**Anales de Literatura Española**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 143-169
https://doi.org/10.14198/ALEUA.21811

**Artículo de investigación**

# Arrepentidos, equidistantes y conversos en *Frente de Madrid* (1939 y 1941): un análisis del discurso falangista en el cine y la literatura de propaganda de Edgar Neville

## *Equivocados*, *equidistantes* and *conversos* in the film and novel *Frente de Madrid*: an analysis of the Falangist discourse in Edgar Neville's propagandistic cinema and literature

Javier MATEO HIDALGO e
Ignacio HUERTA BRAVO

**Autoría:**
Javier Mateo Hidalgo
javiermateohidalgo@gmail.com
Universidad Complutense de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0002-0985-5991

Ignacio Huerta Bravo
ignaciohuertabravo@gmail.com
CEA-CAPA, Madrid, España
https://orcid.org/0000-0003-0382-1579

**Citación:**
MATEO HIDALGO, Javier e HUERTA BRAVO, Ignacio (2023). «Arrepentidos, equidistantes y conversos en *Frente de Madrid* (1939 y 1941): un análisis del discurso falangista en el cine y la literatura de propaganda de Edgar Neville», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 143-169. https://doi.org/10.14198/ALEUA.21811

**Fecha de recepción:** 30/01/2022
**Fecha de aceptación:** 13/02/2023

© 2023 Javier Mateo Hidalgo e Ignacio Huerta Bravo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

**Resumen**

Durante la Guerra Civil, ambos contendientes construyeron discursos con los cuales definir la identidad de uno y otro bando. Estos fueron adaptándose a las contingencias y necesidades de un conflicto internacionalizado. El largometraje *Frente de Madrid* (1939) y la novela homónima (1941) de Edgar Neville (Madrid, 1899-1967) representan un ejemplo paradigmático de esta evolución en el periodo de fascistización del régimen franquista. Tanto en la novela como en la película del autor madrileño, encontramos una visión motivada por su experiencia como diplomático, su antigua filiación republicana y su conversión al falangismo a principios de la guerra. En las mismas observamos una serie de personajes liminales que, desde unos orígenes políticos diferentes, acaban simpatizando con la causa nacionalista o militando en las filas de Falange. Paralelamente, Neville utiliza las penalidades de la retaguardia republicana y la acción arbitraria de las milicias para tratar de minar el discurso antifascista internacional de defensa de la democracia, la paz y la cultura. En la presente propuesta, analizaremos todo ello desde la filmografía y literatura del autor, la intrahistoria

de la película y de la novela –producida y publicada en Italia respectivamente–, así como el contexto general de colaboración cultural entre el régimen y las potencias fascistas. Asimismo, tendremos en cuenta su relación con la estética del cine documental de propaganda, la prensa de los nacionalistas –en especial, *La Ametralladora* y *Vértice*– y las producciones anteriores y posteriores de posguerra.

Palabras clave: cine; falangismo; fascismo; literatura; Neville; propaganda.

**Abstract**

During the Spanish Civil War, the Republican and nationalist propagandas appealed to the enemy's identity in order to show its own contradictions and create division among their ranks. Filmed and written during Franco's regime fascistized period, Edgar Neville's film (1939) and novel (1941) *Frente de Madrid* represents an outstanding sample of integration and, at the same time, discreditation of the enemy's identity. On one hand, he represents indecisive characters who hesitate about their comrades' morals in relation with their beliefs and *Republican* ideology to, eventually, embrace the nationalist cause. On the other hand, the author victimizes the common people living in the besieged Madrid, wrongfully labeled as «fascists», prosecuted and terrorized by the militiamen. By means of these strategies of division and victimization, we consider that Neville aims to undermine the Republican unity and international Antifascist discourse of peace and humanitarianism. We analyze these elements in both novel and film, influenced by his personal perspective as a former republican who joined the nationalist side at the beginning of the war. We also put *Frente de Madrid* in relation with the particular propagandas by Grupo de San Sebastián, focusing in the magazines *La ametralladora* and *Vértice*. This study includes details about the film production in Italy and also seeks links with the author's pre and post-war non-political cinematography.

Keywords: cinema; falangismo; fascism; literature; Neville; propaganda.

## Introducción. Intrahistoria de *Frente de Madrid*

Establecer un estudio ideológico del cine español previo a la Guerra Civil e, incluso, anterior a la creación de la Filmoteca Española por orden ministerial, resulta actualmente una misión compleja. Las razones se deben principalmente a la desaparición del material cinematográfico, bien por su eliminación premeditada –al carecer de valor, el celuloide se destruía o reciclaba–, a causa de su pérdida durante la contienda o como consecuencia de los diferentes incendios fortuitos ocurridos en los laboratorios y almacenes fílmicos.

No obstante, si existen capítulos necesarios a recuperar en la historiografía cinematográfica española, son precisamente los acontecidos en los momentos decisivos de la evolución social y política del país. El siglo XX fue bien fructífero en cuanto a episodios fundamentales en la Historia de España; concretamente,

el periodo de la Guerra Civil es determinante, y el cine funciona como reflejo de lo que en aquel momento crucial estaba teniendo lugar. En este sentido, tanto en el bando republicano como en el nacional se utilizó el séptimo arte como herramienta de propaganda, empleando generalmente el formato documental para «informar» y «convencer» al público de la ideología presente en uno y otro lado. No obstante, también se realizaron películas de ficción, siendo la que aquí se aborda, *Frente de Madrid*, una de las más interesantes por cómo se entendió el conflicto armado por parte de los sublevados y vencedores. La reciente recuperación de la película en su versión alemana ha sido fundamental, pues los estudios previos sobre el film carecieron de su visionado, quedando incompletos.

Por otra parte, el director de la misma, Edgar Neville, representa una figura clave de la cultura española de la primera mitad del siglo, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, lo que aporta todavía mayor valor a la película estudiada. Para referirse al origen de la película *Frente de Madrid* debe mencionarse su faceta como escritor. Fue precisamente el talento literario de éste lo que le posicionó como uno de los intelectuales de la época que mejor podía contribuir a la causa nacional colaborando mediante diferentes publicaciones periodísticas y de ficción, enclavadas en el contexto de la Guerra Civil. En este sentido, Neville aceptó encargos para las publicaciones propagandísticas *Vértice* –cuyo primer número se publica en abril de 1937–, *Y* –editada por la Sección Femenina[1]– o *La Ametralladora* –revista de Miguel Mihura editada en San Sebastián– (Ríos Carratalá, 2007: 223-224). En *Vértice*, publicó tres novelas cortas de guerra que, posteriormente, compilaría la editorial Espasa en 1941 bajo un solo título: *Frente de Madrid* (Burguera, 2001). El volumen incluía dos historias más, siendo una de ellas la que da nombre al libro[2]. Ésta surge tras la experiencia del autor como escritor de relatos bélicos en *La Ametralladora*, entrenándose y estrenándose en este género. Traducida al italiano y publicada en *Nuova Antologia*, en el número 17 del 16 de enero

1. En *Y, revista de la mujer nacionalsindicalista*, Neville «se explaya» sobre «las posibilidades cinematográficas de los argumentos bélicos». Véase Aguilar y Cabrerizo, (2019), *La Codorniz: de la revista a la pantalla* (*y viceversa*). Madrid: Cátedra, p. 219.
2. Además de la novela corta *Frente de Madrid* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941), en dicho volumen también fueron publicados *La calle Mayor* y otros tres relatos de Neville aparecidos previamente en *Vértice*: *FAI* (publicado como *Novela de la revolución de julio en Madrid* en el número 4 de julio y agosto de 1937), *Don Pedro Hambre* (publicado en el número 5 de septiembre y octubre de 1937), *Las muchachas de Brunete* (publicado en el número 12 de julio de 1938)– (Madrid, Espasa-Calpe, 1941). Así mismo, en 1974, *Don Pedro Hambre* fue adaptada por Antonio Giménez Rico para la serie de Televisión Española *Cuentos y leyendas*.

de 1939, su título original fue *Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid* (Carmen entre los rojos– Una historia del frente de Madrid)[3].

