

LA REPRESENTACIÓN DEL MADRID EN GUERRA EN FRENTE DE MADRID

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

MARÍA MARCOS RAMOS

I. CINE Y GUERRA CIVIL

Es evidente que el cine se convirtió desde la más inmediata posguerra en un poderoso instrumento al servicio de la propaganda franquista a través del que difundir «aquellas ideas que legitimaban su victoria y justifican la represión que siguió a la misma» (Pérez Bowie, 2004: 24). Controladas por el férreo sistema de censura y por los mecanismos intervencionistas a través de los que el poder político condicionaba la producción en un contexto de autarquía económica, las películas rodadas a finales de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 se caracterizaron por adoptar, de forma maniquea, el discurso oficial del nuevo régimen¹.

Dentro de la uniformidad ideológica de las producciones de la época, la crítica ha tendido a establecer una serie de variantes entre las que destaca la representada por films «de inspiración castrense donde se relataban hazañas que inscribían la sublevación y el triunfo [sublevado] en la historia

inmediatamente anterior» (Sánchez-Biosca, 2006: 114). Tal y como ha señalado Jean-Claude Seguin, «el primero que realiza una película sobre la Guerra Civil» (1996: 33) de este tipo fue Edgar Neville que, en 1939, dirigió *Frente de Madrid*, dando inicio así al denominado «cine de cruzada» que desarrollarían en los meses siguientes *El crucero de Baleares* (Enrique del Campo, 1940), *Sin novedad en El Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

No obstante, pese a su título y a la inclusión de diversas escenas en las trincheras que desde el otoño de 1936 cercaron Madrid, *Frente de Madrid*, adaptación de un relato homónimo del propio Neville², solo puede ser adscrita al cine bélico si se parte de una definición laxa que lo identifique simplemente con un género que aborde el impacto de la guerra en la sociedad, y no con una estructura formal de «naturaleza repetitiva» (Alt-

MÁS DE OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE LA INSTAURACIÓN DE LA DICTADURA, RESULTA INNECESARIO INSISTIR EN CÓMO EL CINE SE CONVIRTIÓ DESDE LA MÁS INMEDIATA POSGUERRA EN UN PODEROSO INSTRUMENTO AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA FRANQUISTA

man, 2000: 48) en la que se suceden los mismos tópicos. Y es que en la película no aparecen combates, ni hay escenas de acción ni de aventuras militares, sino que la guerra se hace presente en el argumento que vertebra el film a través de la trama de espionaje por la que un soldado del bando sublevado ha de traspasar las líneas enemigas y contactar con los quintacolumnistas que operan en Madrid. Toda la puesta en escena, eso sí, está condicionada por la contienda, ya que se combinan los planos dedicados a recrear el ambiente castrense en el que conviven los combatientes del bando sublevado con los que exponen la transformación experimentada por la sociedad madrileña durante el conflicto. Semejante dualidad responde a la peculiar realidad, casi inédita en la historia militar hasta ese momento, que vivió Madrid durante la guerra, cuando fue al mismo tiempo frente y retaguardia: por un lado, se combatía en los alrededores de la ciudad, que permaneció sitiada durante prácticamente todo el conflicto, con trincheras en zonas como la Ciudad Universitaria, la Casa de Campo o los arrabales de la zona sur; por otro, en el interior resistía, entre los bombardeos salvajes de un bando y la violencia incontrolada con la que el otro reprimió a sus enemigos, una sociedad escindida que hubo de convivir con el frío, el hambre, la miseria y el miedo.

La elección de Madrid como escenario de la película —también motivado probablemente por el conocimiento de Neville de lo que allí había acaecido durante la guerra³— parece responder «al intento del franquismo de recuperar la ciudad

más allá de una perspectiva estrictamente militar [...] para reconquistarla, arrebatársela a las clases populares, que habían ido ocupando desde 1931 todo el territorio de la urbe» (Castillo, 2016: 99). No en vano, durante toda la guerra, al mismo tiempo que los republicanos difundieron el mito del «Madrid de la resistencia» y del «No pasarán», los franquistas fueron configurando la imagen de la capital como una ciudad que era necesario rescatar y de la que era prioritario extirpar todos sus males, ejemplificados en el *terror rojo* que la azotó desde el verano de 1936. El propio Neville reconoció en un artículo publicado en 1937 en la revista *Vértice*, y titulado de forma tan sintomática como simple «Madrid», que los franquistas no luchaban *contra*, sino *por* la capital, para defenderla de quienes la habían invadido con «su rencor y su envidia». El autor llegó a decir que la ciudad se había «convertido en el estercolero de la carroña mundial» e incluso que hubiera «preferido morir antes de ver Madrid en poder de esa chusma» (Tranche, 2007: 103-104). En consonancia con ese artículo, el film, al igual que el relato en el que se basa, puede ser interpretado como una más de las muestras «de la necesidad que tuvo el franquismo no solo de vencer la defensa de Madrid, sino de borrar la memoria de la ciudad resistente» (Gómez Bravo, 2018: 11). De hecho, la representación del *Madrid rojo* como un espacio chabacano, violento y caótico está presente en otros títulos fílmicos de la época, como *Rojo y negro* o *Boda en el infierno*, que, pese a sus divergencias argumentales, coinciden al abordar, en algún momento de su metraje, el encierro de sendos personajes femeninos en alguna de las *checas* que, como instrumento represivo alejado de toda legalidad, poblaron la ciudad durante los primeros meses de guerra. Ahora bien, trascendiendo la dimensión ideológica, en el caso de Neville la utilización del espacio físico y humano de Madrid ha de entenderse también teniendo en cuenta la vinculación que tenía, desde su propio nacimiento, con la ciudad y, en especial, con los ambientes aristocráticos que frecuentaban las

clases elevadas, interpretados por él como rasgos fundamentales de la esencia castiza y costumbrista de la capital que los republicanos pretendían destruir.

