



PRESENTA UNA SUPERPRODUCCION ESPAÑOLA BASSOLI FILM-ULARGUI

MIREILLE BALIN

en

SIN NOVEDAD
EN EL
ALCAZAR

un film de Augusto Genina

con

RAFAEL CALVO. MARIA DENIS. FOSCO GIACHETTI.
ANDREA CHECCHI. ALDO FIORELLI. SILVIO BAGOLINI.





Introducción

El filme de Augusto Genina *L'assedio dell'Alcazar* (1940) representa un caso muy especial en el cine de propaganda fascista. El mismo hecho de que los historiadores y críticos que se han ocupado recientemente de dicho género hayan basado su trabajo en la versión de 1956 —de la que desaparecen las referencias más claramente propagandísticas del original— puede que haya contribuido a valoraciones que no desatienden su calidad cinematográfica y artística. Asimismo, la dilatada carrera de Genina, que abarca desde el primer decenio del siglo veinte hasta los años cincuenta, ha proporcionado a su obra la atención y el respeto de gran parte de los estudiosos y cinéfilos, con independencia de los calificativos que recibiría el cineasta por su compromiso con el régimen de Mussolini. Además de las retrospectivas que se le dedicaron en el Festival de Venecia de 1959² (dos años antes de su muerte) y en Pordenone (durante las Giornate del Cinema Muto) y Turín (en el Museo Nacional de Cine) en 1989³, no han escaseado las oportunidades de volver a examinar y proyectar tanto sus cintas mudas como su obra posterior. Especial interés ha despertado su producción fuera de Italia, con películas entre las que destaca *Prix de Beauté/Miss Europa* (1930) con Louise Brooks.

Si bien resulta del todo imposible acceder a la versión primigenia de *L'assedio dell'Alcazar*⁴, sí que es factible recorrer el contexto de su realización (y acogida) así como definir el significado general que adquiere para la filmografía del fascismo el reflejo de este celeberrimo episodio de la guerra civil española. Con este propósito, me propongo, primero, encuadrar la presencia de la guerra civil en la cinematografía fascista, concediendo especial atención al noticiario fílmico LUCE y a los documentales propagandísticos. Acto seguido, intentaré que afloren los rasgos distintivos de *L'assedio dell'Alcazar* en el marco de la ficción cinematográfica italiana que, entre 1938 y 1943, ha abordado la temática de la guerra española.

ANTONIO COSTA

La estructura como fortaleza: El Alcázar de Toledo y su entorno¹

1. Agradezco la colaboración de las siguientes personas: Mario Ricciardi e Luciana Spina por facilitarme el guión transcrito del filme, que se guarda en el Museo Nacional de Cine de Turín, y por

autorizarme a reproducir algunas citas; el personal de la Filmoteca Nacional de Roma (Escuela Nacional de Cine), que me ha permitido ver la copia que se encuentra en su poder; Michela Giorgi del Departamento de Música y Espectáculo de la Universidad de Bolonia, que me han ayudado a encontrar varias copias del filme en vídeo. Asimismo, debo expresar mi agradecimiento a Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta e Luisa Cicognetti por compartir conmigo una información y material bibliográfico muy valiosos.

2. Cfr. G. C. CASTELLO: **Augusto Genina (1892-1957), Biennale di Venezia-XX Mostra Internazionale di Arte Cinematografica, Venezia 1959.**

3. S. GRMEK GERMANI Y V. MARTINELLI (EDS.): **Il cinema di Augusto Genina, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989.**

4. Para el presente estudio me he valido fundamentalmente de tres copias del filme: la copia en 35 mm, con título en español y subtítulo en inglés, que se conserva en la Filmoteca Nacional de Roma; la copia que ha emitido la RAI en diversas ocasiones, con títulos de crédito electrónicos; la copia que distribuye Le-gocart en el mercado del vídeo como parte de la colección "Cinema italiano anni '30-'40", con títulos de crédito en español. Aunque son algo diferentes, estas tres copias no presentan divergencias notables. Solo la copia de la Filmoteca Nacional no incluye el mensaje sobreimpreso inicial, que se añade en la versión de 1956, como explicaremos más adelante. Sin embargo, la cinta del la Filmo-

La guerra de España en el cine fascista italiano

Los noticiarios LUCE⁵ ofrecían al público que acudía a las salas de cine una información bastante regular sobre el desarrollo de la guerra civil española. En uno de los primeros reportajes que se dedican a dicho tema (número 938, 19 de agosto de 1936), este era el tono de los comentarios:

La revolución se propaga por todas las provincias y se declara la lucha a ultranza por la verdadera España, la España de las tradiciones, y contra el gobierno de Madrid, que se muestra impotente para detener a los partidos extremistas, cuyo propósito es conducir el país hacia el comunismo. Muchos sacerdotes se dan incluso a la fuga ante la fobia religiosa de los comunistas⁶.

La primera noticia sobre el Alcázar de Toledo aparece el 26 de agosto de 1936 en el número 943 del noticiero LUCE. Tras las imágenes de un accidente ocurrido en el Gran Premio Automovilístico de Deauville (Francia), y después de comentar las finales de las Olimpiadas de Berlín (poniendo especial énfasis en "la presencia de Hitler"), se dedicaba un amplio reportaje (de 126,7 metros en una cinta de poco más de 460) a la guerra civil:

El Alcázar que domina Toledo, guarnición donde al parecer se ha refugiado un buen número de insurrectos con sus familias, no muestra daños de importancia por los bombardeos de los nacionales, quienes intentan liberar la ciudad en la que se abandonan a saqueos y violencia las milicias rojas⁷.

El epílogo de esta resistencia épica aparecía el 21 de octubre de 1936, en el número 978 del noticiero cinematográfico, que se abrió con:

Visiones de un Toledo a la que los rojos han sometido a fuego cerrado antes de su retirada, gracias al ímpetu victorioso de las tropas nacionales, que han liberado la ciudad tras tres días de combates encarnizados⁸.

A continuación se mostraban imágenes de "las ruinas de lo que ha sido uno de los monumentos más célebres de España: El Alcázar". Seguían los generales Franco y Varela, "en la antigua fortaleza en cuyo recinto se han reunido algunos de los héroes que han sobrevivido a 70 días de asedio, combates y asaltos continuos". El reportaje concluía con "una de las cuatro acémilas, de entre un total de 92, que han servido de sustento a los asediados"⁹.

Estos dos reportajes jalonan el principio y el final del asedio del Alcázar y reflejan fielmente el espíritu con el que se siguió este acontecimiento bélico. La cobertura



Ruinas del Alcázar

informativa que se concedió al asedio respeta por completo la estrategia propagandística que se adoptó a lo largo de toda la guerra española. De conformidad con una rígida división maniquea, se reservaban los juicios negativos para las tropas republicanas mientras se dedicaban elogios a los partidarios de Franco. Y así, en la prensa coetánea, se describían las fuerzas milicianas como “chusma roja”, “barbarie marxista” (o incluso “comunista o ”bolchevique”), “demencia destructora” o “demencia roja”. Por el contrario, los nacionales eran siempre “geniales y audaces”, “héroes”...¹⁰

Cabe destacar, no obstante, que en los noticiarios LUCE se encubre la propaganda más explícita y directa con otros temas menos comprometidos en el plano político. El encadenamiento, por un lado, de imágenes relativas al fascismo y a sus conquistas y, por otro, de las expresiones más curiosas y espectaculares de la modernidad, que lo mismo se exalta por lo que tiene de progreso y desarrollo como se ridiculiza cual manifestación de locura e insensatez, responde a criterios bien precisos: se desea, con cada ejemplo, enfatizar el vínculo entre modernidad y fascismo, al tiempo que se demuestra que este último, enraizado en los valores más duraderos de la tradición, es capaz de controlar los instrumentos de progreso y se diferencia de las manifestaciones de modernidad más frívolas, discutibles, insanas y “bárbaras”.

