

*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*,  
vol. LXVIII, n.º 1, pp. 215-238, enero-junio 2013,  
ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457,  
doi: 10.3989/rntp.2013.01.010

## El álbum fotográfico del falangista: género y memoria en la posguerra española<sup>1</sup>

### The Falange's photographic album: Gender and memory during the Spanish Post War

María Rosón Villena

Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Universidad Autónoma de Madrid

#### RESUMEN

A través del estudio de un álbum fotográfico que recoge la vivencia en un albergue del Sindicato Español Universitario en 1941 se aborda la retórica visual de Falange y su construcción de la masculinidad, la capacidad discursiva de la fotografía y sus potencialidades estéticas, la problemática de la memoria en el ámbito de lo público y lo íntimo, y las posibilidades del álbum como documento.

**Palabras clave:** Álbum, Falange Española, Masculinidad, Fotografía, Identidad y Memoria.

#### SUMMARY

Through the study of a photographic album which shows the experience at a summer camp organized by Falange Española's University Union in 1941, we can approach relevant questions concerning this historical period: the Falange's visual rhetoric and its construction of masculinity; photography's discursive capacity and its aesthetic potential; the problematic matter of memory in public and intimate spheres and the album's possibilities as a document.

**Key words:** album, Spanish Falange, Masculinity, Photography, Identity and Memory.

Cada vez es menos necesario subrayar la relevancia que tiene el álbum fotográfico personal, no solo como medio para la construcción de la identidad, sino también para el estudio de la historia y la memoria colectiva. Las características materiales del

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de la investigación desarrollada para la tesis doctoral titulada «Realidad, hiperrealidad y memoria: la construcción visual de identidades en el primer franquismo a través de los medios (1938-1953)» realizada en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por la Dra. Jesusa Vega y bajo el marco del contrato del Personal Investigador de Apoyo de la Comunidad de Madrid. Agradezco a ambas instituciones el soporte indispensable para el desarrollo de la tesis doctoral, así como a la Dra. Vega su magisterio y generosidad. También quiero agradecer a Julián Vidal su ayuda en relación a la edición de las imágenes publicadas. Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto HAR2012-32609.

propio objeto, la historia implícita de su preservación, la construcción de la narrativa y las prácticas que el álbum fotográfico siempre genera, son de suma importancia para entender su significado, las emociones y expectativas que el hacedor, el compilador, otorgó al mismo, y el contexto en el que debieron ser contempladas las fotografías de su interior, pues el modo en que se gestiona y construye la identidad se encuentra siempre encarnado en el propio álbum. En esta ocasión, además, se suma la singularidad de tratarse de un álbum fotográfico referido a un periodo temporal muy breve, el verano de 1941, y de una temática muy específica, la vida en un albergue del Sindicato Español Universitario (a partir de este momento SEU), agrupación estudiantil creada por Falange Española. Se trata de una muestra representativa de unas prácticas discursivas y de representación que fueron dominantes y ejemplarizantes por lo menos durante los primeros años de la posguerra, y se puede considerar una muestra representativa, aunque solo sea porque no son muchos los que se han conservado, o por lo menos los que hasta el momento se han dado a conocer<sup>2</sup>.

En este sentido, hay que subrayar que el compilador nunca participó a sus más allegados su adhesión al falangismo en la posguerra, y no se manifestó partidario de esta ideología política, lo que explica que el álbum se encontrara en fechas recientes, medio oculto en un trastero. En otras palabras, este álbum nunca formó parte del archivo familiar, ni se guardó junto al resto de los álbumes fotográficos; apareció lleno de polvo, señal de no haber sido movido ni manejado durante muchos años, junto con otras carpetas etiquetadas con el rótulo de «vieja propaganda»<sup>3</sup>. Finalmente, parece que estuvo expuesto a perderse, pues las fotografías en las que se podía reconocer al compilador, generalmente primeros planos, fueron arrancadas del álbum

<sup>2</sup> En relación a trabajos sobre álbumes fotográficos durante la dictadura franquista no conocemos ninguno, ni tampoco referidos a Falange Española. Sí encontramos iniciativas que, bajo el título de álbum familiar, se dedican a la recolección y exposición de fotografías privadas o domésticas; por ejemplo las que ha patrocinado la obra social Caja Madrid (*El álbum, cuando la mirada acaricia*, 2002; *Álbum familiar*, 2002; *Álbum familiar*, 2004; *El viaje, 1890-1970*, 2010), o la Comunidad de Madrid, *Madrileños, un álbum colectivo* (2009). No obstante, en estas exposiciones no se atiende a la idea del álbum a partir de su materialidad y como un todo discursivo, sino que se trata de combinaciones a partir de positivos sueltos de distintas personas. Lo contrario ocurre con un trabajo de calidad excepcional que sí aborda el álbum fotográfico en sí mismo: *Fotografía privada* (2005), fundamentalmente basado en el legado fotográfico de Alfons Hübner. Por otro lado, cada vez es más frecuente la idea del álbum para lo que en realidad es una iconografía biográfica de personajes célebres, donde las fotografías son mera ilustración (*Álbum fotográfico de Federico García Lorca*, 1996; *Jorge Luis Borges*, 1999), aunque hay excepciones entradas en el corpus fotográfico como fuente fundamental (*Álbum fotográfico de la familia Buñuel*, 2008). El tema sigue estando de plena actualidad y también interesa al arte contemporáneo; véase la reciente exposición comisariada por Nuria Enguita, *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, en Huesca entre noviembre de 2012 y febrero de 2013.

<sup>3</sup> El hallazgo y estudio de este álbum es el resultado de la investigación que he llevado a cabo en mi tesis doctoral, actualmente en fase de redacción. Los álbumes se han seleccionado siguiendo la metodología «bola de nieve», propuesta por Coleman en 1958 y Goodman en 1961, que consiste en difundir información aleatoriamente hasta encontrar una persona implicada, que a su vez te proporciona el acceso a otras. En cuanto al álbum que nos ocupa, el compilador es de edad muy avanzada y actualmente ya no tiene memoria de los acontecimientos vividos; la familia quiere mantener su identidad en el anonimato. A todos ellos les agradecemos las facilidades y la información que nos han ofrecido durante la investigación.

y guardadas en un sobre; una práctica que manifiesta el dilema entre recordar y olvidar el pasado, controversia consecuente de esa construcción de la identidad que efectuamos desde el presente.

## CONSIDERACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS: MATERIALIDAD, EMOCIONES Y PRÁCTICAS

Antes de abordar el estudio del material visual (Gaskell 1991) que aporta este álbum, parece necesario problematizar su consideración. Formalmente parece claro que pertenece a los corpus documentales de fotografías de familia o domésticas, aunque no perteneciera al archivo familiar<sup>4</sup>. En cuanto al medio, en un principio podría ser considerado un conjunto de fotografías de amateur o aficionado, lo que unido a la accesibilidad de la tecnología a amplios sectores de la población por su relativa facilidad técnica, lo aleja de cualquier consideración artística. Es decir, de cara a la historia de la fotografía prevalece su consideración de «arte medio» (Bourdieu 2003), «arte popular» (Ortiz 2005) e incluso arte *naïve* (Walter y Moulton 1989: 156)<sup>5</sup>. Finalmente, hay que tener en cuenta estas imágenes fotográficas a partir de su estatus de objetos de la esfera privada, por pertenecer a contextos situados directamente en «vida» de las personas (Edwards 2001: 9), sin haber pasado por la descontextualización que provoca el «archivo hegemónico». Respecto a esto último, es interesante recordar que «toda fotografía íntima puede convertirse en pública y toda fotografía pública se puede utilizar de forma íntima» (Tisseron 2000: 120), y precisamente eso es lo que ocurre con este álbum, ya que no se compone exclusivamente de fotografías personales. Por otro lado, no todas sus fotografías están estrictamente hechas por aficionados y algunas fueron publicadas, por lo que no pueden considerarse solamente como privadas. En definitiva, estas fotografías, como muchas otras, operan en la intersección de las esferas pública y privada, entre lo personal y lo colectivo, se mueven con facilidad de un ámbito al otro, lo cual ha condicionado su entendimiento como fuente histórica.

Metodológicamente hemos optado por abordar este tipo de material entendiendo las fotografías desde su materialidad y a partir de las múltiples prácticas que éstas generan, incluidas aquellas que tienen que ver con las emociones, la sociabilidad y la cultura visual imperante<sup>6</sup>. Es decir, siguiendo a Kopytoff (1988), nos interesa la «bio-

<sup>4</sup> Véanse al respecto Bourdieu (2003); Walter y Moulton (1989); Ortiz (2005); Hirsch (1997 y 1999) y Rosón (2012a).

<sup>5</sup> Para Walter y Moulton (1989: 157 y 158) una de las características del amateurismo radica en el hecho de que el contenido es más importante que la forma, así como la presentación de las fotografías en conjuntos de imágenes, mientras que los profesionales suelen preferir la unicidad de la obra. Ortiz (2005: 190), por su parte, subraya la visión del fotógrafo amateur como visión interna, desarrollada dentro de los códigos representacionales de la cultura y el grupo, frente a la visión externa del técnico-fotógrafo profesional. Para el caso que nos ocupa, a pesar de que no tenemos claro que las fotografías sean de aficionados, sí que están dentro de la visualidad de un grupo por lo que no participan de esa visión «otra» del profesional. Incluso cuando se trata de fotografías de profesional, resulta evidente que son adaptadas a esa visión imperante del grupo.