Paralelamente a la labor literaria, Neville cultivará su otra faceta más relevante como cineasta. En 1938 acepta realizar una serie de documentales propagandísticos para el Departamento Nacional de Cinematografía (Aguilar, 2007), resultado de ponerse a las órdenes de Dionisio Ridruejo en la Oficina de Propaganda. A través de ella, se había firmado el 18 de junio un acuerdo con la compañía alemana Tobis formalizando la entrega de quinientos a seiscientos metros de película con informaciones sobre España (Ríos Carratalá, 2007: 232). Para rodarlos, el cineasta viajará con el operador Enrique Guerner por los escenarios más destacados de la contienda. Tomadas en primera línea, estas grabaciones mostraban los frentes del Ebro, Nules, Peña Salada, Bilbao, Madrid –Brunete– y Andalucía –Motril y Gibraltar– (Torreiro, 2016: 264). Con estas imágenes, se monta el *Noticiario Español*. Usando el material sobrante, se conforman otros tres documentales: el primero, *Ciudad Universitaria*, en agosto de ese mismo año; el segundo, *Juventudes de España*, en octubre, con motivo de la Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles celebrada en Sevilla (Ríos Carratalá, 2007: 234); el tercero, *¡Vivan los hombres libres!*, a finales de enero de 1939, sobre las víctimas de las checas de Barcelona (Aguilar, 2007).

Si bien las investigaciones existentes en torno a la producción cinematográfica de Edgar Neville dedican su cronología a la etapa de la posguerra española –su producción anterior apenas se conserva–, existe una etapa escasamente explorada correspondiente a los tres años donde trabajó como cineasta en Italia. Entre 1939 y 1941, el novelista y realizador madrileño participó en tres películas producidas durante el régimen de Mussolini, cuyas versiones en español están actualmente desaparecidas (Torreiro, 2009: 78). De esta época no quedan prácticamente testimonios y los existentes pueden haber sido manipulados por las propias fuentes, incluyendo al mismo autor. Esta inexactitud puede achacarse al complejo momento histórico y político que atravesaba el país –el final de la Guerra Civil, los inicios de la segunda guerra mundial y la posguerra–, con la inicial simpatía del régimen de Franco hacia el Eje y la ruptura posterior, tras el descalabro de los alemanes en el frente del este y la posterior derrota de las potencias fascistas, con el fascismo. Estas cuestiones, que atañen a la evolución y la estrategia propagandista (y retórica) del primer franquismo, se analizarán con posterioridad.

3. Neville, Edgar (1939). «Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid», *Nuova Antologia rivista di lettere, scienze ed arti*, 16/01/1939 (17), pp. 197-336.

*Colaboración italo-española*

La traducción e inclusión de la novela *Frente de Madrid* en una revista italiana fue una de las maniobras ejercidas entre España e Italia para fomentar sus relaciones culturales y transmitir la ideología fascista. En concreto, el fascismo contó con una organización racional de su propaganda en el exterior a fin de «influir en las opiniones públicas extranjeras». En 1934 se funda la *Direzione generale per la Propaganda* (DGP), mientras que en diciembre de 1937 se crea el *Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero* (IRCE). Este último buscó introducir firmas italianas en publicaciones periódicas españolas, escogiendo como favoritas *Vértice* y *FE*[4], donde Neville participaba. Respecto a la posibilidad de difusión de autores españoles, aunque el fascismo estableció limitaciones económicas para su promoción, se llevaron a cabo distintas acciones para promocionar la literatura hispana en Italia[5]. Entre ellas, la publicación de la novela corta del cineasta español en la revista de orientación profascista *Nuova Antología* y su adaptación al cine parecen formar parte de la misma operación y difusión propagandísticas. Al no contar Neville con relaciones literarias en Italia, su integración en las citadas revistas falangistas y el apoyo recibido por Ridruejo y sus colaboradores le ayudarían a la traducción de su texto (Ríos Carratalá, 2007: 261)

Respecto de los pactos en materia fílmica, entre 1936 y 1941, se creó una serie de organismos y convenios para la producción cinematográfica entre el naciente régimen de Franco y los de Alemania e Italia. Los principales centros de producción durante la guerra quedaron en manos republicanas. La producción de la cinematografía propagandística del bando *nacional* se realizó en la Alemania nazi (Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca, 2011: 43). Entre las películas realizadas, destacan *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) o *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939). Después de la Guerra Civil, se establece entre 1939 y 1943 un acuerdo cinematográfico hispano italiano para la realización de películas en doble versión española e italiana (Pérez Perucha, 1999, 151). En total se completaron veinticuatro producciones (Cabrerizo, 2004: 46), cuyos títulos compartían paradigmas estéticos y contenido ideológico, como *Frente de Madrid* (Parés, 2017). Mientras el cineasta realiza su adaptación de la novela corta homónima, debe ocuparse de otro encargo surgido de la productora romana SAFIC: la versión cinematográfica de la novela *Santa Rogelia*

4. Domínguez Méndez, Rubén (2010). *La política cultural del fascismo en España (1922-1945). Sociabilidad, propaganda y proselitismo*. Tesis Doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 25 y 589.
5. *Ibid.*, pp. 338-342.

de Armando Palacio Valdés (1926), llevando por doble título *Santa Rogelia | Il pecatto du Rogelia* Sánchez. Los encargados de traducir el texto al formato de guion fueron Mario Soldati, Alberto Moravia y Roberto de Ribón, mientras que Neville se ocupó de corregirlo y de dirigirla (Pérez Perucha, 1999: 151-152). En 1941, se le encargó una nueva película coproducida por España e Italia: *La muchacha de Moscú* («Sancta María») (Gómez Santos, 1999, p. 80).

En octubre de 1938, el ya citado Ridruejo se entrevistaba en Roma con Dino Alfieri, ministro italiano de Cultura Popular. Durante este encuentro acuerdan la realización de las películas *Frente de Madrid* y *Santa Rogelia*, finalmente dirigidas por Neville[6]. Una vez acabada la Guerra Civil, el cineasta recibe un telegrama de la productora Film Bassoli citándole en Roma para proceder a la adaptación cinematográfica de la primera, que se llevaría a cabo en abril de 1939 (Hernández y Justo, 2020: 296). Creada por los hermanos Carlo y Renato Bassoli, productores muy relevantes en la época[7], conocen el trabajo de Neville a través de la publicación de *Frente de Madrid* en *Nuova Antologia* (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 220).

Aun respetando la esencia de la novela, Neville procederá a su adaptación fílmica modificando la cronología de las escenas, eliminando y añadiendo algunas. Los inicios narrativos, por ejemplo, son bien diferentes: mientras en la novela el protagonista Javier Navarro se presenta ya como combatiente en el frente y observa a su novia desde un balcón de la calle Serrano, en la película aparece con Carmen preparando la boda, antes de que estalle la guerra. Por otro lado, en la novela se especifica que antes de conocer a su novia él era republicano y posteriormente sufre una conversión, hasta considerar su implicación en la guerra como una forma de purificar su pasado. En la película, sin embargo, no se menciona esta transición. Por su carácter práctico y funcional, la adaptación fílmica se ciñe a la acción y a los diálogos, mientras que la novela destaca por las descripciones y anécdotas, extendiéndose en las acontecidas en el campo de batalla, en su día a día cotidiano.

6. Además de estas películas, también se acordará la realización de *Los hijos de la noche* dirigida por Benito Perojo en 1939 y siendo una coproducción financiada por Saturnino Ulargui y la Imperator italiana. Su final no gustó «ni a fascistas ni a falangistas», describiéndose «cómo un republicano y un nacionalista se reconcilian en el hueco de un obús». Dicha escena fue finalmente suprimida por la censura (Martínez, 2009: 130).
7. Los Bassoli tenían por objetivo «abrir una línea de cine político». Iniciada con *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi, 1939), contaría con otros títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio del Alcázar, 1940) o *Bengasi* (1942) –ambas dirigidas por Augusto Genina–, alcanzando un gran éxito (Torreiro, 2009: 78). El ciclo llegó a completarse con un total de ocho películas, incluyendo el gran ejemplo de neorrealismo conservador *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, 1949), dirigida también por Genina.

Una vez concluido el guion, los Bassoli quisieron contar para la película con elementos auténticos, incluyendo la participación de un reparto mayoritariamente español y de la confianza del director (Gómez Santos, 1999: 78). Ello se debía al hastío provocado por la omnipresencia de intérpretes italianos en los rodajes. En septiembre de 1938, el rey Víctor Manuel III había firmado el decreto-ley n.º 1389 que instauraba «el monopolio para la adquisición, la importación y la distribución en Italia, posesiones y colonias de los filmes cinematográficos provenientes del Exterior»[8]. Por otro lado, los acuerdos entre las autoridades fascistas y franquistas promovían la coproducción de películas entre ambos países.

