

# EXPIACIÓN Y POLÍTICA PENITENCIARIA: ALARCÓN EN EL CINE FRANQUISTA DE LOS CUARENTA

EMETERIO DIEZ PUERTAS

Universidad Camilo José Cela (UCJC)

Email: [ediez@ucjc.edu](mailto:ediez@ucjc.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>

Recibido: 24 noviembre de 2023

Aceptado: 9 de enero de 2024

Publicado: 20 de diciembre de 2024

## Resumen

A mediados de los años cuarenta, el cine franquista adapta una serie de novelas de Pedro Antonio de Alarcón. Entre ellas están *El escándalo* (1943), *El clavo* (1944) y *La Pródiga* (1946). Las tres tienen, como cronotopo, el camino de la vida y, como motivo literario, la expiación. Nuestra hipótesis es que estas películas explican al espectador de entonces la política de castigo e indulto que el régimen había adoptado con los presos republicanos. Una política marcada por una coyuntura internacional muy difícil, pues cada vez es más evidente que el Eje perderá la II Guerra Mundial y se presiona a los aliados para que invadan España. En concreto, veremos que a una política penitenciaria donde el delito se equipara al pecado le corresponde un relato cinematográfico basado en el cronotopo del camino de la vida. Este relato nos presenta a unos personajes pecadores o culpables, trasunto de los presos y exilados republicanos, que en el transcurso de la trama reconocen su culpa y un sacerdote les indica cómo expiar la pena y redimirse.

**Palabras clave:** Cine Franquista, Expiación, Pedro Antonio de Alarcón, Represión, Sacerdote.

## EXPIACIÓ I POLÍTICA PENITENCIÀRIA: ALARCÓN AL CINEMA FRANQUISTA DELS QUARANTA

## Resum

A mitjans dels anys quaranta, el cinema franquista adapta una sèrie de novel·les de Pedro Antonio de Alarcón. Entre elles hi ha *El escándalo* (1943), *El clavo* (1944) i *La Pródiga* (1946). Totes tres tenen, com a cronotop, el camí de la vida i, com a motiu literari, l'expiació. La nostra hipòtesi és que aquestes pel·lícules expliquen a l'espectador d'aleshores la política de càstig i indult que el règim havia adoptat amb els presos republicans. Una política marcada per una conjuntura internacional molt difícil, ja que cada cop és més evident que l'Eix perdrà la II Guerra Mundial i es pressiona els aliats perquè envaeixin Espanya. En concret, veurem que a una política penitenciària on el delictes s'equipara al pecat, li correspon un relat cinematogràfic basat en el cronotop del camí de la vida. Aquest relat ens presenta uns personatges pecadors o culpables, transsumpte dels presos i exilats republicans, que en el

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.205-237>

Copyright © 2024 Emeterio Diez Puertas

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

transcurs de la trama reconeixen la seva culpa i un sacerdot els indica com expiar la pena i redimir-se.

**Paraules clau:** Cinema Franquista, Expiació, Pedro Antonio de Alarcón, Repressió, Sacerdot.

## ATONEMENT AND PENITENTIARY POLICY: ALARCÓN IN THE FRANCOIST CINEMA OF THE 1940s

### Abstract

In the mid-1940s, the Francoist cinema adapted a series of novels by Pedro Antonio de Alarcón. Among them are *El escándalo* (1943), *El clavo* (1944) and *La Pródiga* (1946). In all three the chronotope is the path of life, and atonement is their literary motif. Our hypothesis is that these films explain to the viewer of that time the policy of punishment and pardon that the regime had adopted toward Republican prisoners. A policy marked by a critical international situation, as it became increasingly clear that the Axis would lose the Second World War and pressure was being put on the Allies to invade Spain. Specifically, we will see that a penitentiary policy where crime is equated with sin is matched by a cinematic story based on the chronotope of life's journey. This story presents us with sinful or guilty characters, a transcript of the Republican prisoners and exiles who recognize their guilt in the course of the plot. Afterwards, a priest shows them how to atone for their sins and redeem themselves.

**Keywords:** Atonement, Francoist Cinema, Pedro Antonio de Alarcón, Priest, Repression

## 1. INTRODUCCIÓN

Imagine el lector este diálogo entre una persona que ha cometido un presunto delito y otra a la que pide ayuda:

- Yo creí que en su doctrina era más amplio el perdón.
- Tan amplio es como el arrepentimiento.
- Eso significa que me niega usted todo amparo.
- Yo sigo las órdenes de mi superior. Si le molesta mi conducta, puede presentarle a él sus quejas.

¿Quiénes son los personajes de este diálogo? ¿Dos políticos? ¿Un revolucionario y un policía? ¿Un preso que apela a un juez para rebajar la sentencia? No. Son un sacerdote y la amante del rey de Baviera, Lola Montes, en la película de Antonio Román *Lola Montes* (1944). Ella acude al sacerdote para que la salve del odio del pueblo. Está dispuesta a hacer una importante donación de dinero, de forma que el cura pueda reparar un pabellón dedicado a niños desvalidos. Pero el sacerdote le reprocha que solo piense en la salvación de su vida y se olvide de su alma. Lola le

contesta que no se considera culpable de nada y, por lo tanto, de nada tiene que arrepentirse. Sin embargo, al final de la película, Lola Montes descubre que ha sido una marioneta en manos de los “revolucionarios” que conspiran en Europa contra el “orden” y siente vergüenza de sí misma. Entiende y, con ella el espectador, el aforismo que le dice el sacerdote, la voz temática del filme: “El perdón es tan amplio como el arrepentimiento”. O bien: “A mayor arrepentimiento, mayor perdón”. En la última escena, Lola Montes acude de nuevo al sacerdote y tiene lugar este diálogo:

Sacerdote. - No quiero que mis niños reciban dinero de manos de una pecadora. De una arrepentida, sí. Usted sabrá qué manos son las que pretenden entregárselo.

Lola Montes. - Eso solo Dios lo sabe.

Sacerdote. - Pues pregúnteselo a él.

El Sacerdote la invita a pasar a la capilla. Lola Montes lo hace, se arrodilla y mira fijamente a Cristo crucificado. Fin.

El objeto de estas páginas es el estudio de una serie de películas similares a *Lola Montes* y rodadas en la misma época. Nuestra hipótesis es que, en escenas como las descritas, en su discurso sobre la culpa-expiación-beatificación, el franquismo comunica su política penitenciaria con los presos republicanos (Gómez Bravo, 2008; Gómez Bravo & Marco, 2001). Esta política es, aparentemente, muy sencilla: aplicar la doctrina de la Iglesia, según la cual el perdón solo se consigue después de confesar la culpa y de recibir el castigo. En este sentido, la figura clave de estos filmes son dos actantes: el sujeto y el destinatario. El sujeto es un pecador o un personaje que se enamora de una pecadora. En concreto es un ser dominado por la concupiscencia o deseo exacerbado o desordenado de bienes terrenales y, sobre todo, de sexo (destinador). Tiene, lógicamente, un papel muy extenso en el filme. El destinatario es un sacerdote, es decir, lo que este representa: el dogma católico. Aparece en unas pocas escenas, pero fundamentales para interpretar el sentido del filme. El protagonista representa al republicano, manchadas o no sus manos de sangre, juzgado por la Causa General, pendiente de pasar por ella o afectado por otra forma de represión (Aróstegui, 2012). Hay que recordar que, en 1943, había en las cárceles franquistas casi 100.000 presos políticos (Dirección General de Prisiones). El sacerdote, por su parte, es la voz temática, en este caso, la voz del régimen. En 1945, había en España cerca de 87.000 religiosos, 23.000 de ellos sacerdotes, además de miles de militantes de la Acción Católica (Hermet, 1985). Muchos de estos clérigos y seculares trabajaban en las prisiones o las dirigían. En otras palabras, entre ambos actantes se

establece un conflicto que trasciende la trama, pues, como vamos a ver, supone un debate que, salvando las distancias, puede extrapolarse a temas actuales y polémicos como la Ley de Memoria Histórica, la política penitenciaria con los presos de ETA o la ley de amnistía a los independentistas catalanes.

Expondremos esta hipótesis utilizando como marco teórico la Narratología y su aplicación al cine (Diez Puertas, 2006). En concreto, para efectuar el análisis deductivo de los filmes, nos serviremos de tres conceptos: actante (Greimas & Courtés, 1982; Greimas, 1986), motivo (Todorov, 2004; Frenzel, 1980) y cronotopo (Bajtín, 1989). El *actante* es el participante en un programa narrativo. Por ejemplo, sujeto, objeto, oponente... El *motivo* es un elemento narrativo que estructura el relato. Todorov dice que es una proposición narrativa formada por un actante y un predicado: "Juan (actante) es condenado a diez años de cárcel (predicado)". Si esta proposición narrativa se repite con variantes en ese relato o se detecta en otros relatos el motivo pasa a ser un *motivo recurrente*. Y si hasta el argumento se organiza en torno a él aparece el *motivo central*. Tenemos los casos de: el motivo del traidor, de la sed de oro, de la venganza, etc. El *cronotopo*, finalmente, se refiere al marco espaciotemporal del relato y a los vínculos que esos marcos configuran en una obra literaria concreta. Bajtín habla, en relación con la novela, del cronotopo del camino de la vida, del idilio amoroso, del castillo... En nuestro caso, veremos que un actante sujeto cuyo índice o rasgo es el ser un pecador forma parte de un predicado que implica una acción de expiación y, por lo tanto, de sujeto paciente, tanto en el sentido de que sufre la acción de otro como de que esa acción implica sufrir dolor, y lo hace dentro del cronotopo del camino de la vida. Pecador, expiación y camino de la vida, en definitiva, serán las claves de nuestra argumentación.