En cuanto a la retórica del género, juegan un papel determinante todos los aspectos de la tecnología bélica más avanzada. A estos planteamientos no escapan los reportajes que, sobre la guerra de España, emite el noticiario LUCE, si bien los materiales que se proyectan son mediocres tanto por su pobre calidad cinematográfica como por su escaso interés histórico¹¹. De una calidad claramente superior son los documentales monográficos que —a diferencia de los noticiarios, realizados a me-

teca Nacional concluye con la siguiente cita: “Hero-worship endures for ever while man endures”.

5. L'Istituto Nazionale LUCE (en sus orígenes L'Unione Cinematografica Educativa, fundada en 1924) era el órgano del régimen fascista, financiado con fondos públicos generosos y controlado directamente por hombres de confianza de Mussolini. Se encargaba de la producción de noticiarios de actualidad que precedían las proyecciones cinematográficas. L'Istituto LUCE también realizaba documentales de propaganda y de divulgación científica mientras que no se ocupaba de filmes de ficción (salvo la desafortunada película *Camicia nera*, que realizó en 1933 Giovacchino Forzano). En el periodo que aquí nos interesa, LUCE producía tres noticiarios a la semana, además de documentales monográficos sobre temas específicos. Para más información, véase M. ARGENTIERI: **L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del regime, Vallecchi, Firenze 1979**; sobre los documentales de LUCE durante la guerra civil española, véase **Film Luce e guerra di Spagna**, editado por **L'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, La Biennale di Venezia, Torino-Venezia, 1976**.

6. **Film LUCE e guerra di Spagna, op. cit., pág. 97.**

7. **Ibidem, pág. 99.**

8. **Ibidem, pág. 100.**

9. **Ibidem.**

nudo en condiciones adversas— contaban con un fuerte respaldo financiero y con equipos de mayor experiencia y profesionalidad. Tomemos como ejemplo *Arriba España* (LUCE, 1937), una cinta en la que se ilustran los orígenes del movimiento falangista, presentado como un movimiento de gran participación popular, de acuerdo con un esquema que contrapone “la demencia destructora” del bando republicano con los valores de una civilización milenaria:

Del flameante incendio colectivo surge la necesidad imperiosa de establecer un orden nuevo. Nace de este modo el movimiento falangista español, que se propone reconstruir a la fuerza lo que destruye la demencia. Voluntarios de ambos sexos y de todas las edades y extracciones sociales se aprestan a alistarse en las filas de la nueva cruzada que opone a la demencia destructora fuerzas vivas de una fe y civilización milenarias¹².

A la retórica de aire rimbombante corresponde una exhibición de las imágenes preferidas por la iconografía fascista: desfiles, estandartes, toques de corneta y banderas al viento, con alguna que otra pincelada modernista de mujeres de uniforme dedicadas a todo tipo de actividades de apoyo para los combatientes. Pese a todo, y junto con escenas de avezados pilotos de aviación, se observan secuencias de carnicerías, barricadas y tiroteos de un realismo árido y desnudo.

De características parecidas es *¡España una, grande, libre!* (Giorgio Ferroni, LUCE, 1939) que ya en el subtítulo —*Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista* (De la barbarie roja al triunfo de la civilización fascista)— hace explícita la oposición acostumbrada entre “barbarie” y “civilización”. Resulta interesante examinar el orden del discurso a través de las imágenes que nos propone esta cinta (que utiliza en la primera parte, como nos indica un texto sobrepuesto en pantalla, documentación producida por los propios republicanos). A escenas de vandalismo y saqueos infligidos contra edificios de culto le siguen documentales sobre métodos de detención y tortura psicológica en la Checa. Esta secuencia (que se reconstruye como en un filme de ficción) impresiona no tanto por la escena en sí del arresto de un sospechoso, por la dolorosa separación de la familia... sino, sobre todo, por la extraordinaria analogía que presentan las imágenes relativas a la tortura con algunas de las conocidísimas producciones del cine de vanguardia de la década de los veinte, una copia demasiado exacta para ser casual: la espiral giratoria nos recuerda a *Anémic cinéma* de Marcel Duchamp; las violentas contraposiciones de figuras geométricas en blanco y negro nos remontan al cine abstracto de Hans Richter; las sombras que proyectan los barrotes de la celda en el rostro del prisionero nos hacen pensar en Man Ray. La cinta concluye con la Sagrada Familia de Gaudí, que “presta su entorno simbólico para escenificar el fiero saludo de los jóvenes falangistas”, y con la imagen del “Cristo de Lepanto rescatado por el clero de las profanaciones de los rojos”. Este final puede interpre-

10. Cfr. FRANCO MAZZOCOLI: “**Proposte per un’analisi dei cinegiornali LUCE**” en *Film LUCE e guerra di Spagna*, op. cit., págs. XXI-XXII.

11. *Ibidem*, pág. III.

12. Transcripción de la banda sonora.

tarse, desde el punto de vista iconográfico, como un recorrido desde el carácter iclonoclasta de “los rojos” hasta la restauración del culto de imágenes sacras, pasando por las “aberraciones” del arte abstracto. Por lo demás, se traza un itinerario análogo en *No pasarán* (LUCE, 1940), que insiste en la idea de un retorno (al culto) de las imágenes:

*Todo legionario es padre, hijo, hermano y las manifestaciones de amor y júbilo invaden las calles, que tras casi tres años se reencuentran con la imagen de Cristo, en un clima de delirio auténtico y totalmente justificado*¹³.

El objetivo que se repite en todos estos documentales de LUCE es la reivindicación del papel decisivo que jugaron las tropas italianas en la guerra civil. *¡España una, grande, libre!* concluye con un mensaje —sobreimpreso en la pantalla— que Franco dirige a Mussolini: “La sangre que vuestros soldados han derramado en suelo español crea un vínculo indisoluble de amistad entre nuestros pueblos”. A continuación, la (desbordante) respuesta de Mussolini, de la que reproducimos el extracto siguiente: “Os garantizo que considero indisolubles los vínculos que se han establecido entre nuestros pueblos”.

En este sentido, se nos presenta también el que puede que sea, de entre todos estos documentales, el más interesante desde el punto de vista cinematográfico: *Los novios de la muerte* (Romolo Marcellini, LUCE, 1938). En él, el aspecto más sorprendente es el poder de las imágenes, la resistencia de las mismas a plegarse al discurso propagandístico, la posibilidad que estas nos ofrece de transmitir otra intencionalidad argumentativa que no sea la fascista. O dicho de otro modo, es la propia lógica de las retransmisiones bélicas la que, al capturar la realidad de improvisar y verse obligada a aprovechar el potencial que demuestra el medio para fijar los hechos en un contexto ficticio, destruye cualquier intento de domar la producción del sentido, que emana, por decirlo de alguna manera, de los modos y tiempos de la proyección.

Las escenas de expediciones aéreas, en las que se confunden las máquinas de vuelo con las de rodaje, suponen una especie de integración entre las armas y el medio cinematográfico, lo cual determina un salto cualitativo en cuanto a la potencialidad del medio cinematográfico y sus lazos con la guerra. Después de la puesta a punto que acontece durante la Primera Guerra Mundial, con la contienda civil española se explotan de modo sistemático todas las posibilidades documentales, estratégicas y propagandísticas de las escenas aéreas. Véanse a continuación unas declaraciones al respecto del realizador Romolo Marcellini:

En los vuelos, en los picados que muestran el ametrallamiento de columnas y aglomeraciones enemigas, en la vorágine del fuego del combate aéreo, los pilotos de mono-

13. Transcripción de la banda sonora.

*plazas de caza tuvieron en la ametralladora una fiel y precisa compañera, un testigo bélico que se encuentra dispuesto a escupir la película como escupía la metralleta*¹⁴.