*Las versiones de la película y su recuperación*

Tras su rodaje, la película se editó en España, remontándose en tres versiones. Las dos primeras «diferenciadas por el idioma y el protagonista» (Ríos Carratalá, 2007: 264). En la versión española fue Rafael Rivelles, mientras que, en la italiana, Fosco Giachetti. La tercera versión –actualmente perdida– fue la española, que sufrió alteraciones por la censura. Según Ríos Carratalá, se suprimieron aquellas escenas y diálogos que no eran fieles a la idea propagandística del Madrid sitiado, incluida la escena final de reconciliación entre el protagonista, falangista, y un joven miliciano. Según Parés, los cambios en la película llegaron al punto de que Neville no reconociese su propia película (Parés, 2017). Tras el estreno en España como *Frente de Madrid. Una historia de amor y de heroísmo*, la crítica atacó su visión ideológica. La negativa recepción provocó que se propusiera suprimir el nombre del director e, incluso, destruir el negativo, lo que pudo ser una de las causas de la desaparición de la versión española. Otra de las explicaciones puede deberse al incendio de los laboratorios Madrid Films, donde se almacenaba gran parte del patrimonio cinematográfico español y en el cual ardieron miles de películas (Cabrerizo, 2004: 64-65). Finalmente, hay que sumar el extravío de los documentos de censura. Largo tiempo almacenados con otros en dependencias del Ministerio de Cultura, hace unas décadas fueron llevados al archivo de la administración, en Alcalá de Henares, perdiéndose parte en su traslado. Todo ello hace imposible establecer actualmente las diferencias existentes entre la estrenada en España y las dos copias conservadas de la italiana (Ríos Carratalá, 2007: 264).

8. *Gazzetta Ufficiale*, 209, 13 settembre 1938. Actualmente consultable en: Orio Caldiron (ed.), Storia del cinema italiano, volumen 5, 1934-1939 (Venecia/Roma, Marsilio/Bianco & Nero, 2006), pp. 553-554.

En Italia, la película se estrenó en enero de 1940 con el título de *Carmen Fra I Rossi* («Carmen entre los rojos») y su recepción, a diferencia de en España, fue un éxito[9]. Tanto la crítica como el propio dictador fascista, Mussolini, la elogiaron (Cabrerizo, 2004: 57). Asimismo, el film se estrenará exitosamente en la Alemania nazi en enero de 1943, sin ningún corte de censura y titulándose *In der roten Hölle* («En el infierno rojo»)[10]. Para la recuperación y exhibición del film –que tuvo lugar en el XX Festival del Cinema Ritrovato de Bolonia en julio de 2006–, se empleó la copia alemana, por lo que los rótulos que el público actual ha podido visualizar son germanos. Casi ochenta años después del estreno, su distribución en España ha contado con un doblaje actual, reestrenándose en la segunda cadena de Televisión Española, como parte del ciclo de «rarezas del cine español» del programa *Historia de nuestro cine*. La emisión tuvo lugar el 30 de octubre de 2017 (Aznárez, 2017).

## El «toque Neville». Un análisis estético de *Frente de Madrid*

Dado que la novela corta de la que parte la película no ha sido localizada en las diferentes publicaciones de propaganda en las que colaboró el realizador español –no figura en ningún número de *Vértice,* como sí lo harán otros relatos incluidos en el tomo de Espasa–, se ha determinado que dicho texto fue publicado por primera vez en *Nuova Antologia*, traducido al italiano por otra persona, ya que el cineasta desconocía el idioma. En su adaptación a guion, Edgar Neville contó con Conchita Montes[11]. En palabras de Luis E. Parés, la traducción a imágenes del libreto convierte a *Frente de Madrid* en «una puesta en escena muy adelantada para su tiempo» (Parés, 2017). Ello se debe no sólo al gran despliegue de medios italianos –una de las industrias cinematográficas más poderosas de Europa en aquel tiempo– (Aguilar y Cabrerizo, 2020: 40) sino, sobre todo, a la mirada vanguardista de su director.

Comprender el «toque Neville» implica conocer la personalidad que su autor fue previamente conformando a través de diferentes obras realizadas desde distintas disciplinas y géneros. Un lenguaje propio presente en el cine, la novela, el teatro, el ensayo o la poesía. Con libretos como el vodevil *La Vía Láctea* (1917) o novelas como *Don Clorato de Potasa* –finalizada durante su etapa hollywoodiense– se posiciona en el imaginario literario absurdo de la llamada «otra Generación del 27». Películas como *Falso Noticiario* (1933)

9. Véase la crítica del film a cargo de Mino Doletti en la revista *Film*, el 6 de enero de 1940.
10. Véase «Éxito de *Frente de Madrid* en Alemania», *Primer Plano* (120), 30 de enero de 1943.
11. Véase Aguilar y Cabrerizo (2018). *Conchita Montes, una mujer ante el espejo*. Madrid: Bala Perdida, p. 42.

Fig. 1. Ilustración de Rafael de Penagos para un anuncio de colonia (1924) y fotograma de la escena inicial de *Frente de Madrid* (1939).

o sus adaptaciones fílmicas de *El malvado Carabel* (1935) o *La señorita de Trevélez* (1936) le sitúan en el sainete, la farsa o el esperpento. A su vez, le señalan como castizo y cosmopolita, teniendo sus trabajos un inconfundible aroma madrileño enemigo de la «españolada», entendida como melodrama, comedia o musical fácil y típicamente folclórico. El «toque Neville» destaca en sus referencias culturales tanto en la película como en la novela precedente. Su estética elegante de interiores y personajes burgueses es bien representativa, recreando el ambiente lujoso y aristocrático donde el autor se desenvolvía y que utilizó en otros títulos como *La vida en un hilo* (1945) o *El marqués de Salamanca* (1948)[12].

También puede advertirse en las escenas distendidas de tipo musical que incluyen piezas clásicas chopinianas al piano, canciones de coro soldadescas[13] o números de «café cantante». La relación de Neville con el flamenco es muy extensa[14], quedando de ella constancia en la novela:

12. A su vez, este tipo de estética puede encontrarse en publicaciones de medios conservadores como el Blanco y Negro, donde Rafael de Penagos colaboró con diversas e icónicas ilustraciones (Figura 1).
13. Este tipo de números musicales bélicos que conforman un cierto imaginario cultural del bando nacional, también figuran en películas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951).
14. Su amistad con Manuel de Falla y Federico García Lorca le llevó a asistir al Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, así como a concebir una serie de ensayos reunidos en 1963 como *Flamenco y cante jondo* (Neville, 2006). Una referencia siempre presente, especialmente en films como *Verbena* (1941), *La parrala* (1942), *El crimen de la calle Bordadores* (1946) y, sobre todo, *Duende y misterio del flamenco* (1952). Tanto

> …pero, luego, un disco de flamenco calmaba sus iras y se hacía un silencio absoluto en ambos bandos mientras durase la copla. Desgraciado el ametrallador que disparase entonces; un severo siseo que partía de ambas trincheras le dejaba petrificado. Subía el «fandango» o la «soleá» por el aire de España hasta que al quebrarse de pena en el último tercio, un «olé» profundo y emocionado, brotaba de ambos lados de «la tierra de nadie» (Neville, 1941: 22).

Así mismo, se describe como un alférez recita de memoria el *Romancero gitano*, «llenando el espacio» de un «aire denso de poesía lírica» (Neville, 1941: 28). Una referencia ineludible para Neville, en homenaje a su amigo Federico García Lorca, a quien luego dedicaría un texto en el aniversario de su muerte (Neville, 2013: 815-818). Neville continúa referenciando el ámbito musical en otras escenas como la que tiene lugar en el sótano, donde se desarrolla la tertulia con los oficiales. En ella se alaban las virtudes y perfecciones técnicas Mozart, pero también se critica su «figura de niño prodigio» en una «época falsa» con sus «pelucas y lunares». También se citan a otros músicos como Chopin, Borodin, Debussy o Falla, añorando «tener un piano» para rememorar sus composiciones (Neville, 1941: 15-16).