<sup>6</sup> Por tanto no consideraremos la fotografía como imagen «descorporizada», que se puede leer «textualmente» con soporte casi «neutral» y no implicado en la construcción de significados y prácticas (Edwards 1999: 225).

grafía social» del álbum y las fotografías que lo componen, pues la entendemos dentro del proceso de su producción, intercambio y consumo, generando diferentes historias que se acumulan y se intersectan en el propio objeto y que son esenciales para entender su significación, activa en la relaciones sociales y no pasiva o inerte. También atenderemos a las prácticas que con la fotografía se producen, como enmarcar, cortar, romper, esconder..., o componer un álbum, una de las formas más comunes de presentación y conservación. No hay que olvidar que la fotografía puede ser un objeto profundamente emocional, como propone Labanyi (2010: 225 y 232), si pensamos las emociones como prácticas, es decir, considerando no lo que son, sino lo que provocan, como «cosas que producen cosas», «cosas que tienen la capacidad de afectarnos»<sup>7</sup>. Barthes (1999) subraya la conexión directa de la fotografía analógica con el referente, su relación de huella o inscripción, que explica en parte las intensas emociones que la fotografía genera, tales como el deseo, la encarnación de presencia (*embodiment*)<sup>8</sup>, su condición de reliquia o fetiche, por ejemplo del rostro de un retratado o un lugar concreto en el que vivimos en el pasado. Así, mantendrá potentes relaciones con la memoria, que también exploraremos en nuestras argumentaciones<sup>9</sup>. Finalmente, es relevante la práctica de la fotografía: la toma, el corte y el encuadre, y el modo en que opera, tanto en su producción, como en referencia a la circulación, consumo y posesión (Edwards 2001: 15).

Los álbumes son tanto un depósito de memoria como un instrumento de representación social. Lo que activa el álbum, denominado por Langford «performance social» (2008: 223), es un acto de memoria en y mediado subjetivamente por el presente, de ahí la importancia de su visionado con el compilador, o alguien de su círculo cercano, para desvelar determinadas prácticas y significados, dada su narrativa implícita (Walter y Moulton 1989: 165 y 166; Ortiz 2005: 206) y oralidad<sup>10</sup>. Gracias a la experiencia de «contar el álbum» (*speaking the album*) podemos aprehender su principio ordenador, pues todos son temáticos (Walter y Moulton 1989: 171; Langford 2008:

<sup>7</sup> «things to do things: that is, things that have the capacity to affect us» (Labanyi 2010: 232).

<sup>8</sup> El fenómeno que se da en algunos objetos, tales como tumbas, edificios, testamentos, retratos y fotografías, que extienden en el tiempo la presencia personal y la agencia de sus dueños, hacedores o patrocinadores, es entendida por Pattison (2007: 174 y 175) en términos de «indexicalidad» («*indexicality*»), es decir, maneras de encarnar (*embodiment*) la persona (*personhood*, *personlike*) a través del objeto, trascendiendo la idea de la existencia física y biológica del cuerpo como único *locus* de la persona.

<sup>9</sup> Tisseron (2000: 42) da una vuelta de tuerca a la idea de Barthes de la fotografía como huella, al considerar que se define mejor como inscripción, resultado del deseo de dejar constancia, frente a la huella, el testimonio de paso; ese deseo que rige la inscripción nos permite «concentrar el estudio de sus efectos en las relaciones que establecemos con la fotografía, a la vez como productores y espectadores de sus imágenes» (Tisseron 2000: 139).

<sup>10</sup> Esta correlación entre el álbum fotográfico y la oralidad se basa en la memoria. Tal y como ocurre en experiencias relacionadas con los trabajos de memoria, en el álbum se suele recurrir a fórmulas propias que, como en las experiencias orales, quieren fijarse en el recuerdo: constantes repeticiones que dan continuidad y ponen en sordina los vacíos o ausencias, sobre todo las que resultan conflictivas al sujeto; comparaciones y contrastes que introducen dinamismo, el uso de una estructura temporal no lineal sino cíclica, una sintaxis aditiva (mostrando las mismas cosas desde distintos ángulos, o mismo ángulo sobre muchas cosas), la selección de determinadas figuras o escenas para constituir una serie de «personajes fuertes» del álbum, etc. Todo ello es denominado por Langford (2008: 225) el «marco oral-fotográfico».

224). De este modo, el significado de cada imagen está interrelacionado con la historia que narra el álbum como conjunto. No obstante, como ocurre con el álbum que estudiamos, en muchas ocasiones ese ambiente de recuerdo, esa oralidad compartida con el hacedor o propietario del álbum aparece frustrada: se trata de «conversaciones suspendidas» (Langford 2001), pero no por ello de objetos mudos, pues al pasar a primer plano la visualidad, esta permite recuperar otras dimensiones del discurso y sus correspondientes interrelaciones; narrativas que por lo general quedan en segundo plano cuando se cuenta con la documentación oral.

## UN ÁLBUM DE UN FALANGISTA

Partiendo de este álbum como una «conversación suspendida», el objetivo de restaurar las elecciones del compilador para entender el principio ordenador del mismo es recuperar los temas fundamentales como contribución, no tanto a la construcción de la identidad y la memoria individual, como a la colectiva, transformándolo así en documento.

Desde un punto de vista descriptivo y conociendo el contexto ideológico en el que surge el álbum, cuyo tamaño es de 18 x 25 cm, lo primero que llama la atención son los colores: tapas azules de cartón y lomo rojo forrado en piel, dos de los colores de Falange, ideología a la que estuvo completamente vinculado el SEU<sup>11</sup>. En total son 41 páginas de cartulina, donde por lo general se encuentran pegadas varias fotografías<sup>12</sup> en ambas caras, protegidas por hojas de papel cebolla<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Como es sabido, el Sindicato Español Universitario (SEU) se fundó en 1933 como una organización sindical estudiantil fascista de universitarios; sus creadores fueron Julio Ruiz Alda, Matías Montero, Alejandro Salazar Salvador y Manuel Valdés. Desde el principio la violencia fue un elemento definidor de este sindicato que durante la dictadura sería la única asociación estudiantil legal. En relación a esta organización véanse Jato (1953); González Calleja (1994) y Ruiz Carnicer (1996). El objetivo inicial del SEU fue lograr la penetración de Falange en la universidad, siendo una de sus bases por ser los estudiantes una fuente principal de afiliación. Para Ruiz Carnicer (1996: 52) es difícil diferenciar ambas organizaciones, pues los seuistas fueron en bastantes lugares los fundadores de los JONS locales.

<sup>12</sup> El álbum contiene un total de 212 fotografías distribuidas del siguiente modo: 16 páginas con 1 fotografía; 27 con 2; 17 con 3; 19 con 4 y 3 con 5. 12 páginas tienen dibujos o texto y en 23 fotografías se reconoce al compilador. El formato de fotografía más grande es de 13 x 25 cm y el más pequeño, 4 x 5.5 cm. Entre medias hay formatos diversos y además en ocasiones las fotos aparecen recortadas.

<sup>13</sup> Si bien podríamos clasificarlo como un álbum de viaje, en ningún caso se puede considerar en el ámbito del viaje turístico, estereotipado tanto en los temas como en las poses (Walter y Mouton 1989: 178; Ortiz 2005: 205). Años antes, en 1933, pero perteneciente al mismo impulso cultural —solo unos meses antes de que se fundara el SEU— Julián Marías (2011) escribió sus *Notas de un viaje a Oriente*, un diario de viaje con motivo del crucero universitario por el Mediterráneo que organizó la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. El mismo Marías (2011: 35) define un diario como «la narración de lo que le pasa a uno [...] al ponerse ante las cosas externas» y cuyo fin último es una narración de experiencias compartidas, lo mismo que este álbum. Hay que subrayar que hacer diarios era una práctica extendida en la época; así, la misma organización del crucero dispuso un concurso de diarios de viaje, en el que Marías quedó en segundo lugar.

A lo largo de las páginas, recorreremos las vivencias del compilador-propietario y sus compañeros durante el verano de 1941 en un albergue universitario del SEU en La Alcudia (Mallorca) y en un albergue de montaña, seguramente la navidad siguiente. La primera cuestión que se observa, dadas las circunstancias particulares de estos «viajes», es la procedencia diversa de las fotografías: buena parte de ellas debieron ser adquiridas a los fotógrafos profesionales que trabajaron para el SEU, otras son claramente regalos o intercambios entre los «camaradas» que acudieron al campamento —en su mayoría están dedicadas al verso—, y también hay un grupo que muy posiblemente fueron tomadas por el mismo compilador, ya que fue aficionado a la fotografía<sup>14</sup>.

