

## Francisco Franco: auge y declive de un mito en el cine español

Fernando Sanz Ferreruela \*

Universidad de Zaragoza

### Resumen

Aunque la figura y la obra de Francisco Franco no ha acaparado en el cine español toda la atención que pudiera parecer en un principio, lo cierto es que su presencia en la producción fílmica española permite trazar un interesante recorrido en el que puede analizarse la evolución que experimentó su personalidad, las implicaciones que se le atribuyeron y los condicionantes sociales, políticos y de todo orden que pueden rastrearse a lo largo de las décadas, a través de películas como *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941), *Franco; ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia (1964), *Caudillo*, de Basilio Martín Patino (1975), *Dragon Rapide*, de Jaime Camino (1986), *Espérame en el cielo*, de Antonio Mercero (1988), *Madregilda*, de Francisco Regueiro (1993) o *Buen viaje excelencia*, de Albert Boadella (2003).

**Palabras clave:** Francisco Franco, Guerra Civil Española, Franquismo, Cine Español, Cine documental, José Luis Sáenz de Heredia, Basilio Martín Patino.

No es nada arriesgado asegurar que Francisco Franco sintió a lo largo de toda su vida un acentuado interés por el cine, y no sólo como mero espectador –es sabido que cuando llegó al poder hizo que se le instalara una sala de proyección en su residencia privada de El Pardo– sino incluso desde el punto de vista práctico, como lo demuestra su afición por tomar vistas durante sus estancias de juventud en Marruecos. Asimismo, la presencia de Franco en la producción fílmica española, aunque sea de forma testimonial, se remonta a 1926, concretamente a la famosa y animada comida de celebridades que se muestra en el *film La malcasada*, de Francisco Gómez Hidalgo, en la que es definido ya como un “prometedor militar”.

Una relación con el cine que sin embargo se estrechó en gran medida en el mismo momento del estallido de la Guerra Civil Española en julio de 1936. Así, ya desde los primeros meses del conflicto, incluso antes de que Franco ostentase el control absoluto del poder sublevado a partir de octubre de 1936, el bando alcista –al igual que el republicano– empeñó no pocos esfuerzos para hacer del cine una más de las herramientas de guerra, que se utilizó como mecanismo propagandístico de las ideas propias, al tiempo que se intentaba controlar –por medio de la censura y otras iniciativas– la difusión de los postulados

---

\* Fernando Sanz Ferreruela, profesor doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza desde el curso 2002-2003, es actualmente responsable de las asignaturas de Cine español e Historia del Cine de la Licenciatura en Historia del Arte, y desarrolla labores de docencia e investigación, particularmente sobre cine español del franquismo. En abril de 2010 defendió su Tesis Doctoral titulada *Catolicismo y cine en España (1936-1957)*, trabajo que ha venido acompañado de otros más concretos y parciales, publicados en diversas revistas científicas. Ha colaborado en cursos, jornadas, congresos nacionales e internacionales sobre Historia del Cine, y actualmente forma parte del Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización*. e-mail: fersanz@unizar.es

contrarios. Una dinámica –tanto de instrumentalización propagandística, como de control– que el régimen franquista puso en práctica y recrudesció a lo largo de las décadas de posguerra.

Por otro lado la presencia de Franco en el cine documental fue constante como veremos ya desde la propia Guerra Civil y después de ella, en el noticiario NO-DO que a lo largo de toda la dictadura mostró los principales actos de todo tipo en los que “Su Excelencia, el Jefe del Estado” participó. Presencia en el documental que se prolongó, a través de algunos otros *films*, en la etapa de la Transición Democrática, una vez muerto Franco.

Sin embargo, en el campo de la ficción no son demasiadas las películas españolas que hacen referencia expresa a Franco y le prestan una atención monográfica más allá de tímidas referencias, ninguna de ellas a lo largo de la dictadura, y sin llegar a alcanzar la media docena desde los años setenta a nuestros días, casi siempre en relación con los objetivos de revisitar la historia reciente de España acometida por el cine español durante la Transición, y también, en diversas oleadas, en las décadas posteriores.

De cualquier forma, entre unas y otras –las realizadas en época de Franco y las posteriores, en el campo del documental y de la ficción– es posible trazar una panorámica acerca de cómo fue evolucionando la figura de Franco en el cine español, pudiéndose analizar su presencia en algunos hitos tan señalados como el cine documental del periodo bélico y el retrato autobiográfico metafórico de *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941), la biografía oficial y autorizada altamente glorificadora del documental *Franco; ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia (1964), la revisión crítica de su persona ya en los años setenta de *Caudillo*, de Basilio Martín Patino (1975), así como la imagen dulcificada de *Espérame en el cielo*, de Antonio Mercero (1988) o las visiones paródicas encerradas en *Madregilda*, de Francisco Regueiro (1993) o *Buen viaje, excelencia*, de Albert Boadella (2003), pasando por algunas versiones más neutras y objetivas como el caso de *Dragon Rapide*, de Jaime Camino (1986). Un itinerario el de la figura de Franco en el cine español que constituyó un viaje de ida y vuelta de muy diferente cariz, ya que mientras su figura y su obra fue adquiriendo esplendor y fue “creciendo” hasta adquirir tintes míticos en la cinematografía española del propio periodo franquista, una vez se hubo producido su muerte, el recorrido fílmico de la figura de Franco fue a la inversa, tendiendo en primer lugar a la crítica comedida y desmitificadora, para acabar acercándose a registros vinculados con la comedia y la sátira; un panorama al que ya se ha prestado atención en no pocos estudios (CRUSELLS, 2001, pp. 215-231 y sobre todo SÁNCHEZ-BIOSCA, 2002), pero cuyos planteamientos pretendemos revisar y reactualizar con este artículo.