En cuanto a referencias literarias, cabe citar la de Goethe, que entra en disputa con Mozart, saliendo victorioso porque no necesitaba «disfrazarse» con «pelucas» (Neville, 1941: 15); también de Rousseau y Marx extrae citas el protagonista, algunas reales y otras inventadas, como parte de la literatura revolucionaria con la que ganarse la confianza de los milicianos rojos, y llega incluso a parafrasear en inglés a Shakespeare[15]. De sus experiencias como técnico de las versiones hispanas producidas por la Fox deja constancia en la voz del personaje de Robles, quien, como «viajero de mundo» rememora paisajes americanos que dotan al relato de un aire internacional[16]. Como cineasta en Estados Unidos, también cabe destacar el aprendizaje de la plástica fílmica heredera de otros países como Alemania, en concreto el expresionismo. Éste

---

en la novela como en la película de *Frente de Madrid*, se recrea el momento en que los soldados hacen sonar un disco de flamenco en el campo de batalla, produciendo su audición un estado de serenidad y calma en el conflicto armado. Una metáfora del poder «mágico» de este género, de su capacidad conciliadora.

15. Lo hace con la frase «See that they don't shoot at me. I'm going to cross over tonight», a fin de transmitir un mensaje en clave aprovechando el desconocimiento de la lengua inglesa por parte de los enemigos (Neville, 1941, 71). Precisamente, Neville emplea su experiencia cosmopolita en el manejo de la lengua inglesa para caricaturizar al bando enemigo, tildándolo de analfabeto. Esta cuestión la analizaremos más adelante.
16. Así, por ejemplo, se rememora «el sereno equilibrio de Berkeley Square», «Bond Street», «Nueva York, estrepitosa y encantadora», «las praderas de Long Island», «el tren que pasaba despacito por la calle central de Syracussa, cerca de Chicago» o «California, el paraíso» (Neville, 1941: 33-34).

quedará patente en producciones como *El presidio* (1930), que Neville dirigirá como versión hispana de *The big house* (George W. Hill). Las escenas de los presidiarios desfilando por galerías sombrías recordarán la estética expresionista desplegada en las escenas de los túneles en *Frente de Madrid* –donde luces y sombras generan un escenario contrastado por el que desfilan los soldados–. En la novela precedente, se describe uno de esos subterráneos de forma sugerente y visual, no siendo difícil rememorar las escenas expresionistas de la película:

> Bajaron primero a inspeccionar un puesto instalado en una alcantarilla; a muchos metros bajo tierra, y sin luz, un hombre apoyado en unos sacos terreros, con un fusil ametralladora. Delante de su parapeto se adivinaba la alcantarilla, que conducía a Madrid. Por los lados del túnel corrían tuberías. Salmerón proyectó la luz de su lamparilla eléctrica sobre el suelo. Por el reflejo se vio al hombre, que se incorporó a saludar (Neville, 1941: 16).

Ese expresionismo también podrá observarse en los planos geométricos picados de las escaleras circulares de caracol –donde la arquitectura presenta su plástica más abstracta–[17]. A su vez, destaca la ambientación de interiores realizada en los estudios de *Cinecitta* en Italia, lo que explica una estética a caballo entre el *L'Esprit Nouveau,* el *Art Decó*, el racionalismo e, incluso, la arquitectura fascista-racionalista de la Italia de Mussolini[18].

En el ámbito pictórico, Neville menciona a Velázquez y a Goya, estableciendo un paralelismo entre sus obras y el paisaje de guerra:

Fig. 2. Fotograma de *La torre de los siete jorobados* (1944). Plano de la escalera de caracol en *Frente de Madrid* (1939).

17. Dicha influencia casi pictórica del expresionismo alemán se desarrollaría posteriormente en filmes como *La torre de los siete jorobados* (1944).
18. Es el caso del interior del edificio donde vive Carmen –portal, escaleras, rellanos–, cuya estética difiere de la clásica de las casas de la madrileña calle Serrano, escenario de la acción (Figura 2).

> …Dos ejércitos escondidos en dos paisajes de Goya y Velázquez. Goya, en los Carabancheles, con fondos de la cúpula de San Francisco el Grande. Guerra en la pradera de San Isidro y a orillas del Manzanares; fusilamientos en San Antonio de la Florida; en los lugares de «la merienda» y «la maja y los embozados». Obuses y ametralladoras con fondo de tapiz y luz de «la vendimia» (Neville, 1941: 53).

Todo ello, mezclado en un ambiente bélico que hace de *Frente de Madrid* un ejemplo único en plástica y temática. De esta circunstancia serían conscientes determinados espectadores avezados de la época, como el cineasta Antonio Román, que en su faceta de escritor realizaría una crónica de la película en la revista *Radiocinema*, afirmando que tenía «las virtudes y defectos del celuloide americano». A ello sumaba «un magnífico ritmo y un sentido del cinema que nunca habíamos podido acusar en una producción española»[19].

**Republicanismo y falangismo**

Julio Pérez Perucha sostiene que la etapa comprendida entre 1939 y 1943 resulta «particularmente atractiva en la actividad cinematográfica de Edgar Neville», pues debe «reformular unas estrategias culturales y expresivas no sólo forjadas en tiempos republicanos», sino también «desde perspectivas republicanas». Una «reformulación orientada a convertirlas en proposiciones compatibles» con el ideario falangista (Pérez Perucha, 1999: 150). La descripción ideológica de Neville resulta una tarea escurridiza: aristócrata, recibiría positivamente el advenimiento de la II República, aunque seguía los acontecimientos políticos con el distanciamiento irónico característico de otros futuros camaradas de su generación. En el periodo que comprende la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero y la sublevación de julio de 1936, el conde de Berlanga del Duero viró sus posiciones políticas –o apolíticas– (Torreiro, 2009: 79). Tras el estallido de la contienda, logró salir de Madrid gracias, según narra Ríos Carratalá, a sus contactos con militantes de Izquierda Republicana y, en especial, a una buena relación con Julio Álvarez del Vayo. Estaría en Londres como secretario de la embajada durante los primeros meses de guerra[20]. En

19. Véase la crítica de la película realizada por Antonio Román en la revista *Radiocinema* (51), el 30 de abril de 1940.
20. Neville ingresó en el cuerpo diplomático en 1924. En 1928 se trasladó a Washington D.C. de tercer secretario de embajada (Ríos Carratalá, 2007: 14). Volvería a la carrera diplomática el 6 de septiembre de 1936, siendo nombrado como secretario de 1.ª clase interino en la embajada española en Londres. En octubre de ese año, se trasladó a Francia desatendiendo la orden del gobierno de regresar a Madrid. En este período, actuó como espía al servicio de los sublevados. El 31 de diciembre fue expulsado del cuerpo diplomático republicano y, a comienzos del año siguiente, el 8 de febrero de

1937, regresó a España para unirse al aparato de propaganda de los falangistas en San Sebastián, en donde coincidió con los más afines a su credo ideológico y artístico: Enrique Jardiel Poncela, Antonio Lara Gavilán –Tono– y su inseparable Miguel Mihura. Los biógrafos del director madrileño le han atribuido una postura, si no republicana, más heterodoxa e integradora que la de otros intelectuales y artistas vinculados al aparato de propaganda nacional debido a su pasado republicano. En este apartado analizaremos el discurso político de *Frente Madrid*, sus concomitancias y discordancias con otras producciones de la propaganda nacional y en qué sentido entendemos que ambas, novela y película, son ejemplos de integración del adversario y de armonización de elementos divergentes.

La última secuencia del largometraje *Frente de Madrid* nos ofrece al protagonista agonizante sobre las ruinas de la Ciudad Universitaria junto a otro joven miliciano republicano ¿Es esta patética estampa la representación de la unión entre dos Españas a fin de reconstruir hermanadas, sin cainismos, un país sin odios pasados? Juan A. Ríos Carratalá afirma que «resulta un tanto ilusorio hablar de una reconciliación en el desenlace de *Frente de Madrid*». Dicha «reconciliación» pasaría «por la conversión del miliciano […] tras haber escuchado la verdad que le comunica el también agonizante falangista» (Ríos Carratalá, 2007: 266). En este final se augura un futuro en el que personas de uno y otro bando desfilarían juntas llevando «el mismo paso, la misma dirección y el mismo interés» y que no se sabría «a qué clase pertenecen ni de qué lado estuvieron en esta guerra»[21] (Neville, 1941: 81). En este sentido, Ríos Carratalá sostiene que la descripción de Neville del campo republicano dista significativamente de la de otros autores falangistas como Tomás Borrás o Agustín de Foxá, más pertinaces en la deshumanización de unos adversarios inasimilables. A fin de observar estas diferencias, es necesario contrastar la cinta y la novela con otras producciones de la propaganda franquista.