La narración se inicia presentando el lugar donde se va a desarrollar la acción: un conjunto de fotografías aéreas bastante pintorescas donde se subraya la amenidad de los bellos paisajes marítimos mallorquines. Sobre la autoría, aunque resulta difícil creer que sean obra suya, el visualizarse el compilador a sí mismo pilotando un pequeño avión induce a pensarlo; no obstante, el hecho de habérselas apropiado es suficiente para identificar esta visión con su propia mirada. La travesía aérea y que en las siguientes páginas (fig.1) sea el mar el protagonista, traslada al espectador a un lugar lejano y relativamente aislado. La presencia del compilador de espaldas tiene el valor de testimonio, pero visualmente lo que se impone es un violento efecto de corte en primer plano que subraya la grandeza del mar y la fuerza del reflejo solar sobre el agua, que le obliga a llevar gafas protectoras; por otro lado, el gesto contemplativo del individuo se impone sobre la composición, acentuando la sensación de inmensidad y aislamiento. Por último, la toma desde atrás evita el rostro, y de este modo el compilador se despersonaliza y se transforma en una figura en la podrían proyectarse todos los miembros del grupo: en el momento de la toma compartirían la emoción de la contemplación; *a posteriori* la memoria de dicha experiencia. Como contrapunto a esa construcción espacial distante e idílica, que haría pensar en un paraje perdido e incluso irreal, se ofrece la representación simbólica del territorio, la realidad cartográfica del espacio, dejando claro implícitamente su dominio y control<sup>15</sup>: el destino de la expedición y su espacio geográfico están completamente demarcados; allí es donde se va a desarrollar la vida.

En este escenario referencial es donde tendrán lugar las distintas actividades que constituyen esa parte esencial de la «performance social» del falangismo, destinado y representado por sus propios miembros, marcado por los rituales que los definen y a la vez los reafirman como pertenecientes a ese grupo.

A lo largo del álbum podemos contemplar rituales falangistas puros, muestras de esa «liturgia política», donde prevalece el sentido estético que fue común en los

<sup>14</sup> Está documentado que el compilador era aficionado a la fotografía y estaba al día de los avances de la técnica. Gracias a conversaciones con su familia hemos podido saber que conserva varias cámaras fotográficas antiguas como una *Winar* o una *Agfa JSOLY* de negativo 6x6, una *Voigbländer Bessamatic* de negativo 35 mm, con un fotómetro IKOPHOT. También una *Regulawerk King Kg IIIb* con fotómetro y una *Zeis Ikon Contaflex* sin fotómetro, ambas de negativo de 35 mm. A partir de los años setenta tuvo varias cámaras *Nikon*.

<sup>15</sup> En este sentido hay que aclarar que los distintos temas del álbum no se visualizan completamente ordenados, sino que se entremezclan entre sí, e incluso, se repiten fotografías, pero en distintos formatos. Entre las acciones repetitivas se encuentran aquellas que muestran a los hombres uniformados desfilando por un pueblo, un ejercicio que nos habla de la toma del lugar, de la plaza; otra manera de visualizar esa acción de poder y dominación sobre el territorio.



FIG. 1.

totalitarismos, basado en la disolución del yo en la masa (Mosse 1996: 251), en un acto de homenaje a sí mismos (Falange), a la patria y a los caídos. Estas fotos, además, cumplen la función de presentar al grupo de hombres que se da cita en esas actividades, no de manera individual, sino como una colectividad. Otros rituales como el izamiento de bandera, las formaciones disciplinadas y de gestualidad coordinada, las misas de campaña, etc., completan estas convivencias que cohesionan el grupo y plasman, claramente, tanto la ideología política, como el carácter iniciático y diferencial de la organización, lo que justifica la participación en estos retiros voluntarios, convivencias necesarias para reforzar entre los miembros del grupo su pérdida de identidad individual a favor de un cuerpo colectivo<sup>16</sup>. La estética fotográfica es del

<sup>16</sup> Gállego (2005: 182 y 183) subraya la importancia en el falangismo del componente estético y emocional frente al político: la importancia de sentirse actor de una experiencia colectiva, la tensión afectiva que se desarrolla se acerca a la ficción o las nuevas actitudes apropiadas de la vanguardia artística, basadas en convertir la vida entera en una experiencia estética.

todo adecuada: planos largos y tomas ligeramente desde arriba que proporcionan vistas generales, donde el sentido de grupo de nuevo se asocia al de separación y aislamiento. Las barcazas los apartan de lo urbano y los trasladarán a un espacio solo habitado por los símbolos, un reino ajeno a lo terrenal, a su cotidianeidad, un lugar consagrado a aquellos espíritus cuya religión es la Falange, pues es de destacar la ausencia de elementos religiosos. En términos visuales, por tanto, este álbum trasciende lo privado, incluso lo íntimo, y se convierte en un abecedario o cartilla donde ver y aprender la retórica gestual del falangismo, su marcialidad, su unidad, disciplina y orden. Hay además un concepto plástico imperante que se reitera: la verticalidad. Una verticalidad donde no es difícil percibir el sentido fálico que, además, en la fotografía que comentamos (fig. 2) se ve reforzado por la forma del monolito; pero esa verticalidad está enfatizada en muchos otros rituales a través de los cuerpos tiesos y erectos de los falangistas, las cruces y las banderas.

Conviene recordar, como ha argumentado Vincent (2002: 184 y 185), que el ritual falangista alimentó la retórica gestual del primer franquismo dotándola de un nuevo

FIG. 2.





y potente sentido de fisicidad, en una apariencia física que a través de la pose, los gestos y el atuendo buscaba fomentar la virilidad. Evidentemente, Falange participó plenamente de esta retórica que distinguía a los jóvenes fascistas de otros movimientos juveniles radicales surgidos durante la Segunda República (Vincent 2006: 141). Es fácil comprender el impacto y la seducción que produjeron, pues hasta ese momento los cuerpos no se habían entendido de esa manera en España: la exposición era una demostración de la fuerza nacional en términos de virilidad, acorde con una mentalidad que tenía sus bases en la eugenesia y el darwinismo (Richards 1999).

El álbum es en definitiva como un manual donde se puede hacer un seguimiento del modo en que se construía el cuerpo colectivo del SEU: rígido, disciplinado, uniformado y vertical, representación pura del concepto de virilidad falangista por asociación con la fuerza de la nación, en la que se tenían que educar las generaciones jóvenes y militantes. Por último, el ideal de belleza del que hablamos es el mismo que describe Mosse (1996: 248) en los regímenes fascista y nazi: un cuerpo de hombre joven, formado en el autocontrol, identificado en las posturas contenidas y la fuerza de la musculatura, expresión al tiempo de disciplina y dinamismo. Es decir, frente a la sensibilidad y el desbordamiento femenino, «los hombres eran capaces de dominar y domar sus pasiones, emociones y deseos físicos, convirtiendo estos instintos ‘primitivos’ en fuerza y acción» (Vincent 2006: 138). Ese autocontrol, esa contención, ese sentido fálico, significativo primero según Lacan en la estructuración del lenguaje, es el que se manifiesta claramente en la fotografía<sup>17</sup> (fig. 2).

Dentro de este discurso visual, el uniforme se convierte en un elemento indispensable; separa lo interior y lo exterior del cuerpo, como una segunda piel, a la vez que subraya la disciplina y la adopción de un carácter militante y militar en los rituales. El uniforme produce una rotunda homogenización en términos visuales, una unicidad visual necesaria para transmitir los valores de cohesión y fuerza tan deseados en los despliegues de masas y formaciones fascistas. Como ha subrayado Vincent, la camisa azul es un artefacto cultural fundamental de la identidad falangista. A través de ella se conjuga lo visual y lo político, asociada a la acción, la violencia, la jerarquía, la disciplina, la juventud y la modernidad; cómoda y desenfadada, permitía libertad de movimiento<sup>18</sup>, se eligió el azul mahón porque era «neto, entero, serio y pro-

---

<sup>17</sup> Cabría preguntarse por el elemento individual que conforma ese cuerpo, y en ese sentido es útil el análisis de Theweleit (1987) sobre los materiales autobiográficos que elaboraron los soldados pertenecientes a los *Freikorps* alemanes, posteriormente simpatizantes en su mayoría del nazismo y algunos de ellos futuros líderes. Para ese estudioso, estos soldados tenían un sentido precario del ego, situados en un estado pre-edípico por no haber superado la separación de la madre al haber sufrido relaciones insatisfechas. Por ello, tanto literal como metafóricamente, construyen un cuerpo blindado, erecto y vertical, que les protege de la fluidez, la falta de forma que entienden que representa lo femenino y, por extensión las masas. Exorcizan ese terror, que es al tiempo un anhelo, subrayando y afirmando sus propios límites corporales mediante formaciones o duras prácticas militares; en el caso que nos ocupa ese posible exorcismo se visualiza de manera rotunda en las fotografías presentes en el álbum. De hecho, tal y como demuestra Labanyi (1996) en su análisis sobre Giménez Caballero y su obra *Genio de España* (1932), esa mentalidad no estaba del todo alejada de la que primó en el fascismo español: una retórica violenta basada en fuerzas irracionales, primordialmente sexuales.