### **La configuración del mito: Franco en el cine documental durante la Guerra Civil y la metáfora sublimada del “Caudillo” en *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941).**

Tal y como ya hemos apuntado las referencias a Franco en la cinematografía documental producida en España durante la Guerra Civil son absolutamente continuas y recurrentes (TRANCHE, 2002, 1, pp. 76-95). Pero lo más interesante de esta circunstancia es

que esto no fue algo exclusivo del cine afín al bando sublevado –en el que estaría más que plenamente justificada la presencia y elogio de su líder–, sino que la aparición de Franco fue muy habitual también en la producción republicana. Lógicamente lo que diferenció a unas y otras fue el punto de vista, que en muchos casos adoptó una óptica completamente opuesta, presentándose a Franco en las primeras como el “Caudillo” invencible y victorioso que había de “salvar a España” ganando la guerra, mientras en las segundas se le caracterizaba como un militar traidor a la República, responsable del conflicto fratricida y del ascenso del fascismo en España. Así se demuestra por ejemplo –dejando a un lado las infinitas referencias a Franco encerradas en los noticiarios de producción extranjera, tanto europea como norteamericana, afines a uno y otro bando– en cintas como el documental *Homenaje a las brigadas de Navarra* (1937), producido por CIFESA<sup>1</sup> y dirigido por Fernando Delgado, en el que Franco se presenta imponiendo medallas y presidiendo desfiles y misas de campaña en medio de un ambiente de júbilo, victorioso y triunfal, donde el “Generalísimo” se muestra alegre, orgulloso y seguro de su victoria (AMO, 1996, pp. 550-551). Así sucede en otras cintas del mismo bando como *La batalla del Ebro*, producida por el Departamento Nacional de Cinematografía franquista en 1938, en la que se elogia a Franco como general imbatible (AMO, 1996, p. 159), o en *El derrumbamiento del ejército rojo*, de Antonio Calvache (1938), en el que un orgulloso Franco aparece acompañado de otros generales golpistas, se entrevista con autoridades nazis y dirige operaciones militares en diversos frentes y batallas (AMO, 1996, pp. 270-271). Una visión de Franco desde luego bien diferente de la que se ofrece en algunos documentales republicanos, como sucede en una célebre entrega del noticiario *España al día*, de abril de 1937, producido por la empresa catalana Laya Films, en donde aparecen una serie de muñecos que representan una especie de Belén, en el que Franco es un siniestro Niño Jesús y en el que los Reyes Magos llevan los emblemas del fascismo, Marruecos y el partido nazi, como alegoría de las colaboraciones externas y los regalos que ese nuevo “Mesías” recibe para su causa (AMO, 1996, p. 332).

Pero dejando a un lado la producción cinematográfica del periodo bélico, ya en la temprana posguerra, es obligada la referencia a *Raza*, la célebre cinta de José Luis Sáenz de Heredia (1941). Un *film* de ficción en el que, pese a que Franco no aparece en ningún momento y las referencias a él se limitan a breves alusiones a la figura del “Caudillo”<sup>2</sup>, puede considerarse como un verdadero paradigma de la España ideada por Franco, en la que se plasman los principales planteamientos ideológicos que él defendió e implantó. Este hecho convierte a *Raza*, de alguna manera, en una declaración de principios acerca de cómo había de ser, en la nueva situación histórica generada en España tras la Guerra Civil, un verdadero

---

<sup>1</sup> CIFESA fue la más importante de las productoras cinematográficas del periodo Republicano, dirigida por la familia, de origen valenciano, Casanova. Una empresa que sin embargo, desde los primeros compases bélicos se puso al servicio del bando franquista, hasta llegar a convertirse, ya terminada la guerra, en la productora “oficial” del régimen.

<sup>2</sup> Pueden rastrearse contadas referencias a Franco en algunas secuencias, como la que transcurre en el frente de Bilbao en la que el comandante al mando del puesto menciona una visita del Generalísimo al frente, manifestando su tranquilidad ante la situación del mismo; poco después, en uno de los puestos de mando en que se alojan los oficiales, podemos observar una fotografía de Franco presidiendo la estancia.

patriota, un verdadero soldado y, en suma, un verdadero español (GUBERN, 1977<sup>3</sup>; BERTHIER, 1998, pp. 19-88 y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, pp. 116-127).

Además de ello *Raza*, por estar basada en un texto del propio Franco –firmado como es sabido con el seudónimo de Jaime de Andrade– contiene numerosos rasgos autobiográficos, aplicados a algunos de los integrantes de la familia protagonista de la película. Unos personajes que se muestran sublimados hasta quedar convertidos en paradigmas de comportamiento que plasman, tanto las convicciones, creencias y principios defendidos por Franco, como algunos de sus pensamientos más íntimos y personales –junto con otros hechos, no tan “históricos”, que pretenden maquillar los pasajes más oscuros de la biografía del general–, constituyendo por tanto verdaderas metáforas indirectas del “Caudillo”. No es por ello extraño que la saga protagonista, los Churruca, sea una familia gallega –como Franco– de rancio abolengo y de un largo pasado salpicado de glorias militares en el campo de la marina, la vocación frustrada de Franco pero que siempre se empeñó por intentar hacer suya, tal y como quedará plasmado en cintas posteriores como *Franco; ese hombre*.

La película de Sáenz de Heredia transcurre en dos momentos históricos concretos, de modo que el prólogo de la misma se ambienta a finales del siglo XIX en el contexto previo al desastre colonial de Cuba. Ambiente en el que Don Pedro Churruca (Julio Rey de las Heras) no duda en embarcarse en la dura misión de defender los ya maltrechos restos del imperio colonial español –momento histórico cuyos efectos vivió Franco en su infancia– sabiendo que su misión había de conducirle a una muerte casi segura, y sin dudar en abandonar a su familia, nada más haber regresado de su anterior misión naval, haciendo gala de su incomparable valor y abnegación y arguyendo su vergüenza ante la situación del país asolado, en su opinión, por la corrupción gubernamental. Una circunstancia totalmente equiparable a uno de los argumentos que los generales sublevados el 18 de julio de 1936 – Franco entre ellos– mantuvieron en su momento para intentar dotar de legitimidad su asalto al poder: la “caótica” situación que España vivía durante la II República, que hacía, a su juicio, imprescindible que el ejército solucionara dicha coyuntura –sólo él podía hacerlo– tomando el poder por su mano e intentando devolver a España su perdida gloria. Un punto en el que el propio Franco, al concebir el argumento de *Raza*, quiso enarbolar un claro paralelismo histórico, para intentar demostrar la resistencia e impermeabilidad del ejército ante la corrupción del Estado y su práctica infalibilidad a la hora de intervenir en el curso de la historia española, constituyendo ese hecho casi una constante histórica que cíclicamente había de repetirse, y que tan favorable resultaba para intentar defender la legitimidad del “alzamiento nacional”.