En otra película paradigmática como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) tiene lugar un proceso de integración, al final, cuando Pedro, el hermano republicano del protagonista José Churruca, se adhiere a la causa del bando

1937 solicitó, desde París, su ingreso en el cuerpo diplomático del bando insurgente. Véase Franco Torre, C. (2006), «La correspondencia inédita entre el cineasta Edgar Neville y Dionisio Ridruejo (1937-1945)», en Hernández Socorro, M. d. l. R. (dir.) *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura, Las Palmas de Gran Canaria*, Canarias, Anroart Ediciones, 2006, pp. 655-664.

21. Curiosamente, Neville volvería a contar una historia similar en su última película, *Mi calle*, cuando en el episodio recreado de la Guerra Civil detienen al marqués y el personaje de Rufino –republicano del partido radical– trata de interceder por él, siendo ambos detenidos y «desaparecidos» (Castro, 1999, 101).

nacional.[22] En este caso, el protagonista, antaño un cínico político arribista, acaba reconociendo la superioridad *espiritual* de la *raza*. Desde otra perspectiva, en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), el protagonista, un militante de izquierdas, se rebela al ser testigo de cómo sus camaradas asesinan a su novia falangista, Luisa. Por su parte, en *Frente de Madrid*, nos encontramos con personajes originariamente republicanos, pero cuyo ideal ha sido traicionado por la deriva *marxista* del régimen de 1931. Su abrazo del falangismo no supondría tanto una renuncia del viejo ideal, sino la constatación de un cambio intrínseco en el republicanismo –ahora *republicanismo-marxismo*–. Así lo ejemplifica con el caso representativo del conserje de una Casa del Pueblo, viejo obrero socialista que había presenciado la transformación ideológica y moral de sus camaradas tras la *revolución* de 1936:

> Era la historia clásica del Madrid rojo: junto al asesino había surgido el hombre de bien, y éste, obrero, viejo ya, no tenía nada de marxista. Su reacción ante el caso revolucionario había sido una cólera violenta contra el desmán y el crimen y un profundo asco contra la disciplina política que lo producía y jaleaba (Neville, 1941: 40).

Sería aventurado afirmar que, al utilizar estos tipos característicos de arrepentidos, equidistantes y conversos se advierta una simpatía por el bando opuesto, una falta de compromiso con el ideal *nacional* o una defensa de presupuestos políticos reafirmados con posterioridad. Sostenemos que el discurso integrador de la novela no supone la aceptación del enemigo superando todas las diferencias ideológicas y políticas previas, sino una estrategia para hacer más amplio el ideal de comunidad del discurso de los sublevados con el objeto de debilitar y trastornar la definición del sentido de la lucha de los republicanos en términos de defensa de la legalidad contra los rebeldes *facciosos*. En este sentido, creemos que el autor, como es visible en otros ejemplos de la propaganda franquista, en las prensas conservadora y, aun con importantes variantes, moderada de la primavera de 1936, apela a un orden contrario al caos, la anarquía y, en última instancia, a un nuevo régimen bolchevique impuesto desde Rusia. La integración de los elementos *regenerables* del campo enemigo no suponía la asimilación del antagonista absoluto:

22. El guion fue escrito por el propio Francisco Franco, firmando con el pseudónimo de Jaime de Andrade. La afición cinéfila del dictador y su creencia en el poder del cine como instrumento ideológico enlaza aquí con Mussolini, que ordenará la creación de los estudios Cinecittà en 1937. La frase con que saludó su inauguración fue: «La cinematografía es el arma más fuerte». Véase Aguilar & Cabrerizo (2020), «El cine italiano bajo el fascismo: propaganda, teléfonos blancos y protorrealismo», *Dirigido por*, 511 (noviembre de 2020), p. 40.

> Por eso, cuando se pensaba en la España futura, se contaba siempre con una gran parte del enemigo al cual se le podían negar todos los derechos salvo el de regenerarse, y al que era injusto confundir con los equipos complementarios del komintern; con los asesinos, con los fanáticos, con toda la hez de los bajos fondos, cubiertos de galones, y a los que habría que arrojar al Mediterráneo (Neville, 1941: 24).

En este punto, estimamos necesario concretar algunos aspectos generales de la propaganda. Los discursos de guerra establecieron dos identidades que se presumían representantes de la comunidad nacional en su conjunto contra un enemigo externo apoyado por unos aliados internos influyentes, pero minoritarios. En particular, el bando nacional definía una contienda entre el pueblo mayoritariamente católico y una minoría extranjera al servicio del marxismo internacional; un conjunto difuso de fuerzas internacionales antiespañolas dirigidas por Moscú y círculos masones o judíos que se valieron del odio de las masas desclasadas para llevar a cabo sus fines (Cruz, 2006: 306). En el bando republicano, la concepción del conflicto en términos de clase –fundamentalmente de las organizaciones socialistas, anarquistas y comunistas– fue paulatinamente difuminándose en una retórica democrático-popular, de corte transversal, contra el invasor y la barbarie fascistas. Por su parte, en el bando nacional, el ideal negativo –la representación de una patria dividida y destruida por el comunismo– fue la principal cohesión entre un conglomerado de fuerzas e intereses divergentes –católicos, monárquicos, falangistas– y que, en principio, se decía defensor del Estado republicano contra el comunismo (Sánchez Biosca, 2006: 39). Un examen detallado de las propagandas demuestra que los marcos de definición del amigo y el enemigo se matizaron, modularon e, incluso, mutaron en su desarrollo a lo largo de tres años de conflicto.

En líneas generales, los bandos basaron su unidad en un antagonismo que enfrentaba a la comunidad nacional contra un enemigo minoritario externo. A partir de 1937, cuando se unificó el bando nacional en torno a Franco y Falange Tradicionalista de las JONS y el republicano disolvió los últimos reductos revolucionarios del nordeste peninsular, se agudizó la disputa por el sentido del conflicto y, fundamentalmente, por la representación exclusiva de la patria. Disuelto en la retórica del Frente Popular el discurso de clase, la propaganda republicana apeló a todos los patriotas, que más allá de su procedencia social, partidos e, incluso, de sus creencias religiosas, defendieran la independencia de España del colonialismo extranjero fascista. La finalidad era dividir a un enemigo cuyo edificio propagandístico se sostenía sobre la defensa de la integridad territorial, el orden y el credo religioso más arraigado. De manera similar, en el bando nacional se desarrolló otro discurso de *integración* del adversario que apelaba a aquellos tras las líneas enemigas que, pese a su anterior filiación

republicana –cabe señalar que inicialmente los golpistas lanzaron proclamas con vivas a la República–, vieran las fallas de un sistema republicano agonizante sometido al poder de los sindicatos y la Internacional Comunista. Estos eran las fuerzas del orden (Guardia de Asalto y militares republicanos), los legisladores, los militantes republicanos anticomunistas o, en un sentido más amplio, todos aquellos ciudadanos que sufrían las privaciones de la guerra y que anhelaban una solución final del enfrentamiento. A estos sectores se dirige gran parte de la producción propagandística de Neville, cuya obra escrita y filmada demuestra un conocimiento minucioso del sustrato ideológico-político del denominado republicanismo moderado y de las contradicciones internas del bando enemigo[23].

Mientras que la película no nos dice mucho sobre los orígenes ideológicos de los personajes, en la novela *Frente de Madrid*, publicada en 1941 –antes como *Carmen fra i rossi: racconto del fronte di Madrid* (1939)–, sabemos que el protagonista había simpatizado con la causa de la generación *equivocada* y que su novia, Carmen, lectora de *No importa* y *Arriba*, había sido la razón de su conversión: «le entraban accesos de risa cuando Javier le hablaba del Parlamento, y suavemente, como a un enfermo, le iba diciendo la verdad» (Neville, 1941:13). Y esta mención al pasado concreto del protagonista se generaliza cuando el novelista describe del siguiente modo a los combatientes del frente de Moncloa: «en el frente no interesaba el pasado, sino el presente y el porvenir. Casi todos traían a rastras alguna memoria infeliz de un pasado imbécil» (Neville, 1941: 14). De este modo, el escritor nos presenta a unos personajes que venían de la *mentira* del periodo de *putrefacción* republicano-democrático y que abrazarían «la Verdad Suprema» falangista de la nueva generación (Neville, 1941: 12); una oposición o dicotomía pasado-presente/decadencia-esplendor en la línea de Guillén Salaya –*Los que nacimos con el siglo* (1953)–. No obstante, en la obra de Neville, estas conversiones de antiguos republicanos no se limitan solo a un apunte biográfico, un error de juventud; sino que forman parte de una concepción más compleja del campo enemigo.