En cuanto a la metodología emplearemos el estudio de caso. En realidad, hemos descartado del análisis a *Lola Montes*, también a *Espronceda* (1945), *La fe* (1947) y otros títulos que podrían encajar. Para trabajar con una muestra lo más sólida y afín posible, vamos a centrarnos en otras tres producciones del periodo: *El escándalo* (1943), *El clavo* (1944) y *La Pródiga* (1946). Constituyen un corpus común en cuanto que cumplen las siguientes características:

1. Forman parte del llamado cine de levita, es decir, son adaptaciones literarias de textos decimonónicos adscritos al llamado realismo de tesis, relatos que fueron especialmente escogidos por su mensaje católico, de modo que el análisis del filme implica entrar en las características del hipotexto, pues ahí ya está el rasgo formal que aquí estudiamos. En concreto, los tres textos, *El escándalo* (1875), *El clavo* (1881) y *La Pródiga* (1882), son de Pedro Antonio de Alarcón, un novelista con numerosas adaptaciones cinematográficas (Muinel Alarcón; J. M. Company).

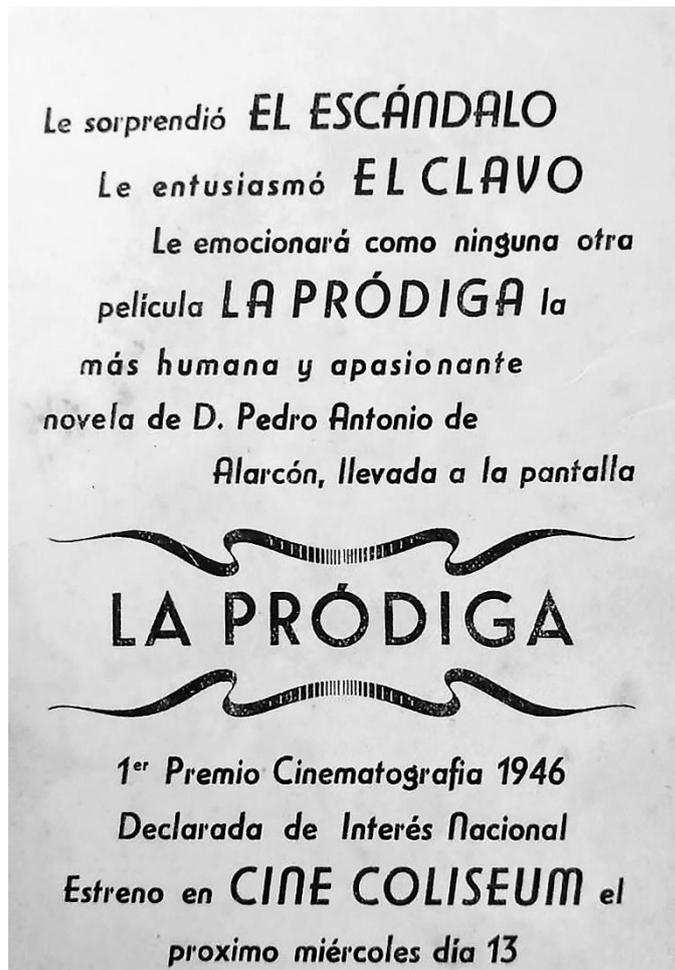


Figura 1: Programa de mano de *La Pródiga*. Fuente: todocoleccion.

2. Desde el punto de vista narrativo, son relatos que: 1) tienen como actante sujeto a un pecador y como destinatario a un sacerdote; 2) están basados en el cronotopo del camino de la vida; 3) se organizan sobre el motivo de la expiación; 4) se comunican mediante un narrador, como si el relato fuese una confesión en el sentido religioso; y 5) cultivan el sentimiento estético del drama amoroso, esto es, tienen por argumento el adulterio o bien amores ilícitos, reales o supuestos, de modo que la acción juega

con la culpa, el dolor y la enmienda, enmienda ante un amor mayor o superior (el amor a Dios o ágape), pues los personajes se ven inmersos en pecaminosos amores prohibidos que provocan la congoja y la lágrima del espectador.

3. Fueron dirigidas por dos de los directores más próximos al ideario del régimen, José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil, y, con la excepción *El escándalo*, porque entonces esta categoría aun no existía, declaradas de Interés Nacional, de modo que su contenido ideológico fue avalado por el régimen. De hecho, una de las consignas del franquismo es llevar a la pantalla la literatura española de profundos valores católicos. Ahora bien, también contaron con el favor del público y la crítica, ya que tuvieron un éxito muy grande en su época y hasta fueron exportadas al extranjero. Es más, hoy son estudiadas como clásicos del cine de aquellos años (González García, 2003; Valenzuela Moreno, 2017).

Por lo que se refiere a la organización del artículo, seguiremos la estructura convencional de estado de la cuestión, resultados, discusión y conclusiones.

## **2. CONTEXTO E HIPOTEXTO: CINE FRANQUISTA Y NOVELA DECIMONÓNICA REALISTA DE TESIS**

El cine franquista de los años cuarenta del siglo pasado podría catalogarse por la vestimenta de los protagonistas: cine de castañuelas (folclórico), de esmoquin (comedia), de sotana (drama religioso), de uniforme (cine de cruzada) o, sin agotar las categorías, cine de levita (drama decimonónico). Las tres películas objeto de estudio son, precisamente, cine de levita: relatos ambientados en el siglo XIX que parten de una prestigiosa base literaria y cuyos personajes masculinos llevan esa prenda de vestir (Moral Roncal, 2015).

En realidad, el cine de levita no es un modelo narrativo español (Font, 1976: 92). En la Italia fascista se cultiva ampliamente y logra algunos clásicos como *Tiempos pasados* (*Piccolo mondo antico*, 1941) y *Un tiro en reserva* (*Un colpo di pistola*, 1941). Se trata de oscuros dramas pasionales situados en el siglo XIX o la *Belle Époque*, con un ambiente pesimista y con personajes melancólicos, locos o asilados en algún lugar. En Italia se habla de cine “caligráfico” porque todo el esfuerzo se pone en reconstruir en los estudios de rodaje la época del 1800 con el fin de ilustrar de forma pictoricista y lo más fielmente posible la fuente literaria de partida. En otras palabras, representa todo aquello contra lo que reaccionará el neorrealismo: fuente literaria, época, afectación, postizos, decorados... (Lourcelles, 1986: 130-131). Lo que sí es propio del cine de levita español es su contenido. En estos momentos, el franquismo encuentra en el siglo XIX el contexto ideal para tratar metafóricamente de su presente. La rivalidad

entre conservadores y liberales, con sus propias guerras civiles a lo largo del siglo, sirve para expresar las causas y consecuencias de la guerra de 1936 mientras la invasión napoleónica permite enunciar la resistencia ante un enemigo exterior (los aliados) que ahora demanda la caída del régimen.

En nuestro caso, los tres relatos objeto de estudio pertenecen a una forma literaria decimonónica llamada novela realista de tesis. Dice Joan Oleza:

Entendemos pues por novela realista de tesis un "género histórico", con un código narrativo propio: estructura compositiva cerrada y trascendente, modalización autoritaria, lector pasivo y adicto, inventario limitado y preciso de conflictos -con centro en el conflicto religioso y ramificaciones en los otros dilemas citados-, prototipos de personajes portadores de valores ideológicos, morales, históricos y hasta metafísicos, cuadros de circunstancias espacio-temporales abstractos -en Galdós, en Alarcón- o simbólico-costumbristas- en el caso de Pereda, etc. Este género narrativo respondió a las necesidades expresivas de un contexto histórico determinado por la Revolución de 1868 y la Restauración de 1875, especialmente en el terreno cultural y religioso, y por las actitudes ideológicas que participaron en el conflicto estético (en un cierto nivel: absolutistas partidarios del Antiguo Régimen, y conservadores y liberales de distinto matiz del Nuevo Régimen; en otro nivel, católicos y librepensadores). (Oleza, 1995: 435)

En efecto, los tres relatos fueron escritos tras el impacto del Sexenio Revolucionario (1868-1874), que muchos franquistas comparan con la República y la Revolución Obrera (1931-1939). Como señala Oleza (1995), la religión era, en el segundo tercio del XIX, el tema candente que aparecía por todas partes: en las tertulias, los corrillos, las comidas familiares, la universidad, los debates políticos y hasta en las formas literarias, ya fuesen novelas realistas de tesis (*El escándalo*, *La Pródiga*), esteticistas (*Pepita Jiménez*), naturalistas (*Tormento*, *La Regenta*), espiritualistas (*Ángel Guerra*, *La fe*) o modernistas (*San Manuel Bueno, mártir*, *Nuestro Padre San Daniel*, *AMDG*).

Esta literatura trasladaba a la ficción el debate sobre el papel de la Iglesia en la sociedad tras la caída del absolutismo y dentro de un régimen liberal que reclamaba reformas que modernizasen el país: condición no confesional del Estado, supresión de órdenes religiosas, abolición de la Inquisición, desamortización, secularización de la cultura, control de la enseñanza por el Estado, etc. Este debate crea una pugna literaria entre dos grandes fuerzas: conservadores y liberales (Zavala, 1971). Los primeros defienden la tradición espiritual católica y representan el pensamiento

reaccionario. Los liberales consideran que el espíritu religioso es compatible con la razón y abogan por un cristianismo laico. Como señala Oleza, este enfrentamiento hace que los autores liberales escriban a favor de la libertad, la revolución, el presente, la ciudad, el progreso, la ciencia, la burguesía y la uniformización cultural mientras los conservadores defienden el orden, la reacción, el pasado, el campo, la tradición, la hidalguía y las costumbres nacionales. Los liberales apuestan por el cambio y los conservadores, actuando a la defensiva, tachan los cambios de destrucción y anarquía social. En unas novelas, los sacerdotes son los baluartes de la fe y en las otras representan el inmovilismo, el oscurantismo, el fanatismo y la intolerancia (Miranda, 1982).