Sin embargo estos paralelismos que aparecen en el prólogo de *Raza*, son todavía más abundantes a medida que la película avanza y se ambienta ya cronológicamente en los años previos a la Guerra Civil y durante el transcurso de la misma. Un relato protagonizado

---

<sup>3</sup> El valor de este estudio es indiscutible, ya que en él se pusieron por primera vez de manifiesto las concomitancias biográficas entre los personajes de *Raza* y el propio Franco, y que ese mismo año sería llevado a la pantalla por el propio Gubern y Gonzalo Herralde en el documental *Raza, el espíritu de Franco*.

en este caso por los tres hijos de Don Pedro Churruca: Jaime (Luis Arroyo) que durante los años de la República ha profesado como religioso y desempeña su labor en un orfanato hasta que muere asesinado como "mártir de la cruzada nacional"; Pedro (José Nieto), la "oveja negra" de la familia, partidario republicano y que despliega su carrera política como Diputado, hasta que finalmente reniega de sus convicciones y abraza la ideología sublevada –en una clara estrategia de propaganda redentora–; y finalmente José (Alfredo Mayo), protagonista indiscutible de la cinta, y que constituye una clara metáfora del general Franco (GUBERN, 1977, p. 13; REIG, 2002, 1, pp. 96-121 y PRESTON, 2006, p. 25). José es un hombre de inquebrantables convicciones políticas que mantiene una feroz beligerancia contra el poder establecido de la República. Régimen que considera un lastre para el verdadero desarrollo de España y un obstáculo para la patria, que la ha sumido en una vergonzosa situación contra la que no duda en rebelarse a la mínima ocasión. José Churruca se destaca además por sus firmes ideas conservadoras, por un culto desmedido a la familia, a la que sin embargo no duda en dejar si la obligación militar se lo exige, del mismo que sucede cuando al estallar la Guerra Civil abandona su incipiente relación amorosa con Marisol para tomar las armas. Tal y como, por otro lado, le sucedió a Franco, quien tuvo que posponer por dos veces su boda con Carmen Polo debido a las misiones africanas a las que fue llamado. Es asimismo un hombre de firmes creencias religiosas, como puede observarse en todo momento e incluso cuando, antes ser fusilado, pide el consuelo espiritual de un sacerdote. José Churruca además se mantiene siempre presto a cumplir con su misión –*cuanto más dura sea, mejor*, asevera al comienzo de la Guerra, al igual que la propaganda franquista caracterizó en tantas ocasiones a su líder–, sobrevive a un fusilamiento –quizá recuerdo de la grave herida de bala que Franco superó durante su estancia en Marruecos–, y que no sólo mantiene firme su patriotismo, lealtad y fervor militar, sino que incluso se toma la libertad de "reconvertir" con su ejemplo a los partidarios de la causa republicana, como sucede con su hermano Pedro. Un poder de convicción el de José Churruca, basado en un intachable comportamiento militar y con una capacidad de aleccionar a otros, con el que muy probablemente quiso reflejarse una vez más el poder de convocatoria y de entusiasmo a la hora de adherir partidarios a su causa que el ideario franquista quiso siempre atribuir al propio "Generalísimo".



José Churruca. *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941)

### La imagen complaciente y humanizada de Franco en el cine documental español de los años sesenta: *Franco; ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia (1964)

Mucho más elocuente que *Raza* es sin duda el retrato de Franco que ofrece la que se convirtió en la biografía cinematográfica oficial del dictador, rodada de nuevo por José Luis Sáenz de Heredia en 1964 con el título de *Franco; ese hombre*. Se trata de una suerte de biografía autorizada de Franco realizada como parte de los fastos conmemorativos de los llamados "XXV años de paz". Una estrategia propagandística, que ya se había ensayado cinco años antes en el documental *El camino de la paz*, de Rafael G. Garzón (1959), destinado a ensalzar la "buena marcha" de España en los veinte años de "paz" tras el final de la Guerra Civil (AMO, 1996, p. 210).

Como todos los actos que formaron dichas celebraciones del cuarto de siglo desde la finalización de la contienda, *Franco; ese hombre* iba destinada a dar nuevo lustre a la ya desgastada por el paso del tiempo imagen del "Caudillo" y su régimen, circunstancia para la cual de nuevo se recurrió, entre otras estrategias, al cine. Si *Raza* quería dotar de legitimidad histórica a la sublevación militar de 1936, realizando una declaración de intenciones acerca de cómo había de ser la nueva España de posguerra y trazando de paso un paralelismo autobiográfico de la figura del dictador, *Franco; ese hombre* iba dirigida a seguir dotando de justificación el régimen franquista. Para ello la película elogió la prosperidad experimentada por el país bajo su mando a lo largo de esas dos décadas y media, y la estabilización y apertura de la política y la economía españolas, estableciendo que la responsabilidad de todo ello había sido única y exclusivamente de Franco, realizando de paso un verdadero panegírico biográfico de su figura y su obra (QUINTANA, 2001, pp. 203-210 y sobre todo QUINTANA, 2002, 1, pp. 174-189).