<sup>18</sup> Como el saludo fascista, vestir la camisa azul fuerza al cuerpo a una posición rígida, erecta, es decir, a una mímica corporal masculina (Labanyi 2002: 80) y sobre todo militarizada. Este

letario» (Vincent 2006: 142). Fue un elemento indispensable en lo que José Antonio Primo de Rivera llamó «la dialéctica de los puños y las pistolas». Vestir físicamente el uniforme significaba vestir políticamente el cuerpo, exhibiendo y representando la fuerza de una generación joven que enfatiza lo corporal y lo físico como valores para subvertir lo burgués (Vincent 2002: 184 y 185), un objetivo del fascismo en su versión más «revolucionaria»<sup>19</sup>.

Todos estos valores y sentimientos son los que comparten y sienten los protagonistas del álbum, y estas emociones contenidas y disciplinadas son las que nos permiten penetrar en la intimidad de los actuantes. Son emociones y sentimientos aprendidos y asimilados por los mandos, y en vías de aprendizaje y asimilación por los nuevos adeptos. Por eso es lógico que esta definición colectiva y masculina del poder también esté ejemplificada en la jerarquía, el mando a través del atavío. Los hombres visten en ocasiones la camisa azul con pantalones blancos, más apropiados para el verano y de influencia marinera, como la sahariana blanca que portan los mandos, con hombreras, solapas anchas y cinturón ajustado a la cintura, signo de elegancia<sup>20</sup>. El uniforme de Falange fue reglamentado por la orden circular del 18 de agosto de 1938, y acabada la guerra se difundió a través de la prensa, por ejemplo en el periódico *La Vanguardia* del 7 de julio de 1939. Se detallaba que consistía en «guerrera o sahariana blanca, con cinturón de tela del mismo color, hombreras dobles, boina roja, camisa azul, corbata negra, pantalón negro sin vuelta, zapatos negros, emblema del Movimiento, en rojo, sobre el bolsillo izquierdo». En el movimiento falangista, que se definió como poético y fue esencialmente emocional (Martín de la Guardia 2005: 163), la cuestión del estilo fue central en el discurso<sup>21</sup>, como también lo fue la moda. Ernesto Giménez Caballero (1938) hablaba de «moda de guerra» en un artículo publicado en el número 16 de *Vértice*, de noviembre de 1938, titulado «Trajes y modas de nuestra España», donde consideraba el vestido desde un punto de vista muy actual, como elemento que proyecta y genera identidades: «dime cómo te vistes y te diré quién eres. Dime cómo te atavías y diré qué deseas en la vida y en la historia». En su escrito, Giménez Caballero hace un recorrido de las influencias extranjeras y nacionales que han determinado los distintos elementos de los uniformes franquistas. Es curioso confrontar los valores de la indumentaria femenina, caracterizada según Giménez Caballero por su austeridad y simplicidad. Así, mientras que el uniforme de la Sec-

---

indumento se escogió como homenaje al fascismo italiano y se identificaba con la política de derechas, por un lado, y con los movimientos juveniles políticos, por otro.

<sup>19</sup> Recuérdese que José Antonio Primo de Rivera comenzó su carrera política con traje de corte inglés y corbata, lo que era el atuendo habitual en los inicios de Falange, aludiendo a su componente de clase alta. Este indumento pronto se consideró burgués y anticuado, y dio paso a la camisa azul proletaria (Vincent 2006: 141).

<sup>20</sup> Serrano Suñer se convirtió en un caso paradigmático de ostentación de uniformes elegantes. Se decía que él mismo diseñaba sus ropas siguiendo el ejemplo de Galeazzo Ciano, el yerno de Mussolini y ministro italiano de asuntos exteriores (Arasa 2008: 32).

<sup>21</sup> Como ya hemos estudiado para el caso de la Sección Femenina (Rosón 2012b), el «severo estilo de rigor y servicio» (*Los albergues universitarios* [1941]: contraportada) se consideraba como una de las misiones de la Falange y se construía también a través de la indumentaria. El estilo, la proyección hacia el exterior o la «forma» es parte inexcusable del mensaje y proyecto falangista (Martín de la Guardia 2005: 170).

ción Femenina se siente como «rígido y severo molde», el de los varones es motivo de orgullo y gustan lucirlo con sus «cintas, emblemas, decoraciones, insignias».

La «forma de ser falangista», fundamentada como hemos visto en una férrea y violenta construcción de la masculinidad, pasaba necesariamente por la heterosexualidad obligatoria. El discurso consideraba la homosexualidad como una enfermedad o desviación, consecuencia fundamentalmente de la pérdida de la virilidad (Vázquez y Cleminson 2011: 276)<sup>22</sup>. Pero en este ambiente homosocial<sup>23</sup>, donde la exaltación de la virilidad es constante —y no podía ser de otra manera—, se constatan en las fotografías del álbum trazos de homoerotismo<sup>24</sup>, y en eso también resulta revelador, pues, como ya ha señalado Vincent (2006: 144), éste no era infrecuente en la retórica falangista y su cultivo de la camaradería<sup>25</sup>.

Teniendo esto en cuenta, resulta interesante comprobar cómo antes de que comience en el álbum el despliegue visual de homosociabilidad, el compilador ha configurado dos páginas con fotografías de mujeres (fig. 3). Al contrario que el resto, se trata ahora de primeros planos que subrayan el sentido singular y real de las personas, aunque no sepamos sus nombres y apellidos. Aquí la identidad no se funde en el grupo, por lo que las relaciones establecidas con estas jóvenes eran personales y ajenas por completo al campamento, nótese que los hombres que las acompañan van en traje de calle y no de uniforme; por otro lado, esta individualidad se aleja de cualquier posible interpretación de estas mujeres como «hembras» para consumo de un conjunto de «machos» (promiscuidad y pura relación sexual).

<sup>22</sup> Según exponen Vázquez y Cleminson (2011) en su análisis histórico de la homosexualidad masculina en España, la categoría de homosexual no es siempre satisfactoria para describir las relaciones sexuales que mantienen dos varones entre sí, pero en cambio el género, la actuación de una masculinidad aceptable según las cambiantes expectativas culturales de las distintas épocas, es lo que ha ido determinando las distintas categorías históricas diseñadas discursivamente para la «desviación» sexual (sodomita activo o pasivo, invertido), donde su grado de afeminamiento y su rol de actividad o pasividad dentro de la relación sexual han sido dos cuestiones claves.

<sup>23</sup> Tal y como explican Vázquez y Cleminson (2011: 15 y 16) la homosociabilidad es un concepto inestable y cambiante, al igual que las construcciones de género, que se refiere a la preferencia por la amistad y la compañía de miembros de un mismo sexo. No obstante, como ya puso de manifiesto Eve Kosofsky Sedgwich (1985) en su seminal estudio sobre la literatura inglesa desde mediados del siglo XVIII y durante el XIX, el «deseo homosocial masculino» debe ser entendido como un *continuum* con el deseo sexual.

<sup>24</sup> Algunos autores, como Spackman (1996) y Hewitt (1996), han subrayado la controversia de relacionar homosexualidad y fascismo, dado el carácter homófobo que puede tener asociar prácticas sexuales con ideologías, al considerar ambas como «desviadas». Por otro lado, se ha de subrayar la complejidad del tema cuando en el nazismo se produce una intensa homosociabilidad basada en la camaradería masculina propia del *male bonding*, y por otra parte «peligrosamente» cerca del homoerotismo. Por otro lado, se han documentado prácticas homosexuales clandestinas en las élites de las SS, que llegaron a preocupar al propio Heinrich Himmler, que dedicó buena parte de sus esfuerzos a pensar si la homosexualidad era curable o era un mal propio de las condiciones de guerra (Giles 2005). Como es sabido, el nazismo persiguió y exterminó específicamente a los individuos de la sociedad civil sospechosos de homosexualidad.

<sup>25</sup> Por su parte Martín-Márquez (2011: 191-253) ha puesto de manifiesto cómo en el contexto altamente homosocial de los ejércitos españoles durante la guerra del Rif (1911-1927) se generaron retóricas y estéticas homoeróticas, enraizadas muchas veces en el orientalismo, que pueden aludir a un deseo homosexual, ciertamente reprimido, que parte de una conceptualización ligada a la virilidad y a la militarización (Martín-Márquez 2011: 225).

A las jóvenes se las retrata alegres, con amplias sonrisas que subrayan sus joviales vestidos floreados, presentándolas de alguna manera como grupo, siendo obvia su condición de invitadas, ya que no están asociadas a ninguna acción, salvo ser la compañera de un determinado camarada, como se explicita en otra fotografía. Sólo aparecen durante los momentos de ocio o descanso, como igualmente vemos en la última de las fotografías que conforma la página. No obstante, también se nos muestra que se podía ocupar el ocio, más allá de la familia y la novia, en conocer y disfrutar del adusto paisaje. No sabemos la procedencia de estas fotografías, ni

de estas jóvenes —no hay texto alguno—, la toma es tan descontextualizada que no aparece referencia a ese mundo del campamento masculino. Por esta razón, no podemos evitar pensar que se trata de un añadido en términos discursivos y visuales que podría funcionar como una declaración de principios: la existencia de la novia o en su caso la familia, es un posicionamiento de heterosexualidad que alejaría cualquier sospecha de lo que es evidentemente este álbum: un registro de un mundo homosocial de hombres, para hombres.