En definitiva, el franquismo encuentra en el dogma de la Iglesia y en su manifestación en forma de literatura decimonónica de signo conservador argumentos contra el marxismo y contra el liberalismo, contra la lucha de clases y contra el hombre-mercancía, contra el ateísmo y contra la “progresía”. Así lo señala Franco cuando sostiene que el Nuevo Estado y la vida española deben seguir un “sentido católico”. El 23 de enero de 1945 decía en el III Congreso Sindical:

El inspirar un sentido católico a todas las actividades del régimen es peculiaridad que nos caracteriza y que nos permite que no se nos confunda. [...] El sentido católico que alumbró toda la vida española es la más sólida garantía para los gobernados contra la arbitrariedad, los excesos, siempre posibles, del poder. (Franco, 1964: 139)

Es más, solo se podía ser español siendo católico porque España había nacido como nación cuando se hizo católica. Igualmente ese sentido católico era lo que hacía que la filosofía, la pintura, la música, la literatura, el teatro, el cine... se distinguiesen como españolas. El 24 de abril de 1938, en la presentación de cartas credenciales por parte del Nuncio del Papa, Franco había dicho:

La religión ha sido crisol de nuestra propia nacionalidad; en sus misterios y en sus dogmas se inspiraron en los siglos más gloriosos de nuestra Historia el talento especulativo de nuestros filósofos, el género lírico y dramático de nuestro poetas, la emoción artística de nuestros grandes pintores, y esas obras simbólicas, incorporadas ya al pensamiento universal, que coronan las más altas serranías del genio español; todas ellas son esencialmente cristianas. (Franco, 1964: 139)

Pero el movimiento católico no solo aporta el ideario del régimen, pues derrotado el fascismo en la Segunda Guerra Mundial, sus creencias constituyen la principal fuente de doctrina ideológica. Además los católicos controlan el aparato

para divulgarlo. Los católicos ocupan importantes puestos en la política, la economía y la vida intelectual y cultural del país (Hermet, 1985: 224). Los católicos, de hecho, dominan buena parte de los medios de comunicación, incluido el cine (Martínez Bretón, 1987; Sanz Ferreruela, 2013), además de la educación, las costumbres, etc. No es de extrañar, por lo tanto, que el aparato cinematográfico español de aquel momento tenga un componente ideológico católico, sobre todo, después de que en 1945 Franco entregase su dirección al ministro de Educación Ibáñez Martín. Todas las películas, en definitiva, tienen un sentido católico sin que un título concreto pertenezca al género llamado cine religioso, sin que, necesariamente, el protagonista sea un misionero, el decorado principal nos ubique en una iglesia o en un convento y el tema tenga que ver con los misterios y los ritos religiosos (Viadero Carral, 2016, págs. 197-230). Lo relevante es que la visión del mundo (el sentido católico) del cine franquista se manifiesta en una construcción de sentido (en un contenido y una forma cinematográfica) acorde con la doctrina de la Iglesia. Así sucede a mediados de los años cuarenta con las películas de nuestra muestra. En ellas, el discurso sobre la expiación de los pecados es el mismo que el régimen ha propuesto a los republicanos encarcelados o exilados para salir de la cárcel o regresar al país. De hecho, el régimen avala estas películas por boca de sus dirigentes, de sus periodistas o concediéndolas el premio de Interés Nacional. El pensamiento reaccionario (Herrero, 1970), por lo tanto, se impone en el aparato cinematográfico, cuyo mensaje es: hay que recuperar unas tradiciones que están amenazadas tanto por la revolución marxista y atea como por la modernidad liberal (Rubio Cremades, 2018). Este mensaje cala en el público, que acude en masa a ver las películas objeto de nuestro estudio.

*El escándalo*, en concreto, se estrena el 20 de octubre de 1943 en el Palacio de la Música de Madrid y está 45 días en cartel, es decir, consigue una permanencia similar a la de los grandes éxitos extranjeros. En el estreno, el público, dice Méndez-Leite, “se pone en pie para aplaudir, cuando la proyección termina, entusiasmado y convencido por completo” (1965: 450-451). La crítica, por su parte, considera que su calidad es de tal calibre que marca un antes y un después del cine español. Es una auténtica obra maestra, dicen. La película del año. Puede leerse, por ejemplo, la crítica de Gómez Tello para *Primer Plano* (24-3-1943). Es más, las autoridades franquistas consideran *El escándalo* un paradigma de lo que debe ser el cine de la España de Franco. En este sentido, merece todos los elogios de Patricio González Canales, Jefe Nacional de Propaganda, pues sigue la consigna del régimen de llevar a la pantalla la literatura española de profundos valores católicos. *El clavo*, por su parte, se estrena en Madrid el 6 de octubre de 1944 y está 25 días en cartel. Méndez-Leite dice que es otra

de las grandes películas españolas (1965: 469) y, en efecto, tuvo apasionados comentarios, como los de Gumersindo Montes Agudo ("No dejes de verlo", 13 de octubre de 1944) y J. Blasco ("Sobre *El clavo*", 15 de octubre de 1944) en *Primer Plano*.

Finalmente, *La Pródiga* se estrena en el cine Avenida de Madrid el 27 de

septiembre de 1946 y está 24 días en cartel. Méndez-Leite dice que, en el estreno, "grandes aplausos premiaron la labor de cuantos han hecho posible la gran película española" (1965: 497). Lo mismo señala ABC. La película recibió al final de su proyección una "prolongada y encendida ovación" (27-9-1946: 21).

Figura 2. Página de publicidad publicada en Buenos Aires que da cuenta de cómo el éxito de *El escándalo* abrió las puertas al cine español en la Argentina. Fuente: *Imparcial Films*, 30 de abril de 1945.

### 3. EL TEXTO: EL CAMINO DE LA EXPIACIÓN

Como mencionamos más arriba, vamos a emplear los conceptos de actante, cronotopo y motivo para analizar las películas. En este sentido, el primer resultado de investigación es que las tres películas desarrollan lo que Bajtín llama el cronotopo de la novela costumbrista o cronotopo del camino de la vida (263-282). Bajtín pone como modelo de este cronotopo a *El asno de oro* de Apuleyo y muchas vidas de santos. Bajtín habla de novela costumbrista de aventuras porque la acción tiene lugar en la vida corriente del personaje, pero se narra un fragmento insólito o momento fundamental en el “camino de la vida” del protagonista que implica un viaje y un cambio de identidad, es decir, una peregrinación y una metamorfosis. Son relatos sobre la crisis de identidad del héroe.

En concreto, el actante sujeto vive en “pecado” o en el error, sufre una crisis que le hace ver su culpa y vive un sufrimiento purificador o expiación, pues baja a lo más abyecto de la vida, casi a los infiernos, y, tras el arrepentimiento, renace convertido en “santo”. Al comienzo del relato, por lo tanto, el actante lleva una vida negativa: desenfrenada, voluptuosa, corrupta o, simplemente, superficial. Este pecador suele ser, dice Bajtín, un aventurero, un nuevo rico, un noble que no conoce su origen, un artista, un vagabundo, un criado, un pícaro, una cortesana, una prostituta... En un segundo momento, algo interviene que le hace darse cuenta de sus errores. Puede ser un sueño, un oráculo, un personaje... Lo importante es que el protagonista sufre un duro castigo o alguien muere o se sacrifica para lavar su culpa. Expiar es eliminar la culpa o el pecado mediante el cumplimiento de una pena o el sacrificio de un tercero. En la religión católica son formas de expiación el rezo, la limosna, el ayuno, llevar vestimentas ásperas, la peregrinación, la flagelación, etc. Finalmente, el protagonista cambia y adopta una nueva identidad, una imagen purificada. Hay, por lo tanto, tres bloques dramáticos (error – aventura - cambio) y tres fases de transformación del personaje (culpa – castigo/expiación – beatitud). La expiación, en consecuencia, es, al mismo tiempo, una fase del desarrollo argumental (un actante con un predicado), un motivo recurrente (se da en los tres filmes) y, desde nuestro punto de vista, un motivo central, el que organiza la interpretación de un filme. Como tal motivo lo encontramos tanto en la literatura sagrada como profana, desde el *pharmackos* de los griegos a Jesucristo, que expió los pecados de la humanidad, pasando por el judío errante o Don Juan.

Desde el punto de vista discursivo, este tipo de cronotopo emplea la forma de “proceso penal” (testigos, confesiones, informes, juicios, pruebas...) o la forma de confidencia (carta, diario, rememoración, confesión contrita...) para dar cuenta de esa vida privada y poner al desnudo la naturaleza del hombre. En el primer caso está *El*

*clavo*, en el segundo, *La Pródiga* y la primera parte de *El escándalo* (también *El clavo* si vamos a la novela). Bajtín dice que, gracias a esta forma del discurso, el protagonista observa desde fuera los problemas cotidianos y privados del ser humano con la sabiduría que le ha dado el sufrimiento, pues es un relato de la vida privada íntima de las personas.

Desde un punto de vista actancial (Ubersfeld, 1989: 60-63), veremos que los relatos de Alarcón requieren de tres actantes fundamentales: el pecador (sujeto), la mujer amada en pecado (objeto) y el sacerdote (destinatario). Al pecador, y a los personajes y personas que son como él, la prensa les llamará los Fabianes y los Diegos, dos personajes de *El escándalo* que representan a los liberales y a los materialistas, respectivamente. La mujer amada puede ser objeto y, al mismo tiempo, la persona sacrificada, es decir, el personaje que muere o sufre para que el protagonista tome el buen rumbo. El destinatario es la persona que le señala ese nuevo rumbo. En otras palabras, un sacerdote es quien hace de orientador del sujeto y quién le marca la verdadera meta de la vida, de modo que la construcción de sentido del relato o triángulo ideológico (sujeto – objeto – destinatario) señala que, como decíamos, el protagonista toma el sentido católico de la vida.

Veamos estos elementos en cada uno de los filmes.