Las páginas iniciales de la novela nos describen un frente de combatientes republicanos hastiados de la propaganda de la «komitern» (Neville, 1941:

23. El republicanismo conservador, o moderado, cuyo exponente periodístico era el diario vespertino *Ahora* de Manuel Chaves Nogales. La denuncia de la polarización y la intransigencia no solo fue contemplada por los relatos de los horrorizados por la violencia política de unos y otros –la novela paradigmática del citado periodista, *A sangre y fuego*–, sino que también fue objeto de atención de las propagandas de los contendientes. Republicanos y nacionales denunciaban la intransigencia y el fanatismo de las retaguardias enemigas al tiempo que propagaban, en radio y prensa, la integración del adversario arrepentido dispuesto a arrojar al invasor de España.

22), deseosos del «triunfo del Ejército de Franco» (Neville, 1941: 23) y, por ello, envidiosos de las condiciones materiales de sus oponentes, con los cuales confraternizan entre conversaciones anodinas sobre toros y flamenco. Como en otras obras de Neville, observamos casos particulares de estos desafectos y conversos: funcionarios del Estado antiguamente leales identificados con los nacionales; intelectuales arrepentidos de un pasado erróneo; y milicianos confundidos ante los asesinatos sumarios de sus camaradas. Este último es el caso del «pobre, pero honrado obrero»; el consejero de la Casa del Pueblo, anteriormente citado, que se congratulaba por los avances del ejército de Franco (Neville, 1939: 50). En otro relato de guerra, *Novela de la revolución en Madrid* (julio-agosto de 1937), publicado en el número 4 de *Vértice*, el protagonista se reencuentra con un antiguo profesor. Ante la pregunta del porqué de su persecución siendo un «republicano, demócrata, un antiguo liberal», el maestro le advierte que no mencione eso en público, ya que las milicias podrían identificarle y apresarle. He aquí una de estas diferencias con respecto a otras ficciones de guerra. En el mismo relato, aparece otro fugitivo, un antiguo magistrado que, desencantado con el devenir del régimen que había apoyado, definía la contienda en los siguientes términos: «esto no es una guerra civil ni una guerra política, es un caso de justicias y ladrones, son las personas decentes de un país que se sublevan contra los asesinos y los ladrones, eso es todo» (Neville, 1937). En este punto, hay que recordar las propagandas iniciales del golpe de Estado del 18 de julio de 1936, llamando a todas las fuerzas del orden a defender la República contra la anarquía y la invasión del comunismo. Neville se vale de estos tipos otrora republicanos para apelar a un antiguo republicanismo de orden. Pero, además, denunciando la persecución de los ideológicamente reconocidos *liberales* y *demócratas*, el escritor pretende exponer las contradicciones del discurso del bando republicano, fundamentado en la defensa del orden constitucional y la democracia.

Estos personajes podrían ubicarse en un sector del republicanismo favorable a la rectificación del régimen del 14 de abril, a saber: aquel que sostenía que, inicialmente, la República era un proyecto deseado y deseable para el país, pero que el desarrollo del mismo protagonizado por políticos arribistas y su *puesta al servicio* de la ideología marxista, habían acabado por frustrarlo[24]. El

24. Cabe recordar el famoso discurso de Primo de Rivera en el parlamento en 1934, homologando las dos últimas grandes experiencias fracasadas que habían acaecido en España: la de su padre –el dictador Miguel Primo de Rivera– y la republicana, censurado por la minoría tradicionalista en el parlamento que sustentaba económicamente al partido fascista; o que, en Falange, antes Fascismo Español, militaron desafectos orteguianos que se iniciaron en el menos conocido Frente Español.

falangismo al que llama el magistrado perseguido de *Novela de revolución de julio en Madrid* se nutre principalmente de estos postulados:

> –¿Pero usted no creyó en la República?
> –Sí señor, y solo hice mal a medias; gracias a ella ha surgido la tercera solución, Falange. En Falange está resumida la parte sana de las aspiraciones que teníamos los que quisimos la República: ahora… que hemos tardado en comprender (Neville, 1941: 158).[25]

Este recurso de anagnórisis es bastante recurrente en la obra de Neville. Comprendemos que no se trata de una apología de la etapa republicana que le sirve como un contrapunto de una nostalgia pasada sin odios entre clases, sino la apelación en época de guerra a los sectores discordantes de un bando leal en lenta descomposición. De regreso a la escena conclusiva del film y de la novela, interpretaríamos que el reconocimiento final entre los dos soldados que supondría la unidad entre la España *nacional* y la de los *buenos republicanos*, es un recurso de integración del enemigo presente en las propagandas de ambos bandos al final de la contienda. El autor madrileño se vale de tipos representativos del republicanismo –la pequeña burguesía urbana democrática y liberal a la que apelaba el Frente Popular: policías, funcionarios o docentes–, que son asociados al enemigo *fascista* y perseguidos por los marxistas bolchevizados –el Estado y aparato represivo realmente existente– y *reaccionario*, con el objetivo de limitar cuantitativamente a un enemigo minoritario y de expandir el radio populista del denominado Movimiento Nacional.

*Facistas y antifascistas*

Hemos analizado la visión de *Frente de Madrid* del campo enemigo y la integración retórica de los elementos republicanos en el bando nacional. En este apartado, contextualizaremos, ambas película y novela, en términos de fascismo y antifascismo, como producto de la división de España en dos grandes bandos antagónicos de resonancias universales. Los historiadores han discutido las diferencias doctrinales entre el fascismo y las derechas conservadoras, que

25. En este relato corto, Neville combina con cierta habilidad la nueva militancia falangista con una nostalgia por la España pre-1931, la de la Restauración; etapa previa, desde la perspectiva del personaje principal, al país de odios clasistas del periodo republicano. Esta visión del conflicto y de la causa contra un enemigo común –más que a favor de un ideal positivo que, por otra parte, sí se manifiesta en su literatura de guerra– también se expresa en una entrevista posterior: «Como buen español, luchaba más en contra que por. Luchaba en contra del porvenir que me habían hecho entrever los siete meses de Frente Popular y por recuperar la paz y la tranquilidad que había conocido hasta 1931» (Neville, 1999: 77).

podemos enumerar a partir de una serie de oposiciones simples: laicismo vs catolicismo; estatismo vs capitalismo; revolucionarismo vs conservadurismo, etc. Más allá de estas diferencias de método y fines, aún discutidas, podríamos afirmar con segura rotundidad que la derrota de los fascismos en Europa y la disolución de partidos y regímenes *fascistizados* por todo el continente, convirtió al fascismo en una ideología y, fundamentalmente, en un significante omitido y rechazado por, incluso, derechas populistas, xenófobas y ultranacionalistas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, entre el comienzo de la Guerra Civil y las primeras etapas de la II Guerra Mundial, el ideal fascista en términos absolutos o genéricos, sin elementos destacables de disensión con otras familias ideológicas o compañeros de viaje, tuvo su época de mayor apogeo. Este contexto de fascistización –o «fascist feeling» (Finchelstein, 2014: 39)– se sitúa entre el momento en el que los sublevados se identificaron con un espíritu de época cuyo ideal eran Alemania e Italia contra el Frente Popular y la URSS y cuando, en el transcurso de la contienda y ante una inminente victoria de las fuerzas aliadas que ponía en jaque la supervivencia del régimen, la prensa franquista comenzó a negar cualquier semejanza con el nacionalsocialismo o el fascismo (Lazo, 1995).

El año de realización de la película de Neville (1939) la sitúa, precisamente, en el cénit del proceso de fascistización en España y Europa, después de la firma del Pacto de Múnich, el hundimiento de la República y el establecimiento definitivo de la dictadura de Franco. Este proceso debe comprenderse en un sentido amplio, como paradigma internacional contra una conspiración universal –en términos absolutos de civilización y barbarie; nación y anti-nación; antibolchevismo y marxismo, etc.–, y no tanto como un conjunto de elementos definitorios no asimilables ideológica y políticamente por los idearios de otras derechas conservadoras, católicas, tradicionalistas, etc. En esta tendencia genérica fascistizante comprendemos la ficción propagandista de Neville, un creador del que se cuestiona su compromiso fascista o falangista –tenía simpatías republicanas y llegó a estar afiliado en Izquierda Republicana– y que, tanto en la preguerra como en la posguerra, no se caracterizó precisamente por ser una artista *engagé*.[26] Con todo ello, entendemos que en *Frente de Madrid*, el autor se vale de una estrategia propia de la retórica de las derechas desde la primavera de 1936: el antifascismo *rojo* no contrarrestaría a un fascismo objetivamente

26. En el aspecto estético, el cine de Neville era la antítesis del canon cinematográfico fascista que se fue estableciendo a principios de 1930. *Terra madre* (1931), largometraje de Alessandro Blasetti, resaltaba la vida rural contra la decadencia de la urbe. Véase Ben-Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities: Italy 1922-1945*, Los Angeles, University of California Press, 2001, pp. 80-83.