FIG. 3.

Tras este inciso sin solución de continuidad pero absolutamente necesario —el descanso y el solaz programado y ordenado también tenía su lugar—, se retoma la narrativa de las actividades y la vida en el albergue. De nuevo, ese «arriar bandera», en el final del suceder de una nueva jornada, pero a partir de este punto encontramos una nueva actividad: las «conferencias», según hace constatar textualmente el propio compilador (fig. 4).

Destaquemos antes que nada este aspecto del álbum, pues aunque no es constante que aparezcan añadidos textuales o dibujados, los que existen son relevantes ya que, en aquellas



FIG. 4.

páginas en las que figuran, subrayan, aclaran o complementan la información, poniendo de relieve la minuciosa, cuidada e intencionada voluntad de su compilador porque su comprensión fuera clara. En la página que nos ocupa, pinta tres banderas y hace evidente las tres lealtades —Falange, España y el SEU<sup>26</sup>—, aunque en la fotografía inferior solo se rindan honores a una de ellas que, por otro lado, no se sabe cuál es. Obsérvese que la presencia de la cruz queda casi anulada frente al protagonismo de la bandera, subrayado por los gestos de saludo fascista, sobre todo en los mandos. Por otro lado, el texto que dice «arriar bandera» subsana textualmente el corte temporal que lleva implícita la fotografía; un tiempo detenido que puede tener doble interpretación, ya que la acción captada puede del mismo modo señalar el principio como el final del día. En definitiva, estamos asistiendo al final de una jornada, y ésta lo hace cultivando el intelecto, «el espíritu», a través de la palabra.

Las conferencias muestran visualmente reuniones donde es evidente el sentido político, ya que su representación hace manifiesto su carácter asambleario, algo que el régimen franquista rechazó frontalmente en su afán de eliminar cualquier vestigio del inmediato pasado democrático y oponiéndose a cualquier forma de reunión política que no fuese dirigida desde arriba, sin posibilidad alguna de que la autoridad fuera cuestionada, como corresponde a un régimen dictatorial. Refuerza ese carácter político de la reunión/conferencia que en el álbum se hayan pegado fotografías de seis periódicos murales. Este tipo de publicación fue muy popular durante la guerra, tanto para los rebeldes como para los republicanos, y se caracterizaban por su sentido propagandístico, con una doble función estética y política<sup>27</sup>.

No obstante, al celebrarse las conferencias al aire libre podrían denominarse «conferencias de campaña» y se equipararían por tanto a las «misas de campaña», con su propio ritual, donde el fotógrafo no puede abstraerse del contexto, y en más de una ocasión se detiene a componer cuadros con paisaje. El gusto por una estética pictorialista se aprecia, por ejemplo, en la toma realizada al caer de la tarde (fig. 5), momento en el cual la nitidez de líneas va cediendo a través de sombras oblicuas, y la texturas se vuelven borrosas.

Las figuras humanas se recortan como elementos opacos frente al fondo tranquilo y continuo del mar. En términos visuales es relevante en esta composición la articulación eficaz del espacio con el fuera de campo a través del efecto de corte: los fragmentos de ramas de pino en primer plano y los pinos en el plano medio hacen presente el contraste natural del bosque y la costa, tan característico de algunos enclaves del litoral mediterráneo español. Situados en el plano medio, refuerzan además la pro-

<sup>26</sup> La 3ª bandera seguramente sea la del SEU, negra y en blanco dibujado el cisne de plata del escudo del Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá, con el yugo y las flechas. Veamos cómo Jato (1953: 162) aborda su significación: «El ave parlante del blasón canta el apellido del cardenal letrado, militar y gobernante, duro fundador del tiempo cesáreo. Pero también quiere decir cultura, imperio, exactitud. Solo hay dos aves imperiales: el águila y el cisne».

<sup>27</sup> Estos objetos visuales y textuales, situados entre la revista y el cartel, eran generalmente producidos colectivamente por los distintos grupos, tanto en el frente como en la retaguardia. Para su elaboración se requería poco equipamiento: una prensa e imágenes en huecograbado, es decir, se reutilizaban imágenes y también textos ya publicados. Uno de sus mayores logros, y de ahí el consecuente éxito de esta forma de propaganda, fue la estrecha conexión entre lector y creador (Mendelson 2007: 61-71), precisamente algo que también ocurre en la fotografía amateur.



FIG. 5.

fundidad de la composición, pero sobre todo, con su espesa negrura, contrastan con el efecto plateado del agua, mediados por la gama de grises de la tierra. Sin duda, estamos en el atardecer, en el final del día y de la «asamblea»/conferencia, y no podría existir mejor entorno para ello que esa quietud silenciosa que siempre ofrece el mar en calma. Por último, el relativo desorden: hombres sentados y de pie, algunos charlando, etc., señalan el final sin romper en absoluto ese mundo de convivencia, de camaradería.

El siguiente tema del que se ocupa el álbum es el deporte. Es un asunto tratado extensamente, donde encontramos un auténtico repertorio visual de cuerpos jóvenes y saludables, torsos desnudos en plena actividad gimnástica. A pesar de que durante la guerra civil en ambos bandos se buscó un ideal de masculinidad a través de hombres esculturales y musculosos (Cleminson 2012),

la «realidad» de estas fotografías (fig. 6) es la de la posguerra, no solo no son cuerpos hercúleos, sino que más bien la complexión es débil. Eso no obsta para que practiquen disciplinadamente los ejercicios gimnásticos, perfectamente formados, según un patrón geométrico en ese *display* estético que tanto seduce a los prosélitos.

Como ya hemos comentado, durante el periodo de entreguerras se enfatizó de una manera nueva lo físico y lo bello del cuerpo masculino (Vincent 2006: 140 y 141) y en este proceso la importancia del deporte fue fundamental. Subrayado desde la ciencia médica o la formación militar, su apogeo llegó con los regímenes fascistas que trataban de «transformar a un pueblo por el cuerpo». En la España católica de posguerra, pacata y cargada de prejuicios en relación al cuerpo, el propósito de ensalzar el deporte recayó sobre el falangismo (González Aja 2005), un espacio ideológico casi natural, teniendo en cuenta la potencia y adecuación de estas prácticas para la retórica de transformación y limpieza social, centrales en su discurso. Así, se asoció explícitamente con el deporte y el combate, el afán de entrenar el cuerpo masculino —joven, disciplinado, alegre, sano y heroico— como medio para la transformación de la colectividad, y por tanto, de la nación (Vincent 2006: 141). Tal y como nos muestra el álbum, el ideal estético deportivo falangista es el de la escultura clásica griega en el contexto reconstruido de la Olimpiada. Esta referencia se hace explícita en el álbum, pues en una de sus páginas aparecen dibujados los aros olímpicos. Por otra parte, a través de las fotografías vemos cómo los asistentes al campamento practican el lanzamiento de jabalina o el lanzamiento de

disco, deportes nada populares en España pero dentro de los agones atléticos presentes en las olimpiadas, distintivos de la antigua Grecia y paradigma de la galería escultórica que nos ha llegado. Fácilmente se puede reconocer *El discóbolo* de Mirón, asociación realmente sugerente, pues esta cita visual al modelo griego enfatiza más allá de lo real el cuerpo atlético de formas fuertes, musculosas y viriles, y a la vez lo objetualiza y lo inviste del sentido de permanencia y eternidad



FIG. 6.

que llevan asociado el modelo clásico y el arte. Hay que subrayar que éste era uno de los aspectos más visibles de la retórica corporal y gestual de Falange (fig. 6).

El modelo atlético griego tiene una presencia importante en las publicaciones de la época, con una clara influencia nazi, además de una actitud de apropiación pues lo normal es que el referente se presente completamente descontextualizado. Un ejemplo coetáneo al álbum es el folleto titulado *Los albergues universitarios del SEU en el verano de 1941* en cuya portada se reproduce un vaciado del Gladiador Borghese. Evidentemente, el desnudo escultórico no se lleva a la realidad, pero es de señalar el hecho de que los hombres, practicando en la playa, tan sólo vistan calzón corto y ajustado. Sin duda ponen en tela de juicio el recato que la doctrina católica tuvo hacia los cuerpos desnudos, pero también es cierto que, como desde el primer momento ha quedado claro, se trata de un lugar apartado del mundo y lo cotidiano. Además se ha de tener en cuenta que el desnudo estuvo mucho más consentido en los hombres que en las mujeres, la política de ensañamiento sobre los cuerpos de las mujeres fue uno de los rasgos de género del nacional-catolicismo.