### **3.1. “A pagar y purgar lo que no puede remediar”: *El escándalo* (1943)**

José Luis Sáenz de Heredia, guionista y director de *El escándalo*, afirma que no se inspira para hacer esta película en el cine italiano caligrafista. Es un proyecto que surge en 1939, al final de la guerra, mientras aún está movilizado y reside en los cuarteles de Loyola. Ya en ese momento cree que la novela de Alarcón contiene una gran calidad literaria, un enorme interés y “una moraleja edificante”. Pero no es hasta el éxito de *Raza* (1942) cuando retoma el proyecto. El guion definitivo estaba escrito, tras muchas horas de trabajo, en septiembre de 1942, antes del estreno en España de las películas italianas mencionadas (*Primer Plano*, 26-4-1943 y 24-10-1943).

La película, a diferencia de la novela (Alarcón, 1875), comienza con un narrador, Fabián Conde (Armando Calvo, el pecador o sujeto), que cuenta su vida de crápula (su aventura) a un narratario que más adelante descubriremos que es un sacerdote (el destinatario). Esta primera parte de la película corresponde a lo que Bajtín llama la fase de culpa. En efecto, Fabián Conde mata en un duelo a un marido ofendido. Le acompañan como padrinos sus amigos Lázaro (Guillermo Marín) y Diego (Manuel Luna). Estos son de un carácter completamente distinto y actúan como personajes dimensionadores, es decir, expresan distintos contenidos ideológicos en torno al tema del filme. El primero es la voz del orden y la moral. Su pensamiento coincide con el del

sacerdote. De hecho, Lázaro termina tomando los votos religiosos. Diego encarna el oportunismo, el materialismo y el ateísmo.

Después de matar al marido ofendido, Fabián se va a un baile. Allí las mujeres se disputan su compañía y consigue algo de dinero jugando a la ruleta. Luego se va a la casa de la última de sus amantes, Matilde (Mercedes Vecino, la oponente), una mujer casada cuyo marido está destinado en Canarias. Para disimular sus amoríos, Matilde le propone a Fabián invitar a su casa a su sobrina, de modo que las visitas de Fabián parezcan visitas a la sobrina. Pero Fabián se enamora de la sobrina, Gabriela (Trini Montero, el objeto y catalizador) y comienza a cambiar. "Quizás se la merezca Fabián Conde si se decide a no ser Fabián Conde", le dice Diego. Fabián confiesa a Matilde su amor por Gabriela y rompen. Pero ella lo llama poco después porque su marido va a regresar de Canarias y, para acallar los rumores sobre su pasada relación, le propone que se case cuanto antes con Gabriela. Fabián se considera el hombre más afortunado del mundo, pues Gabriela acepta ser su esposa. En un momento en que están solos, Fabián da un último beso a Matilde para agradecerle su generosidad. Pero Gabriela les sorprende y cae desmayada.

A continuación viene la secuencia en la que el protagonista sufre una crisis que le hace ver su culpa y sufre una caída a los infiernos. Fabián, en concreto, se da a la vida destructiva. Se convierte en un borracho y un pendenciero siempre metido en peleas y disputas. Pero aparece un hombre, Gutiérrez (Juan Calvo) que viene a hablarle de su padre, el conde de la Umbría, fallecido hace años y del cual Fabián Conde ha renegado por haber sido un traidor a la patria. Es decir, Fabián Conde es el nombre tras el que se oculta el conde de la Umbría. La acusación de traidor se debe a que su padre era un mujeriego y uno de los maridos de sus amantes montó esa mentira de la traición.

Mediante un salto en el tiempo vemos la historia del general Fernández de Lara, el conde de la Umbría (de nuevo Armando Calvo). Mientras defendía una ciudad del asedio enemigo, tenía amores con la mujer del jefe político y este tramó una venganza que le llevó a la muerte y a que todos le tomasen como traidor, pues se consideró probado que aceptó sobornos para entregar la ciudad. Gutiérrez le dice que puede recuperar el título de conde y los 6 millones de reales de herencia, pero para ello tendrán que ponerse de acuerdo con el marido vengador, es decir, tendrán que inventarse una versión de lo sucedido que contente a todas las partes. Fabián consulta con sus amigos. Diego es partidario del cambalache. Lázaro, que como hemos indicado se meterá a sacerdote y, por lo tanto, es la voz temática católica, se opone, pues, aunque su padre no traicionó a su patria, sí traicionó a su esposa, a su madre. Debe seguir lo que dicta la moral cristiana. Dice:

Lázaro. - Mi opinión concreta es que no puedes aceptar en conciencia la proposición de Gutiérrez. Aunque a Diego le parezca mal, tú no tienes más remedio que vivir y morir llamándote Fabián Conde [...] La rehabilitación de tu padre es imposible. Porque, si bien se mira, tu padre no fue calumniado [...] Fue traidor. [...] La familia no es menos respetable que la patria. Solo que como la patria representa la familia común la gente da más importancia a un delito de alta traición que a unos cuernos. Pero a los ojos de Dios no valen esas diferencias. Para él tu padre traicionó al jefe político y traicionó también a tu pobre madre.

Fabián toma el consejo de Diego y manifiesta su intención de cambiar de vida haciendo honor al título familiar. Primero quiere conseguir el perdón de Gabriela. Esta se ha metido en un convento. Luego consigue un puesto de secretario en la embajada de Londres. A su regreso, Fabián se entrevista con el padre de Gabriela, pues esta le ha perdonado gracias a la mediación de Diego. Pero un día, tiene lugar un desagradable incidente con Gregoria, la mujer de Diego (Porfiria Sánchez, oponente). Esta cree que Fabián intenta seducirla o ella lo quisiera. Lo cierto es que Gregoria acusa a Fabián de intentar aprovecharse de ella y Diego le amenaza con sacar a la luz todo lo relacionado con su título y contarle a Gabriela el incidente con su mujer. Además, le reta a un duelo.

Es el momento de la crisis del personaje, cuando debe tomar una decisión sobre una cuestión de la que, aparentemente, no hay salida. Es también el fin del relato de Fabián, pues todo lo anterior se lo ha contado a un sacerdote, el padre Manrique (Ricardo Calvo, el destinatario y mentor), para que le ayude en la toma de una decisión. El sacerdote enciende “una vela porque nos estamos quedando sin luz” y su conversación es la siguiente:

Padre Manrique. - Acudamos a la lógica y observemos dónde nos lleva. Usted, señor Fernández, ha sido fanfarrón de sus vicios. Ha tenido a alago ser reputado como el libertino más modular. No contento con esto, su soberbia iba cantándole a su amigo Diego todas las iniquidades de que se valía en cada caso. ¿Es esto cierto?

Fabián Conde. - Sí. Todo eso es verdad.

Padre Manrique. - Pues la lógica nos demuestra hasta aquí que por los medios puramente externos [...] no puede usted ya sincerarse a los ojos de su amigo Diego ni de nadie. El fallo de sus pecados ha caído sobre la cabeza del Tenorio aplastándolo. El escándalo ha dado sus frutos y todo el mundo dirá que Diego tiene razón. Nadie, y menos su prometida, le creerá a usted bajo su palabra. En resumen, que está usted perdido sin remedio ante el juicio humano. No le queda más salida que deponer las armas terrenas, declararse mi prisionero y fiar su situación a la misericordia de Dios.



Figura 3. Fabián y el padre Manrique en *El escándalo*. Fuente: *Primer Plano*.

Fabián Conde. - Con que venimos a parar en que tengo que huir de la calumnia como si fuera cierta y encerrarme en un convento.

Padre Manrique. - ¡No! ¡Y mil veces no! Eso sería, en este caso, aconsejarle una cobardía. Al mundo al mundo. A combatir por el bien. A pagar y purgar lo que no puede remediar. Sucumba usted. Pero sucumba excitando al mundo con sus obras.

Fabián Conde. - Sus consejos no pueden ser más santos. Pero usted olvida que dentro de unas horas el muy miserable de Diego me habrá delatado a la

justicia, a los periódicos y a mi pobre Gabriela que no podrá resistir este nuevo golpe. Todos estos horrores no pueden remediarse más que combatiendo de frente a la calumnia y haciendo resplandecer mi inocencia. A eso he venido a buscarle.

Padre Manrique. - ¿A eso? Comprendo. Usted va derecho a su negocio desentendiéndose de que tiene un alma, de que existe un Dios. Pues desde ese punto de vista no se me ocurre ningún remedio de convencer a su amigo. ¿Se le ocurre a usted?

Fabián Conde. - ¿A mí? No, señor.

Padre Manrique. - ¡Pues entonces desventurado entréguese a mí sin reservas ni condiciones!

Fabián Conde. - ¿Pero en qué consiste la entrega? ¿Qué he de hacer en definitiva?

Padre Manrique. - Nada, resignarse. Reconocer que el mundo no nos lo dio Dios para jaula de nuestros apetitos. Que es muy justo cuanto le pasa. Anticiparse a la decisión de Diego confesándolo así en público, con palabra y en alto.

Fabián Conde. - Es que de ese modo perderé cuanto tengo y no adelantaré nada. ¡Diego cumplirá sus amenazas! ¡Dios mío! ¡Esto es horrible! ¡Ser inocente y no lograr que me crea nadie!

Padre Manrique. - Absolutamente nadie si exceptuamos al sumo Dios.

Fabián Conde. - ¿Tampoco usted, padre?

Padre Manrique. - ¿Qué quiere? A mí me cuesta mucho trabajo tener fe en un hombre que no la tiene en Dios.

Fabián Conde. - ¡Padre, padre, le juro a usted que soy inocente!

Padre Manrique. - Es muy posible, pero eso tampoco va a poder ni Diego ni nadie verlo con los ojos de la cara.

Fabián Conde. - ¡Dios mío! ¿Dios mío, qué hago? ¿Qué es lo que puedo hacer?

Padre Manrique. - Lo que está haciendo. Llamar a Dios.

