) como en la ciudad, donde se educa a las madres de las familias más humildes (las que habitan en “las ruinas que dejaron los rojos”, como proclama la narración) en cuestiones como la alimentación, la higiene infantil y también se les ayuda a cumplimentar los diferentes formularios de subsidio (familiar, maternidad y de vejez). El tercer y último bloque, de carácter abiertamente proselitista, está destinado a mostrar diferentes estructuras de encuadramiento falangista tanto el Frente de Juventudes como la propia SF, presentada como una organización al servicio y amparo de las mujeres españolas.

Una vez descrito a grandes rasgos el contenido y las estrategias formales del documental, nos detendremos en los bloques temáticos enumerados para analizar el componente ideológico del filme. Esto es, examinar cómo la SF promocionó esta “misión” nacional-sindicalista y femenina.

7.2. Intervención social y regeneración nacional

El primer bloque del filme está dedicado a mostrar tanto la formación de los cuadros de la SF en sus Escuelas del Hogar como el trabajo que desarrollan en hospitales de maternidad. Los cursos de capacitación teóricos y prácticos, a los que la protagonista asiste atenta y solícita, sirven para poner de manifiesto dos aspectos clave de la propaganda pronatalista emitida por la organización. Primero, cómo, imbuida en el discurso de imperante de medicalización de la maternidad y de la higiene social (Nash, 1993: 634), contenía una propuesta modernizadora al presentarse como la forma médico-científica (y, por ende, la más apropiada) de criar a los hijos. Segundo, y en consonancia con lo anterior, cómo frente a las prácticas tradicionales se imponía la

necesidad de aconsejar a las madres y de inculcarles los conocimientos necesarios en este ámbito⁶⁸. La siguiente secuencia muestra el trabajo de enfermeras y médicos en diversas instalaciones sanitarias y benéficas. Filmadas en un estilo descriptivo, estas instalaciones se presentan, siguiendo un estilema propio del género divulgativo en el que se inscribe el documental, como “espacios protectores” que ofrecen una supervisión de la maternidad cuidada, planificada y completa (Perdiguero, Ballester y Castejón, 2007) [56-58]. Las tomas muestran en plano medio a una enfermera que asea a un bebé, lo viste y lo deposita en una cuna. A continuación, un *travelling* lateral recorre el resto de cunas, connotando eficacia, capacidad organizativa y bienestar. Este movimiento de cámara, engarza con otro plano también en movimiento que sigue a una enfermera que se dirige a la cama donde está recostada una madre para entregarle a su hijo. La secuencia se cierra con una madre que, acompañada de la divulgadora de la SF, sale del hospital con su hijo en brazos.



56-58

Así, esta secuencia vehicula una imagen del Nuevo Estado franquista como un estado moderno, dotado de infraestructuras y preocupado por el bienestar y la asistencia social de sus súbditos en el ámbito de la salud, dentro de un marco ideológico nacional-sindicalista que aboga por la *justicia social* para todos. Y así, en medio de este bloque, como engarce entre la secuencia dedicada a la formación y la estrictamente sanitaria, la divulgadora proclama:

Nosotros no queremos, dijo José Antonio, que triunfe un partido o una clase sobre las demás, queremos que triunfe España y ahora las madres saben que esto es verdad porque sus hijos están desde que nacen bajo la protección de España.

⁶⁸ Conviene señalar cómo la retórica de la organización, desde una posición clasista y paternalista, amalgamaba cuestiones de clase e ideológicas a la hora de explicar la “ignorancia” de la población femenina y justificar su intervención en el ámbito privado. Sirva como ejemplo el discurso de Pilar Primo de Rivera en el IV Consejo Nacional de la Sección Femenina (1940): “Tenéis que tener en cuenta que la obra de que nos hacemos cargo presenta tremendas dificultades, porque la mayoría de las mujeres de España están sin formar o están deformadas interiormente. Las clases económicamente más desatendidas saben, dentro de sus escasos medios, preparar la comida diaria y arreglar la ropa al marido; pero, en cambio, se les mueren los hijos, no por falta de cariño ni por falta de interés —que las madres siempre son madres—, sino simplemente por ignorancia. Y esta ignorancia que les impide salvar la vida del hijo les impide también, en menor escala, el tener gusto para la casa y el conocer los más elementales deberes que como mujer tiene que cumplir para con el hombre, para con la Patria y para con Dios. Claro que no son ellas las culpables, es que los caducos sistemas antiguos, que les concedieron el voto en las elecciones y quisieron halagarlas a fuerza de pipos, no supieron educarlas” (Primo de Rivera, 1942: 15).

A través de sus instituciones y de las mujeres de la SF, *Nuestra Misión* trata de apuntalar, mediante la imagería de la maternidad, una representación de la nación como una entidad protectora, preocupada por las cuestiones de orden sanitario, pero también por las de orden ideológico. Y en este último ámbito, como el mismo documental mostrará a continuación, era necesario emprender también una labor de *sanación*.

El segundo bloque del filme muestra las labores de la divulgadora en el campo y en la ciudad. Pese a que en ambos espacios la divulgadora realice tareas similares, esta división geográfica contiene un claro mensaje político, puesto que la propaganda de la SF contemplaba las áreas urbanas como los principales focos de mortalidad infantil y buscaba su causa en la combinación de miseria material y depravación moral que presidía las vidas sus habitantes (Blasco Herranz, 1999: 104). En las ciudades, el objetivo de las visitadoras sociales seguían siendo las mujeres trabajadoras, pero se hacía más hincapié en el aspecto moralizador, como *Nuestra Misión* se encarga de subrayar.

La secuencia dedicada a la ciudad comienza con la protagonista situada en un salón, apoyada en un aparador en el que destaca el retrato de Franco⁶⁹, leyendo en voz alta un libro. Pese a que el *off* no identifique la procedencia de la cita como sí ocurre en otros momentos del documental, buena parte del texto corresponde al discurso que Pilar Primo de Rivera pronunció en el IV Consejo Nacional (1940):

Nos metimos en la Falange porque España no nos gustaba y la Falange cambió todo nuestro ser. La rebeldía de la primera etapa nos unió para siempre en la fe de José Antonio. Hoy estamos en la del amor para todas las madres de España, sin mirar condición ni procedencia. Pues con tal de salvar a un niño de la muerte, las falangistas no han escatimado nunca ni su esfuerzo ni su presencia. En las ruinas que nos dejaron los rojos se nos encuentra a nosotras.

Coincidiendo con la última frase, la cámara se aproxima lentamente a un cuadro colgado en la pared y, por fundido encadenado, el escenario pictórico que muestra una ciudad en ruinas se materializa para presentar a la divulgadora caminando decidida por esa zona devastada. Su periplo se ve interrumpido súbitamente cuando unos niños, que juegan entre los escombros de un edificio, le arrojan piedras. Ella responde con una mirada ofendida y orgullosa [59-60], y prosigue resuelta a cumplir con su “misión”: enseñar a una mujer de clase obrera —y su casa en ruinas así lo indica— cuestiones básicas del cuidado infantil (dar el biberón y bañar a su bebé) [61]. Pese a lo sorprendente de esta escena, su finalidad propagandística

⁶⁹ Como recuerda Carmen Martín Gaité, durante la posguerra el Caudillo tenía una presencia omnipresente en la vida cotidiana: su retrato presidía las aulas, las sacristías, los despachos o las salas de estar de los hogares erigiéndose como “una mirada de alerta y severidad” contra cualquier conato de indisciplina (1987: 20).

parece ser doble. Por un lado, la construcción ideológica de la población más desfavorecida como *desviada*, de modo que esta no solo requiere de una ayuda económica sino también de una recuperación moral. Por otro lado, un mensaje de coraje dirigido a la propia organización femenina, poniendo de manifiesto que su trabajo no siempre sería grato y que, tal y como señalara José Antonio a propósito de la revolución nacional-sindicalista, los miembros del partido formaban parte de una minoría “cuyos primeros pasos no entenderán las masas” (en Richmond, 2004: 44).



59-61

Tras prestar ayuda a una mujer de clase obrera, el cierre de la secuencia está dedicado a apuntalar el binomio maniqueo destrucción *vs.* reconstrucción, depravación *vs.* regeneración, Anti-España *vs.* España tan caro a la propaganda cinematográfica del bando nacional durante la Guerra Civil (Bizcarrondo, 1996; Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011) y que *Nuestra Misión* retoma. Una panorámica de izquierda a derecha — que acompaña el recorrido de la divulgadora saliendo de la casa en ruinas y cruzando la calle para llegar a un barrio recién construido— establece una relación causal entre ambos motivos y vincula, igualmente, las diferentes facetas de la obra social nacional-sindicalista y franquista: la sanitaria y la de la vivienda. La voz en *off* es palmaria a la hora de trazar esta analogía:

Frente a las ruinas que dejó el marxismo en España, el Caudillo y la Falange han levantado un barrio en el que hoy viven bajo la protección de nuestro estado nacional-sindicalista los hijos y las mujeres que la guerra dejó sin hogar.

En este nuevo barrio, presidido por la bandera de Falange que ondea sobre un tejado, y en contraste con lo anterior, los niños juegan alegremente y reciben con entusiasmo a la divulgadora, que, en un último gesto de servicio desinteresado, ayuda a un niño a beber agua de una fuente. Tras un fundido a negro, y de nuevo en el salón, la protagonista engarza en su declamación la reconstrucción material del país con la regeneración moral: “El Caudillo creó los primeros días de la guerra la Fiscalía de la Vivienda. Hoy las visitadoras de la Falange colaboran con esta obra para que en los hogares no anide ni la tuberculosis ni el odio”.

Para ilustrar esta última afirmación, se sucede una escena en la que la divulgadora visita una corrala y ayuda a que las mujeres cumplimenten los formularios de ayudas estatales. De esta forma, el documental muestra, de forma inusual, las terribles condiciones sociales y económicas de la primera posguerra, para reinscribirlas ideológicamente como un espacio que no solo necesita una reconstrucción material, sino también y en paralelo a ella una *purificación* como se infiere de la retórica empleada que aúna el discurso médico (“tuberculosis”) con el católico/ideológico (“odio”). En consonancia con la propaganda del primer franquismo, *Nuestra Misión* participa de la construcción de España como una “entidad natural” contaminada y enferma a raíz de los fracasos políticos atribuidos a la República (Richards, 1999); una construcción ideológica que, precisamente, hace necesaria la intervención de la SF en pro de la regeneración nacional.

Como ya avanzamos, el último bloque del documental está destinado a presentar los órganos de encuadramiento nacional-sindicalistas. Un discurso proselitista que la divulgadora dirige a una audiencia de mujeres trabajadoras ejerce de engarce entre ambos bloques. En un escenario presidido por un retrato de Pilar Primo de Rivera, la protagonista insta a las mujeres a que confíen en su obra (“Las mujeres de la Falange te hablan con hechos porque esto es lo que quiere el Caudillo y esto es lo que quiso José Antonio”) y que acudan a la organización cuando, por motivos laborales (“cuando tengas que ir al trabajo en el campo”), no puedan hacerse cargo de sus hijos. A modo de inserto, el retrato de la Delegada Nacional ocupa toda la pantalla coincidiendo con las últimas palabras de su discurso:

[...] Allí encontrarás una mujer que vistiendo la camisa azul estará dispuesta a cuidar de tu hijo, si no con el mismo cariño, porque el cariño de una madre no puede sustituirse, sí que con el de una mujer que está dispuesta a servirte, sirviendo a tu hijo.

Como ya ocurriera en otras piezas propagandísticas producidas durante la Guerra Civil, el documental apuntala de nuevo el liderazgo absoluto de Pilar Primo de Rivera al tiempo que ofrece nuevos matices en su representación, al tratar de imprimirle unas cualidades maternas como el cariño y la abnegación que, sin duda, parecen entrar en contradicción con la severidad que el uniforme imprime a la Delegada Nacional en el retrato empleado. Tras este discurso, la siguiente escena muestra de nuevo a la protagonista que, ante una mujer campesina, exalta las virtudes de Falange en clave cristiana (la muerte es necesaria para la salvación): “Toda la juventud de la nueva España tiene que estar movida, impulsada por la misma fe, pues para que esto sucediera murió José Antonio, y lucharon nuestros hombres en nuestras trincheras como ejemplo para nuestros alegres flechas”. Esta escena transcurre en el exterior y, como respuesta a este encendido discurso, un niño sale de la casa exclamando con entusiasmo su voluntad de incorporarse a las Juventudes Falangistas

(“Me voy a un campamento. ¡Yo también quiero ser flecha!”). La siguiente toma lo mostrará, cobijado bajo una roca, observando (a través de un juego constante de plano/contraplano) cómo transcurre la vida en un campamento juvenil: el alegre despertar, los ejercicios de gimnasia, el aseo en el río y el homenaje castrense a los caídos ante una cruz de madera erguida en medio del bosque [62-63]. Tras la invitación de un flecha, veremos finalmente al joven desfilando orgulloso junto al grupo [64], mientras la voz en *off* proclama que “el hijo de la calle se ha convertido en un camarada, ahora tiene un hogar y un destino: el de la Falange”.



62-64

Por último, la secuencia de cierre está ya directamente destinada al encuadramiento de las mujeres, instándoles de nuevo a confiar en la obra de la SF o en su defecto (“si no tienes hogar”, es decir, si la mujer es soltera) a integrarse en la organización. El Castillo de la Mota abre sus puertas y en él se recoge la divulgadora, mientras la cámara subraya la majestuosidad del edificio mediante un movimiento panorámico desde el cielo hasta el torreón donde se detiene para, a continuación, descender verticalmente al tiempo que el monograma de la organización —en rima con la secuencia de apertura— aparece sobreimpreso. Se presenta así el hogar de la divulgadora, el de la organización, el de la reina Isabel, y el “de todas las mujeres de España”. El Castillo de la Mota es el lugar de acogida y de reposo, situado en el corazón de Castilla, donde, como subraya la protagonista en *off*, germinó la restauración nacional y social (“por los caminos de Castilla salieron a ganarte la paz de tu hogar los soldados y los hombres de la Falange”); un escenario que las mujeres de Falange vuelven a recorrer (“por los caminos de Castilla vienen ahora las mujeres de la Sección Femenina”) para que los frutos de la cruzada no marchiten.

En conjunto, pese a que el filme enmarque la labor de la SF bajo un problema sanitario (la mortalidad infantil), este aspecto pronto se convierte en un tema secundario. El mensaje último parece claro: la educación de una élite femenina es clave para la aplicación de una política asistencial de corte nacional-sindicalista —que implica tanto el control como la redención social— con la finalidad de encuadrar a la población (niños y mujeres) en unas estructuras de corte fascista destinadas a su nacionalización y que, aquí, se presentan literalmente como trasuntos de la “familia” y

el “hogar”. En este sentido cabe considerar a *Nuestra Misión* como un documental propagandístico destinado principalmente a legitimar la presencia en la esfera pública de la SF, desde el momento en que su afiliada se presenta como una figura clave en el proyecto nacional-sindicalista: como garante de la reproducción del grupo biológico (el control y la gestión de la natalidad) y como transmisora de la ideología nacional-sindicalista, desde una doble perspectiva: la depuración ideológica y la integración vertical del individuo en la nación.

En relación con este mensaje que reafirma al tiempo que parcialmente desestabiliza los roles de género dentro del proyecto nacional franquista, conviene examinar, por último, de qué forma la SF interpretó su “misión”. Es decir, qué roles y valores de género adoptaron sus afiliadas durante el primer franquismo para que su imagen pública y cinematográfica encajara en un orden socio-político que imponía la maternidad como principal deber patriótico para el conjunto de la población femenina.

7.3. Una identidad nacional-sindicalista femenina distintiva

Desde una perspectiva de género, en *Nuestra Misión* solo encontramos dos modelos de mujer que, como ya vimos al analizar la secuencia de apertura al confrontar a una madre con la divulgadora que ejercía una suerte de maternidad simbólica, se presentan como opuestos y complementarios. Por un lado, aparecen las madres y, salvo la visitadora de la SF, ninguna de las figuras femeninas que retrata el filme escapan de este ideal de género propugnado por el franquismo. De esta forma, al abordar la mortalidad infantil y de forma más general la función social de las mujeres, el documental enfatiza la necesidad de adoctrinar a la población femenina —bajo la supervisión del Estado (transferida a la SF)— en unas responsabilidades y deberes maternos que se dan por supuestos. Por otro lado, encontramos a la joven falangista, la divulgadora, que ofrece una imagen polisémica y, por momentos, contradictoria. Así, una de las primeras escenas del filme, y que está dedicada a introducir el primer bloque, presenta a la divulgadora en un salón, sentada al lado de una ventana y una rueda, al tiempo que sostiene un libro que lee en voz alta para la audiencia:

Las Falanges femeninas crean constantemente en sus Escuelas del Hogar equipos de camaradas que preparadas teórica y prácticamente por los médicos están en condiciones de aconsejar a las madres lo que deben hacer para que sus hijos se críen sanos y fuertes, porque la lucha contra la mortalidad infantil es, como ha dicho el camarada Ramón Serrano Suñer, el más elevado y hondo de nuestros deberes.

Si bien la cuidada composición del cuadro parece destinada a apuntalar un ideal de la domesticidad —a través de unos motivos claramente connotados desde el

punto de vista de género como la ventana y la costura, símbolos de la clausura y la espera— nos encontramos ante una escena aparentemente contradictoria, puesto que tanto el uniforme que viste la protagonista como el contenido y el tono exaltado de su discurso impiden su aparente fijación icónica como *ángel del hogar* [65]. Es esta una imagen polisémica que condensa buena parte de las paradojas que las afiliadas de la SF tuvieron que encarnar para cumplir con su “misión” tal y como fueran resumidas por la historiadora Ofer: “being a fervent nationalist and a faithful follower of José Antonio, being a working woman, a female politician, a mother-figure and a role-model to the others” (2009: 55).



65-73

Así, a lo largo del documental, la divulgadora de la SF se presenta como una mujer que, lejos de situarse *entre visillos* [66], recorre sin fatiga campos y ciudades en su “lucha”, para “llevar a los pueblos las enseñanzas de higiene y puericultura” con el sagrado fin, tan católico con nacionalista, de “arrancar una vida a la muerte” [67-69]. Una misión que requiere la personificación de múltiples roles: el de ángel de la guardia de todos los niños, como ya vimos; el de mujer instruida que adquiere conocimientos de orden médico-científico en asuntos sanitarios [70]; el de mujer profesional (enfermera cualificada) [71]; el de mujer política que dirige arengas a la población femenina [72]; y, por último, el de madre de todas las madres españolas en cuyo seno

(El Castillo de la Mota) las acoge [73]. Esta pluralidad de papeles no solo condensaba el ideal de la mujer nacional-sindicalista (Barrachina, 1991), sino que también constituía un modelo concordante con (a la par que alternativo) el ideal franquista: madre y esposa.

En concordancia con lo anterior, los atributos de género que la divulgadora exhibe en el documental basculan entre los asociados a la maternidad y los propios del falangismo. Los diferentes espacios por los que transita la protagonista y la diversidad de labores que desempeña en *Nuestra Misión*, le permiten, por un lado, encarnar el estilo y el modo de ser falangista requerido a los mandos de la organización: alegría, sobriedad y orgullo; y por otro, aquellos valores típicamente femeninos que, subrayados a través de la música y la interpretación, serían necesarios para el ejercicio de su profesión. Así, la divulgadora de la SF se presenta en el documental como una mujer capacitada y profesional, pero sobre todo como una figura que personifica una maternidad simbólica a través de los valores a ella asociados: generosidad, abnegación y un cariño innato y desinteresado. Bajo nuestro punto de vista, y de acuerdo con otros estudios sobre la propaganda impresa de la organización (Richmond, 2004; Ofer, 2009), fue la conjunción de ambos roles y atributos de género los que hicieron posible su participación en la esfera pública (la difusión de un mensaje conservador dirigido a la población femenina) y su proyección cinematográfica. De este modo, si el modo de vida de sus afiliadas (mujeres hasta cierto punto cualificadas y profesionales de la sanidad y el trabajo social⁷⁰) desafiaba el modelo de género franquista, parece claro que también fue necesaria cierta sumisión a dicho modelo desde una relación dialéctica: si el trabajo de la SF fue admisible al ser considerado una prolongación natural de las funciones y cualidades femeninas en el ámbito privado (la reproducción y el cuidado), estas mismas cualidades debían traspasarse al ámbito laboral para no desestabilizar las esferas (productiva y reproductiva) y los roles de género.

7.4. Una propaganda integral

Para los falangistas no era posible la nacionalización de los españoles sin desarrollar una intensa política social que sería el más efectivo instrumento de propaganda, aunque cada medida tomada debía ir acompañada de la publicidad correspondiente (Molinero, 2005: 13). Como expuso Juan Antonio Girón: “la labor social, en lo que tiene de incorporación de las muchedumbres trabajadoras a nuestra fe falangista, para lograr la sólida unidad española, requiere una ofensiva de propaganda montada sobre cada realidad conseguida” (en Molinero, 2005: 13). En consonancia con esta consigna, en 1940, y de

⁷⁰ En este punto, no obstante, conviene señalar que no fue hasta 1946 que las Divulgadoras de la organización comenzaron a percibir un sueldo por los trabajos prestados, siendo anteriormente su colaboración gratuita y desinteresada (Blasco Herranz, 1999).

forma intensa durante la primera posguerra, la SF se apresuró a promocionar a través de su infraestructura mediática (prensa, radio y cine) la labor social del Cuerpo de Divulgadoras Rurales Sanitario-Sociales, constituido como tal ese mismo año, y cuyas funciones, además, ocuparon un lugar central en las discusiones del IV Consejo Nacional de la organización (1940). En este sentido, cabe destacar que la SF siempre se juzgó a sí misma por la labor realizada, y de ahí su énfasis en “hablar con hechos”, antes que con lo que en su opinión podía considerarse una hueca retórica.

El documental *Nuestra Misión*, producido por su Departamento de Cine, se concibió como una pieza propagandística destinada a promocionar el papel que las mujeres de Falange debían ejercer dentro de esta política social: el cuidado, la instrucción y el adoctrinamiento de mujeres y niños. Una política que, pese a focalizarse en la población femenina, se pretendió en cierta forma integral, al aunar mediante la imaginaria de la maternidad, el bienestar total de la población a través de ámbitos como la natalidad, la vivienda o la percepción de subsidios. No obstante, el documental, además de proyectar una imagen de la nación franquista como una entidad maternal que ofrece plena protección, también presenta el Nuevo Estado como un órgano vigilante y disciplinario, desde el momento en que la puesta en marcha de estos programas asistenciales tiene por finalidad última, como hemos visto, la regeneración nacional (en términos físicos, económicos e ideológicos) y la perfecta alineación del cuerpo nacional de acuerdo a una estructura vertical que conecta al individuo con el Estado, presentado aquí como trasunto del “hogar” y la “familia”. Por tanto, si bien son las mujeres las encargadas de portar este mensaje y de llevarlo a la práctica, la nación se presenta simultáneamente como una entidad maternal-benéfica y paternal-autoritaria, sin olvidar que este tropo familiar se combina con el biológico (un cuerpo parcialmente enfermo que requiere de una sanación) y el geográfico-cultural (Castilla, como cuna de la nación) a la hora de articular una visión esencialista y organicista de la nación.

Como una rama más de la obra de justicia social falangista, las divulgadoras de la SF fueron un cuerpo de obreras de vanguardia en el proyecto de reconstrucción y regeneración nacional. No obstante, su representación cinematográfica requirió la adaptación a un modelo femenino conforme al esquema socio-sexual vigente, presentándose como figura bisagra entre la esfera doméstica y la pública, entre el ámbito reproductivo y el productivo. Partiendo de que para la SF era necesaria una complementariedad entre los roles de género para la estabilidad social, la personificación de las cualidades maternas no solo encajaba con su concepción sobre la feminidad sino que también constituía una forma estratégica de vehicular y visibilizar su labor en la esfera pública. En este sentido, el mensaje persuasivo de *Nuestra Misión* estaría fundamentalmente dirigido a señalar la valía de la SF y, al hacerlo, legitimar el poder social que la organización había adquirido en la inmediata posguerra.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

8. Esferas separadas: la Sección Femenina en NO-DO (1943-1945)

*Desde ahora en adelante creo que debemos
hablar menos de lo que lo hemos hecho.*

Pilar Primo de Rivera, "Lo que nos queda por hacer",
en *Y*, núm. 68, septiembre de 1943

El noticiario NO-DO llegó a las pantallas españolas el 4 de enero de 1943. Su primera edición venía precedida de un prolegómeno, un reportaje de cinco minutos de duración que constituye una perfecta declaración de intenciones de la España imaginada por el franquismo y del papel que el propio organismo cinematógrafo asumía en su narración y diseminación (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 197-198). En sintonía con la organización jerárquica y vertical de la sociedad que ya había vehiculado *El Noticiero Español* (Bizcarrondo, 1996), en esta pieza inaugural Franco ocupa la cúspide y se erige como guía rector y ejemplo a seguir. Y así lo establece tanto la ampulosa y poco habitual planificación visual de la noticia como el comentario, enunciado en primera persona del plural:

Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle y lo mismo que él dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y prudencia de gobernante a mantener nuestra patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno en su esfera de acción y de trabajo ha de seguir esta línea de conducta sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada y que, en definitiva, redundará en beneficio de nuestra nación y de nuestro pueblo.

La pieza presenta sin ambages a Franco como *padre de la gran familia española*, aquel que se erige como modelo moral, establece la ley y determina el lugar asignado a cada uno de sus súbditos. Además, como significativamente proclama el locutor en su primera afirmación, lo hace desde su palacio/hogar (desde "el Palacio del Pardo como en otro tiempo en su cuartel general") estableciéndose, entre otros simbolismos, un sustantivo trasvase de valores —los hogares deben regirse como antaño los cuarteles— que, en última instancia, difumina las esferas pública y privada, quedando ambas conectadas. Es cierto que el recuerdo de la guerra, en tanto que mito fundacional del renacimiento y la comunión nacional, no deja de estar presente en este prolegómeno, pero también que aquí la nación se propone como un hogar (jerarquizado, militarizado y sacralizado, pero un hogar, al fin y al cabo), caracterizado por dos atributos: la

unidad y el trabajo, o lo que, en términos tan domésticos como falangistas, significa armonía y pan. Y, para que ello sea posible, el comentario remarca: “cada uno en su puesto tiene el deber de aportar su esfuerzo personal”. Este imperativo se ilustra con diversas imágenes de archivo que recorren los diferentes estratos político-militares (Falange, ejército) y los laboral-productivos (obreros, campesinos, pescadores...). La única presencia femenina en el reportaje viene de la mano del Auxilio Social, sobre cuyas imágenes [74-79] se impone la siguiente narración: “En callada y tenaz labor, la mujer española se entrega a la misión sagrada de recuperar a miles de hijos de España y salvarlos de la miseria para entregarlos sanos y regenerados a la patria que les vio nacer”.