En el texto del folleto se elude vincular el deporte con el atletismo griego, para incidir en su función política como medio para construir colectividad:

el deporte no es para nosotros un culto brutal y pagano al músculo, al hombre aislado. No es un Albergue en su aspecto deportivo un vivero de atletas, sino una escuela de fortaleza física y moral, dentro de un espíritu de comunidad, donde el hombre deja de estar aislado para ser un hombre político, cuyo esfuerzo se conjuga con el de los demás en la demanda de un fin común, ardiente sentido (*Los albergues universitarios* [1941]: 3r).



FIG. 7.

El texto que acompaña a estas imágenes es un medio que permite recuperar esa parte vivencial de las «conferencias» —en la que probablemente el mundo helénico no estaba presente—, que en cierta medida vienen a poner en sordina el elocuente discurso visual.

Después de los ejercicios atléticos, disciplinado y preparado el cuerpo, el individuo está dispuesto para la marcha, para hacer frente a las dificultades e imprevistos de la naturaleza.

Se trata de un relato visual de la ascensión al pico de la Atalaya. Llama la atención la primera página que informa sobre ello (fig. 7), una composición de cuatro fotografías, donde se retrata la naturaleza como un relieve rocoso, inhóspito e inaccesible, aislado y carente de signo alguno de civilización. La falta de referencia lo convierte en inmenso y grandioso, aspecto que se subraya en la composición de la fotografía de mayor tamaño que domina la página: en ella se ve al compilador, de nuevo de espaldas, contemplando inmóvil el desolado, pero por eso mismo sobrecogedor, paisaje que se ofrece a la vista.

La fuerza de la naturaleza se impone a la humana curiosidad y el escrutinio activo con prismáticos ha dado paso a la quietud contemplativa, subrayando el efecto de tiempo detenido, todo en perfecta armonía emocional. El joven prototipo del musculado falangista, cuyo torso desnudo casi anula la presencia del resto de la indumentaria —botas de montaña y pantalones cortos—, y la pose, propia de una academia de desnudo, nos devuelven a ese mundo perfecto del canon artístico, pero también conecta con modelos publicitarios que impactaron antes de la guerra, por ejemplo los de José Masana.

En contraste con la actividad anterior, pero en plena consonancia con el «universo» de Falange, otro de los temas prevalentes en el álbum son las actividades relacionadas con el manejo, conocimiento y/o aprendizaje del funcionamiento de aparatos y maquinarias, habiendo quedado registradas fundamentalmente las asociadas con la guerra. La primera página dedicada a este asunto está ocupada por una magnífica fotografía cuadrangular con un grupo de falangistas subidos en un hidroavión (fig. 8). Probablemente se trata de un CANT Z501 GABBIANO<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Quisiera agradecer a Manuel López su inestimable ayuda en la documentación del aparato.



Este aparato de los años treinta, de fabricación italiana, fue utilizado por los sublevados en la guerra civil. Siendo una aeronave accesible, requería cierta destreza para poder manejarla, y ese es el momento que se ha captado en la fotografía: parte de los jóvenes están sobre el fuselaje en espera de alcanzar la barquilla del motor, donde, apiñados, el resto de sus compañeros parecen atender las explicaciones del instructor, situado junto a la hélice.



FIG. 8.

Lo primero que impacta en la fotografía es el dramático corte que ha sufrido el aparato, aunque la toma desde abajo y el violento escorzo de las alas le dan un carácter monumental.

Evidentemente, la proximidad del primer plano se debe a la voluntad de que las figuras tengan suficiente tamaño e individualidad; no cabe duda de que los protagonistas y sus allegados podían reconocerse fácilmente en esta experiencia que, ya solo el tamaño de la fotografía, señala como importante. Por otro lado, las diversas actitudes de los jóvenes que se encuentran sobre la barquilla nos hablan del momento del posado: el más avanzado entabla diálogo con el camarada situado junto a la hélice y lo mismo hacen algunos del grupo, mientras los demás miran a la cámara o bien pierden la mirada hacia el horizonte. Los que se encuentran en la parte del fuselaje, por el contrario, están en plena representación, de modo que sobre ellos recaer el efecto de «instantánea» que se quería dar a la escena.

Al margen de la representación, es de destacar la calidad de la fotografía, su riqueza tonal y la articulación de los contrastes. Los matices de la primera ofrecen texturas diferenciales, el dramatismo articulado de los segundos imprime un dinamismo que subraya la acción. Lo mismo se puede decir de las tensiones lineales y la distribución de las masas: la tendencia vertical de la masa formada por los hombres en la maquinaria se compensa con la horizontalidad del fuselaje, y a su vez éstas se contrarrestan con la marcada línea oblícua de las alas, que son las que dotan eficazmente de profundidad a la composición. Por último, el gran vacío del cielo compensa y equilibra la imagen, donde la modernidad, potencia y belleza de la máquina, auténtica protagonista de la toma, queda absolutamente resaltada. Lo expuesto lleva a conceder a esta fotografía un estatus de modernidad, asociada con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX; entre el maquinismo, el futurismo y la fotografía de la nueva objetividad. Por último, el carácter escenográfico de la foto la pone en relación con la cultura cinematográfica del momento, por ejemplo con la película *Escuadrilla*, dirigida por Antonio Román en 1941, que fue realizada con la ayuda de la «gloriosa aviación española».

Otras máquinas locomotoras con las que los jóvenes falangistas se familiarizaron fueron los barcos. En varias fotografías se recogen acciones en diferentes tipos de embarcaciones: desde las que refuerzan su sentido bélico, al ser escenario de la retórica



FIG. 9.

militarista falangista, hasta momentos más distendidos en las cubiertas. Incluso se observa un cierto deleite en el tratamiento plástico de los buques, en ese lenguaje visual que tanto favoreció a este tipo de máquinas. Picados y contrapicados que dramatizan estos ingenios bélicos cuya virilidad se hace prevalente; ni que decir tiene que la componente vertical es una constante. Una de las actividades más importantes en estos campamentos debía ser el co-

nocimiento de la maquinaria bélica a bordo de los navíos, pues este tema ocupa varias páginas del álbum: a través de las fotografías se puede saber que los jóvenes fueron adiestrados específicamente en el empleo del cañón antitanque, prestigiosa arma de artillería de fabricación alemana, que fue decisiva en la Segunda Guerra Mundial. Teniendo en cuenta la fecha del álbum (1941) lo que choca de estas imágenes (fig. 9) es la actitud distendida de los muchachos, la manera incluso lúdica de relacionarse con instrumentos tan mortíferos y la incorporación a la cotidianeidad de semejantes ingenios; algunos incluso saludan a la cámara, sin mostrar seriedad o respeto, a pesar de estar junto a un arma destructiva. Aquellos que vivieron este verano en el albergue de La Alcudia recibieron «el temple militar» no sólo «en las formaciones y ejercicios propios del Albergue, sino también a bordo de buques de la Escuadra. En el *Vulcano* y en el *Almirante Miranda* realizaron cruceros los universitarios, como protagonistas de la vida marinera, adiestrándose en zafarranchos de combate y en el empleo de las instalaciones de defensa y ataque» (*Los albergues universitarios* [1941]: 7v).

De las tres fotografías que conforman esta página llena de vida y autocomplacencia, hay una que destaca por sus cualidades plásticas; un intenso y dramático contraluz en el que de nuevo reconocemos a la persona del compilador. La nitidez de la silueta del hombre y el arma en una oscuridad continua que los funde y hace uno provoca, por un lado, el sentimiento nostálgico que veíamos acompañar a los limpios atardeceres mediterráneos, y por otro, la filiación estética de esta composición con los espectáculos de sombras y el lenguaje visual del cartelismo de vanguardia. Por supuesto que la estetización de la guerra ha sido una constante en el arte, pero lo más interesante es comprobar cómo este tratamiento desnaturalizado y embellecido de la misma pasó a ser parte de la vida cotidiana, no sólo de estos jóvenes, sino también de la mayor parte de las gentes, pues durante la dictadura la militarización de la vida se dio prácticamente en todos los ámbitos y de un modo muy particular en-

tre las juventudes universitarias, en su mayoría formadas por varones<sup>29</sup>. Recuérdese que en estos albergues es «donde se eleva, se purifica, y endurece cara a un porvenir decisivo, con la serena confianza de medirse como un soldado más en la avanzada de la revolución» (*Los albergues universitarios* [1941]: contraportada).

Por último y como no podía ser de otra manera, también aparece la convivencia en el refectorio (fig. 10). Por contraste, destaca la ausencia de un ambiente cuartelario, a pesar de que se asistía de uniforme. La imagen del



FIG. 10.

comedor es más bien la de una residencia, casi la de una postal familiar: por un lado, las aparatosas lámparas y la limpieza de las paredes; por otro, la presencia de jarrones con flores en la mesa, un toque que hace evidente la presencia femenina. Finalmente, hay que señalar el registro fotográfico de una niña en un extremo de una de las fotografías: su edad, su sexo, su actitud y su vestido la descontextualizan completamente de los jóvenes universitarios falangistas, que acudieron al albergue ese verano de 1941.

