

ESPACIO, TIEMPO y FORMA

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Historia Contemporánea

Imagen e Historia Contemporánea.

Metodología y práctica

Alicia Alted Vigil (ed.)

Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Valencia

Image, site of memory and myth on Toledo's Alcazar

RESUMEN

El presente texto analiza la función de la producción de imágenes (fotográficas, pictóricas, cinematográficas, arquitectónicas) en la mitología franquista que se refiere a la guerra civil. El Alcázar de Toledo fue un escenario emblemático de la guerra, un lugar de memoria por su resistencia, pero también un edificio aureolado de historia. A través del estudio del tratamiento arquitectónico que se dio al edificio (mantenimiento de las ruinas, restauración...), así como de su vida ceremonial, es posible analizar la visión épica que alimentó la memoria franquista y la relación entre el pasado imaginado y el presente.

PALABRAS CLAVE

Lugares de memoria, Imagen, Cine, Franquismo, guerra civil española.

ABSTRACT

This paper analyzes the role of the images in the Francoist mythology concerning the Spanish Civil War, such as photography, painting, cinematography, architecture... Toledo's Alcazar was an emblematic stage for the war, a site of memory due to the resistance during the siege. Nevertheless, it has been a monument coloured by history. This article discusses the architectural projects made on the fortress (the maintenance of the states of ruins, restoration...), as well as the ceremonies nationalists authorities organised in it. The consideration of these factors reveal the epic vision that fed Francoist memory and the relationship between imagined past and present.

KEY WORDS

Sites of memory, Image, Cinema, Francoism, Spanish Civil War.

* El presente texto ha sido concebido en el marco de un proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, «Función de la imagen mecánica en la memoria de la Guerra Civil Española» (HUM2005-02010/ARTE).

IMÁGENES, IMÁGENES

Hasta hace un par de décadas, las imágenes fotomecánicas no parecían competencia del historiador. Éste recurría, por supuesto, a ellas, pero era con el fin de ilustrar su discurso, de hacerlo algo más didáctico, comprensible, plástico. Se comportaba, en general, con la misma indiferencia hacia las fuentes icónicas que adoptan las producciones audiovisuales cuya base argumental reside en la conducción de la voz del narrador, único reducto que debe responder con su rigor y respeto de las fuentes. Esta situación está cambiando. Una filología de las imágenes está naciendo, una crítica de fuentes va depurándose. No se trata ya de ilustrar, sino de reconocer que las imágenes fotomecánicas tienen sus códigos técnicos y semióticos, que se expresan según horizontes de expectativas distintos y que interactúan —o dialogan, si se prefiere— con otros discursos, en lugar de adherirse a ellos o simplemente confirmarlos.¹

Dos cuestiones merecen atención: una, el análisis minucioso de las fuentes fotomecánicas; otra, la migración de éstas por varios soportes y discursos. La primera de ellas entraña una colaboración estrecha entre 'arqueólogos' de la foto y del cine e historiadores: el estudio de los formatos utilizados en una época determinada, la textura que poseen las imágenes, su condición y grado de originalidad, contratipado o reutilización, sus reencuadres para adaptarse a otro formato (el de la página de revista), sus limitaciones técnicas o su condición 'escenificada'... Así, por ejemplo las fotos tomadas en serie mediante cámaras ligeras y rollo de 36 disparos permiten al fotógrafo *pensar* en una secuencia de imágenes y no en una sola composición estática; lo que significa enfrentarse a la realidad de modo distinto a como lo hacían con anterioridad. La segunda cuestión es igualmente decisiva: cómo estas imágenes han circulado, migrado, entre distintos medios de comunicación. Así, una fotografía —analizable según códigos propios— se desliza a la prensa ilustrada, aparece comentada por un pie de foto y una crónica que le acompaña en una maqueta visual más compleja; más tarde, reaparece ligada a una secuencia de otras fotografías que la inscriben en un orden narrativo o, incluso, inspira un cartel de propaganda. Si las condiciones de sus tomas permitieron la copresencia de operadores cinematográficos, esta imagen (u otras semejantes) aparece en un noticiario, se desplaza a otros noticiarios internacionales por un sistema de intercambio, quizá la reutiliza un documental de propaganda y le responde otro de contrapropaganda que invierte, mediante el montaje y la narración, su sentido original, y así sucesivamente.² La complejidad es extrema porque el deslizamiento no se produce sólo en una línea de sincronía (es decir, entre medios de comunicación coexistentes), sino también en la dimensión diacrónica, lo que entraña que el sentido de esas fotos o de esos fragmentos fílmicos varía en cada mo-

¹ La iconología ya había explotado las pictóricas, esculturales, grabadas, etc. y los resultados en la historia de las mentalidades fueron muy valiosos.

² Trato de desarrollar estos conceptos en SÁNCHEZ-BIOSCA, V. ed., *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*, *Archivos de la Filmoteca*, 61-62, octubre 2008-febrero 2009.

mento: lo hace por generalización, perdiendo las coordenadas concretas del acontecimiento y aludiendo a cuestiones más vastas; lo hace en ocasiones a despecho de y en contradicción con su origen. En términos más claros, este fenómeno está en la base de la creación de iconos de la historia.³

La guerra civil española constituye un espacio privilegiado para estas interrogaciones. Por una parte, los ensayos tecnológicos y militares de guerra total implicaron a la población civil como objetivo militar; pero, por otra no menos importante, esta guerra supuso una cobertura de prensa, fotografía, corresponsales, dependientes e independientes, insólita hasta el momento;⁴ cobertura que generó una imaginería nueva con protagonismos inéditos: los individuos que componían esa población civil. Dicho brevemente, los instrumentos de la 'nueva guerra' convergen con nuevas expectativas de captación de lo real a través de los medios de comunicación (prensa gráfica, cartelística, fotografía, noticiarios, films documentales...).

Estas condiciones nuevas plantean un doble reto al historiador interesado en analizar la función de la imagen: su condición de documento histórico (que en cuanto tal debe ser sometido a pruebas y crítica de fuentes) y su función cristalizadora de la memoria, pues ciertas imágenes de la guerra civil se han convertido en iconos, no sólo de esta guerra, sino incluso del imaginario bélico occidental. El historiador es consciente de que ambas funciones se entrecruzan, pero no puede ceder a la tentación de confundirlas. Antes bien, es responsable de poner orden en esa doble dimensión: analizar el carácter documental de la imagen y desvelar cómo y por qué algunas de éstas han logrado instalarse en el imaginario colectivo (o de grupos ideológicos, sociales, nacionales, etc.) con independencia de su sentido estricto y su relación con los hechos reales.

Mi pretensión en el presente texto consiste en considerar la importancia 'performativa' de las imágenes del Alcázar de Toledo en la mitología franquista. Trato de demostrar que muchas fotos y fragmentos fílmicos se hallan inextricablemente unidos a la pintura, la escultura y los proyectos arquitectónicos; en otros términos, que todos ellos conforman una iconografía compleja, cuya fortaleza reside en la capacidad de cristalizar un relato; un relato numantinista de la resistencia que se refuerza con la imagen poética de las ruinas conformando un sólido y casi indestructible emblema franquista. Su *eficacia simbólica*, por utilizar el famoso término que Lévi-Strauss atribuía al poder de los ceremoniales del chamán de la tribu, nace de esta ecléctica combinación de factores.⁵ Lejos de limitarse a analizar los he-

³ Dos ejemplos, casi al azar: la celeberrima imagen del niño del ghetto de Varsovia levantando los brazos ante los SS es una foto inscrita en el conocido como *Álbum Stroop*; en distintas etapas se ha 'independizado' de su origen para encarnar sentidos muy distintos. Véase, al respecto, ROUSSEAU, F: *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, París, Seuil, 2009. En lo que se conoce como film de montaje, los análisis de LINDEPERG, S. en torno a las fuentes utilizadas por Alain Resnais en su *Noche y niebla (Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, París, Odile Jacob, 2007).

⁴ SONTAG, S.: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004.

⁵ LEVI-STRAUSS, C.: «La eficacia simbólica». En *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp. 168-185.

chos, el historiador está comprometido también con el estudio de cómo los discursos han producido y filtrado la percepción del pasado. El Alcázar de Toledo supuso un triunfo simbólico del franquismo y el hecho de que haya permanecido casi incólume cuando algunas de sus bases se desmoronaban 'científicamente' no hace sino reforzar esta idea. Pero ¿no es acaso revelador el empeño de algunos analistas prorrepúblicanos por desmontar su construcción simbólica?

CUESTIÓN DE ESTILO

El 18 de febrero de 1938 se creaba una *Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria* destinada a unificar criterios estéticos para los monumentos patrióticos. Para ella fueron nombrados, junto a los miembros acreditados por sus cargos institucionales, dos figuras de excepción: José Moscardó y Pilar Primo de Rivera «en homenaje —aclaraba la Orden Ministerial— a su calidad de representación viva del heroísmo que esos monumentos han de perpetuar».⁶ Pilar lo era en representación de su difunto hermano José Antonio (aun cuando habría que esperar unos meses para que el Nuevo Estado reconociera oficialmente su muerte); Moscardó, en calidad de protagonista de la mayor gesta cuya bandera pudiera ondear el franquismo: la resistencia del Alcázar de Toledo.

El hecho que interesa por su elocuencia es que Moscardó, héroe del Alcázar, se convertía en garante de un estilo que habría de encarnarse arquitectónicamente en lugar de memoria, sacralizando así el que fuera escenario de la hazaña. Más que Santa María de la Cabeza, en Sierra Morena, más aún que el cuartel de Simancas, en Gijón, el Alto del León en la Sierra de Guadarrama, el Alcázar de Toledo, por el éxito de su resistencia numantina, pero tal vez también por su plasticidad narrativa, se convirtió desde muy pronto en mito y, como corresponde al funcionamiento simbólico de éste, permaneció inmutable al paso del tiempo, indiferente a la investigación histórica, incombustible incluso a la posibilidad de restauración del escenario mismo. Mas ¿cuál había de ser el estilo del Alcázar? ¿Cómo una imagen podía resumir e inmortalizar la gesta de un solo trazo? ¿Qué relato sería capaz de expresar lo sucedido entre sus torreones y muros derruidos?

IMAGEN, RELATO, MITO

En primer lugar, la imagen que el franquismo decidió ofrecer del edificio (respetar sus ruinas como huella del heroísmo allí vivido, reconstruirlo y darle una utilidad militar, convertirlo en edificio público de otra índole, albergar ceremonias ri-

⁶ LLORENTE, A.: *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 275. Véase en particular su apéndice «Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista», pp. 275-202. Del mismo autor, «La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo (1939-1945)», en *Archivos de la Filmoteca*, 35, junio 2005, pp. 60-69.

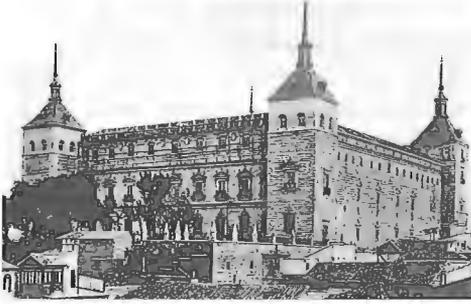
tuales, transformarlo en cripta...) había de determinar el carácter de los actos públicos en los que se reviviría el pasado, contemplando el presente como una consumación de aquél. En segundo lugar, el relato que se hiciera sobre los hechos acaecidos durante el asedio había de suponer la construcción de una trama, es decir, una articulación de episodios (y no su mera sucesión), un orden lógico (y no necesariamente cronológico) y un héroe, aquejado de virtudes y debilidades. Por último, un mito implicaba un poder especial conferido a la narración. Era un relato fundador, de valor sagrado, inmune a la comprobación, y, por demás, encargado de servir de sustento espiritual a los miembros de la sociedad o grupo cuya cohesión se perseguía. Tres funciones, pues, que el franquismo se aprestó a abordar con notable habilidad y conciencia de que la batalla se jugaba en una arena simbólica, a la que los medios cinematográficos del franquismo fueron fieles durante décadas.⁷

Así pues, el Alcázar de Toledo fue durante el franquismo un templo inexpugnable de la memoria del régimen, tanto como lo fue durante el asedio que duró entre el 21 de julio y el 27 de septiembre de 1936. Si el régimen lo consagró como lugar de memoria, incluso exhibiendo la herida de su destrucción con obscenidad es porque su artificio simbólico servía para activarlo a cada momento, en lugar de reducirse a la condición de inocente recordatorio del pasado. Y es que la vida simbólica de los pueblos, la cohesión que éstos logran en torno a ciertos símbolos no pueden ser concebidas como restos mostrencos que un tiempo pretérito abandona sobre el presente, sino más bien como formas imperativas de leer este último de acuerdo con el modelo impuesto por un tiempo no historiable, ya se sitúe éste en la nebulosa de los orígenes primigenios, ya en la convulsión revolucionaria que marca un nuevo comienzo, el cual irrumpe majestuoso y ordenado desde el caos.

En un tono trágico no desprovisto de morbidez, Agustín de Foxá proponía en 1937 que la ruina, el despojo fresco, las nuevas cenizas constituían la respuesta de la España auténtica, trágica, a la España folclórica y pintoresca que los turistas extranjeros habían transformado en estereotipo: «habrá que subir por escombros y polvo —escribía—, habrá que visitar las catacumbas de la epopeya nueva, recorrer las galerías contemporáneas y evocar magníficos héroes de romancero que andan en tranvía por nuestras ciudades». Y concluía precisando el modelo: «Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. El peligro de una ciudad histórica, de una patria con abolengo no está en las ruinas sino en los museos».⁸ El desgarró trágico revela una morbidez que las imágenes transcriben mejor que cualquier otro discurso. Veamos la secuencia fotográfica que describe esta progresión de la destrucción.

⁷ Véase TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000, parte tercera, cap. séptimo, pp. 471-493.

⁸ Agustín de Foxá: «Arquitectura hermosa de las ruinas», *Vértice*, 1, abril de 1937.



El Alcázar de Toledo antes de la guerra.



Tras el bombardeo, la torre NE se derrumba el 4 de septiembre de 1936.



La torre NO se derrumba el 8 de septiembre de 1936.



Antes de la explosión de minas del 18 de septiembre de 1936.



Después del asedio y «liberación».

El Alcázar de Toledo tuvo un papel privilegiado en esta batalla simbólica: construyó un héroe poco molesto que en absoluto podía hacer sombra a la estrella fulgurante del momento, Franco; estuvo poco coloreado ideológicamente en relación con las disensiones que vivía el bando nacional, cediendo todo protagonis-

mo al incuestionable ejército; revivió la leyenda, tan cara a un régimen parco en ideas, del numantinismo como expresión de la sempiterna resistencia nacional;⁹ se benefició de un largo legado histórico sobre sus espaldas susceptible de desencadenar los espejismos 'históricos' franquistas (el Cid, Carlos V, Felipe II y así sucesivamente) y, para colmo de glorias, consumó el primer gran éxito simbólico de la guerra civil.

A pesar de sus reconocidas virtudes, lo anterior no bastaba. Fue necesario elaborar un relato, una ficcionalización de la hazaña, para lo que se requería un sacrificio, una pérdida simbólica... que eran incapaces de ofrecer hazañas militares tan 'gloriosas' como el paso del Estrecho, la sangrienta campaña de Badajoz u otras de aquellos tempranos momentos de la guerra. La entrega nada menos que de un hijo por el coronel Moscardó, fusilado —según reza la leyenda— *ipso facto* tras la renuncia a entregar la plaza fuerte, consumaba esta trama narrativa que el franquismo tejió. En suma, se había de erigir un héroe humano cuyas debilidades engrandecían todavía más su gesto patriótico.

LUGAR DE MEMORIA Y ENTRONQUE DEL MITO

Para consumir la construcción de un mito, el Alcázar de Toledo necesitaba ahondar en la historia de España, conferir a su heroicidad militar un entronque en períodos más arcaicos, genuinos y reveladores del 'espíritu' o la 'entraña' nacional. En otras palabras, se trataba de hacer del episodio del Alcázar una manifestación de la esencia española, en lucha contra el agresor y, merced a ello, escuchar a través suyo el fragor de gestas pertenecientes a otros tiempos. En esta operación no estaba en juego la realidad de los hechos, sino simplemente el discurso, exitoso o fallido, que creaba similitudes imaginarias entre épocas distintas, correspondencias entre protagonistas de períodos sin conexión empírica alguna. Tres me parecen las atracciones simbólicas que realizan los mitógrafos fundamentales del Alcázar.

La primera es la alegoría del numantinismo. Construir un microcosmos en el interior de la fortaleza es de gran eficacia narrativa y, al propio tiempo, permite ser utilizado para referirse a cualquier situación de aislamiento, como sin ir más lejos aquella que sufrió España en la posguerra mundial ante el acoso de las potencias aliadas triunfantes y que transformó el film *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) en buque insignia del momento. Fácil es entrever la fecundidad de esta idea. El padre Alberto Risco, llegado a Toledo poco después del final del asedio, lo expone con diáfana claridad:

«Los recuerdos gloriosos de Guzmán el Bueno, de Numancia, de Zaragoza y de Sagunto han reverdecido en la memoria de Castilla Madre, y las naciones extran-

⁹ Y Numancia, dicho sea de paso, fue también profusamente utilizada por la República para referirse a la defensa de Madrid. Véase, si no, la adaptación de Rafael Alberti de la pieza teatral de Cervantes.

teras, que han tenido sus ojos clavados en las torres de aquel coloso de piedra, en cuyas entrañas se defendía por salvar el honor de su Patria un puñado de héroes, han tenido que confesar una vez más, que España vive; y cuando ellas la creían ya envejecida y decrepita a poder de las lacras inyectadas por influencias marxistas venidas de Rusia, la han visto alzarse entre las ruinas de la Numancia contemporánea para decir al mundo que sigue siendo la misma, la que ellas saludaban con respeto cuando el sol se ponía en sus dilatadas fronteras».¹⁰

La segunda operación, también explícita en el fragmento citado, consiste en destacar la memoria histórica del edificio que animaba cada una de sus piedras. Roque Pidal y Bernaldo de Quirós dio a la luz un significativo opúsculo titulado *El poema del Cid y el Diario del Alcázar* en la no menos elocuente colección *Gestas de ayer y gestas de hoy*, en la que pone en contacto a ambos moradores del Alcázar a través del túnel del tiempo.¹¹

Al mismo fin obedecía el guión literario escrito por Eduardo Marquina en 1939 que jamás llegó a convertirse en filme, *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*.¹² Su objetivo consistía en inscribir la gesta de 1936 en una larga historia imperial autóctona, desde la época de Carlos V. Su prólogo es harto elocuente: siguiendo el itinerario de una lanza entregada por el emperador Carlos V a su paje de espuela, de nombre Diego Martínez, el arma real se convertirá en *leitmotiv* cedido de padres a hijos hasta desembocar en los años treinta del siglo pasado, cuando el archivero Diego Martínez escucha emocionado de los labios de su hijo de diez años su anhelo de convertirse en cadete. De la magnitud de la españolidad da cuenta la condensación con que se cierra este prólogo y que anuncia un montaje de planos de hondo sabor lírico, un *collage*:

«Crepúsculo. Nubes. Las nubes le van formando, allá lejos, un Alcázar de plata. Cerca, en un altozano, Ruy Díaz, Alfonso el Sabio, Isabel la Católica, Carlos V, Felipe II, Quijada, los arquitectos Covarrubias, Herrera y Villalpando, Espínola, Velázquez, el alcalde de Móstoles, Zorrilla. Con ellos, Constanza, símbolo de la mujer española. A cierta distancia, don Miguel».¹³

La historia de España, arte y literatura incluidos, parece comprimida en este Alcázar, desde el Cid hasta la Guerra de la Independencia y bien custodiada por Constanza, el personaje de ficción que Marquina rescata de *La ilustre fregona cervantina*, cuyo autor, 'don Miguel', adquiere vida fantasmal en el curso del guión. Pues bien, la lanza en cuestión pasará al concluir la película a manos del cadete Diego... que la toma en esta ocasión en nombre de Franco, culminando así una serie cíclica que alcanza por fin su plenitud.

¹⁰ RISCO, A.: *La epopeya del Alcázar de Toledo*, Toledo, Hermandad de defensores del Alcázar de Toledo, 1992 (1940), p. 15.

¹¹ PIDAL, R. y QUIRÓS, B.: «El poema del Cid y el Diario del Alcázar». En *Gestas de ayer y gestas de hoy*, Madrid, 1951, p. 25.

¹² MARQUINA, E.: *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película* Madrid, Imprenta Cabrero y Guevara, 1939.

¹³ *Ibidem*, p. 12.

Los dos rasgos heroicos que acabo de mencionar son solidarios entre sí. El tercero aporta patetismo, al asociar al coronel Moscardó con Guzmán el Bueno. Aquí se encuentra en su quintaesencia el procedimiento fabulador y la plasticidad del franquismo, su eficaz maquinaria fabuladora. La pretensión de establecer esta semejanza a través de los tiempos ha conducido a otorgar una excepcional importancia al contenido de la conversación telefónica que mantuvo el día 23 de julio de 1936 el general Moscardó, al mando del Alcázar, con sus sitiadores, quienes tenían en sus manos a su hijo Luis. La conversación, que no ha dejado huella alguna en el diario editado durante el asedio,¹⁴ posee una descomunal importancia en las plumas de Risco, Palomino, Aznar, Bullón de Mendoza y Togores y otros, que se afanan por confirmar, no sólo su veracidad, sino el contenido preciso de las palabras efectivamente pronunciadas a ambos extremos de la línea telefónica, mientras también resulta elocuente el empeño que ponen Herbert Matthews o Isabelo Herreros por señalar la imposibilidad material de que esta conversación hubiese tenido lugar (con el argumento de que la línea telefónica había sido previamente cortada).¹⁵

Claro que el diálogo no es más que el punto de partida del relato, pero constituye su condición de posibilidad. Sin conversación, al parecer, no hay crimen execrable, ni grandeza de espíritu ni sacrificio. Es ese intercambio telefónico el que designa un héroe aquejado de una pérdida material y simbólica, sujeto de un sacrificio humanamente doloroso, que lo destaca respecto a la muda heroicidad colectiva, gloriosa pero anónima de los resistentes, incapaz de estimular una identificación emotiva tan intensa.

Transcribiendo el comentario presencial de don José Carvajal Arrieta, a la sazón capitán ayudante de Moscardó, presente en el despacho mientras tuvo lugar el intercambio verbal, cita Manuel Aznar: «Cuando cogió el teléfono, que yo le entregué, todos los presentes quedamos mudos y absortos, pues presentíamos que algo muy grande iba a ocurrir; mudez, asombro y, sobre todo, admiración en los momentos posteriores a la conversación, ya que durante ella no hubo momento de titubeo por parte del general para entregar la vida de su hijo a cambio de seguir cumpliendo con su deber para con la Patria; ni su actitud gallarda ni el timbre de su voz cambiaron a pesar del enorme sufrimiento que esta conversación le produjo, quedando todos tan anonadados que no nos atrevíamos a mirarle a la cara ni a pronunciar palabra».¹⁶

Y Aznar reproduce punto por punto el famoso diálogo:

¹⁴ Lo que, aunque sospechoso, podría ser explicado por la aparición de la primera edición de dicho periódico tres días más tarde, el 26 de julio.

¹⁵ Véase, por ejemplo, HERREROS, I.: *Mitología de la Cruzada de Franco. El Alcázar de Toledo*, Madrid, VOSA, 1995, pp. 25 y ss.

¹⁶ AZNAR, M.: *El Alcázar no se rinde. Réplica a unas páginas del libro titulado 'El yugo y las flechas' del escritor norteamericano Herbert L. Matthews*, Madrid, 1957, p. 25.

Jefe de los milicianos.— Son ustedes responsables de los crímenes y de todo lo que está ocurriendo en Toledo, y le doy un plazo de diez minutos para que rinda el Alcázar; de no hacerlo, fusilaré a su hijo Luis, que está aquí, a mi lado.

Coronel.— Lo creo.

Jefe de los milicianos.— Y para que vea que es verdad, ahora se pone al aparato.

Luis.— ¡Papá!

Coronel.— ¿Qué hay, hijo mío?

Luis.— Nada; que dicen que me van a fusilar si el Alcázar no se rinde, pero no te preocupes por mí.

Coronel.— Si es cierto, encomienda tu alma a Dios, da un viva a España y serás un héroe que muere por ella. Adiós, hijo mío. Un beso muy fuerte.

Luis.— Adiós papá; un beso muy fuerte.

Coronel.— (Al jefe). Puede ahorrarse el plazo que me ha dado. El Alcázar no se rendirá jamás.¹⁷

Mucho menos preocupado por la verosimilitud, Risco transcribe una versión muy similar, pero la clausura con la epifanía del héroe mítico:

«El auricular cayó sobre la horquilla. Los circunstantes se sintieron sobrecogidos de un pavor misterioso y se lanzaron al cuello de su jefe. Una sombra, vestida de arnés y malla de acero, atravesaba entonces por el espacioso salón mirando a su hermano con intenso cariño. Era la sombra de Guzmán el Bueno...».¹⁸

Dado que el objetivo no es el rigor, sino la plasticidad del relato, merece la pena acudir a un textito exento de constricciones documentales de la serie *El conferenciante escolar*. Después de recordar una versión de la célebre conversación telefónica abusivamente explícita, concluye el anónimo autor:

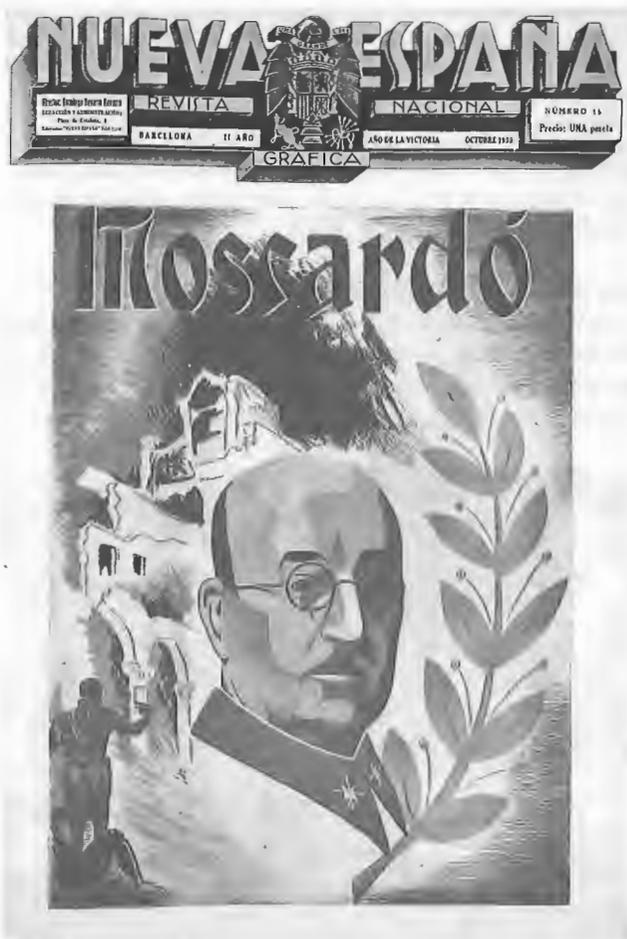
«Un caso parecido había ocurrido en los días de Sancho IV de Castilla, cuando los enemigos del Rey pusieron sitio a Tarifa, guardada por Guzmán el Bueno. Los sitiadores, mostrándole al pie de las murallas a un hijo suyo que tenían preso, amenazaron con darle muerte si la plaza no se rendía. Y entonces Guzmán, arrojando a sus enemigos el propio puñal, les dijo: 'Si no tenéis puñal para matarle, ahí va el mío. Y murió el niño, pero Tarifa no se rindió.

«Cinco siglos han pasado y el heroísmo de Guzmán el Bueno ha sido recordado todos los días. Lo mismo sucederá con la abnegación grandiosa de Moscardó y de su hijo. Pasarán los siglos y su memoria persistirá como ejemplo de nobleza y como momento sublime del Alzamiento Nacional.»¹⁹

¹⁷ Íbidem, p. 34.

¹⁸ RISCO, A.: *Op. cit.*, p. 49.

¹⁹ *El Alcázar de Toledo. Conferenciante escolar*, Barcelona, I.G. Seix y Barral Hnos., 1943, pp. 126-127.



Portada de Nueva España, 15, 1939.

LA GUERRA SIMBÓLICA

Hace poco más de una década, dos historiadores trataban, en un postrer *tour de force*, de restituir la fuerza de la leyenda transmitida por el franquismo, argumentándola con la investigación, para, así, contestar el antimito que la izquierda había logrado asentar en los ámbitos académicos. Su libro concluía de esta guisa:

«A pesar de que como creemos haber demostrado la visión supuestamente desmitificadora de la defensa del Alcázar de Toledo es absolutamente inmantenible, ha sido recogida en numerosas obras (...). Se trata, por tanto, de una versión que aunque no ha conseguido excesivo crédito entre la mayoría de la población, sí ha logrado un cierto eco en el mundo académico.

Y muy probablemente esto sea lo más digno de destacar de toda esta cuestión: la proclividad de algunos historiadores a creer todo aquello que pueda ofrecer una imagen negativa del bando nacional, aunque se trate de afirmaciones carentes de fundamento y fruto del más despiadado de los partidismos. (...). Al fin y al cabo, la defensa del Alcázar es un tema que hoy en día carece de importancia política, pues no altera lo más mínimo la percepción que se tenga de uno y otro bando. El Alcázar resistió heroicamente un sitio de más de dos meses, pero no por ello la causa nacional es ni más ni menos justificable, ni mejor ni peor, e igual ocurre con la republicana».²⁰

Quizá no falte razón a los autores en un punto: en 1996, cuando estas palabras fueron escritas, la leyenda del Alcázar ejercía ya muy escasa influencia en la vida política del país. Sin embargo, la cita sugiere el divorcio entre las creencias populares, conformes *grosso modo* con la leyenda auspiciada por el régimen, y las versiones en su mayor parte admitidas por los historiadores, contrarias a aquélla. Esto



Ignacio de Zuloaga: El Alcázar en Ilemas, óleo/lienzo, 1938.

²⁰ BULLÓN DE MENDOZA, A. y TOGORES, L. F.: *El Alcázar de Toledo. Final de una polémica*, Madrid, Actas, 1997, pp. 116-117.

equivale a reconocer que hubo leyenda, es decir, que se edificó con recursos ajenos a la frialdad y desapasionamiento de la reflexión histórica y la demostración empírica, un relato sobre el asedio del Alcázar; un relato que no se agotaba en la visión del pasado, sino que actuaba sobre el presente, consolidando una ideología, sacralizando unos héroes modélicos y ratificando unos valores que se pretendían intemporales.

Por esta razón, y en segundo lugar, la cita revela cierto candor en cuanto a una esperanza desapasionada en el establecimiento de los hechos «como realmente ocurrieron», sin percibir que la historia del Alcázar de Toledo es al menos tan activa después de la entrada de las tropas de Valera en el recinto como lo fue durante el asedio y que, además, su permeabilidad simbólica es parte integrante de su facticidad. En suma, sostener que el dictamen en torno a la leyenda del Alcázar se reduce a una investigación fáctica carente de repercusiones equivale a ignorar que la guerra civil continuó librándose en escenarios simbólicos durante décadas mediante mitos fundacionales y contratipos. No en vano reconocía Alberto Reig Tapia, precisamente al tratar del episodio del Alcázar, que «la ciencia política no ha sido todavía capaz de establecer una adecuada identificación entre mitología e ideología dada la compleja frontera epistemológica entre racionalismo e irracionalismo».²¹

EL TRIUNFO DE LA LEYENDA

Lo queramos o no, la leyenda del Alcázar no fue un fracaso. Quienquiera que compare el éxito, el consenso, que entre la población española obtuvo este lugar de memoria con aquella majestuosa expresión de la arquitectura fascista que fue el Valle de los Caídos no puede por menos que sorprenderse del contraste: el Valle de los Caídos, como lugar de memoria de la Cruzada, llegó, pese a que su imaginero —Franco— lo había gestado justo al concluir la contienda, a deshora. Lo que en 1939 ó 1940 hubiese estado refrendado por el estilo a la sazón en boga del monumentalismo arquitectónico fascista, el cual concedía un espacio ceremonial a las masas y al encuentro con su 'jefe', en 1959 estaba completamente perimido; era un grotesco anacronismo. Así pareció sentirlo buena parte de la población (que ya había sufrido un amplio relevo generacional): todo hace pensar que el Valle de los Caídos estuvo asociado por la mayor parte de los españoles a los trabajos forzados de prisioneros de guerra y al mal gusto del régimen en airear viejas heridas en un país que sus mismos dirigentes definían caminando decidido rumbo al desarrollo, el turismo y la desculpabilización. En suma, la mera presencia del Valle de los Caídos como escenario simbólico y ritual de la vida nacional era un impertinente recordatorio de una hazaña militar sentida cada vez más por los españoles como tragedia colectiva.

²¹ REIG TAPIA, A.: «Los mitos del teatro: el asedio del Alcázar». En *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza, 1999, p. 151.



Rafael de Penagos. Portada de *La Vanguardia Española*, 18 de julio de 1944.

No fue esto lo que ocurrió con el Alcázar de Toledo: aunque la conformidad del mito con los hechos arrojaba desde muy pronto un balance de desajustes escandaloso, muy a pesar de los denodados esfuerzos de Manuel Aznar y otros por dar apariencia científica al mito (*contradictio in terminis*), éste parece haber gozado de cierto predicamento en amplias esferas de la población, mientras que en la comunidad científica ocurría a la inversa, incluso en ocasiones (¿por qué no decirlo?) erróneamente.²²

²² Así, por ejemplo, Herbert Matthews corregiría más tarde algunas de sus tesis sobre el Alcázar mantenidas en unas páginas de su libro *The Yoke and the Arrows*.

EN EL DOMINIO DE LA REPRESENTACIÓN

Ahora bien, ¿qué papel desempeñó la imagen en todo este proceso mitificador? ¿Qué aspectos de esta conformación legendaria le asignó el franquismo? A la rápida propagación de la leyenda por vía periodística, pronto vinieron a sumarse los relatos novelados y los guiones cinematográficos. Pero también, como decíamos, el uso del lugar de memoria, su captación fotográfica, su reproducción por medio de maquetas, los proyectos, culminados o fracasados, de transformar la imagen física del Alcázar destruido. ¿Qué produciría mayor efecto mitológico: un Alcázar destruido, huella de la barbarie de los sitiadores y de la heroicidad de los sitiados, o un Alcázar restaurado y pulcro? La imagen había de dar respuesta a ello: los proyectos de reconstrucción, las maquetas, las fotografías y las películas documentales tenían que responder, en ocasiones explícita, en otras implícitamente, a estas cuestiones. Un artículo aparecido en la revista *Radiocinema* enfatizaba la función del cine en la oscura dialéctica destrucción/reconstrucción: pretendía que se mantuvieran las ruinas durante el tiempo necesario para que el cine y la fotografía las inmortalizaran. Mientras éstas persistan —añadía— «que sea la imaginación del espectador emocionado la que restaure en la mente el momento glorioso».²³

Algo así se puso en práctica en el film de propaganda más eficaz e inteligente que realizara la imaginaria nacional durante la guerra civil —*España heroica*, 1938—, tras el cual se esconde la figura de Joaquín Reig Gozalbes.²⁴ A mediados de su metraje, irrumpe el episodio alcacereño con estas frases del narrador: «Cuando haya que escribir la historia del heroísmo de la humanidad habrá que dedicar muchas páginas al Alcázar de Toledo. Bajo los gloriosos escombros, en los subterráneos húmedos, en el esqueleto de las torres, sin más comunicación con el mundo que una radio y un himno que les habla del amanecer y de la primavera, resistieron los héroes del Alcázar diez semanas de un sitio llevado con todos los recursos bélicos imaginables».

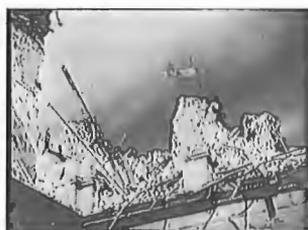
Un plano general del edificio luciendo contra el cielo en todo su esplendor abre la secuencia. Acto seguido, el montaje corto nos sumerge en la batalla: efectos sonoros postsincronizados, proximidad de la cámara respecto a los cañones republicanos que bombardean el Alcázar, vacilación de la cámara estremeciéndose ante la sacudida de los cañonazos, carreras de los sitiadores avanzando entre los sacos terrosos en medio del tiroteo, explosiones ante la cámara, humo, cuerpos que saltan ante el objetivo del operador... La velocidad de este montaje permite a Reig encubrir la disparidad de fuentes, incluso de texturas, de las imágenes. El

²³ LÓPEZ, P.: «Las ruinas del Alcázar de Toledo y el cine», *Radiocinema*, 17, 30 de noviembre de 1938.

²⁴ El film fue producido por la Hispano Film Produktion y fue resultado de la colaboración entre la España nacional y la Alemania nazi a partir de la figura bisagra de Joaquín Reig, asentado en Berlín. Véase NICOLÁS MESEGUER, M.: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

efecto que logra este montaje es una inmersión absoluta e insólita, convirtiendo al operador en un soldado más cuya mirada capta el corazón del tiroteo. La inclusión de planos de la defensa refuerza la tensión de un montaje alternado, cuya complejidad crece al introducir un tercer factor: el avance de las tropas nacionales del general Varela hacia Toledo. El clímax es inevitable: la voladura del edificio, bajo la mirada (así lo sugiere el uso del contraplano) del presidente del gobierno Largo Caballero, la lucha casi cuerpo a cuerpo entre los cascotes, el polvo y el humo... Tres líneas convergentes tensan, pues, el 'last minute rescue' de sabor griffithiano.

En ese momento, tiene lugar la liberación. «El Alcázar, trocado ya en un montón de ruinas, sigue siendo todavía de España, cada vez más de España», refiere el narrador. El ondear de la bandera bicolor sobre un amasijo de ruinas anuncia el triunfo nacional. Acto seguido, se asienta una de las más reiteradas imágenes de la gesta: Franco, Varela y Moscardó se felicitan mutuamente entre los cascotes y los muros derruidos del fortín.²⁵



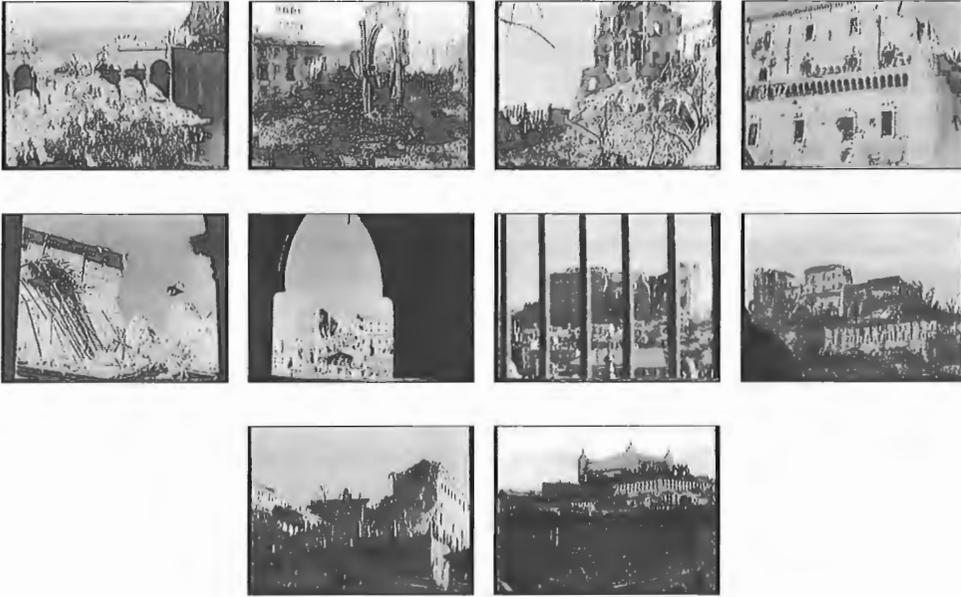
El ritmo climático se ralentiza ahora: la cámara se recrea en una asimilación muy curiosa entre los cuerpos fatigados, heridos, barbudos de los supervivientes y las ruinas del edificio. Diríase que cuerpos y piedras están abiertos por la huella de la batalla y ambos son testimonio del sufrimiento y la heroicidad.