Después de esta conversación, Fabián “confiesa” sus pecados, es decir, entrega una carta a Diego en la que le dice que ha contado a las autoridades la verdad sobre su padre y el título, ha entregado los 6 millones heredados a los niños necesitados y ha revelado todo a Gabriela. También le comunica que no se batirá con él pese a que le tomen por un hombre sin honor. Pero la expiación es muy leve. Diego comprende su error, reprocha a su esposa sus mentiras y casi la estrangula, aunque sufre un ataque y cae gravemente enfermo. El padre Manrique y Fabián lo visitan en el lecho

de muerte. Diego ha vuelto a la fe. Antes de morir, le pide a Fabián que se case con Gabriela. “Por la boca de este difunto se ha manifestado la voluntad de Dios”, dice el sacerdote. Días más tarde Fabián y Gabriela se casan. Después de la ceremonia, Lázaro camina acompañado del padre Manrique, al que manifiesta su intención de tomar los votos religiosos.

### **3.2. “Reconocer la falta es empezar la enmienda”: *El clavo* (1944)**

*El clavo* es la primera gran secuela tras el éxito de *El escándalo*. Su director, Rafael Gil, adapta la novela de Alarcón con importantes cambios: solo deja un narrador, suaviza la figura de Blanca/Gabriela y elimina su muerte al final del relato (González, 2003: 78-84). Los diálogos los escribe Eduardo Marquina.

La acción comienza en 1844 y se cuenta la historia de un abogado, Javier Zarzo (Rafael Durán, sujeto). En un viaje al lugar donde va a ejercer (aventura), Zarzo conoce a una mujer, Blanca (Amparo Rivelles, objeto), con la que mantiene una relación sin ser un matrimonio. Ni él ni el espectador saben que, además, ella está casada. Javier ha cometido un error sin saberlo todo y ambos son adúlteros (la culpa). Luego se separan unas semanas con la promesa de reunirse pronto y casarse, pero por una serie de errores no vuelven a encontrarse. Javier no logra borrarla del recuerdo y solo encuentra consuelo en su trabajo (el castigo).

En la novela, hasta aquí, todo era una confesión de Javier Zarzo, convertido en juez, a su ayudante Felipe (Juan Espantaleón). Luego Felipe era quien tomaba las riendas del relato y nos contaba lo que sucedió después. Rafael Gil elimina ambos narradores, el diegético y el homodiegético, y continúa el argumento sin usar la voz narrativa. Vemos que Zarzo y su ayudante van un día de paseo y descubren en el cementerio un cráneo penetrado con un clavo. Javier cree que se trata de un crimen e inicia la investigación. Al mismo tiempo, vuelve a encontrarse con Blanca. Han pasado cinco años, pero pretenden reanudar su relación y casarse. Sin embargo, la investigación del crimen revela que la asesina es Blanca, cuyo verdadero nombre es Gabriela. Comienza entonces el elemento procesal del que habla Bajtín y que no es más que otra forma de “confesión” de los pecados. Durante el juicio, como en la novela, Gabriela se convierte en narradora de su pasado. Declara que el cráneo pertenece a su marido, un hombre mayor impuesto por la familia al que mató para casarse con un hombre al que amaba de verdad. Javier descubre, entonces, su culpa indirecta en el crimen y, al mismo tiempo, como juez, no puede hacer otra cosa que dictar la sentencia que la ley dicta para estos casos: la horca.



Figura 4: Javier Zarzo y Blanca. Fuente: *Primer Plano*.

De nuevo es en este momento de crisis, cuando aparece la figura del sacerdote para indicar a los personajes la salida católica a la situación dramática. Gabriela, acompañada del capellán de la cárcel, recibe la noticia de la sentencia de muerte del ayudante del juez, que la visita en prisión. En la novela esta parte, en la que, como hemos dicho, Felipe actúa de narrador homodiegético, sucede así:

Al verla aparecer, costó me trabajo reconocerla. Había enflaquecido horriblemente, y apenas tenía fuerzas para llevar a sus labios el Crucifijo, que besaba a cada momento.

- Aquí estoy, señora... ¿Puedo servir a usted de algo? -le pregunté cuando pasó cerca de mí.

Clavó en mi faz sus marchitos ojos, y cuando me hubo reconocido, exclamó:

- ¡Oh! ¡Gracias! ¡Gracias! ¡Qué consuelo tan grande me proporciona usted en mi última hora! ¡Padre! -añadió, volviéndose a su confesor-: ¿Puedo hablar al paso algunas palabras con este generoso amigo?

- Sí, hija mía... -le respondió el sacerdote-; pero no deje usted de pensar en Dios...

Gabriela me preguntó entonces:

- ¿Y él?

- Está ausente...

- ¡Hágalo Dios muy feliz! Dígale, cuando lo vea, que me perdone, para que me perdone Dios. Dígale que todavía le amo..., aunque el amarle es causa de mi muerte...

- Quiero ver a usted resignada...

- ¡Lo estoy! ¡Cuánto deseo llegar a la presencia de mi Eterno Padre! ¡Cuántos siglos pienso pasar llorando a sus pies, hasta conseguir que me reconozca como hija suya y me perdone mis muchos pecados! (Alarcón P. A., 1984: sp)

En la película este diálogo es distinto y versa sobre el tema de la ley del hombre y la ley de Dios, siendo esta infalible. De hecho, Rafael Gil comienza el juicio contra Gabriela con un primer plano del Cristo en la cruz que preside la mesa del tribunal. El juez, Javier, la condena a morir en la horca y Gabriela acepta la pena capital. Solo espera morir en la fe. Dice: "Soy feliz porque, si el padre me ayuda, un pedacito de cielo será mi casa". Un padre o sacerdote, en efecto, ha acudido a la prisión y solo tiene este parlamento en todo el filme: "Reconocer la falta es empezar la enmienda. Confía en Dios. Él no pide otra cosa."

Después de confesarse, Gabriela camina hacia el patíbulo. Pero Javier llega a tiempo. Ha hablado con personas influyentes del gobierno y ha conseguido un indulto de la pena capital, aunque pasará en prisión el resto de su vida. Javier acompaña a Gabriela a la cárcel donde cumplirá la pena y ambos unen sus destinos y asumen la expiación que les toca. Esa expiación lleva consigo un gran dolor y así lo entiende Javier cuando dice cerrando el filme: "Somos una vez más compañeros de viaje. Despedirnos siempre y siempre volver a encontrarnos. Voy tras ti para compartir tu dolor. Para mitigarlo en lo posible. No quiero vivir más horas que aquellas en las que pueda verte."

### **3.3. "No se puede esperar el perdón que no se pide": *La Pródiga* (1946)**

En *La Pródiga*, el pecador es otro liberal, es decir, un diputado del partido "liberal" y un hombre de costumbres "liberales", en el sentido de que vive en pecado con una mujer. En su adaptación, Rafael Gil convierte la novela en un relato retrospectivo. Como vimos, es una forma habitual en este cronotopo. Bajtín habla de rememoración. En este sentido, cuando comienza el filme, el personaje metamorfoseado (beatificado)

recuerda cómo eran sus días en pecado. En efecto, Guillermo de Loja (Rafael Durán, sujeto) acaba de ser nombrado Presidente del Gobierno. Está en la cumbre de su vida, pero no es un hombre feliz. Su mujer y sus hijos son solo un remanso. Sus amigos, Enrique (Guillermo Marín) y Miguel (Ángel de Andrés), solo quieren de él favores. Guillermo vive torturado por el pasado. En esa noche de triunfo, mira un cuadro que tiene pintado el tronco de un árbol, llora y rememora.

Hace muchos años (comienzo de la aventura), el ingeniero Guillermo de Loja viajaba con Enrique y Miguel recorriendo su provincia y dictando discursos llenos de mentiras para conseguir votos y hacerse diputado por el partido liberal (culpa primera), si bien Guillermo es el más honrado de los tres. Un día llegan al pueblo de Abencerraje donde les dicen que la única manera de conseguir los votos de los paisanos es que la señora Julia Castro-Alares, marquesa del lugar, dé el visto bueno a su candidatura. La marquesa vive una especie de destierro en un cortijo y le llaman La Pródiga (Paola Bárbara, objeto) porque gasta todo su dinero en la caridad y en ayudar a los colonos de la comarca (expiación). También tiene un pasado oscuro de amoríos. Ha sido una “aventurera”. Inmediatamente, en Guillermo se despierta una gran curiosidad por conocer a Julia y en cuanto se encuentra con ella se enamora. Pero ella, consciente de la mutua atracción, lo evita y trata de que se vaya cuanto antes. Esa noche Guillermo convence al criado de la señora, José (Fernando Rey, oponente), para que le lleve de nuevo a la casa, pero ella vuelve a rechazarlo. Le dice que solo puede ser para él tres cosas: su amante, su esposa o el idilio de una noche. Ella no quiere más amantes ni idilios y, como esposa de Guillermo, su pasado arruinaría su carrera en la política.