2. FRENTE DE MADRID: ESPACIOS FÍSICOS Y HUMANOS

Frente de Madrid surgió como consecuencia de los acuerdos de colaboración que, en materia cinematográfica, firmaron los regímenes franquista y fascista⁴, gracias a los que «surgieron veinticuatro largometrajes entre 1938 y 1943 [...] que para España supusieron el 15% de su producción cinematográfica» (Álvarez Rodrigo, 2022: 234). De estos, otros dos fueron también dirigidos por Neville, que permaneció largas temporadas en Italia entre 1939 y 1941: *Santa Rogelia* (1939) y *La muchacha de Moscú* (1941)⁵. Aunque en muchas ocasiones estos acuerdos simplemente implicaron el rodaje en el país transalpino, habitualmente en los estudios Cinecittà, y el doblaje inmediato al castellano y al italiano, a veces llegaron a rodarse dobles versiones en ambos idiomas e, incluso, como sucedió en *Frente de Madrid*, a utilizarse actores diferentes⁶. El hecho de que la película se inscriba en el marco de estas relaciones internacionales de colaboración resulta especialmente relevante, pues si, por un lado, permitió a Neville disfrutar de unos medios y unas infraestructuras imposibles de conseguir en la España del momento, ayuda a explicar, por otro, por qué en un film que desde su propio título está remarcando su vinculación con Madrid apenas aparecen imágenes exteriores de la ciudad más allá de algunos planos, de evidente carácter documental, que representan escenarios fácilmente reconocibles, como la torre de la Telefónica o las trincheras y los edificios desventrados de la Ciudad Universitaria⁷. Hay también algunos planos rodados en decorados que exponen un espacio degradado, con suciedad en las calles, pintadas en las paredes y grandes colas de personas delante de los establecimientos.

Esta ausencia casi total de referentes urbanos provoca que la representación de la capital en la película sea más social que geográfica, y que encaje a la perfección con el mito del *Madrid rojo*, presente en toda la retórica franquista sobre la guerra. En ese sentido, la representación de *Frente de Madrid* se basa en la convicción de que la capital compendió durante la guerra «la animadversión hacia unas ideas, hacia un determinado sistema político y un modelo de sociedad» (Castillo, 2016: 89), al simbolizar a un enemigo al que el franquismo interpretaba de forma absolutamente denigrante a través de una operación ideológica basada en «deshumanizar al rojo [...] [y presentarlo como] un verdadero subhumano con apariencia humana, un ser incapaz de reconocer a su Dios, a su nación (como antiespañol), o a su familia» (Márquez, 2006: 86-87). Todo el film incide en esta interpretación —ya presente en el relato, en el que las «legiones de canallas» que conforman el bando republicano se enfrentan al «sentido común» (Neville, 2013: 44) que guía la lucha de los rebeldes—, puesto que en el desarrollo de su trama se van a ir contraponiendo de forma sucesiva dos espacios bien diferenciados, identificados respectivamente con la «ciudad combatiente [...] que tomó las armas para defender la República ante el asedio de los sublevados» y con la «ciudad clandestina», formada por aquellos madrileños que, ante el devenir de los acontecimientos, siendo «contrarios al Frente Popular [...] se encontraron en territorio enemigo y [...] decidieron colaborar en la victoria de sus correligionarios» (Cervera, 2006: 24).

Evidentemente, la representación de estos dos ambientes no fue ajena al afán propagandístico que caracteriza toda la película, que retrata a los personajes republicanos como seres brutales, casi demoniacos —con alguna excepción—, y a los franquistas como héroes capaces de sacrificar todo por la defensa de los que se consideraban valores tradicionales de España. La *ciudad combatiente* y la *ciudad clandestina* adquieren, así, un valor diferente en la película, puesto que, si con la primera

se trata de transmitir el carácter caótico, violento y antiespañol de los republicanos, con la segunda se intenta legitimar la acción golpista de los sublevados como forma de *salvar* al país y devolverle la *esencia nacional* que se le había tratado de usurpar.

La historia comienza dos días antes del inicio Guerra Civil —en concreto, el 16 de julio, como indica un oportuno plano de detalle de un calendario—, cuando una joven pareja, Carmen y Alfredo —Javier en la versión española, al igual en el relato literario—, ultima los preparativos de su boda. El escenario interior de los primeros planos revela la posición social de los protagonistas, que, vestidos elegantemente, se encuentran en un amplio salón decorado con muebles y objetos de lujo entre los que destaca un piano. Semejante panorama contrasta con el que el protagonista masculino se encuentra cuando va a la calle a buscar su coche para iniciar un viaje hacia la ciudad de Salamanca, pues, al salir de la vivienda, se topa con un hombre malencarado, sucio y mal vestido que está regañando de forma brusca a un niño. Al ser reprendido por Alfredo, el hombre contesta entre dientes «eso cambiará muy pronto», poniendo de manifiesto el clima de tensión social del momento y anticipando una de las consignas ideológicas que, con el paso del tiempo, serían esenciales en la interpretación de la guerra del franquismo: la idea de que los republicanos no actuaron movidos por la defensa de sus convicciones ni de la legitimidad política, sino, simplemente, por el *rencor social* que habían ido acumulando tras décadas de sometimiento. De ese modo, la primera secuencia evidencia de forma sintomática el maniqueísmo de la película, análogo al del relato del que parte, en el que el narrador llega a interpretar lo sucedido entre 1936 y 1939 señalando que no se trató «de una guerra civil ni de una guerra política, [sino de] un caso de justicia y ladrones» que enfrentó «a las personas decentes de un país que se sublevan contra los asesinos» (Neville, 2013: 158).