Este «descuido» del fotógrafo —pues de eso se trata, ya que la niña no está posando, cosa que sí hacen los jóvenes, sino que se encuentra esperando a que se haga la toma— introduce la realidad que existía más allá de ese mundo cerrado y autorreferencial que se creaba en los albergues. La niña es el testimonio de esa economía precaria inmediata a la guerra civil en la que no existe infancia para aquellos que tienen que sobrevivir. Por otro lado, nótese la tolerancia de género a la infancia en estos ambientes, donde evidentemente mujeres adolescentes y jóvenes podrían comportar algún riesgo. Por último, hay que hacer notar el dibujo que acompaña a estas imágenes y que hace referencia al carácter frugal y «nacional» de la comida: una hogaza de pan, un trozo de jamón y una botella de vino.

## CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, este álbum va más allá de lo privado. En él se constituyen la construcción de la masculinidad falangista y su espíritu de camaradería, uno de cuyos pilares fundamentales era el culto al cuerpo. A través de sus páginas se ve cómo se conforma al joven como instrumento del cambio nacional-sindicalista, inserto en la masa disciplinada y uniformada cuyo epítome son esas «compañías» haciendo marcialmente el saludo fascista.

<sup>29</sup> En 1940 el porcentaje de mujeres que estudiaban en la universidad era del 12,6% (Peña 2010).

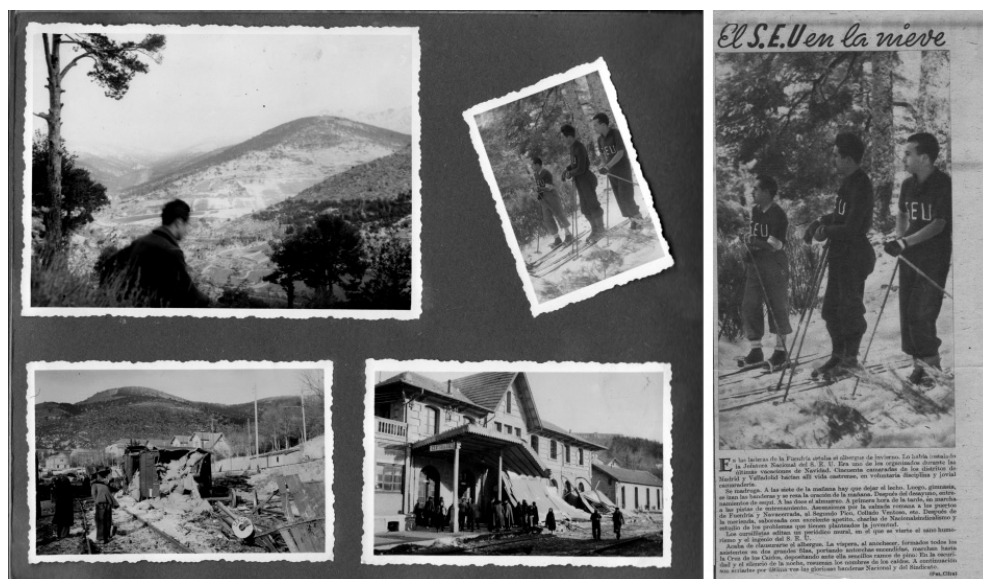


FIG. 11.

La importancia de la fotografía como huella imbricada en los procesos de construcción de memoria, individual y colectiva, y sus prácticas, entre las cuales se inscribe la realización de un álbum, es crucial en toda acción de recuerdo, pero todavía se hace más prevalente cuando afecta a un grupo, pues el registro de determinados momentos y actividades (en otra ocasión quizás merecería la pena analizar las consecuencias) unifica poderosamente la vivencia colectiva y dirige tanto las emociones como los sentimientos. Por otro lado, también en este álbum se hace presente la intermedialidad<sup>30</sup> del género fotográfico, que sin ser nueva —esta condición intermedial acompaña a la fotografía desde su «nacimiento»<sup>31</sup>— aquí se constata una vez más, pues algunas fotografías del álbum se publicaron en las campañas de propaganda de los campamentos<sup>32</sup>, e incluso en la prensa del momento (fig. 11).

<sup>30</sup> Utilizamos el concepto de «intermedialidad» siguiendo el significado amplio que propone Chapple (2008: 7) como «un interés compartido en qué pasa cuando las formas de arte, tradicionalmente adscritas y ontológicamente separadas, y una variedad de medios diferentes se encuentran, se funden y atraviesan los territorios el uno del otro». También conocida como «transmedialidad», habitualmente se entiende como formas de hibridación entre lenguajes que provienen de distintos medios (Guarinos 2007) y generalmente se aplica a las nuevas tecnologías y el espacio virtual. Sin embargo, pensamos que este concepto también se puede entender como la circulación de imágenes entre distintos medios, práctica tan antigua como la misma creación de imágenes.

<sup>31</sup> La circulación de imágenes entre distintos medios y formatos ha sido pues una práctica habitual, como ya han puesto de manifiesto distintas estudiosas en relación a otros periodos u otro tipo de praxis, como por ejemplo Vega (2006, 2010, 2011), Mendelson (2005) o Charnon Deutz (2008).

<sup>32</sup> Véanse por ejemplo las fotografías de *Los albergues universitarios del S.E.U. en el verano de 1941*. [1941]. Madrid.

Solo por esta razón, la aproximación a este tipo de álbumes no puede hacerse exclusivamente bajo el estatuto de lo privado, sino por el contrario como parte constituyente de una cultura visual común y dinámica, cuya movilidad de un formato a otro, de un medio a otro y de una mano a otra —como intercambio o regalo—, recupera un testimonio fundamental de la memoria colectiva. A través de ese intercambio y esa circulación se puede decir que el álbum está «elaborado en común», de modo que esa selección visual también es reflejo de esas elecciones con las que una comunidad «es capaz de elegir en el pasado lo que es relevante y significativo en relación con los intereses y con la identidad de los miembros de un grupo» (Jedlowski 2000: 126); y este modo de proceder es característico de la memoria colectiva.

El modo en que se visualizan las fotografías no afecta solo a la forma de presentación, sino que también es esencial en la recepción; recordemos que este álbum ha sido encontrado en el ámbito de lo íntimo y su función principal era ser un objeto de memoria. La memoria es un proceso y la materialidad del propio álbum también lo visualiza: se construyó en primera persona, pues es fácil reconocer la presencia del compilador en 23 fotografías. Esta presencia destacada y frecuente que manifiesta su papel activo y orgulloso como protagonista, da cuenta de su realidad, testimonio de esta experiencia política que posteriormente se volvió «en contra». Como es sabido, las circunstancias políticas internacionales no favorecieron el espíritu de Falange. El fervor político de la revolución del Movimiento y toda su retórica fascista, incluida la construcción de la virilidad, fue perdiendo terreno poco a poco, a medida que se afianzaba el modelo de masculinidad franquista basado en el padre de familia, el ganapán, cabeza de autoridad de la célula social básica sobre la que se asentó la dictadura.

Con el paso del tiempo, su presencia en el albergue del SEU acabó siendo una huella conflictiva para el compilador quien se resistió a eliminarla radicalmente, lo cual es indicativo del valor que tenía para él, pero trató no solo de ocultarla, sino también de disimular, pues las fotografías donde el compilador figura en primer plano, donde se le reconoce, fueron retiradas del álbum —por ejemplo, el hueco presente de la fig. 5— y éste no formaba parte del resto del conjunto fotográfico que guardaba la memoria familiar, sino que se conservaba en un trastero. «El peso de la representación» (Tagg 2005), que considera la fotografía como evidencia, como documento objetivo de la realidad, alertó al compilador, pero a la vez, esas fotografías probablemente eran los únicos asideros en los que se podría sujetar su propia memoria y conservándolas retenía también una realidad que el devenir político, económico y social del país iría cubriendo de sombras y olvido hasta prácticamente su desaparición con la muerte del dictador, en 1975. En consecuencia, no cabe duda de que este álbum es un artefacto situado entre la memoria individual y la colectiva, ya que la gestión que hizo de su propio pasado el compilador, consciente o inconscientemente, es la misma que acometen los grupos en relación a su pasado compartido; la decisión entre la memoria o el olvido. Por otro lado, al margen de la conciencia y la voluntad, este álbum es un objeto «intermedio» que pone en evidencia que toda memoria, aún en sus aspectos personales más íntimos, está imbuida de lo social (Bakhurst 2000: 95). Dicho de otro modo, a partir del registro y la narración de una experiencia personal podemos conocer aspectos fundamentales que conformaron la identidad de una colectividad.

La condición de objeto intermedio entre lo público —por su incorporación de fotografías que también fueron publicadas y por ser un diario visual de una vivencia colectiva— y lo íntimo, evidencian de manera rotunda las dificultades que existen para delimitar esas dos realidades, sobre todo si entendemos lo íntimo en el sentido que le da Foessel (2010: 13): un espacio político basado en un conjunto de vínculos que constituimos precisamente para sustraernos y protegernos del espacio social de los intercambios y «elaborar una experiencia al amparo de miradas ajenas». Lo íntimo es uno de los lugares donde construimos parte de nuestra identidad, y como sabemos, esa construcción es imposible sin la memoria, que permite a un sujeto reconocerse a sí mismo en el tiempo (Rosa, Bellelli y Bakhurst 2000: 42). Y también así funcionó este álbum, ya que el compilador era quien gestionaba el acceso, decidiendo cuándo, cómo y con quién lo compartía, del mismo modo que fue quien determinó su ocultamiento. Así, lo íntimo, este álbum, es un espacio de revelación y autenticidad donde el sujeto se ve interpelado en primera persona a través de su memoria (Foessel 2010: 134). Finalmente como indica Jedlowski (2000: 130 y 131) y este álbum pone sobre la mesa, la memoria es también lo que puede contradecir la identidad misma, porque la identidad es en definitiva una selección y una construcción inestable y cambiante que la memoria puede, en ocasiones, poner en cuestión, por la carga crítica y desestabilizadora que contiene, tanto para los individuos como para las colectividades.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álbum familiar*. 2002. Madrid: Obra Social Caja Madrid.
- Álbum familiar Caja Madrid, 1839-1939*. 2004. Madrid: Obra Social Caja Madrid.
- Álbum fotográfico de la familia Buñuel*. 2008. León: Caja España.
- Álbum fotográfico de Federico García Lorca*. 1996. Granada: Comares-Fundación Federico García Lorca.
- Arasa, D. 2008. *Historias curiosas del franquismo. Por la gracia de Franco*. Barcelona: Robinbook.
- Bakhurst, D. 2000. «Memoria, identidad y psicología cultural», en Rosa, A.; Bellelli, G y Bakhurst, D. (eds.), *Memoria colectiva e identidad nacional*: 91-105. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, R. 1999. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chapple, F. 2008. «On Intermediality». *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* 6: 7-18.
- Charnon-Deutsch, L. 2008. *Hold That Pose. Visual Culture in the Late-Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Cleminson, R. 2012. «The construction of masculinity in the Spanish Labour Movement: a Study of the *Revista Blanca* (1923-1936)». *International Journal of Iberian Studies* 24 (3): 201-218.
- Edwards, E. 1999. «Photographs as Objects of Memory», en Kwint, M.; Breward, C. y Aynsley, J.(eds.), *Material Memories*: 221-236. Oxford y Nueva York: Berg.
- Edwards, E. 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford y Nueva York: Berg.
- El álbum: cuando la mirada acaricia*. 1997. Madrid: Sala de exposiciones del Canal de Isabel II- Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.
- El viaje, 1890- 1970: el álbum familiar*. 2010. Madrid: Obra social Caja Madrid.
- Foessel, M. 2010. *La privación de lo íntimo. Las representaciones políticas de los sentimientos*. Barcelona: Península.
- Fotografía privada. Fragmentos de memoria. El álbum privado de Alfons Hübner*. 2005. Peralta (Navarra): Ayuntamiento de Peralta.

- Gállego, F. 2005. «Ángeles con espadas. Algunas observaciones sobre la estrategia falangista entre la revolución de octubre y el triunfo del Frente Popular», en Gállego, F. y Morente, F. (eds.), *Fascismo en España: 179-209*. Barcelona: Intervención Cultural-El Viejo Topo.
- Gaskell, I. 1991. «Historia de las imágenes», en Burke, P. (ed.), *Formas de hacer historia: 209-239*. Madrid: Alianza.
- Giles, G. L. 2005. «The Denial of Homosexuality: Same Sex Incidents in Himmler's SS and Police», en Herzog, D. (ed.), *Sexuality and German Fascism: 256-290*. Nueva York y Oxford: Berghahn.
- Giménez Caballero, E. 1938. «Trajes y modas en nuestra guerra». *Vértice* 16: sin paginar.
- González Aja, T. 2005. «Monje y soldado. La imagen masculina durante el Franquismo». *Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1: 64-83.
- González Calleja, E. 1994. «Camisas de fuerza: fascismo y paramilitarización». *Historia Contemporánea* 11: 55- 81.
- Guarinos, V. 2007. «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo». *Comunicación* 5: 17-22.
- Hewitt, A. 1996. *Political Inversions: Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary*. Stanford: Stanford University Press.
- Hirsch, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge Mass. y Londres: Harvard University Press.
- Hirsch, M. 1999. «Introduction: Familial Looking», en Hirsch, M. (ed.), *The familial Gaze: XI-XXV*. Hanover: University Press of New England.
- Jato Miranda, D. 1953. *La rebelión de los estudiantes: apuntes para una historia alegre del S.E.U*. Madrid: Gráficas Cies.
- Jedlowski, P. 2000. «La sociología y la memoria colectiva», en Rosa, A.; Bellelli, G. y Bakhurst, D. (eds.), *Memoria colectiva e identidad nacional: 123-134*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jorge Luis Borges. *Álbum biográfico y fotográfico*. 1999. Madrid: Alianza Editorial.
- Kopytoff, I. 1988. «The cultural biography of things: commoditization as process», en Appadurai, A. (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective: 64-94*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labanyi, J. 1996. «Women, Asian Hordes and the Threat to the Self in Giménez Caballero's *Genio de España*». *Bulletin of Hispanic Studies* LXXIII (4): 377-387.
- Labanyi, J. 2002. «Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists», en Ferran, O. y Glenn, K. M. (eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: a World of Difference(s): 75-95*. Nueva York: Routledge. OJO, NO ESTÁ CITADO EN EL TEXTO
- Labanyi, J. 2010. «Doing Things: Emotion, Affect and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies* 11(3): 223-233.
- Langford, M. 2001. *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal, Londres e Íthaca: McGill-Queen's University Press.
- Langford, M. 2008. «Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework», en Kuhn, A. y McAllister, K. E. (eds.), *Locating Memory. Photographic Acts: 223-246*. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- Los albergues universitarios del S.E.U. en el verano de 1941*. [1941]. Madrid.
- Madrileños, un álbum colectivo*. 2009. Madrid: Comunidad de Madrid-La fábrica.
- Marías, J. 2011. *Notas de un viaje a Oriente*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Martín de la Guardia, R. 2005. «José Antonio Primo de Rivera o el estilo como idea de la existencia», en Gallego, F. y Morente, F. (eds.), *Fascismo en España: 163-178*. Barcelona: Intervención Cultural-El Viejo Topo.
- Martin-Márquez, S. 2011. *Desorientaciones. El Colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona: Bellaterra.
- Mendelson, J. 2005. *Documenting Spain. Artist, Exhibition Culture, and the Modern Nation*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Mendelson, J. 2007. *Revistas y guerra. 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mosse, G. L. 1996. «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations». *Journal of Contemporary History* 31 (2): 245-252.

- Ortiz, C. 2005. «Fotos de familia: los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular», en Cea, A.; Ortiz, C. y Sánchez-Carretero, C. (eds.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*: 189-210. Madrid: CSIC.
- Pattinson, S. 2007. *Seeing Things. Deeping Relation with Visual Objects*. Londres: Scm Prees.
- Peña, D. 2010. «Cien años con mujeres en la universidad». *El País* 8 de marzo de 2010. [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/03/08/actualidad/1268002812\\_850215.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/03/08/actualidad/1268002812_850215.html) (Acceso 17-6-2010).
- Richards, M. 1999. *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1946*. Barcelona: Crítica.
- Rosa, A.; Belleli, G. y Bakhurst, D. 2000. «Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional», en Rosa, A.; Belleli, G. y Bakhurst, D. (eds.), *Memoria colectiva e identidad nacional*: 41-87. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rosón, M. 2012a. «Family Photographs: Gender and Love in 1940's Spain», en de Haro, N. y Tseliou, M. A. (eds.), *Gender and Love: Interdisciplinary Perspectives*: 125-131. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Rosón, M. 2012b. «Contramodelo a la feminidad burguesa: construcciones visuales del poder en la Sección Femenina de Falange», en Osborne, R. (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad*: 293-310. Madrid: Fundamentos.
- Ruiz Carnicer, M. A. 1996. *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria durante el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Sedgwick Kosofky, E. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- Spackman, B. 1996. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, J. 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Theweleit, K. 1987. *Male fantasies*. Mineápolis: University of Minnesota Press (2 vols.).
- Tisseron, S. 2000. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Vázquez García, F. y Cleminson, R. 2011. «Los invisibles». *Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*. Granada: Comares.
- Vega, J. 2006. «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de la fotografía (1840-1880)», en *Imatge i Recerca. 9es Jornades Antoni Varés*: 25-60. Gerona: Ayuntamiento de Gerona.
- Vega, J. 2010. *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC- Polifemo.
- Vega, J. 2011. «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVI (1): 191-226.
- Vincent, M. 2002. «Camisas Nuevas: Style and Uniformity in the Falange Española, 1933-43», en Parkins, W. (ed.), *Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship*: 167-187. Oxford-Nueva York: Berg.
- Vincent, M. 2006. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28: 135-151.
- Walter, A. L. y Moulton, R. K. 1989. «Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self». *Qualitative Sociology* 12 (2): 155-182.

Fecha de recepción: 25 de junio de 2012

Fecha de aceptación: 28 de enero de 2013