La primera parte de la película se dedica a glosar la figura de Franco, su valentía y arrojo, su determinación militar, su hondo sentido del deber, su abnegación ante la misión y la orden recibida y en suma su inteligencia y valor militar durante su estancia en África desde 1912 y su papel en el desarrollo de la Legión<sup>4</sup>. En este largo primer fragmento del *film*, la locución del mismo elogia a Franco hasta extremos casi heroicos, destacándose su papel como organizador y proyectista con expresiones como: *una auténtica obra de gobierno (...) su leyenda de invulnerable, su competencia estudiosa para el combate, el valor que contagia y el riguroso cuidado en el arte de ahorrar las vidas de sus soldados, hacen de él un jefe querido y deseado. Su eficiencia y aureola es tal que decir Franco es decir victoria (...) y Franco llega y salva (...) un apellido que significa la seguridad de salvación*. Una imagen que casi alcanza tintes hagiográficos, ya que no sólo se destaca su valor militar y su entrega, sino que en la conformación del héroe y del general que luego saldría victorioso de la Guerra Civil, llegan a hacerse algunas alusiones a la, tan frecuente en la iconografía franquista, predestinación divina de Franco. El cual, como si de un enviado divino –léase un santo– se

---

<sup>4</sup> Esta labor de Franco al mando de la Legión, había sido ensalzada ya en otras películas españolas anteriores, en el terreno de la ficción, caso de *Alhucemas*, de José López Rubio (1947), que gira en torno al episodio bélico de la toma de dicha ciudad marroquí por parte del ejército español, entre los que despuntaron *los legionarios de Franco*.

tratara, había de experimentar ese largo proceso de formación africana que desembocara en su puesta al frente de la sublevación militar que daría al traste con la II República.

En este punto cabe señalar que llama poderosamente la atención que *Franco; ese hombre* preste esa desmedida atención a la formación militar de Franco en África, a la que se dedica prácticamente media película (cuarenta y cinco minutos). Algo que contrasta poderosamente con las biografías de Franco, que se ocupan de este periodo crucial de formación militar y política, pero al que en modo alguno prestan semejante atención, tal y como por ejemplo sucede en la monumental biografía de Franco escrita por Paul Preston, que dedica a la experiencia africana de Franco algo menos de dos capítulos, de los veintiocho de los que se compone su obra.



Millán Astray y Franco en Marruecos. *Franco; ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia (1964)

Después de este larguísimo fragmento correspondiente al periodo tal vez menos conocido de la biografía de Franco, la película alcanza un claro punto de inflexión a la altura del año 1927, cuando Franco funda la Academia General Militar de Zaragoza, transitando a continuación su recorrido vital a lo largo de la dictadura de Primo de Rivera. Tras ello el documental de Sáenz de Heredia dedica un segmento de la película a la etapa republicana que se menosprecia hasta extremos insospechados –*la República ha venido y nadie sabe cómo ha sido*– configurando una crítica extremada y conscientemente imparcial al régimen contra el que los generales alcistas se sublevaron en 1936. Al mismo tiempo *Franco; ese hombre* aprovecha la ocasión para relatar los principales hitos de la vida de Franco en ese periodo: su nombramiento como Comandante Militar de Mallorca, el triunfo del Frente Popular y su “confinamiento” por parte de Azaña a Canarias, dejando muy claro que en toda esa etapa Franco había colaborado lealmente con la República, había *obedecido sus órdenes y cumplido su misión hasta el final*.

Hacia el minuto setenta de la película tiene lugar una nueva interrupción en la narración biográfica, cifrada en la aparición del propio realizador de la película, Sáenz de Heredia, que se encarga de entrevistar a Manuel Aznar, historiador oficial del régimen y embajador español en la ONU, y todo ello en el marco del pabellón de España de la Feria Internacional de Nueva York de ese mismo año 1964. Un fragmento completamente descontextualizado en la narración de la película, y absolutamente extraño en apariencia a los objetivos biográficos de la misma, pero que cumple una doble función: en primer lugar se trata de un claro artificio ideológico para insistir en la apertura internacional de España en un momento crucial como mediados de los años sesenta, ya superado el ostracismo sufrido por el país en décadas anteriores; y por otro lado cumple la función de narrar en elipsis, a través de los comentarios de Manuel Aznar, y sin casi imágenes documentales, el periodo de la Guerra Civil. Algo que aparentemente puede resultar extrañísimo, si tenemos en cuenta el potencial propagandístico que los hechos bélicos podían haber aportado a esta biografía de Franco. Sin embargo, parece que el documental de Sáenz de Heredia –convenientemente aprobado por su principal protagonista desde El Pardo– quiso pasar por encima, casi de puntillas, la etapa de la Guerra Civil, seguramente de más molesto recuerdo –pese a los XXV años de paz– para el “Generalísimo”, aun a costa de sacrificar casi cualquier referencia a los hechos que le llevaron a ponerse al frente del Estado sublevado

De cualquier forma, las declaraciones de Manuel Aznar, resultan especialmente elocuentes del espíritu mantenido por la película hacia la figura y caracterización de Franco, manteniendo una cierta continuidad con el discurso ofrecido en la primera parte de la película. Así el diplomático, al que Sáenz de Heredia propone que enumere los principales rasgos definitorios de la personalidad de Franco, adoptando un aire de cierta afectación e impostura, lleva a cabo una definición indirecta y denotativa del mismo, refiriendo la conocida anécdota del retraso consciente de Franco en su llegada a la entrevista con Hitler en Hendaya, repitiendo las palabras que supuestamente el propio general pronunció ante tal demora: *me interesa llegar tranquilo y que mi interlocutor esté un poco nervioso*. Unas declaraciones que, tomadas como ciertas, permiten al embajador definir a Franco por su templanza, su arrojo y su marcado pragmatismo ante una coyuntura tan inestable y delicada como la que se dirimía en la celeberrima entrevista. Pero Manuel Aznar matiza y concreta mucho más su caracterización de Franco, insistiendo en que, a su juicio, el espíritu del “Caudillo” estaba movido por tres razones: *una profunda fe religiosa que se ha ido acrecentando y enriqueciendo a lo largo de toda una vida, un altísimo concepto de las virtudes de su pueblo y una confianza total en sí mismo: en su capacidad, en su voluntad y en último término hasta en su buena estrella*, recalcando una vez más los conceptos de patriotismo, sentido del deber, y convicción del papel mesiánico de Franco en el devenir de la historia de España.