Guillermo regresa a Madrid y, gracias al apoyo de la marquesa, él y sus amigos consiguen hacerse diputados. Pero Guillermo no puede olvidar a Julia. Vive en una perpetua tristeza. Escribe a Julia una serie de cartas cuyo contenido el filme apenas plasma, pero en las que Alarcón refleja esa función de observador de la vida de los otros que caracteriza al protagonista de este tipo de cronotopo. En una de ellas, escribe sobre la vida en la Corte:

¿Qué satisfacción ni qué ventura puede hallar un alma como la mía, toda amor y desconfianza, todo orgullo de su propia ternura, en esta gran contratación madrileña, en esta puja de desalmados ambiciosos, dónde solo se rinde culto al que se teme o al que se necesita, dónde nadie levanta al que se cae, dónde, cuando menos, hay que divertir a la gente para ser persona, donde el dinero puede suplir por toda especie de cualidades, y donde el número de los medianos es árbitro de la gloria de los superiores? (2017: 113)

Un día Guillermo llega a ser candidato a ministro gracias a un discurso contra los partidos en el que dice: “Seguir empeñados en una estéril lucha de partidos mientras la unidad sagrada de la patria está amenazada desde el extranjero es un juego despreciable y peligroso en el que solo tienen baza los traidores.” Pero el puesto de ministro se lo dan a otro con menos méritos pero más recomendaciones. La política le decepciona y decide ir en busca de Julia. Ya nada tiene que perder. Ella, que también lo quiere, acepta que se quede con ella, pero solo como amante (culpa segunda). En seguida, su vida en pecado pone al cura del lugar (José María Ladó, destinatario) y a todos los paisanos en contra de la marquesa. El sacerdote les dice: “Para ser dignos de Dios hemos de vivir como él nos manda.” Luego añadirá que son: “Personas que viven en pecado, que hacen ostentación de ello y no se paran a pensar el daño que causan con su mal ejemplo.” Llega un momento en que Julia no soporta la presión y, sabiendo que su amor con Guillermo se está comenzando a marchitar, se quita la vida (el personaje catalizador y el personaje sacrificado). Es la salida para que él vuelva a la política y se convierta en un hombre de conducta intachable y justo. Cuando aceptó ser su amante, Julia le había dicho a Guillermo: “Estás enfermo de un gran odio al mundo y de un gran amor a mí. Y me propongo curarte de tus dos locuras para que vuelvas a Madrid. ¿Ves? Siempre resulto pródiga. Ni siquiera tengo celos de la que un día será tu esposa”. Y añade: habrá un momento en que “querrás irte y no te atreverás a decírmelo. Pero yo lo adivinaré”.

Sin embargo, el tío Antonio le dice a Guillermo que el cura no acepta enterrar a Julia en campo santo porque ha dicho el sacerdote que: “Cuando no se cumple con Dios y con la Iglesia y se vive de mala manera, no se puede esperar el perdón que no se pide. Y si nos quitamos la vida que Dios nos dio aun es mayor falta a los mandamientos.” “Tiene razón. ¡Qué horror!”, dice Guillermo dándose cuenta de su culpa. Además, José intenta matarlo por considerarlo responsable de la muerte de su señora. Guillermo está dispuesto a morir (a expiar así), pero José recapacita y no le da esa satisfacción.

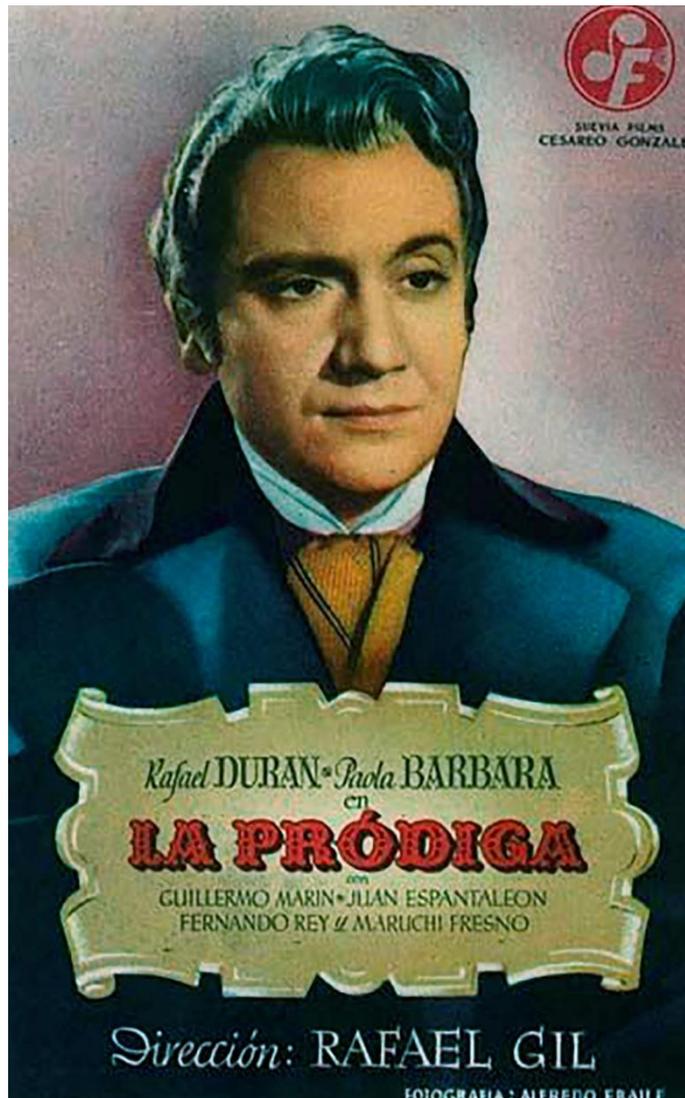


Figura 5. Programa de mano de *La Pródiga*. Fuente:  
todocoleccion

Finalmente, Julia es enterrada bajo un árbol que ella pintó en un cuadro, el cual cuelga ahora en la casa de Guillermo. Es la pintura que le ha llevado a recordar con gran dolor a Julia en el día en que ha logrado convertirse en presidente de gobierno, en conductor de la patria (una especie de beatitud). Pero, en realidad, Guillermo vive y posiblemente vivirá toda su vida sufriendo por no haber sabido santificar su amor con Julia.

#### 4. Fabianes, Diegos, sacerdotes y política penitenciaria

La importancia del movimiento católico en el cine español y, sobre todo, bajo el franquismo, ha sido ampliamente estudiada. Pero ningún autor había establecido un vínculo entre el cine de contenido católico de mediados de los años cuarenta y la represión y, más en concreto, entre ese cine y la política penitenciaria franquista en aquel momento. Habrá quien refute esta hipótesis o bien discuta que dicha política esté enunciada por un sacerdote y consista en la expiación. Es más, puede discutirse que hayamos dado demasiada importancia a un personaje, el sacerdote, que apenas sale unos minutos en estos filmes, que no es protagonista como en *La Fe*. Incluso algún lector podría discrepar de que Alarcón sea un autor del régimen, como parece deducirse por lo dicho.

Empezando por esto último, es cierto que en las tres obras de Alarcón hay muchos pasajes o personajes que el nacionalcatolicismo de los años cuarenta asume mal. Así *Ecclesia* dice que *La Pródiga* es “peligrosa” por el suicidio de la protagonista (5-10-1946). Igualmente, Miguel Rodenas, crítico de *ABC*, señalaba a propósito de *El clavo* que las novelas de Alarcón plantean problemas para ser llevadas a la pantalla por sus situaciones dramáticas y ponía el ejemplo del personaje de Blanca, imposible de llevar a la pantalla tal y como estaba en la novela por ser demasiado “repelente y antipática” (6-10-1944: 16), es decir, demasiado pecadora. El guion de *El escándalo*, por su parte, tiene problemas por cuestiones sexuales relacionadas con la vida íntima de los amantes y las escenas que tienen lugar en el interior de la alcoba de la esposa adúltera (AGA, 36, 04567).

En otras palabras, la censura y la autocensura de unos directores que son vistos como directores del régimen posibilitan que estas películas traten temas polémicos sin salirse de los límites. En este sentido, en efecto, es la lectura de Alarcón por parte de los cineastas franquistas la que consigue que las tres películas reciban el Interés Nacional (Torres-Pou) o bien el aplauso del aparato del régimen, incluida la prensa. Por ejemplo, el *Boletín del SIPE*, revista editada por las Congregaciones Marianas, dice que *El clavo* “es para nosotros una película fuerte en el fondo, suave en la forma, filosófica y poética, y, sobre todo, católica y española en su desenlace” (10 de octubre de 1944.) Igualmente, José Luis Gómez Tello en *Primer Plano* escribe que se trata de una “película poética, filosófica y empapada de fe católica” (8-10-1944). *Ecclesia*, por su parte, dice que *El escándalo* hace honor a su título, pero todo lo crudo y escabroso queda anulado porque, al final, el personaje se arrepiente y se confiesa ante un cura, por lo que sus pecados quedan perdonados (23-10-1943).

De la figura del sacerdote (Colmenero Martínez, 2014), a la que hemos presentado como la voz del régimen, hay que decir que, precisamente por eso, fue

pronto objeto de polémica. *Ecclesia*, por ejemplo, considera que la figura del sacerdote en *La Pródiga* se presenta antipática y molesta (5-10-1946). Y un año después *La Fe* (1947) tiene graves problemas de censura pues el protagonista es un sacerdote del que se enamora locamente una feligresa (Sanz Ferreruela, 2018). Si el sacerdote es la voz del régimen, no puede ser ni un antipático ni un Don Juan a su pesar. Y que es la voz temática queda demostrado por el modelo actancial: La concupiscencia (destinador) hace que Fabián, Javier y Guillermo (sujetos) tengan amores ilícitos con Matilde, Blanca y Julia (objetos), que jalean sus amigos oportunistas, como Diego, Enrique y Miguel (ayudantes), pero esto le trae el rechazo de los seres que realmente le quieren, como Gabriela y Lázaro (oponentes) y pronto descubre su culpa (oponente el mismo), hasta que un sacerdote le indica el camino para lograr la beatitud (destinatario). El *Boletín del SIPE* decía a propósito de *El escándalo*:

la película de Sáenz de Heredia es una obra de tesis espiritualista; por tanto, no sólo moral, sino moralizadora. Moralizadora, y no de una manera negativa. ¿Ves lo que hace Fabián Conde? Pues hace lo contrario de lo que debiera. No le imites. Huye de ese proceder... Fabián Conde es salvado por un amor verdadero a una criatura angelical que le exige una conducta limpia y recta: obras, obras, no palabras. Fabián Conde se redime porque acude al Padre Manrique, y el P. Manrique le señala con mirada certera el camino de la Redención y le impulsa, con ademán enérgico, a seguirlo [...] La fórmula de esta verdadera ejemplaridad podría ser: ¿Ves lo que hace?... ¿Ves cómo a pesar de sus maldades, Fabián Conde se redime? ¿Ves lo que hay que hacer para llegar ahí –desde el providencial acuerdo de acudir a un sacerdote... hasta creer en Dios, pensar sólo en su alma, entregarse incondicionalmente a Cristo y su ministro, reconocer que merece cuanto le pasa, **sufrir por vía de expiación** [negrita nuestra], buscar a Dios desde el fondo de una conciencia pura y por medio de obras de caridad y penitencia..., renunciar a todo por Dios? -. Pues haz tú lo mismo [...] la obra deja de ser un escándalo para convertirse en una exhortación apasionada y ardiente: [...] ¡A purgar y pagar lo que ya no puede remediarse!... (16 de noviembre de 1943: 13-15)

Finalmente, en cuanto a la presencia del motivo de la expiación y la relación entre los presos republicanos y los Fabianes y Diegos de estas películas, ya fue establecida por la crítica franquista y recogida posteriormente por la historiografía (Gubern, 1986: 110). También se ha señalado la importancia de la figura del “arrepentido” en el cine de la postguerra (Sanz Ferreruela, 2013: 358 y ss.). Lo que no se

ha hecho es añadir que ese cine fue una justificación de la política penitenciaria, justificación aparente o parte de la justificación, pues las presiones internacionales, que nunca se dieron a conocer a los ciudadanos, fueron decisivas.