De forma tan escueta como explícita, dentro de este perfecto engranaje nacional, NO-DO concede, siguiendo las observaciones de Yuval-Davis y Anthias (1989), una función clara a las mujeres: la reproducción del grupo biológico. Una función que aquí se presenta no en términos cuantitativos, sino cualitativos. Los hijos de la Patria deben ser “sanos” y las mujeres, gracias a su tradicional sumisión, son las encargadas no solo de su cuidado, sino de una purificación ideológica —en clave religiosa [76-77]— necesaria para que puedan ser acogidos por esa misma patria que, simultáneamente, se hace socialmente responsable de ellos, como las imágenes del Auxilio Social dan a entender. De forma que, mientras que la labor de las mujeres en la esfera pública consiste en la regeneración nacional, este prolegómeno, sin alusión directa, también da cuenta del mandato franquista: la mujer debía ser reintegrada al hogar en su función de esposa y madre reforzando así la autoridad patriarcal del Régimen.



74-79. Pregonérico NO-DO (1943)

Pese al compromiso expreso en el apuntalamiento de esta política de género franquista que la SF adquirió en la inmediata posguerra, lo más llamativo a la hora de enfrentarse a su representación cinematográfica durante la primera etapa de NO-DO es constatar que este mensaje proselitista dedicado específicamente a la población femenina —y que estuvo presente en una producción como *Nuestra Misión* (1940) y proliferó en sus medios impresos— apenas tuvo eco en el noticiario oficial, de forma que la imagen que transmitió de la SF fue, en líneas generales, la más ritual e institucionalizada, como ha notado María del Pilar Ramos (2011). No obstante, antes de abordar la representación de la organización femenina en el noticiario oficial franquista conviene realizar un inciso para describir el contexto político en el que se inscribe.

Cuando el noticiario NO-DO llega a las pantallas españolas, la SF atraviesa —al igual que sucede con la orientación de la propaganda cinematográfica (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011; Sánchez-Biosca, 2009b)— una fase regresiva: desde un relativo radicalismo durante los años 1936 y 1941 hasta un conservadurismo forzado durante la década de los 40, determinado por el debilitamiento de Falange y el creciente papel de los representantes de la Iglesia en el diseño de la política estatal (Richmond, 2004; Ofer, 2009). Este proceso de desfascistización (Saz Campos, 2003 y 2004), que tendría como puntos álgidos las crisis gubernamentales de 1941 y 1942⁷¹, se agudizaría a finales de 1943, cuando el gobierno español declaró oficialmente su posición de neutralidad en la II Guerra Mundial (1 de octubre de 1943) y, poco después, se retiraron las tropas de la División Azul, una expedición que, de acuerdo con Ismael Saz Campos (2004), cabe ser considerada el canto del cisne de la política y la propaganda fascista en España. Por otra parte, según Suárez Fernández, en el seno de Falange corría el rumor de que “se iba a producir de un momento a otro la restauración de la Monarquía y la disolución de Falange” (1993: 161). En definitiva, esta turbulenta situación derivó, como ya apuntamos en otras páginas de este trabajo, en una redefinición de la especificidad ideológica del régimen franquista para evitar las posibles identificaciones con los fascismos europeos. Y, de forma similar, una Falange más arribista. La Falange franquista de José Luis Arrese y de los llamados legitimistas consideró que la prudencia era la mejor receta en tiempos de crisis (Saz Campos, 2003: 309).

⁷¹ En mayo de 1941 Franco procedió a una reorganización de su gobierno y nombró al coronel Valentín Galarza, conocido antifalangista, como Ministro de Gobernación. El periódico *Arriba* denunció, indirectamente pero de forma insultante, el nombramiento de Galarza y diez jefes provinciales de la FET renunciaron a su puesto en señal de protesta. Franco no revocó ninguno de sus nombramientos militares, pero también eligió a dos falangistas más para su Gobierno. Ratificó a José Antonio Girón de Velasco como Ministro de Trabajo, nombró a Miguel Primo de Rivera Ministro de Agricultura y la vacante temporal que había en la Secretaría General de la FET se le ofreció a José Luis Arrese. En líneas generales, la crisis de mayo de 1941 implicó una pérdida de poder de Falange dentro del régimen franquista que se aceleró tras el atentado en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña en agosto de 1942. Así, el ataque por parte de un grupo de falangistas a los tradicionalistas allí congregados desencadenó una crisis institucional que fue zanjada por Franco con un nuevo reequilibrio gubernamental entre las fuerzas monárquicas y falangistas.

Por su parte, la SF no fue ajena a esta nueva composición de fuerzas y, como ya hizo y volvería a hacer en otras crisis políticas, parece que el sentido práctico acabó imponiéndose⁷². “Frente al desconcierto” del periodo (Suárez Fernández, 1993: 153), la SF decidió replegarse y centrarse en actividades de carácter local y provincial. Desde este segundo plano, la organización trató de desarrollar sus labores formativas, sociales y asistenciales, cumpliendo así su *misión* y legitimando su posición dentro de la dictadura (Richmond, 2004). Dos artículos aparecidos en 1943 en *Y* resultan iluminadores al respecto. En el número 60 de la revista correspondiente al mes de enero, se publicó un extenso artículo titulado “El tiempo a nuestro favor”, firmado por Esperanza Ruiz Crespo, donde, nuevamente, se proponía una mirada retrospectiva al trabajo realizado por la organización a través de sus diferentes servicios; un trabajo que se enmarcaba bajo los siguientes principios: la complementariedad de los géneros y la domesticidad femenina, el catolicismo y el servicio como valor supremo falangista. Si como apunta Suárez Fernández el título de este artículo cabe ser considerado como “una frase de aliento” (1993: 154), como una llamada a la prudencia puede ser leído el contenido de otro artículo que, firmado ahora por Pilar Primo de Rivera, se publicó en el número 68 de *Y* (septiembre 1943). Bajo el título “Lo que nos falta por hacer”, la Delegada Nacional lanzaba un mensaje a la organización aparentemente ambiguo. Por un lado, trataba de mantener el coraje y la fe (y gráficamente su texto quedaba enmarcado en un discurso de José Antonio) [80]; por otro, volvía a redefinir los parámetros bajo los cuales debía discurrir su actividad: ya no se trataba de “hablar con hechos”, sino de pasar de puntillas; de actuar en silencio en pro y a la espera de la realización de la revolución nacional-sindicalista, una revolución siempre inconclusa (en su propia definición) y que, por eso mismo, exigía un sacrificio constante:

Desde ahora en adelante creo que debemos hablar menos de lo que lo hemos hecho. Lo hecho está como testimonio permanente de nuestra labor falangista. Lo importante es saber lo que nos queda por hacer e ir restando todos los años hasta quedarnos en cero. Como en esos juegos en que gana el que antes se queda sin cartas. Y después de que eso hayamos conseguido, buscaremos nuevas empresas para volver a restar. Porque nosotros, como José Antonio, “queremos un paraíso difícil, erecto, implacable; un paraíso donde no se descansa nunca y que tenga puesto, a las jambas de las puertas, ángeles con espadas” (Primo de Rivera, 1943).

⁷² Según el estudio realizado por Richmond, así ocurrió al menos en dos momentos claves que afectaron directamente a Falange. En 1937, cuando se produjo el decreto de unificación con los tradicionalistas, Pilar Primo de Rivera acompañó a Dionisio Ridruejo cuando este acudió ante Franco para protestar por la unificación. Sin embargo, parece ser que Serrano Suñer la convenció de que un mando unificado a las órdenes de Franco era la única esperanza para llegar a implantar las enseñanzas y doctrinas de José Antonio. Por otra parte, puede que la decisión respondiera a motivos estrictamente pragmáticos, puesto que Pilar Primo de Rivera fue nombrada primer miembro del Consejo Nacional de Falange, lo cual garantizaba una voz en las limitadas oportunidades de participación ofrecidas por el Régimen. Mientras que, cuando se planteó la Ley de Sucesión en 1947, la SF decidió no realizar públicamente ninguna oposición. Los motivos eran varios: la conciencia de que la organización había alcanzado su legitimación bajo el liderazgo de Franco y el hecho de que la sucesión monárquica se veía como algo lejano, además de preferible, en cualquier caso, a una república (Richmond, 2004: 132-134 y 142-143).



80. Artículo publicado en el número 68 de la revista Y (septiembre de 1943)

Y si desde la Delegación Nacional se imponía el silencio como norma —una consigna que cabe leerse desde una doble perspectiva: la filiación política y el género—, veamos qué imagen de la SF proyectó NO-DO a través de su noticiario. Para ello, como ya hicieramos al abordar su representación en *El Noticiario Español* del DNC, estableceremos una división temática en función de los siguientes aspectos: la División Azul, las actividades formativas y asistenciales, los actos políticos, las demostraciones deportivas y los Coros y Danzas.

8.1. La marca de género: la División Azul

La primera aparición de la SF en el noticiario de NO-DO la encontramos ya en su primera edición, como segunda noticia tras el prolegómeno anteriormente analizado. Enmarcada bajo la rúbrica "Navidad" [81], la pieza presenta a las mujeres falangistas —en una disposición y vigor similar al del trabajo en cadena de las fábricas— preparando paquetes para los divisionarios que, sin presencia visual, son rememorados por el comentario como aquellos "legendarios héroes que en las heladas tierras de Rusia conquistan nuevas glorias para la patria". Bajo otra rúbrica, ahora con

el rótulo específico “División Azul” [82], la misma edición de NO-DO recoge la noticia que representa la llegada del general Muñoz Grandes a Madrid y su posterior recibimiento por parte de Franco en el Palacio de El Pardo. Pese a que en 1943 la popularidad de la División Azul se encontraba ya a la baja, “NO-DO arranca con verdadero nervio divisionario” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 387). Y así lo subrayan tanto las tomas de la magna recepción, como el comentario en *over* de carácter reflexivo:

El general Muñoz Grandes es arrollado literalmente por la multitud que le estrecha en abrazos y vítores frenéticos. Nuestros operadores apenas sí pudieron encontrar un resquicio para filmar con sus cámaras el rostro del jefe de la División Azul, tal era la avalancha de entusiastas admiradores.



81-82. Rótulos bajo los que se integran, respectivamente, la noticia “El aguinaldo de la Sección Femenina” y “La llegada a Madrid del Teniente General Muñoz Grandes” (1, 1943)

Sin embargo, lo que nos interesa remarcar en este punto es el claro sesgo de género que NO-DO adopta a la hora de describir las labores —de nuevo voluntarias y complementarias— desempeñadas por la SF en esta *nueva cruzada* falangista. Por un lado, mediante su parcelación en dos secciones separadas del noticiario y doblemente connotadas desde el punto de vista de *género*: femenino *vs.* masculino, melodrama⁷³ *vs.* épica. Por otro lado, mediante el comentario en *over* que, como ya había ocurrido en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*, recurre a idénticas estrategias retóricas (la feminización vía adjetivación) para encauzar semánticamente la participación de las mujeres en dicha empresa:

En toda España, las mujeres de la Falange se dedican con febril actividad a *un simpático y agradable trabajo*: la confección de paquetes individuales de aguinaldo destinados a los heroicos voluntarios de la División Azul. *Manos femeninas colocan primorosamente* los diversos obsequios destinados a los legendarios héroes que en las heladas tierras de Rusia conquistan nuevas glorias para la patria. ¡Felicidades sin cuento! Y que celebremos pronto su regreso victorioso. [Énfasis nuestro en cursiva]

⁷³ Un análisis sobre la representación de la Navidad en NO-DO y su valor dentro del franquismo como signo del hogar y la familia, afecto, bienestar y caridad en Tranche y Sánchez-Biosca (2006: 533-536).

En este nuevo contexto, la representación de la mujer entregada a la patria desde una posición subalterna subraya que su participación no es solo asistencial, sino, sobre todo, afectuosa, reforzando a través de la adjetivación la división de esferas. No obstante, hay que apuntar que esta función paliativa y afectiva (transmitir el calor de la madre patria) fue un cometido que la SF se atribuyó durante la II Guerra Mundial. Junto con el Aguinaldo del Soldado y el envío de un contingente de enfermeras al frente, las mujeres de Falange crearon en 1942 un cuerpo de “madrinas de guerra” cuya misión era mantener correspondencia con los soldados en el frente⁷⁴. NO-DO dedicó una noticia a este cuerpo (5, 1943) retratando la visita de Celia Jiménez a un hospital en el frente ruso. En tanto que figura maternal, se representa a la madrina divisionaria proveyendo de cariño a los soldados convalecientes, supervisando su alimentación (“la comida corre a cargo de personal español para que los condimentos respondan a las costumbres de la patria”, apostilla la narración) y compartiendo momentos de ocio, de forma que su presencia implica asimismo la infantilización parcial de los soldados, cuyos juegos con la nieve son presentados como “juegos de niños grandes”.

En palabras de Kathleen Richmond, desde un punto de vista propagandístico, el compromiso de la SF con la División Azul, constituyó “la última oportunidad que la organización tuvo a la hora de proclamar el lugar central de la Falange en la legitimación del franquismo” (2004: 147). Un compromiso político-propagandístico que apenas tuvo un pálido reflejo en NO-DO, siguiendo la tónica general del noticiario por lo que se refiere a la representación de este contingente (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 387-389) y que, desde un punto de vista de género, debía transcurrir según unos parámetros de visibilidad oficialmente aceptables, como hemos visto.

8.2. Formación y asistencia social

Para que el mito de la madre patria que protege a todos sus miembros —presente en el prolegómeno de NO-DO— se convirtiera en un elemento fundamental de la conciencia colectiva, la política social debía aparecer en el primer plano del discurso propagandístico (Molinero, 2005: 22). En sintonía con esta idea, Miguel Ángel Hernández Robledo ha señalado que el noticiario oficial se convirtió también y durante esta primera etapa en un órgano destinado a demostrar la existencia de una política social y económica del Régimen que se articuló en varios frentes: el trabajo, la vivienda, el cuidado de la infancia a través del Auxilio Social, y la cultura y el ocio mediante la Obra de Educación y Descanso (2003: 225-234).

⁷⁴ Suárez Fernández apunta además la función política de este cuerpo al señalar que con estas cartas también se pretendía “mantener en alto los espíritus y demostrarles que, aunque la evolución política en España era perceptible, a ellos no se les olvidaba” (1993: 142).

Sin embargo, como ya avanzamos al inicio de este capítulo, el papel de la SF en la proyección cinematográfica de esta política social (que en el caso de las mujeres de Falange se extiende al ámbito formativo y cultural) fue mínimo y se redujo a seis noticias de distinto signo: los campamentos femeninos del Frente de Juventudes (32B, 1943); la clausura del curso de instructoras de la SF donde estas reciben el título y prestan juramento (37A, 1943); un curso de instructoras de hogares rurales (37B, 1943); un curso de cocina organizado por la SF en Barcelona (127B, 1945); la inauguración y bendición de la Cátedra Ambulante Francisco Franco (104B, 1944); y una nota sobre una exposición de puericultura en Valencia (102B, 1944). Especialmente llamativas, por su pobreza audiovisual, resultan las dos últimas noticias citadas que se limitan a mostrar, respectivamente, los exteriores e interiores del autobús habilitado como Cátedra (enfermería y salón dormitorio) y algunos de los objetos de la exposición de puericultura: libros religiosos e infantiles, canastillas con ropa de bebé y, por último, la imagen de una enfermera alimentando a una niña como ilustración de que la exposición “exalta el cuidado y el amor a la infancia”. De todas formas, es en este esfuerzo testimonial donde, en una España devastada y paupérrima, se trasluce también la escasez de medios materiales e infraestructuras de los que dispuso la SF para desarrollar sus ambiciosos cometidos, lo que podría explicar, al menos en parte, la residual presencia que las actividades asistenciales de la SF tuvieron en el noticiario oficial, frente a otros canales propagandísticos.

Muy diferente resulta, por el contrario, la noticia dedicada al curso de instructoras de hogares rurales que se tuvo lugar en la Granja Escuela Hermanas Chavas de Valencia, que destaca por su cuidada puesta en escena y fotografía. Por el despliegue técnico y por su contenido cabe barajar la posibilidad de que esta noticia no fuera filmada ex profeso por NO-DO, sino que se montara a partir del documental *Granja Escuela* (Fernando Alonso Casares, “Fernán”, 1940) producido por el Departamento de Cine de la SF. Pese a que no hemos encontrado ningún documento que confirme su posible reciclaje, el informe “Departamento de Radio y Cine. Labor realizada en 1940” da cuenta de su coincidencia argumental: “*Granja Escuela* se centraba en la labor de la Hermandad de la Ciudad y el Campo y mostraba las enseñanzas y la orientación que las Auxiliares de Granjas han recibido en su primer cursillo en la Granja-Escuela Hermanas Chavas” (AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629).

Omitiendo cualquier referencia temporal, la pieza de NO-DO informa mediante la narración del cursillo al que “acuden camaradas de todas las provincias de España que cumplen una de las más importantes consignas falangistas, la de elevar a todo trance el nivel de la vida del campo, nuestro vivero permanente”, con la finalidad de enseñar “a los campesinos las nociones aprendidas de los técnicos y especialistas en la materia”. La noticia presenta a las cursillistas, alegres y solícitas, desfilando por el

campo y atentas a explicaciones teóricas y, por último, recorre las diferentes labores de las afiliadas: trabajo en la huerta, alimentación de aves, conejos y otros animales, apicultura y costura.



83-85. “Una Granja Escuela en Valencia” (37B, 1943)

Desde el punto de vista de género, el contenido de la narración resulta aséptico e incluso incide en el grado de “profesionalidad” y “especialización” que requiere el desempeño de estas tareas. La noticia, empero, se caracteriza por su tono marcadamente paternalista que, a ojos de un espectador contemporáneo, no deja de producir, cuando menos, sonrojo. La música melódica, el empleo profuso de primeros planos de las bellas y sonrientes afiliadas y las exageradas muestras de afecto que las cursillistas profieren a los animales son algunos de los elementos mediante los cuales, como ya ocurriera en *Nuestra Misión* (1940), se muestra a las afiliadas de la SF como un trasunto del estereotipo de género vigente que aquí destaca por su laboriosidad, cariño y ternura. Pese a su carácter excepcional, nos encontramos ante un ejemplo elocuente de cómo la única formación profesional destinada a las mujeres durante la posguerra —y habilitada para las afiliadas de la organización— no solo ya está connotada previamente en función del sexo/género (y el trabajo en el campo se sitúa en una difusa frontera entre lo público y lo privado), sino cómo, de nuevo, su puesta en escena debe enmarcarse bajo atributos claramente femeninos y asociados a la maternidad y, puntualmente, con la inclusión de escenas que remiten a la domesticidad como la costura.

Por último, conviene detenerse en la noticia que recoge unas lecciones de cocina práctica organizadas por el Instituto de Cultura para la Mujer de la Sección Femenina (127B, 1945). Una noticia nuevamente excepcional en el conjunto de piezas aquí analizadas. Esta vez por tratarse de la única actividad destinada a la población femenina, no estando protagonizada por las afiliadas de la organización. Si el contenido de la noticia es elocuente del modelo de género que se propone, mucho más significativo resulta el tono jocoso y paternalista que adopta el comentarista a la hora de describir el desarrollo del curso, y cuyo contenido reproducimos casi en su integridad:

La cacerola no se come, como es natural, pero queda impregnada de manteca como una tostada y las gentiles alumnas y futuras amas de hogar toman nota [...] y las alumnas siguen tomando nota. Los dueños de casa no deben impacientarse porque no esté preparada la comida, como ven ustedes, el problema es más complicado de lo que parece, y la esposa o la cocinera siempre tienen razón. Cuando el pollo entra en escena, las alumnas ríen. Algún chiste, sin duda, sobre su cualidad de tomatero.

Si bajo el prisma de la SF la formación en asuntos domésticos implicaba cierto grado de profesionalidad de acuerdo con un modelo que combinaba la eficiencia gestora con el gusto burgués (Blasco Herranz, 1999), la noticia vehicula un mensaje antagónico al banalizar su contenido y ridiculizar a sus asistentes, mediante las alusiones a su dificultad y a la atención presada, enunciadas en un tono irónico. Si la división de esferas y funciones en función de la diferencia sexual parece darse por sentada, las mujeres quedan aquí representadas como seres inferiores a los que, de forma condescendiente, se les concede un grado de autonomía (“la esposa o la cocinera siempre tienen razón”).

8.3. Ritual y memoria: actos políticos

La edición 43B de NO-DO (1943) incluyó, a petición de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina (AGA, Cultura: 3/49.1 21, Caja 649), una noticia dedicada a su ritual de paso: la incorporación de las Flechas Azules (jóvenes de hasta dieciséis años) como militantes a la organización femenina, puesto que antes, como expresara Pilar Primo de Rivera, estas muchachas eran simples “aspirantes” en periodo de “prueba” (en Richmond, 2004: 89). Este protocolo tenía lugar el día de Santa Teresa —el 12 de octubre, el día de la Raza—, con lo que constituía también una forma de invocar y engarzar simbólicamente con la patrona de la organización. Junto con Isabel la Católica, Santa Teresa de Jesús fue la figura escogida por las mujeres falangistas como guía rectora, y las vidas de ambas fueron reinterpretadas para proveer a la organización de una versión femenina del concepto joseantoniano del falangista ideal, cuyo servicio a Falange debía ser, tal y como lo prescribió José Antonio, “religioso y militar” (Richmond, 2004: 88)⁷⁵.

El ritual aquí registrado tuvo lugar en el Patio de Armas del Palacio de Oriente en Madrid y, desde el punto de vista cinematográfico, es uno de los pocos ejemplos del periodo, si no el único, en el que la SF se presenta en exclusiva de acuerdo a su faceta más militarizada: en un acto en el que directamente se sella su servicio al país y al partido. La noticia se detiene en esta dimensión performativa: el juramento colectivo

⁷⁵ Igualmente, como ya expusimos en el capítulo tercero, se invocaron de acuerdo a unos atributos de género ambivalentes: su capacidad intelectual, su disposición para realizar labores domésticas, su perfil revolucionario, su sacrificio y su austeridad. En definitiva, la amalgama de virtudes de Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús plasmaba “la manera de ser” requerida a sus mandos (Richmond, 2004; Ofer, 2009).

de las nuevas afiliadas con el brazo en alto frente a las autoridades del partido, el intercambio simbólico de banderines y sus desfiles en perfecta alineación marcial [86-88]; mientras que el *over* presenta el acto, en el que participan 450 flechas azules, como una prueba de “la decidida vocación de la mujer española para perseverar en el espíritu de sacrificio al servicio de España y de la Falange”.



86-88. “Festividad de Santa Teresa. 450 Flechas Azules de la organización pasan a la Sección Femenina de FET y de las JONS y prestan juramento de afiliadas” (43B, 1943)

Junto con esta escueta pieza informativa, la faceta política de la organización tendrá presencia en NO-DO a través de los Consejos Nacionales que, como ya analizamos en el capítulo quinto, constituyeron desde su origen, una cita prácticamente ineludible con la audiencia del país que ahora, y gracias al estatuto legal de la entidad cinematográfica (monopolio informativo y obligatoriedad en la exhibición), se pretendía cautiva. En este sentido, cabe señalar que las dos representaciones de estas reuniones analizadas —y fundamentalmente el registro del II Consejo Nacional (1938)— establecieron unas constantes estilísticas que se mantendrían en las posteriores representaciones cinematográficas de dichas reuniones. Como observara Sánchez-Biosca a propósito de *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina* (en Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 426), el sentido de la pieza no recaería tanto en el qué (los contenidos permanecen prácticamente ausentes) sino en el cómo (la escenografía y el despliegue simbólico). Es precisamente este *vacío informativo* el que permite que el ritualismo de la SF siga presente y que, al mismo tiempo, sea lo suficientemente maleable como para vehicular una ideología afín al contexto de producción: desde la exaltación en clave metafórica de la ideología de Falange que observamos al analizar *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina*, hasta su progresiva neutralización como ocurre en NO-DO.

En el trienio 1943-1945, el noticiario dedicó seis noticias a los Consejos Nacionales de la organización. En 1943 y 1944, se adopta un esquema similar: una noticia que da cuenta de su celebración y, de forma laxa, de sus contenidos⁷⁶, y otra dedicada a su clausura (en el caso de 1944, dos), momento en el que de forma más

⁷⁶ Así por ejemplo, y de forma excepcional, el comentario de la noticia “VIII Consejo Nacional de la Sección Femenina” incluido en la edición 57A señala: “se tratan importantes aspectos relacionados con la cooperación de la mujer en la cooperación moral de España”.

evidente se despliega la dimensión mítico-simbólica de dichos actos: tanto por la presencia de los Coros y Danzas como por la visita a monumentos históricos como la Catedral de Santiago de Compostela o Trujillo, ciudad natal del conquistador Francisco Pizarro. Significativamente, en 1945, las cámaras de NO-DO se centrarán exclusivamente en la clausura del Consejo Nacional. La pieza (111B, 1945) incluye, junto con la demostración de bailes tradicionales, una visita al Santuario de Loyola (“cuna del fundador de la Compañía de Jesús”), con lo que se refuerza la catolicidad de la organización.

