

LLAMAS Y RESCOLDOS NACIONALES: *CON LA VIDA HICIERON FUEGO*, NOVELA DE JESÚS EVARISTO CASARIEGO (1953) Y PELÍCULA DE ANA MARISCAL (1957)

M.^a del Carmen Alfonso García

Universidad de Oviedo

caralf@uniovi.es

RESUMEN: Este artículo estudia la novela de Jesús Evaristo Casariego titulada *Con la vida hicieron fuego*, publicada en 1953, y la adaptación cinematográfica de la obra que Ana Mariscal realizó en 1957. A partir de las similitudes y diferencias que revela el análisis comparativo del texto y el filme, el trabajo busca establecer el sentido de ambas propuestas artísticas desde la perspectiva que proporciona el marco teórico relativo a la construcción de la identidad nacional y sus relaciones con la de género.

PALABRAS CLAVE: *Con la vida hicieron fuego*, cine y literatura, España, construcción nacional y de género, Guerra Civil, falangismo y franquismo.

En 1953 veía la luz *Con la vida hicieron fuego*, novela de Jesús Evaristo Casariego que, según anotaba su autor al final del texto, había sido compuesta en el año anterior en su casona de Barcellina (lugar vecino a la villa de Luarca, Asturias) y a bordo del *Joven Carmina*, un pesquero de su propiedad en el que se había embarcado para participar en la costera atlántica del bonito.¹ La acogida de la obra fue realmente favorable; numerosas ediciones en España y en el extranjero,² traducciones –al francés, al inglés, al alemán y al italiano (González Cobas, 1956, 13)–, una adaptación para la radio (Casariego, 1989, A15) y la película con guión del propio Casariego y dirigida por Ana Mariscal dan testimonio de su éxito. La crítica, por su parte, no escatimaría tampoco elogios a un volumen que, como veremos, más allá de su estética, presenta unos perfiles ideológicos que le confieren especial significado en la perspectiva de análisis en que este artículo se sitúa.³

NATIONAL FLAMES AND EMBERS: *CON LA VIDA HICIERON FUEGO*, JESÚS EVARISTO CASARIEGO'S NOVEL (1953) AND ANA MARISCAL'S FILM (1957)

ABSTRACT: This paper examines a novel by Jesús Evaristo Casariego entitled *Con la vida hicieron fuego*, published in 1953, and its adaptation to the cinema by Ana Mariscal in 1957. Starting out from a comparative analysis of the novel and the film highlighting the similarities and the differences between them, this paper explores the meaning of both artistic proposals. As a theoretical framework, it will rely on theories that explore the construction of national identity and its connections with gender issues.

KEY WORDS: *Con la vida hicieron fuego*, film and literature, national and gender constructions, Civil War, Falangism, Franquism.

Subrayemos, pues, cuanto antes que hablar de Jesús Evaristo Casariego y Fernández-Noriega es hacerlo de alguien de tan marcada como singular personalidad. Nacido en Tineo, Asturias, en 1913, estudió Derecho en la Universidad de Oviedo, donde inició igualmente la carrera de Filosofía y Letras, que terminó en la Central de Madrid, donde también se doctoró en Derecho. Fue profesor universitario en la capital de España y en Oviedo, consejero de la Hispanidad y, entre 1978 y 1986, director del Instituto de Estudios Asturianos, además de un muy activo periodista, colaborador en la década de los treinta en diarios como *Región*, de Oviedo o *La Nación*, de Madrid y, ya en la posguerra, director de *El Alcázar* entre 1939 y 1944 o firma habitual en *ABC*, al tiempo que su curiosidad cristalizaba en una nutrida producción ensayístico-erudita y sus inquietudes creadoras se manifestaban en narraciones, poemas y algún intento dramático.⁴ Sin embargo, es posible que sea su

perfil político el que, finalmente, defina a un personaje que desde la infancia militó en la filas de la Comunidad Tradicionalista (fue fundador y presidente de la Juventud Tradicionalista de Oviedo en 1932 y vicepresidente de la Juventud Carlista de Madrid en 1935), conspiró contra la Segunda República (lo que le valió procesos y encarcelamientos), y en 1936–1937 intervino en la lucha por el control de Oviedo como alférez y posteriormente capitán de Requetés y Tercio –fue uno de los impulsores del Tercio de Requetés de Nuestra Señora de Covadonga–. Lo que no supone que el nuevo orden surgido de la Guerra Civil satisficiera en absoluto sus expectativas: poco tardaría en sentirse desencantado con ese estado de cosas para llegar a instalarse en un airado escepticismo, a contracorriente de vientos dictatoriales y democráticos, que acaso nunca le abandonara hasta su muerte en 1990.⁵

Al escribir *Con la vida hicieron fuego*, Casariego continuaba una dedicación a la novela que había inaugurado en los años de la contienda con *Flor de hidalgos. Ideas, hombres y escenas de la guerra* (Pamplona, 1938) y *La ciudad sitiada. Novela histórica del Madrid prerrevolucionario y del asedio de Oviedo* (San Sebastián, 1939), textos que, al decir del profesor Martínez Cachero, son claros exponentes de la militancia de su autor y, por lo mismo, demasiado propensos a la divagación doctrinal y el testimonio autobiográfico cercano a la pura crónica, lo que les resta vigor literario (Martínez Cachero, 2009, 288–289). Sin duda, don Jesús Evaristo hubiera matizado este juicio, en la medida en que en 1989 enunciaba como sigue su poética narrativa en referencia directa al título que examino:

Creo que el arte de novelar podría definirse diciendo que es la adecuación de la fantasía a la realidad, o viceversa; inventar cosas que pudieron haber ocurrido y encajarlas en el ambiente real que les corresponde. Si el escritor solo se inspira en su fantasía y se sitúa en ambientes ideales, abstractos, compondrá un poema en prosa, pero no una novela. Mírese por donde se mire, la novela tiene que tener siempre algo de realista y de histórica.

Con la vida hicieron fuego es una novela auténticamente realista, que recoge y retrata una sociedad y unos acontecimientos históricos (de historia privada o pública), como hizo generalmente la gran novela del siglo XIX, [...]. También están tomados de la realidad casi todos los sucesos y ambientes políticos y guerreros que narro en mi libro, en

algunos de los cuales participé personalmente. (Casariego, 1989, XIII)

Para determinar el alcance de tales explicaciones se hace ya inexcusable referirse al argumento de la obra que se aborda en este estudio, cuyo eje pivota en torno a cinco amigos, nacidos –como el autor– en 1913, en una pequeña población llamada Ferrera (evidente trasunto de Luarca⁶), y cuya peripecia vital alcanza el valor simbólico que Casariego le confiere en la “Ofrenda” que sirve de pórtico al relato:

A mi generación europea destruida por: los odios fanáticos, las guerras estériles, las venganzas sangrientas, las tiranías oscuras, las decepciones amargas. A los vivos y a los muertos, a los de acá y a los de allá, a todo lo que no se pudo alcanzar, a las ilusiones que se fueron y no pueden volver. Y también a las jóvenes generaciones para quienes la vida está empezando después del incendio. A todos, en mensaje de paz y de amor. (Casariego, 1989, 5)

El quinteto está formado por Francisco Méndez Rochel, conocido como Quico Carola, Fernando Valdés, Rafael Peláez (*Falín*), José Suárez (*Pin*) y Juan Villabril. He de señalar que el indiscutible protagonismo de Quico –“Se llamaba el que de entre ellos ha de ser protagonista Francisco Menéndez Rochel, por nombre familiar Quico Carola [...]” (Casariego, 1989, 80)– no resta importancia al grupo, pues cada uno de sus componentes –salvo, quizás, el caso de Juan, que no llega nunca a adquirir notoriedad– se hace preciso para llevar a cabo los propósitos del escritor, preocupado por dejar constancia de lo que, en su opinión, fueron para España los casi cuarenta años que median entre 1913 y 1952, período en el que transcurre la novela. Para ello, de la mano de una técnica realista y de un desarrollo lineal, adopta una estrategia que consiste en seguir en paralelo el devenir del país y el de estos personajes, de modo que, en un gesto de matices gallosianos, la Historia conforma la historia⁷ y estos individuos, a los que descubrimos niños y vemos convertirse en adultos, no son ajenos a un marco espacio-temporal con el que mantienen una relación dialéctica, pues si es verdad que ese contexto los condiciona no es menos cierto que, en la medida de sus posibilidades y a partir de un determinado momento, todos ellos tratan de actuar sobre las circunstancias, movidos por las diversas ideologías que van del comunismo de *Pin* al falangismo de Quico, pasando por el socialismo de *Falín* y la actitud de Fernando, tan ligado a su creador en su exaltación de un mundo ya ido,

de clara raigambre tradicionalista y pre-moderna, y en su paulatina, atrabiliaria y desilusionada desubicación frente a los valores dominantes en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial.⁸ Un abanico de posibilidades que pronto nos hace ver que estamos ante un conjunto paradigmático y, por tanto, nutrido de tipos y no de caracteres.

Así pues, no parece difícil ver en los seis libros, vale decir partes, que constituyen *Con la vida hicieron fuego*⁹ el alegórico camino recorrido por la juventud masculina española que, vinculada con distintos proyectos en torno al concepto de España como nación, vivió entre 1936 y 1939 la experiencia culminante –en el sentido de consecuencia última de la defensa de un ideario– y traumática de un enfrentamiento armado que para la mayoría puso fin a ilusiones y utopías. Se imaginará que el terreno se vuelve en este asunto más que resbaladizo, pues es palmario que no se trata por igual el vehemente abatimiento de Fernando, compartido por Quico desde el equilibrio emocional que en él es característico, que la derrota republicana (aquí la muerte de *Falín* y el exilio de *Pin*), ya que si el primero lleva el signo de la grandeza incomprendida, la segunda, el de la impronta de lo esperable, y si aquel se asocia a la expresión que enaltece, esta aparece envuelta en excesos melodramáticos apoyados en resortes sentimentales. Comparar los fragmentos de sendas conversaciones que Quico mantiene con Fernando y con *Pin* dará la medida de mi comentario:

–¡Tengo el valor y el orgullo de proclamar mi adhesión a los vencidos [en la Segunda Guerra Mundial]!!

Yo, Fernando Valdés, natural de Ferrera, en un rincón de Europa, [...] proclamo la fidelidad y la lealtad a los ideales de mi juventud, a mis amigos en la desgracia –más amigos por eso ahora– [...].

Yo, Fernando Valdés, soy un hidalgo español; podrán matarme, pero después de muerto seguiré siendo eso: un hidalgo español. Si quieres, un D. Quijote, [...], ¡pero nunca un arlequín de farsa de marionetas, ni un muñeco de guiñol, ni un cobarde, ni un infame, ni un rastacueros, ni un lameplatos!

El de Valdés se había excitado hasta el paroxismo y se golpeaba el pecho [...]. Quico le contuvo.