En efecto, en el caso de *El escándalo*, Alarcón había escrito la trama como una crítica de los avances del liberalismo frente a la Iglesia durante el siglo XIX. Él mismo había sufrido la metamorfosis de Fabián. Había sido partidario de la revolución de 1868 que derroca a Isabel II, pero a la vista de la suerte del país en los años siguientes, además de la muerte de un hijo pequeño por tosferina, renuncia a sus ideas liberales (Fernández Montesinos, 1977). En su opinión, los enemigos del mundo moral y metafísico, es decir, los materialistas y los positivistas, se equivocan al rechazar la religiosidad, pues el deísmo es imprescindible para que la vida no carezca de alma. Esta tesis hizo que fuese acusado de escritor oscurantista, beato y archicatólico (Quesada, 1986: 64).

Igualmente la película *La Pródiga* tiene una escena en el Congreso de diputados en la que el protagonista dice lo siguiente sobre la vida parlamentaria:

Porque este lugar, con todos los halagos que puede soñar la ambición, no es sino campo de batalla donde nunca termina la refriega. En el que no basta triunfar para ser dichoso. En el que cada victoria aumenta el número de nuestros enemigos. Y en el que es necesario luchar todos los días hasta en las horas de nuestra cansada vejez para que la patria no muera en las manos de los más cobardes y menos dignos.

De hecho, Gómez Tello, y con él la revista oficial *Primer Plano*, entiende que *El escándalo* ha actualizado el mensaje de Alarcón e identifica los personajes negativos de la trama con los partidarios de la España republicana. Para él Diego es un marxista y Fabián, un liberal. Escribe:

...los dos son los que nos llevaron a la guerra nuestra. El uno, elegante, displicente, en las barras de los bares, a las cuatro de la madrugada. El otro, en el Ateneo libertario, bolchevista, rencoroso.

Muchos Fabianes confiaron en que [...] su moral relajada [...] no nos iba a traer la catástrofe, y no nos iba a lanzar, liberalmente, en las manos del bolchevismo. Error: hoy sabemos a dónde nos llevarían los Fabianes, y Fabián sabe también adónde iría a parar él mismo: a Paracuellos. Como en la película, estremecedoramente, Diego acaba por querer matar a Fabián, lleno de rencor, de alucinado.

Por eso, yo no sé si nosotros, españoles, hubiéramos concebido esta realización de *El escándalo* en el clima anterior y sin la guerra que trajo el arrepentimiento de muchos Fabianes y muchos Diegos.

[...]

Precisamente, cuando tras una guerra contra los Fabianes y los Diegos hemos visto [...] un triunfo del espíritu del bien sobre el mal, separados ambos por las líneas de fuego de una guerra, donde defendimos la familia contra los Fabianes y la sociedad contra los Diegos **[es posible que se pueda] ofrecer -como en la película- a Diego y a Fabián la misma posibilidad de arrepentimiento.** [negrita nuestra]

“Y entonces, quizá, vayamos juntos hasta el más allá...” (*Primer Plano*, 24-3-1943).

Juan Aparicio, Delegado Nacional de Prensa, llega a decir, también en *Primer Plano*, que el gran mérito del filme es advertir del clima de hipocresía y de miseria moral que se instalaría en España si no estuviesen los seguidores de Jose Antonio para evitarlo. En definitiva, la prensa oficial interpreta *El escándalo* como un relato sobre las raíces de los males que, ya presentes en el siglo XIX, llevaron a la guerra de 1936. Si la novela retrata la España conservadora de 1875, la película lo hace de la España franquista de 1943, un país que acaba de encarcelar y expulsar a los sin Dios y que espera recuperarlos en cuanto, como Fabián, se arrepientan y pasen la fase de castigo/expiación.

Ese proceso de dura expiación también se cuenta en *El clavo*. Blanca/Gabriela es condenada a muerte, como les sucedió a tantos presos republicanos (González Duro, 2003: 139). Lo que se viene a decir en la película en ese momento de la trama es que Dios ha puesto en manos de Javier la ley civil y éste la ha cumplido como es su deber, es decir, ha sentenciado a muerte a Gabriela, aun siendo para él terrible. En su análisis de la película, Juan M. Company escribe: “A nadie se le escapa el papel sancionador que un juez tenía en la España de 1944, administrando contundentemente la represión franquista” (Company J. M., 1997: 180). Pero también hay que tener en cuenta, dice la película, “que Dios perdona y el perdón es también ley de Dios”. Es decir, la salida de Gabriela es llamar a un sacerdote y confesarse por haber sido una asesina: “Nada espero porque nada tengo que esperar, dice. Necesito arrepentirme de haber odiado. Y en esta vida no se puede admitir con justicia mi arrepentimiento. Esa decisión solo es de Dios.” Gabriela asume la muerte y solo espera ganar el cielo. De ahí, decimos nosotros, que el régimen penitenciario permita el acompañamiento del sacerdote al reo en los últimos minutos de su vida.

Sin embargo, a diferencia de la novela, donde Gabriela es ejecutada, en la película, en el último minuto, se le condona la pena de muerte por la cárcel. Rafael Gil introduce un cambio que es similar al que se produce en ese momento con la política penitenciaria. Decíamos que, en 1943, había en las cárceles franquistas casi 100.000 presos políticos. Pues bien, en junio de 1945, por sucesivas aplicaciones de perdón de penas, la cifra se había reducido a unos 33.000 (Dirección General de Prisiones). Es más, el 20 de octubre de 1945 el BOE publica una orden que dice: "Se concede indulto total de la pena impuesta, o que procediera imponer a los responsables de los delitos de rebelión militar, contra la seguridad interior del Estado o el orden público, cometidos hasta el primero de abril de mil novecientos treinta y nueve" (293). Pero esos indultos no alcanzaban a quienes, en palabras del régimen, torturaron en las checas, asaltaron las casas cuartel de los guardias civiles, fusilaron sacerdotes, violaron mujeres, sacaron de sus hogares a hombres de bien para asesinarlos en una cuneta... Franco firmó unas diez sentencias a muerte al día durante los primeros diez años del régimen (Álvarez Junco, 2022). Bien es cierto que, como decíamos, cientos de penas de muertes son rebajadas a penas de prisión, como sucede con Gabriela. Por ejemplo, el dramaturgo Buero Vallejo, sin delitos de sangre, fue condenado a muerte en 1939, ocho meses después la pena fue cambiada por 30 años de cárcel, pero sale de prisión en 1946. Por cierto, *El crimen de la calle Bordadores* (1946), escrita y rodada por Edgar Neville, el cual pasó por un expediente de depuración, termina con el abogado de la criada condenada a muerte gritando que ha llegado: "¡El indulto! ¡El indulto!"

En fin, la relación entre este discurso fílmico y la política penitenciaria es lógica. El poder de los católicos y el impacto de su ideario en el cine, la prensa, la educación, etc. se extiende también a las prisiones. Como afirma Gutmaro Gómez Bravo (2011), existe un predominio católico en la gestión de las prisiones durante la guerra y en la inmediata postguerra. Hay que recordar que el coronel Máximo Cuervo Radigales, Director General de Prisiones entre 1938 y 1942, era un destacado miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Según Gómez Bravo, esto se traduce en que los principios teológicos terminan por desplazar "toda doctrina jurídica, legal y filosófica de las penas", de tal modo que el delito se equipara al pecado y la culpa es sustituida por la expiación (2011: 828). Igualmente, Pedro Oliver Olmo, refiriéndose a la redención de penas por el trabajo, sostiene que para el régimen los fines de la pena consistían en "la expiación y la redención del condenado" (2007: 26). Rodríguez Tejero hace hincapié en lo mismo: "la presencia de la iglesia en las prisiones es la esencia del sistema de redención de penas con su insistencia en la expiación de las culpas/pecados como medio para conseguir la redención/conversión del condenado" (2016: 189).

En otras palabras, la presión internacional abre en el seno del régimen un debate sobre la política penitenciaria (y, en concreto, sobre cómo debe ser la expiación y la redención de los republicanos y si estos merecen el indulto) que tiene tal calado que hasta se refleja en el cine. Dice Rodríguez Tejeiro citando entre comillas textos de la época:

En los primeros años cuarenta este discurso ideológico católico se convierte en el discurso penitenciario hegemónico, por no decir único, del franquismo; la función asignada a las prisiones consistirá en reconvertir, recatolizar o redimir a los presos y presas políticos. Un auténtico proceso de reeducación que tenía como objetivo que el recluso regresara a la sociedad transformado en cristiano, español y trabajador perfecto. Para conseguirlo, una disciplina de carácter militar buscará modificar radicalmente la personalidad del preso y “ganarles para la Religión y la Patria”. Disciplina que tiene como fin conseguir la subordinación y obediencia sin cuestionamientos, que ha de ser “Total, Absoluta y Absorbente” ... cristiana, ya que los reclusos, como cristianos, deben acatar voluntariamente la sumisión por cuanto la autoridad proviene de Dios, y nacional porque en los reclusos se debe implantar la idea de que “por encima de todo está España”.