En líneas generales, mientras que las noticias centradas en el propio consejo (5 y 57A) permiten todavía apreciar el componente más militarizado de la organización (con la severidad que imprime el uniforme, su caminar a modo de desfile o el ritual falangista del izado de bandera y el saludo con el brazo romano), las noticias sobre la clausura (6, 58A, 58B y 111B) reforzarán su función mediadora con un pasado glorioso que, de forma sincrética, alberga una tradición guerrera, imperial y, sobre todo, católica. Así, es esta última función —la encarnación del principio conservador nacionalista de la continuidad con el pasado— la que sube a la superficie en todas las noticias a través de una narración y una realización cinematográfica destinadas a exacerbar la topografía franquista mediante un tropo tan consolidado y caro a la simbología nacionalista franquista como las piedras, teñidas de valores como la perdurabilidad y la esencialidad de la tradición (Llorente, 1995: 83). Por ejemplo, la noticia titulada “Santiago de Compostela VII Consejo Nacional” (5, 1943) arranca con la frase: “A la mor de las antiguas y nobles piedras de la basílica compostelana, la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS organiza su VII Consejo Nacional”. Mientras que un año más tarde, en la edición 58B que recoge el VIII Consejo Nacional, esta topo(mito)grafía volverá a ser objeto de idéntico énfasis: “Estas piedras evocadoras de gloriosas y antiguas civilizaciones sirven de escenario para el acto donde se pronunciará un discurso”. En el plano visual, este motivo también acabará convirtiéndose en una constante a través de una serie de panorámicas, tomas generales y detalles de los monumentos históricos y simbólicos de cada ciudad que funcionan como apertura de la noticia y que, en ocasiones, también se intercalan durante todo el relato [89-97].

Como ya señalamos en otro lugar (Oroz, 2013: 30), la narración de NO-DO, cansina y rutinaria, permanece fiel a este único tropo metafórico que, por repetido, acabará (con)fundiéndose a las mujeres de la SF con los monumentos, con su tradición y su historia; mientras que las imágenes vinculan de forma clara a la organización con los lugares que sirvieron al franquismo para articular una memoria histórica y una identidad nacional. Lo que el noticiario NO-DO acaba mostrando, por tanto, a través de los Consejos Nacionales de la SF, son las imágenes de unas mujeres vestidas de azul

sobre un fondo de (cartón) piedra. Además, como veremos en otro epígrafe, la incorporación en la posguerra de los Coros y Danzas a los actos políticos y públicos de la SF reforzará más si cabe la sensación de inmovilidad y perennidad que su representación cinematográfica transmite.



89-97. VII Consejo Nacional (5, 1943, arriba),
VIII Consejo Nacional (57A, 1944, centro) y XI Consejo Nacional (111B, 1945, abajo)

8.4. El repliegue visual del cuerpo femenino: las actividades deportivas

En la primera noticia que NO-DO dedicó a las actividades deportivas promovidas por la SF, el comentario las presenta, casi a modo de manifiesto, en consonancia con la concepción que la organización tenía de la actividad física femenina y que expusimos en el capítulo quinto. La narración de esta noticia (8, 1943), centrada en unos cursos de esquí, señala:

La Sección Femenina de Falange Tradicionalista y de las JONS cuida la educación cultural y deportiva de la mujer española con especial interés. La Regiduría Provincial de Educación Física de Barcelona celebra el tercer concurso de esquí en las pistas de La Molina. Las camaradas realizan con entusiasmo su entrenamiento, dueñas de sí y de sus

músculos, el deporte les hace lograr ese difícil y maravilloso equilibrio entre el alma y el cuerpo.

Las imágenes muestran a un grupo de mujeres radiantes y activas, ataviadas con uniformes deportivos que recuerdan al uniforme falangista. Al amanecer, se cuadran para el rito del izado de bandera, preparan su equipamiento y se desplazan alineadas por la montaña nevada para, por último, deslizarse con soltura por las pistas [98-99]. Además de servir de carta de presentación ante una amplia audiencia de esta faceta formativa de la organización —en un deporte con un claro sesgo de clase que, por su elevado coste, pronto dejaría de considerarse prioritario (Ofer, 2009: 115)—, resulta llamativo apreciar que la actividad física se propone como una forma de empoderamiento femenino (“dueñas de sí y de sus músculos”). Un año más tarde, el noticiario volvería hacerse eco de los campeonatos de esquí organizados por la organización (66B, 1944). En esta ocasión, el comentario en *over* tiene un carácter estrictamente informativo y se limita a presentar al equipo ganador y la entrega de premios, mientras que las imágenes vuelven a mostrar los parámetros falangistas que rigen la práctica del deporte (los rituales castrenses que pautan la entrega de premios) y, de forma excepcional, incluyen los planos de las participantes femeninas merecedoras del premio “Pilar Primo de Rivera” sonrientes, satisfechas y orgullosas [100 y 101].



98-101. “La Sección Femenina de FET y de las JONS celebra sus cursos de esquí” (8, 1943) (arriba)
“Campeonato de esquí de la Sección Femenina de Falange” (66B, 1944) (abajo)

Sin embargo, el contenido y el tono de estas noticias pueden ser considerados una excepción. Frente a la importancia cuantitativa, en relación a la representación de propia SF, que el deporte tuvo en *El Noticiero Español*, en NO-DO solo encontramos cinco noticias sobre el tema: tres en el año 1943 y dos en 1944. Junto con las piezas citadas, la edición 27A (1943) incluirá una nota sobre un curso de instructoras de baloncesto y las noticias de las ediciones 17 (1943) y 76A (1944) estarán dedicadas los Campeonatos Nacionales de Gimnasia.

Esta ausencia de información cinematográfica específica debe enmarcarse, sin duda, en el contexto ideológico de la posguerra, cuando el discurso relativo a la educación física femenina adquirió un carácter marcadamente moralista. Con el fin de obtener legitimación y establecer su posición en el escenario político de la posguerra, la SF se vio obligada a formular cualquier discusión sobre el cuerpo femenino —al menos, parcialmente— en función de las imágenes y valores entonces aceptables, de modo que su posición declarada fue que la participación en las actividades gimnásticas equivalía a una obligación moral (Ofer, 2009: 113). Un documento interno, escrito en 1941 por María de Miranda, Regidora de Deportes, revela las piruetas retóricas que la organización tuvo que hacer para conciliar las contradicciones entre el falangismo y el catolicismo:

In giving us this marvellous body, God provided us with an immeasurable gift. Abandoning such a gift, not taking care of it using the best measures offered to us by science, constitutes ingratitude. And while the mission we are called to fulfil is not solely a moral one... we are obliged to comply with our Christian duty... (since) the essence of Falangism is religion and milita, spirituality and discipline (en Ofer, 2009: 113).

En el mismo sentido, resulta especialmente gráfico el relato de Suárez Fernández, quien, además de hacerse eco de estos informes internos que concluían que la actividad física era congruente con el espíritu cristiano (1993: 156), da cuenta de los recelos que el deporte femenino y su exhibición pública fueron despertando en los primeros años 40. Tal y como apunta el citado historiador:

En 1940 las páginas de los periódicos y revistas ilustradas comenzaron a poblarse de imágenes de muchachas en atuendo deportivo, de colores nuevos, en número antes desconocido. La importancia del deporte, que había comenzado a señalarse en la Sección Femenina desde el comienzo de la guerra, creció sin interrupción (1993: 124).

Más adelante, al referirse al año 1942, indica algunas de las consecuencias de esta inusitada presencia visual del cuerpo femenino:

Es difícil hacerse una idea del escándalo que en algunas personas provocaba la aparición de aquella juventud faldicorta, como la reclamara José Antonio, compitiendo en los estadios deportivos. Las dirigentes tenían que buscar el equilibrio, avanzar sin

comprometer nada esencia y hacerlo con prudencia, para evitar las críticas injustas (Suárez Fernández, 1993: 149).

Estas críticas procedieron fundamentalmente de la jerarquía eclesiástica, pero también de las autoridades masculinas de Falange (contrarias a la práctica de deportes competitivos⁷⁷). Conviene detenerse en su contenido puesto que constituyen el contexto ideológico en el que la SF tuvo que gestionar sus actividades y exhibiciones deportivas en la arena pública durante el primer franquismo. Como recoge el estudio de Ofer (2009: 104-127), la Iglesia adoptó una actitud especialmente combativa frente al deporte y ejercicio físico femenino. La SF recibió numerosas quejas de las jerarquías eclesiásticas que acusaban a las instructoras de corromper moralmente a las jóvenes a las que se confiaba su cuidado. Y, por ejemplo, el obispo de Tarragona habría manifestado su sorpresa tras descubrir que se animaba a las chicas a ejercitar los músculos abdominales⁷⁸. Junto con este rechazo a la mera práctica deportiva, el atuendo femenino fue otro de los motivos de fricción con la Iglesia, puesto que el severo código de vestimenta impuesto a las mujeres después de la Guerra Civil resultaba incompatible con la práctica totalidad de los deportes. De este modo, desde la Regiduría de Deportes de la Sección Femenina se dictaron numerosas normas sobre la indumentaria adecuada: especialmente severas y detalladas en el caso de la natación, pero también relativas a otros aspectos como la longitud del uniforme. Ante las reticencias del clero más integrista, la SF opuso “la garantía de estar creando una gimnasia genuinamente española, es decir, decente” (Martín Gaité, 1987: 68). Y así lo estableció Pilar Primo de Rivera:

Y el peligro que pudiera haber para las mujeres de que se aficionen a presentarse delante del público con unos trajes que no se acomoden quizás a las normas de la moral cristiana, o la cosa un poco pagana que tiene en sí de darle demasiada importancia a la belleza del cuerpo, está salvada con una vigilancia constante sobre la indumentaria (en Martín Gaité, 1987: 68).

⁷⁷ Suárez Fernández señala cómo el deporte fue motivo de debate en el IX Consejo Nacional de la Sección Femenina (1945), puesto que “se advertían algunos defectos que debían corregirse”. En concreto, el hecho de que “algunas afiliadas destacaron mucho en la práctica de algún deporte”. De nuevo, Pilar Primo de Rivera, en una carta dirigida al Vicesecretario de Secciones del Movimiento, tuvo que legitimar la posición de la organización y explicar que “no era objetivo de Falange lograr deportistas de élite”, sino conseguir que todas, o la mayor parte de las jóvenes españolas, llegaran a la práctica de deportes; siempre el mismo criterio de anteponer la formación a cualquier otro objetivo (1993: 170).

⁷⁸ Según el estudio de Ofer, la reacción de la Delegación Nacional de la Sección Femenina siempre fue la misma, se ordenó a las instructoras que no discutieran con las autoridades locales por temor a empeorar la situación, pero tampoco se les permitió cambiar el programa educativo.

Este clima, en donde se clamaba virulentamente por la ocultación del cuerpo femenino⁷⁹, influyó en la representación cinematográfica de la organización. Por ejemplo, en el expediente de rodaje del documental *Academia Isabel la Católica* producido por NO-DO en el año 1944 —una pieza que describía la vida en dicho centro formativo y que actualmente no se conserva—, la única anotación existente sobre el guión presentado a la censura señala: “Es de suponer que los planos 30 y 31 de gimnasia no ofrezcan reparos” (AGA, 3/121, 36/04663). Igualmente, las dos noticias incluidas en NO-DO dedicadas a los Campeonatos Nacionales de Gimnasia dan buena cuenta de los límites impuestos a la representación pública del cuerpo femenino. Ambas responden a una estructura prácticamente idéntica: planos de las exhibiciones gimnásticas y de las demostraciones de danza que, como informa el comentario de la noticia incluida en la edición 76A (1944), “también figuran en el programa de estos ejercicios”, junto con los anteriores ejercicios de “flexibilidad” y “equilibrio”. No obstante, cabe indicar que la noticia sobre los III Campeonatos de Gimnasia (edición 17A, 1943) incluye imágenes de la entrega de premios, pese a que dichas tomas solo permitan apreciar la presencia de las jerarquías (Pilar Primo de Rivera y ministros), en ningún caso a las protagonistas merecedoras de la recompensa.

Por lo que se refiere al desarrollo y al registro de las exhibiciones, ambas están marcadas por la contención del cuerpo femenino [102-105]. Por un lado, en sus movimientos: mucho menos vigorosos que los que desprendían las producciones fílmicas del periodo anterior, en las que, además, se apreciaba un interés por subrayar la majestuosidad del espectáculo mediante el encuadre, los movimientos de cámara o las tomas generales de la masa. Por otro lado, en su vestuario, con la adopción de la prenda que pasaría a ser distintiva de la organización: el pololo⁸⁰; un claro signo material, a la par que simbólico, de las estrictas fronteras de género existentes y del delicado equilibrio que la SF tuvo que realizar para no transgredirlas. Esta prenda híbrida, un pantalón con apariencia de falda, permitía practicar deporte con relativa comodidad y discreción, al tiempo que marcaba ese cuerpo como femenino y, en consonancia con una concepción retrógrada de la feminidad, limitaba su total movilidad.

⁷⁹ Un código en buena medida determinado por las precisas observaciones realizadas por las más altas autoridades eclesiásticas, como el cardenal primado y arzobispo de Toledo, Enrique Plá y Deniel, que dictaminó: “Los vestidos no deben ser tan cortos que no cubran la mayor parte de la pierna; no es tolerable que lleguen sólo hasta la rodilla. Es contra la modestia el escote, y los hay tan atrevidos que pudieran ser gravemente pecaminosos por la deshonesto intención que revelan o por el escándalo que producen. Es contra la modestia el llevar la manga corta de manera que no cubra el brazo, al menos hasta el codo. Es contra la modestia no llevar medias. Aun a las niñas debe llegarles la falda hasta la rodilla y las que han cumplido doce años deben llevar medias” (en Sueiro Seoane, 2007: 85).

⁸⁰ Martín Gaité señala cómo el pololo acabó revistiendo de “sacrificio” lo que hubiera podido ser “placer”; era una pieza que “estorbaba” y “embarazaba”, convirtiéndose, en última instancia, en un “penoso e impuesto embarazo que no ha conocido el placer del cuerpo en libertad” (Martín Gaité, 1987: 69).



102-105. II y III Campeonatos Nacionales de Gimnasia (17A, 1943, arriba; 76A, 1944, abajo)

De este modo, aunque las actividades deportivas de la SF durante la primera posguerra fueran en aumento, su presencia en NO-DO fue discreta; una ausencia que cabe ser leída como síntoma de que algunas de las propuestas de carácter renovador realizadas por la SF debían ser física y visualmente matizadas y contenidas. Pese a que la representación cinematográfica de las exhibiciones gimnásticas sigan respondiendo a unos principios falangistas de “orden” y “disciplina”, su puesta en escena resulta mucho menos espectacular que la que habían tenido durante la Guerra Civil, sin olvidar que la danza introduce aquí un matiz grácil y delicado —en definitiva, femenino— que, en buena medida, determina la percepción global de estas noticias y la práctica del deporte femenino en su conjunto.

Mientras esta faceta progresista de la organización permanecía prácticamente invisible en términos cinematográficos, otra mucho más regresiva iría cobrando protagonismo con los años: su papel de difusora de la tradición a través de los Coros y Danzas⁸¹. Entre otros aspectos que veremos a continuación, los bailes tradicionales suponían una variante *nacional* del deporte, como la organización se encargó de recalcar:

⁸¹ Por otra parte, hay que tener en cuenta que, dentro del programa de la SF, la recuperación de los bailes regionales también respondía a la voluntad de incorporarlos a “la formación física, como expresión misma de la *feminidad* —o de la *masculinidad* en el caso de los participantes varones—; [y] por último, de introducir la competición que moviese a los grupos a una sana y eficaz *emulación*”; unos aspectos que quedaron consignados en su III Consejo Nacional, donde comenzó a perfilarse de forma más o menos oficial lo que serían los Coros y Danzas de la organización (Suárez Fernández, 1993: 157). [Énfasis nuestro en cursiva]

La Sección Femenina concede una gran importancia al baile popular español, que reúne en la forma más pura el sentido hispano del ritmo y del movimiento, base fundamental para conseguir la gimnasia genuinamente española que aspiramos lograr (*Medina*, 17/7/1941, en Martín Gaité, 1987: 69).

8.5. “Folklore español”: Coros y Danzas

Tal y como quedó registrado en el documental *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), fue en ese marco donde tuvo lugar una de las primeras exhibiciones públicas y masivas de danzas tradicionales a cargo de miembros de la SF. Con idéntico señalamiento nacionalista, un año más tarde, y para celebrar el primer aniversario de la victoria del bando sublevado, la Regidora de Cultura de Madrid, María Josefa Sampelayo, propuso que las afiliadas bailasen y cantasen en las plazas de todos los pueblos del país (Casero, 2000: 47). Estas dos conmemoraciones destinadas a aunar el triunfo franquista con el resurgimiento nacional evidencian el potencial propagandístico de los Coros y Danzas de la SF y su particularidad simbólica: la puesta en escena de unas raíces populares que, junto con las históricas, fueron invocadas en pro del *renacimiento* patrio.

En el VI Consejo Nacional (1942), los Coros y Danzas se constituyeron como una sección independiente dentro de la Regiduría de Cultura. Ese mismo año, la organización editó un folleto como complemento de la revista *Consigna* (dedicada al profesorado) donde se explicaban los propósitos de dicha sección a partir de las observaciones, entre otros, del célebre historiador Ramón Menéndez Pidal, quien señaló que “la diferencia que el folklore regional revela es la mejor demostración de la pluralidad española” (en Suárez Fernández 1993: 215). El folleto también incluía las opiniones de importantes folcloristas como Aureli Capmany o Raoul Charbonnel con el objetivo de remarcar la idiosincrasia del folklore español. Así, y siguiendo la crónica de Suárez Fernández, ambos señalaron que “para que la variación fuese raíz de mutua comprensión, esa soñada unidad en la pluralidad que es forma de comunidad política superior al monolito, era importante que no se tratara de inventar, sino de descubrir: las canciones y los bailes estaban ahí, en el pueblo, pero hacía falta una profunda y cuidadosa investigación para encontrarlas” (1993: 215).

Y, como ocurrió con otros aspectos culturales y educativos, la SF fue la organización política que dentro del Régimen asumió de forma expresa la tarea de investigar, exaltar y promocionar estas manifestaciones populares. Esto es, y de acuerdo a su propia interpretación, “devolv[er] al pueblo aquella cultura que le pertenecía” (Ortiz, 1999: 491). Eso sí, lo hizo centrándose en los aspectos más estéticos del folklore: los de carácter más emotivo (la música y la danza) y los capaces de producir un *tipo* (el traje regional), lo que implicaba un limado de las diferencias

regionales y de clase (Ortiz, 1999), así como una feminización de las otras culturas nacionales del Estado (Labanyi, 1999: 25). Un rescate selectivo que, en última instancia, transformó el folclore en un “producto cultural” acorde a la España imaginada por el franquismo, y en el que destaca también su segmentación en función de la diferencia sexual, puesto que hasta 1961 se prohibió que los hombres bailaran en los Coros y Danzas, siendo su papel en los mismos el de intérpretes de instrumentos musicales (Busto, 2012).

El diagnóstico oficial señalaba que en la España de 1936 el folclore prácticamente había sido abandonado, de forma que la SF se afanó en la recuperación de esta tradición, en tanto que elemento más de la regeneración nacional emprendida por el franquismo. Así, los bailes y cantos populares constituían un elemento fundamental para alcanzar la conciencia “metafísica” de la nación y de su destino, para descubrir y revivir las características atemporales de la raza, latentes en el pueblo pero al borde de extinguirse (Ortiz, 1999). El nacionalismo franquista y nacional-sindicalista encontró así en este ámbito un importante cauce de expresión retórica y simbólica, pero también política, constituyendo una forma de organización y mediación con la masa principal y particularmente afectiva. Por este último motivo, los Coros y Danzas se convirtieron en un vehículo clave para mostrar al mundo la cara más amable, conciliadora, nostálgica y, en definitiva, *maternal* de la España franquista, especialmente tras el periodo de autarquía y aislamiento cultural —a partir de 1948, pero sobre todo en los años 50—. Una imagen *feminizada* de la patria que, de forma tan elocuente como gráfica, condensaron las palabras del embajador español en Chile, José María Doussinage, quien, tras asistir en 1949 a uno de estos espectáculos, manifestó que gracias a “estas mujeres jóvenes sin ficción ni maquillaje moral alguno [...] se siente España más cerca y como más definida y corporeizada” (en Suárez Fernández, 1993: 222)⁸². Por su parte, el cinematógrafo se convirtió en un instrumento de duplicación y persuasión privilegiado: tanto a través de NO-DO como de las producciones propias de la SF⁸³, sin olvidar una película de ficción como *Ronda*

⁸² Pese a su extensión, consideramos oportuno reproducir un fragmento de la crónica de Doussinage, puesto que expresa sin ambages la feminización de la nación española a través de los Coros y Danzas, destacando la eficacia del poder femenino en esta acción: “Ellas traen consigo el calor de España, la vibración profunda de nuestra Patria tan distinta de los demás países, tan llena de una personalidad que se advierte en todo, especialmente entre estas mujeres jóvenes sin ficción ni maquillaje moral alguno... [...] Personas adversas a nuestra política o lo que es peor, indiferentes y menospreciadoras, se van advirtiendo a sí mismas penetradas y confortadas por ese algo que flota por encima de todo el grupo, por ese misterioso y extraño atractivo femenino, por esa noción española del moverse, del vivir, del pensar y del creer. No saben ellas mismas, no sabe nadie sino el que las ve llegar desde esta lejanía máxima de Chile, la cantidad de España que traen consigo. Después de advertir lo perfecto del espectáculo, de ir las conociendo una a una y sentirse impresionado por la admiración que cada una se gana, se acaba sintetizando casi inadvertidamente todo ello en una idea de rejuvenecimiento de la palabra España... Se siente España más cerca y como más definida y corporeizada...” (en Suárez Fernández, 1993: 222).

⁸³ Con el paso de los años, los Coros y Danzas ostentarían el protagonismo casi exclusivo de las producciones cinematográficas propias. Estos registros, a menudo realizados por los equipos técnicos de NO-DO a instancias de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, se encuentran catalogados y clasificados en el AGA que, en colaboración con la Filmoteca Española, ha generado una página web

Española (Ladislao Vajda, 1951) realizadas en estrecha colaboración con la SF (Ortiz, 1999; Amador, 2003; Ramos, 2011: 110-117; Busto, 2012;). Respecto a NO-DO, en el trienio que aquí nos ocupa los Coros y Danzas estuvieron representados a través de dos vías. En primer lugar, como complemento a la liturgia pública franquista y de la propia organización al constituir el broche de sus Consejos Nacionales. En segundo lugar, a través de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas que se celebraron desde 1942.

La cobertura informativa de la clausura de Consejos Nacionales de 1943, 1944 y 1945 (6, 58A y 58B, y 111B, respectivamente) dedicaría especial atención a las danzas regionales allí desarrolladas, subrayando más si cabe la imagen monolítica de la organización anteriormente analizada. Además, y como una vuelta de tuerca más en las *tradiciones inventadas* de la SF, en estos actos y noticias se produce un singular sincretismo histórico-folclórico por la yuxtaposición de escenarios, danzas y vestimentas que, a la postre y de acuerdo con el ideal de NO-DO, suponen el borrado de la historia. Esto es, “la más rotunda denegación del paso del tiempo, lo que equivale a decir de la noción misma de tiempo”, como señalara Sánchez-Biosca a propósito de la representación en el noticiario de otras celebraciones franquistas (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 286). Dos ejemplos permiten apreciar esta superposición temporal. Uno, la noticia “Clausura del VIII Consejo Nacional de la Sección Femenina” (58B, 1944) que muestra cómo los bailes tradicionales se desarrollan, tal y como subraya el comentario en *over*, “sobre la tierra de la emérita augusta”, sobre “estas piedras evocadoras de gloriosas y antiguas civilizaciones” [106-107].

Dos, la noticia “Clausura del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS” (6, 1943), cuya narración señala que la “fecunda y patriótica labor” de la SF en su reunión anual ha sido subrayada “por muy bellos festivales folclóricos con danzas españolas de un sabor antiguo y tradicional”. Mientras, bajo la mirada de las afiliadas de la SF allí congregadas, se muestra en primer lugar a unas mujeres vestidas con trajes regionales bailando una muñeira y, a continuación, la misma danza pero ahora interpretada por bailarines ataviados como caballeros y doncellas medievales [108-109]. Como ha observado Beatriz Busto (2012) a propósito de esta noticia, los cuerpos —femeninos y, excepcionalmente aquí, también masculinos⁸⁴— se desprenden de su corporeidad para mostrarse como figuras mítico-simbólicas del nacionalismo franquista, enmarcadas en un contexto geográfico-temporal que les confiere todavía mayor significación: Santiago de Compostela y el Año Jubilar de 1943,

donde se pueden acceder a 234 grabaciones realizadas entre los años 1956 y 1976. <http://www.mcu.es/archivos/MC/AGA/DANZAS/Danzas.html>

⁸⁴ De acuerdo con la investigación de campo de esta autora, la presencia de hombres en los bailes se debería a que en aquel momento todavía no estaba constituida como tal la sección de Coros y Danzas en Galicia (Busto, 2012).

de forma que, como concluye la autora, se muestra por mediación de la SF “dos grandes imperios unidos en una danza: España y la Iglesia”.



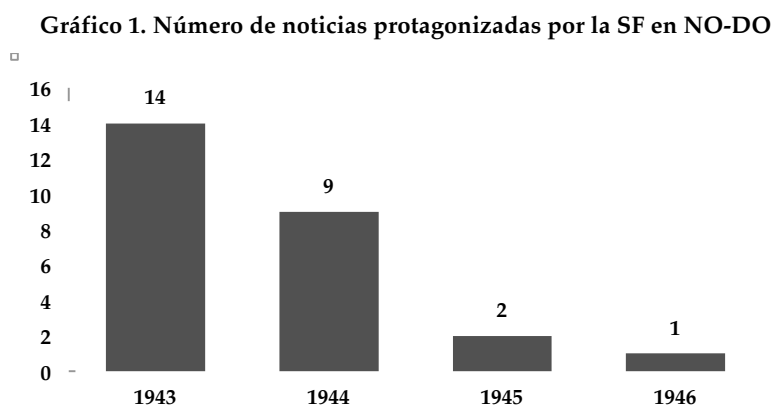
106-109. “Clausura del VIII Consejo Nacional de la Sección Femenina” (58B, 1944, arriba)
y “Clausura del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS” (6, 1943, abajo)

Junto con esta presencia ritual y simbólica que fue puntuando el calendario litúrgico de la SF y de NO-DO, con la salvedad de un año clave como 1946 en el que las mujeres falangistas desaparecen prácticamente de las pantallas, en el periodo aquí estudiado, encontramos cuatro noticias dedicadas específicamente a los Coros y Danzas y que están encabezadas por el rótulo “Folklore español”: 31A, 45A, 45B y 96A. Estas piezas se hacen eco de los concursos nacionales organizados por la SF y su realización obedece a un mismo patrón: planos generales de conjunto que someten el cuerpo individual a la coreografía del grupo, planos americanos o medios y planos detalle que permiten apreciar los detalles del vestuario. Las noticias incluidas en la edición 31A y 96A están registradas en exteriores (Bilbao y Barcelona, respectivamente), las correspondientes a las ediciones 45A y 45B ponen en escena en un estudio de filmación “para los espectadores de NO-DO” los ensayos del II Concurso Nacional. En todas ellas el comentario se limita a ofrecer la mínima información contextual del acto —qué, dónde y quién—, pero, significativamente, en las noticias del año 1943 se sustituye la tradicional voz *over* masculina propia de los noticiarios y documentales expositivos, como marca de autoridad, omnisciencia y objetividad, por una comentarista femenina. Se trata de una estrategia que apenas tuvo continuidad en

el noticiario —por ejemplo, otra noticia donde se emplea estaría dedicada al VII Aniversario del Auxilio Social (45B, 1943)—, pero que apunta a una separación de esferas dentro del noticiario que aquí, además, trata de establecer una completa identificación entre tradición y feminidad. La mujer es cuerpo y voz (palabra y canto), encarnación plena, de la tradición española.