Fig. 3. Fotograma de *Frente de Madrid* (1939).

definido –es decir, un falangismo con un discurso netamente hostil al régimen republicano, con sus milicias, o flechas, en ejercicio constante de la violencia contra sus adversarios políticos–, sino que sería la condición de posibilidad de un *fascista* forzosamente interpelado a través del robo de sus propiedades y el asesinato de sus seres queridos. En este sentido, el vilipendiado como *facista* –utilizando el metaplasmo popular habitual en el lenguaje miliciano– sería un sujeto pasivo de la denuncia y violencia arbitraria de las milicias antifascistas, que calificarían como tal a todo aquel español –generalmente urbanita de clase media– que mostrara una mínima disensión ideológica, que no siguiera la ortodoxia de unos modos de sociabilidad artificialmente impuestos o que, simplemente, se cruzara en su camino.[27] Una línea de propaganda que podría resumirse en el discurso en el parlamento de Gil Robles en la primavera de 1936: «ustedes [los republicanos y los socialistas] han creado el fascismo». Entendemos que esta sentencia resume cómo el autor y cineasta representa la fascistización –falangización– de sus caracteres de ficción, siempre en relación con su némesis antifascista (figura 3).

27. Véase el noticiero humorístico «Parapeto» del 8 de agosto de 1937 de *La Ametralladora*, en el que se reportaba en clave de humor sucesos del campo enemigo: «un faccioso acaparaba» en su casa con daño de los restantes miembros de la comunidad comunista. Y en la lista de los géneros incautados figuraban –palabra de honor– dos chorizos, medio kilo de harina y otro de garbanzos».

Neville había sabido utilizar en algunas de sus narraciones ciertos lugares comunes en la propaganda nacional y de otros testimonios salidos del campo enemigo que denunciaban los excesos de las milicias y sus dirigentes frente a una población desposeída y hambrienta (García Trapiello, 1994; Seidman, 2002). En el inicio de la ya citada *Novela de revolución de julio en Madrid*, una potencia extranjera e incivilizada conquista la capital de España, forzando a los madrileños a adoptar una cultura exógena. De este modo, los habitantes de la ciudad, que malvivían en la retaguardia, a fin de evitar su fusilamiento, tenían que renunciar a su estilo de vida para adoptar unos impostados modos de sociabilidad *antifacista*[28]. Este patrón emparenta la obra de Neville con otros títulos de la propaganda falangista, pero, principalmente, con el grupo de San Sebastián, a través de publicaciones como *Vértice* o la revista de humor *La Ametralladora*[29]. Un ejemplo gráfico del humor *nacional* lo observamos en el relato de Tono y Mihura publicado en *Vértice*, «La universidad de la evasión», donde se describe a unos personajes de la burguesía madrileña que atienden a cursos acelerados de insultos para confundirse con las masas revolucionarias. En el Madrid *rojo*, como podemos observar en otra caricatura con la misma autoría, la palabra «pan» refiere al sonido de los disparos –«¡Pam!»–. La tira cómica denuncia la escasez de los productos de primera necesidad y una violencia política sin límites. En estos ejemplos observamos que, más allá de la identificación con la simbología y el credo político de los *fasciosos*, en ellos prevalece la descripción negativa del adversario; el descrédito de los antifascistas, sus mismos discursos y proclamas llevados al terreno de lo absurdo.[30]

Este componente irónico y farsesco se observa en *Frente de Madrid* cuando la protagonista le cuenta a su amado, entre risas, cómo burlan el control de las milicias y sus chivatos haciéndose pasar por antifascistas. En la película, aparecen una serie de estereotipos visibles en otras cintas y relatos de ficción propagandísticas –*Madrid, de corte a checa*, de Agustín de Foxá, o *Checas de Madrid*, de Tomás Borrás– que abundan en la ridiculización y animalización

28. En el bando republicano, la propaganda patriótica antifascista también expone los sufrimientos de la población y advierte que la colonización de los alemanes e italianos supondría el desarraigo de los españoles de sus tradiciones y costumbres.
29. Conformado, junto a Neville, por creadores como Antonio Lara, alias «Tono», o Miguel Mihura, alias «Lilo», quienes formarán un tándem firmando como «Tomi-Mito» (Fernández, Aguilar & Cabrerizo, 2019, 158).
30. La denominada *otra Generación del 27*, como Mihura o Tono, quienes se habían caracterizado previamente por un tipo de creación humorística absurda y sin tintes políticos, o por ser más precisos, partidaria de uno u otro signo. Véase González-Grano de Oro: *El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid: Polifemo, 2004.

Fig. 4. Viñeta de K-Hito en *La Ametralladora* (n.º 13. 11 de abril de 1937) y fotograma del «Shang Hay» en *Frente de Madrid* (1939).

de los *rojos*, asociados, no tanto al proletariado, sino a una clase parasitaria; lumpen. Estos personajes y su ambiente social decadente, se reproducen en la novela y el film. Un ejemplo paradigmático lo constituye la escena del café *Shang-hay*, donde Pepita Granada, *bailarina antifascista*, ameniza a un conjunto de ebrios milicianos, en su mayoría, de origen extranjero (Figura 4). Frente a estos personajes, solemos encontrar al tipo ideal del bando nacional: luchador y patriota, enemigo de las comodidades del mundo moderno, dispuesto a sacrificar su bienestar emocional y material por la causa. Sin embargo, como observábamos anteriormente, los protagonistas de Neville concuerdan con otro tipo diferente del abnegado quintacolumnista de otras ficciones falangistas: en estos personajes, cultivados y cosmopolitas, se infiere una actitud de distancia e ironía hacia los atolondrados e ignorantes enemigos de la burguesía, en línea con el humor de *La Ametralladora*. En la secuencia del registro en el apartamento de Carmen, el jefe de la cheka, obstinado en encontrar la prueba del delito, le advierte a su subordinado sobre el peligro del objeto descubierto: un secador de pelo. «¡Ten cuidado! ¡A saber lo que es!», exclama mientras da la orden de requisarlo (Figura 5).

La intencionalidad del film es, como reza el título para la versión en alemán –*In der roten Hölle*, o *En el infierno rojo*–, representar la tragedia de los ciudadanos sometidos a la disciplina antifascista. Como desarrollamos previamente, el proceso de unidad entre fuerzas de diferente signo ideológico –que terminó con el mando absoluto de Franco tras la unificación–, se sustentó fundamentalmente en el ideal negativo de la España del *terror rojo*; la España de los antifascistas. El antifascismo, a partir de la política de unidad del Frente Popular, había transcendido en ideal genérico por la humanidad, la democracia y la cultura contra la barbarie y el terrorismo del imperialismo italo-alemán. Neville trata de subvertir el significado de la lucha universal entre el fascismo

Fig. 5. Fotograma de la redada en *Frente de Madrid* (1939).

–sinónimo de guerra– y el antifascismo –análogo a los vocablos positivos previamente expuestos–. En un artículo dedicado a la represión en la zona republicana titulado *La cheka de Vallmajor*, figura una ilustración representando la prisión que es fielmente llevada a la película (Figura 6).[31] Neville denuncia una violencia sistemática que no es producto de la acción arbitraria de las partidas milicianas a principios de la guerra. Desde esta visión, el Estado republicano habría orquestado una represión indiferente de fascistas y no fascistas, con unos métodos de confinamiento y tortura insólitos. Los horrores de la retaguardia llevados a la ficción de *Frente de Madrid* son utilizados con el fin de socavar las bases ideales del antifascismo[32].

Neville intenta contrarrestar el efecto disuasorio del discurso internacional antifascista que había logrado unificar al heterogéneo conjunto de fuerzas leales[33]. Opuestamente, en sus relatos de la contienda, el autor presenta a los antifascistas como, precisamente, la barbarie y el terrorismo atribuidos

31. En *Vértice*, marzo de 1939. Las páginas de la revista no vienen numeradas.
32. Según Aguilar, se trata «un alegato en contra de los visitantes internacionales que bailan y meriendan en el Ritz mientras en las cárceles del bando republicano se tortura». En definitiva, «un memorial de los horrores de la guerra» (2007).
33. Véase García, H. (2014), «¿La república de las pequeñas diferencias? Cultura(s) de izquierda y antifascismo(s) en España, 1931-1939», *Del franquismo a la democracia, 1939-2013*, en Manuel Pérez Ledesma e Ismael Saz (coord.), Madrid, Marcial Pons, pp. 207-237.