A continuación, el tiempo narrativo —frenético apenas un instante antes— queda suspendido y la cámara posa su mirada extasiada ante la magnitud de la destrucción, que significa, al mismo tiempo, la dimensión gloriosa de la hazaña. Es entonces cuando la música inicia una serie de variaciones sobre el himno monár-

²⁵ Esta elipsis crea la ficción de que Franco comandó en persona las fuerzas de liberación del Alcázar, que en realidad mandaba Varela. Como es sabido, Franco sólo llegó al lugar el 29 de septiembre de 1936.

quico, al principio poco reconocible, más tarde literal. El patetismo de la ruina parece contrastar con la euforia de la victoria hasta que, coincidiendo con las notas del himno, un plano acaba por restañar las heridas del edificio, haciéndolo reinar soberbio y majestuoso sobre la ciudad del Tajo.



La significación inmediata es evidente: entre la composición musical y la erección del incólume edificio hay una relación de causa a efecto; el símbolo del himno nacional regenera mágicamente un lugar destruido, como una imagen mental —una idea— de antaño. Pero hay algo más. Si la cámara se deleita en las ruinas es porque la ruina —ese vestigio del romanticismo— cobra un sentido especial con la ‘poética de las ruinas’.

España heroica daba forma, mediante la iconografía de la ruina, la dialéctica del montaje constructivo y el relato patético, al mito franquista del Alcázar. Lo hizo desde la propaganda de choque, pero su influjo fue tan grande que se exportó pronto a la ficción internacional. Así lo demuestra la coproducción hispano-italiana *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), que ensalza el valor universal del heroísmo. El film concluye con una algarabía, la de la liberación, y su montaje proyecta la ficción (los actores cinematográficos cuya iconografía está ya infectada por los motivos antes mencionados) sobre transparencias de las ruinas, despojos a su vez de la imagen documental. La iconografía resulta ya inamovible, pues su fuerza simbólica estaba, desde hace poco pero rotundamente, asentada en la tradición.

En suma, la iconografía circula de ficción a documental, ignorando las fronteras, precisamente porque en el terreno del mito, el documento aporta un valor, pero no asienta el discurso ni lo determina.

EL MYTHOS DEL ALCÁZAR

En la actualidad es corriente hablar de mito para referirse a construcciones imaginarias muy distintas. Sin embargo, a menudo el sentido que se otorga al término es simplemente negativo: ficticio, falso, mixtificador, en contradicción con los hechos ocurridos. Este uso es muy poco fructífero. El mito es una forma de discurso que se opone al logos. Así lo entendieron los griegos y Aristóteles denominaba *mythos* a una construcción narrativa, una trama, en cuyo nudo se verificaban peripecias (cambios de fortuna), agniciones (anagnórisis) y lances patéticos que producían la enigmática *catharsis* o purificación de las pasiones del espectador en la tragedia (no en vano el término —equivalente a purga— procedía de la medicina hipocrática). Creo que este sentido es mucho más fértil para referirse a estos mitos que no son relatos de orígenes en sentido puro, pero algo conservan de ellos.

Lo propio del mito es su estabilidad, su indiferencia a las pruebas, al razonamiento científico y al paso del tiempo. Su resistencia no es rechazo del razonamiento, sino indiferencia ante él. Por eso, el mito es más pasional, pero también más estable y perenne. No debe sorprender que el Alcázar fuese figurado como un montón de ruinas, porque en ellas cristalizaba un relato intenso, emotivo, que fortalecía los lazos de una comunidad identificada con los destellos del pasado que emitía el recinto (Reconquista, época imperial, guerra de la independencia, Escuela de Infantería...). Es un relato poderoso, performativo.²⁶

Cuando, en 1956, moría el general Moscardó, ya Conde del Alcázar de Toledo, NO-DO le dedicó unas imágenes retrospectivas (n.º 694 B). Eran las que habían circulado por doquier: las ruinas. Aunque Moscardó se ocupó de la delegación de Deportes, el narrador del noticiario concluía que su carrera «culminó» en la gesta toledana. Curiosa forma de invertir el tiempo histórico, mediante la cual 1936 cierra el bucle de veinte años después. Y es que para el mito no existe el tiempo como progresión, sino como ciclo.

La lectura de unas páginas de Albert Speer sobre Hitler sugirió a Elias Canetti una brillante paradoja que anidaba en el espíritu del dictador alemán y acaso en el nacionalsocialismo en su conjunto: que la obsesión constructiva tenía su faz oscura, pero acaso también su contrapartida inevitable, en la pulsión destructiva que le siguió y en ocasiones le acompañó.²⁷ Quizá ello explicara que Speer, el fla-

²⁶ La noción de mito para referirse a la guerra civil española está desarrollada en mi libro *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

²⁷ CANETTI, E.: «Hitler, según Speer». En *La conciencia de las palabras*, México, F.C.E., 1981, pp. 222-258.

mante arquitecto de Hitler, acabara siendo su ministro de armamento. Esa demóníaca dialéctica jamás se vería más crudamente representada como en la imagen: los croquis y las maquetas, los proyectos, por un lado; por otro, las fotos de los SS, los films rodados por reporteros de guerra a la liberación de los campos. La catedral de la luz y Auschwitz-Birkenau, ¿no son acaso el haz y el envés del nacional-socialismo? Son arquitectura, imágenes, fijaciones memorísticas, pero también relatos, pues condensan en sí pruebas, castigos, sacrificios, héroes y villanos.

Entre todos los lugares de memoria que el franquismo veneró, dos de ellos encarnan, a mi entender, la paradoja cruel de su sentimiento y de su impotencia: el Valle de los Caídos, majestuoso y monumental, concebido para el encuentro del líder con su masa en clave religiosa, pero inaugurado cuando las veleidades fascistas distaban mucho del nacionalcatolicismo y más aún del desarrollismo que apuntaba en el horizonte del régimen; el Alcázar de Toledo, donde la edificación deja paso a la ruina, donde nada surge *ex nihilo*, sino que se revive el anhelo del pasado, donde no son los ceremoniales fascistas, sino los relatos comunes castrenses de resistencia lo que se impulsa. Entre estas dos imágenes, que son dos escenarios en los que se encarnan relatos, circula el terror y la miseria del franquismo.