8.6. Fundido a negro y fuera de campo

A partir de 1944 se aprecia un sustantivo quiebre en la representación cinematográfica de la SF en el noticiario NO-DO, evidente en términos cuantitativos como muestra el siguiente gráfico:

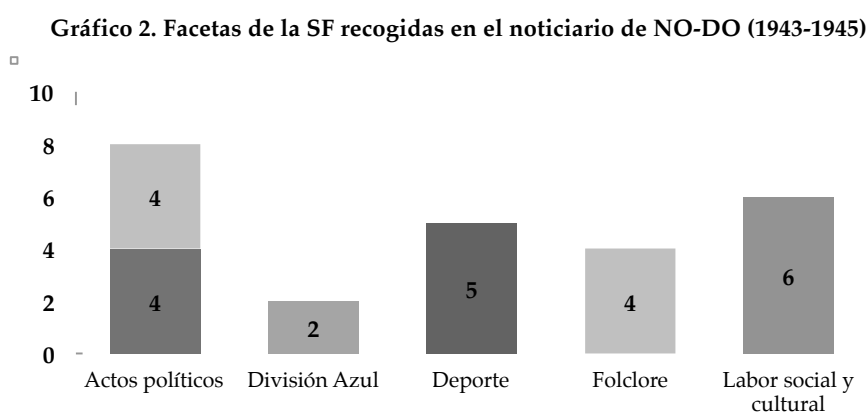


Elaboración propia. Fuente: Sumarios noticiario NO-DO (1943-1945)

En términos cualitativos, durante 1943, se detecta todavía cierto ímpetu nacional-sindicalista en la representación de la SF, a través de actividades como el deporte (8) o los rituales políticos como el paso de las Flechas a la organización adulta (43B). En estas noticias pervive una imagen militarizada y masculinizada de la mujer falangista en su rol público tal y como quedó definido durante la Guerra Civil: las afiliadas de la organización adquieren conciencia de su propio cuerpo y sellan abiertamente su compromiso con el partido y el proyecto ultranacionalista que este defendía. No obstante, la faceta más *progresista* de la organización femenina —teniendo en cuenta el contexto ideológico en el que esta se pensaba, se inscribía y desarrollaba— pronto fue borrada de las pantallas. La imagen de la SF que predominó en el noticiario fue la más conservadora: su papel como transmisora de la esencia de la nación, ya fuera en su vertiente histórico-mítica, a través de los Consejos Nacionales; o de acuerdo a su particular interpretación etno-cultural de la nación, a través de los Coros y Danzas. Una imagen, de nuevo, distintiva y propia, pero que también concordaba perfectamente dentro de la amalgama de nacionalismos franquistas. Y, lo que es más importante, era una imagen que encajaba con la visión franquista de la historia

caracterizada por la “negación pura y simple del paso del tiempo” (Barrachina, en Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 289). Por último, se trataba de una función que, desde una perspectiva nacionalista y de género, no resultaba desafiante, puesto que son las mujeres las que tradicionalmente han asumido esta función de representar la continuidad con el pasado, la atemporalidad de la nación (Yuval-Davis, 1997; McClintock, 1997; Wenk, 2000).

El gráfico 2 que clasifica temáticamente las noticias de NO-DO protagonizadas por la SF da cuenta, ya en este primer trienio, de una tendencia en su representación que será dominante durante el resto de los años 40: la pérdida de protagonismo de la educación física femenina, la importancia de los Coros y Danzas —también como un ritual presente en sus actos políticos y así lo indicamos en el gráfico— y la escasa atención que recibieron sus actividades sociales y culturales.



Elaboración propia. Fuente: Sumarios noticiario NO-DO (1943-1945)

En paralelo al subrayado de la dimensión estático-simbólica de la organización, y siempre que sus actividades en la esfera pública/productiva pudieran ser interpretadas como una transgresión del orden de género vigente, la SF trató de encarnar un modelo de feminidad acorde con el hegemónico franquista (ángel del hogar, maternidad y religiosidad), exhibiendo sus atributos fundamentales: cariño, generosidad, laboriosidad y abnegación. Las labores de auxilio a la División Azul y las actividades formativas, pese a su escasa presencia, se presentaron (a través de la narración o de la figuración) de acuerdo a unos parámetros de visibilidad oficialmente aceptables, a los que la organización no fue ajena y en los que participó a través de diversos mensajes diseminados en sus medios impresos. De forma similar, la práctica del deporte fue el signo más visible, en términos cinematográficos, del rígido control al que se vieron sometidos los cuerpos de las mujeres durante el franquismo.

Por último, cabe señalar una ausencia significativa de NO-DO: las actividades sociales de la SF destinadas específicamente al adoctrinamiento de la población femenina. Pese a su compromiso explícito con la política de género del Régimen, esta

fue una labor que prácticamente quedó *fuera de campo* y que no tendría proyección pública hasta mediados de los 50. Y, por ejemplo, la actuación sobre el terreno de las Cátedras Ambulantes aparecería por primera vez en el año 1954 (606B), mientras que una herramienta clave a priori para la nacionalización de la población femenina como el Servicio Social no tendría visibilidad hasta 1965, mediante un reportaje incluido en *Imágenes. Revista Cinematográfica* (1049), pese a que en el año 1945, como vimos en el capítulo cuarto, la organización indicara que se había solicitado a la Delegación Nacional de Propaganda la realización de un filme sobre el mismo (“Labor realizada en el Departamento de Propaganda durante el año 1944”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629). Además, y según consta en la documentación de la SF, el reportaje sobre el Servicio Social del año 1965 se habría realizado a instancias de la propia organización, como señala una circular dirigida desde la Regiduría Central de Prensa y Propaganda a las delegaciones provinciales, con el fin de que esta pieza lograra su máxima difusión:

A petición nuestra y bajo nuestra orientación, el “NO-DO” ha realizado un documental “Imágenes” sobre el Servicio Social con intención de divulgar la eficacia de la labor que prestan las cumplidoras [...]. Creemos que esto es importante, ya que tanto se discute este Servicio cuya justificación y utilidad queremos mostrar en este Documental. Ahora bien, para conseguir la máxima difusión y, dado que los empresarios son libres de contratar o no “Imágenes”, debes convencerles de que contraten la proyección de este cortometraje que tiene un indudable interés general, puesto que, prácticamente, todas las mujeres están sujetas al cumplimiento de este Servicio (“Circular núm. 481”, sin fecha, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 596).

Esta invisibilidad da cuenta de dos aspectos fundamentales en los que convergen política social, ideología y género: por un lado, la intención de omitir la penuria y hambruna que padecía buena parte de la población (Ramos, 2011), el hecho de que en la inmediata posguerra fueron muchos los españoles que literalmente se murieron de hambre (Richmond, 2004: 155); y, por otro, la voluntad de ocultar cualquier iniciativa de corte fascista y carácter movilizador, siempre que no se presentara como obra directa del Caudillo⁸⁵. Por último, cuando de forma excepcional la presencia de las otras mujeres españolas —enmarcada bajo el principio de la domesticidad— tuvo lugar a través de las infraestructuras habilitadas por la SF (127B, 1945), significativamente NO-DO procedió a la ridiculización de sus funciones, pese a los intentos declarados por parte de la organización falangista de imprimir un carácter de servicio a estas labores.

⁸⁵ En este sentido, cabe señalar que la representación del Auxilio Social en NO-DO durante el periodo aquí estudiado estuvo fundamentalmente supeditada a la gloria del Caudillo, a través de aquellas noticias dedicadas a la inauguración de infraestructuras asistenciales a las que acudía el Jefe del Estado.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

9. Al margen de la historia: *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial (1944)*

La Historia no se compone solo de los momentos decisivos brillantes y fuertes. No es que en ellos la Sección Femenina no haya estado presente con abnegación sin par; es que su misión específica consiste en librar los momentos cotidianos que por su recato y escasa visibilidad no dejan de ser también parte interesante en la Historia.

Discurso de Manuel Valdés Larrañaga,
Vicesecretario de Secciones de FET y de las JONS,
en la clausura del IX Consejo Nacional de la Sección Femenina (1945)

La SF siempre se juzgó a sí misma por la labor realizada. Los numerosos artículos sobre las labores desarrolladas desde su fundación y las estadísticas sobre sus logros publicadas en la revista *Y*, así como su documentación interna plagada de recuentos dan buena cuenta de una voluntad explícita de presentarse ante la nación como una organización femenina cuya propaganda se basaba “en datos concisos”, como indicaba uno de sus informes (“Actividad de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda durante el año 1940”, AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629). De esta forma, la SF no solo cumplía el mandato joseantoniano y, más tarde, el franquista, sino que también trataba de demostrar que constituía una pieza esencial en el apuntalamiento y el mantenimiento de la dictadura, pese a que estuviera dispuesta, sin grandes conflictos, a ocupar un segundo plano.

Para expresar simultáneamente su compromiso y su legitimidad, su retórica aunaba dos conceptos: tarea (las actividades concretas, cumplidas o por hacer) y misión (un cometido más amplio, pragmático e ideológico, vinculado al proyecto nacional-sindicalista falangista). Si en la inmediata posguerra, a través de una pieza documental como *Nuestra misión* (1940), la SF delimitó sus funciones en el Nuevo Estado (la regeneración nacional, a través de unas estructuras femeninas habilitadas para tal fin), en 1944, en un contexto desfavorable para el falangismo, parecía necesario enfatizar también los logros: dar cuenta del servicio prestado desde el inicio de la dictadura. Y bajo el título *Tarea y Misión* quedó registrada la II Concentración de la Sección Femenina en El Escorial, la única producción documental de NO-DO dedicada

a la organización en el periodo aquí estudiado que actualmente se conserva y con la que cerramos nuestro análisis de la representación cinematográfica de la organización desde 1937 hasta 1945. La pieza condensa buena parte de los aspectos analizados en el apartado anterior y, en este sentido, establece una continuidad con la representación de la organización femenina en el noticiario oficial desde 1944. Sin embargo, hemos considerado oportuno dedicarle un capítulo aparte por dos motivos. En primer lugar, por la importancia propagandística que este acto tuvo para la propia organización. Como ha expuesto Richmond, la II Concentración fue la última que celebró la organización y constituyó, tras su compromiso con la División Azul, la última ocasión en que la SF pudo mostrarse públicamente ante toda la nación y presentar sus actividades como una declaración política (2004: 147). En segundo lugar, porque, frente a la I Concentración Nacional (capítulo sexto), esta pieza ilustra perfectamente el borrado gradual de la “Historia” con mayúsculas de la organización en el periodo aquí estudiado: su pérdida de protagonismo dentro del proyecto nacionalista franquista; su consiguiente “recato y escasa visibilidad”, tal y como expuso Manuel Valdés en el Consejo Nacional de la organización celebrado en 1945, un año más tarde de la Concentración Nacional de El Escorial, y cuyas palabras hemos destacado para abrir este apartado.

Pese a que, en esta etapa conflictiva para Falange, la propia Pilar Primo de Rivera (1943) dictara la discreción femenina como norma, también consideró —como una muestra más de la ambivalencia de sus mensajes— que una concentración nacional constituía una oportunidad para reiterar su compromiso con el Régimen rindiendo un nuevo tributo al Caudillo. En una circular sin datar, pero probablemente del año 1944, desde la Delegación Nacional se estableció que este tipo de eventos debían celebrarse cada cinco años por su elevado valor propagandístico: “porque hay personas a las que únicamente le entran las cosas por la vista y, por otro lado, es motivo para que durante varios días se esté hablando de una Delegación de Falange”. También se señalaba que si otras delegaciones del Movimiento celebraban tales actos, la SF “no podía ser menos” (en Gallego, 1983: 90). El cinematógrafo constituía, por tanto, un vehículo imprescindible para su difusión pública y, como ya indicamos en el capítulo cuarto, fue a petición de la organización que NO-DO realizó el *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* e incluyó un resumen del mismo en el noticiario (81B, 1944), aunque, en un principio, la entidad oficial rechazara la filmación de un documental por falta de material virgen.

Si, como ya apuntamos, el título del documental da cuenta de las tensiones entre visibilidad/invisibilidad (en clave de género e ideológica), también es cierto que la organización procuró que su celebración discurriera fundamentalmente como un acto *femenino* de devoción a Franco, antes que como un acto nacional-sindicalista de

tributo al líder. Es decir, pese a que por definición este tipo de actos tenían un marcado carácter marcial y fascista, las mujeres de falange procuraron mostrándose no tanto como militantes activas, sino como mujeres que veneran al Caudillo profesándole su *natural* afectividad y discreta lealtad. Así, el texto que acompañó una crónica fotográfica del evento publicado en la revista *Y* (núm. 78, julio de 1944) [110] se refirió a las 15.000 afiliadas congregadas en El Escorial como mujeres “portadoras del amor y la disciplina que hacia él sienten” que durante los últimos cinco años habían “trabajado en silencio” como prueba de la “confianza” que el líder había depositado en ellas. Como se infiere de la breve nota citada, el compromiso con el régimen franquista ya no se expresa principalmente mediante un servicio activo (este es y había sido silencioso como se remarcaba estratégicamente en el texto), sino como una manifestación de la emotividad femenina. Este motivo no solo fue recogido por la narración de NO-DO en su noticiario (81B, 144) al describir la concentración como “un encendido homenaje de cariño y de renovada lealtad”, sino que visualmente es patente en ambos registros (el documental y la noticia) en las tomas centradas en la recepción de Franco. Frente al orden, la disciplina castrense y el saludo brazo en alto que imperaban en Medina del Campo, Franco queda consagrado aquí como un líder de masas que, a su paso y con sus palabras, desata el fervor de las mujeres falangistas [111-112].



110. Foto-reportaje sobre la II Concentración Nacional de la Sección Femenina en El Escorial, en *Y* (núm. 78, julio de 1944)



111-112

9.1. Continuidades y variaciones

Como ya ocurriera en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), la centralidad de Franco quedará de nuevo apuntalada a través de la narración y de la estructura del documental. Pese a que el acto se desarrollara en tres días e incluyera numerosos contenidos políticos (semblanzas de Franco, balances de la labor realizada por la SF, glosas de carácter histórico sobre El Escorial y el Imperio en la época de Felipe II, y lecciones sobre la doctrina de José Antonio), las cámaras de NO-DO registraron únicamente los fastos celebrativos que tuvieron lugar ante la presencia del Caudillo. Además, y en consonancia con los documentales y noticias anteriormente analizados, la vertiente estrictamente política y doctrinal de la organización se omite en *Tarea y Misión*.

Un breve recuento y descripción de sus secuencias permitirá apreciar ciertas similitudes con la primera concentración en Medina del Campo que dan cuenta de cómo la identidad simbólica de la organización ya estaba consolidada a través de una serie de rituales propios. El documental comienza con una presentación excelsa del Monasterio de El Escorial:

A la sombra gloriosa del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, monumento impar donde parece resumirse en la piedra el orden y el espíritu, la vocación religiosa y castrense que se enraíza con el más puro y místico nervio de nuestra historia.

De nuevo el escenario está cargado de un simbolismo compartido por el Régimen y el falangismo, al conjugar lo regio y lo religioso, al remitir a un pasado imperial en el que el franquismo pretendía inscribirse y proyectarse, sin olvidar que en El Escorial yacían los restos de José Antonio Primo de Rivera (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 228-229 y 520-526). Tras la presentación del emplazamiento, tiene lugar una secuencia que muestra cómo transcurre la vida en los campamentos femeninos, mientras el comentario rememora la I Concentración Nacional en Medina del Campo

—significativamente, sin ninguna alusión directa a la misma a través del empleo de material de archivo— y exalta las virtudes que rigen el modo de vida de Falange:

La vida del campamento nos pone en contacto con las normas del Régimen sano de alegría y disciplina que orienta la formación de la Sección Femenina dentro de la mayor devoción a las doctrinas de la fe y de la patria para que las futuras generaciones sean como quería José Antonio, sanas y generosas, con el alma y los ojos abiertos, obedientes a Dios y sumisas a la Falange.

A continuación, la cámara se sitúa en el patio de El Escorial para registrar diferentes rituales de naturaleza castrense: la izada de banderas ante la mirada de las afiliadas encuadradas brazo en alto que entonan el *Cara al sol*; la fervorosa recepción de Franco, aquí acompañado por su esposa; la ceremonia de imposición del emblema “Y” a las afiliadas merecedoras de dicha distinción; y, de nuevo, una ofrenda al Caudillo. Esta vez los mandos de la SF le entregan “las rosas, el laurel y la espada reproducción de la de combate de Carlos I”, según informa la narración [113-114]. El documental prosigue con un recorrido por las instalaciones habilitadas para albergar una exposición (gráficos, maquetas y reproducciones de hogares e instalaciones) que recoge las diferentes tareas realizadas por la SF en el último lustro. El filme se cierra con una exhibición de los grupos de Coros y Danzas y con otra gimnástica.



113-114

Pese a que los actos sean similares y que de nuevo el escenario revista una profunda significación nacionalista, la plasmación cinematográfica de esta concentración dista mucho de la de *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939). En primer lugar, en *Tarea y Misión* no se recurre al registro en directo del sonido, de forma que los contenidos informativos y persuasivos se canalizan principalmente a través del comentario en *over*, cuyo tono es mucho menos exaltado que el empleado en el primer documental. En segundo lugar, ni el *découpage*, ni el montaje, ni las exhibiciones y rituales, presentan ningún alarde o asociación especialmente simbólica, sino que responden a una planificación clásica en la que se

adopta un punto de vista privilegiado para recoger la acción; quedando, en última instancia, las imágenes como un fondo más o menos maleable cuyo sentido ulterior acaba siendo impuesto por la narración. Frente al registro cinematográfico de la concentración de la SF en Medina del Campo, donde la figura femenina proyectaba imágenes disonantes y se prestaba a lecturas claramente ambivalentes, en *Tarea y Misión* la principal estrategia comunicativa, el comentario en *over*, enfatiza constantemente la sumisión y el catolicismo de las mujeres en todos los niveles: en las labores de corte social que realizan, en sus exhibiciones gimnásticas y, de forma general, a la hora de reevaluar su papel en el umbral de una nueva etapa de la dictadura franquista.



115-116

Uno de los aspectos donde se plasma de forma más gráfica esta variación discursiva es en la exhibición deportiva que, siguiendo el esquema de NO-DO, se desdobra en dos actividades: la gimnasia y las danzas clásica. Las tomas remiten de nuevo a la realización cinematográfica de las grandes concentraciones fascistas — planos generales, un gran grupo de mujeres perfectamente alineadas [115-116]—, pero el comentario está explícitamente connotado desde un punto de vista de género. Por un lado, enfatiza la moralidad y complementariedad que rigen la práctica del ejercicio físico; por otro, y por vez primera, presenta la gimnasia como una actividad con fines eugenésicos:

La educación física alcanza a grandes masas de mujeres siempre completada con la más perfecta *preparación doctrinal y moral*. Un estudiado método de gimnasia educativa, bajo la rectoría de las bien preparadas instructoras, forma *sanas y fuertes a las futuras madres españolas*. Las falangistas pueden obtener el emblema de aptitud física mediante *diversas pruebas deportivas siempre adaptadas a la contextura femenina*, pero antes y todo, la gimnasia es otra de las maneras con las que se expresa claramente la disciplina, el ritmo y el orden, algo así como el sentido de la medida y la armonía tan entrañado a la esencia misma de la organización, de la cual son un símbolo humano y jubiloso estas jóvenes que obedecen a la voz de mando sin un error ni una vacilación. [Énfasis nuestro en cursiva]

Además, y como ya había ocurrido en la representación de los Campeonatos Nacionales en el noticiario de NO-DO, una exhibición de bailes clásicos cierra el segmento deportivo. *Tarea y Misión* incluye una secuencia en que las afiliadas de la SF, luciendo trajes de inspiración medieval, escenifican una danza bajo la mirada de Franco, de su esposa y de otras jerarquías militares y eclesiásticas. Sobre estas imágenes, el comentario remarca el espíritu de servicio que preside todos los actos de la organización:

Mientras las afiliadas realizan sus ejercicios de gimnasia rítmica, recordamos las palabras de Pilar Primo de Rivera cuando dice que de todas las maneras se puede servir a la Falange y que todo depende del espíritu que se ponga en cumplir cada misión. La gracia y la belleza de los movimientos con el cultivo de la rítmica se expresan bien en estas maravillosas exhibiciones.

El contraste entre los conceptos empleados, “servir” y “misión”, y las imágenes de unos cuerpos femeninos que despliegan movimientos sumamente delicados es todavía más llamativo si tenemos en cuenta que, solo cinco años antes, en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* estas virtudes falangistas quedaban asociadas a unas tareas de corte social y asistencial que simultáneamente, y al calor de la recién acabada contienda, eran calificadas como actos de heroísmo. En *Tarea y Misión*, la narración despliega profusamente un abanico de calificativos que conformaban el núcleo ideológico del *estilo* y la *forma de ser* de Falange, pero estos, aplicados sobre unos cuerpos gráciles, dóciles y, hasta cierto punto, decorativos, caben leerse simultáneamente como atributos propios de una concepción tradicional de la feminidad.

Por tanto, si la I Concentración Nacional de Medina del Campo registrada por el DNC estaba claramente inspirada en las concentraciones nazis y fascistas, en la II Concentración en El Escorial el recato se impone en un doble sentido. Por un lado, aplicado al propio despliegue escénico del acto y a su consiguiente registro cinematográfico —testimonial y sin grandilocuencias formales o retóricas—. Por otro lado, a la representación de la feminidad: contenida, en consonancia con las noticias de NO-DO analizadas en el capítulo anterior, y concordante con la moralidad católica imperante que ahora se remarca (“obedientes a Dios”) y con la función maternal (“las futuras madres españolas”). En conjunto, *Tarea y Misión* es un claro ejemplo documental de cómo, según el estudio realizado por Hernández Robledo (2003), los textos cinematográficos de la primera época de NO-DO tuvieron por objetivo reforzar la autoridad del sistema franquista, facilitar la “destotalitarización” y la moderación del falangismo. Así, la descripción que en el documental *Tarea y Misión* se realiza de las labores de la Hermandad de la Ciudad y el Campo se ve reconocida en tanto que labor

complementaria, pero, simultáneamente, queda vaciada del radicalismo ideológico que presidía la justicia social propugnada por Falange:

La Regiduría Central de la Hermandad de la Ciudad y el Campo tiene a su cargo los *cursos de formación para campesinos, en los que ocupan un lugar importante las industrias rurales. Las más útiles enseñanzas y los resultados más óptimos en la obtención de los productos son las victorias gozosas conseguidas. [...] Importancia trascendental tiene también en las tareas de la Sección Femenina el fomento de la artesanía que devuelve a nuestras clases populares el gozo gremial del trabajo directo, y que logra en los más diversos órdenes, ejemplares llenos de finura y de arte abriendo nuevas fuentes económicas y proporcionando también la satisfacción y el legítimo orgullo de la obra bellamente conseguida. [Énfasis nuestro en cursiva]*

Por tanto, *Tarea y Misión* se presenta como un filme de nuevo ambivalente, si bien su dualidad está mucho más soterrada que en otros textos cinematográficos ya analizados. Debido al empeño que la SF puso para que su II Concentración Nacional fuera promocionada por el medio cinematográfico, la pieza da cuenta de la voluntad de la organización de presentarse públicamente como una organización leal y útil para la dictadura y que, simultáneamente, mantenía una fidelidad a los valores falangistas. Sin embargo, el documental resultante evidencia un claro repliegue de Falange: de sus ceremoniales, de sus símbolos y de sus exaltados discursos. Y si bien los valores centrales de su doctrina tienen cabida en la pieza, cabe señalar que, aplicados a su rama femenina ahora domesticada, quedan en cierta forma desactivados y, fundamentalmente, se prestan a una lectura en clave de género como atributos propios de una feminidad tradicional (la sumisión, el recato, la obediencia, la eficacia) y católica. En suma, el doble compromiso pretendido por la organización —al Movimiento y al Caudillo— apenas se filtró a las pantallas y, en última instancia, este hecho implicó también que la identidad distintiva femenina de la organización que se fraguó en la Guerra Civil y la inmediata posguerra se vaciara de contenido.

En una etapa crítica para su partido, la SF se fue desplazando (y quedó desplazada) de la arena política. Desde 1943, se centró en actividades locales y provinciales: la puesta en marcha de programas formativos, sociales y asistenciales que, de forma indirecta, constituyeron uno de los éxitos de la política de consenso promovida por el Régimen; mientras que, en 1945, como apunta Richmond, “era menos un vástago del Movimiento Nacional que un mundo aparte donde el grupo de mujeres que la controlaban trabajaba sin relación con los hombres” (2004: 211). Sin obviar su utilidad para el franquismo, parece claro que la SF garantizó su supervivencia a costa de constituirse como un sujeto *al margen de la historia*; esto es, actuando fuera de los escenarios donde simbólicamente se ejerce y visualiza el poder y, entre ellos, el cinematográfico.

CONCLUSIONES

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Esta investigación ha examinado las relaciones entre género, nación y cine en el marco de la Guerra Civil y el primer franquismo, desde 1937 hasta 1945, a través un análisis de discurso y textual aplicado a la representación cinematográfica de la Sección Femenina de Falange (SF).