Fig. 6. Ilustración para el artículo de «La cheka de Vallmajor», de Edgar Neville, en *Vértice* (marzo de 1939) y fotograma de *Frente de Madrid*.

al fascismo por el Frente Popular; un bando republicano donde campan a sus anchas criminales que, con la mera pronunciación del adjetivo *fascista*, pueden acabar con la vida de cualquiera independientemente de su clase social, creencias o ideología. En la secuencia de la redada anteriormente referida, la portera advierte al chekista que en el edificio en el que vivía Carmen, «todos son fascistas». De manera similar, el cuento del cineasta, *Las muchachas de Brunete*, recrea también esta definición del fascista basada en argumentos falaces o, directamente, en señalamientos arbitrarios. Al tomar el pueblo, los brigadistas republicanos ordenan asesinar a todos los heridos del hospital, al ser también acusados de fascismo. Precisamente, al principio de la cinta, podemos ver a Javier junto a un cartel que reza «más vale que mueran cien inocentes a que se salve un solo fascista». La sentencia de Pasionaria, interesadamente modificada, reitera la intención de Neville de señalar la carga difamatoria del término, aplicado sistemáticamente, y aleatoriamente, a la población de la retaguardia.[34] En este sentido, el fascismo de *Frente de Madrid* recurre, si se nos permite el artificioso compuesto, un anti-antifascismo justificado en una violencia preexistente cuya base ideológica elemental sería un antagonismo genérico de civilización contra barbarie.

La denuncia de la propaganda franquista no pretende asociar la barbarie tanto al proletariado, como a una clase lumpen a las órdenes de las élites políticas y culturales del antifascismo internacional, con sus redes de solidaridad y organizaciones de intelectuales contra la guerra. Es precisamente en esta dirección cómo se representa a un grupo de mujeres decorosamente

34. La frase se pronunció en un mitin en Valencia, en 1938: «Más condenar a cien inocentes, a absolver a un solo culpable».

Fig. 7. Fotograma de *Frente de Madrid* (1939) e ilustración de Miguel Mihura para *La Ametralladora* (número 33, 12 de septiembre de 1937).

vestidas en una trinchera republicana para presenciar las maniobras militares en el frente. En este caso, se trata de las «señoras de la prensa» que «vienen a divertirse». Al tiempo que ridiculiza la participación femenina en la vanguardia enemiga, esta escena denuncia la presencia de las intelectuales antifascistas invitadas a observar la tragedia del conflicto como si de un espectáculo de variedades se tratara. De nuevo aquí, es imprescindible la sátira de Mihura en *La Ametralladora*. En la portada del número publicado el 12 de septiembre de *La Ametralladora*, figuran los monigotes de unas milicianas de CNT-FAI acompañadas de una anciana que, tras la trinchera, contempla el tiroteo sin desatender sus labores domésticas (Figura 7)[35].

En definitiva, tanto la novela como la película transmiten una visión del conflicto ahormada por la propaganda franquista, pero que además cuenta con peculiaridades propias del autor que se adaptan a las necesidades ideológicas y partidarias del naciente régimen. Estas son un humor absurdo, heredado de *Gutiérrez* y trasladado a la revista de trinchera *La Ametralladora*, más efectivo que otras propagandas más significadas con el nacionalcatolicismo a la hora de transmitir los lugares comunes que minaban la unidad del bando republicano: disidencias ideológicas, abandonos, escasez de alimentos y represión política. Del mismo modo, el toque Neville transmite la obra literaria y al largometraje una estética elitista y cosmopolita, a tono con los diseños publicados en *Vértice*, que diverge de los moldes artísticos implantados por los totalitarismos a partir de la década de los treinta. La última característica analizada refiere a la propia

35. Otra película de propaganda como *Sin novedad en el Alcázar* también recrea en similar tono farsesco la asistencia a Toledo, en 1936, de las principales figuras de la política e intelligentsia antifascistas a la demolición de la histórica academia militar, entre las que se incluyen unas burguesas antifascistas presenciando la detonación.

circunstancia biográfica del autor, a caballo entre sus simpatías republicanas precedentes y sus nuevas convicciones antirrepublicanas. En este sentido, su experiencia en el campo republicano y su conocimiento del discurso humanista y antifascista que se propagaba por la prensa mundial fueron decisivos a la hora de representar la división en el bando antagónico y de victimizar a la población de su retaguardia.

## Bibliografía citada

AGUILAR, S. (2007), «Neville secreto», en Juan A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville* (pp. 55-83). Málaga: Instituto Municipal del Libro [consulta: 22 marzo 2021].

AZNÁREZ, J. J. (2017), «Matices en el 39», *El País*, 3 de noviembre: https://elpais.com/cultura/2017/11/03/television/1509726505_335768.html [consulta: 26 enero 2022].

BURGUERA NADAL, M. L. (1999). «Edgar Neville: aquel brillo en la mirada», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 82-91.

BURGUERA NADAL, M. L. (2001), «Los relatos de guerra de Edgar Neville: *Frente de Madrid* (1941)». En Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), *XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas III* (pp. 109-116), Nueva York: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs. Consultado el 8/07/2020. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6831

CABRERIZO, F. (2004), «*Frente de Madrid*: un primer (y frustrado) intento de apertura hacia un cine de reconciliación nacional», *Mundaiz* (67), San Sebastián, Universidad de Deusto.

CABRERIZO, F. (2007), *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial.

CASANOVA, J. (2010), *The Spanish Republic and Civil War*, New York, Cambridge University Press: https://www.cambridge.org/core/books/spanish-republic-and-civil-war/34579D5589717B5C272700D4996B4EBE

CASTRO, A. (1999), «El cine de Edgar Neville», en José María Torrijos (coord.), *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada* (95-125), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

FERNÁNDEZ-HOYA, AGUILAR & CABRERIZO (2019), *Tono, un humorista de la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.

FINCHELSTEIN, F. (2019), *From Fascism to Populism in History*, University of California Press. Consultado el 21/01/2020. Disponible en: https://www-degruyter– com.proxy.lib.umich.edu/viewbooktoc/product/531413

GARCÍA TRAPIELLO, A. (1994), *Las armas y las letras*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.

HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN, B. & Justo Álvarez, J. (2020), «¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios», *Área Abierta*: Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 20 (3), 275-300. Consultado el 16/03/2021. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/arab.68998

LAZO, A. (1995), *La Iglesia, la Falange y el fascismo (Un estudio sobre la prensa española de posguerra)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MARTÍNEZ, J. (2009), «Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* (21), pp. 117-139.

MONGUILOT BENZAL, F. (2007). «Volver al frente: reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville», En J. A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville* (pp. 145-166), Málaga: Instituto Municipal del Libro. Consultado el 16/03/2021. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5561896

NEVILLE, E. (1939), «La cheka de Vallmajor», *Vértice*, 03/1939 (20), pp. 45-46.

NEVILLE, E. (1939), «Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid», *Nuova Antologia rivista di lettere, scienze ed arti*, 16/01/1939 (17), pp. 197-336.

NEVILLE, E. (1941), *Frente de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.

NEVILLE, E. (1962), Entrevista en el diario *Pueblo*, en Gómez Santos, Marino, «Entrevista a Edgar Neville», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 61-80.

NEVILLE, E. (1963). *Flamenco y cante jondo*, Madrid, Rey Lear, 2006.

NEVILLE, E. (2013). *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PÉREZ PERUCHA, J. (1982), *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci.

PÉREZ PERUCHA, J. (1999). «Años de incertidumbre», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 150-156.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2007), *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2011), *El pasado es el destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española: el mito de la memoria,* Madrid, Alianza.

SANZ DE SOTO, E. (1999), «Ni comunista, ni fascista, sino todo lo contrario», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 56-60.

SEIDMAN, M. (2002), *Republic of Egos: A Social History of the Spanish Civil War*. University of Wisconsin Press. Disponible en: http://ebookcentral.proquest.com/lib/umichigan/detail.action?docID=3445070

TORREIRO, M. (2009), «Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma», *Secuencias: Revista de historia del cine*, (29), 2009, pp. 78-87.

TORRIJOS, J. M. (1999), *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.