La cinta de *Los novios de la muerte* —que aparece definida en los títulos de crédito como “el filme de la Aviación Legionaria en los cielos de España”— trata de las acciones de tres escuadrillas (As de bastos, Cucaracha y Pies de hierro) en el transcurso de la batalla de Teruel. En este proyecto cinematográfico participan nombres de reputado prestigio. El responsable del rodaje de las escenas aéreas es Mario Craveri, director de fotografía de extensa experiencia, que logra reproducir con eficacia los efectos sonoros y visuales de los combates aéreos. Lo acompaña en el montaje Fernando Maria Poggioli, que poco más tarde se confirmaría como unos de los mejores directores de la corriente denominada “caligráfica”. El autor tanto del argumento como de los comentarios es Gian Gaspare Napolitano mientras que el musicólogo y escritor Bruno Barilli compone la banda sonora.

En este documental aparecen en todo su apogeo el énfasis y la retórica propagandística, aunque no faltan tampoco momentos en los que el encadenamiento de imágenes y comentarios se apoya en evocaciones pictóricas y literarias buscadas intencionadamente, como ocurre, por ejemplo, en unas secuencias que nos muestran la ciudad de Teruel inmersa en una inmovilidad irreal propia de la pintura metafísica con la siguiente aclaración: “He aquí la ciudad fantasma, desolada como una necrópolis, abandonada, vacía como una concha de la playa”. Sin embargo, los mejores momentos son, sin duda, aquellos en los que el espectador tiene la sensación de participar sin intermediarios en los hechos cinematográficos, en cuyo caso el énfasis propagandístico cede el paso a una relación directa del público con personas y cosas. “Es la primera vez” —se nos explica a propósito de la entrada en la ciudad de la vieja guarnición de Teruel— “que, en esta guerra, un cámara ha podido seguir a las tropas tan de cerca”. Y así, en una ciudad desierta y semiderruida, deambulan, intranquilos y confusos, soldados harapientos y trastornados. En estos instantes de incertidumbre, experimentamos toda la capacidad del cine para hacernos partícipes de experiencias en vivo y en directo. Esto es tanto más sorprendente cuanto que contrasta con el tono triunfal de los comentarios que salpican toda la cinta, entre los que reproducimos el siguiente:

Hubo un tiempo en el que todo el contingente aéreo legionario se llamaba Cucaracha. Recibió este nombre gracias a las “Banderas del Tercio”, que marchaban a la liberación del Alcázar, con la alegría del vigor, de la desenvoltura, de la altiva gallardía de los aviadores...

14. M. MARCELLINI: “**Los novios de la muerte**” en *Cinema*, n° 60, 25 diciembre 1938, págs. 381-382. Se trata de una cita que bien podría aparecer en el texto de Paul Virilio sobre cine y guerra.

Esta referencia al asedio del Alcázar nos devuelve al tema principal del presente artículo. El de Genina es uno de los cinco filmes de ficción, producidos durante

el fascismo, que abordan de forma directa o indirecta el tema de la guerra civil española. En consecuencia, parece oportuno examinar, aunque sea solo por encima, las otras cuatro cintas, antes de adentrarnos en la que aquí nos ocupa.

En *Le due madri* (1938) de Amleto Palermi, Vittorio de Sica es un pintor que, a punto de alcanzar la fama, conoce por casualidad a su madre natural, quien lo ha abandonado al nacer. Al haberse criado con una campesina en un ambiente rural, no logra adaptarse a la vida de la ciudad y decide alistarse como voluntario en las filas italianas que parten para España. En este país resulta herido y, de vuelta en Italia, se casa con la muchacha de la que está enamorado y se reconcilia con su madre natural. La referencia a la guerra de España no es más que una estrategia, un tanto artificiosa, para introducir un toque de actualidad en el manido culebrón de las dos madres que se disputan el amor del hijo. Esta referencia confiere, asimismo, una caracterización romántica al personaje, según un cliché de la época que se atribuía a los voluntarios de los dos frentes de la contienda española.

Este aspecto resulta aún más evidente en *L'uomo della legione* (1940), película en la que nos encontramos algunos de los recursos que se emplean en *Los novios de la muerte*. Participan también el director Marcellini, que firma junto con Gian Gaspare Napolitano el guión, y el mismo cámara, Mario Craveri. En esta coproducción ítalo-española (cuyo título en español es *El Hombre de la Legión*), la participación del protagonista en la guerra civil parece ser una de las tantas manifestaciones (como, cuando lucha también en la guerra de África y cuando más tarde busca trabajo en las astilleros de Manfalcone) de su inquietud y dificultad para escoger una vida "normal". Tras recibir una grave herida, que lo sitúa a las puertas de la muerte, (y que insta a su novia a casarse con él por poderes), regresa restablecido a Italia. Las críticas de la época fueron más bien severas con esta cinta de Marcellini: "La ligereza e incompetencia con la que se ha rodado *L'uomo de la legione* se hacen notar desde su primer fotograma", escribe en *Film* el 27 de abril de 1940 Francesco Callari, quien además ataca con vehemencia "los anticuados lugares comunes, las situaciones absurdas y las frases chirriantes"¹⁵. Marcellini dirige, acto seguido, *Invitati speciali* (1943) otra película a medio camino entre el género romántico y de espionaje que tiene como protagonistas a un corresponsal de guerra y a un agente comunista, que se conocen en España durante la guerra civil y que vuelven a encontrarse en el desierto de Marmarica durante la Segunda Guerra Mundial. El género de la crónica y las referencias a la actualidad son también en este caso un pretexto para crear una versión romántica y un tanto idealizada del trabajo de corresponsal de guerra.

Por último, cabe destacar la película de Edgar Neville *Carmen fra i rossi* (1939), producida por Bassoli Film, responsable asimismo de *L'assedio dell'Alcazar*. En ella, se nos cuenta la trágica experiencia que vive una joven falangista en un Madrid

15. Parte de esta reseña aparece recogida en F. SAVIO: **Ma l'amore no. Realismo, formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)**, Sonzogno, Milán, 1975, pág. 382. Sobre los filmes de ficción dedicados a la guerra civil española, véase también la rica documentación que reproduce G. CASADIO: **Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni trenta (1931-1943)**, Longo, Rávena 1989, págs. 115-123.

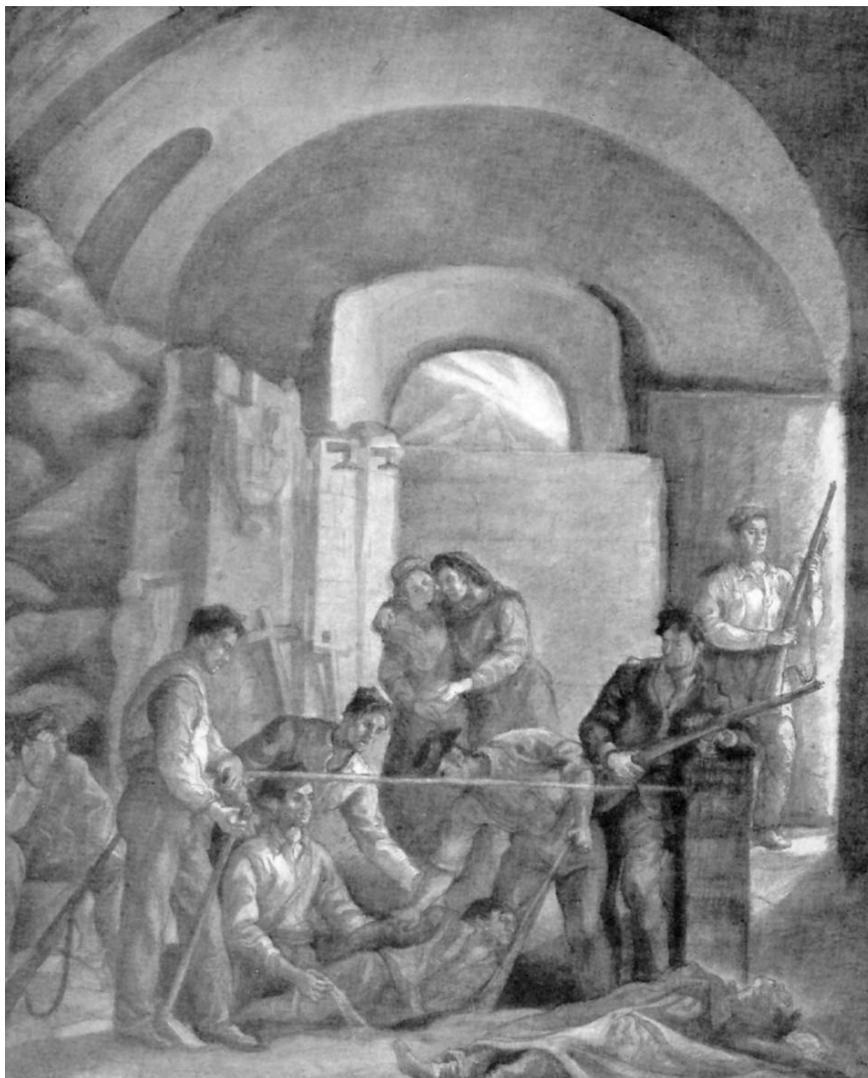
todavía republicano desde donde transmite por radio información destinada a las fuerzas nacionales de asedio en las que se encuentra su prometido. Este escucha por la radio el mensaje con el que su novia anuncia que los “rojos” han descubierto el centro de operaciones falangista. Cuando intenta ayudarla y pasar a territorio enemigo, el joven se ve alcanzado por un ráfaga de metralla y cae junto a un adversario agonizante. Se ruedan dos versiones de la cinta: en la española el papel del prometido, que en la copia italiana corresponde a Fosco Giachetti, lo representa Rafael Rivelles. A diferencia de lo que ocurre en Italia, la película se topa con la censura española, que no acepta un final de reconciliación entre moribundos de los dos bandos¹⁶. El empleo de la radio es, en este caso al igual que en *L'assedio dell'Alcazar*, digno de mención ya que, además de ser un instrumento esencial de la guerra moderna, se convierte en un factor dramático que contribuye de forma decisiva al desarrollo del guión.

L'assedio dell'Alcazar: propaganda y mito

Tras la ceremonia de clausura del año militar, los oficiales y cadetes de la academia del Alcázar de Toledo, que se disponen a marcharse de vacaciones, se ven sorprendidos por el pronunciamiento militar de Franco, que se levanta en Marruecos (17-18 de julio). Comandada por el coronel Moscadó, quien se niega a acatar las órdenes del gobierno de Madrid, la guarnición militar, atrincherada junto con la población civil del Alcázar, inicia la resistencia. La primera línea de defensa, que se organiza en el hospital militar, no resiste el ataque de las tropas republicanas pese al comportamiento heroico de los contendientes nacionales. En una sucesión de episodios se evocan los acontecimientos más notables que marcan los 68 días de asedio: la conversación telefónica entre el comandante del Alcázar (Rafael Luis Calvo) y su hijo, capturado prisionero por los republicanos; el descubrimiento de un almacén de trigo en los sótanos del Banco Agrícola, que permite la supervivencia de los asediados; las declaraciones del General Alba a fin de desmentir la falsa noticia de la rendición del Alcázar, que difunde Radio Madrid; la noticia, emitida por Radio Milán de que las tropas nacionales, al mando del coronel Yagüe, marchan victoriosas hacia Toledo; la expedición nocturna de los dos pelotones, que se proponen ocupar y destruir las vías de ingreso a las galerías por las cuales planean los republicanos minar el castillo; la llegada al Alcázar de un emisario de la prisión de Toledo con el encargo de negociar la rendición; la visita de un sacerdote como habían solicitado los asediados; la evacuación de Toledo, con la consiguiente explosión de la mina y el intento de asalto final por parte del bando republicano; la intervención de las tropas nacionales y la puesta en libertad de los asediados.

Entre estos acontecimientos “históricos” se van intercalando algunos toques de ficción: el amor entre Conchita (Maria Denis) y el joven cadete Francisco (Aldo Fiorelli) al

16. Cfr. R. GUBERN: “**La guerra civile spagnola sullo schermo**” en G.P. BRUNETTA: **Storia del cinema mondiale, I, L'Europa. Miti, luogi, divi, Einaudi, Turín, 1999, pág. 674.**



Cementerio instalado en la piscina. Ilustración de J. Valverde en *Historia de la Cruzada Española*

que hieren de muerte durante la tregua acordada para negociar la rendición (los dos se casarán más tarde in artículo mortis ante el sacerdote que entra en el Alcázar): la metamorfosis de Carmen (Mireille Balin), la amiga de Conchita quien, por engaño, se queda atrapada en Toledo al precipitarse los acontecimientos y reacciona con impaciencia ante las penurias que habrá de afrontar pero que, fascinada por el capitán Vela (Fosco Giachetti), aprende poco a poco a distanciarse de su pasado; la actitud de Conchita con Pedro (un antiguo pretendiente), cuyas insinuaciones ella rechaza cuando se convierte en enfermera; las confidencias de Pedro con el capitán Vela cuando el primero resulta herido de muerte y le revela al segundo los verdaderos sentimientos de la muchacha; la declaración de mutuo amor entre Conchita y el capitán.

L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina, 1940)



Como he recordado en la introducción, los estudios recientes sobre *L'assedio dell'Alcazar* se basan en la versión de 1956 ya que, en la actualidad, resulta imposible consultar la copia original de la cinta. Por lo que respecta al comentario que realizan Grmek Germani y Martinelli en su monográfico sobre Genina, en el sentido de que “el filme vuelve a editarse en la postguerra sin aparentes modificaciones salvo un mensaje inicial”¹⁷, cabría precisar que la copia primigenia, que se presenta en Venecia en septiembre de 1940 y que obtiene el visto bueno de la censura el 31 de agosto del mismo año, tiene una duración de 3200 metros mientras que la cinta que circula en la postguerra tan solo cuenta con 2984 metros, como se observa en el permiso de la censura número 11245 de febrero de 1956¹⁸. Por lo demás, aquí tenemos el texto del mensaje inicial:

17. GRMEK GERMANI Y MARTINELLI (EDS.): *Il cinema di Augusto Genina*, op. cit., pág. 261.

18. A. BERNARDINI: *Archivio del cinema italiano, II, Il cinema sonoro 1930-1969*, Anica Edizioni, Roma, 1992, pág. 39. Después he podido completar estos datos con otros que también recoge Bernardini y que forman parte de su actual investigación para l'Archivio del cinema italiano que edita este autor para Anica.

La historia que se reproduce en este filme no pretende referir ningún contenido ni polémico ni político. En realidad, tan solo desea poner de relieve las acciones y reacciones de asediados y atacantes, que se repiten en todas las épocas, desde las Termópilas, en la Antigua Grecia, hasta las contiendas más modernas de Stalingrado y Corregidor. Por lo tanto, se cataloga a los personajes solo por su valor y espíritu de abnegación, cualidades ambas que siempre ha admirado y respetado el pueblo llano, por encima de cualquier causa o ideología política.

Al no disponer de la cinta original, podríamos concentrarnos, por una parte, en recopilar las distintas versiones existentes hoy día tanto en Italia como en España,

con el fin de desenmascarar la manipulación que ha experimentado el filme en el transcurso de los años, pero no haríamos más que repetir el trabajo que presentan en este mismo número de *Archivos de la Filmoteca* Daniela Aronica y Ferran Alberich¹⁹. Por otra parte, es posible intentar comprender, a partir de la documentación a nuestro alcance, algunas de las circunstancias que han influido en una película como *L'assedio dell'Alcazar*, que logra establecer cierto equilibrio entre el género propagandístico y otros valores más artísticos y dramáticos. Y es probablemente este equilibrio —junto con una serie de factores secundarios— el que explica que volviera a comercializarse el filme en la década de los cincuenta. Como apunta Rémy Pithon, con toda razón, habría sido inimaginable que películas de propaganda nazi como *Jud Süss* o *S. A. Mann Brand*²⁰ recibieran el mismo trato. Coincido con Pithon en que el mensaje inicial constituye una “falsificación” de las intenciones reales del filme pero considero que el reto más interesante consiste en identificar las características del texto original que propician esta falsificación.

Luigi Freddi —quien estuvo al frente de la Dirección General de la Cinematografía italiana desde septiembre de 1934 hasta marzo de 1939— nos ofrece un primer documento que facilita el estudio de la génesis del filme. A cargo de la política cinematográfica del régimen fascista italiano, Freddi favoreció el renacimiento del cine de su país e intentó compaginar el ejercicio de un control absoluto sobre esta forma de expresión con una calidad que pudiera competir en el mercado internacional.

Como queda patente en el ecuánime libro que publicó al principio de la postguerra²¹, Freddi quiso encarnar la figura del “empresario de Estado”, que se aprovechó del dirigismo predominante en la cinematografía fascista para promover, sobre todo, la calidad del producto y para garantizar que el cine italiano pudiera exhibirse en salas italianas y extranjeras y conmover al público nacional e internacional.

Freddi dedica algunas páginas del libro al filme de Genina o, mejor dicho, a su guión, cuando reflexiona sobre “la revisión del argumento”, una forma un tanto eufemística de referirse a la censura previa. El autor se preocupa por demostrar cómo, desde el cargo que desempeñaba, pretendió transformar el concepto de revisión del argumento “alentando un genuino intercambio de pareceres con autores, directores y productores” y llega a afirmar:

Es bien cierto que en ningún país como en el nuestro la intervención del Estado en este sector ha sido tan precisa, constante, meticulosa y... generosa. La censura de aquella época no se pliega sobre sí misma, provista tan solo de tijeras que se manejan con un criterio pasivo y negativo. Por el contrario, ha asumido el aspecto de una actividad positiva, con la intención de estimular y colaborar con el mundo del cine a fin de servir de base para orientaciones concretas de la acción práctica²².

19. También es de DANIELA ARONICA “*Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar. Relato breve de una (auto)censura con notas para una restauración filológicamente correcta*” en *Actas del VIII Congreso de la A.S.H.C., Universidad de Ourense, 2000*.

20. RÉMY PITHON: “*Le siège de l'Alcazar di Augusto Genina*” en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 21, enero 1977, pág. 54.

21. L. FREDDI: *Il cinema, L'Arnia Roma, 1949 (vol. 2)*; edición especial en un solo volumen titulado *Il cinema. Il governo delle immagini, Centro Sperimentale di Cinematografia-Gremese Editore, Roma, 1994* (es esta edición la que citaré en el presente artículo). Sobre el trabajo de Freddi, sus responsabilidades y la política que fomentaba en el ámbito del cine fascista, cfr. G. P. BRUNETTA: *Storia del cinema italiano, vol. II, Il cinema del regime 1929-1945, Editori Riuniti, Roma 1993*; J. GILI: *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione, Bulzoni, Roma 1981*.

22. L. FREDDI: *Il cinema. Il governo delle immagini, op. cit.*, págs. 99 y 101-102.

Para demostrar los aspectos positivos de este trabajo de “revisión”, reproduce el texto de una carta enviada a Renato Bassoli, en la que, por desgracia, no figura fecha (que, en cualquier caso, no debía ser posterior a marzo de 1939, cuando Freddi abandonó la Dirección General). La carta contiene un minucioso análisis del guión del filme de Genina. Es probable que la intervención de Freddi desencadenara ciertas modificaciones y adiciones. Sin embargo, nos movemos en el ámbito de las conjeturas ya que tan solo he podido estudiar el guión que se conserva en el Museo de Cine de Turín, fechado el 12 de septiembre de 1939, y que contiene el mensaje “sexta corrección” (lo que nos lleva a pensar en una elaboración bastante larga y compleja de la idea de Pietro Caporelli por parte de los dos coguionistas que aparecen en los títulos de crédito: el mismo Genina y Alessandro De Stefani).

Después de realizar comentarios bastante negativos sobre la cuota de mercado real que obtiene la película —que se presenta como una coproducción— tanto en Italia como en España, Freddi avanza reservas de cierto peso con respecto a la oportunidad política y coyuntural de desarrollar el tema del filme, reservas estas que, por lo demás, responden a una postura bien conocida por parte de Freddi, quien ya había dado sobradas muestras de que prefería dejar a un lado argumentos relacionados con una propaganda demasiado explícita y directa:

La recuperación del episodio del Alcázar —que, repito, no tiene más que un interés local, aunque siga vigente en la actualidad—, ¿no puede, acaso, constituir una tarea anacrónica y, lo que es peor, desproporcionada? [...] Por lo que respecta a Italia [...] se presentan interrogantes aún más graves y enmarañados. Por ejemplo, ¿resulta oportuno que afrontemos, en la actualidad, una iniciativa de naturaleza tan precisa y cariz político e histórico tan explícito? Ignoro el estado actual de las relaciones entre el gobierno fascista italiano y el régimen de Franco y, por tanto, no me hallo en grado de responder a tales preguntas. La experiencia, sin embargo, me ha enseñado que los vínculos internacionales son hoy en día tan inestables, los lazos políticos tan frágiles, los intereses tan elásticos, etcétera, etcétera, etcétera que siempre resulta aconsejable extremar la prudencia²³.

Aun prescindiendo de los cambios que se introdujeron en la copia de 1956, el examen de la “sexta corrección” aporta material que corrobora la hipótesis de que se atendieron, cuando menos parcialmente, las indicaciones de Freddi. Por ejemplo, a pesar de reconstruir episodios famosísimos de la epopeya del Alcázar, el guión nunca denomina por su nombre al coronel Moscardó, al que se conoce en el filme como “el comandante de la prisión”, el coronel o el coronel del Alcázar. Esta es tan solo una de la muchas señales que, junto con otras más relevantes y vinculadas al tema del filme, buscan sobre todo la ejemplaridad de los hechos más que una definición exacta de todas las referencias históricas.

23. *Ibidem*, pág. 100.

No obstante, justo después, Freddi realiza una observación sobre el papel de Italia en la guerra española que parece oponerse a lo dicho hasta entonces:

Añado que la película, tal como se ha concebido, es tan unilateral (en el sentido de que se desarrolla solo en torno a los españoles, sin mencionar a Italia, que también participó en esta guerra) que podría, quizá, suscitar cierto grado de irritación entre el público italiano²⁴.

Sin embargo, en el guión aparece una referencia directa al papel que desempeñó Italia en la guerra civil durante la conversación del capitán Vela con un compañero, después de que se hiciera oficial el levantamiento de las tropas de Franco en Marruecos:

[Franco] ha desembarcado esta mañana en el sur de España, cerca de Algeciras, con un poderoso contingente de tropas marroquíes... Y te diré aún más... esta es una noticia secreta... Guárdala para ti solo... Italia respalda sus acciones. ¿Sabes quién ha transportado y continuará transportando las tropas de África a España?... Los trimotores de la aviación italiana, querido amigo. Este es un hecho preciso y sintomático, que puede tener importantes consecuencias hasta para un futuro muy próximo²⁵.

Me parece oportuno plantear la hipótesis de que este fragmento es fruto de las sugerencias de Freddi. De cualquier forma, nos queda por explicar el hecho



L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina, 1940)

24. *Ibidem.*

25. *L'assedio dell'Alcazar (sexta corrección)*, Film Bassoli S.A., Roma, 12 septiembre 1939, XVII, págs. 20-21.

de que, en todas las copias italianas del filme que he examinado, tras la confidencia "esta es una noticia secreta... Así que guárdala para ti solo", se produce una interrupción del todo arbitraria que evidencia un corte en el celuloide, corte que, por otro lado, viene a sumarse a otros tipos de manipulación a los que se somete la cinta de 1956, en la que se eliminan (casi) todas las referencias históricas de mayor precisión y detalle.



Ilustración de Sáenz de Tejada en *Historia de la Cruzada Española*

Naturalmente, si Freddi (que publica la carta a Renato Bassoli durante la postguerra; recuerdo aquí que su libro data de 1949) nos presenta el caso del Alcázar como ejemplo de censura positiva, lo hace para atribuirse, de alguna forma, el mérito de haber evitado, en la versión final, ciertos peligros presentes en el proyecto primigenio que llega a sus manos.

Además de las dudas que ya hemos mencionado sobre la oportunidad de evocaciones históricas precisamente en aquel momento (en vísperas de la Segunda Guerra Mundial), Freddi también hacía públicas sus reservas sobre la construcción dramática de la película. En particular, sostenía que el argumento se centraba, en exceso, en el grupo asediado, de forma que no se articulaba la dialéctica entre acontecimientos internos y externos, necesaria para garantizar la participación del público en el drama. Ante esta ausencia de dialéctica, se corría el riesgo de caer en "un estatismo que roza la monotonía". Por último, aunque emitía un juicio más que favorable sobre los aspectos *documentales* del filme, Freddi expresaba resquemores en torno a "la parte fantástica, la parte que se ha creado, en fin,

para unir la evocación histórica con vivencias humanas de interés independiente". En concreto, creía que no se caracterizaba con la suficiente precisión a los personajes, ni psicológica ni plásticamente, por lo que confesaba sus dudas de que estos pudieran atraer la atención del público.

Es probable que la producción del filme se haya beneficiado de estas críticas, ya que una de las características que mejor definen la versión aquí estudiada es el contraste entre factores internos y externos, que marca algunos de los instantes mejores de la misma. Es cierto que el drama se desarrolla a lo largo del progresivo descenso de los sitiados hacia los sótanos más profundos y tenebrosos del castillo, como también resulta evidente que las sucesivas etapas del *via crucis* en el interior del Alcázar vienen jalonadas por mensajes y acciones amenazadoras del bando opuesto, hasta culminar en el peligro extremo que radica en las propias

entrañas de una fortaleza minada. Sin embargo, frente a esta progresiva restricción del espacio, cuando se oscurecen las sombras y se intensifican simbología y presagios de muerte, siempre se opone, aunque solo sea como contrapunto visible, la presencia de espacios amplios, abiertos, despejados: en un momento dado se proyecta la imagen de bombarderos que, con ruido ensordecedor, atraviesan el cielo; más adelante, aparece la campiña a través de la que avanza el primer contingente de los 4000 hombres que conforman las tropas republicanas; en una escena se recoge el descampado en el que fusilan al capitán Alba; en otra, la explanada por la que desfilan las tropas franquistas que se disponen a liberar a los sitiados. En todos los casos, se garantiza una detallada alternancia entre elementos internos y externos, que se construye atendiendo a un firme sentido de la estructura dramática. En cuanto al componente de "ficción", nos bastará recurrir a uno de los comentarios más acertados de la época, el de Michelangelo Antonioni (sobre el que volveré más adelante), para concluir que se ha conjurado, al menos en parte, el peligro de una débil motivación y caracterización de personajes que debían estrechar los lazos entre acontecimientos históricos y reflexiones individuales²⁶.

Las consideraciones de Freddi, que nos han servido de punto de partida, nos permiten poner de relieve cómo se propone el régimen de Mussolini el logro y armonización de tres objetivos: realizar un filme de eficacia propagandística; dotarlo de suficiente fuerza artística y épica; y garantizar, mediante el desarrollo adecuado de matices individuales e intimistas del drama coral, un gran éxito de público.

Estas tres metas eran ambiciosas y puede afirmarse que se alcanzaron en gran medida. El hecho de que, para depurar la versión original de los aspectos más claramente propagandísticos, fuera suficiente con suprimir 216 de los 3.200 metros en la copia de 1956, demuestra que ya en la versión original, en línea con las recomendaciones de Freddi, se había cuando menos comprimido y relativizado la propaganda más descarada.

Aún más importante parece ser la naturaleza épico-artística de la película que, sin duda, constituía uno de los ingredientes esenciales de la estrategia propagandística del régimen (si bien el filme conservaba tal autonomía que funcionaba aun despojándolo de los mensajes de "parcialidad"manifiesta). En cuanto a la dimen-



Transporte de los heridos a los sótanos.
Ilustración de Sáenz de Tejada en *Historia de la Cruzada Española*

26. Cfr. M. ANTONIONI: "La sorpresa veneziana" en *Cinema*, n.º. 102, 25 septiembre 1940, pág. 221; citado en GRMEK GERMANI Y MARTINELLI (EDS.): *Il cinema di Augusto Genina*, op. cit., pág. 259.

L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina, 1940)



27. G. RANZATO: **La guerra di Spagna, Giunti-Casterman, Florencia, 1995, pág. 69.**

28. HENRI MASSIS Y ROBERT BRASILLACH: **La guerra civile in Spagna. Tra le rovine dell'Alcazar, Casa Editrice Bietti, Milán, 1936** (esta es la traducción, con un nuevo título, de **Les Cadets de l'Alcazar, Plon, París, 1936**).

29. "Con mano che trema il colonello Moscardo riattacca il ricevitore... una scarica di fucileria rompe la quiete vespertina [...]" (pág. 9 de la traducción italiana) ("Con mano temblorosa el coronel cuelga el auricular... una descarga de artillería rompe el silencio vespertino").

sión épica de la película, conviene tener en cuenta sus fuentes tanto literarias como iconográficas. Es bien sabido que el asedio del Alcázar tuvo un fuerte eco entre los medios de comunicación de la época, como demuestra el citado noticiario cinematográfico LUCE, pero también dejó una marcada huella en círculos más literarios. A título de ejemplo, podría citarse aquí el libro *Les cadets de l'Alcazar*, conocido, con toda razón, como "la instantánea textual"²⁷ de Massis y Brasillach, que publicó en 1936 la editorial parisina Plon y que se tradujo al italiano de inmediato²⁸.

En este libro se establecen las bases de cierta "mitología" y expresión dramática de los avatares que se vivieron en el Alcázar. Por ejemplo, la importancia central de la conversación telefónica entre el coronel Moscadó y un miembro del cuartel general enemigo, en el transcurso de la cual se amenaza al primero con el fusilamiento de su hijo Luis si no se rinde al instante. La obra de Massis y Brasillach (quienes, por cierto, presentan el fusilamiento del hijo del coronel inmediatamente después de la negativa de este último a aceptar el canje que se le proponía, lo cual no responde a la realidad²⁹) se abre con este episodio. El filme de Genina parece dar crédito a esta versión aunque, al contrario que los dos escritores fascistas, no lo hace de forma explícita. Y este no es el único punto de con-

tacto que se establece con la “instantánea textual” de Massis y Brasillach. La película de Genina hace también hincapié en la estrecha relación entre el discurso de Calvo Sotelo ante las Cortes, su asesinato y el pronunciamiento de Franco. A pesar de que, en su libro *L'assedio dell'Alcazar*, Caporelli —responsable del argumento del filme—, no cita el libro de Massis y Brasillach entre las fuentes que inspiraron su trabajo³⁰, parece justo reconocer que dicho libro sí que se utilizó durante la elaboración del guión y la puesta en escena y que tuvo una fuerte influencia en ambas etapas.

Las primeras escenas del filme de Genina en las que, tras un primer barrido de la imponente fachada de la fortaleza, se proyecta la imagen del patio principal del Alcázar, donde se celebra la ceremonia de clausura del año militar, no pueden dejar de recordarnos el siguiente extracto de Massis y Brasillach:

Cuando, a través del portón, se accede al patio principal, que domina una estatua de Carlos V revestido de armadura, se trasmite el mensaje de que el Alcázar se encontraba predestinado a convertirse en una fragua de guerreros. En las paredes de este claustro militar, ornamentadas por la claridad que irradia una bella columnata, no se ve otra cosa que insignias prominentes y fieros motivos³¹.

Además de la extraordinaria similitud que se percibe entre estas páginas y la obertura del filme de Genina, que destaca por la nitidez arquitectónica de la columnata reconstruida por el escenógrafo Gaston Medin, encontramos otros nexos entre ambos documentos artísticos. Cabe aquí citar, sin duda, el discurso que pronunció cierto diputado republicano durante un banquete que se celebra en el Arzobispado de Toledo, cuartel general de “los rojos”:

Pero ante una vida humana ninguna obra de arte tiene valor. Un alcázar no cuenta. Si, por culpa de los fascistas, ha de desaparecer este monumento, nuestros camaradas construirán otro mucho más grandioso: un alcázar al civismo por el cual alzo ahora la copa³².

Este pasaje reproduce fielmente el texto de Massis y Brasillach, aunque en este último se atribuye a Doña Margarita Nelken:

Tenemos el deber de respetar las reliquias artísticas pero, ante una sola vida humana, no hay obra de arte que valga: un alcázar no tiene valor ninguno. Si, por culpa de los fascistas, estos monumentos quedan destinados a desaparecer, nuestros camaradas construirán otro, cuya belleza no tendrá parangón: un monumento al civismo³³.

No podemos saber si este discurso se añadió —*a posteriori*— al filme original. En las copias italianas que he examinado tan solo aparece parte de la interven-

30. P. CAPORILLI: ***L'assedio dell'Alcazar*, Edizioni Ardita, Roma 1961**

(esta edición reproduce sin modificaciones sustanciales la segunda edición de febrero de 1941, que apareció pocos meses después que la cinta original de 1940, con una sola nota añadida, fechada en octubre 1961, en la que se subraya la “vigencia” del significado anticomunista del libro, págs. 13-14).

31. *Ibidem*, **pág. 29 (edición original, pág 15).**

32. ***L'assedio dell'Alcazar (sexta corrección)*, op. cit., pág. 69.**

33. MASSIS Y BRASILLACH: ***La guerra civile in Spagna. etc.*, op. cit., pág. 63.** Nótese, no obstante, que el discurso que pronuncia Margarita Nelken ante la compañía “Castillo” el 18 de agosto de 1936, que aparece en MASSIS Y BRASILLACH (**op. cit., págs. 62-63**), también se recoge en CAPORILLI: ***L'assedio dell'Alcazar*, op. cit., págs. 191-192.**

ción del diputado republicano, si bien se registra en ellas una ausencia significativa. Mientras que en el guión leemos “En este preciso momento, la potente voz del cañón que nos ha acompañado durante nuestro banquete nos alienta a que despedacemos este último reducto de infección *fascista*”³⁴, en las copias italianas del filme, el diputado (interpretado por un histriónico Guglielmo Sinaz) pronuncia la misma frase aunque omite de ella el calificativo de “fascista”.

Como ya hemos mencionado más arriba, resulta difícil distinguir entre el aspecto más claramente propagandístico del cine de guerra y sus facetas épico-artísticas. Sin embargo, a pesar de los efectos con los que se maquilló la versión de 1956, en la película aflora el lado más maniqueo. Los republicanos presentan rasgos somáticos y voces desagradables, beben, fuman sin parar y sus gestos suscitan la repulsa del público (nos referimos a la especie de caricatura de la Pasionaria que evocan las intervenciones de protesta provocadas por el discurso de Calvo Sotelo o bien la exageración de los defectos propios del “malvado” atribuidos al interlocutor de Moscardó durante la conversación telefónica en la que se amenaza al coronel con el fusilamiento de su hijo). Todo esto forma parte de la retórica con la que se representa al enemigo. Por el contrario, los héroes de la epopeya (Moscardó, Vela) monopolizan las cualidades, al tiempo que los personajes ambiguos experimentan una progresión positiva de la que salen purificados y reforzados espiritualmente. Puede explicarse de este modo la evolución de Pedro (Andrea Checchi), el antiguo pretendiente de Carmen. Pero el cambio es todavía más evidente en el personaje de la propia Carmen, para el que Mireille Balin, que había compartido cartel con Jean Gabin en *Pepé le Moko* de Duvivier, acentúa los aspectos más reconocibles de la *femme fatale* con el fin de que su metamorfosis sea más atormentada y fascinante.

No obstante, estas trayectorias individuales, aun cuando se aislan y desarrollan con éxito, aparecen inmersas en un contexto esencialmente coral y épico, en el que predomina la iconografía de guerra de todo tipo: bombardeos aéreos, artillería, columnas motorizadas, tiroteos y escaramuzas, vehículos blindados, explosiones y derrumbamientos, escenas de masas, conversaciones telefónicas, espionaje radiofónico, mensajes emitidos por altavoces... Se hace uso de todo el repertorio del cine bélico al que ya había recurrido el cine fascista durante las campañas italianas en África. El mismo Genina ya se había consolidado en el género de guerra con *Squadrone bianco* (1936), ambientado en Libia.

El éxito del filme se debe, primero, a un excepcional esfuerzo de producción, que puso en manos del director un torrente de medios. En segundo lugar, la gran acogida que brindó el público a la película responde a un guión que sabe explotar todas y cada una de las implicaciones “míticas” del tema del asedio, uno de los más antiguos y apreciados de la tradición épica occidental (sirva de ejemplo la *Ilíada*), y que más veces se ha actualizado en la historia y literatura española³⁵.

34. *L'assedio dell'Alcazar* (sexta corrección), *op. cit.*, pág. 67.

35. Para profundizar en estos aspectos, remito al meticoloso análisis de M. OMS: *La guerre d'Espagne au cinéma, Les éditions du Cerf, Paris, 1986*. Véase en particular el capítulo “*Le mythe de Numance dans la guerre d'Espagne*”, págs. 143-156.

“...Escabroso... robusto y para nada refinado”

L'assedio dell'Alcazar se estrena en la Muestra Internacional de Venecia de 1940. Aquel año, primero de la participación de Italia en la Segunda Guerra Mundial, *la Mostra* no presenta la calidad de otras ediciones y queda reducida a una “manifestación ítalo-germana”: *L'assedio dell'Alcazar* gana el premio Mussolini a la mejor película italiana (aunque esta vez no fue un jurado internacional el que otorgara tal galardón, como de costumbre, sino la Presidencia de la Biennale que concede, asimismo, al filme alemán *Der Postmeister*, de Gustav Ucicky, el premio a la mejor cinta extranjera)³⁶.

La publicidad que se edita para la ocasión, en cinco idiomas y con fotos y bocetos tanto en blanco y negro como en color; refleja con exactitud el esfuerzo de producción con que se lanzó la película. En la misma, se recogen, además, diversas declaraciones que pretenden conciliar una fidelidad escrupulosa a la verdad histórica con los objetivos de espiritualidad más excelsa. Reproducimos aquí un fragmento de la sección “Habla el director”:

*Documentación escrupulosa, el deber de cuidar el más mínimo de los detalles pero también la necesidad de liberarse de todo lo anterior para encender la materia, avivarla y, así, acercarla a aquella síntesis lírica que puede captar la humanidad profunda y desesperada, el espíritu de sacrificio, el silencioso heroísmo de todos los que conmovieron al mundo, con su resistencia épica, desde julio a septiembre de 1936. La presencia de mujeres y niños entre la población sitiada me ha facilitado el trabajo. La vertiente puramente militar del asedio, aunque emotiva e interesante, no hubiera dado lugar a una película destinada al gran público*³⁷.

De los comentarios del director se pasa, unas cuantas páginas después, a la información minuciosa sobre el trabajo de reconstrucción en Cinecittà del patio del Alcázar:

*A fin de ofrecer una idea más exacta de esta grandiosa reconstrucción, creemos que es oportuno facilitar algunas cifras: 270 metros cúbicos de madera; 450 quintales de yeso; 100 quintales de cemento; 10 quintales de clavos; 700 balaustres de primera*³⁸.

Sin embargo, las proezas del arquitecto Gastone Medin quedan en segundo plano ante el significado mítico del Alcázar; cuya imagen se divulga en la prensa y noticiarios de cine de todo el mundo durante los primeros meses de esta guerra, la primera que no solo se libra con armas convencionales sino también ayudándose de los medios de comunicación³⁹. La imponente estructura del Alcázar — repleta de tradiciones y símbolos— constituye el espacio ideal para renovar un mito que hunde sus raíces en la tradición al tiempo que se renueva gracias al singular tapiz de viejas formas arquitectónicas y “novísimas” tecnologías de guerra.

36. E. G. LAURA (ED.): **Tutti i film di Venezia 1932-1984. Indici, La Biennale di Venezia, Venecia 1986, pág. 98.**

37. **L'assedio dell'Alcazar, Film Bassoli S. A., Roma 1940, pág. 9.**

38. **Ibidem, pág. 51.**

39. En este sentido, resulta muy significativa la importante exposición que celebró, en diciembre de 1999 en Bolonia, L'Istituto Regionale “Ferruccio Parri” e L'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna. Véase, en concreto, la introducción del catálogo de PIERRE SORLIN Y LUISA CICOGNETTI: **“Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939)** en AA. VV.: **Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939, Editrice Compositori, Bolonia, 1999, págs. 14-26.**

No cabe duda de que unir tradiciones milenarias con las expresiones más avanzadas de la modernidad formaba parte del ideario político y estético del fascismo. Desde este punto de vista, *L'assedio dell'Alcazar* no constituyó ningún caso excepcional. Sin embargo, al acabar la Primera Guerra Mundial, se pone en marcha una revolución mediática que supone el nacimiento de una nueva "logística de la percepción" (como la habría llamado Paul Virilio⁴⁰); es decir, el desarrollo de nuevos modos y nuevos tiempos con respecto a la percepción de los hechos y a los posibles vínculos entre estos últimos. Esta revolución experimenta, con la guerra civil española, una brusca aceleración. De ahí la importancia que adquiere el cine bélico, todo el cine bélico, en el proceso de renovación de la técnica y de la estética cinematográficas, cuyos frutos más maduros se cosecharán tras la Segunda Guerra Mundial.

En la crítica cinematográfica italiana de la época, sin duda obstaculizada por la lógica del servicio al régimen fascista (sobre todo en tiempos de guerra), observamos un especial interés por el filme de Genina, que logra la aceptación hasta de aquellos sectores que habían sabido defender mejor su autonomía frente al conformismo dominante. En este contexto, hemos de mencionar de nuevo las palabras de Michelangelo Antonioni. El futuro autor de *Cronaca di un amore* se empeña en destacar la característica esencial de la cinta de Genina: "es un filme escabroso, filme de guerra, robusto y para nada refinado". Para Antonioni, el valor principal de la película radica en que su director construye el sentido épico de los acontecimientos a partir, también, de la dimensión individual del sacrificio, del drama.

Casiraghi y Viazzi descubren, en la película de Genina, señales de una inminente renovación del cine italiano. En *Cinema*, ambos destacan entre los méritos de la cinta el de saber expresar "la tragedia colectiva mediante pinceladas íntimas y particulares" y definen a Genina como "un director de la vieja guardia que ha dicho la primera palabra que refuerza y renueva en nosotros la fe en el gran futuro, no muy lejano, de nuestro cine"⁴¹.

Más allá del aluvión de críticas favorables que dedicó la prensa italiana a la película de Genina, yo resaltaría dos aspectos que me parecen dignos de mención: el énfasis que se pone en alabar las características técnicas del proyecto y el peligro, contra el que advierten algunas voces, de que la preeminencia de los rasgos "documentales" pueda relegar a un segundo plano las cualidades artísticas. Por lo que concierne al primer aspecto, reflejamos aquí dos fragmentos de críticas de la época. Por una parte, Pietro Bianchi afirma en *Il Bertoldo* (8/11/1940)⁴²: "Este *Assedio* es el filme más perfecto, desde el punto de vista técnico, de los que se han realizado en Italia en esta última década"; por otra, Luigi Comencini, que más tarde dirigiría *Tutti a casa*, escribe en *Tempo* (Nº 76, 7/11/1940): "Genina nos ha dado su mejor contribución. Nos ha dado una lección de técnica y de profesionalidad,

40. P. VIRILIO: *Guerre et cinéma. Logistique de la perception, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Etoile, Paris, 1984.*

41. U. CASIRAGHI Y G. VIAZZI: "Motivi di rinascita" en *Cinema*, nº. 117, 10 de mayo 1941, págs. 300-302; citado en O. CALDIRON (ED.): *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di "Cinema" 1936-1943, Marsilio, Padua 1965, págs. 387-389.*

42. Citado en GRMEK GERMANI Y MARTINELLI (EDS.): *Il cinema di Augusto Genina, op. cit., pág. 261.*

ha corregido los defectos que prevalecen en gran parte de nuestro cine”⁴³. En cuanto al segundo aspecto, podemos recordar la reseña de Lucia Tranquilli en *Bianco e nero* (nº 10, octubre 1940), quien no duda en referirse a una de las limitaciones del filme: “el sentido pastoso de veracidad que, sin embargo, no se libera de un tono de documental” (“Un documental muy noble y emocionante, sí, pero documental al fin y al cabo”)⁴⁴.

Se trata, a mi juicio, de indicios significativos de cómo la crítica, todavía desprovista de los instrumentos conceptuales necesarios, comienza a percibir las señales de un proceso de mutación que afecta a todo el medio cinematográfico y no solo a este o a aquel filme ○

TRADUCCIÓN: MARÍA CALZADA

43. Citado en M. ARGENTIERI: *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma 1998, pág. 56.

44. Citado en GRMEK GERMANI Y MARTINELLI (EDS.): *Il cinema di Augusto Genina*, op. cit., pág. 261.

The first part of this essay analyzes way the Spanish Civil War was represented in the newsreels of the Istituto Luce. The focus is basically on a fight between civilized Christians versus the “red” barbarians. Through the propaganda documentaries and the fiction films we also see the importance of the war film in the technical development of film art and the way it was able to change some of the myths of the cinema of the 30s and 40s. In this respect, we follow some of Paul Virilio’s ideas about war and cinema. We also analyze the differences between *L’Assedio dell’Alcazar* (1940) and other Italian films about the Spanish Civil War. Genina’s film is related to various literary sources, such as *Les cadets de l’Alcazar* (Massis and Brasillach, 1936) and, foremost, with Luigi Freddi’s ideas. He was the director of the Direzione Generale della Cinematografia between 1934 and 1939 and carefully supervised the first draft of the film. Freddi promoted a cinema which, while strictly controlled by the Fascist Regime, avoided explicit propaganda and aimed for a standard that would allow it to compete with foreign films. This might explain why the film could be run in 1956 with few modifications, provoking less criticism than other fascist propaganda films. We also dedicate the end of the essay to its reception by film critics, taking as an example a review by Michelangelo Antonioni written in 1940.

**The structure as a fortress:
Toledo’s Alcázar and its
surroundings**

abstract