El cine constituye todavía un ámbito comunicativo poco estudiado de la organización de mujeres falangistas. Frente a los estudios existentes, focalizados en NO-DO y en el discurso de género emitido por la organización (Paz, 2003; Ramos, 2011; Busto, 2012), se ha propuesto un enfoque interseccional y una aproximación transversal atenta a las políticas y estructuras cinematográficas que se fraguaron durante la Guerra Civil y se consolidaron en la dictadura, al tiempo que se ha recurrido a fuentes documentales oficiales e impresas para describir la participación de la SF en la propaganda fílmica mediante su Departamento de Cinematografía, creado en 1940. Con ello se ha pretendido ofrecer un marco interpretativo más amplio a la hora de evaluar el papel que el medio cinematográfico desempeñó en la articulación y diseminación de la femineidad en relación a los proyectos nacionalizadores que aglutinó el franquismo, tomando como eje la identidad femenina nacional-sindicalista encarnada por la SF.

Siguiendo las aportaciones de los estudios de género a la teorización de la nación y los nacionalismos, se han analizado las funciones atribuidas a las mujeres de Falange en un periodo de crisis radical como fue Guerra Civil y la instauración de la dictadura; dos momentos álgidos de nacionalización y desnacionalización, respectivamente (Saz Campos, 2003), en los que el género ocupó un lugar central a la hora de definir la *verdadera españolidad* (Graham, 1995a, 1995b; Blasco Herranz, 1999, 2003, 2013; Nash, 1999a; Morcillo, 2000; Ruiz Franco, 2007). Se ha explorado el grado de inclusión y exclusión de la SF —como agente político y cultural y, también, en términos simbólicos— en el proyecto nacionalista por la organización defendido y se han tomado en consideración los procesos socio-políticos que posibilitaron su desarrollo y visibilidad (el estallido de la guerra) y pautaron su evolución durante el periodo que aborda este estudio. A grandes rasgos, estas dinámicas estarían marcadas por tres factores: el apuntalamiento de la dictadura, la implantación de un rígido orden socio-sexual tradicional y la pérdida de hegemonía de la Falange más radical en la *imaginación* del Nuevo Estado franquista y la consiguiente consolidación del nacional-catolicismo como ideario distintivo del franquismo. El análisis del cine documental e informativo del periodo, considerado como un mecanismo regulador de la vida social y un vehículo difusor de los nacionalismos franquistas, nos ha permitido examinar los

parámetros de la in/visibilidad femenina nacional-sindicalista en relación a discursos circundantes, tanto aquellos emitidos por la propia organización de mujeres falangistas como por otros sectores del Régimen. En este sentido, y antes de exponer los resultados y limitaciones de esta investigación, consideramos oportuno señalar una cuestión que puede resultar obvia pero que, en nuestro caso, al centrarnos en una organización cuyo poder se configuró a partir de la exclusión y el dominio sobre *las otras mujeres*, ha resultado crucial: cómo el examen de las identidades y relaciones de género a través de las representaciones culturales durante el franquismo requiere prestar atención a lo que estas muestran y a lo que omiten y, fundamentalmente, a las dinámicas subyacentes a dichos procesos. Como hemos procurado señalar a lo largo de este trabajo, es en estos intersticios donde se pueden localizar de forma más precisa las variaciones entre discursos y prácticas y los diferentes grados y modalidades de in/sumisión al discurso hegemónico.

Protagonismo y agencia, al servicio de la patria

El patriotismo y el autosacrificio fueron los principios bajo los que se encauzó la actividad de la SF durante la Guerra Civil y la primera etapa de la dictadura, como insistentemente recalcó Pilar Primo de Rivera en sus discursos y escritos, de forma que sus funciones se presentaron siempre como un deber, en lugar de un derecho. Bajo el cumplimiento del mandato joseantoniano y después franquista, la organización vindicó y logró su participación en la contienda y unos espacios de actuación en el Nuevo Estado. En el ámbito cinematográfico, el término misión (que aludía a un cometido pragmático e ideológico, vinculado al proyecto nacionalista defendido por la organización) fue recurrente en su retórica: se aplicó a dos de los documentales protagonizados por la SF (*Nuestra Misión* de 1940 o *Tarea y Misión. La Segunda Concentración de la Sección Femenina en El Escorial* de 1944), se empleó en el artículo con el que la revista *Y* proclamó su implicación en este área (“Misión del Cine”, Fernán, 1940) y se sucedió de forma insistente, junto con el concepto servicio, en el conjunto de piezas analizadas a la hora de describir sus actividades. En la misma línea, sus principales actos propagandísticos, y sus correlatos cinematográficos, como fueron las concentraciones nacionales celebradas en Medina del Campo (1939) y en El Escorial (1944) y las sucesivas campañas contra la mortalidad infantil —marco en el se produjo el documental *Nuestra Misión*— se presentaron simultáneamente como actos de culto, lealtad y servicio al Caudillo y a la nación; como pruebas de eficacia en el desempeño de sus funciones; y como formas de validar su participación en el engranaje institucional franquista.

No obstante, la misión de la SF fue polifacética y, durante el periodo aquí estudiado, sus cauces se fueron redefiniendo en función del contexto socio-político: la fascistización y desfascistización del Régimen y, en consonancia, el creciente papel de los representantes más tradicionalistas, entre ellos la Iglesia, en el diseño de la política estatal. De esta forma, ni la ideología de género ni la nacional-sindicalista permanecieron inalterables, apreciándose el paso de un relativo radicalismo —desde los presupuestos ideológicos desde los que la SF se pensó a sí misma— a un conservadurismo paulatino y forzado que fue evidente en las pantallas cinematográficas a partir de 1944.

Durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra (1937-1941), los documentales y noticiarios realizados por la Sección de Cine de FET y de las JONS y por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC, 1938-1941) proyectan una imagen de la SF como una organización femenina que, lejos de ocupar un lugar meramente auxiliar en la retaguardia, se prepara para ser un agente activo en la construcción de la nación de acuerdo con los principios nacional-sindicalistas. Esto es, una entidad destinada al encuadramiento de la población femenina (a través de campamentos juveniles, la educación física o los viajes de intercambio cultural con organizaciones afines), participando así de uno de los *leitmotiv* difundidos por estas piezas propagandísticas: la organización vertical y jerárquica de la nación. La moral del soldado y los valores falangistas pautaron la representación de la vida social en la zona nacional y las labores de la SF en la retaguardia también fueron presentadas como actos de servicio patriótico merecedores de un reconocimiento público según unos patrones y atributos marciales (heroísmo, servicio y sacrificio), lo que dio lugar a ambigüedades de género. En las producciones cinematográficas analizadas, las mujeres de Falange se mostraron uniformadas y desfilando junto a sus compañeros varones, se convirtieron en protagonistas de rituales castrenses —paralelos, pero de naturaleza similar a los masculinos— y fueron ensalzadas como exponentes de una nueva España *sana y valerosa*. Es cierto que cuantitativamente su presencia fue menor en el conjunto de la propaganda cinematográfica y que estuvo marcada por la diferencia sexual, pero en términos generales la imagen de la SF participó de la construcción cinematográfica del bando nacional como un bloque compacto: viril en su conjunto y bélicamente superior. Este discurso tuvo impacto en la percepción y representación de la SF y, de hecho, su primera consecuencia, como se desprende de *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939), fue la reclamación por parte de la organización de unas funciones específicas en la articulación del Nuevo Estado: la regeneración nacional, mediante el control social e ideológico de la población femenina y, ya en el terreno cultural y simbólico, la recuperación de las

tradiciones populares y la sacralización de los lugares cardinales de la memoria oficial franquista.

La imagen más viril y dinámica de la SF persistió en el noticiario de NO-DO durante 1943, a través de noticias que reflejaron sus actos políticos (la integración de las Flechas a la organización matriz), su vertiente formativa (curso de instructoras) e, incluso, sus actividades deportivas (esquí). Pese a su diversidad temática, estas noticias se presentaron como actos performativos mediante los cuales la SF sellaba su compromiso con la dictadura y con el partido. Sin embargo, NO-DO surgió en un contexto marcado por el declive de Falange, de forma que esta faceta más politizada de la organización pronto fue borrada de las pantallas. Como ocurrió con el resto de ramas del Movimiento, su presencia fue negada en el noticiario oficial “por motivos políticos” —y así se indica en uno de sus informes internos— en 1946, año que marca un punto de inflexión en el desarrollo de la dictadura, tras la derrota de las fuerzas del Eje en la II Guerra Mundial y el aislamiento del país en el nuevo orden internacional.

Durante la primera etapa de NO-DO (1943-1945), y consciente de la crisis que atravesaba su partido, la SF abogó por la prudencia y la discreción —unas pautas marcadas desde la Delegación Nacional—, centrándose en actividades locales y provinciales. Al tiempo que la organización se retiraba a un segundo plano de la arena política, NO-DO contribuyó a que, en una fecha temprana, su imagen pública se fuera esclerotizando: cercenando sus rasgos más modernizadores y subrayando su dimensión simbólica en tanto que depositaria de las esencias nacionales y vínculo con el pasado mítico invocado por el franquismo. En el trienio aquí estudiado, se aprecia una tendencia en su representación que será dominante durante el resto de la década de los 40 y que estará marcada por la pérdida de protagonismo de la educación física femenina, la progresiva importancia de los Coros y Danzas y la escasa atención que recibieron sus actividades sociales y culturales. Además, este quiebre fue explícito en términos numéricos: si en 1943 la SF protagonizó 14 noticias, en 1944, serían 9 y en 1945, 2.

Modelos de feminidad española en fricción

Como avanzamos, el discurso sobre la feminidad que se desprende de las producciones cinematográficas protagonizadas por la SF no fue monolítico ni estrictamente concordante con el modelo de género hegemónico franquista (esposa y madre), pese a que de forma paulatina —y hasta cierto punto estratégica, como requisito de su visibilidad pública— las mujeres falangistas trataran de acercarse a él. Dos razones influyeron en este reajuste: por un lado, su propia concepción de los roles de género, basada en la complementariedad y en un equilibrio necesario entre

masculinidad y feminidad para lograr la estabilidad social; por otro, el peso que tuvieron los sectores más conservadores del Régimen, como la Iglesia, a la hora de pautar las normas de conducta femenina (Blasco Herranz, 1999; Richmond, 2004; Ofer, 2009). A raíz de la imagen viril que se había difundido de la organización durante la Guerra Civil, en la posguerra las tensiones entre dos ideas sobre la españolidad (la nacional-sindicalista y la de corte tradicional-católico) se plasmaron en la representación de los cuerpos de las mujeres falangistas en tanto que cuerpos femeninos presentes en la esfera pública.

La participación de la SF en la Guerra Civil estuvo pautada en función de la diferencia sexual, de forma que sus afiliadas ocuparon lugares en la retaguardia previamente feminizados (administración, enfermería, trabajo en el campo), desempeñaron labores domésticas que puntualmente fueron requeridas como un servicio nacional (lavanderas) o se encargaron del encuadramiento de la población femenina. No obstante, en la propaganda cinematográfica del bando sublevado, estas actividades se presentaron generalmente sin connotaciones de género y, como señalamos, se dieron trasvases de valores y atributos de género de forma que la retaguardia, y no solo el frente, quedaba hasta cierto punto *masculinizada*. En la posguerra, se observa cómo esta participación masiva de mujeres en la esfera pública constituía una amenaza. Prueba de ello es que las producciones cinematográficas se encargaron —al igual que hizo la propia SF durante y después del conflicto— de reconducir semánticamente las actividades femeninas para marcarlas como tales sin restarles valía y patriotismo. Así, se emplearon diferentes estrategias retóricas: la valorización y exaltación de los rasgos estrictamente femeninos; la inclusión en el mismo discurso de atributos femeninos y otros ambivalentes, aunque tenidos como viriles (manos delicadas y heroísmo, por ejemplo); o la canalización de sus esfuerzos a través de actividades asistenciales y sociales en las que las afiliadas de la SF cumplían su misión social presentándose como trasuntos del arquetipo de mujer propugnado por el franquismo.

Por otra parte, valores como la disciplina, la obediencia, la fe, el sacrificio, el servicio, la alegría o la sumisión se sucedieron de forma iterativa en el noticiario de NO-DO a la hora de calificar los diferentes ámbitos de actuación de la SF. Sin embargo, se aprecia un progresivo vaciado de la retórica falangista con lo que su *potencial revolucionario* quedó prácticamente desactivado al ser proyectado sobre unos cuerpos femeninos cada vez más dóciles. En NO-DO, tanto el tono de la locución —más amable y carente del ímpetu beligerante propio de *El Noticiero Español*— como la performación de los cuerpos contribuyeron a que estos valores pudieran leerse también en clave de género como rasgos de una feminidad tradicional y católica. Así, la identidad distintiva femenina nacional-sindicalista que se había fraguado en la

Guerra Civil y en la inmediata posguerra, caracterizada por el fervor político, el activismo social, la asertividad en el reclamo de sus funciones y un marcado dinamismo, se fue vaciando de contenido.

Fue la propia SF la que, tras la Guerra Civil, dictó numerosas órdenes sobre las pautas de comportamiento de sus afiliadas —desde los desfiles públicos hasta la práctica del deporte y su vestimenta— con la finalidad de que estas abandonaran los patrones de conducta militarizados que habían abrazado durante la contienda. En el ámbito cinematográfico, la educación física constituyó el signo más visible del repliegue de la corporeidad femenina durante el primer franquismo, dando cuenta del elevado valor simbólico que en el imaginario nacional-católico la feminidad adquirió como significante de la moralidad nacional. El poder de la Iglesia fue determinante para que la SF recondujera los principios ideológicos (enfaticando su compatibilidad con la moralidad cristiana) y visuales (contención de movimientos y ocultación de los cuerpos) de la exhibición pública del deporte femenino. En *El Noticiero Español* (1938-1941), la gimnasia ocupó buena parte de las noticias dedicadas a la SF y su representación obedeció a la concepción falangista del deporte como mecanismo disciplinario: a través de su práctica, los cuerpos se insertan y sirven a una unidad mayor, la Nueva España. Este fue un aspecto recalcado por el comentario en *over* y visualmente se siguieron ciertos estilemas fascistas: el subrayado de la armonía, el orden y la simetría de los movimientos así como de la majestuosidad del espectáculo de calistenia. Mientras, las noticias dedicadas a otros deportes competitivos mostraron cuerpos femeninos que exhibían unos valores posteriormente negados a las mujeres: la competitividad, la superación, la destreza y la camaradería. De forma excepcional, esta concepción de la educación física permeó al noticiero de NO-DO, al presentar el esquí como un deporte empoderador a través del cual las afiliadas de la SF podían medir su valía física y obtener recompensas por ello (ediciones 8 y 66B).

No obstante, la representación de la gimnasia femenina en NO-DO —imbuida en un contexto ideológico que clamaba virulentamente por la ocultación y sumisión de la mujer en todos los órdenes— se caracterizó por el menor protagonismo cuantitativo de este tipo de noticias y por una *domesticación* de los cuerpos. Este último aspecto se reflejó en la adopción del pololo (que marcaba los cuerpos como femeninos y limitaba su total movilidad) como prenda *específicamente española* y en la progresiva docilidad en los movimientos desplegados. Los cuerpos de las mujeres, presentados bajo similares principios de orden y disciplina, pierden vigor y energía para mostrarse gráciles y delicados, mientras que en 1944, en el documental *Tarea y Misión*, se recondujeron los parámetros ideológicos de esta actividad, al recalcar sus beneficios eugenésicos, limitando su práctica al deber supremo de las mujeres: la reproducción de un grupo biológico vigorosamente superior. En el periodo aquí estudiado, se aprecia por tanto el

paso de una figuración erguida asociada a la masculinidad y a la verticalidad nacional-sindicalista durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra a otra acorde con la virtud *propriamente femenina*: horizontal, recatada, recogida. Como respuesta a las tensiones entre un proyecto nacionalista con rasgos modernizadores (nacional-sindicalista) y otro profundamente reaccionario (el tradicional-católico), la SF procuró ser moderna pero modesta; por su parte, el noticiario oficial se hizo eco de esta tónica pero apenas mostró sus actividades deportivas.

Pese al significado extremo que la maternidad adquirió en las políticas y en el imaginario franquista, la apelación a la maternidad y la difusión del pronatalismo tuvieron una presencia limitada en las pantallas a través de la SF. El discurso maternalista aparece por vez primera en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (1939) y no como objeto en sí mismo. En la alocución de Pilar Primo de Rivera recogido en el documental, la Delegada Nacional estableció una clara diferenciación entre las mujeres falangistas y el resto de mujeres españolas. Si las segundas eran las encargadas de la reproducción del grupo nacional y de la transmisión de los valores patrios (nacional-sindicalistas y católicos) en el seno familiar, las afiliadas de la SF se arrogaron un papel vicario al respecto: el ejercicio de la maternidad en clave simbólica, mediante la supervisión y el cuidado de la población femenina e infantil, ofreciéndose así para ejercer un papel clave en la construcción del Nuevo Estado autoritario: la conexión entre los ámbitos público y privado. En última instancia, el discurso de los roles de género emitido por la SF introducía importantes variaciones sobre las nociones tradicionales de domesticidad y maternidad. Estas ya no eran consustanciales a la feminidad y en el caso de la organización no se expresan en términos necesariamente biológicos, sino sociales y culturales (agentes activos y productivos, no reproductivos, de la patria).

La resignificación de la maternidad y su extrapolación a la esfera pública bajo un prisma social constituyó un eje importante de la identidad femenina nacional-sindicalista. El análisis del documental *Nuestra Misión*, la única producción del Departamento de Cine de SF que actualmente se conserva, nos ha permitido observar de qué forma la organización resolvió las paradojas derivadas de su presencia —como figura bisagra— en las esferas pública y privada, en los ámbitos productivo y reproductivo. La legitimación de su función social se apoyó en la difusión de un mensaje propagandístico integral, en el que la supervisión de la natalidad quedaba imbricada con la regeneración nacional (con un especial énfasis en la depuración ideológica) y con la organización jerárquica y vertical de la sociedad: la integración del individuo en la nación, a través de estructuras fascistas presentadas como trasuntos del hogar y la familia. En el documental, la construcción ideológica de parte del cuerpo social como *desviado* o *enfermo* a través de un discurso en el que convergían la ideología

política, la clase social, la moral católica y la sanidad materno-infantil fueron operaciones fundamentales para justificar su misión intervencionista y delimitarla como exclusiva de la organización. El ejercicio de esta función supervisora, empero, requirió un acercamiento al modelo de género franquista. En *Nuestra Misión*, la afiliada de la SF condensa el ideal femenino requerido a los mandos de la organización: una profesional cualificada y una mujer politizada que encarna cualidades femeninas y maternales (generosidad, abnegación y un cariño innato y desinteresado) bajo un prisma social acorde con los valores falangistas: alegría, sobriedad y orgullo. Por tanto, se desestabilizan al tiempo que se tratan de mantener las fronteras de género desde una relación dialéctica: si la organización reclamó y asumió aquellas funciones consideradas una prolongación natural de las tareas femeninas en el ámbito privado (la reproducción y el cuidado), las cualidades femeninas domésticas debían traspasarse al ámbito laboral. Pese a todo, la SF proyecta una identidad femenina distintiva cuyo referente no es el hogar, sino el proyecto nacional.

Este mensaje integral, el mito de la madre patria protectora y redentora propio de la propaganda falangista (Moliner, 2005), apenas tuvo continuidad en la primera etapa de NO-DO, aunque fue explícito en su carta de presentación (1943). El prolegómeno inaugural del noticiario presentó al Nuevo Estado franquista como una comunidad fraternal donde todos los ciudadanos, desde una óptica jerárquica y autoritaria, debían contribuir al bien común y donde la aportación de las mujeres consistía en la regeneración nacional. Al tiempo que se visibilizó la labor de las organizaciones falangistas femeninas habilitadas para tal fin, se ocultó al resto de la población femenina. Por omisión, el noticiario dio cuenta del mandato franquista: la mujer debía ser reintegrada al hogar en su función de esposa y madre, con lo que se reforzaba la autoridad patriarcal del Régimen. Pese a esta declaración de principios por parte de NO-DO, los programas destinados a la población femenina puestos en marcha por las mujeres de Falange (servicio social, escuelas del hogar, actividades juveniles o visitadoras asistenciales) tuvieron una presencia pobre y testimonial en el noticiario. En total, seis noticias de calidad desigual durante el periodo comprendido entre 1943 y 1945.

Esta ausencia, que cabe ser leída como un *desinterés interesado* por parte de la entidad oficial de dar cauce a los intentos de la SF por encuadrar a la población femenina, obedecería a tres razones. En primer lugar, como notara Pilar Ramos (2011), el hecho de que cualquier muestra de la aplicación sobre el terreno de la justicia social falangista podía dar cuenta, directa o indirectamente, de la extrema pauperización de la población y de los estragos causados por la Guerra Civil y la represión político-económica posterior. Sin olvidar, tampoco, la presumible escasez de medios materiales e infraestructuras de los que dispuso la SF para desarrollar sus ambiciosos cometidos

en la primera posguerra. Por el contrario, NO-DO se focalizó en los logros, en la habilitación de infraestructuras y, fundamentalmente, en aquellas inauguradas por Franco, contribuyendo al apuntalamiento de la noción de caudillaje y de la figura del dictador como patriarca benéfico-protector⁸⁶. En segundo lugar, por la pérdida de hegemonía falangista, en beneficio de los sectores tradicionalistas y católicos, cuya consecuencia sería la invisibilización de sus políticas y, en particular, de aquellos aspectos que podrían entrar en conflicto con la Iglesia (como la beneficencia). En tercer lugar, la total denegación de un protagonismo femenino que podría estar presente, de forma paradójica, en los mensajes vehiculados por la organización. La falta de promoción cinematográfica de lo que tradicionalmente se ha considerado el vehículo nacionalizador y adoctrinador por antonomasia de la SF, como fue el Servicio Social (presente por vez primera en 1965, a petición de la organización y en un contexto socio-económico radicalmente diferente), puede ser considerado tan solo la punta del iceberg de las tensiones internas que en el seno del franquismo podían suscitar los préstamos de iniciativas surgidas en países fascistas.

Al tiempo que apuntamos estos motivos, consideramos necesario señalar algunas de las limitaciones de esta investigación. Por un lado, asumimos que una evaluación adecuada de la promoción de las políticas de género franquistas a través del cinematógrafo, y en particular del pronatalismo, requeriría analizar también la representación de otra institución falangista femenina clave como fue el Auxilio Social, así como una ampliación del marco temporal. En segundo lugar, se ha apuntado cómo la política social y la promoción de la maternidad serían dos rasgos inherentes a las políticas de consenso del Régimen (Molinero, 2005) en las que el género desempeñó un papel crucial. No solo por el papel que las mujeres desempeñaron en estos ámbitos asistenciales, sino también porque su promoción permitió, al menos puntualmente en el periodo aquí estudiado, presentar la dictadura como un proyecto social no solo patriarcal, autoritario y disciplinario, sino también *maternal*, protector y benefactor. De nuevo, la ampliación del marco temporal y un examen del noticiario NO-DO más allá de la representación de la SF, permitiría observar, entre otros aspectos, hasta qué punto estas representaciones *en femenino* de la nación franquista vinculadas a las políticas sociales tuvieron calado en el discurso cinematográfico oficial —es decir, su impacto en la representación del lado más amable de la dictadura—, bajo qué parámetros ideológicos transcurrieron y en qué momento/s histórico/s tuvieron mayor incidencia.

⁸⁶ Este aspecto resulta evidente si se presta atención a la representación del Auxilio Social en la primera etapa de NO-DO (1943-1945), cuya presencia (9 noticias en total) quedó supeditada a las conmemoraciones de su fundación, a la inauguración de centros sociales para madres y niños y a la presencia en los mismos de Franco.

Figuraciones femeninas en la imaginación mítica de la nación

La propaganda del bando nacional se refirió constantemente a los ancestros históricos de la nueva España para justificar el alzamiento militar, legitimar la dictadura e inscribirla en un *continuum* histórico —interesado, selectivo y falsificado— efectivo para sí misma. Sin ser el único mito movilizado, la dictadura buscó sus raíces en el Siglo de Oro y en el reinado de los Reyes Católicos, puesto que este periodo condensaba la más gloriosas gestas nacionales que se pretendían revivir: la expansión imperial y la consecución de la unidad territorial y religiosa.

Los actos políticos de la SF se concibieron, al igual que los de la rama masculina de Falange y en concordancia con el estilo fascista, como puestas en escena o dramaturgias en las que se representaban y se diseminaban los símbolos nacionales (Mosse, 2005), de forma que el corpus doctrinal nacionalista de la SF se canalizó fundamentalmente a través de los espacios, los rituales y los símbolos que la organización adoptó (Richmond, 2004). En el conjunto de la propaganda cinematográfica del bando nacional —difusora de los mitos y las tradiciones inventadas, de cuño nacional-sindicalista, propias del franquismo (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006 y 2011)— la faceta político-simbólica de la SF tuvo un protagonismo notable. Así, su proyección cinematográfica contribuyó profusamente a apuntalar la mitografía franquista, presentándose en este ámbito como un vehículo de consenso, sin mayores fricciones respecto a la evolución del Régimen. El énfasis en el simbolismo y la ausencia de referencias a los contenidos —que fueron la pauta de representación fílmica de sus actos políticos— propiciaron la maleabilidad ideológica de sus Consejos Nacionales y Concentraciones Nacionales: la articulación de una identidad simbólica distintiva de la SF que simultáneamente encajó sin fisuras en la ideología franquista. Aún con todo, en la invocación del pasado mítico por parte de la organización femenina se puede apreciar en un primer momento una vertiente progresiva posteriormente sustituida por otra regresiva o estática.

El corpus simbólico de la SF quedó claramente definido en las primeras producciones cinematográficas del bando nacional realizadas durante la Guerra Civil (*España Azul* de 1937 y *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia* de 1938) y siguió invocándose vivamente en la inmediata posguerra en piezas como *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* y *Nuestra Misión*. La propaganda cinematográfica del bando nacional presentó a la SF como una institución con legitimidad propia, a través de su vinculación en clave de linaje con Isabel la Católica, figura que, como otras, fue objeto de una tergiversación histórica donde lo sacro y lo regio se fundían con la finalidad de presentar el golpe militar como cruzada y reconquista. La elección de la escenografía (Segovia, el Castillo de la Mota); el uso de

su emblema (el símbolo “Y”) y las operaciones de montaje (yuxtaposición, concatenación semántica o sobreimpresión) fueron los mecanismos semánticos empleados para incardinar a la SF en el pasado glorioso y, en paralelo, señalar el liderazgo absoluto de Pilar Primo de Rivera.

La invocación de Isabel la Católica sirvió durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra a la SF para reclamar un papel activo en la construcción del Nuevo Estado. Si la reina castellana podía ser recordada como una mujer que marcó “los derroteros de España” de acuerdo al discurso emitido por Franco en *La Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo*, la SF se presentó como su más digna y directa heredera para continuar su labor y vindicar su participación en “la revolución de la Falange”, tal y como expuso Pilar Primo de Rivera en el *Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina en Segovia*. Mientras que en *Nuestra Misión*, el Castillo de la Mota se presenta como el hogar de la reina Isabel y, por extensión, el de la organización y el de todas las mujeres españolas. Un hogar que no implica clausura, sino reposo, puesto que son las mujeres falangistas, como obreras de vanguardia, las encargadas de velar por el cumplimiento de la revolución nacional, según propone dicho documental. En menor medida, y muy sutilmente, piezas tempranas como *España Azul* y “IV Consejo Nacional” (noticia incluida en *El Noticiero Español*, núm. 30) mostraron a la SF como organización heredera de José Antonio Primo de Rivera y baluarte de la primigenia doctrina falangista. Esta filiación no tuvo continuidad en las pantallas y, cuando lo hizo, como ocurre en *Tarea y Misión* (1944), nos encontramos ante una pieza fundamentalmente destinada a reforzar la autoridad de Franco y moderar el falangismo.

Si en estas primeras producciones se aprecia una dimensión proyectiva en la invocación del pasado, la representación de los Consejos Nacionales en el noticiero de NO-DO se caracterizó por mostrar la faceta estática de la SF. En las piezas informativas se siguió resaltando el simbolismo mítico de los emplazamientos a través de loas en el comentario y un énfasis visual en los monumentos, pero los valores épicos que la narración imprimió a los lugares en la etapa anterior quedaron resumidos en dos elementos fundamentales: la eternidad y perennidad. En última instancia, la narración monocorde y rutinaria de NO-DO y el recurso a un único tropo (las piedras), implicó que la organización quedara ella misma petrificada, contribuyendo de forma temprana a lo que fuera tónica en el noticiero a la hora de difundir los fastos franquistas: la denegación de un tiempo lineal y de la historia misma (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006).

De forma no menos importante, la SF se convirtió en un vehículo que proyectó otra variante a la concepción mítica, esencialista y organicista de la nación española: sus raíces populares a través de los Coros y Danzas. La SF se arrogó esta función y

realizó un rescate selectivo de las tradiciones marcado por la homogeneización de las diferencias de clase y subestatales (Ortiz, 1999). Desde el punto de vista cinematográfico, su primera aparición fue en *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo*. Los rituales allí desplegados —la grandilocuente ofrenda de los frutos de la tierra reconquistada al Caudillo y la exhibición de los bailes tradicionales— sellaron la dimensión simbólica y propagandística que el folclore y el campo tenían dentro del nacional-sindicalismo (“unidad de destino”) y el nacionalismo franquista, y presentaron a las mujeres falangistas como alegorías de la riqueza y la diversidad que de una nación que, como antaño hicieran los Reyes Católicos, quedaba ahora cohesionada por el Caudillo. Más adelante, los Coros y Danzas, ya formalizados como tales en 1942, tendrían gran presencia en NO-DO: como protagonistas de noticias exclusivas y como complemento a la liturgia de los Consejos Nacionales de la SF. La pregnancia de esta imagen acabó convirtiendo a la SF en una institución ritualizada, significativa de la especificidad nacional al desplegar y encarnar sus esencias y límites.

De forma no menos significativa, la SF aunó geografía e historia, espacio y tiempo, al inscribir la exhibición de los bailes y cantos populares en lugares altamente connotados históricamente por remitir a gestas imperiales o a valores consustanciales a la españolidad franquista como el catolicismo. De nuevo, esta faceta simbólica de la organización encajó perfectamente en la amalgama de nacionalismos franquistas y, lo que es más importante, lo hizo sin resultar desafiante desde un punto de vista de género, puesto que aludía a la dimensión conservadora de la temporalidad nacionalista: la representación de lo atávico, auténtico e inerte de la nación, lo que mira al pasado y permite la continuidad del relato nacional (McClintock, 1997; Wenk, 2000; Yuval-Davis, 1997). El protagonismo de los Coros y Danzas en el noticiario, paralelo a la ocultación de los rasgos más dinámicos de la organización, da cuenta del progresivo desfase entre lo femenino visible y su relación con los escenarios donde se visualiza de forma simbólica el poder, entre ellos, el cinematógrafo. A partir de 1944, dentro del imaginario nacionalista proyectado por la cinematografía oficial, la SF acabó desempeñando fundamentalmente el papel de organización portadora de la tradición, representativa de una memoria nacional atemporal y necesaria para sustentar la ideología presente, pero fuera de los cauces estrictamente políticos.

A través de la lente azul, un balance final del Departamento de Cine de la Sección Femenina

Desde sus orígenes, y así constaba en los estatutos fundacionales de la SF (1934), la difusión de la ideología nacional-sindicalista fue la principal actividad encomendada a la rama femenina de Falange. La Guerra Civil, y sus imperativos movilizadores,

propició la creación de una infraestructura propagandística propia, abriéndose un nuevo campo profesional y de actuación para las élites falangistas femeninas. En 1937 se puso en marcha la Regiduría de Prensa y Propaganda de la SF, siendo este uno de los primeros servicios específicos de los que se dotó siguiendo el esquema de la organización homóloga nazi (NS-Frauenschaft). Las actividades de esta Regiduría, realizadas de forma autónoma o en colaboración con los organismos oficiales, abarcaron todos los ámbitos comunicativos: prensa impresa (revistas, folletos y pasquines), emisiones radiofónicas, cartelismo, fotografía y cine.

La creación de su Departamento de Cine, en 1940, obedeció a dos factores: la dejación productiva del DNC al final de la contienda y la voluntad de las diferentes ramas del Movimiento de contar con unos órganos propagandísticos propios y paralelos a los del Estado, pese a que la dirección de estos últimos también estuviera en sus manos (Hernández Robledo, 2003). En los informes relativos a este departamento, la organización expresó asertivamente su independencia, importancia y competencia profesional en el terreno cinematográfico. Esta autonomía se tradujo en el diseño de contenidos y en la producción ejecutiva. La documentación interna de su Regiduría de Prensa y Propaganda y algunos artículos publicados en la revista *Y* dan cuenta de la confianza que la SF tuvo en el poder persuasivo del medio, empleando una retórica menos belicosa y agresiva, pero similar a la del partido y concordante con el clima imperante, donde el cine se consideraba un arma política y vehículo nacionalizador de primer orden. A ojos de la organización femenina, era el medio de comunicación más perfecto y joven, una herramienta clave para difundir los principios de la revolución nacional y un instrumento pedagógico y proselitista con el que se debía contar.

Mediante su Departamento de Cine, la SF trató de establecer una línea de producción propia en torno a dos grandes ejes temáticos: documentales que promocionaran sus diversos servicios y otros destinados al adoctrinamiento de la población femenina, contribuyendo, bajo sus principios, a elevar el nivel espiritual y cultural de la mujer. Entre los temas señalados, constaban asuntos religiosos, lecciones prácticas, biografías de mujeres célebres o el papel de la mujer en la reconstrucción de España. Sin embargo, no se llegaron a producir películas dedicadas a una audiencia específicamente femenina. Su escasa dotación presupuestaria —frente a otros departamentos de la propia organización— y la carestía de material virgen en la España de la posguerra fueron los principales motivos argüidos por la SF para justificar sus limitaciones en este campo. Hasta 1945, este Departamento produjo 9 documentales: un volumen de producción escaso, pero acorde al de otras ramas del Movimiento, como el SEU o el Frente de Juventudes. La producción de este departamento cesó prácticamente con la creación de NO-DO en 1943, entidad que

consumió los recursos cinematográficos nacionales destinados a la producción oficial y, prácticamente, paralizó las iniciativas autónomas falangistas en este área.

La distribución fue otro área de actuación del Departamento de Cine de la SF. La organización distinguía entre producciones no comerciales y otras comerciales, susceptibles de reportarle rédito económico y cuya distribución se confió a Hispania Tobis, S.A. Desde la Regiduría Central de Prensa y Propaganda, se instó a las delegadas provinciales para que ejercieran su poder como autoridad local y conminaran a los empresarios a contratar sus producciones a través de la distribuidora. Sirviéndose de las Delegaciones Provinciales, la SF articuló un sistema de exhibición mixto en el que los filmes se concebían como un complemento en actos propagandísticos de diversa índole, ocupando un lugar destacado en campañas específicas y de carácter transmediático como las dedicadas a la “Mortalidad Infantil”, que concentraron buena parte de los esfuerzos comunicativos de la SF durante el primer franquismo. En este contexto se produjo y se difundió *Nuestra Misión*, pieza que ejemplifica cómo para Falange, y por extensión para la SF, la política social era un mecanismo nacionalizador y propagandístico clave que debía subrayarse con campañas de promoción inmediatas y específicas (Molinero, 2005).

Tras la creación de NO-DO, la Regiduría Central de Prensa y Propaganda fue el órgano mediador para conseguir, a través de la Delegación Nacional de Propaganda, que la entidad oficial filmara sus actividades y las incluyera en el noticiario. De las 25 noticias protagonizadas por la SF entre 1943 y 1945, tenemos constancia de que cuatro fueron filmadas a instancias de la organización. Aunque también indicamos que no siempre estas peticiones quedaron consignadas por escrito (Hernández Robledo, 2003) y que, en los informes relativos a su actividad cinematográfica, la organización siempre señaló que dichas informaciones se incluyeron por petición suya. Respecto a los documentales realizados por NO-DO y protagonizados por la SF, tanto *Tarea y Misión* (1944) como *Academia Isabel la Católica* (Luis Suárez de Lezo, 1944) se produjeron por demanda de la SF. Por tanto, su doble posición de organización estatal y rama femenina de Falange, confirió a la SF un notable grado de autonomía e influencia — términos siempre relativos aplicados a la organización (Richmond, 2004)— en el ámbito cinematográfico: si bien no hasta el punto de controlar los parámetros de su representación, sí, al menos, para lograr un protagonismo en las pantallas cinematográficas negado al resto de la población femenina⁸⁷.

Por otra parte, a diferencia de otras áreas donde las mujeres falangistas actuaron, el cinematógrafo no constituía, al menos en España, una actividad previamente feminizada. Como ya apuntamos, fueron los imperativos patrióticos y

⁸⁷ Así, en términos cuantitativos, y basándonos en los títulos de las noticias que ofrecen los sumarios del noticiario NO-DO, el “resto de mujeres españolas” habría protagonizado tan solo 14 noticias durante el periodo aquí estudiado (1943-1945), frente a las 25 dedicadas a la SF y las 9 relativas al Auxilio Social.

propagandísticos de la Guerra Civil los que generaron un campo de actuación y discursivo finalmente malogrado. Así, la participación de la SF en el ámbito cinematográfico puede insertarse dentro de un proyecto político falangista fallido que trató de articular un sistema de propaganda integral —a través de los medios de comunicación de masas y los mecanismos sociales de encuadramiento— destinados al adoctrinamiento, la movilización y la nacionalización de la población.

En este estudio hemos procurado inscribir las producciones propagandísticas protagonizadas por la SF en un entramado propagandístico más amplio, en el que los discursos cinematográficos —como ya señalaran y aplicaran, a propósito de la propaganda bélica del bando nacional, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2011)— no se gestaron de forma aislada, sino que lo hicieron en relación con los mensajes emitidos por otros medios de comunicación. En particular, hemos prestado atención al principal órgano impreso de la organización durante el periodo aquí estudiado (la revista *Y*) y hemos descrito mínimamente, a partir de estudios previos y documentación oficial, el carácter transmediático de su propaganda. Se ha ofrecido, por tanto, una aproximación muy preliminar pero que creemos apunta una fructífera vía de estudio, si bien compleja por su magnitud: el examen global de su infraestructura mediática y de las líneas ideológicas y mensajes presentes en los diferentes ámbitos (revistas, radio y cine) para evaluar el papel que los medios de comunicación de masas controlados en mayor o menor grado por la SF ejercieron como instrumento destinado al adoctrinamiento, aculturación y socialización de la población femenina.

Por último, esta investigación se ha focalizado en un periodo histórico radical y en un objeto de estudio muy concreto, para examinar cómo el aparato cinematográfico franquista difundió en clave de género la españolidad propugnada por la dictadura. En este sentido, la entidad oficial NO-DO sigue constituyendo una fuente de estudio de especial interés para analizar cómo las identidades culturales de género (y, en particular, la feminidad) y nación se renegociaron en la esfera pública y en pantallas cinematográficas en otros momentos de (re)definición ideológica del Régimen —y, por ende, de la españolidad—, así como para evaluar su contenido y alcance en función de dinámicas socio-políticas de carácter transnacional como, por ejemplo, las demandas de la sociedad capitalista y de consumo que, sin duda, desde finales de los 50, volvieron a agudizar las tensiones entre tradición y modernidad a la hora de articular el modelo hegemónico de feminidad española y pautar los cauces de su participación social.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Bibliografía

I. Fuentes primarias

Artículos en prensa diaria y revistas

- F. C. de A. (1938). "Cine nacionalsindicalista", en *Y*, núm. 1, febrero, p. 40.
- FERNÁN, Fernando Alonso Casares (1940). "Misión del cine", en *Y*, núm. 32, septiembre, (s/p).
- FERRARI BICHOLL, Enrique (1940). "Cómo lucha las divulgadoras rurales", en *Y*, núm. 31, agosto, pp. 18-19.
- FOXÁ, Agustín de (1938). "Dos muchachas de Brunete", *Y*, núm. 1, febrero, p. 29.
- FRANCO, Francisco (1936). "La patriótica alocución del Caudillo", en *ABC Sevilla*, 26 de julio, pp. 4-5.
- NEVILLE, Edgar (1938). "Las futuras películas españolas", núm. 2, en *Y*, marzo, p. 84.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar (1938). "Historia de la Sección Femenina. La propaganda", en *Y*, núm. 3, abril.
- ___ (1939). "Mensaje de la Paz a la Sección Femenina de Falange Española y de las JONS", *Y*, núm. 14, abril.
- ___ (1943). "Lo que nos queda por hacer", *Y*, núm. 68, septiembre.
- RUIZ CRESPO, Esperanza (1943). "El tiempo a nuestro favor", en *Y*, núm. 60, enero.
- SÁNCHEZ DEL ARCO, Manuel (1940). "Consigna de la Mejor Falangista", en *ABC*, 20 de enero, p. 9.
- S/F (1938). Organigrama de la Sección Femenina, en *Y*, núm. 1, febrero.
- S/F (1939). "Gran Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo", en *Y*, núm. 15, mayo.
- S/F (1939). Monográfico dedicado a la I Concentración Nacional de la Sección Femenina en Medina del Campo, en *Y*, núm. 16, junio.
- S/F (1940). "Festival artístico en el Capitol", en *ABC*, 2 de febrero.
- S/F (1943). "Heroica historia del cine evocada en 18 de julio", en *Primer Plano*, núm. 144, 18 de julio, pp. 4-5.
- S/F (1944). "Foto-reportaje sobre La II Concentración Nacional en El Escorial", en *Y*, núm. 78, julio.
- S/F (1944). "Han pasado cinco años... 1939-1944", en *Y*, núm. 78, julio.
- WERNER, Carmen (1939). "Misión y estilo del crucero de la Sección Femenina", *Y*, núm. 21, octubre.

Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina

- Actividad de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda durante el año 1940 (informe sin datar). AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Circular núm. 1 de la Sección de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina con instrucciones sobre dicho servicio, en *Boletín del Movimiento de Falange Tradicionalista y de las JONS*, 1/3/1938, núm. 15, pp. 187-188.
- Circular s/n: Instrucciones sobre la distribución de los filmes, Madrid, 27/11/1941. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 604.
- Circular núm. 16 de la Regiduría de Prensa y Propaganda, Madrid, 22/4/1942. AGA, Cultura: 3/51.41 Caja 596.
- Circular núm. 23 de la Regiduría de Prensa y Propaganda, Madrid, 8/8/1942. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 596.
- Circular núm. 37: Instrucciones sobre la distribución de los filmes, Madrid, 4/2/1943. AGA, Cultura: 3/51.41 Caja 604.
- Circular núm. 56: Campaña Mortalidad Infantil. Madrid, 8/7/1943. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 596.
- Circular núm. 59: Instrucciones Campaña Mortalidad Infantil. Madrid, 21/9/1943. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 596.
- Circular núm. 481: Distribución de Imágenes 1049 sobre el Servicio Social, Madrid, sin fecha. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 596.
- Contrato de distribución de *Nuestra Misión* entre Sección Femenina e Hispano Tobis, S.A. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 604.
- Concentración Nacional de las Falanges Femeninas en Honor del Caudillo y del Ejército español (folleto). Medina del Campo, 30/5/1939. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Departamento de Radio y Cine. Labor realizada en 1940. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Departamento de Cine. Labor realizada en 1941. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Departamento de Cine. Labor realizada en 1942. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Distribución de los Documentales de Sección Femenina Durante el Año 1942. AGA, Cultura: 3/51.41, Caja 629.
- Funcionamiento Interior de la Sección Cine de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional de la Sección Femenina. AGA, Cultura: 3/51.41 Caja 604.

- Labor realizada en el Departamento de Propaganda durante el año 1943, AGA, Cultura: (3) 51.41. Caja 629.
- Labor realizada en el Departamento de Propaganda durante el año 1944, AGA, Cultura: (3) 51.41. Caja 629.
- Labor realizada por el Departamento de Cine Durante el año 1946. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 630.
- Labor realizada en el Departamento de Cine en el año 1950. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 633.
- Labor realizada en el Departamento de Cine en el año 1951. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 633.
- Labor realizada en el Departamento de Cine en el año 1952. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 633.
- Labor realizada en el Departamento de Cine en el año 1953. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 633.
- Nota informativa cumplimiento del rodaje III Campeonatos de Nacionales de la Sección Femenina. Madrid, 13/4/1943. AGA. Cultura: 3/49.1 21. Caja 649.
- Orden de rodaje II Concentración Nacional de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Delegación Nacional de Propaganda. Madrid, 16/10/1943. AGA, Cultura: 3/49.1 21. Caja 649.
- Orden de rodaje Acto de paso de Flechas Azules a la organización. Delegación Nacional de Propaganda. Madrid, 14/10/1943. AGA, Cultura: 3/49.1 21. Caja 649.
- Presupuesto de tres documentales cortos de la Sección Femenina. (1941), AGA, Cultura: 3/ 51.41. Caja 604.
- Resumen general del servicio de Prensa y Propaganda, 1941. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Resumen de la labor realizada durante el año 1943 por la Regiduría de Prensa y Propaganda. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.
- Tarea: La Sección Femenina Y El Cinematógrafo (sin datar). AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 604.

Fondos Nueva Andadura. Real Academia de la Historia

- Circular núm. 109 de la Delegada Nacional dirigida las Camaradas Jefe Provincial, Burgos, 31/8/1938, RAH/ANA, Serie Azul, Carpeta 2.
- Circular núm. 127 de la Delegada Nacional dirigida a la Camarada Jefe Provincial, 24/2/1939, RAH/ANA, Serie Azul, Carpeta 2.

- Modificación de la circular núm. 20: Norma sobre la campaña contra la mortalidad infantil, 23/6/1943, RAH/ANA, Serie azul, Carpeta 27-2.
- Circular núm. 47. Serie A de la Delegada Nacional, Madrid, 19/10/1952, AGA, Cultura: 51.41, Caja 633.

Otras publicaciones oficiales

- *Anuario del Espectáculo 1944-1945*, Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- *La sanidad infantil y maternal en España. Su organización actual, servicios que comprende y legislación vigente*, núm. 153-154, noviembre-diciembre, 1950. Madrid: Publicaciones al Servicio de España y del Niño Español.
- *La Sección Femenina. Historia y organización*. Madrid: FET y de las JONS, 1952.

II. Fuentes secundarias

AGUILAR, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.

ALCALDE, Carmen (1996). *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Madrid: Visor.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón (2000). *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

ÁLVAREZ JUNCO, José (2004). "Mitos de la nación en guerra", en JULIÁ, Santos (coord.), *República y Guerra Civil. Historia de España Menéndez Pidal*, vol. XL, Madrid: Espasa Calpe, pp. 635-682.

AMADOR CARRETERO, Pilar (2003). "La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica", en *Feminismo/s*, 2, pp. 101-120.

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económico de México.

ANDREU MIRALLES, Xavier (2011). "Retratos de familia (nacional): Discursos de género y de nación en las culturas liberales españolas de la primera mitad del siglo XIX", en SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferran (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 79-111.

ARCHILÉS, Ferran (2011). "Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea", en SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferran (eds.), *Estudios sobre nación y nacionalismo en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 245-330.

ARESTI, Nerea (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: UPV/EHU.

___ (2012). "Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930", en AGUADO, Ana y YUSTA, Mercedes (coords.), *Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España (s. XIX-XX)*, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série, 42: 2, pp. 55-72.

BALLESTEROS, Isolina (1999). "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, pp. 51-72.

BARNOUW, Erik (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

BARRACHINA, Marie-Aline (1986). "La Section féminine de la Phalange espagnole. L'exclusion du politique comme aboutissement d'un discours survalorisant", en THALMANN, Rita (ed.), *Femmes et Fascismes*. París: Éditions Tierce.

___ (1991). "Ideal de la Mujer Falangista. Ideal Falangista de la Mujer", en *Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura, pp. 214-215.

___ (1996). "Lieux et espaces dans la représentation du réseau des activités de la Section féminine de la Phalange", en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 24, pp. 176-188.

BENET, Vicente (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

BENET, Vicente y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2013). "La españolada en el cine", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA, pp. 560-591.

BEN-GHIAT, Ruth (2001). *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.

BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (eds.) (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.

BHABHA, Homi K. (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

BILLING, Michael (2006). *Nacionalisme banal*. Catarroja: Afers.

BIZCARRONDO, Marta (1996). "Cuando España era un desfile: el Noticiero Español", en DEL AMO, Alfonso, *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 73-90.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada (1999). *Armas femeninas para la contrarrevolución: La Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga: Atenea. Estudios de la Mujer de la Universidad de Málaga.

___ (2000). "Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: Sumisión, poder y autonomía", en CERRADA JIMÉNEZ, Ana I. y SEGURA GRAÍÑO, Cristina (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid: Al-Mudayna-AEIHM.

- ___ (2001). "Teoría, fuentes y metodología para la historia de las mujeres durante el primer franquismo en Aragón", en UBIETO, Agustín (ed.), *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI*, Alcorisa 17-19 de diciembre de 1999. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza.
- ___ (2003). *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ___ (2013). "Mujeres y nación: Ser españolas en el siglo XX", en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA, pp. 168-206.
- BOCK, Gisela (1994), "Nazi Gender Policies and Women's History", en THÉBAUD, Françoise (ed.), *A History of Women in the West. Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*. Massachusetts: Harvard University Press.
- BOCK, Gisela y THANE, Pat (eds.) (1996). *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid: Cátedra.
- BORAU, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/ Alianza Editorial.
- BUGALLO, Ana C. (2002). "Y la mirada se hizo carne: Mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta", en MEDINA, Raquel y ZECCHI, Barbara (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, pp. 213-234.
- BURKE, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- BUSTO MIRAMONTES, Beatriz (2012). "El poder del folklore: los cuerpos en NO-DO", en *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815003> (Última consulta: 5 de mayo de 2014).
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAINE, Barbara y SLUGA, Glenda (2000). *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea Ediciones.
- CAMPORESI, Valeria (1993). *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfan.
- ___ (1997). "La españolada histórica en imágenes", en YRAOLA, Aitor (ed.). *Historia contemporánea de España y cine*. Madrid: UAM, pp. 139-148.
- CÁNOVAS, Joaquín (1990). "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña en los años veinte", en *Archivos de la Filmoteca*, 6, pp. 14-35.
- ___ (2007). "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", en BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 25-36.

- CARABIAS ÁLVARO, Mónica (2003). *Imágenes de una metáfora circunstancial: la mujer falangista como mujer moderna (Y. Revista Para La Mujer, 1938-1940)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CASERO, Estrella (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CASTRO DE PAZ, David (coords.) (2009). *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. La Coruña: Universidad de la Coruña.
- CENARRO, Ángela (2006). *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*. Barcelona: Crítica.
- ___ (2011). "Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español", en AGUADO, Ana y ORTEGA, M^a Teresa (eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia y Granada: Universitat de València y Universidad de Granada, pp. 229-252.
- CHARTIER, Roger (1993). "De la Historia Social de la Cultura a la Historia Cultural de lo Social", en *Historia Social*, 17, pp. 96-103.
- COCA HERNANDO, Rosario (1998). "Towards a New Image of Women under Franco: The Role of Sección Femenina", en *International Journal of Iberian Studies*, 11: 1, pp. 5-13.
- COTT, Nancy F. (1989). "Comment on Karen Offen's "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", en *Signs*, 15: 1, pp. 203-205.
- CROFTS, Stephen (1993). "Reconceptualizing national cinema/s", en *Quarterly Review of Film and Video*, 14: 3, pp. 49-67.
- CRUSELLS, Magí (2000). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CUBITT, Geoffrey (1998). "Introduction", en CUBITT, Geoffrey (ed.), *Imagining Nations*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-18.
- DANIEL, Ute (2005). *Compendio de historia cultural. Teorías, prácticas, palabras clave*. Madrid: Alianza Editorial.
- DE CERTEAU, Michel (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- DE GRAZIA, Victoria (1989). "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", en *The Journal of Modern History*, 61: 1, pp. 53-58.
- ___ (1992). *How fascism ruled women. Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.
- DE LA FUENTE, Inmaculada (2006). *La roja y la falangista. Dos hermanas en la España del 36*. Barcelona: Planeta.
- DEL AMO, Alfonso (ed.) (1996). *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

- DE LAURETIS, Teresa (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- DELGADO BUENO, María Beatriz (2009). *La Sección Femenina en Salamanca y Valladolid durante la Guerra Civil. Alianzas y Rivalidades*, Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DEL RINCÓN, Fernanda (1982). "Mujeres azules en la guerra civil" en *Estudis d'Historia Contemporània del País Valencià. La guerra civil espanyola*, núm. 7, pp. 45-68.
- DEL RÍO CISNEROS, Agustín (comp.) (1976). *José Antonio Primo de Rivera. Escritos y Discursos. Obras Completas (1922-1936)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Disponible en línea en: <http://www.rumbos.net/ocja/> (Última consulta: 5 de mayo de 2014).
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (1999). "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich", en *Archivos de la Filmoteca*, 33, pp. 35-59.
- ___ (1997). "La ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 6, pp. 23-28.
- ___ (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- DI FEBBO, Giuliana (1988). *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona: Icaria.
- ___ (1991). "El 'Monje Guerrero': identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil", en VV.AA., *Las mujeres y la Guerra Civil española*. Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 202-209.
- ___ (2002). *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- DONAPETRY, María (2006). *Imagi/nación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- EDENSOR, Tim (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Londres: Berg.
- ELEY, Geoffrey y SUNY, Ronald Grigor (1996). "From the Moment of Social History to the Work of Cultural Representation", en ELEY, Geoffrey y SUNY, Ronald Grigor (eds.), *Becoming National: A reader*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-38.
- ELLWOOD, Sheelagh (2001). *Historia de Falange Española*. Madrid: Crítica. Biblioteca de Bolsillo.
- ENDERS, Victoria Lorée (1992). "Nationalism and Feminism: The Sección Femenina of the Falange", en *History of European Ideas*, vol. 15, n. 4-6, pp. 673-680.
- ___ (1999). "Problematic portraits: the ambiguous historical role of the Sección Femenina of Falange", en ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela Beth (eds.),

Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain. Nueva York: New York University of New York Press, pp. 375-397.

ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela Beth (eds.) (1999). *Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain.* Nueva York: New York University of New York Press.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972). *La guerra de España y el cine.* Madrid: Editora Nacional.

FORBES, Jill y STREET, Sarah (2000). *European Cinema: An Introduction.* Nueva York: Palgrave.

FRANCO RUBIO, Gloria (2009). "De la vida doméstica a la presencia pública: Las mujeres en las cortes franquistas", en PEREZ CANTÓ, P. (ed.). *De la democracia ateniense a la democracia paritaria.* Barcelona: Icaria, pp. 739-753.

GALLEGO, María Teresa (1983). *Mujer, Falange y Franquismo.* Madrid: Taurus.

GARCÍA CARRIÓN, Marta (2007). *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

___ (2010). "Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931", en *Nuevos horizontes del pasado.* Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, 2010.

___ (2011). "Escribir sobre cine para hablar de España: discurso de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta", en SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferran (eds.). *Estudios sobre nación y nacionalismo en la España contemporánea.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 169-202.

___ (2013a). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936).* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

___ (2013b). "Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)", en *Ayer*, 90, pp. 115-137.

GELLNER, Ernest (2008). *Naciones y nacionalismo.* Madrid: Alianza Editorial.

GIL GASCÓN, Fátima y GÓMEZ GARCÍA, Salvador (2010). "Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1937-1959)", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 16, pp. 131-143.

GIL GASCÓN, Fátima y CABEZA DEOGRACIAS, José (2012). "Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975)", en *Historia y Comunicación Social*, 17, pp. 195-216.

GILL, Rosalind (2007). *Gender and the Media.* Cambridge: Polity Press.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (2009). *Arte y Estado.* Madrid: Biblioteca Nueva.

GÓMEZ CUESTA, Cristina (2000). "La Sección Femenina y su Modelo de Mujer: un discurso contradictorio", en ÁLVAREZ, A. (et al), *El siglo XX: balance y perspectivas.* Valencia: Fundación Cañada Blanch, pp. 195-204.

___ (2009). "Entre la flecha y el altar: el adoctrinamiento femenino del franquismo. Valladolid como modelo, 1939-1959", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 31, pp. 297-317.

GÓMEZ VAQUERO, Laura y OROZ, Elena (2014, en prensa). "Uniformes, mantillas et mini-jupes. Tensions dans les rôles de genre pendant le franquisme au sein de l'œuvre de Vicenç Lluch", en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y FEENSTRA, Pietsie (dirs.), *Histoire et culture à l'épreuve du cinéma espagnol*, París: Armand Collin.

GRAHAM, Helen (1995a). "Women and Social Change", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press, pp. 110-111.

___ (1995b). "Gender and the state: women in the 1940s", en GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (eds.), *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Oxford: Oxford University Press, pp. 182-195.

GRIFFIN, Roger (1991). *The Nature of Fascism*. Londres: Pinter Publishers.

___ (2010). *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Hitler y Mussolini*. Madrid: Akal.

GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Madrid: Península.

___ (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Fimoteca Española.

___ (1997). "Prólogo. Voces que mienten", en ÁVILA, Alejandro. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS, pp. 11-17.

HALL, Stuart (1989). "Cultural Identity and Cinematic Representation", en *Framework*, núm. 36, pp. 68-81.

___ (1992). "The Question of Cultural Identity", en HALL, Stuart; HELD, David y MCGREW, Anthony (eds.). *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press.

___ (1997). "The Work of Representation", en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE and The Open University, pp. 13-74.

___ (2003). "Encoding, Decoding", en DURING, Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 507-517 [2ª edición].

HASKELL, Molly (1975). *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*. Londres: New English Library.

HAYWARD, Susan (1993). "Introduction: Defining the 'national' of a country's cinematographic production", en *French National Cinema*. Londres: Routledge, pp. 1-16.

___ (2000). "Framing National Cinemas", en HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (eds.). *Cinema and Nation*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 81-94.

HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel (2003). *Estado e información: el NO-DO al servicio del Estado unitario (1943-1945)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

- HIGSON, Andrew (1995). *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (2000). *Cinema and Nation*. Londres/Nueva York: Routledge.
- HOBBSAWM, Eric (1991). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (eds.). (2012). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HOFFMANN, David (2000). "Mothers in the Motherland: Stalinist Pronatalism in its Pan-European Context", en *Journal of Social History*, 34: 1, pp. 35-54.
- HUNT, Lynn (1992). *The family romance of the French Revolution*. Londres/Nueva York: Routledge.
- ___ (1989). "Introduction: History, Culture, and Text", en HUNT, Lynn (ed.). *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- IGLESIAS, Gema (1997). *La propaganda en las guerras del siglo XX*. Madrid: Arco Libros.
- JARVIE, Ian (2000). "National cinema: a theoretical assessment", en HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (eds.). *Cinema and Nation*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 69-80.
- JULIÁ, Santos. (2004). *Historia de las dos Españas*. Madrid: Taurus.
- KANDIYOTI, Deniz (1991). "Identity and its Discontents: Women and the Nation", en *Millenium. Journal of International Studies*, 20: 3, pp. 429-443.
- KINDER, Marsha (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- LABANYI, Jo (1996). "Women, Asian Hordes and the Threat to the Self in Giménez Caballero's Genio de España", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, pp. 377-387.
- ___ (1999). "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo", en *Archivos de la Filmoteca*, 32, pp. 23-42.
- ___ (2002). "Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Activists", en FERRAN, O. y Green, K. (eds.). *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain. A World of Difference(s)*. Nueva York: Routledge.
- LANDES, Joan B. (2001). *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Londres: Cornell University Press.
- LLORENTE, Ángel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- MAINER, José Carlos (1971). *Falange y literatura*. Madrid: Labor.
- MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos (2003). "La Educación Física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista", en *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 3: 10, pp. 83-100. Disponible en línea en

<http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.htm> (Última consulta: 12 de febrero de 2014).

MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio (2000). *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República española*. Madrid: Fragua.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

MATUD JURISTO, Álvaro (2007). *El cine documental de NO-DO (1943-1981)*. Tesis doctoral inédita: Universidad Complutense de Madrid.

McCALL, Leslie (2005). "The Complexity of Intersectionality", en *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30: 3, pp. 1771-1800.

McCLINTOCK, Anne (1993). "Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family", en *Feminist Review*, 44, pp. 61-80.

___ (1997). "No Longer in a Future Heaven. Nationalism, Gender and Race", en McClINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.). *Dangerous Liaisons, Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 89-112.

McLANE, Betsy A. (2012). *A New History of Documentary Film*. Nueva York: Continuum.

MELLÓN, Joan Antón (2009). "Las concepciones nucleares, axiomas e ideas-fuerza del Fascismo Clásico (1919-1945)", en *Revista de Estudios Políticos*, 146, pp. 49-79.

MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo y MEDINA DOMÉNECH, Rosa (2003). "Ausencia y primor: Mujer, tecnologías médicas e identidad nacional en el discurso visual de NO-DO," en AMADOR CARRETERO, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (eds). *X Coloquio Internacional de la AEIHM. Representación, Construcción e Interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*, pp. 395-403. Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno.

MOLINERO, Carme (2005). *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra.

MORCILLO, Aurora G. (1999). "Shaping True Catholic Womanhood. Francoist Educational Discourse on Women", en ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela Beth (eds.), *Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain*. Nueva York: New York University of New York Press.

___ (2000). *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. Illinois: Northern Illinois University Press.

MOSSE, George L. (2005). *La nacionalización de las masas*. Madrid: Marcial Pons.

MULVEY, Laura (1988). "Placer visual y cine narrativo", en *Eutopías*, 2ª época, 1.

- NASH, Mary (1993). "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939", en DUBY Georges y PERROT Michelle, *Historia de las mujeres*. Tomo 5. Madrid: Taurus, pp. 627-645.
- ___ (1994). "Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España", en *Historia Social*, núm. 20, pp. 151-172.
- ___ (1996a). "Political Culture, Catalan Nationalism, and the Women's Movement in Early Twentieth-Century Spain", en *Women's Studies International Forum*, 19: 1-2, pp. 45-54.
- ___ (1996b). "Pronatalismo y maternidad en la España franquista", en BOCK, Gisela y THANE, Pat (eds.) (1996). *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, Madrid: Cátedra, pp. 279-307.
- ___ (1999a). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Barcelona: Taurus.
- ___ (1999b). "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth Century Spain", en ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela Beth (eds.). *Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain*. Nueva York: University of New York Press, pp. 25-50.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós. [1991].
- ___ (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: IVAC/Filmoteca de Valencia.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (2006). *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid: Marcial Pons.
- OFER, Inbal (2009). *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*. Portland: Sussex Academic Press.
- OFFEN, Karen (1988). "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", en *Signs*, 14: 1, pp. 119-157.
- OROZ, Elena (2013). "Women in blue staging the nation: The gendered articulation of the 'New State' in early Francoist propaganda documentaries", *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 5: 1, pp. 19-33.
- ORTIZ, Carmen (1999). "The Uses of Folklore by the Franco Regime", en *The Journal of American Folklore*, 112: 446, pp. 479-496.
- ___ (2012). "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange", en *Gaceta de Antropología*, 28, (3) [<http://hdl.handle.net/10481/22987>].
- PATEMAN, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- PAVLOVIC, Tatjana (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Nueva York: State University of New York Press.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (1991). *Creando la realidad. El cine informativo 1985-1945*. Barcelona: Ariel.

- PAZ, María Antonia (2003). "Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través de NO-DO", en *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres* (AEIHM, 17-19 abril 2002, Madrid). Madrid: Archiviana, pp. 293-317.
- PAZ, María Antonia y CORONADO, Carlota (2005). "Mujer y formación profesional durante el franquismo: NO-DO, 1943-1975", en *Pandora, Revue d'Études Hispaniques*, 5, pp. 133-145.
- PEMARTÍN, Julián (1941). *Teoría de la Falange*. Madrid: Editora Nacional.
- PERDIGUERO, Enrique, BALLESTER, Rosa y CASTEJÓN, Ramón (2007). "Films in Spanish Health Education: The Case of Child Health (1928-1936)", en *Hygiea Internationalis*, 6:2, pp. 69-97.
- PLANTINGA, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PRESTON, Paul (2011). *Franco*. Barcelona: Debolsillo.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar (1942). *Discursos, circulares, escritos*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.
- ___ (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.
- QUIROGA, Alejandro (2008). *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- RAMOS LOZANO, María del Pilar (2011). *Comunicación y Estrategias Organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones NO-DO, 1943-1953*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- RICHARDS, Michael (1999). *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona: Crítica.
- RICHMOND, Kathleen (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange (1934-1959)*. Madrid: Alianza Editorial.
- RIDRUEJO, Dionisio (2007). *Casi unas memorias*. Barcelona: Ediciones Península.
- ROCA I GIRONA, Jordi (1997). *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la posguerra española*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales.
- ROSEN, Marjorie (1974). *Popcorn Venus*. Nueva York: Avon.
- RODRÍGUEZ, Saturnino (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2008). *Un franquismo de cine*. Madrid: Rialp.
- RUIZ FRANCO, Rosario (1997). *Mercedes Fórmica (1916)*. Madrid: Ediciones del Otro.
- ___ (2007). *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SALA NOGUER, Ramón (1993). "La memoria del franquismo", en *Archivos de la Filmoteca*, 15, pp. 31-39.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

___ (2009a). "Propaganda y mitografía en el cine nacional", en CASTRO DE PAZ, José Luis y CASTRO DE PAZ, David (coords.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. La Coruña: Universidad de la Coruña, pp. 79-95.

___ (2009b). "NO-DO y las celadas del documento audiovisual", en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, núm. 4. Disponible en línea en <http://ceec.revues.org/index2703.html> (Última consulta: 5 de mayo de 2014).

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.

SAZ CAMPOS, Ismael (2003). *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons.

___ (2004). *Fascismo y franquismo*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

SCHLESINGER, Philip (2000). "The sociological scope of 'national cinema'", en HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (eds.). *Cinema and Nation*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 17-28.

SCOTT, Joan W. (2008a). "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en *Género e historia*. México: FCE, Universidad Autónoma de la Universidad de México, pp. 48-74.

___ (2008b). "Algunas reflexiones adicionales sobre género y política", en SCOTT, Joan W., en *Género e historia*. México: FCE, Universidad Autónoma de la Universidad de México, pp. 245-269.

SERNA, Justo y PONS, Anacleto (2005). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Ediciones Akal.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002). *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós.

SMITH, Anthony D. (1991). *National Identity*. London: Penguin.

___ (2000). "Images of the nation. Cinema, art and national identity", en HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (eds.). *Cinema and Nation*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 41-53.

SORLIN, Pierre (1996). *Italian National Cinema 1896-1996*. Londres: Routledge.

___ (1997). "¿Existen los cines nacionales?", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 7, pp. 33-40.

SPACKMAN, Barbara (1995). "Fascist Women and the Rethoric of Virility", en PICKERING-IAZZI, Robin (ed.). *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 100-120.

- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.
- SUEIRO SEOANE, Susana (2007). *Posguerra: publicidad y propaganda (1939-1959)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- THOMPSON, John B. (1995). *The Media and Modernity*. Malden: Polity Press.
- TRANCHE, Rafael R. (2007). "El concepto de tradición y unidad en el cine nacional durante la Guerra Civil española", en BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 51-60.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española [8ª edición].
- ___ (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- TRIANA TORIBIO, Núria (2003). *Spanish National Cinema*. Londres/Nueva York: Routledge.
- WALSH, Michael (1996). "National cinema, national imaginary", en *Film History*, 8:1, pp. 5-17.
- WENK, Silke, (2000). "Gendered Representations of the Nation's Past and Future", en BLOM, Ida, HAGEMANN, Karen y HALL, Catherine (eds.), *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. Nueva York/Oxford: Berg, 63-77.
- YUVAL-DAVIS, Nira. (1996). "Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía", en *Arenal*, 3: 2, pp. 163-175.
- ___ (1997). *Gender & Nation*. Londres: SAGE.
- YUVAL-DAVIS, Nira y ANTHIAS, Floya (1989). "Introduction", en YUVAL-DAVIS, Nira y ANTHIAS, Floya (eds.), *Women-Nation-State*. Londres: Macmillan, pp. 1-15.
- ZECCHI, Barbara (2002). "Contradicciones del discurso femenino franquista (El Ventanal)", en MEDINA, Raquel y ZECCHI, Barbara (eds.). *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, pp. 195-212.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1999). *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Episteme.

APÉNDICES

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ENTRE EL YUGO Y LA FLECHA. IDENTIDAD NACIONAL Y DE GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA SECCIÓN FEMENINA

Elena Ortega Oroz

Dipòsit Legal: T 771-2015

Índice

Circular núm. 1 de la Sección de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina con instrucciones sobre dicho servicio, en *Boletín del Movimiento de Falange Tradicionalista y de las JONS*, 1/03/1938, núm. 15, pp. 187-188.

Organigrama de la Sección Femenina en 1938

Tarea. La Sección Femenina y el Cinematógrafo

Funcionamiento Interior de la Sección Cine de la Regiduría Central de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional

Departamento de Cine. Labor realizada en 1941. AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 629.

Circular núm. 37 de la Regiduría de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina Instrucciones sobre la distribución de los filmes, Madrid, 4/02/1943.

Nota informativa cumplimiento del rodaje III Campeonatos de Nacionales de la Sección Femenina. Madrid, 13/04/1943.

Certificado de Censura del documental *Romance en la pradera*, producido por la Sección Femenina. Madrid, 16/09/1942

del Nacional-sindicalismo y la organización.

Nuestra ideología sola no podría conquistar España. Ideas malas han triunfado e ideas buenas se han hundido. La ideología triunfa o fracasa a la larga según es su propaganda. Por eso, la necesita como fuerza. Propaganda en nosotros es exclusivamente una exteriorización del ideal Nacional-sindicalista; éste va de dentro a fuera, es el retrato de una gran verdad, y para que ésta sea bien conocida hay que llevársela a la gente, hay que hacérsela sentir a todo el mundo, tan fuertemente, tan eficazmente, que nunca jamás vuelvan a desgarrarse de ella.

La Prensa será informativa, y, a su vez, instructiva.

SU CONTENIDO

Prensa y Propaganda contiene ocho Negociados, que son los siguientes:

CUADRO

- 1.º Enlace con el servicio general de Prensa y Propaganda.
- 2.º Redactores y escritores.
- 3.º Prensa Femenina Falangista.
- 4.º Censura Femenina.
- 5.º Biblioteca Femenina.
- 6.º Boletín de la Sección Femenina.
- 7.º Propaganda Femenina.
- 8.º Museo de la Sección Femenina.

NEGOCIADO NUMERO 1.—SU ORGANIZACION

Enlace con el servicio general de Prensa y Propaganda

a) Toda Regidora Provincial deberá conseguir la colaboración necesaria de la Prensa y Propaganda del Estado.

b) Establecerá la comunicación entre la Sección Femenina con los Servicios de Prensa (periódico local, radio).

c) Someterá todos los asuntos relacionados con la propaganda mediante su intervención como Vocal al Consejo Provincial de Prensa y Propaganda.

d) Facilitará a la Delegación Provincial de Propaganda el control que debe ejercer sobre los servicios relacionados con ella, a fin de que rija un riguroso criterio de unidad.

NEGOCIADO NUMERO 2.—REDACTORAS Y SUSCRIPTORAS

Facilita la labor del servicio de Prensa y Propaganda. Cada provincia deberá tener organizado un fichero con nombres de periodistas y escritoras de su provincia. El fichero estará organizado alfabéticamente. Adjunto remito una ficha número 1, que deberéis devolver rellena y con cuya copia os quedaréis en la provincia. Análoga a esta ficha haréis vosotras una para las locales de vuestra provincia, para saber exactamente con qué cuadro de colaboración contáis en cada localidad.

El fichero provincial de las Regidoras locales lo haréis por duplicado, enviando una a esta Central.

NEGOCIADO NUM. 3.—PRENSA FALANGISTA FEMENINA

COMPRENDE: 1.º *La revista nacional titulada "Y"*, que se publica mensualmente, y que debe llegar hasta el hogar más humilde y más lejano de toda familia de Falange, puesto que esta revista contendrá la doctrina, las normas de la Sección Femenina, y será un medio práctico y económico para la enseñanza doctrinaria de la mujer.

2.º Todo servicio provincial y local de Prensa y Propaganda tendrá un número de revistas "Y". Mediante un recibo que firmarán al entregarles el número

Prensa y Propaganda de la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S.

CIRCULAR NUMERO 1 SU MISION

La misión de Prensa y Propaganda, quinto servicio de la Sección Femenina de F. E. T. y de las JONS, es la de construir la base firme entre la ideología

Circular núm. 1 de la Sección de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina con instrucciones sobre dicho servicio, en *Boletín del Movimiento de Falange Tradicionalista y de las JONS*, 1/03/1938, núm. 15, pp. 187-188.

de la revista, pagando la cuota de 15 céntimos podrán disfrutar las afiliadas de su lectura durante un número determinado de días:

3.º *La hoja femenina titulada "Mujeres Nacional-sindicalistas"*, que se publica semanalmente en todas las provincias y que es el medio más inmediato de comunicación entre las afiliadas y la Central. Los artículos de fondo enviados desde ella serán insertados en esta hoja. Cada Regidora Provincial de Prensa y Propaganda tendrá la obligación de buscar la colaboración necesaria y competente para llenar con esta labor el resto de la hoja semanal, entendiéndose bien que esta colaboración podrá ser tanto literaria como de enseñanza doctrinal dentro de los límites marcados por nuestro ideario.

Las Regidoras locales de los partidos de las provincias y colaboradoras de ellas, darán noticias de la región a su Provincial para insertar un artículo regional; otro párrafo entrefilets de las Jefes de la Falange y fotografías de la actualidad contribuirán a dar vida a las páginas.

4.º *Album de Prensa*. Por duplicado recortaréis todo artículo publicado en la Prensa provincial que concierne a la Sección Femenina, enviando una colección completa mensualmente con el Boletín provincial a la Central y con la otra, formando unas carpetas que guardaréis ahí.

Carpetas de Prensa. Sobre hojas de papel fuerte pegaréis los artículos y los archivaréis por asuntos.

Por ejemplo, tendréis una carpeta con:

Artículos de la Central.

Idem de la Hermandad de la Ciudad y el Campo.

Idem de Auxilio Social.

Idem de Frentes y Hospitales.

Idem de Doctrinales.

Idem de Regionales.

Idem de Periodísticos.

5.º Llevaréis un libro de Registro con título y fecha de los artículos publicados:

6.º Haréis el intercambio de hoja Femenina de vuestra provincia con las demás.

NEGOCIADO NUM. 4.—CENSURA FEMENINA

Toda publicación relacionada con la Sección Femenina de vuestra provincia tendrá que pasar por la Censura Provincial y la Provincial por la Central.

NEGOCIADO NUM. 5.—BIBLIOTECA FEMENINA

La Regidora provincial de Prensa y Propaganda instalará una Biblioteca Femenina que reúna todo el confort en la misma Sección Femenina, y que estará formada por libros de donativos que se reciban voluntariamente y por las publicaciones, revistas y Prensa de otras provincias cuyo intercambio tenéis que fomentar. La Central procurará proveer a las Provinciales de las revistas, publicaciones y Prensa extranjera en la medida que vaya siendo posible. Una bibliotecaria estará al frente de ésta, que dependerá de la Sección Cultura, de la cual recibirá las instrucciones de los libros a comprar cada mes. Este Negociado trabajará estrechamente unido con la Sección de Cultura.

NEGOCIADO NUM. 6.—BOLETIN DE LA SECCION FEMENINA

Este Boletín Provincial será remitido mensualmente al servicio Central de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina. De modelo servirá el Boletín de Madrid, publicado en la hoja enviada desde esta Central el 30-XII-37. Contendrá las circula-

res redactadas por la Provincial a Comarcales y Locales, revistas oficiales, movimiento literario, conferencias, discursos y charlas por la radio. La Regidora Provincial de Prensa y Propaganda enviará con éste los recortes de los artículos, anuncios entrefilets que publique la Prensa de la provincia y que afecte a la Sección Femenina.

1.º Que dicten normas:

2.º Ordenes sobre organización de servicio que tengan carácter oficial.

3.º Nombramientos y ceses.

NEGOCIADO NUM. 7.—PROPAGANDA FEMENINA

Las Regidoras Provinciales de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina serán personalmente responsables del éxito de nuestra propaganda mural, oral y escrita, exigiendo esta Central la mayor diligencia en el cumplimiento de las órdenes que se transmitan y que son perfectamente compatibles con el margen de iniciativa propia, que esta Central propone conceder a las camaradas provinciales, para que puedan desenvolver con toda amplitud sus ideas propias dentro del marco de nuestra esfera de acción, procedimiento éste que ha dado ya excelentes resultados en la dirección de nuestra revista "Y" en lo que a este respecto concierne, y cuya propaganda constituye para nosotras nuestra principal preocupación.

Uno de los medios más eficaces en la propagación de nuestro ideal es la radio. Por lo tanto, dedicaréis vuestro mayor interés a ésta, organizando charlas periódicas a horas determinadas.

1.º *Propaganda mural*. Comprende los carteles y octavillas que se fijan en los muros exteriores de los edificios y en los interiores de los cafés, centros de recreo y enseñanza y demás es-

tablecimientos que pueden tener utilidad inmediata para nosotros.

2.º Los letreros fijados en los muros con pintura amianto.

Propaganda oral. Comprende los discursos y conferencias de índole educativo, las enseñanzas obligatorias de nuestro programa, las charlas por la radio y las arengas a los Flechas. La Regidora Provincial reunirá a las camaradas de la Sección Femenina para darles lectura tanto a los discursos pronunciados por los Jefes de nuestra organización, que por la índole del asunto que tratan sean de un interés excepcional para la Falange. De la Central recibirá mensualmente la Provincial el relato de los movimientos similares al asunto, para que se dé igualmente lectura de ello a nuestra Sección Femenina.

Daréis los nombres de las camaradas que tengan calidad como oradoras.

Esta Central extenderá un carnet de oradora, sin el cual no podrán actuar en público.

De todo acto de propaganda teatral a celebrar tendréis que dar nota a esta Central.

Propaganda escrita. Comprende las octavillas impresas que se reparten por la calle, los puntos del programa de Falange, las publicaciones de interés exclusivo para Falange, los artículos escritos por camaradas, los anuncios de reuniones publicados en la Prensa y las frases y de entrefiletos que se intercalan y publican también en la Prensa. Es esencial en cada Provincial de Prensa y Propaganda exista un material complementario que ayude, en un momento determinado, en la propaganda oral y escrita, y, a este efecto, cada Provincial abrirá tres carpetas para recortar y guardar las frases más salientes pronunciadas en los discursos por PILAR PRIMO DE RIVERA, el CAUDILLO, JOSE

ANTONIO y FERNANDEZ-CUESTA, y otra carpeta de archivo con los discursos de los Jefes más destacados de Falange. Propaganda teatral. Propaganda en los Sindicatos mediante lectura de Parte de Guerra y Prensa Femenina.

NEGOCIADO NUM. 8.—MUSEO DE LA SECCION FEMENINA

Cada Provincial de Prensa y Propaganda deberá organizar, cuidar y custodiar un archivo especial, en el que se contenga:

1.º Todas las fotografías tiradas durante el Movimiento o antes del mismo que conciernen ya sea a reuniones, revistas, asistencia a Frentes y Hospitales, asuntos de Falange, Hermandad de la Ciudad y el Campo y lavaderos, como también las que se hayan podido proporcionar del frente rojo o del tiempo que estos dominaron esta provincia, tratando de enviar *un album completo a esta Central.*

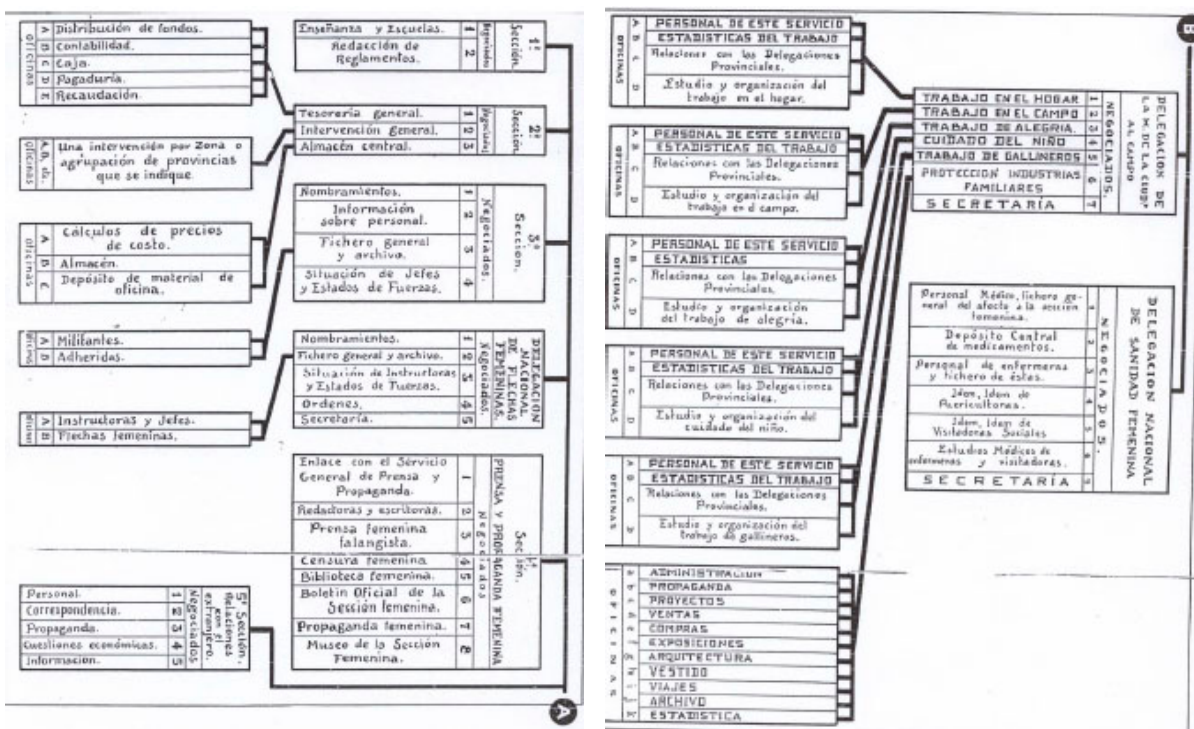
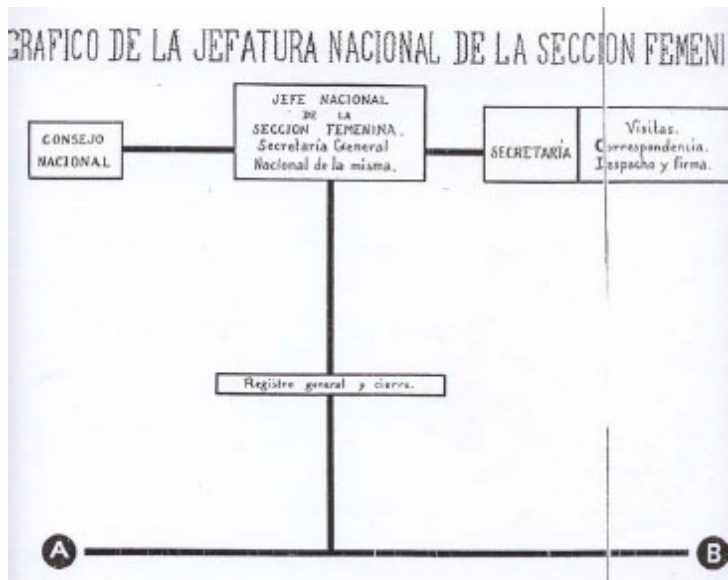
2.º Las películas que referentes al mismo asunto o a otro de interés para la Falange hayan sido tiradas o lo sean en el futuro, con tal que estén en disposición de ser proyectadas.

3.º Cualquier otro material de labores y otras obras afectas a la Sección Femenina y que sean digno de figurar, en su día, en el Museo Nacional de Madrid.

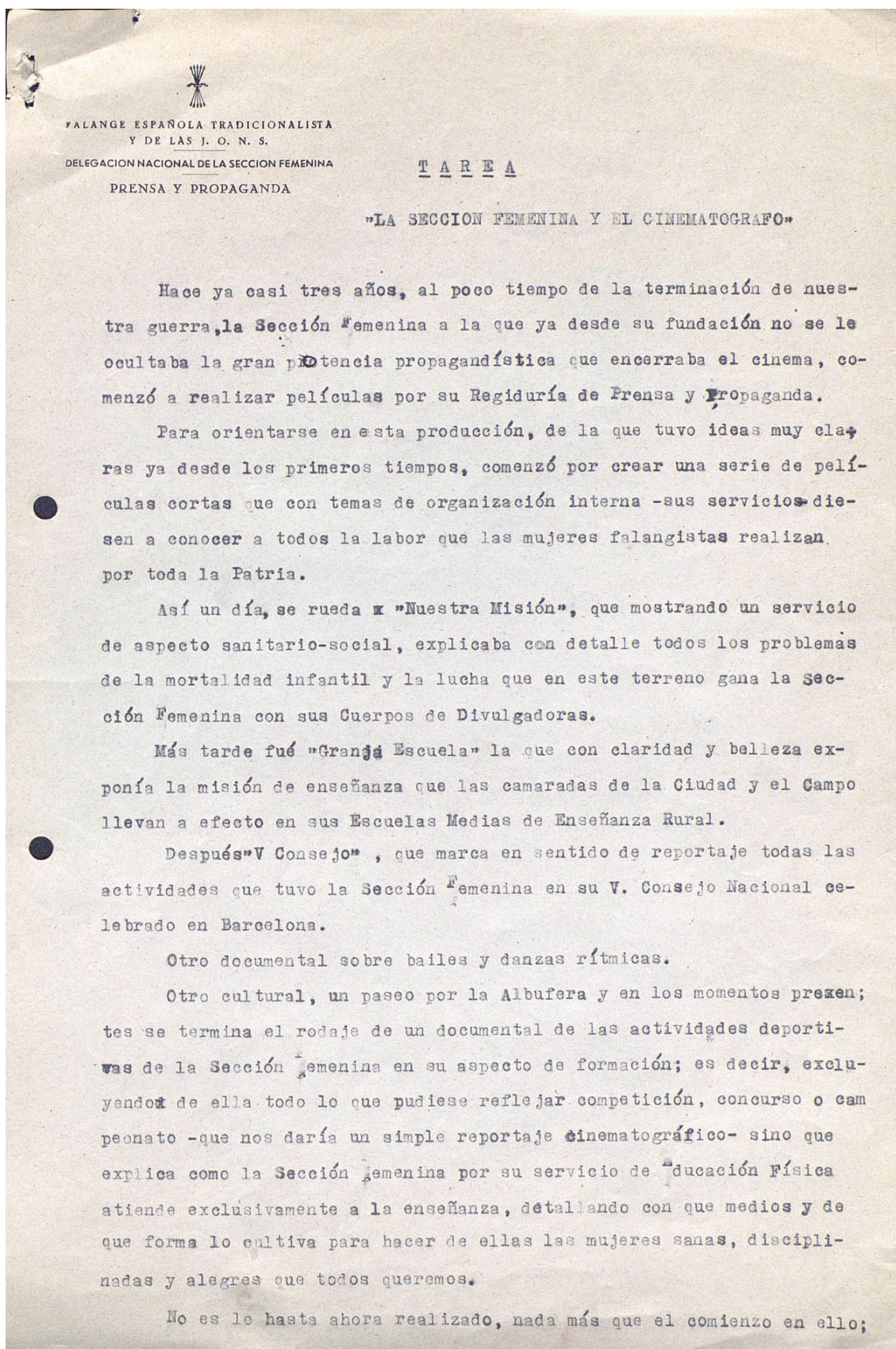
Este material puede recabarlo la Sección de Cultura, que en estos momentos está en organización.

Estos álbums de fotografías quedarán expuestos en esta Central de Prensa y Propaganda y servirán para dar a conocer a todo visitante la labor realizada por cada provincia.

La Auxiliar Central de Prensa y Propaganda, *Clarita Stauffer.*



Organigrama de la Sección Femenina 1938.
 En Y. Revista para la mujer nacional sindicalista, núm. 1, febrero, San Sebastián 1938.



Tarea. La Sección Femenina y el Cinematógrafo

AGA, Cultura: 3/51.41. Caja 604



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACION NACIONAL DE LA SECCION FEMENINA

PRENSA Y PROPAGANDA

pues si la Sección Femenina quiere agotar para sus servicios de capacitación, cultura, y proselitismo todas las posibilidades propagandísticas que se le brindan, tiene en este del cine -el más pedido por la juventud, y más perfecto de todos- un camino tan largo como eficaz que desarrollaremos paulatinamente sin descanso.

- - - - -



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA
PRENSA Y PROPAGANDA

FUNCIONAMIENTO INTERIOR DE LA SECCIÓN DE CINE DE
LA REGIDURÍA CENTRAL DE PRENSA Y PROPAGANDA DE
LA DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA.

Las Regidurías Centrales de la Sección Femenina exponen a la Secretaria Nacional los diversos servicios que merecen por su importancia una propaganda cinematográfica.- La Regidora Central de Prensa y Propaganda escoge el tema para ser realizado en un documental o en un reportaje cinematográfico.- Este tema es entregado al Jefe de la Sección de Cine que lo estudia y prepara una sinopsis.- Cuando la Delegada Nacional ha dado su aprobación a dicha sinopsis, el Jefe de la Sección de Cine confecciona el guión técnico y el presupuesto.- Pasa este último a la Secretaría Nacional que lo estudia y lo aprueba.- Entonces el Jefe de la Sección de Cine procede a la realización del documental escogiendo un cameraman, y llevado a cabo el trabajo con la colaboración únicamente de la Sección Femenina.- Terminado el rodaje, el Jefe de la Sección de Cine se pone de acuerdo con el Asesor Musical de la Sección Femenina para escoger la música y sincronizar la película.- Después se proyecta la primera copia ante la Delegada Nacional y cuando se obtiene su aprobación se sacan las copias necesarias para su distribución.-

DISTRIBUCIÓN.- Esta se realiza de dos maneras.- Una enviando a las diferentes Jefaturas Provinciales por medio de la Regiduría de Prensa y Propaganda copias para que se hagan exhibiciones en ciudades y pueblos; llegando a dar sesiones de cine hasta en las aldeas mas pequeñas.- Los Departamentos de Prensa y Propaganda remiten a la Regiduría Central informes sobre la reacción del pueblos y del éxito tenido por los Documentales.-

También se distribuye los film por medio de una distribuidora comercial que tiene la doble ventaja de que la propaganda llegue al gran publico y de que queden algunos ingresos a la Regiduría de Prensa y Propaganda que le ayudan a sufragar nuevos gastos de cine.-



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA

PRENSA Y PROPAGANDA

"C I N E"

LABOR REALIZADA EN EL AÑO 1941.-

Este departamento ha intensificado en este año su propaganda que ha alcanzado una gran eficacia; en especial con la Campaña Contra la Mortalidad Infantil. El Documental "Luchemos Contra la Difteria" ha circulado profusamente, según relación que luego se expone, habiéndose aprovechado hasta el máximo las 20 copias de que disponemos.-

Igualmente se han hecho circular muy intensamente los Documentales referentes a actividades de la Sección Femenina, llevando a las afiliadas y al público en general el conocimiento de la labor realizada.-

La escasez de medios económicos dificulta la producción de nuestros documentales; pero aun así se ha continuado la labor, dentro de las posibilidades actuales. De este modo, aprovechando recortes de nuestra cinta "Granja Escuela" se ha conseguido realizar un documental titulado "Albufera de Valencia" con un metraje de 230 metros, en el que se expone las bellezas de la Albufera. Se ha realizado también "Bailes Regionales", de 230 metros, interpretado por camaradas de la Sección Femenina y "Visita de las Cursillistas Alemanas a España", de 200 metros.-

Se está terminando el rodaje del Departamento de Educación Física, en que se da a conocer extensamente toda la formación física de la mujer que realiza la Sección Femenina, faltando únicamente para su terminación la toma de vistas de los deportes de nieve, que se harán con ocasión del Campeonato Nacional que se celebrara en la Sierra de Guadarrama el próximo febrero.-



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA

PRENSA Y PROPAGANDA

C I N E

DIFICULTADES QUE SE ENCUENTRAN EN EL DESARROLLO DE
ESTE DEPARTAMENTO Y SOLUCION

Producción.- Para la interesante labor que supone la producción de documentales de la S.F. no existe más que una verdadera dificultad: la económica, por el coste relativamente elevado que supone la edición de una película.-

Solución.- La solución de este problema, y aparte del esfuerzo que la Sección Femenina esté en condiciones de realizar para la producción de nuevos reportajes de propaganda, nos vendrá a partir del próximo año, por las nuevas disposiciones legales que obligan a cada empresario a proyectar en todas sus sesiones un documental español. Como apenas existe producción nacional de esta clase, nuestras películas, lejos de ser proyectadas por favor, como hasta ahora, serán solicitadas y pagadas por todas las Empresas de España, proporcionándonos así un gran rendimiento que nos permitirá, no solo cubrir gastos, sino costear nueva producción.-

Esto, en cuanto a lo económico, porque si de la propaganda se trata, inútil es decir la enorme difusión que ha de alcanzar.-

C I N E

TÍTULO DEL DOCUMENTAL	METRAJE	Nº DE PROYECCIONES EN PROV.	Nº DE COPIAS
"Luchemos Contra la Difteria"	650	510	20
"Nuestra Mision"	650	260	6
"Granja Escuela"	650	122	7
"V. Consejo"	450	140	8
"Concentracion en Medina del Campo"	750	150	6
"Cruceiro"	450	60	4
"Nuestros Hijos son Nuestro Porvenir"	350	10	1
		<u>TOTAL 1.252</u>	<u>PROYECCIONES</u>

OFICIO-CIRCULAR Nº 37

Con el fin de ir organizando debidamente la distribución de los documentales de esta Sección Femenina y dada la escasez del material que nos obliga a aprovecharlo con el máximo rigor en beneficio de todas las provincias, os guiareis en adelante por las siguientes normas:

1º.- Con un mes de anticipación solicitaréis de esta Nacional los documentales que os interesen para su proyección en vuestra provincia, a esa petición debereis acompañar relación de los actos en que hayais de utilizarlos, detallando el itinerario a seguir en las diversas Locales, con el fin de aprovechar debidamente el tiempo en que dispongais de la película.

Este tiempo, salvo circunstancias especiales, no excederá de un mes.

2º.- Una vez terminado el itinerario, devolveréis la película a esta Nacional, remitiendonos al mismo tiempo por correo una hoja impresa de la que con esta misma fecha os enviamos, varios ejemplares, y que habeis de rellenar según el modelo adjunto.

Te indico a continuación a que corresponde cada casilla de las que comprende el impreso.

a).- Cada hoja servirá para una película o copia y para su distribución en un mes, plazo que se dará a cada provincia para disponer de ella.

b).- Se indicará el número de la copia, el cual va siempre especificando en la caja que acompaña al documento.

c).- En el casillero dedicado a las "Localidades" pondrás primero el nombre de la capital y a continuación dejando una línea de espacio los nombres de los pueblos de tu provincia donde se haya proyectado el documental.

d).- En el aparato "Cine" indicareis el nombre del local donde se haya pasado la cinta.

e).- En el casillero dedicado a las "Localidades" pondrás primero el nombre de la capital y a continuación dejando una línea de espacio los nombres de los pueblos de tu provin-

cia donde se haya proyectado el documental.

d).- En el apartado "Cine" indicareis el nombre del local donde se haya pasado la cinta.

e).- En el de "proyecciones" la fecha en que se verificaron las proyecciones y el nombre de las mismas.

f).- En el Acto Celebrado" explicarás con que motivo se proyectó el documental: Campaña antidiftérica fecha conmemorativa, acto de propaganda .etc.etc.

.....indicando además brevemente el caracter de la concurrencia invitada.

g).- En "Observaciones" comunicarás las dificultades con que hayas tropezado y posibles soluciones que pudiéramos hallar.

Como veis, en estas hojas quedará detalladamente registrada, tanto para vuestro control como para el nuestro, la actividad desarrollada en la distribución de los documentales. Para mas orden y eficacia en nuestra labor os recordamos las siguientes normas.

1ª. Los documentales de ésta Sección Femenina pueden dividirse en dos clases, comerciales y no comerciales. Los primeros son aquellos que se alquilan mediante pago a las empresas, y cuya explotación a estos efectos tenemos confiada a la casa distribuidora Hispania Tobis. Los segundos son aquellos cuya indole no permite explotación comercial, y que empleamos unicamente en actos o campañas de pura propaganda.

2ª.- Los documentales de aquellas primera clase, esto, lo comerciales son los siguientes:

"NUESTRA MISION"

Documental referente a las actividades de las Divuladoras Sanitario-Rural.

"GRANJA ESCUELA"

Documental de la vida de nuestras camaradas en la Granja Escuela "Hermanas Chavas" instalada en Valencia para

capacitación de las camaradas que han de dirigir las granjas organizadas por la hermandad de la Ciudad y el Campo.

"V CONSEJO NACIONAL DE LA S.F.".-

Reportaje del V Consejo Nacional de la Sección Femenina, que tuvo lugar en Barcelona el año 1.941.

"ROMANCES EN LA PRADERA"

Película corta realizada como propaganda de la labor llevada a cabo por la Sección Femenina, con los grupos del Primer Concurso Nacional del Folklore.

(Coros y Danzas)

Este tipo de películas puede ser empleado por las secciones Femeninas para todos los actos que organicen como propaganda y sin entrada de pago. Para ello deberán ser solicitadas a esta Nacional, una vez establecido el itinerario de proyecciones que penseis dar con la película en la Provincia.

Pero no podrá ser ofrecido por vosotras a las Empresas con destino a las sesiones corrientes de pago, ya que en este caso dichas empresas deberán solicitarlo a nuestra Distribuidora mediante el pago del alquiler, que nos sirve para ir amortizando el costo. Lo que sí podeis hacer es gestionar de los empresarios que reclamen estas películas a la Casa Hispania Tobis, con preferencia a cualquier otro material corto que hayan de alquilar.

Esto mismo deberá hacerse por las Locales, para lo cual les cursareis las oportunas instrucciones.

2ª.- Los documentales no comerciales son los siguientes:

"LUCHAREMOS CONTRA LA DIFTERIA"

Película de propaganda sanitaria, cedida por la Sección Cultural, Alemana, doblada en Castellano.

"VIDAS NUEVAS"

Consejos sobre puericultura.

"NUESTROS HIJOS SON NUESTRO PORVENIR".-

Esperamos que con todas estas explicaciones podreis organizar con la máxima eficacia la propaganda cinematográfica; si alguna duda tuvierais, o alguna iniciativa se os ocurre ponerla inmediatamente en nuestro conocimiento para aclaración o utilización.

Para proceder a reorganizar totalmente la distribución en el corriente año, todas aquellas provincias que dispongan en este momento de alguna documental, lo devolverán con la mayor urgencia a esta Nacional.

Queda exceptuadas de esta orden las provincias que actualmente realicen campaña antidiftérica, que podrán retener el documental dedicado a dicha campaña.

Acusareis recibo a la presente carta circular en el plazo de diez días.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid 4 de Febrero de 1.943.

Saludo a Franco

Arriba España

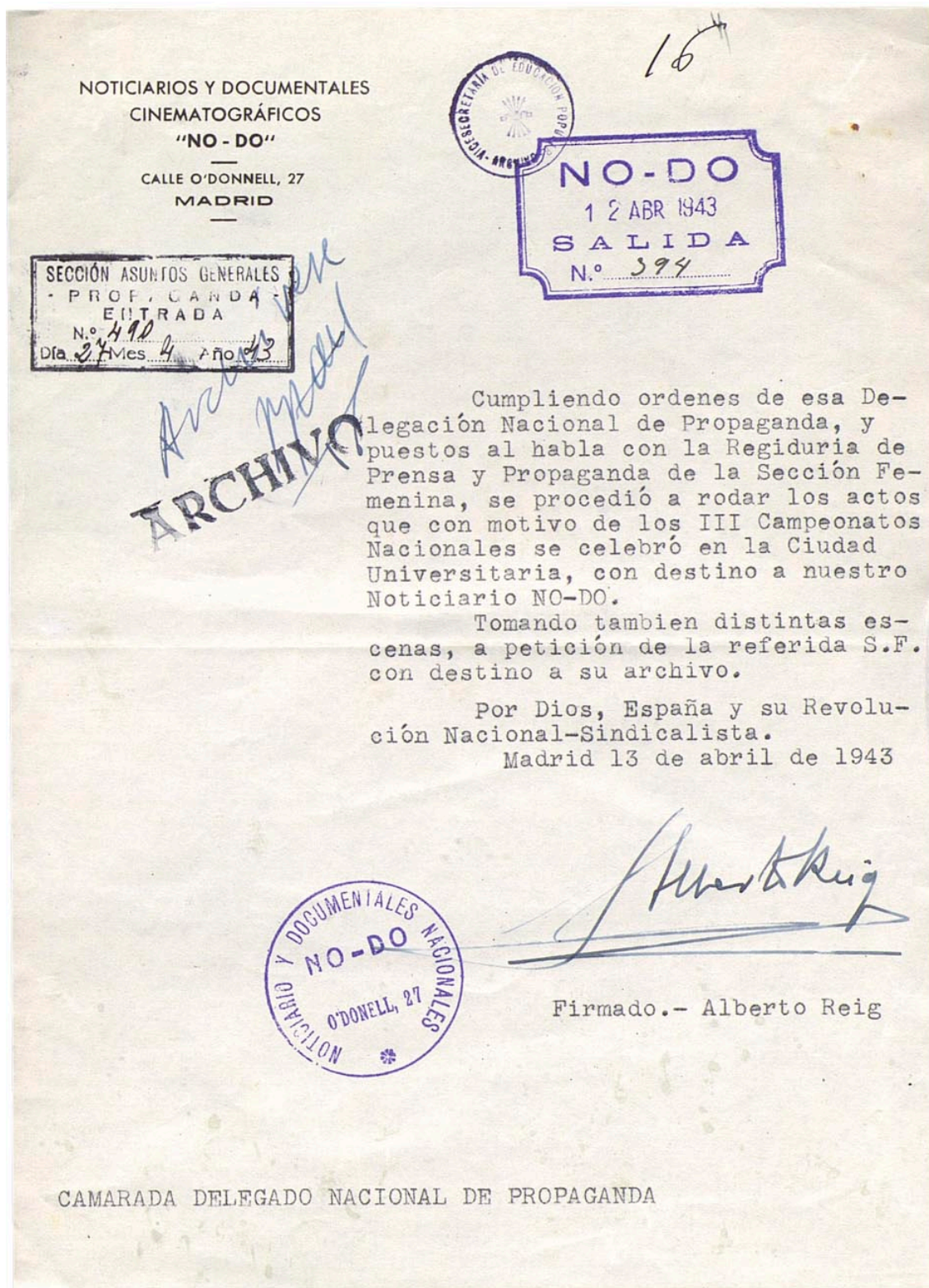
LA REGIDORA CENTRAL DE P. y P.

Firmado Elisa de Lara.

Vº Bº

LA DELEGADA NACIONAL

CAMARADA: REGIDORA PROVINCIAL DE P.Y P. DE TODAS LAS PROVINCIAS.



Nota informativa cumplimiento del rodaje III Campeonatos de Nacionales de la Sección Femenina. Madrid, 13/04/1943. AGA. Cultura 3/49.1 21. Caja 649.

CERTIFICADO Nº 6



F. E. T. y de las J. O. N. S.
VICESECRETARÍA DE EDUCACION POPULAR
JUNTA SUPERIOR
DE CENSURA CINEMATOGRAFICA
RH



FERNANDO TERCERO CAPDET

Secretario

de la Junta Superior de Censura Cinematográfica

CERTIFICO: Que la película en un rollos titulada
"ROMANCE EN LA PRADERA" producida por SECCION
FEMENINA y distribuida por HISPANIA TOBIS =
ha sido autorizada sin cortes incluso
para MENORES DE CATORCE AÑOS por la Junta
Superior de Censura Cinematográfica, con fecha 28 de Agos-
del corriente año.



Y para que conste y a instancia de la Casa distribui-
dora a fin de que la citada película pueda proyectarse
libremente, INCLUSO EN LAS SESIONES ESPECIALES
PARA MENORES DE CATORCE AÑOS, sin cortes ni mu-
tilaciones en las Salas de espectáculos del territorio nacional,
expido el presente certificado en unión de nueve =====
en Madrid, a 16 de Septiembre de 19 42

¡VIVA FRANCO!
¡ARRIBA ESPAÑA!

EL PRESIDENTE DE LA JUNTA

V.º B.º

Certificado de Censura del documental Romance en la pradera,
producido por la Sección Femenina. Madrid, 16/09/1942.
AGA, Cultura: 3/51.41 Caja 604.