La sublevación y el consiguiente inicio de la contienda bélica sorprenden a Alfredo en Sala-

manca, desde donde intenta regresar a Madrid para reencontrarse con Carmen. Un grupo de militares rebeldes le advierte de que el acceso por carretera está cortado, ya que la ciudad se haya en poder de los republicanos, a los que sistemáticamente se refieren como *rojos*. El protagonista, extrañado, pregunta si «todavía no han purgado la ciudad». Como resulta evidente, el uso de un verbo que en su primera acepción es definido como «limpiar, purificar algo, quitándole lo innecesario, inconveniente o superfluo» (Real Academia Española, definición 1) no es anecdótico, puesto que confirma cómo la interpretación de la guerra que trata de transmitir Neville parte de la premisa de la superioridad ética de los franquistas frente a sus enemigos y, en consecuencia, de la legitimación de su acción golpista, necesaria para alejar del poder a quien en el relato se presenta como «mala gente», caracterizada por su elevado «volumen de bajeza moral» (Neville, 2013: 44).

La simplista distinción entre unos y otros adquiere también un cariz social y estético, tal y como se demuestra en el texto literario al referirse a los republicanos que controlaban la capital como «hez de los bajos fondos» e incluso como gente «tan fea [que] no parece de Madrid» (Neville, 2013: 24, 43). El film incide en esta maniquea caracterización, pues las primeras escenas que representan la situación de Madrid tratan de denunciar la brutalidad de los milicianos, a quienes se observa destrozando imágenes religiosas o reconociendo sin ambages su intención de «aniquilar a los enemigos de la revolución». También se narra en esa parte inicial cómo una patrulla de la CNT irrumpió violentamente en casa de Carmen. Frente al decoro y a la elegante vestimenta de la protagonista y de sus familiares, los milicianos transmiten descuido y suciedad, y se comportan de forma indecorosa y maleducada: utilizan palabras malsonantes, rompen un lujoso jarrón, abren los cajones de las cómodas, incomodan a Carmen con comentarios procaces, golpean a su padre, etc. Para subrayar su inferioridad intelectual y cultural, se muestra

como uno de ellos golpea de forma aleatoria las teclas del piano que, en las imágenes iniciales de la película, tocaban con primor los protagonistas.

La secuencia termina con la detención de Carmen y de su padre, conducidos hasta una *checa* en la que serán objeto de la denominada «justicia por consenso» (Cervera, 2006: 60), por la que, sin legitimidad ni procedimiento regulado alguno, fueron enviados a prisión o directamente ejecutados numerosos madrileños, en muchos casos por la mera sospecha de ser simpatizantes del enemigo, por no mostrar con entusiasmo su adhesión al bando republicano, por tener convicciones religiosas o por el simple hecho de haber sido víctimas de rencillas personales⁸. La aleatoriedad de los procesos queda confirmada cuando uno de los responsables de la *checa* —curiosamente, el mismo hombre con el que Alfredo se había enfrentado al comienzo del film— se dirige al padre de Carmen y, tras decir «en este caso lo tengo claro», anuncia su inminente ejecución. Junto a los *paseos* —que aparecen representados veladamente en este diálogo y en unos planos posteriores en los que se muestra un parque y se oyen, fuera de campo, disparos—, otra de las formas de represión de los comités políticos y sindicales que se hicieron con el control en el Madrid republicano de los primeros meses de guerra fueron los encarcelamientos, representados en una escena que muestra a Carmen compartiendo celda con otras dos mujeres. Su periplo presidiario durará poco, ya que la acción de un vecino, Fabricio, resulta primordial para que sea liberada. Rompiendo el granítico mensaje de la retórica franquista, se trata de un personaje republicano que no está descrito con trazas diabólicas, sino de alguien de quien se da una visión positiva en la medida en que se arriesga para salvar a Carmen, confiesa haber apoyado a los partidos republicanos «para intentar mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos, no para acabar asesinando a sus conciudadanos» y acusa directamente a sus correligionarios de estar matando «a inocentes».

ALFREDO Y CARMEN, COMO PERSONAJES PRINCIPALES, VAN A SER LOS NEXOS QUE VINCULEN LOS DIFERENTES ESPACIOS DE LA CIUDAD CLANDESTINA Y LA CIUDAD COMBATIENTE EN LOS QUE SE DESARROLLA LA ACCIÓN

Además de remarcar de forma clara y simplista las principales notas distintivas del mensaje propagandístico que se pretende transmitir, las primeras secuencias de *Frente de Madrid* exponen cómo la destrucción de Madrid, más entendida en términos humanos que estrictamente físicos, es uno de sus temas centrales. A Neville parece interesarle narrar el proceso por el que la apacible convivencia que mostraban los primeros planos, con una familia feliz celebrando la inminente boda de los protagonistas, termina rota y separada por culpa de la guerra —o, más exactamente, de la acción en ella de los republicanos—. Mientras que Alfredo permanece aislado en otra zona del país, la familia de Carmen sufre los horrores de la represión: cárcel para ella, *paseo* para su padre y encierro forzoso para su hermano, condenado a vivir encerrado en casa para librarse de ser capturado por los milicianos. La puesta en escena de la película subraya este cambio, al ir virando progresivamente hacia una iluminación cada vez más tenue, casi lúgubre en algunos casos. También las actuaciones actorales, especialmente la de Carmen, debida a Conchita Montes, incide en esta modificación, ya que su personaje marca el tránsito de la jovialidad al sufrimiento. La importancia del valor simbólico de la protagonista, cuyo devenir parece representar al de toda la ciudad, ha llevado a Fernández-Hoya y Deltell Escolar a señalar que «*Frente de Madrid* revisita el planteamiento de la mujer como alegoría de la tierra, [...] [humanizando] los acontecimientos acaecidos en Madrid y [...] [expresándolos] emocionalmente a través de Carmen» (2021: 41).