Tras ello, tan sólo los últimos dieciocho minutos de *Franco; ese hombre*, se dedican al periodo postbélico. Un fragmento en el que sin embargo, más allá de ensalzar de forma superficial los esfuerzos de España, con Franco a la cabeza, para reconstruir una *patria mutilada y exhausta*, se dedica mayor atención a intentar justificar la neutralidad de España en la Segunda Guerra Mundial –lo cual llega a interpretarse de forma rocambolesca como

una victoria de Franco ante Hitler y Mussolini: *por segunda vez el hombre ha salvado a España*–, y a atacar el “injusto” bloqueo europeo. Una estrategia narrativa que, como en el fragmento del *film* dedicado a la Guerra Civil, de nuevo llama la atención, sobre todo en una película que teóricamente había de ensalzar, como principal cometido, la labor de Franco en esos “XXV años de paz”. Un objetivo que en este último fragmento de la película se cumple tan sólo en parte, sacrificándose muchas alusiones a Franco y a su labor, en beneficio de una maniobra política destinada a seguir manteniendo la legitimidad del régimen desde el punto de vista ideológico, así como a operar un cierto lavado de cara del país hacia el exterior, mediante esas constantes referencias al contexto europeo y mundial en el que se desarrollaron los referidos hechos.

De cualquier forma, *Franco; ese hombre* se esfuerza por ofrecer una imagen cercana, y a la vez firme de Franco. Un hombre –a quien Sáenz de Heredia entrevista personalmente al final de la película– que se presenta orgulloso de la labor realizada en los años previos, y seguro de seguir desempeñándola en el futuro, siempre imbuido del espíritu de normalidad, prosperidad y paz que quiso conferirse al régimen. Una película que además, como su propio título indica, se esfuerza por mostrar la cara más amable y “humana” de Franco –orillando si es necesario algunas cuestiones más espinosas de su biografía, como la mala relación con su padre, el abandono de su familia por parte de éste, sus dudas iniciales a la hora de adherirse al alzamiento militar ideado por el general Mola, y desde luego cualquier referencia a la violencia y represión ejercidas bajo su mano durante la Guerra Civil y el periodo de posguerra– apareciendo en diversos momentos algunas escenas familiares, en las que Franco, que como es sabido, destacaba por su hermetismo y frialdad, incluso en el ámbito más privado, manifiesta una, al menos apreciable, cercanía y cotidianeidad.

### **La revisión del mito: *Caudillo*, de Basilio Martín Patino (1975)**

Esta cinta es el tercer y último de los documentales –al que precedieron *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Queridísimos verdugos* (1973)– realizados por Basilio Martín Patino en la década de los setenta, constituyendo las más tempranas revisitaciones del franquismo y de la historia española durante ese periodo, ejercidas desde el medio cinematográfico. Iniciativa que en el caso de *Caudillo*, se centra en su máximo protagonista, prestando atención a algunos aspectos de la biografía de Franco, de su iconografía personal y de la de su régimen, de su programa ideológico, de sus medidas políticas y en definitiva de la figura que fue responsable del devenir histórico de España durante casi cuatro décadas (SALVADOR, 2002, 2, pp. 118-143 y FRUTOS ESTEBAN, 2006, pp. 97-109).

Una película en la que comienza a advertirse un hondo componente crítico por parte de Martín Patino, que se hace eco del ambiente de la Transición Democrática española y en la cual despliega con especial intensidad todos sus argumentos para desmitificar la figura de Franco y situarlo como cabeza y responsable último de la dramática situación en la que vivió

el pueblo español durante la contienda civil y la posguerra<sup>5</sup>. Pese a esa carga crítica, Martín Patino no concibió su documental como un arma arrojada con finalidad política, sino como una reflexión personal sobre el pasado más inmediato, como una revisión crítica, pero objetiva y carente del apasionamiento antifranquista habitual en los documentales políticos españoles de la Transición.

La cinta de Martín Patino comienza con imágenes de los primeros días de la Guerra Civil, prestando especial atención a la población anónima (AMO, 1996, p. 223). Tras ello la narración vuelve atrás y se centra en los sueños de honor y prestigio de Franco durante su estancia en Marruecos: se hace referencia a sus logros, ascensos y medallas al mérito militar, al famoso *Baraka*, esa especie de "aura" de buena fortuna que acompañaba a Franco y que le había sido atribuida por los propios rifeños, o a la herida de bala en el vientre, su milagrosa salvación, y su vuelta a la Península para fundar la Academia General Militar de Zaragoza. Hechos a los que también se aludía en *Franco; ese hombre* aunque la película de Martín Patino no alcance ni de lejos el grado de detalle, la atención desmedida y mucho menos el apasionamiento que hemos visto en el documental de Sáenz de Heredia.

Siguiendo el discurso cronológico de los hechos, *Caudillo* aborda a continuación el periodo de la II República, prestando su atención a la intervención de Franco en el sofocamiento de la revolución de Asturias de 1934, aludiéndose con cierta ironía a su primera "salvación" de España –en un nuevo y evidente guiño crítico hacia *Franco; ese hombre*, donde esta expresión era recurrentemente utilizada–, pero dejando bien clara la enorme superioridad de fuerzas de Franco y sus tropas de Marruecos, frente a los mineros asturianos, e incidiéndose, no tanto en el movimiento de pacificación del país y la recuperación del orden establecido al que se hacía referencia en la cinta de Sáenz de Heredia, sino en la nómina de muertos, encarcelados y parados que tuvo como consecuencia dicha intervención militar.

Tras una nueva referencia a la Guerra Civil, la película de Martín Patino, siguiendo una estructura similar a *Franco; ese hombre*, da un salto atrás en el tiempo para ocuparse de la labor de Franco al frente de la Legión, ilustrada con la siempre elocuente e irónica locución en *off*: *nadie tan preparado como Franco para el rígido código de los samuráis africanos; su vida es guerrear, valora el obedecer, ejecutar, doblegarse, mandar, no cae en mojegaterías, no bebe, no fuma, aborrece los placeres, controla los sentimientos, sabe reservarse, ante el reglamento no existen amigos ni afectos, hasta su boda tiene que esperar ante el deber (...) nadie en Europa había llegado tan joven a general desde Napoleón Bonaparte*. Un fragmento éste que, como algunos otros de la película se narra, entrelazando fotografías y vistas documentales, con imágenes extraídas del cómic patriótico *Caudillo invicto*, una biografía gráfica de Franco publicada a finales de los años sesenta.

---

<sup>5</sup> Esta dinámica fue muy habitual a lo largo de este periodo, de manera que, además de *Caudillo*, que nosotros hemos tomado como paradigma del cine documental español durante la Transición, pueden encontrarse referencias a Franco en otras muchas cintas de ese mismo género, como la ya citada *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde (1977), *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1977), *Después de...* de Cecilia y José J. Bartolomé (1981), entre otros muchos.



Tras regresar al relato una vez más a la Guerra Civil, se aborda el hito paradigmático del Alcázar de Toledo, desde el que Franco es considerado como un *militar con vocación de Caudillo*. Más tarde se hace referencia a su nombramiento como "Generalísimo", haciéndose un breve inserto hacia atrás sobre su nacimiento en El Ferrol, para recuperar el presente narrativo aludiéndose a los problemas de Franco derivados del Decreto de Unificación de Falange, fragmento en el que un falangista asevera *in off* que *Franco era el militar de más prestigio en España, pero no era político, fue militar, un patriota 100% pero nunca político*.

A continuación, y para mostrar la creciente toma de poder de Franco durante la guerra se enumeran los títulos que paulatinamente ha ido acaparando: *sólo responde ante Dios y ante la historia: caudillo, generalísimo de los ejércitos de aire, mar y tierra, Jefe del Estado, Jefe de la Junta Política, Jefe de Gobierno y Presidente del Consejo de Ministros, Jefe Nacional de La Falange, Juez Supremo, Capitán General de los ejércitos y de la Marina, a la altura de los soberanos españoles, Jefe Supremo del Movimiento*, incluyéndose asimismo las palabras de elogio que le tributó el Arzobispo de Burgos: *Señor, en el momento en el que la locura demoníaca parecía empeñada en perder a España, surgís por designio providencial para su salvación; hijo predilecto y más querido de la Iglesia entre todos los jefes de estado, según Pío XII, como muestra y denuncia evidente del alineamiento de la cúpula de la Iglesia española con la causa franquista, del control absoluto del poder ejercido por Franco y de las consecuencias de la guerra como lucha de exterminio y "purificación" de España: donde yo esté no habrá comunismo, había prometido Franco*, concluyendo la película con la victoria final del bando sublevado.

No cabe duda de que la película se encarga de poner en tela de juicio algunos de los pilares ideológicos defendidos con mayor entusiasmo por el franquismo, muy particularmente en lo referido al componente religioso aplicado a la Guerra Civil, y al régimen franquista (SANZ, 2005, pp. 487-510). En ese mismo sentido el principal de los pilares teóricos, aplicados a Franco, cuestionados en *Caudillo* es la idea de predestinación divina que tanto la Iglesia como el Estado le atribuyeron desde el mismo alzamiento. Algo que se advierte ya en la frase lapidaria con la que arranca la película mientras aparecen imágenes del pueblo

destruido de Belchite, de heridos de la guerra, y del famoso retrato de Franco vestido con camisa azul de Falange y boina roja carlista: *hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España*. Así se plantea la reflexión acerca de esa idea largamente defendida por el aparato franquista de que fue la providencia divina la que determinó el cruce de Franco con la historia de España y le confirió la responsabilidad de guiar los designios del país de por vida. Con ello Patino demuestra una vez más su habilidad para utilizar los propios símbolos, fórmulas y motivos del franquismo, sin ningún tipo de transformación, para, mediante el montaje de imágenes y sonido, pervertir el significado propagandístico con el cual fueron creados, y cargarlos de un simbolismo radicalmente opuesto, con una gran carga de ironía, que como siempre deja abierta al espectador la posibilidad de juzgar por sí mismo y extraer sus propias conclusiones.

Como sucedía en *Franco; ese hombre*, la película de Martín Patino tan apenas hace referencia alguna a la posguerra, con lo que *Caudillo* se alza en realidad como un documental sobre la Guerra Civil. Una obra sin embargo mucho más amplia, ambiciosa y completa que la de Sáenz de Heredia, que no se centra tanto en el personaje en sí como en los hechos acaecidos, cediendo parte del protagonismo de Franco a otros muchos personajes de ambos bandos, tanto militares, como políticos, o escritores como Alberti, Neruda, Unamuno o Lorca y muy particularmente a los protagonistas anónimos de la guerra, tratados –y este es uno de los principales logros de la película– de forma muy sopesada y con un más que comedido desapasionamiento producto de la, aunque breve, perspectiva histórica adoptada.

### **La visión sopesada e “historicista” de Franco:**

#### ***Dragon Rapide*, de Jaime Camino (1986)**

La película de Jaime Camino es sin duda, pese a ser de ficción, la que arroja una imagen más ecuánime, sopesada y, en definitiva, más rigurosamente histórica del dictador. De ese modo conviene señalar que *Dragon Rapide* ni recae en las visiones abultadas y glorificadoras de Franco hechas en vida del mismo, como las dos cintas de Sáenz de Heredia, pero tampoco en las miradas críticas, irónicas o abiertamente paródicas de las películas realizadas con posterioridad. Del mismo modo, no se trata de un amplio recorrido histórico-biográfico por la figura de Franco, como sucedía en los casos de *Franco; ese hombre*, y en menor medida en *Caudillo*, sino que se centra únicamente en intentar esclarecer los hechos que rodearon la preparación de la sublevación militar en los primeros días de julio de 1936. *Dragon Rapide* toma su título del nombre del avión usado por Franco para desplazarse desde Canarias hasta Marruecos el 19 de julio de 1936 para hacerse cargo del ejército de África y dar el salto a la península poniendo punto de partida a la Guerra Civil, y cuya obtención y traslado desde Londres al archipiélago canario, constituye uno de los ejes argumentales de la película. Una cinta que, adaptándose a la realidad histórica<sup>6</sup>, concede un especial

---

<sup>6</sup> La única excepción es una débil trama amoroso-periodística ficticia, protagonizada por un joven periodista republicano (Miguel Molina) que conoce la existencia de los preparativos del golpe de estado con anterioridad a su estallido, pero que entabla una relación sentimental con una agente que trabaja para los generales sublevados.

protagonismo a los militares alcistas, muy particularmente a los generales Mola, Fanjul, Queipo de Llano, Sanjurjo, Orgaz, Kindelán o al teniente coronel Yagüe, entre otros, centrándose a medida que avanzan los preparativos del alzamiento en la figura de Franco. Personaje al que da vida con gran eficacia el actor Juan Diego, quien se esforzó por imitar la pose erguida y los ademanes afectadamente marciales del futuro "Caudillo", su tono de voz atiplado, y muy particularmente su carácter. Se muestra así un Franco, en un primer momento, muy indeciso y casi contrario a tomar parte en el plan preparado por Mola; un hombre acomodado en su "destierro" canario –la primera vez que lo vemos está jugando al golf–, sumamente hermético, muy reservado incluso con su familia, pero enormemente calculador y meticulado, tal y como se demuestra cuando ordena ocultar a su mujer e hija los pormenores de su "operación", o cuando orquesta un plan alternativo –incluso obtiene para sí mismo un pasaporte falso– en previsión de que el golpe de estado –sobre el que, en público, particularmente ante sus subordinados, no toleraba ni un mínimo resquicio de duda– fracasara finalmente. Un carácter que sin embargo va endureciéndose progresivamente a medida que avanza la película y el compromiso que primero era tibio y vacilante, va convirtiéndose finalmente en entusiasta e incondicional. Todo ello a pesar de las múltiples reticencias de su mujer Carmen Polo, personaje que por primera vez en las pantallas adquiere una cierta presencia y repercusión, más allá de su misión como "objeto decorativo" que operaba en las películas documentales anteriores. Una mujer que, muy en contra de su imagen oficial, hace gala de un fuerte carácter que ejerce un cierto peso en las decisiones del general, nada complaciente y muy crítica con algunos otros personajes.

De cualquier forma, *Dragon Rapide* no rehuye mostrar una imagen de Franco sumamente exigente en el cumplimiento de las labores militares, que no duda en mandar arrestar a un soldado –mientras sube las escaleras y aunque finge no haberse dado cuenta– por el simple hecho de no llevar correctamente abotonada la guerrera, o en reprehender constantemente a sus subordinados, tildándoles continuamente de incompetentes.

De cualquier manera, como hemos señalado, la película de Jaime Camino, realizada ya unos años después de las anteriores cintas producidas en plena Transición Democrática, resulta probablemente una de las visiones fílmicas más objetivas de la figura de Franco. Es cierto que en ocasiones se llevan a cabo algunas consideraciones cómicas, sobre todo vinculadas con los complejos e inseguridades de Franco, derivadas de su baja estatura, su figura gruesa y su voz afeminada, a pesar de lo cual, esta circunstancia –no muy alejada además de la realidad histórica– no se convierte en un fin, sino únicamente en uno más de los medios narrativos empeñados para caracterizar al protagonista principal de la película.

### **La visión cómica y complaciente del "Faro de Occidente":**

#### ***Espérame en el cielo, de Antonio Mercero (1988)***

Siguiendo la estela del moderado auge que la revisión de la historia reciente de España y particularmente del franquismo y sus protagonistas venía experimentando en el cine español desde la muerte del dictador, esta película supuso una nueva e interesante vuelta de tuerca. Si Basilio Martín Patino había llevado a cabo con solvencia una primera revisión crítica de la figura y obra de Franco en *Caudillo* y si Jaime Camino había procurado

ofrecer en *Dragon Rapide* una ficción historicista, bastante respetuosa con los hechos y los personajes, aunque introduciendo ya un cierto componente paródico del "Generalísimo", a la película de Antonio Mercero le cabe el honor de ser la primera aproximación a la figura de Franco y su régimen en tono decidido de comedia (BERTHIER, 2002, 2, pp. 156-171). Una película que, como ya sucedía con la de Jaime Camino, logró rehuir ese afán que habían arrastrado algunas cintas de finales de los años setenta que parecía obligarles a cuestionar o realizar un juicio histórico sobre Franco. De hecho Antonio Mercero pudo gozar de una total libertad a la hora de idear su ficción, rasgo inequívoco de que la Transición Democrática estaba ya plenamente asentada y no era necesario tener que recurrir a la "demonización" de un régimen considerado ya como algo completamente superado.