Sólo en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando las cifras de presos políticos anteriores se reducen substancialmente y, sobre todo, cuando el resultado de la Segunda Guerra Mundial obliga al régimen a una labor de maquillaje para hacerlo más presentable ante las potencias vencedoras, comienzan a perder visibilidad –que no peso– esos principios católicos en la justificación de la tarea asignada a las prisiones. (2016: 202-203).

## 5. CONCLUSIONES

Hemos sostenido que en el cine franquista de mediados de los años cuarenta una serie de películas basadas en el camino de la vida (cronotopo) toman la figura del sacerdote (actante) para formular una teoría sobre la expiación de los pecados de los Fabianes y Diegos (motivo). Este relato, en realidad, es un trasunto de un cambio en la política penitenciaria del régimen con los presos políticos. Dicha política exige de ellos que pasen por las fases de culpa – castigo/expiación – beatitud, pero se debate, por presiones internacionales, si hay que concederles el indulto, ya que no está claro si esto supone anular la expiación, con lo que el sistema perdería su sentido católico, o tan solo suavizarla.

En efecto, a través del cronotopo del camino de la vida y el motivo de la expiación presente en las novelas de Alarcón se llevó a las pantallas de los cines un debate sobre el pecado, la culpa y la redención que estaba ligado directamente con la suerte de miles de presos y exiliados republicanos y con las presiones internacionales para que se les indultase. De hecho, en cuanto al cronotopo y sus fases, un franquista de aquel momento diría que España vive también una “aventura” que implica un cambio de identidad de la nación. La fase de culpa fue la guerra: los asesinatos, los robos, los sacrilegios y demás delitos que cometieron los “rojos”. La fase de castigo o expiación es la que viven en esos momentos los presos y los exilados. Finalmente, la fase de beatitud llegará tras el cumplimiento de las penas o recibir los indultos.

En otras palabras, los republicanos debían comportarse como los personajes de estas películas, es decir, seguir las indicaciones de la voz temática: un sacerdote. Este señala que el camino es reconocer la culpa, arrepentirse, asumir la pena, el sufrimiento y el dolor que la expiación de la culpa requiere y la ley exige y esperar el indulto y, sobre todo, el perdón de Dios. Hemos mencionado tres frases que resumen esa política penitenciaria, las tres pronunciadas por el sacerdote: “No se puede esperar el perdón que no se pide”; “Reconocer la falta es empezar la enmienda”; “A pagar y purgar lo que no puede remediar”.

En el caso de los indultos, para que la penitencia no pierda su sentido católico, estos se les niega a los que tienen manchadas las manos de sangre. El resto lo reciben con el fin de reintegrar “a la convivencia con el resto de los españoles a quienes delinquieron inducidos por el error, las propagandas criminales y el imperio de gravísimas y excepcionales circunstancias” (BOE, 20-10-1945: 293). Pero aceptar el indulto implicaba reconocer el pecado y avalar la estrategia franquista contra el aislamiento internacional. Era ratificar lo que los franquistas llamaban “la verdad de España”. Es decir, había que aceptar su mayor mentira, pues el perdonado admitía que había participado en una “revolución comunista” contra la que los militares se alzaron preventivamente el 18 de julio de 1936. Todo indultado, en definitiva, reconocía que había sido un “rebelde” y un “delincuente” cuando, en realidad, la mayoría expiaba por pensar de otra manera, por defenderse del pensamiento reaccionario levantado en armas.



Figura 6. Cartel de *El escándalo*. Fuente: todocoleccion.

En fin, pese a basarse en novelas decimonónicas, pese a “pulirse” los guiones para pasar la censura, pese a ser cine histórico, pese a estar rodadas en decorados de cartón piedra o, en fin, pese a vestirse los pecadores de “levita”, la crítica coincide en que estas películas impresionaron mucho al espectador por su “realismo”. ¿Realismo? Desde luego, ese realismo no debe entenderse como un estilo realista. Por ejemplo, a la manera del neorrealismo. Tampoco la crítica usa el término porque el hipotexto sea, como hemos señalado, la novela realista de tesis de Alarcón. El realismo está en la crudeza con la que las tres películas abordan problemas que entonces no podían sacarse a la luz y, mucho menos, tratarse en público. Y eso es el cine: luz que proyecta al público “las crudezas de la vida y las tempestades de las pasiones humanas”, como decía el crítico de *ABC* al escribir sobre *La Pródiga* (27-9-1946: 21). Pero esas crudezas y tempestades no estaban tanto en la estructura superficial del relato (los amoríos ilícitos y los adulterios) como en su estructura profunda, las pasiones de las guerras civiles, la aplicación o no de gravísimas penas al “enemigo” y la trampa del indulto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, P. A. (1875). *El escándalo*. Recuperado el 2022, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-escandalo--0/>
- Alarcón, P. A. (1984). *El clavo*. Recuperado el 2022, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-clavo--0/html/fedf9a94-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-clavo--0/html/fedf9a94-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Alarcón, P. A. (2017). *La Pródiga*. Recuperado el 2022, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-prodiga-0/>
- Álvarez Junco, J. (2022). *Qué hacer con un pasado sucio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Aróstegui, J. (2012). *Franco: la represión como sistema*. Barcelona: Flor del viento.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Colmenero Martínez, R. (2014). Evolución de la figura del sacerdote en el cine franquista. En J. M. Delgado, R. Viguera, & J. Pérez Serrano, *Iglesia y Estado en la sociedad actual* (págs. 259-270). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Company, J. M. (1995). Entre la cruz y la espada. Pedro Antonio de Alarcón en el cine español. En *El apendizaje del tiempo*. Valencia: Episteme.
- Company, J. M. (1997). El clavo. En J. Pérez Perucha, *Antología del cine español 1906-1995* (págs. 179-180). Madrid: Cátedra/Filmoteca.
- Diez Puertas, E. (2006). *Narrativa Fílmica*. Madrid: Fundamentos.
- Dirección General de Prisiones. (1946). *Breve resumen de la obra del Ministerio de Justicia para la pacificación espiritual de España*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- Fernández Montesinos, J. (1977). *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Castalia.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona : Avance.
- Franco, F. (1964). *Pensamiento político de Franco*. Madrid: Servicio Informativo Español.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Gómez Bravo, G. (2008). *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista, 1939- 1950*. Madrid: Taurus.
- Gómez Bravo, G. (2011). Claves del modelo penitenciario franquista (1936-1948). . *Revista de Estudios Extremeños*, 815-836.
- Gómez Bravo, G., & Marco, J. (2001). *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*. Barcelona: Península.
- González Duro, E. (2003). *El miedo en la posguerra. Franco y la España derrotada: la política de exterminio*. Madrid: Oberon.

- González García, F. (2003). El clavo, de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, 74-93.
- González, F. (2003). El clavo de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español. *Archivos de la Filmoteca*(45), 74-93.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. Madrid: Gredos.
- Greimas, J. A. (1986). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gubern, R. (1986). *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Hermet, G. (1985). *Los católicos en la España Franquista. I. Los actores de juego político*. Madrid: CIS.
- Herrero, J. (1970). *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid: Edicusa.
- Lourcelles, J. (1986). Le cinema italien de 1930 à 1943. En A. y. Bernardini, *Le cinema italien 1905-1945* (págs. 123-136). Paris: Centre Pompidou.
- Martínez Bretón, J. A. (1987). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española*. Madrid: Harofarma.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español* (Vol. I). Madrid: Rialp.
- Miranda, S. (1982). *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*. Madrid: Pegaso.
- Moral Roncal, A. M. (2015). Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el "cine de levita" en el primer franquismo. En A. M. Moral Roncal, *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)* (págs. 47-82). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Muinelo Alarcón, G. (2003). *Pedro Antonio de Alarcón: de la novela posromántica al cine de chistera y levita*. Valladolid: Ateneo de Valladolid.
- Oleza, J. (1995). La génesis del realismo y la novela de tesis. En V. G. (dir.), *Historia de la literatura española* (Vols. 9, Siglo XIX (II), págs. 410-435). Madrid: Espasa Calpe.
- Oliver Olmo, P. (2007). Historia y reinención del utilitarismo punitivo. En J. M. Gastón Aguas, & F. Mendiola Gonzalo, *Los trabajos forzados en la dictadura franquista*. Pamplona: Instituto Gerónimo de Uztáriz.
- Quesada, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- Rodríguez Teijeiro, D. (2016). El sistema franquista de Redención de Penas por el Trabajo en la segunda mitad de los años cuarenta: de los presos políticos a los comunes. . *Revista de Historia de las Prisiones*, 185-205.
- Rubio Cremades, E. (2018). La novela decimonónica como texto y pretexto ideológico en el cine español de posguerra: José L. Sáenz de Heredia y la novela El

- escándalo de Alarcón. En G. Laín Corona, & R. Santiago Nogales, *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo* (págs. 1053-1071). Madrid: Visor.
- Sanz Ferreruela, F. (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico.
- Sanz Ferreruela, F. (2018). Nacionalcatolicismo y censura como factores condicionantes de la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: La fe, de Rafael Gil (1947). *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 143-166.
- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista*. Madrid: Losada.
- Torres-Pou, J. (2005). El discurso propagandístico del franquismo en las adaptaciones cinematográficas: El clavo de Rafael Gil. *Bulletin of Spanish Studies*, 82:2, 205-213.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Valenzuela Moreno, J. I. (2017). La pródiga (Rafael Gil, 1946). Pasión, alegoría e influencia de la escuela pictórica romántica. *Fotocinema*, 301-320.
- Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.
- Zavala, I. M. (1971). *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya.