

FRANCO DESPUÉS DE FRANCO

RAFAEL DE ESPAÑA

Uno de los tabúes iconográficos más arraigados en el cine concierne a la representación mediante actores de personajes públicos en activo, y muy especialmente si se trata de jefes de gobierno. El cine americano, por ejemplo, sólo ha transgredido una vez esta norma con *PT 109*¹, una especie de tebeo tipo «Hazañas bélicas» sobre la juventud de John Fitzgerald Kennedy que se estrenó en julio de 1963, cuando la estrella del presidente estaba en su pleno apogeo: a la vista de lo que sucedió unos meses más tarde, no es de extrañar que ninguno de sus sucesores en la Casa Blanca ofreciera su biografía como argumento cinematográfico. Humor negro aparte, no es la posibilidad de un «mal de ojo» lo que aleja a los cineastas de meter en intrigas de ficción a los gobernantes del momento, sino el evidente rechazo que esta representación ficticia puede ejercer sobre el público y el propio interesado. Por lo que al primero respecta, la «reproducción» de un personaje bien conocido a través de los medios de comunicación pone al descubierto el carácter eminentemente «falso» del cine, la negación absoluta de aquella «vérité à 24 images par seconde» propugnada por Godard y que, a pesar de su evidente falacia, todos los productores del mundo se empeñan en fomentar. En cuanto al «personaje público», la situación es tan embarazosa si se le presenta con una perspectiva crítica o paródica como si se cantan sus alabanzas: el caso de JFK, que vio con buenos ojos como un apuesto Cliff Robertson recreaba sus supuestas heroicidades juveniles es, en verdad, poco frecuente en las sociedades que pudiéramos llamar «democráticas».

Curiosamente, tampoco los gobernantes totalitarios han demostrado especial interés en verse en pantalla impersonados por actores profesionales: Hitler y Mussolini aparecían ellos mismos en noticiarios y documentales varios, pero nunca se les ocurrió promocionar una película de ficción sobre su vida. El caso de Stalin es diferente: en los años treinta empezó a colocarse como «artista invitado» al lado de Lenin en evocaciones filmicas del periodo revolucionario, y en vista de que estas apariciones espurias no le atraían la mala suerte sino que reforzaban su imagen popular, después de la guerra decidió ponerse ya de protagonista absoluto, ejerciendo de salvador de la Patria no sólo en el Kremlin sino también en todos los cines de la URSS, en éstos por mediación de los buenos oficios del actor Mijail Guelovani y el director Mijail Chiaureli, ambos georgianos como él.²

¿Y Franco? Que le gustaba el cine es algo evidente, y que le gustaba verse en pantalla también, pero prefirió no salir del ámbito del cine documental, manteniéndose durante más de treinta años como estrella indiscutible del NO-DO y dejando que una productora particular, sin obedecer a ninguna consigna estatal (al menos eso es lo que se hizo creer a los medios), llevara su vida al cine en una superproducción en cinemascopio y colores titulada *Franco ese hombre* (1964, producida y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia). Y si los grandes dictadores de los años treinta gustaban de verse citados en el cine a través de personajes históricos (el caso más típico es el de Federico el Grande como precursor y «doble» de Hitler), también Franco vio complacido ese deseo gracias precisamente a un extranjero, el productor Samuel Bronston, que en *El Cid* (1961, dir. Anthony Mann) presentó un héroe español arquetípico con más de un rasgo tomado del mito franquista: señala los defectos del orden constituido, impone a los monarcas sus criterios, pone armonía entre las diversas etnias e ideologías de la península (su amigo el moro Moutamin simbolizaría al «rojo redimido») y derrota a los enemigos externos, aparte de dar batalla después de muerto en una visualización más que drástica del conocido pleonasma «atado y bien atado».

Después de 1975, la lógica andanada de films antifranquistas prefirió no mostrar directamente al general; en *Company's, proces a Catalunya* (1978) de Josep Maria Forn se le ve de lejos y un actor de doblaje intenta imitar su inconfundible voz en un lacónico «¡Que lo fusilen!», Para ver a Franco de protagonista cinematográfico tenemos que esperar a las celebraciones de los cincuenta años del comienzo de la Guerra Civil, cuando Jaime Camino rueda para TVE y la RAI *Dragon Rapide*, una crónica de los primeros días del *Alzamiento* (el título alude al avión que transportó a Franco de Canarias a Marruecos

para tomar el mando de las tropas sublevadas); en Italia la película fue directamente al medio para el que había sido pensada, la televisión, pero en los cines españoles se estrenó el 18 de julio de 1986, cosechando un aceptable éxito de público.

Es indudable que uno de los factores de comercialidad era ver por primera vez a Franco y su esposa encarnados por actores (Juan Diego y Victoria Peña), sin olvidar que también aparecían personificaciones convincentes de personajes menos «vistos» como Mola (el adusto Manuel de Blas en una de sus mejores interpretaciones), el periodista del ABC Luis Bolín (encarnado con bastante ironía por un habitual de la «comedia madrileña», Santiago Ramos), Calvo Sotelo (compuesto por José Luis Pellicena como un individuo especialmente antipático) o Lorenzo Martínez (Pedro Díaz del Corral), enigmático personaje que después de la contienda desapareció del mapa político franquista pero que en 1936 era uno de los pocos amigos fieles con que contaba el general. Para confeccionar el guión, Camino recurrió a Ian Gibson y Román Gubern, que de un modo u otro eran buenos especialistas en la materia y aseguraron la fidelidad a los hechos históricos³, pero la personificación de Franco fue, como era de esperar, controvertida. Juan Diego, reconocido izquierdista, se complació en referir la ambigua sensación atracción-rechazo que había experimentado al verse dentro del uniforme de aquel personaje que tanto había odiado; actor con innata tendencia al amaneramiento verbal y gestual, hay que reconocerle a Diego que en este papel hizo un gran esfuerzo por conseguir un Franco verosímil, o mejor dicho, que fuera identificado como tal por el público.

A los nostálgicos del franquismo la cinta de Camino no les convenció lo más mínimo, nada sorprendente. En una amplia reseña publicada en la revista *Época*, Emilio Romero (él que en la TVE de los años sesenta anatematizaba con sus malévolos «gallos» a todo enemigo del régimen) consideró que «esta película es históricamente una caricatura grotesca y cinematográficamente es mala», echando la culpa principalmente a unos «guionistas de talento insignificante». Haciendo abstracción del sesgo ideológico, algunas opiniones de Romero tenían cierto fundamento: el Franco que presenta el film es una especie de oficinista dubitativo y temeroso, mangoneado por una esposa enérgica y algo arpía; si es históricamente cierto que se lo pensó bastante antes de aceptar la rebelión contra el gobierno constituido y que en julio del 36 ocupaba un cargo más bien burocrático, también lo es que los galones no se los había ganado en un despacho sino bajo el fuego rifeño. Esta tendencia a menospreciar el carácter de Franco -latente en muchos historiadores, no exclusivo de este film- parece obedecer a la necesidad de no parecer revanchista: en vez de presentar un Franco ambicioso y sanguinario, que daría pie a acusaciones de sectarismo, prefieren que aparezca como un tipo mediocre y sin personalidad, casi inofensivo, que se convierte en el primer mandatario de una nación, con poderes omnímodos, casi por causas ajenas a su voluntad. Para reforzar este criterio y dar una mínima justificación a los cuarenta años de franquismo, el film hace especial hincapié en la ayuda prestada a los sublevados por Juan March, en calidad de representante de la oligarquía financiera española.

Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, *Dragon Rapide* es un producto bastante digno, que se sigue con interés pero que flojea en algunos aspectos. De entrada, es más que visible su procedencia televisiva, tanto por las limitaciones presupuestarias como por una puesta en escena algo plana; en el apartado técnico destaca el haber sido rodada con sonido directo y la poca calidad del mismo, que hace inaudibles bastantes frases: parece que a Jaime Camino, formado en la escuela barcelonesa del doblaje «a la italiana», lo de la toma directa le venía grande, y esto perjudica bastante a una intriga que se desarrolla básicamente a nivel verbal. Por otra parte, la introducción de personajes ficticios entre las circunstancias históricas, necesaria para hacer el producto más asequible, no siempre funciona: la escena erótica que abre el film, aunque está resuelta con discreción y no tiene porque escandalizar a nadie, se inscribe en un registro «frívolo» sin conexión con lo que viene después y desorienta al espectador; a cambio, los insertos de Pau Casals ensayando en el Palau de la Música armonizan algo más con la motivación principal, por mucho que su inclusión pueda considerarse también un tanto forzada.

La acogida globalmente favorable al film de Camino, y el hecho de «romper el fuego» en lo que a la figura de Franco se refiere, puede considerarse como precedente de otra aproximación fílmica, esta vez en clave de comedia y sin excesivas pretensiones historicistas: *Espérame en el cielo* (1987); el director fue Antonio Mercero, especialista en comedias de las llamadas «amables» para cine y televisión, lo cual ya suponía que su acercamiento al difunto dictador no iba a echar sal a las heridas. En realidad, el protagonista de su obra no es Franco, sino el dueño de una ortopedia que por su parecido con el Jefe de Estado es apartado de su familia y dedicado en exclusiva a sustituir a su «doble» en aquellas circunstancias que lo requerían, incluso ante las cámaras del NO-DO: cuando una vez consigue escapar y

explicar a su mujer la irreversible situación, le dice que siempre que le filmen hará un gesto específico para que pueda distinguirlo del «original»,

Esta historia del pobre infeliz atrapado en un mecanismo implacable que le condena a una muerte en vida tiene ecos de *La cabina* (1972), el producto más celebrado de la primera etapa televisiva de Mercero, aunque aquí predomina la resignación y la paradoja sobre el dramatismo: el héroe de *Espérame en el cielo* es condenado a una existencia anónima, pero al mismo tiempo mucho menos mediocre que la que hubiera llevado en la realidad. Estos conceptos vagamente pirandellianos, junto a una clara voluntad de ofrecer un retrato fiel de la España franquista, hacen que la película trascienda un poco su auténtica condición, la de producto esencialmente comercial basado en un humor muy típico de Mercero, que si a veces es ocurrente, otras se hace un poco chirriante. La interpretación es en general muy entonada: el protagonista es el argentino Pepe Soriano, y si nos olvidamos de que no se parece en nada a Franco, su doble papel merece todos los elogios, entre otras cosas por ser el sostén principal de la trama; los únicos personajes de relieve además de él son los que interpretan Sazatornil y Chus Lampreave, ambos muy ajustados y -cosa rara en el primero- bastante comedidos. El rodaje se desarrolló en su mayor parte en escenarios naturales muy vinculados al fallecido gobernante: el palacio del Pardo, el Valle de los Caídos, e incluso el yate Azor; no se permitió, sin embargo, la entrada de cámaras en el Palacio de Oriente, que tuvo que ser sustituido por el Museo Cerralbo⁴.

Si *Dragon Rapide* era una crónica histórica y *Espérame en el cielo* una comedia, la tercera película sobre y con Franco, *Madregilda* (1993) sólo puede calificarse como lo que es: un esperpento valleinclinés, que lleva a la exasperación los elementos que han impregnado toda la filmografía de su director, Francisco Regueiro. Al contrario de lo que sucedía con las dos cintas antes comentadas, en esta no hay un argumento lineal cuya sinopsis permita hacerse cabal idea de lo que sus autores -Regueiro y el guionista Ángel Fernández Santos- pretenden; si a pesar de eso queremos resumir la intriga, podríamos decir que es la siguiente: en unos imprecisos años cuarenta, coincidiendo con el «escándalo» del estreno en España de *Gilda*⁵, Franco se reúne periódicamente en un tabernucho madrileño con su secretario Longinos (el auténtico protagonista de la trama, interpretado por José Sacristán), un compañero de la época africana -un trasunto del general Millán Astray, ya que hay un momento en que le hacen exclamar sin que venga muy a cuento «¡Viva la Muerte!»- y un cura castrense para jugar una partida al mus. Longinos es un pobre diablo obsesionado por la muerte de su mujer después de una violación colectiva a cargo de todo un regimiento: cuando se entera de que fue el propio Franco quien ordenó la afrentosa charranada le pega un tiro en la misma mesa de juego, pero el país no se entera ya que el *Caudillo* es sustituido por un doble.

Este resumen ya establece las pautas de desquicio por las que se va a regir el film, pero debemos advertir que no es más que un esbozo difuminado, ya que el guión no guarda la menor pretensión naturalista: el Madrid de postguerra que describe es un delirio escenográfico, bañado en una iluminación tétrica a medio camino entre Zurbarán y Solana; salen personajes históricos, pero al igual que los ficticios están transfigurados en figuras alegóricas, símbolos abstractos de un tiempo y un país, fantasmas de un pasado que sólo existe en la memoria. Las referencias freudianas son especialmente evidentes en la plasmación de los conflictos paterno-filiales⁶, y las exuberantes formas de Rita Hayworth -que Longinos asimila a su esposa y su hijo a la madre desaparecida- son el detonante que saca a la luz las frustraciones y miserias de la época. El Franco que muestra el film es un simple, una especie de niño grande, que ha ganado la guerra por pura casualidad y que se divierte contando chistes sobre sí mismo: es destacable como Regueiro y Fernández Santos repiten la situación de *Dragon Rapide*, insistiendo en presentar al *Generalísimo* como un individuo anodino cuya insignificante personalidad hace increíble su largo y cómodo mandato: a diferencia de Camino, que daba algunas pistas sobre los auténticos garantes de la «legitimidad» franquista, en *Madregilda* no se aporta ningún dato que justifique las bases de este poder. A cambio, la forma como el personaje está presentado permite un margen mucho mayor de creatividad al actor que lo interpreta, y justo es reconocer la gran labor de Juan Echanove, cuyo peculiar físico se amolda perfectamente a las características requeridas, sobre todo en la escena en que, ya muerto, recibe una bronca de su padre (una excelente colaboración de Fernando Rey) en el Más Allá, y que sirve a los guionistas para remachar esta reducción del «gran dictador» a *petit enfant mal aimé*.

Por la complejidad de su discurso latente y la riqueza de su plasmación visual, *Madregilda* es un film de gran nivel artístico; su enfoque tan personal, por supuesto, puede motivar tanto la pasión como el rechazo según la fibra que toque, lo que quedó claro al ser presentado en el Festival de San Sebastián de

1993, donde hubo cierta disparidad entre los críticos, si bien el sentir general fue positivo. Lo que sí quedó claro en San Sebastián fue la dificultad que iba a encontrar para conectar con el público, especialmente con el joven, acostumbrado a la «línea clara» impuesta por Hollywood y un poco hartos (no sin razón) de estas divagaciones sobre el pasado español, un pasado reciente pero al que la evolución posterior del país y la inevitable deformación a que es sometido por el inconsciente de los cineastas convierten en algo casi antediluviano. Consciente de ello, Regueiro decidió cortar tres escenas que suponían un cuarto de hora de proyección; personalmente pienso que no fue un acierto, ya que el film lleva implícito un concepto narrativo lento y prolijo en el que no hay lugar para un montaje «a la americana», y prueba de ello es que no contribuyó a incrementar su comercialidad.

¿Será *Madregilda* la última aparición de Franco en un film de ficción? Como hemos dicho anteriormente, los jóvenes -entre ellos los realizadores cinematográficos- se sienten cada vez más ajenos a la España del franquismo, y todavía más si han tenido que sufrir la tabarra ex-combatiente (en un lado o en otro) de sus padres, por lo que parece lógico suponer que si Franco va a seguir dando guerra -sólo cinematográfica, esperemos- después de muerto, será gracias a directores de la «vieja guardia». De todos modos, en el cine como en la vida siempre hay sorpresas: cansados de decir que la juventud no quiere saber nada de la Guerra Civil, nos encontramos con que un film reciente sobre esta cuestión, de planteamiento más bien tradicional por no decir simplemente anticuado, *Tierra y Libertad (Land and Freedom, 1994)* de Ken Loach, resulta ser en España un apreciable éxito de público. Pero, detalle también significativo, la nueva aportación a la filmografía de nuestra guerra que la cinta de Loach ha propiciado, *Libertarias*, sigue estando dirigida por un veterano de antiguas contiendas, concretamente Vicente Aranda.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Producción de la Warner BROS, estrenada en España como *Patrullero PT 109*; aunque el rodaje fue iniciado en 1962 por Lewis Milestone, en la copia definitiva el único director acreditado es el oscuro Leslie H. Martinson.
- (2) Sobre las relaciones de Stalin y otros dictadores con el cine, vid. R. DE ESPAÑA, «Guerra, cine, ideología», *Historia y Vida*, extra nº 72, *El cine bélico. Las guerras del siglo XX*, pp. 25-36 (1994).
- (3) En declaraciones a la prensa (*El Periódico*, 19 de junio 1986) los autores comentaban que se habían buscado una buena asesoría legal para evitar posibles querellas.
- (4) Las incidencias de la filmación son narradas por el propio Mercero en un «diario de rodaje» incluido en el volumen *Antonio Mercero, 25 años de cine*, coordinado por M. E. SÁNCHEZ para el Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, 1987, pp. 57-79.
- (5) Producción Columbia de 1946, dirigida por Charles Vidor y que a pesar de sus connotaciones sexuales fue estrenada en España con sorprendente premura, en 1947. Conviene advertir, empero, que el ambiente recreado por Regueiro parece corresponder a unos años antes.
- (6) Sobre la obra de Regueiro anterior a *Madregilda* y las inquietudes intelectuales de este realizador remito al completísimo estudio de BARBACHANO, C. *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española, 1989.