Alfredo y Carmen, como personajes principales, van a ser los nexos que vinculen los diferentes espacios de la *ciudad clandestina* y la *ciudad combatiente* en los que se desarrolla la acción. De hecho, la trama argumental, deudora de los patrones del cine de espionaje y del cine sentimental, va a basarse en la peripecia que ambos van a protagonizar para volver a encontrarse en el contexto hostil de la guerra tras su inicial separación. Alistado en el bando sublevado, Alfredo conocerá la vida en el frente, reflejada a través de la mirada idealizada que proyectan las imágenes de camaradería de los soldados, que ríen y cantan⁹ mientras permanecen en las trincheras de la Ciudad Universitaria. La descripción de los combatientes complementa este entusiasta ensalzamiento con la defensa del valor de Alfredo, que se presta a llevar a cabo una misión por la que tendrá que cruzar el frente y regresar de incógnito a Madrid para contactar con unos quintacolumnistas que complotan desde el interior. Se evidencia, así, que en la retórica franquista —y de forma especial en la impulsada por los falangistas— «coraje y heroísmo definirían la identidad masculina; la camaradería de las trincheras traía consigo la base de toda la relación entre hombres» (Vincent, 2016: 137). No obstante, el personaje, pese a arriesgar su vida por la causa por la que lucha, no termina de identificarse plenamente con los hombres «valientes y fuertes, [que] se mantenían impávidos al frente del peligro y [a quienes] les gobernaba la razón y la voluntad en vez de sus sentimientos» (Vincent, 2006: 138), puesto que su decisión de volver a la capital no parece tan impulsada por su ardor guerrero o su compromiso con unos ideales como por el deseo de volver a ver a Carmen. Durante toda la película se le muestra como alguien despreocupado, para quien la guerra es casi un juego y el amor resulta ser lo único importante.

La forma en la que Alfredo accede al interior de la ciudad es sumamente relevadora del discurso ideológico que pretende transmitir y, en especial, de su intención denigradora para con los republi-

canos. Por un lado, el protagonista ha de cruzar una serie de alcantarillas y túneles para llegar a la ciudad, que queda, así, gráficamente descrita como una especie de *submundo* ribeteado con evidentes tintes escatológicos¹⁰. Por otro, el hecho de que dentro de la capital haya toda una serie de individuos capaces de ocultar su verdadera identidad y su filiación franquista, como los que le ayudan a pasar de un lado a otro de la trinchera para llevar a cabo su misión, pone de manifiesto cómo la película trata de cuestionar la capacidad estratégica e intelectual de los republicanos. Y, por último, también resulta sintomático el modo que tiene de caracterizarse para pasar desapercibido en el *Madrid rojo*, vistiendo un sucio mono de miliciano, repleto de manchas.

Una vez en el interior de la ciudad, Alfredo lleva a cabo su doble propósito. Siguiendo su orden de prioridades, va primero a la casa de Carmen. Un plano general muestra la vivienda, que apenas ha sufrido variaciones desde el comienzo del film: tan solo hay suciedad en los alrededores y un cartel con la leyenda «Vale más que mueran cien inocentes a que se salve un fascista» —que, pese a tener una base ligeramente real¹¹, jamás fue utilizada en la propaganda republicana, por lo que parece solo dirigida a incidir en la podredumbre moral de los rojos—. Más allá de ocultar las huellas de la destrucción que los franquistas provocaron en la ciudad con sus recurrentes bombardeos —y, por tanto, de difundir una interpretación de la contienda en la que todos los actos violentos se adjudicaban a los republicanos—, la ausencia de destrozos o impactos de artillería en el edificio se corresponde con la realidad histórica, pues el Cíbarrio de Salamanca, en el que se halla la calle de Serrano en la que vive la protagonista, apenas fue objeto de ataques durante la contienda, no solo por ser la residencia de clases acomodadas afines a la sublevación, sino también por contener numerosas embajadas (Cervera, 2006). La ubicación del domicilio de Carmen en semejante contexto parece responder también al intento de Neville de

identificar la esencia tradicional y castiza de Madrid con zonas del centro de la ciudad, tradicionalmente habitadas por la burguesía y la aristocracia, oponiéndolas a la periferia, que había acogido la llegada de las masas de trabajadores que se habían incorporado a la ciudad a comienzos del siglo XX. De ese modo, la película lanza el mensaje de que la recuperación de la ciudad que pretendían los franquistas era, más que un mero objetivo bélico, la consecuencia de un proceso que había comenzado con el advenimiento de la Segunda República, cuando «Madrid se había convertido en una ciudad tomada por las masas, por unas clases populares que reivindicaban una serie de reformas que chocaban con los valores y las formas de vida que hasta entonces habían definido a la sociedad española» (Castillo, 2016: 18).

Después de reencontrarse con Carmen, Alfredo entra en contacto con un miembro de la Falange que, emboscado en Madrid, ha conseguido integrarse dentro de la estructura de poder republicana para espiar y llevar a cabo actos de sabotaje. Aparece, así, en la película la Quinta Columna, recurrente en la mitología franquista sobre el Madrid de la guerra representado en los habituales estereotipos del héroe y del mártir. En esta ocasión, la resistencia clandestina se presenta a través de una asociación secreta que trata de enviar información sobre los planes estratégicos de los rojos a los combatientes rebeldes apostados en los frentes que cercaban la ciudad. En los diversos encuentros que Alfredo tiene con los miembros de la organización clandestina falangista con la que debe colaborar para llevar a cabo su misión se van mostrando algunos de los elementos que se revelaron indispensables en la clandestinidad madrileña antirrepublicana. Entre ellos, destaca, por ejemplo, la radio, que «desempeñó un papel de enorme importancia» (Cervera, 2006: 148), al permitir mantener comunicaciones entre el interior y el exterior y disponer de informaciones sobre el desarrollo de la guerra imposibles de conocer en el Madrid sitiado, sometido a la censura de los

poderes republicanos. Las conversaciones entre los miembros de la organización —trasunto de la «Falange clandestina» que operó durante la guerra— insiste en los mismos valores de virilidad y sacrificio que denota el retrato de los combatientes en las trincheras, ya que los diferentes personajes se apelan unos a otros reclamando valentía y asegurando que no hay que dudar «si hay que perder la vida por una causa».

EL PERSONAJE FEMENINO TRASCIENDE EL ROL PASIVO Y SUMISO Y EVIDENCIA CÓMO «EN EL COMPLEJO MOLDE IDEOLÓGICO DEL PRIMER FRANQUISMO [...] LA ÚNICA IGUALDAD DE GÉNERO PERMITIDA [ERA] LA DE LA SUMISIÓN Y EL ACTIVISMO POLÍTICO EN EL SERVICIO A LA PATRIA»

En términos muy semejantes se expresa Carmen, que, después de ver el impacto de la guerra en su familia, decide también colaborar con la organización, reconociendo que es necesario «hacer sacrificios» y admitiendo ante Alfredo que, aunque uno y otro estén al otro lado del frente, «luchan por la misma causa». De ese modo, el personaje femenino trasciende el rol pasivo y sumiso y evidencia cómo «en el complejo molde ideológico del primer franquismo [...] la única igualdad de género permitida [era] la de la sumisión y el activismo político en el servicio a la Patria» (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021: 42). En consecuencia, Alfredo y Carmen representarían los mismos valores —aunque expresados con mayor convicción en el caso de ella, que, a diferencia de él, no antepone en ningún momento sus sentimientos amorosos a la causa bélica—, confirmando, de esa forma, que los requisitos de sacrificio y abnegación que tradicionalmente identificaban a la mujer servían también para la construcción de los modelos masculinos en el ámbito militar y en el contexto del combate.

En el desarrollo de sus acciones clandestinas, Alfredo y Carmen tendrán que encontrarse en el Bar Shang-Hay, donde ella, fingiendo ser una vendedora de cigarrillos, va a actuar como enlace para que él se reúna con un quintacolumnista infiltrado que le va a proporcionar información sobre los planes de la estrategia militar republicana. Como epítome del *Madrid rojo* y, por extensión, de toda la España republicana, el establecimiento en el que coinciden presenta un aspecto lúgubre y confuso, lleno de bullicio y suciedad, que termina por convertirse en un absoluto caos cuando se desata una tremenda pelea en la que todos parecen luchar contra todos. Las mujeres que por allí pululan aparecen representadas como la antítesis del modelo femenino franquista, sumiso y de recatada moralidad, y, de hecho, muchas de ellas son prostitutas. En cuanto a los hombres, destaca la proliferación de nacionalidades —al referirse al tumulto, un personaje señala que «se han peleado un negro y un chino»—, lo que demuestra la intención de Neville de difundir la idea de que el de Madrid de la guerra es una ciudad extranjera, supeditada a poderes internacionales —durante la contienda llegó a popularizarse el término de *Madridgrado* entre los rebeldes— y alejada de los valores propios de la nación. Lejos de ser baladí, el hecho de que el establecimiento tenga un nombre de connotaciones cosmopolitas, como Shang-Hay, refuerza esta interpretación, pues no conviene olvidar que, después de la guerra, en casi todas las ciudades del país surgieron bares y cafeterías bautizados como *Nacional* o directamente *España*.

La película termina cuando Alfredo, después de haber salido de Madrid para transmitir a sus superiores las informaciones obtenidas, descubre, gracias al sistema de radiocomunicaciones que les mantiene en contacto con los quintacolumnistas, que Carmen ha sido descubierta y que un grupo de milicianos se dispone a prenderla. Decidido a salvarla, y demostrando que el amor es más importante para él que cualquier causa política, Alfredo traspasa las trincheras para intentar volver

a Madrid. Es descubierto por los republicanos que vigilan el frente y, después de un tiroteo, cae gravemente herido al lado de otro hombre, en la *tierra de nadie* que se extiende entre las trincheras de uno y otro bando. Comienzan a hablar y descubren que, pese a pertenecer a bandos distintos, vivían ambos en el centro de Madrid —uno en la calle Cádiz y otro en la calle Trujillos, en la que, curiosamente, había vivido el propio Neville— y, sin saberlo, habían coincidido varias veces antes de la guerra. En plena agonía, terminan atendiéndose el uno al otro ante la cercanía de la muerte, dejando de un lado sus diferencias ideológicas. Se ofrece, así, una imagen de reconciliación muy poco habitual en la maniquea y enfervorecida retórica del primer franquismo, que ya estaba presente en el relato del que parte, que terminaba abogando por un futuro en el que se produjera una «unión de españoles, los buenos, los nobles de los dos lados, contra los infames y los asesinos, vinieran de donde vinieran» (Neville, 2013: 81). Incluso en las escenas en las que se muestra el día a día en las trincheras, se observa este espíritu de convivencia, cuando soldados de uno y otro lado del frente hablan a voces, evidenciando sus gustos comunes, descubriendo sus conexiones en la vida anterior a la guerra y, en definitiva, anteponiendo lo que les une a lo que les separa.

Ahora bien, para que no hubiera dudas de la adecuación del film a la propaganda franquista, esta escena no cierra la película. Después de morir pronunciando el nombre de Carmen, sobre la imagen del cadáver de Alfredo, mediante un fundido encadenado, van mostrándose, a través de un procedimiento de prolepsis, imágenes de Madrid después de ser tomada por los franquistas —aviones sobrevolando la Puerta del Sol y el edificio de la Telefónica, soldados en formación, multitudes haciendo el saludo fascista, etc.— que desembocan en un plano en el que Alfredo y Carmen miran juntos al frente con una bandera española ondeando al fondo mientras se escucha un himno militar. La presencia final de los protagonistas, convirti-

dos en mártires que han conseguido en el cielo la unión que en la tierra se les negó, proyecta la idea de que su muerte no ha sido en vano y de que sus esfuerzos sirvieron para recuperar Madrid de las garras del terror rojo¹².

3. NOSTALGIA Y PROPAGANDA

El análisis efectuado en las páginas precedentes pone de manifiesto la ambivalencia de *Frente de Madrid*, que se amolda a los propósitos de legitimación del nuevo régimen, propios de toda la propaganda franquista, al tiempo que ofrece pequeños signos de disidencia, como los que han ido apuntándose —que, quizá, puedan entenderse como resultado de la ambigüedad que rodea el posicionamiento político y la actitud respecto al franquismo de Neville, de los que se han ocupado Burguera (1999), Ríos Carratalá (2007) y Torreiro (2016)—. La representación del espacio físico y humano de Madrid, realista y documentada, a pesar de su evidente subjetividad, resulta fundamental en la proyección de ese mensaje, pues permite oponer de forma sencilla los valores de los dos bandos y adscribir la película al mito del *Madrid rojo*, que hizo fortuna en el primer franquismo. No obstante, el escenario urbano parece tener una función que trasciende lo estrictamente ideológico, en la medida en que Neville utilizó recurrentemente el escenario de Madrid en el cine, en títulos como *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de carnaval* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El último caballo* (1950), *El baile* (1959) o *Mi calle* (1960). De ahí que la interpretación de la guerra que acomete

te la película no pueda entenderse solo en términos políticos, sino también —y fundamentalmente— sociales, pues al director también le interesa lanzar una mirada nostálgica hacia el ambiente castizo, aristocrático, elegante e ilustrado al que pertenecía y con el que identificaba la esencia de la capital que durante la contienda se había tratado de usurpar. De esa forma, se demuestra cómo Madrid en *Frente de Madrid* es, más que el simple marco escénico de la trama argumental, un símbolo con cuya representación se intentan borrar las huellas del mito de la resistencia republicana, proyectar los valores del nuevo régimen y transmitir el amor de Neville por la que fue su ciudad.

NOTAS

- 1 Para profundizar en la dimensión propagandística del cine de los primeros años del franquismo y, de forma especial, en la importancia de la representación de la guerra, pueden consultarse los trabajos de Monterde (1995), Pérez Bowie (2004) o Sánchez-Biosca (2006).
- 2 El relato apareció en 1941 en la compilación *Frente de Madrid*, en la que también se incluían las narraciones de corte bélico «La calle Mayor», «F.A.I.», «Las muchachas de Brunete» y «Don Pedro Hambre», publicadas en algunos casos con anterioridad en la revista falangista *Vértice*.
- 3 Neville permaneció intermitentemente en el frente de Madrid desde mayo de 1937 hasta enero de 1938, encuadrado en la compañía de Radio y Propaganda. Según Hernández Francés León y Justo Álvarez (2022: 275), llevó a cabo actividades como la instalación de altavoces en las trincheras, la preparación y alocución de discursos, la realización de fotografías, el acompañamiento al frente a periodistas extranjeros, etc. La experiencia del autor en el frente madrileño —reconstruida por Burguera (1999) y Ríos Carratalá (2007) y completada gracias al hallazgo de su diario bélico *Los que teníamos muchas moscas*, escrito en 1937 y aún inédito— resultó fundamental para la creación de los relatos «Frente de Madrid» y «F.A.I.», así como del documental *Ciudad Universitaria* (1938), realizado con fines propagandísticos para el Departamento Nacional de Cinematografía.

FRENTE DE MADRID SE AMOLDA A LOS PROPÓSITOS DE LEGITIMACIÓN DEL NUEVO RÉGIMEN PROPIOS DE TODA LA PROPAGANDA FRANQUISTA AL TIEMPO QUE OFRECE PEQUEÑOS SIGNOS DE DISIDENCIA

- 4 El régimen de Franco estableció convenios internacionales con Alemania e Italia. En concreto, los firmados con el gobierno fascista conllevaron, además de la coproducción de una serie de películas, la colaboración recíproca de actores, directores y técnicos. Como ha explicado Cabrerizo, los acuerdos implicaban la inversión económica italiana, gracias a la que se sufragaban casi todos los costes, a cambio de que proteger la distribución en España e Hispanoamérica de sus películas, obteniendo ventajas frente a otras filmografías (2004: 122-124).
- 5 Según Ríos Carratalá (2007: 259-261), para la estancia de Neville de Italia resultó fundamental el apoyo del productor Renato Bassoli y, sobre todo, del por entonces Director General de Propaganda Dionisio Ridruejo, que posibilitó la traducción y posterior publicación de algunos de sus relatos —entre ellos, «Frente de Madrid»— en la revista *Nuova Antologia. Rivista di scienze, lettere e arti*.
- 6 Mientras que en la versión española el papel protagonista masculino fue interpretado por Rafael Rivelles, en la italiana, que se estrenó bajo el título *Carmen fra i rossi* (*Carmen entre los rojos*), el actor fue Fosco Giachetti. Según Monguilot-Benzal (2017: 155-156) y Ríos Carratalá (2007: 262-266), el proceso de distribución de la película se complementa con la aparición de otras dos versiones: una alemana, basada en la italiana, estrenada con éxito en 1942 como *In der roten hölle* (*En el infierno rojo*), y otra española, que fue a la postre la que se estrenó en marzo de 1940 en Madrid, modificada por la acción de la censura, que suprimió algunas escenas y diálogos.
- 7 Ambos lugares tuvieron un destacado papel en la guerra y en el posterior relato mítico que sobre su interpretación construyó el franquismo. El rascacielos de la Telefónica, que albergaba el mayor centro de comunicaciones republicano, fue duramente castigado por los bombardeos, tanto por su elevada altura como por su localización, cercana al Cerro de Garabitas de la Casa de Campo, donde se hallaban las tropas franquistas. Se ubicaba en la Gran Vía, que llegó a ser conocida durante la contienda como la Avenida «de los Obuses» o «del Quince y medio» —en alusión al tipo de proyectiles empleado— por la recurrencia con la que fue atacada. En cuanto a la Ciudad Universitaria, el proyecto de reconstrucción de sus ruinas de guerra implicó una resignificación que la llevó a erigirse en «lugar de memoria» del franquismo, que opuso su espíritu regenerador al afán aniquilador de los republicanos.
- 8 Según Oviedo Silva, «estas prácticas acusatorias son un elemento reconocible, casi un lugar común, de la memoria del Madrid bélico» (2018: 374), y fueron en muchos casos efectuadas por los porteros de las fincas. La importancia de este colectivo en los procesos de delación se refleja en *Frente en Madrid* a través de la portera del domicilio de la familia de Carmen, en permanente contacto con los comités de milicianos, a quienes advierte de la presencia de desafectos a la República en el edificio, y protagonista de pequeños robos en las viviendas que en teoría debía custodiar.
- 9 En concreto, entonan *Adiós, Pamplona*, una canción popular que nació en los Sanfermines como cierre de fiestas, pero que pasó a ser utilizada como forma de despedida por los quintos que se incorporaban al ejército rebelde. Su inclusión provoca que el retrato de los combatientes en la película tenga un cariz más populista que el que se efectúa en el relato, que acentúa la condición ilustrada de los soldados charlando sobre Chopin, Beethoven, Mozart, Debussy o Falla, leyendo libros de historia o recitando a Shakespeare.
- 10 Para Monguilot-Benzal, la presencia de los pasadizos oscuros y las galerías que ha de atravesar Alfredo conecta con el interés de Neville por «retratar en sus obras [...] espacios subterráneos, a menudo lúgubres y claustrofóbicos, que hacen de puente entre diversas realidades y cuyo mejor ejemplo lo encontramos en *La torre de los siete jorobados* (1944)» (2007: 159).
- 11 Aunque hay diversas teorías respecto a su origen, hay coincidencia en adjudicar la frase a Dolores Ibárruri *Pasionaria*. Su formulación exacta fue, al parecer: «Más vale condenar a cien inocentes a que se absuelva a un solo culpable», y se pronunció en el contexto de los enfrentamientos internos que se vivieron en el seno del bando republicano en la primavera de 1937. *Los culpables* a los que se refería no eran, por tanto, los

franquistas, sino los miembros del P.O.U.M., a quienes los comunistas consideraban disidentes.

- 12 Pese a todo, la crítica, que, en términos generales, valoró positivamente el realismo y la factura técnica de la película, cuestionó su «inconsistencia ideológica» (Pérez Bowie, 2004: 113 y Monguilot-Benzal, 2007: 152-155).