–No te pongas así, Fernando. Hay que tener más frialdad y más serenidad para juzgar las cosas. [...]. Deja que corra el

tiempo. El tiempo dirá quién tuvo razón. Deja que venga la perspectiva que trae el tiempo que pasa. Dios tiene justicia para todo y a veces escribe derecho con líneas torcidas. (Casariego, 1989, 429–430)

–¡Ciego y solo, Quico, fijate bien! Entonces pensé en suicidarme y hubo momentos en que si hubiese tenido una pistola, me hubiera pegado un tiro.

Una muchacha que vivía en la misma pensión me consoló y me animó. Era hija de otro exiliado que había muerto hacía poco. [...]. Trabajaba en una especie de cabaret. Fue para mí como un ángel bueno. Ella me presentó al dueño y consiguió que me dieran el empleo. Me rehice. Ella era muy buena. [...].

Pero ella también estaba enferma, enferma del pecho, y tuvieron que terminar llevándola a un hospital, donde murió una tarde que yo estaba a su lado. Me volví a quedar otra vez solo, entre sombras, sin una voz amiga.

Para mí no ha habido Providencia, Quico; todo ha sido negro y espantoso. Y ahora vivo como en un infierno, como si me rodease todo el fuego de la guerra y toda la nieve y la frialdad de mi abandono. (Casariego, 1989, 420–421)

Con todo, el objetivo de llegar al fondo de la obra revela insuficiente limitarse a comentar esa asimetría, ya que otra línea de pensamiento determina con intensidad el discurso del autor implícito hasta redefinir posturas y lazos políticos. Aludo al androcentrismo que impregna el relato de la primera a la última página y del que surge una visión de la vida que hace que, por encima de sus diferencias ideológicas, estos cinco personajes compartan en sus trazos generales las marcas que el sistema patriarcal, en su estructura de prestigio, asigna a los hombres, es decir, autonomía, independencia, racionalidad, actividad pública y remunerada. Desde luego que no todos asumen estos rasgos de la misma forma y con similares efectos, dado que la clase dicta también sus reglas y, por ejemplo, la extracción humilde de *Pin* no le permitirá llegar a ser más que un sencillo trabajador, mientras que el acomodado *status* de Fernando, Juan y *Falín* les dará la oportunidad de tener una formación superior que los distingue intelectualmente. En cuanto a Quico, pese a sus orígenes modestos, sus excepcionales cualidades –las privativas del héroe más arquetípico–, harán de él una figura de la mayor relevancia en los ámbitos profesional y científico (pues no solo llegará

a ser un marino de renombre sino autor de volúmenes de referencia en su especialidad), así como en el militar, según demuestra su probada valentía, reconocida con sucesivas condecoraciones, en la Revolución de Octubre de 1934 (que contribuye a sofocar integrado en las filas del Ejército), en la Guerra Civil (como oficial del bando sublevado al mando de diversas naves y en arriesgadas misiones), y en la conflagración mundial (donde, como miembro de la llamada División Azul, lleva a cabo acciones de notable mérito).

Pero, en un segundo nivel, esta posición central de lo masculino remite a un aspecto –la amistad–, que, en mi criterio, se vuelve sustancial para comprender el universo que construye *Con la vida hicieron fuego*.¹⁰ En este punto Casariego se revela un buen conocedor de la tradición filosófica occidental que, desde Aristóteles a Montaigne, desde Cicerón a Kant, ha pensado la amistad verdadera como virtud y, al hacerlo, la ha reservado a quienes pueden aspirar a la conducta superior que emana del deber ser, esto es, a los hombres buenos. Porque ser amigo de alguien es emprender un camino que nunca acaba, en la medida en que la exigencia (de desinterés, de respeto a la discrepancia, de ayuda en lo material y en lo moral, de compadecimiento en las penas y en las alegrías) es constante y excluye la meta. Es, por decirlo de esta forma, un sacerdocio de entrega continua –lo que se aporta es la propia persona– libremente decidido, que responde a uno de los grandes afanes del ser humano (o sea, del hombre): “amar y ser amado con total libertad” (García Pascual, 2002, 97) y que, en el ángulo en que me he situado, excluye cualquier posición jerárquica, pues, al aceptar al individuo en su peculiaridad, establece necesariamente una igualdad intrínseca entre las partes.

Si, al hilo de estas consideraciones, volvemos la mirada a nuestro grupo, pronto se percibe que sus integrantes ajustan su relación al patrón citado. No cabe, entonces, dudar acerca de la naturaleza ética de la propuesta del autor, en realidad un código moral (tan inmanente como atemporal) en el que la ideología política se vuelve pura contingencia:

Un tinte de pesimismo flotó entre la alegre camaradería del encuentro, y Quico, al terminar, propuso a todos:

–Como yo también creo que algo, un *algo* que todos presentimos y no nos atrevemos a definir concretamente, va a ocurrir en España, me parece que debemos aprovechar esta

ocasión en que estamos todos juntos para jurarnos que siempre seremos amigos; que, pase lo que pase, procederemos entre nosotros como tales y nos defenderemos unos a otros contra quien sea, sin que ninguna otra consideración prevalezca sobre esta amistad de hermanos que nos unió desde antes de alcanzar el uso de la razón.

El juramento quedó prestado y el pacto constituido. Así fue como se vieron por última vez juntos los cinco camaradas de Ferrera. (Casariego, 1989, 236)

La voz *jurar* y sus derivados léxicos o semánticos (*juramento*, *pacto*) confieren a las palabras de Quico un sentido trascendente que el *Diccionario de la Real Academia Española* concreta cuando, en la primera de sus acepciones, señala que jurar es “afirmar o negar algo, poniendo por testigo a Dios, o en sí mismo o en sus criaturas”. El pasaje recoge, entonces, la expresión solemne de una obligación, la de cumplir con los deberes derivados de la amistad, e implica la referencia al honor personal como garante de ese compromiso. Una nueva vuelta de tuerca al ideal viril que el discurso narrativo mantiene y articula a través de esa red de apoyos en la que Quico –como no podía ser de otra forma– es piedra angular, pues él será quien asista a la mujer y al hijo de *Falín* cuando éste fallezca asesinado en plena guerra, o quien salve a *Pin* de una más que segura muerte por enfermedad y miseria en el exilio americano en el momento en que consigue repatriarlo y lo acoge en su casa de Ferrera. Y también una vuelta de tuerca a la propia noción de ideología política, si nos damos cuenta de que el texto equipara la amistad con la camaradería y recordamos que ésta es uno de los principios fundamentales del falangismo:

La Falange es una comunidad de españoles unidos en un permanente acto de servicio, cuyo cumplimiento se jura voluntariamente y que a todos reviste de igual dignidad. El falangista, por tanto, ha de sentirse unido a todos sus compañeros por el vínculo de la “camaradería”, no impuesta ni recibida, sino elegida y jurada. Y a la que hay que ser fiel en todo momento y en toda vicisitud. (Pemartin, 1957)

Así, por el mismo motivo por el que *amistad* es sinónimo de *camaradería*, cabría concluir que, para Casariego, el credo falangista no es una mera teoría política, sino una doctrina ontológica y, como tal, de raíces espirituales, pues, de acuerdo con José Antonio Primo de Rivera,

nuestro movimiento no estaría del todo entendido si se creyera que es una manera de pensar tan solo; no es una manera de pensar: es una manera de ser. No debemos proponernos solo la construcción, la arquitectura política. Tenemos que adoptar, ante la vida entera, en cada uno de sus actos, una actitud humana, profunda y completa. Esta actitud es el espíritu de servicio y de sacrificio, el sentido ascético y militar de la vida. (Primo de Rivera, 1933)¹¹

No hay duda, entonces, de que se busca personificar en Quico la esencia de Falange Española y su programa de regeneración nacional –por eso su marcado protagonismo–.¹² De ahí que, tal y como las palabras de José Antonio permiten intuir, a este respecto sea irrelevante diferenciar entre la ayuda a los amigos o el auxilio a la patria: ambas conductas responden a la voluntad de intervenir en socorro de la comunidad para llevar a cabo el necesario tránsito de la *vieja* a la *nueva* España.¹³

No obstante, el planteamiento que hasta aquí he explorado ofrece todavía otra síntesis al destacar el carácter masculino de la construcción nacional, ya que, como he ido advirtiendo en las páginas anteriores, en la novela se determina que son las aportaciones, las acciones y los saberes de los hombres los que, desde el espacio público que el mito ha categorizado como superior,¹⁴ constituyen el fundamento de la nación y la base para el ejercicio del poder político. Por eso Quico es el héroe que únicamente una sociedad patriarcal puede alumbrar, hecho de coraje, mérito, inteligencia, honor y fuerza emocional –en una ocasión en que llora, lo hace con “lágrimas viriles” (Casariego, 1989, 218)–;¹⁵ en definitiva, un imprescindible eslabón de la Historia.

Es evidente, entonces, que descifrar ese ordenamiento de la realidad pasa también por un enfoque que tenga en cuenta no solo los términos de la identidad nacional sino los de la identidad de género que aquella fija a partir de las diferencias sexuales. Nación y género interactúan, así, a partir de los valores que la cultura nacional haya precisado como masculinos y femeninos y las funciones que en el marco de ese acuerdo arbitrario, signado por hombres, se atribuyan a estos y a las mujeres.

Con la vida hicieron fuego no constituye en esta materia ninguna excepción, de modo que asume como natural el resultado de ese proceso cultural, y ya en el primer libro,

de tono presentativo, nos encontramos con un tercer capítulo, titulado “Las mujeres de Ferrera, antaño”, donde es posible leer:

La vida de las mujeres era triste y aburrida. De jóvenes y solteras esperaban novio, que pronto se tornaba en esposo, y vivían durante las relaciones bajo los mil ojos afilados de madres, criadas y vecinos. Si a los veintitantos años no encontraban apaño, solo dos caminos había admitidos para su futuro: el monjío o la “solteronería”. (Casariego, 1989, 52)

La cita nos muestra un sistema social en el que, al eliminar cualquier expectativa de independencia en la vida de las mujeres, los hombres pasan a ser el núcleo de su existencia, por lo que en el plano moral, los arquetipos a los que luego se alude (de la madre o la esposa del marino –entregadas por completo al culto a la persona del hijo o el marido– a las prostitutas) no hacen más que ratificar, en positivo o *ex contrario*, un ideal femenino adscrito a la renuncia y el sacrificio, al ser–para–los–demás, que encuentra la principal realización en el ámbito privado de lo doméstico y lo familiar y que, en sustancia, no se modifica en el transcurso del relato.

Sin embargo, y como una derivación de lo anterior, para los propósitos del estudio es interesante observar también que el argumento de esta novela de Casariego no es ajeno al romanticismo de amores, noviazgos y matrimonios más y menos folletinescos y patéticos; el escritor que, según vimos, asumía su deuda con la narrativa decimonónica, debió de intuir, al igual que muchos de los autores del gran Realismo, que esta era una línea temática que contribuiría al triunfo del texto. Lo cual nos da la oportunidad de saber de qué manera se comporta Quico Carola con las mujeres y en qué pautas basa su trato con ellas.

Hasta aquí, hemos podido percibir que el protagonista de la obra es un modelo de masculinidad conforme a los esquemas patriarcales. Esta es sin duda la causa de que el dominio y la confianza que muestra en los ámbitos que le son característicos se quiebran al entrar en el espacio *femenino*, que parece regido por unas leyes específicas que él no acaba de entender. Comprenderemos mejor el conflicto si nos remitimos a las teorías de Hélène Cixous, quien, tratando de encontrar a la Mujer, lanza un interrogante, “¿dónde está ella?”, y, para resolverlo, propone el siguiente acertijo bajo la forma de oposiciones binarias:

Actividad/Pasividad
Sol/Luna
Cultura/Naturaleza
Día/Noche,
Cabeza/Corazón
Inteligible/ Sensible
Logos/Pathos

Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo –en el que se apoya al andar –,
receptáculo.

Hombre

Mujer (Cixous, 1995, 13-14)

Huelga decir que la pregunta se contesta en sí misma; no se nos escapa que los términos primeros de cada una de las dicotomías son los que el imaginario androcéntrico asigna a los hombres y los segundos, a las mujeres. Mas la mirada de Cixous es la de la crítica deconstructiva y lo que busca no es solo dar publicidad a unos binarismos reduccionistas, sino desmontar el engranaje mediante el cual los rasgos masculinos, para afirmarse en la superioridad que garantice el carácter normativo, necesitan neutralizar el peso de los femeninos y, por tanto, desactivarlos colocándolos en la marginalidad.

Ciertamente, Quico representa cada uno de los atributos que la convención ha decidido masculinos; es, de hecho, el *logos* encarnado: "Los hombres de ciencia, los hombres como él, no debían tener corazón, al menos ese corazón donde los poetas y noveladores habían puesto el nidal de tales pasiones, de tales problemas [los que provoca el amor]" (Casariego, 1989, 563). Así, sus habilidades merman de manera considerable cuando tiene que adentrarse por la senda *femenina* de los sentimientos, con lo que, cuando se cruzan en su camino Teresina, Armandina, Marianne Hünlein, Beatriz, Patricia Dundalk e Isabel, el desenlace no es, desde luego, el mejor.

A las dos primeras las conoce desde siempre, pues ambas son ferrerenses; Marianne es una alemana filonazi, con la que el marino mantiene una relación en un período de 1931 que pasa en Berlín; Beatriz será la novia ejemplar que morirá durante la guerra bajo las bombas enemigas; Patricia es una famosa actriz americana que sospechamos se acerca a Quico por su atractivo sexual, e Isabel, final-

mente, es una muchacha de Ferrera en la que, a la altura de 1952 y ya en el inicio de su madurez, el marino deposita unas ilusiones que pronto se verán defraudadas.

Ahora bien: aunque el vínculo que Quico establece con estas mujeres sea, con un criterio amplio, invariablemente sentimental, la cuestión se aborda con los diversos matices que dependen de la nacionalidad, la clase y la ideología política. En ese sentido, es obvio que no son iguales las extranjeras que las españolas, pues poco tienen que ver la desenvoltura de Marianne o Patricia (sabemos que Quico convive con la primera durante su estancia en Alemania y pasa algunas noches con la segunda),¹⁶ con el recato de Armandina, Beatriz o Isabel; tampoco imponen idénticos cánones la casta hidalga de Armandina, emblema de las mejores cualidades de la raza –entre ellas, entregar su vida al recuerdo del marido fallecido y a la crianza de su hijo–, o la más baja extracción de Teresina, el primer amor, cuyas tendencias socialistas intuimos responsables de una vida mal dirigida que termina en decadentes escenarios madrileños de postguerra, junto a innobles amantes. Ni siquiera la edad las iguala, pues Isabel admira a Quico, pero no puede querer sino al hijo de Armandina y *Falín* (además de que esta boda entre los descendientes de dos enemigos en la Guerra Civil será crucial para hacer de la nueva generación adalid de la concordia nacional). En el fondo, no es arriesgado afirmar que tan solo las une el hecho de que cada una de ellas son parte del mismo y general fracaso, el del personaje mítico forjado en el sacrificio y la renuncia, el del héroe al que la obra se consagra y que, por serlo, no puede escapar a su destino, en la medida en que su dimensión ideal ha de constatar necesariamente la imperfección de la realidad:

Muy pronto cumpliría los cuarenta años. ¡Los cuarenta años de una existencia tan pródiga en luchas, en peligros, en inquietudes, en aventuras, en desengaños!

¿Y qué había conseguido?

El amor se le había escapado de las manos como el agua del mimbre. Las demás ilusiones habían sido, una a una, cruelmente cercenadas por una histórica realidad implacable. (Casariego, 1989, 644)¹⁷

La novela avanzará ya muy poco más; lo justo para reiterar el dolor del protagonista, expresado en su llanto, contenido

y solitario, "por la juventud perdida, por los amores que se fueron, por las ilusiones que ya no podía tener, por los desencuentros que le habían ido corroyendo el alma, por la vida que se quedaba atrás, que desaparecía en el océano de la Humanidad, como desaparece la estela de un navío en el océano de las aguas" (Casariego, 1989, 644-645), y en la retórica del fuego devastador: "Y se vio entre sus camaradas, entre sus enemigos, confundidos y sumidos todos en un intenso reverbero tras el horizonte. Era como un gran incendio que devoraba sus propias existencias. Y es que ellos, [...], habían hecho fuego con sus propias vidas, disparándolas, tensas, [...], sobre el caos infinito y multitudinario de la Historia..." (Casariego, 1989, 645).

El eco de un mensaje desilusionado ponía, pues, el final a *Con la vida hicieron fuego* y también a la producción narrativa de su autor, quien de aquí en adelante daría prioridad a su faceta erudita y periodística, lo que, en 1956, le llevó a dar un ciclo de conferencias en Argentina, donde es más que probable que coincidiese con Ana Mariscal, instalada en Buenos Aires entre 1954 y 1956,¹⁸ y se fraguase el proyecto de la versión cinematográfica de la obra.

En esos días, Ana Mariscal (Madrid, 1921-1995), cuyo verdadero nombre era Ana María Rodríguez Arroyo, era ya una figura de peso en el panorama cinematográfico español. Mujer de grandes inquietudes, había dado sus primeros pasos en el espectáculo con el apoyo de su hermano, Luis Arroyo,¹⁹ que en 1935 la había puesto en contacto con el grupo teatral independiente Anfistora, fundado cinco años atrás por Pura Maórtua de Ucelay, quien había logrado contar con Federico García Lorca como co-director.²⁰ Sin abandonar el mundo escénico –nunca lo haría: llegó a tener incluso su propia compañía–, Mariscal da el salto a la pantalla y en 1940 interviene en *El último húsar*, dirigida por Luis Marquina y rodada en los estudios italianos de Cinecittà, y en *La florista de la reina*, de Eusebio Fernández Ardavin. Poco tiempo después, tendría lugar un acontecimiento decisivo en su trayectoria profesional: José Luis Sáenz de Heredia cuenta con ella para *Raza* (1941), un filme de proporciones míticas en el primer franquismo –el guión lo firmaba Francisco Franco bajo el pseudónimo de *Jaime de Andrade*–, lo cual significó su triunfo indiscutible, confirmado luego por *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1948). Desde ahí, su carrera se mantendría, con los vaivenes que sean del caso, hasta 1987, cuando,

bajo la dirección de Javier Aguirre, interpreta un papel protagonista en *El polizón del Ulises*.

De acuerdo con los diferentes testimonios, no cabe pensar que Ana Mariscal fuese una actriz al uso en la España de su época (cfr. Karoubi, 1996 y Berthier, 1996). Desde el principio, demostró ser una persona con un gran interés en crecer intelectualmente; de ahí su entusiasmo por la educación, en la esfera del propio aprendizaje o de la enseñanza, que se refleja en las conferencias, cursos o seminarios que impartió a lo largo de los años (cfr. Karoubi, 1996, 101-103)²¹ y también en su paso a la dirección, convencida de que debía conectar sus actividades artísticas –pues no eran ámbitos aislados sino un todo–, y de que el cine nacional necesitaba iniciar un proceso de cambio. Así, tras crear su productora, llamada finalmente Bosco Films, junto al director de fotografía Valentín Javier (con quien se casaría en 1954),²² firma en 1952 *Segundo López, aventurero urbano*, película basada en la novela homónima de Leocadio Mejías y que, al situarse en la estela del neorealismo italiano, entrañaba una audaz apuesta estética y conceptual que, pese a su calidad, suscitó muchos recelos en los ámbitos administrativos y obtuvo una escasa repercusión (véanse Berthier, 1996; García Fernández, 1996, 57-60, y Fonseca, 2002, 49-79).

Después, y dejando aparte *Con la vida hicieron fuego*, vendrían títulos de diverso alcance, entre los que cabría citar *Misa en Compostela* (1954), mediometraje concebido al calor de la conmemoración del Año Santo Compostelano; *La quiniela* (1959), de tonos costumbristas y con el famoso boleto como núcleo argumental; ¡*Hola, muchacho!* (1961), un filme centrado en el proyecto educativo de las universidades laborales como símbolo de una formación integral de la mente y el espíritu, o *El camino* (1964), adaptación de la novela de igual título de Miguel Delibes y la película en la que, junto a *Segundo López...*, más implicada se sintió Ana Mariscal, quien valoraba especialmente en el texto de base la meditación sobre las complejas relaciones campo-ciudad así como el demorado reflejo de la atmósfera de los pequeños pueblos.²³

Es indiscutible que la España de mediados del siglo XX no reunía las mejores condiciones para que una mujer aspirase a encontrar su sitio en el universo masculinizado de la dirección cinematográfica. De hecho, creo importante señalar que, a tenor de estas declaraciones de 1952, Ana

Mariscal carecía casi de referencias, nacionales e internacionales, en las que inscribir su labor: "Son muy pocas las [directoras] que existen en el mundo, al menos, conocidas en España. Que yo tenga noticia solamente ocho, dos francesas, una alemana, una rusa, dos norteamericanas, una portuguesa y una española. Al decir una española no me refiero a mí, claro. Hablo de Rosario Pi" (en Fonseca, 2002, 299).²⁴ De modo que no es difícil conjeturar que debió de experimentar una profunda tensión al recorrer el itinerario que separaba la realidad del modelo femenino franquista, pasivo y dependiente, y el deseo de afirmarse como sujeto autónomo y creador. Y, al igual que en tantas otras oportunidades en la Historia, la solución vino de la mano del tópico de la *diminutio personae* –"la primera verdad que me dijeron a la cara en esta vida, es que era tonta. Y me sentó mal, como todas las verdades. [...] Nunca le pagaré a mi amiga el favor que me hizo. Toda mi poca o mi mucha inteligencia posterior fue mera reacción pero, en el fondo, sigo siendo una tonta. Y me gusta serlo" (en Karoubi, 1996, 99)–, que, al expresar esa conciencia secundaria, dejaba tranquilos a los varones y a ella le permitía llevar a cabo sus planes.²⁵ Con todo, no cabe prescindir en absoluto de la posibilidad de que Ana Mariscal simpatizase con el credo de Falange Española, ya que en fecha tan tardía como 1970 intervino en el Congreso Internacional de la Mujer organizado por la Sección Femenina del partido (cfr. Karoubi, 109), y en una entrevista de 1983 concedida a la revista *Interviú*, afirmaba:

Los políticos no me convencen. Ninguno. Quizá el único que me gustó fue José Antonio. El falangismo es muy parecido al cristianismo. Yo tengo un hermano falangista y otro comunista. Y mi padre era republicano y ateo. O sea que yo, aunque no odio a nadie, tampoco me he decidido nunca por una opción política concreta. [...] Porque para mí lo más importante es eso. El ser humano. La vida del ser humano (en Fonseca, 2002, 167, n. 2).

Opiniones como esta apuntan, acaso, al ángulo en que nos debemos colocar para entender el concepto que la realizadora tenía sobre la promoción de las mujeres, fundado, según Karoubi, en el objetivo de alcanzar un nivel cultural estimable y no en las expectativas anejas a ese logro. Por eso se distanció de reivindicaciones feministas o igualitarias –"con motivo del Festival de Créteil [16 Festival Internacional de Filmes de Mujeres], en marzo de 1994, [...], Ana Mariscal juzgó que las participantes del coloquio

corrían el peligro de convertirse en hombres de segunda clase por querer ponerse al mismo nivel que los hombres" (Karoubi, 1996, 100)–; por eso, desde el principio de su actividad como directora, defendió un esencialismo femenino de barnices sentimentales en el que, a la altura de 1952, apuntalaba su propuesta:

Yo solo soy actriz. He dirigido con el corazón y con un corazón de mujer, además. Esto no es difícil. Lo difícil ahora es enjuiciar mi trabajo, sacar consecuencias, resultados prácticos, aprender.

Mi condición de mujer, forzosamente, añade una faceta más al prisma cinematográfico. La mujer, directora o actriz, lo mejor que puede aportar a la cinematografía es su sensibilidad. Y yo me pregunto: en arte, arte dramático, siendo la sensibilidad tan importante, ¿por qué no hay más mujeres directoras de películas?

[...] porque creo que podemos aportar algo al cine si sabemos elegir temas donde la belleza y la ternura jueguen un importante papel. (en Fonseca, 2002, 299)

En el fondo, signos de la paradoja existencial –muy activa en quienes se adelantan a su tiempo– y de las tácticas de supervivencia que impone:

sé que Ana Mariscal fue una mujer herida de contradicciones, que luchó elegante por la equiparación de la mujer, sin romper nada, aunque nadie se lo agradeció en su justa medida. Atada por las creencias que honrada y libremente aceptó, pero que a veces la cegaban, fue víctima de un entorno mediocre que la utilizó mientras ella se engañaba creyéndose libre, porque solo sintiéndose libre podía vivir. (Molina, 2002, 16)²⁶

En *Con la vida hicieron fuego*²⁷ hay mucho de esa estrategia de supervivencia. No ignoramos que el episodio de *Segundo López, aventurero urbano* había terminado regular: después de bastantes problemas con la Administración, la película no había sido bien recibida por el público ni por la mayor parte de la crítica. En cuanto a su segunda producción, *Misa en Compostela*, debió de tener una difusión media y muy ligada a los fastos del Año Santo Compostelano (cfr. García Fernández, 1996, 60–61). De manera que no es arriesgado pensar que la directora quisiera afianzarse a través de su tercera obra,

en la que el cambio de rumbo respecto de *Segundo López...* fue sustancial.

Los trámites relativos al rodaje se iniciaron el 27 de julio de 1956, fecha en la que se presentó la obligada solicitud de permiso ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y, tras concederse la autorización, los trabajos se desarrollaron, básicamente en Luarca, entre el 15 de octubre de 1956 y el 18 de enero de 1957 (cfr. Fonseca, 2002, 112-113).²⁸ El 18 de junio de 1957, después del preceptivo visionado de la película, se hacía público el dictamen de la Junta de Clasificación y Censura, cuyas secciones, dado lo diverso de sus encomiendas, juzgaron también desde una óptica distinta, de forma que mientras las autoridades competentes en el área de la clasificación, más atentas a la calidad técnica y estética, mostraron sus reticencias y otorgaron al filme la (estimable) categoría de Primera B, las responsables de la censura no opusieron casi reparos. Y así, pese a que la productora apeló, con la pretensión de obtener para *Con la vida hicieron fuego* la categoría Primera A y el Interés Nacional, lo que redundaría en un mayor apoyo económico de la Administración, no se modificó la decisión oficial (cfr. García Fernández, 1996, 61-63).²⁹

Si he reseñado estos detalles es porque, como se comprobará a renglón seguido, el modo en que actuaba la maquinaria vigilante del régimen aporta interesantes puntos de vista sobre el filme. Reparemos, si no, en los términos en que se manifestaba Patricio González Canales, uno de los vocales censores:

La Fe y el Valor, el nervio y la ternura, se hermanan en esta admirable película, digna de atención [...] consiste en una evocación nostálgica de la Guerra española y de cómo nos jugábamos la vida por la Patria y por nuestra Fe. Está todo tratado con extraordinario encanto y veracidad, con el positivo acierto de haber calado en el alma de Asturias, en el sentido de que todo lo regional se concentra como base de lo nacional, es decir, resulta afirmativo, ya que Asturias es la cuna de España. En esta línea la cámara fotografía casi del natural bellísimos planos, en tanto se mantiene densamente su altura moral. El destino de nuestra generación quemada por la Guerra quedó así protagonizad[o], desde un rincón español, por tipos enteros y claros de la hermosa Asturias. Ana Mariscal demuestra así un talento extraordinario y más valentía y seguridad moral que la mayoría de nuestros directores. (en García Fernández, 1996, 62)

Y, por la misma razón, acerquémonos al recurso presentado por Bosco Films con el objeto de que la Junta reconociese un mayor nivel artístico a la película, lo que, como he dicho, significaría también un incremento en la subvención recibida. Entre las razones barajadas, se argumentaban las siguientes:

2.ª) es una película que exalta los más puros y recios valores del fervor religioso popular de España, al presentar el heroísmo abnegado de unos pescadores que arriesgan vidas y libertad para la salvación de un Santo Cristo en una larga secuencia llena de interés y emoción. 3.ª) Exalta también los grandes valores españoles de honor, fidelidad y austera entereza presentando unos tipos completamente a la española y muy lejos, por tanto, de las concesiones extranjerizantes y frívolas que se prodigan actualmente en el cine. [...] 5.ª) Se ha pretendido lanzar al mercado internacional, principalmente hispanoamericano (donde se desconoce bastante la España actual) una película sana y auténticamente española que sea portadora de las ideas, sentimientos y verdadera fisonomía de la España eterna. Propósito cristiano y moralizador que es fiel a las consignas de nuestro gobierno [...] (en García Fernández, 1996, 63, n. 1)

Emisores y receptores –prescindo ahora de la casuística asociada a sus motivaciones– eran, pues, plenamente conscientes del carácter político de la película; nada nuevo, en definitiva, si recordamos que el cine ha sido siempre un instrumento ideológico de primer orden que, por lo mismo, ha sido un eficaz aliado de los discursos socio-culturales que contribuye a normalizar. En este sentido, no hay casi ni que ocuparse de la habilidad del aparato franquista para fortalecer la construcción del nuevo Estado mediante títulos como la aludida *Raza* o ¡*A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) o, en el género histórico, *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Sin embargo, a mediados de los años cincuenta habían cambiado ya algunas cosas; en 1955 se había producido el ingreso de España en la ONU, auténtica culminación de la serie de operaciones conducente al reconocimiento internacional del régimen, que había comenzado a dar sus primeros pasos en 1953 a través del Concordato con la Santa Sede y del acuerdo para la instalación de las bases estadounidenses. De forma que a la altura de 1956 no era lo más adecuado perseverar en los postulados falangistas de primera hora ni tampoco insistir demasiado en la contienda

de 1936–1939.³⁰ ¿Cómo encajó en este panorama *Con la vida hicieron fuego*?

Antes de cualquier otra reflexión, hemos de apuntar que la película dura, más o menos, una hora y veinte minutos, lo cual, en primera instancia, entraña un exigente ejercicio de síntesis, puesto que, según he indicado con anterioridad, el punto de partida es el de una muy extensa novela que bebe en las fuentes del realismo del siglo XIX. En entrevista con Modesto González Cobas para *La Voz de Luarca*, la directora y su marido decían al respecto: “Hemos recogido lo esencial del libro y el conflicto humano de los protagonistas junto con el mensaje que encierra” (González Cobas, 1956, 13), circunstancia que, en la práctica, conlleva una importante reducción en el número de personajes, y una notable simplificación de la historia que, a diferencia del tratamiento lineal adoptado en el libro de Casariego, se organiza sobre una estructura articulada en un doble plano narrativo, el del presente –marcado por el regreso a Ferrera de Quico Carola tras una ausencia de quince años– y el del pasado –recuperación, a través de sendos *flashbacks*, de tres momentos de la vida del protagonista, todos ellos vinculados a la Guerra Civil y transmisores de la altura moral del personaje: rescate al frente de un grupo de marineros del Cristo de los navegantes y huida a zona *nacional*; noticia del fusilamiento de Beatriz, la novia, y del de su amigo Rafael, lo que da ocasión de mostrar su serenidad ante la desgracia y su apoyo a Armandina, la viuda; visita a la casa del pescador muerto en el lance anterior para garantizar el bienestar de su familia–.

Pero, más allá de estos apuntes elementales, la perspectiva de estudio que privilegia este artículo debe intentar concretar la relación intertextual que el filme mantiene con la novela que lo inspira, es decir, acercarse a la propuesta de Ana Mariscal para tratar de identificar su lectura del universo original y comprobar qué asume, qué matiza y por qué motivos. En definitiva: asomarse al proceso de resignificación que cristaliza en *Con la vida hicieron fuego*, la película, y que, como es obvio, no solo interpreta un texto previo sino los códigos ideológicos y culturales que lo generan.³¹

Rescatemos una sección del ya mencionado recurso que la productora Bosco Films presentó ante la Junta de Clasificación y Censura, donde Ana Mariscal y Valentín Javier hablaban de “una película sana y auténticamente española

[...] portadora de las ideas, sentimientos y verdadera fisonomía de la España eterna. Propósito cristiano y moralizador que es fiel a las consignas de nuestro gobierno [...]”. “La España eterna”. Esta es, según creo, la clave de la que hemos de partir y a la que hemos de llegar. David H. Herzberger, en un sugerente indagación en la novela española del realismo social de mediados del siglo XX como expresión de la disidencia en el franquismo (*cf.* Herzberger, 1999), analiza el papel de la representación del tiempo en la formación de la identidad nacional de la España surgida del conflicto civil. Y, en esta línea, subraya cómo, a diferencia de lo que acontece en los países europeos tras acabar la Segunda Guerra Mundial –cuya “visión temporal [...] situó el futuro de la comunidad nacional explícitamente en el futuro” (Herzberger, 1999, 106)–, la dictadura quiso construir el futuro de España sobre la base del pasado, al que acudió “como fuente de poder” y convirtió “en la apoteosis de la nación” (Herzberger, 1999, 106). Curiosa y manipuladora operación ideológica que, en el puro terreno de la ciencia histórica, se manifiesta como una inversión de amplio rendimiento del decurso temporal, en la medida en que el método aplicado –del desenlace (el presente) al principio (el pasado) y no viceversa–, afianza el mito de un “estado final de identidad” (Herzberger, 1999, 107), de un presente perfecto que, por idéntica causa, excluye el movimiento *hacia* el porvenir (puesto que ya no hay nada que mejorar) y se concibe “como una *vuelta* inevitable a un pasado esencial y auténtico” (Herzberger, 1999, 107). De ahí que, en 1952, el historiador Antonio Almagro pudiera escribir: “España es eterna porque es inmóvil... La historia de España es la de su eternidad” (en Herzberger, 1999, 107).

En sus fundamentos y consecuencias identitarios, esa explicación de la esencia nacional es, desde luego, interesada y excluyente –lo *español* frente a lo *antiespañol*; el ser frente al no ser–, y, por tanto, deviene “narrativa del poder” (Herzberger, 1999, 105) o, si se prefiere, una fantasía cuajada de intenciones políticas. Y, según creo, la película de Ana Mariscal es una derivación directa de este relato oficial; es, de hecho, puro relato oficial. Por esa razón, y como primera medida acorde con las nuevas pautas de un régimen que a esta alturas quiere desvanecer su perfil nacionalsindicalista para favorecer el nacionalcatólico, el filme reescribe el equilibrio de fuerzas de la novela, de modo que lo que en la obra era lateral, la visión tradicionalista de Fernando –que el autor implícito

comparte en determinados capítulos–, pasa a un primer plano, mientras que la gesta heroica de Quico Carola, según la concibe y plasma Jesús Evaristo Casariego con morosidad decimonónica, queda difuminada y atenuada en sus marcadas connotaciones falangistas, tal como recoge este fragmento:

Quico: –[...] Yo, que vengo de pasar muchos años en otros países, casi me había olvidado de que aquí la tradición y el pasado mandan en los espíritus.

Fernando: –Por esas tradiciones hemos luchado nosotros, Quico.

Quico: –Y no me arrepiento.³²

Conceptualizar la “España eterna” en el lapso de una hora y media escasa era un reto difícil; sin embargo, creo que la película alcanza sus pretensiones. No voy a repetir lo ya expuesto a propósito de la construcción de la identidad nacional y los pactos de sentido comunitario en que descansa. El filme se muestra en esto tan claro como la novela y me remito, pues, a las observaciones anteriores. Con todo, la maniobra ideológica tiene aquí sus peculiaridades: de un lado, hemos de notar que el cine comunica sustancialmente con una herramienta, la imagen, cuyo contacto con otros componentes –sin agotar la lista: palabra, enfoques y miradas, luz, música, ambientes y decorados, elección de actrices y actores– modula el mensaje, con más o menos discreción, lo que, en este caso, conlleva (re)articular el sueño de la nación esencial y estable. De otra parte, a diferencia de lo que sucedió con la novela, traducida a varios idiomas, parece evidente que la película se dirige sobre todo a un público intramuros; aprovecha, así, el “capital histórico”, el saber compartido, para plantear una idea de la españolidad que se pretende única y verdadera, casi documental, “como si la cámara fuera mero testigo ocular de la realidad y lo que vemos no estuviera mediatizado” (Donapetry Camacho, 2001, 64).³³ Por lo demás, es meridiano que en ese proceso la pantalla será el último y gran aliado, pues en sus contornos se precisa y define lo que literariamente se dejaba a la imaginación. De manera que, si, por ejemplo, Ferrera se objetiva en los rincones luarqueses y los personajes se encarnan en rostros y cuerpos conocidos, los límites entre ficción y verdad se desvanecen con la misma cadencia con que se fortalece el espejismo nacional.

Recuerda Benedict Anderson que “las naciones no tienen nacimientos claramente identificables [...]”. Y como no hay un Autor, la biografía de la nación no se puede escribir evangélicamente “a lo largo del tiempo”, pasando por una larga cadena de engendramientos. La única alternativa es “remitirla al tiempo”: hacia el hombre de Pekín, el hombre de Java, el rey Arturo [...]” (Anderson, 2006, 285). Dicho de otro modo: la contestación a la pregunta “¿dónde situar el principio de una nación?” parece ser: “en los mitos fundacionales”. Quizás se comprenda así que, según vimos, al censor Patricio González Canales le fuese especialmente grata la ambientación asturiana de la película, “ya que Asturias es la cuna de España”. Al respecto, no hay duda de que la adaptación cinematográfica de *Con la vida hicieron fuego* acepta la ecuación, básica aunque subliminal, que iguala los tres años de Guerra Civil con los ocho siglos de Reconquista;³⁴ no obstante, y desde el inicio, el discurso fílmico opta por explotar el componente nacionalista del espacio como soporte territorial de la tradición. No han llegado a transcurrir ocho minutos de la cinta cuando Fernando se refiere a Ferrera como “la tierra madre que guarda los huesos de nuestros mayores y los recuerdos más puros de nuestra vida”. Para ese instante ya hemos escuchado la música de Salvador Ruiz de Luna, que da tratamiento sinfónico a ciertos aires regionales muy identificables,³⁵ hemos visto los títulos de crédito sobre dibujos de un costumbrismo pintoresco y se nos han llenado los ojos con las panorámicas y los paisajes que, a modo de telón de fondo, consolidan el vínculo formulado. Desde aquí, ya no abandonamos la idea de la patria chica como metáfora de la grande, de lo regional como símbolo, “subordinado pero sustancial” (Núñez Seixas, 2006, 217), de “la España eterna”: romerías, canciones y bailes asturianos (pasados por el tamiz institucional de la Sección Femenina de Falange Española) evocan y visualizan el espíritu regenerador e incontaminado de los pueblos que, a diferencia de las grandes ciudades, no han dejado de ser custodios de lo profundo del alma nacional.³⁶

La lógica interna hará el resto y, en coherencia, el largometraje resulta un dispositivo perfecto para conjurar los peligros de la alteridad en sus distintas manifestaciones –liberalismo, modernidad o materialismo–. Es obvio que para conseguirlo se debe subrayar por todos los medios el movimiento centrípeta que expulsa esa otredad incluso más allá de los márgenes (en la película lo Otro casi no es porque casi no está). Podríamos manejar muchas pruebas;

cito, empero, solo dos: si el grupo de amigos novelesco queda reducido a la pareja de Fernando y Quico –a la poco llamativa ausencia de Juan hemos de sumar la de *Pin*, a quien ni se nombra, mientras que de Rafael solo nos llega su muerte y su legado ético (de particulares implicaciones sobre las que luego volveré)–, la nómina de las mujeres con las que el protagonista mantiene alguna relación se ve también adelgazada, pues las extranjeras desaparecen para concentrarnos en una meditada tipología española (representada en Beatriz, Armandina e Isabel).

Se vuelve, entonces, casi superfluo hacer notar el rechazo a la diversidad que, al paso, disimula el privilegio de estar en el centro; es más relevante, a mi juicio, bucear en los mecanismos por los que la mirada –para Ana Mariscal, un distintivo de la inteligencia–³⁷ se constituye en una instancia enunciativa tal, que el enunciado (e incluyo aquí silencios y omisiones), según he ido avanzando mediante argumentos parciales que muy pronto se conectarán, impone un entendimiento del mundo y la vida que es cualquier cosa menos fortuito.

Judith Butler (2000) ha demostrado a propósito de la construcción genérica que la eficacia de la performatividad –control discursivo del poder– reside en su capacidad para ocultarse tras la larga serie de repeticiones rituales que crean identidades ajustadas a modelos prefijados. En un sentido amplio, no me parece arriesgado sostener que, más o menos sutilmente, *Con la vida hicieron fuego* convierte en espectáculo una liturgia nacional de iteraciones a través de un artificio, el acúmulo significativo al amparo de la simultaneidad, que busca legitimar la propuesta de conformidad con la apología de la “España eterna”. De eso nos hablan, como sabemos, la ubicación geográfica, el folklore, la música diegética y extradiegética o la propia selección de los personajes. Pero lo que ahora quiero resaltar es que estos elementos potencian su semántica en su interacción con otros, los cuales, a su vez, también salen reforzados de ese diálogo. Me refiero, por ejemplo, a la angulación con la que muchas veces se enfoca al elegante y maduro Jorge Rigaud (picados que enfatizan la superioridad moral de Quico), al pensamiento de género que subyace en la construcción de escenas y secuencias donde los hombres se sitúan en un nivel físico más elevado que el de las mujeres o donde ellos están casi siempre en un espacio público y ellas en uno interior, o a la fusión que a veces se produce entre la mirada de la cámara y la del prota-

gonista, reveladora de la asunción del sistema de valores que Quico representa (“honor, fidelidad, austera entereza”, se decía en el recurso presentado por Bosco Films) y de la perspectiva androcéntrica que está en la base y que explica también el carácter homosocial de conversaciones como la que reproduzco más abajo. En ella se habla de la posibilidad de que Quico Carola, llevado por las ilusiones de un breve encuentro, se case con Isabel. Pese a ello no se juzga conveniente o necesario escuchar a la joven, cuyo estatus subordinado, metáforas sexualizadas incluidas, ni siquiera entra en el terreno de lo discutible:

Quico: –Su cuerpo tropezó con el mío y sus brazos morenos y tersos rozaron mi cara y mis manos. La sentí de pronto, inesperadamente, como una revelación. No fue nada más que un momento, claro, pero...

Fernando: –Lógico. Isabelita es una guapísima muchacha, toda llena de gracia infantil, *de olorosa cera virgen, como una ofrenda para tu altar de solterón*. Creo que deberías decidirte, porque supongo que pensarás casarte con ella.

Quico: –¿Casarme?

Fernando: –¿Por qué no? Claro que la [*sic*] llevas veinte años como veinte catedrales. Pero eso no importa. Además, está unida a ti por vínculos de gratitud. No lo pienses más y decidete. (El subrayado es mío)

Hacer creíble la fábula de homogeneidad que se postula implica que no existan grietas en la estructura; las contradicciones son, de hecho, solo aparentes y circunstanciales, tal como nos ayuda a comprender este diálogo entre Quico y Armandina:

Quico: –¿Quieres beber como cuando veníamos aquí de niños?

Armandina: –No tengo sed; en cambio, tú parece que vienes sediento.

Quico: –Sí, Armandina, sí, sediento de tantas cosas. Quizá sea esa misma sed la que me ha hecho volver a Ferrera.

Armandina: –Ahora no estás en Ferrera, sino en Tolones.

Quico: –Puede ser mejor para saciar mi sed. Agua clara y pura.

Armandina: —¿De la vieja fuente? Ahí la tienes, siempre igual, siempre en el mismo sitio.

Quico: —Y siempre recordada. Parece que te interesa.

Armandina: —Tus cosas me interesan siempre.

Quico: —No pensaba en ti, pensaba en esa fuente que corre día y noche sin que nadie le acerque sus labios. En todos estos años, lejos de aquí, sediento y viajero, siempre pensé que era una pena que su agua se perdiese.

Armandina: —El agua de nuestra vieja fuente nunca se pierde. Si no calma la sed del viajero, fecundiza los campos y da vida.

Quico: —Quizá sea yo más egoísta y por eso he vuelto.

Cuánta tensión sexual no resuelta; cuántos rodeos para no verbalizar el deseo (masculino). Sin embargo, el protagonista ha estado muy desafortunado en su intervención; pese a que Armandina lo ha expresado acudiendo al símil de "la vieja fuente", ni siquiera ha llegado a intuir que esta mujer es el icono de las esencias patrias y, como tal, invulnerable al asedio carnal (que puede ser también el del materialismo).

Aunque es dudoso que el espectador o la espectadora captasen semejante arboladura expresiva, el físico de Ana Mariscal debió de ayudar para comprender el significado de su personaje. *Raza* quedaba ya algo lejana en el tiempo, pero no lo suficiente para haber olvidado a Marisol, la novia-madre asexuada, entregada al cuidado del heroico José Churruca (Alfredo Mayo). Con Armandina, la actriz volvía al mismo arquetipo, si bien ahora avanzaba en su trascendencia hasta llegar a convertirse en la alegoría de la nación inmutable, de esa "tierra madre que guarda los huesos de nuestros mayores y nuestros mejores recuerdos" y afianza el futuro a través de su capacidad reproductiva. En realidad, las de España y Armandina se plantean como vidas paralelas: si el país se desgarró por la lucha fratricida que acaba con sus hijos, el personaje, como consecuencia del fusilamiento de su marido, enferma y no logra llevar a término su segundo embarazo —los planos medios de la actriz en la cama señorial ilustran con vigor el topos de la *mater dolorosa*—. Y si España consigue recuperarse de su prostración, ella también lo hará, convertida además en la depositaria del legado pacifista de

Rafael, quien, en la carta escrita antes de su muerte, le pide eduque a sus hijos al margen de cualquier resentimiento, lo que conecta hábilmente con las consignas de un régimen que "quiso desvincular el presente de toda inestabilidad" (Herzberger, 1999, 106).

De donde resulta que Armandina/Ana Mariscal personifica ese ideal de la "España eterna" al que la película se consagra, y al hacerlo encarna el mito ahistórico y politizado y concentra sus atributos. Por eso no duda en la renuncia y el sacrificio; por eso encuentra su espacio en el hermetismo de la casona rural e hidalga, dedicada a la veneración de su esposo y a la formación de su hijo, o en el campo de la romería que simboliza la sana tradición. Es la españolidad convertida en mujer —arreglo elegante y austero; cara brillantemente iluminada que resalta su pureza—, lo que explica su escasa presencia, pese a que su nombre esté de manera constante en boca de los hombres que dominan la pantalla y que hablan de ella como de una "infanzona insobornable" (Fernando), de una "mujer excepcional" o de una "mujer ideal para mí" (Quico). No es, por tanto, un ser individual; es, como Quico —cada uno en su nivel—, la abstracción necesaria que representa un tiempo y un lugar dados a priori:³⁸

Armandina: —Desengáñate, Quico. Tú y yo somos un hombre y una mujer con toda la entereza que da esta tierra, y ni tú volverás a encontrar tu Beatriz ni yo a Rafael.

Quico: —Sí, es cierto; ahora lo veo con toda claridad.

Armandina: —Hay cosas que solo se entienden pisando la tierra donde nacimos.

De ahí que, por su misma naturaleza, alcance a las demás mujeres —también modélicas y esencializadas—: a Beatriz, la mártir asesinada por los republicanos que no llegamos ni a ver, y a Isabelita, la muchacha que estudia para contentar a su abuelo pero que solo quiere casarse, y cuya boda con Falín, el hijo de Armandina, diseñada como cierre de la película, apoyará visualmente la persistencia del proyecto nacional labrado en la entrega de sus ascendientes y que las voces de Quico y Armandina confirman sobre el fondo del ruido de campanas y de la música gozosa:

Quico: —Nosotros nos despedazamos como leones en celo, pero en ellos se fundirá la sangre derramada por sus padres, por nuestra generación.

Armandina: —Sí, Quico; la sangre generosa de los hombres que con la vida hicieron fuego.

Se impone ya recapitular. Con ese fin, es útil recordar que, según la definición formulada por el propio autor en 1953, *Con la vida hicieron fuego* era "la novela histórica del entusiasmo y la decepción de los jóvenes que con la mejor buena fe y convencimiento de cruzados, fuimos a la guerra, cara a la victoria y sin temor al dolor ni a la muerte, en el claro y ensangrentado verano de 1936" (Casariego, 1989, XI), y no olvidar que esa "decepción", además de determinados episodios recogidos en el texto —por ejemplo, el que evocaba el fusilamiento de unas jóvenes socialistas—, le había causado a Jesús Evaristo Casariego algunos problemas con la censura, finalmente resueltos por medio del ministro Arias Salgado. A la altura de 1989, el escritor volvía sobre el asunto para afirmar: "Era un tono de libertad e independencia de exponer y juzgar, que en 1953 se quiso ver audaz y casi subversivo" (Casariego, 1989, XII).

Con las salvedades que sean pertinentes (y lo son muchas), es verdad que la obra mantenía un cierto aliento crítico, no tanto, a mi juicio, por el espíritu integrador que se percibía en el grupo de amigos protagonista, cuanto por ese desengaño citado, sustentado en la referencia implícita a la traición de la dictadura franquista al programa regenerador de Falange Española en todas sus dimensiones y la subsiguiente glorificación de la doctrina preferida por el régimen después de la primera postguerra. En ese proceso reivindicativo, tal y como el análisis ha puesto de relieve, Quico Carola representa al héroe sin fisuras, esto es, la esencia falangista (más un credo ontológico que un ideario político), la exigencia moral, la masculinidad encarnada e imprescindible en la concreción del proyecto nacional derrotado por intereses espurios. De ahí su desánimo final, el propio de quien, evidentemente, está fuera de tiempo y fuera de lugar y solo puede mirar al futuro con escepticismo.

En contraste, parece claro que la película de Ana Mariscal toma el rumbo de la exaltación oficialista. De este modo, articula una propuesta mucho menos matizada y más optimista que la del libro, centrada en la conceptualización del mito de la "España eterna", fundamental en el imaginario del nacionalismo franquista, a la que todo se subordina. De ahí la cuidada selección de los materiales primigenios; de ahí también que, frente a la linealidad de la historia original (que avanza, por tanto, del pasado al presente), el discurso filmico haya optado por un tratamiento temporal inverso, en la medida, en que, según he explicado, se trata de visualizar un "estado final de identidad" (Herzberger, 1999, 107) que apela al pasado como fuente de poder. Es así como el tradicionalismo esencialista, que en la novela era solo uno entre varios aspectos destacables, pasa a ocupar el centro del discurso.

Ya he dicho que la obra literaria triunfó. Sin embargo, el largometraje obtuvo un eco muy limitado, al punto de que no logró estrenarse hasta 1960 y, en Madrid, se mantuvo tan solo siete días en cartel (García Fernández, 1996, 63).³⁹ Creo que, en el fondo, todo se debió a que las llamas son grandilocuentes y avasalladoras y —de acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*— los rescoldos, brasas menudas resguardadas por la ceniza. Y no otra cosa separaba a una novela de retórica épica y acción vertiginosa en torno a unos ideales, y a un filme que, al buscar el amparo de una alegoría cuyo eje era la inmutabilidad, se vio contagiado en su desarrollo de esa falta de dinamismo para convertirse en una serie de estampas de escasa emoción. Mas no sería justo reducir el asunto a los aciertos de Casariego y la impericia de Ana Mariscal; hacerlo sería ignorar la España de la segunda mitad del siglo XX y sus reglas de juego y, por tanto, no daría la medida de los esfuerzos de una directora que, rompiendo moldes, no vaciló en enfrentarse a la difícil empresa de dotarse de voz creadora en un medio artístico en el que las exigencias económicas y la necesidad de apoyo oficial (financiero, pero también ideológico) resultaban absolutamente determinantes.

NOTAS

- 1 Al respecto es interesante comentar que la novela va precedida de una introducción donde don Jesús Evaristo hace una serie de valiosas apreciaciones

para entender la obra. Sobre el proceso de redacción, escribe: "puse manos a la obra en cuanto llegué a casa. En aquel ambiente, patriarcal y plácido, los viejos y recientes recuerdos, amables unos, dramáticos

Recibido: 30 de julio de 2011

Aceptado: 30 de agosto de 2011

- otros, fueron desfilando por mi mente y pasando por mi pluma. Poco después me embarqué en un pesquero de altura, y allí, en la serena soledad de los mares, rodeado de hombres sencillos, ingenuos, y valientes, escribí otras muchas páginas. Otras las hice de nuevo en la casona campesina y marinera". (Casariego, 1989, 25).
- 2 Este trabajo utiliza la edición decimocuarta.
 - 3 Cfr. una selección de esas críticas en AA.VV., 1983, 123-126 y en Casariego, 1989, A17-A24.
 - 4 Véase "Bibliografía de J. E. Casariego", en AA. VV., 1983, 203-207 y en Casariego, 1989, A26-A28.
 - 5 Lo que explicaría desde su cese como director de *El Alcázar* a sus más que tonantes comentarios en ocasiones como la que recogía *El País* el 20 de julio de 1984, en noticia en la que se informaba de que nuestro autor "acaba de acusar a la Universidad de Oviedo de albergar en sus cátedras "la inmundicia de maricones" y de facilitar sus locales para que los homosexuales hagan "propaganda de sus asquerosos extravíos y nefandos pecados". Contra todo pronóstico, tales manifestaciones venían asociadas a la presentación en la Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo del libro *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el I.D.E.A.* (Oviedo, Universidad, 1984), del profesor Jorge Uría, en el que éste se mostraba crítico con la institución que entonces dirigía Casariego, y encontraban su causa en que el mismo espacio académico había albergado días antes la intervención de los activistas homosexuales catalanes *Jordi Petit* y Julio González, un argumento que el novelista utilizaba para hablar de "una cátedra universitaria desde la

que se defiende a los maricones y tortilleras".

- 6 A este respecto, cabe señalar que el texto admite una lectura en clave a través de la cual es posible descubrir algunas personalidades destacadas de la vida luarquesa en el tiempo que la novela abarca. Así, no es difícil percibir la crítica a don Álvaro de Albornoz y Limiana, ministro de Fomento y Justicia en la Segunda República, detrás de la creación de don Alfredo de la Sábana, o la simpatía hacia don Fernando Landeira de Compostela, médico y erudito, gran amigo de Casariego, en don Leandro Viqueira de la Antiga. No faltan tampoco alusiones a Álvaro Cunqueiro, que acudía a la casona del autor con cierta frecuencia, quien, en mi opinión, alienta en la figura de don Aldavírus Olleiro, además de que el propio escritor dejará mucho de sí mismo en el personaje de Fernando. Es evidente que Casariego era consciente de los problemas que esto podía generar, por lo que consideró oportuno reproducir al frente de *Con la vida hicieron fuego* estas palabras de Lesage sobre su *Gil Blas*: "Como hay personas que no saben leer un libro sin aplicar los caracteres viciosos o ridículos que en él se encuentran a personas concretas, declaro a estos maliciosos lectores que harán mal y se engañarán mucho en hacer la aplicación a ningún individuo en particular de los retratos que encontrarán en esta obra. Solamente me he propuesto representar la vida en común de los hombres tal cual es". (Casariego, 1989, 6).
- 7 De hecho, en los comentarios y reseñas a la novela en el momento de su publicación, los *Episodios Nacionales* parecen estar en la mente de los críticos. Así, por ejemplo, Wen-

ceslao Fernández Flórez afirmaba: "Se trata de una novela importante. Es la exacta clasificación que merece. Porque sobre las galas peculiares del género, [...], es un documento que ilustra un período trascendental de nuestra historia" (en Casariego, 1989, A19); mientras, Juan Antonio Cabezas hablaba de una "'novelario', espejo en marcha, en el que se quedan reflejados cincuenta años de la historia contemporánea, mezclados hábilmente con las vidas de los personajes de ficción que actúan en la obra como prototipos humanos [...]. *Con la vida hicieron fuego* es una admirable crónica de nuestro tiempo, una condensación de muchos episodios que fueron decisivos" (en Casariego, 1989, A20). Con todo, creo que la tendenciosidad ideológica de la novela matiza en mucho esta genealogía.

- 8 El asunto se vuelve tan destacado que el capítulo V del libro quinto, "El estallido de Fernando Valdés", se dedica a exponer la versión del personaje, la del autor, acerca de lo que significa pertenecer al bando perdedor de la Segunda Guerra Mundial. Fernando, con su habitual exaltación, defiende la justicia de la lucha por los ideales nazis y critica la hipocresía y la mentira reinantes a la altura de 1946-1947 –"todo el mundo ha visto cómo se ahorcaba a Generales alemanes por haber invadido Polonia, y cómo entre los jueces y fiscales figuraban los mismos rusos que, de acuerdo con ellos, la invadieron también". (Casariego, 1989, 428)–. Asimismo, el narrador da cuenta del aislamiento internacional de que España es objeto a causa de esa misma actitud. Por lo demás, la introducción a la novela se abría ya con estas palabras de Casariego: "El

- otoño pasado fui a hacer un viaje por Alemania. [...]. Tenía una gran curiosidad por ver aquel noble y sabio país, destruido por la guerra y ahorrado y partido por las injusticias de la paz". (Casariego, 1989, 9).
- 9 Son sus títulos: "Ferrera: un pueblo de la vieja España y sus gentes (1913-1923)"; "La infancia y la adolescencia de Quico Carola (1923-1931)"; "Camminos de mar y tierra y un amor en Hamburgo (1931-1936)"; "La Guerra Civil (1936-1939)"; "A través de un mundo en llamas (1939-1952)" y "Entre dos mujeres (1952)". Una nota peculiar la constituye el hecho de que cada uno de los libros va encabezado por un breve y poético resumen de lo que en él se desarrollará. La retórica del falangismo/tradicionalismo deja su huella en textos como el que condensa el libro cuarto: "Ardientes de coraje y entusiasmo, inundados de fe y de esperanzas, borrachos de promesas milagrosas, los hombres jóvenes se fueron a la guerra y se despedazaron ferozmente. En su torno, entre el heroísmo y el laurel, flamearon el fuego, la sangre y el dolor. Un nuevo idilio floreció entre las batallas. Y la voz del mar cantó con tonos de epopeya, la gloria y la miseria de los combates". (Casariego, 1989, 239).
- 10 Para las apreciaciones que vienen a continuación, *cfr.* García Pascual, 2002.
- 11 Es muy posible que estas palabras tuviesen hondo impacto en Casariego. Pertenecen al discurso que José Antonio Primo de Rivera pronunció en el acto fundacional de Falange Española en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933, al que nuestro autor asistió, junto con otros directivos de la Juventud Tradicionalista y Requeté de Madrid, por invitación expresa del líder nacional-sindicalista (*cfr.* AA. VV., 1983, 153).
- 12 Así se explica también que Quico, a la altura de 1931 y en gesto que será en él definitivo, conciba el servicio a la patria al margen de ideologías e intuya una vía diferente: "Cada vez se sentía más alejado de lo que llamaban la 'política', al menos lo que por política se entendía en los periódicos y discursos al uso. Él seguía creyendo que aquella sociedad estaba necesitada de una gran reforma, de hondas transformaciones, difíciles y delicadas, y por esto mismo era una empresa demasiado grande y demasiado seria para aquellos vociferantes de izquierdas y de derechas. Él presentía algo nuevo y distinto, algo más nuevo y más eficaz [...]". (Casariego, 1989, 144).
- 13 En este punto, se revela de utilidad la idea de nación de Benedict Anderson: "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (Anderson, 2006, 23). Al margen de otras consideraciones, quiero ahora subrayar que, según este autor, es comunidad porque, con independencia de las desigualdades, "la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal". (Anderson, 2006, 25).
- 14 Utilizo la idea de mito en el sentido en que lo hace Roland Barthes, es decir, en tanto que acto de habla que surge de la arbitraria asociación de un significante y un significado establecida por el grupo de poder "que fundamenta como naturaleza lo que es intención histórica". (Barthes, 1988, 237).
- 15 No obstante, conviene aclarar que esta alusión se refiere al momento en el que el personaje llora cuando, en Manila, reflexiona sobre la pérdida de las colonias y la humillación que entraña para España. De ahí la "virilidad" de sus lágrimas.
- 16 Sin embargo, da la impresión de que los esquemas de género se perpetúan por encima de los de la nación. Al respecto, es especialmente interesante el caso de Marianne, una muchacha que se presenta como divisa del nuevo Estado alemán: joven, independiente, dinámica, sin ataduras religiosas, con destacada formación intelectual. Pero ese perfil parece diluirse cuando Quico se ve en la encrucijada de elegir entre ella y los valores en que lo han educado, tal y como la joven manifiesta en esta sorprendente reacción: "Pasado mañana tú partes para España, convives con los tuyos, con tus amigos y con tus amigas. Ves, mides, comparas, te haces un profundo examen de conciencia, desde aquí y desde allí, y me escribes. Mientras tanto, yo te esperaré, yo te esperaré [...] con lealtad, con fidelidad y con amor; con mi cuerpo y mi espíritu consagrados para ti, para ti solo, como si fuera la más sumisa prometida española". (Casariego, 1989, 187).
- 17 Sobre la condición heroica pueden consultarse Camps, 1985 y Savater, 1985.
- 18 Las circunstancias que rodean esa estancia son, al menos, curiosas. En principio, siguiendo una práctica entonces bastante habitual, Ana Mariscal y Valentín Javier se fueron a Argentina en viaje de novios, haciendo coincidir su vida personal con la familiar, puesto que los gastos los sufragaba la productora de la película *En carne viva* (Enrique Cahen Salaberry, 1954). Sin embargo, una situación pensada para unos meses, el tiempo del rodaje, se prolongaría durante dos años, en los que la actriz intervino en seis largometrajes, en interesantes proyectos televisivos –adaptaciones de obras dramáticas–,

- y escribió, dirigió y presentó *El corazón de una estrella*, su propio programa de televisión. (Cfr. Fonseca, 2002, 108-109).
- 19 Luis Arroyo (1915-1956) fue actor de mediano éxito en la postguerra. Intervino en filmes como *A mí no me mire usted*, *Raza* (ambas de 1941 y bajo las órdenes de José Luis Sáenz de Heredia), o *Santander, la ciudad en llamas* (Luis Marquina, 1943). En 1946 lograría dirigir su primera película, *Dulcinea*, protagonizada por Ana Mariscal, a la que seguiría *Aquellas palabras* (1949). No alcanzó a completar el rodaje de *Las horas que pasan*, iniciado en 1956.
 - 20 En ese círculo, Ana Mariscal conoció a destacadas personalidades, como el propio García Lorca, quien admiraba la peculiar voz de la muchacha, o Joaquín Calvo Sotelo. Véase al respecto Fonseca, 2002, 26-27. Sobre el grupo Anfistora, cfr. Ucelay, 1992.
 - 21 Pronuncia su primera conferencia, *Notas de una actriz*, en el Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús, de la Universidad de Madrid, en 1942. Se publicó en Bilbao, por Ediciones de Conferencias y Ensayos.
 - 22 García Fernández (1996, 57) señala que, además de los citados, también colaboró en la fundación de la productora el polifacético Emilio González de Hervás (poeta, folklorista y actor entre otras muchas cosas).
 - 23 Para la filmografía de Ana Mariscal como actriz y directora, véase Fonseca, 2002, 275-279.
 - 24 Cabe recordar aquí también a Helena Cortesina, la primera cineasta española, que, en 1921, rodó *Flor de España o la leyenda de un torero*, y a Margarita Aleixandre, contemporánea de Ana Mariscal, que, no obstante, trabajaría siempre junto a Rafael Torrecilla, más tarde su marido. Codirigieron *Cristo* (1953), *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955), su película más conocida. Una breve síntesis de su producción y de la de Rosario Pi, en M[artínez] Torres, 2004, 18-20 y 274-76 respectivamente. Sobre Helena Cortesina, una rápida mención en Molina 2003, 77. Por lo demás, la doctora M.^a del Carmen Rodríguez Fernández, profesora de la Universidad de Oviedo, ha coordinado un *Diccionario crítico de directoras de cine europeas* (Cátedra, 2011). En él se da noticia sistemática de las muchas mujeres cuyas aportaciones han sido relevantes en el mundo de la dirección cinematográfica.
 - 25 Llegaría a decir: "Creo haber hecho lo que deseaba; es un privilegio que siempre me di a mí misma" (en Karoubi, 1996, 101).
 - 26 Diego Galán expresa una opinión muy cercana a la de Josefina Molina: "Contradictoria y extraña la Ana Mariscal directora, en busca de un camino definitivamente claro, pero desorientada entre las tensiones de lo personal, lo comercial, lo posible y lo debido. Le faltó valor o le faltó talento, pero nunca honestidad [...]" (1979, 43).
 - 27 Esta es la ficha técnica de la película en sus datos más relevantes: Bosco Films-Realizaciones Cinematográficas Ana Mariscal (Madrid). *Dirección*: Ana Mariscal. *Producción*: Ana Mariscal, Valentín Javier. *Guión*: Jesús Evaristo Casariego y Ana Mariscal. *Fotografía*: Valentín Javier. *Música*: Salvador Ruiz de Luna. *Montaje*: Sara Ontañón. *Intérpretes musicales*: Coros y Orquesta Lírica de Madrid. Coros y Danzas de la Sección Femenina de Luarca. *Dirección musical*: Victorino Echevarría. *Intérpretes más destacados*: Ana Mariscal (*Armandina*), Jorge Rigaud (*Quico Carola*), Roberto Rey (*Fernando Valdés*), Ángel Aranda (*Falín*), Malila Sandoval (*Isabelita*) y Raúl Cancio (*Marino*).
 - 28 Como se puede imaginar, el rodaje constituyó un auténtico acontecimiento para la villa asturiana. Debo a la amabilidad de Modesto González Cobas, fundador y director de la revista *La Voz de Luarca*, haber podido contrastar documentalmente ese impacto a través de la consulta de diversos números de la publicación.
 - 29 Para el funcionamiento de estos mecanismos de control ideológico y financiero, cfr. Cancio Fernández, 2011, 79-88.
 - 30 No se trata, evidentemente, de un caso aislado. Algo similar sucedió con *Raza*, reestrenada en 1950 con el título de *Espíritu de una raza* y modificaciones en el montaje y el guión: "Si *Raza* era fundamentalmente la idealización de los movimientos fascistas como superadores de los parlamentarismos corruptos y decadentes, [...], *Espíritu de una raza*, [...], se convertiría en 1950 en el mascarón de proa de la defensa de occidente frente al comunismo. Consecuentemente, la "cruzada" llevada a cabo entre 1936 y 1939 que en *Raza* era protagonizada por la falange como vanguardia ideológica purificadora [...], en *Espíritu de una raza* ese papel lo asumiría el Ejército, [...] como bastión contra el avance del comunismo". (Cancio Fernández, 2011, 37-38).
 - 31 Para el concepto de intertextualidad, véase el iluminador resumen de Donapetry Camacho, 2001, 103-105.
 - 32 En el libro, el protagonista no renuncia a los avances científicos ni a trabajar en un proyecto de futuro generador de un nuevo orden nacional, del que si se subrayan sus conexiones con el pasado también su vincula-

- ción con el presente del nazismo de la Gran Alemania. En esta línea, es oportuno anotar que Griffin (2010) ha postulado una nueva visión de los movimientos totalitarios surgidos en la Europa anterior a la Segunda Guerra Mundial; su tesis es la de que, al contrario de lo que siempre se había pensado, el fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán no se fundamentan solo en un pasado idealizado, sino en una modernidad alternativa que se constituye en fuerza superadora de la decadencia nacional (significativamente, el estudio se subtitula *La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*).
- 33 "Capital histórico" es un concepto derivado de las teorías del sociólogo Pierre Bourdieu y que Pierre Sorlin ha aplicado al estudio del cine en obras como *The Film in History: Restaging the Past* (1980). Se refiere al hecho de que los miembros de una comunidad participan de una serie de conocimientos previos (fechas, acontecimientos o personajes) que facilitan la comprensión del filme proyectado. En ese sentido, cuanto más internacional sea el grupo, más datos habrá que suministrar. Y, por lo que he podido apreciar, pienso que *Con la vida hicieron fuego* parte de muchos sobreentendidos difícilmente asimilables por una audiencia no española.
- 34 La asimilación de la Guerra Civil con el proceso de la Reconquista, que permite al bando sublevado considerar la rebelión como cruzada, ha de vincularse al pensamiento tradicionalista católico que encuentra en Marcelino Menéndez Pelayo o en Ramiro de Maeztu algunas de sus personalidades de referencia. Desde esta perspectiva, el catolicismo es inherente a la condición española y los

fundamentos de la Historia nacional residen en la configuración católica del Estado, que ha dado lugar a las grandes gestas de la Reconquista o del descubrimiento y evangelización de América.

- 35 Salvador Ruiz de Luna (1908–1978) fue un destacado compositor de música para cine en la España franquista. Desde su juventud se interesó por la música tradicional y aspiró a continuar la labor comenzada por maestros como Felipe Pedrell o Eduardo Martínez Torner, quienes, a su juicio, bebieron en las fuentes populares para proyectarlas con sus obras en una dimensión universal. No extraña, pues, que Ana Mariscal pensase en él para su película ni extraña tampoco el dominio de los códigos culturales, no solo regionales sino incluso ideológicos –como demuestra la versión sinfónica del *chibiri*, una canción popular asociada durante la Guerra Civil a batallones de milicianos conocidos precisamente como *chibiris* por desfilarse al ritmo de esta pieza–, que exhiben las partituras.
- 36 Núñez Seixas (2006) realiza un espléndido análisis de la importancia y tratamiento del regionalismo por parte del bando sublevado en la Guerra Civil de 1936–1939 y su persistencia en el discurso identitario del primer franquismo. En cuanto a la labor de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, véanse Richmond, 2004, 68–69 y 148–150 especialmente; Sánchez López, 2007, 121–131, y Martínez del Fresno, 2011. Las siguientes palabras de Pilar Primo de Rivera dan idea de la importancia concedida por la Sección Femenina al folklore regional como medio de afirmación nacional: "Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se co-

nozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu, [...] cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. [...] España físicamente estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Pero son incompletos también los españoles que solo se apegan a un pedazo de tierra" (en Richmond, 2004, 149).

- 37 "Para mí lo más inteligente en cinematografía debe ser el Director. Y en el actor, la mirada. No hay nada más inteligente que la mirada", decía en 1942 (cit. en Karoubi, 1996, 99).
- 38 Para el paralelismo entre nacionalismo y feminidad en el cine español, es útil la consulta de Ballesteros, 1999 y Donapetry, 2006.
- 39 No obstante, en la documentación facilitada por Modesto González Cobas, se da noticia de que el público luarqués tuvo oportunidad de ver la película en 1958 (en fecha indeterminada del primer trimestre) y también se informa de que el 3 de marzo de ese año se estrenó en el Teatro Nacional de La Habana, "con buen éxito de crítica y de público". (González Cobas, 1958, s. p.).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1983): *J. E. Casariego. Biografía y antología crítica de su obra*, Gijón, Comisión Organizadora del Homenaje a J. E. Casariego.
- Anderson, Benedict (2006): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.

- Ballesteros, Isolina (1999): "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13, 51-70.
- Barthes, Roland (1988): *Mitologías*, s. I., Siglo XXI.
- Berthier, Nancy (1996): "Ana Mariscal, directora de cine bajo el franquismo (Aventura de Segundo López, aventurero urbano...)", *Hispanística XX* 14, 73-92.
- Butler, Judith (2000): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Camps, Victoria (1985): "Del imperativo heroico al imperativo herético", *Revista de Occidente* 46, 47-57.
- Cancio Fernández, Raúl C. (2011): *BOE, cine y franquismo. El Derecho Administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Casariago, Jesús Evaristo (1989): *Con la vida hicieron fuego*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- Cixous, Hélène (1995): *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Donapetry Camacho, María (2001): *Toda ojos*, Oviedo, KRK.
- Donapetry, María (2006): *Imaginación: La feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*, Madrid, Fundamentos.
- Fonseca, Victoria (2002): *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales.
- Galán, Diego (1979): "Ana Mariscal, una mujer por el camino", *Triunfo* 865 (25 de agosto), 42-43.
- García Fernández, Emilio C. (1996): "Itinerarios administrativos y comerciales en la obra de Ana Mariscal", *Hispanística XX* 14, 55-72.
- García Pascual, Enriqueta (2002): "Amistad y androcentrismo. La doble exclusión de lo femenino", *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* 8, 87-98.
- González Cobas, Modesto (1956): "Ana Mariscal, primerísima figura del cine español, nos habla de Luarca y de una película luarquesa", *La Voz de Luarca* 1 (agosto), 13-14.
- González Cobas, Modesto (1958): "3 de Marzo de 1958. Estreno de *Con la vida hicieron fuego* en el Teatro Nacional de La Habana" y "*Con la vida hicieron fuego* se ha proyectado durante una semana en el Teatro Amelia de Luarca", *La Voz de Luarca* 18 (enero-marzo), s. p.
- Griffin, Roger (2010): *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal.
- Herzberger, David K. (1999): "Novela e identidad nacional durante la época franquista", *Rilce* 15.1, 105-112.
- Karoubi, Laurence (1996): "La voluntad didáctica de Ana Mariscal", *Hispanística XX* 14, 93-109.
- Martínez Cachero, José María (2009): *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia.
- Martínez del Fresno, Beatriz (2010): "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)", en *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, coords. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García, Granada, Universidad de Granada, 357-406.
- Martínez Torres, Augusto (2004): *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.
- Molina, Josefina (2002): "Prólogo" a Victoria Fonseca, *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales, 15-16.
- Molina, Josefina (2003): "Punto y seguido", *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* 24, 75-81.
- Núñez Seixas, Xosé M. (2006): "La España regional en armas y el nacionalismo de guerra franquista (1936-1939)", *Ayer* 64, 201-231.
- Pemartín, Julián (1957): *Teoría de la Falange. Diccionario de la Falange*. Carlos Campoy, comp. Disponible en: http://plataforma2003.org/diccionario-falange/diccionario_c.htm. Consulta: 26/07/2011.
- Primo de Rivera, José Antonio (1933): "Discurso de la fundación de Falange Española", *Obras Completas de José Antonio*. Disponible en: <http://www.rumbos.net/ocja/index.htm>. Consulta: 20/07/2011.
- Richmond, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez López, Rosario (2007): *Entre la impotencia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición*, Murcia, Editora Regional.
- Savater, Fernando (1985): "El héroe como proyecto moral", *Revista de Occidente* 46, 59-74.
- Sorlin, Pierre (1980): *The Film in History: Restaging the Past*, Oxford, Blackwell.
- Ucelay, Margarita (1992): "El club teatral Anfístora", en *El teatro español entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coords. y eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, S.A., 453-466.

FILMOGRAFÍA

- ¡A mí la legión! (Juan de Orduña, 1942).
 ¡Hola, muchacho! (Dir. Ana Mariscal, 1961).

A mí no me mire usted (Dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950).

Alba de América (Juan de Orduña, 1951).

Aquellas palabras (Dir. Luis Arroyo, 1949).

Con la vida hicieron fuego (Dir. Ana Mariscal, 1957).

Cristo (Dir. Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla, 1953).

Dulcinea (Dir. Luis Arroyo 1946).

El camino (Dir. Ana Mariscal, 1964).

El polizón del Ulises (Dir. Javier Aguirre, 1987).

El último húsar (Dir. Luis Marquina, 1940).

En carne viva (Dir. Enrique Cahen Salaberry, 1954).

Espíritu de una raza (Dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1950).

Flor de España o la leyenda de un torero (Dir. Helena Cortesina, 1921).

La ciudad perdida (Dir. Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla, 1954).

La florista de la reina (Dir. Eusebio Fernández Ardavín, 1940).

La gata (Dir. Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla, 1955).

La princesa de los Ursinos (Dir. Luis Lucia, 1948).

La quiniela (Dir. Ana Mariscal, 1959).

Misa en Compostela (Dir. Ana Mariscal, 1954).

Raza (Dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

Santander, la ciudad en llamas (Dir. Luis Marquina, 1943).

Segundo López, aventurero urbano (Dir. Ana Mariscal, 1952).