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez Rodrigo, A. (2019). Las estrellas cinematográficas durante el franquismo desde una perspectiva de género. En I. Escobedo y H. Kurdelsku (eds.), *Experiencias en común* (pp. 26-45). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Burguera, M. L. (1999). *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Cabrerizo, F. (2004). Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista. *Archivos de Filmoteca*, 48, 122-133. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>
- Castillo, F. (2016). *Los años de Madridgrado*. Madrid: Fórcola.
- Cervera, J. (2006). *Madrid en Guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*. Madrid: Alianza.
- Fernández-Hoya, G., Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 35-50. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/888>
- Gómez Bravo, G. (2018). *Asedio: historia de Madrid en la guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Hernández-Francés León B., Justo Álvarez R. (2020). ¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios. *Área Abierta*, 20(3), 273-300. <https://doi.org/10.5209/arab.68998>
- Márquez, C. J. (2006). *Cómo se ha contado la Guerra Civil española*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Monguilot-Benzal, B. (2017). Volver al frente: reconstrucción de la película «Frente de Madrid» (1939) de Edgar Neville. En J. A. Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville* (pp. 147-166). Málaga: Instituto Municipal del Libro.
- Monterde, J. E. (1995). El cine de la autarquía 1939-1950. En VV.AA. (eds.), *Historia del cine español* (pp. 181-238). Madrid: Cátedra.
- Neville, E. (2013). *Frente de Madrid*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- Oviedo Silva, D. (2018). Denuncias y prácticas acusatorias en el Madrid bélico: los Comités de Vecinos. En G. Gómez (ed.), *Asedio: historia de Madrid en la guerra civil (1936-1939)* (pp. 367-401). Madrid: Ediciones Complutense.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Real Academia Española (s.f.). Purgar. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/purgar?m=form>
- Ríos Carratalá, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- Seguin, J. C. (1996). *Historia del cine español*. Madrid: Acanto.
- Torreiro, C. (2016). Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945). Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Tranche, R. (2007). El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12, 95-118. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIY-C0707110095A/7259>
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 135-151. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110135A/6807>

LA REPRESENTACIÓN DEL MADRID EN GUERRA EN FRENTE DE MADRID

Resumen

En este artículo se analiza la representación de la ciudad de Madrid en la película *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), adaptación de un relato homónimo del mismo autor. Neville, consciente de la importancia del cine como uno de los más eficaces medios de propaganda, representa la ciudad de Madrid como un espacio bélico al que los franquistas, caracterizados como héroes, deben salvar de los rojos, que son retratados como seres brutales. La película, adscrita al denominado *cine de cruzada*, no solo se contextualiza en la capital española por cuestiones estrictamente argumentales, sino por el valor simbólico que la ciudad adquirió durante la contienda para los dos bandos en lid. Más allá de la evidente carga ideológica y política del espacio urbano, la representación adquiere un marcado tinte social en la medida en que se insiste en cómo la guerra ha destruido el ambiente castizo, burgués e ilustrado que Neville identifica de forma idealista con la ciudad.

Palabras clave

Frente de Madrid; Edgar Neville; Madrid; Cine de cruzada; Guerra Civil española.

Autores

Javier Sánchez Zapatero (Salamanca, 1979) es doctor en Filología por la Universidad de Salamanca, institución en la que es profesor titular, codirector del Congreso de Novela y Cine Negro y responsable de un grupo de investigación sobre la literatura de la Guerra Civil. Sus líneas de investigación se centran en la dimensión memorística de la literatura y el cine contemporáneos. Entre otros títulos, es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (Montesinos, 2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (Renacimiento, 2014) y *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (Renacimiento, 2020). Contacto: zapa@usal.es

María Marcos Ramos (Valladolid, 1979) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca, institución en la que es actualmente profesora contratada doctora y miembro del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Su línea de investigación principal versa sobre el análisis de la ficción audiovisual contemporánea. Entre otros títulos, es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas y del libro *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) y editora de *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) y *Joyas escogidas: Pequeñas (pero grandes) películas en español y portugués* (Dykinson, 2021). Contacto: mariamarcos@usal.es.

THE DEPICTION OF MADRID AT WAR IN FRENTE DE MADRID

Abstract

This article analyses the depiction of the city of Madrid in the film *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), an adaptation of the director's short story of the same name. Aware of the importance of cinema as one of the most effective forms of propaganda, Neville depicts Madrid as a war-torn city that the Francoists, characterised as heroes, must save from the "Reds", who are portrayed as brutal thugs. The film, associated with what came to be known in Spain as *cine de cruzada* ("crusade cinema"), is set in the Spanish capital not only for the purpose of the storyline, but also because of the symbolic value that the city acquired during the Spanish Civil War for both sides in the conflict. Beyond the obvious ideological and political significance of the city, the depiction takes on a markedly social dimension through its emphasis on how the war destroyed the traditional, bourgeois, enlightened atmosphere that Neville idealistically identifies with the city.

Key words

Frente de Madrid; Edgar Neville; Madrid; Cine de cruzada; Spanish Civil War.

Authors

Javier Sánchez Zapatero holds a PhD in Philology from Universidad de Salamanca, where he is currently a senior lecturer, co-director of the Noir Novel and Film Noir Congress and head of a research group on Spanish Civil War literature. His lines of research focus on the dimension of memory in contemporary literature and cinema. He is the author of the books *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (Montesinos, 2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (Renacimiento, 2014) and *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (Renacimiento, 2020), among other titles. Contact: zapa@usal.es

María Marcos Ramos holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad de Salamanca, where she is currently a professor and a member of the Audiovisual Content Observatory. Her main line of research involves the analysis of contemporary audiovisual fiction. She is the author of various articles published in scholarly journals and in books such as *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021). She is also the editor of the books *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) and *Joyas escogidas: Pequeñas (pero grandes) películas en español y portugués* (Dykinson, 2021). Contact: mariamarcos@usal.es

Referencia de este artículo

Sánchez Zapatero, J., Marcos Ramos, M. (2023). La representación del Madrid en guerra en *Frente de Madrid*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 37-50.

Article reference

Sánchez Zapatero, J., Marcos Ramos, M. (2023). The Depiction of Madrid at War in *Frente de Madrid*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 37-50.

recibido/received: 07.11.2022 | aceptado/accepted: 08.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