Por otro lado tanto *Dragon Rapide* como *Espérame en el cielo*, y otros films posteriores, no pretenden abarcar un recorrido biográfico exhaustivo de Franco, sino que se centran en momentos o aspectos concretos de su vida, bien sean los días previos al estallido de la guerra (*Dragon Rapide*), el periodo autárquico de finales de los años cuarenta (*Madregilda*), o los años postreros del régimen, como veremos en *Buen viaje, excelencia*. En este caso, tal y como podemos adivinar a través de las proyecciones del NO-DO que aparecen a lo largo de la película, la acción se sitúa en los comienzos del periodo de estabilidad de los años cincuenta, que desembocará en el desarrollismo de finales de esa década y comienzos de la siguiente, concretamente en el año 1952, una vez superada la crisis de julio de 1951 y asentado el proceso de apertura internacional del país. Un periodo en el que, como se asevera en la película, Franco, una vez "encaminado el rumbo" del país, tuvo ocasión de desligarse en parte de las tareas de gobierno para entregarse en mayor medida a sus aficiones personales.

En este contexto la película explota uno de los mitos populares –en el lenguaje actual diríamos leyenda urbana– más extendidos, a la par que nunca demostrados, mantenidos a lo largo del franquismo, como fue la hipotética presencia de un doble del "Generalísimo" encargado de descargar de responsabilidad al "verdadero" Franco (Pepe Soriano) en visitas, recepciones, inauguraciones y todo tipo de actos oficiales. Todo ello, como hemos adelantado, en un tono de marcada comedia, particularmente apoyado en la sobresaliente interpretación de José Sazatornil "Saza", en su papel del reaccionario camarada Sinsoles, encargado de la "operación Jano", tras la que se encerraba la búsqueda, "formación" y mantenimiento del doble de Franco. Un film que pese a ello no rehuye un, en ocasiones, marcado componente melodramático, e incluso sentimental, cifrado sobre todo en la separación obligada de Paulino Alonso, un comerciante propietario de una ortopedia y amigo de juergas en compañía de mujeres "de dudosa reputación", elegido para suplantar a Franco, y su mujer Emilia, aficionada al espiritismo y que debe aceptar con sumisión y resignación tener que ver en el NO-DO a su marido, oficialmente dado por muerto en misión de servicio.

Pero por lo que se refiere a la imagen de Franco ofrecida por la película de Mercero, éste se presenta como un hombre pausado, de una gran templanza y confiado en que la "labor" comenzada tras la Guerra Civil, sigue su curso casi por generación espontánea. No hay en *Espérame en el cielo* ningún interés ni por mostrar al "Caudillo" aguerrido y valeroso, ni al dictador calculador y represivo, sino al hombre sumido en su cotidianidad –al igual

que, con otro objetivo muy diferente, se mostraba en *Franco; ese hombre*-, de modo que son diversos los momentos en los que aparece con su mujer en su propio dormitorio, escuchando la radio mientras bebe un vaso de leche, y sobre todo en las salidas de pesca mientras su doble asiste a los actos oficiales.



El camarada Sinsoles y Paulino, el doble de Franco. *Espérame en el cielo*, de Antonio Mercero (1988)

Es cierto que la imagen ofrecida de Franco puede ser considerada un tanto complaciente y acomodaticia, aunque en realidad el tono cómico de la cinta, reduce la entidad de Franco a una mera parodia de su figura. Una película que además, como luego sucederá con otras, recurre a algunos de los mitos populares –dejando a un lado el tema del doble– más difundidos sobre Franco, como su escasa afición a la política: *haga como yo, no se meta en política*, aconseja el verdadero Franco a su doble, como por otro lado aseguraba un falangista en *Caudillo*, y tal y como también se hace referencia en *Madregilda*.

Pero uno de los rasgos más interesantes de *Espérame en el cielo* es la honda reflexión que propone acerca de las contradicciones suscitadas entre el propio Franco y su régimen. En ese sentido, llama poderosamente la atención la notable discordancia entre la imagen que Franco arroja de sí mismo y la imagen que quiere ofrecerse de él. Así por ejemplo, resulta mucho más radical, extremosa y sublimada la personalidad de Franco que el camarada Sinsoles quiere transmitir a Paulino, que la propia caracterización del “Generalísimo” como un hombre concienzudo en los momentos en los que aparece trabajando en su despacho, pero mucho más despreocupado en el resto de sus actividades diarias. Algo que desde luego suscita una interesante reflexión acerca de hasta qué punto el propio aparato de la propaganda franquista –moderado por Falange, representada en el camarada Sinsoles– fue responsable de crear en torno a Franco una imagen mitificada –correspondiente a lo que hemos visto traducido al cine en *Raza* y *Franco; ese hombre*– pero no necesariamente objetiva y acorde a la verdadera personalidad del hombre que durante cuarenta años dirigió, como “Centinela de Occidente” los designios de España.

**La metáfora de la basura: *Madregilda*, de Francisco Regueiro (1993)**

La de Regueiro es sin duda la visión más oscura y crítica sobre el franquismo y la España de posguerra, que hasta ese momento había abordado el cine español, adoptando un tono colindante con el esperpento (GARCÍA LÓPEZ, 2002, 2, pp. 172-185). Se trata de una visión sumamente irónica y paródica del franquismo, mostrando una imagen de la España de finales de los años cuarenta absolutamente pesimista, oscura, gris –predominan las escenas nocturnas–, corrupta y absurda<sup>7</sup>. En medio de ese caos emerge un personajillo de baja estatura y voz aflautada, el mismísimo Franco (Juan Echanove), quien acude a jugar su partida de mus mensual, en compañía de “Huevines”, un sacerdote lujurioso que ha concebido doce hijos con su sobrina (Antonio Gomero), Miguel, un militar mutilado manco y tuerto –claro remedo de Millán Astray– totalmente desafecto al régimen y escéptico respecto a Franco y su sistema, a pesar de haber sido antiguo superior del “Generalísimo” (Juan Luis Galiardo) y por último Longinos, un falangista brutal y depresivo (José Sacristán) propietario de un vertedero de basura que mantiene su ciega creencia y alineación con su “Caudillo” a pesar de que éste, durante la guerra, mandara violar a su mujer en su noche de bodas. Una partida de mus que transcurre en un local nocturno regentado por un “moro” llamado Hauma y que resulta una peculiar relectura del personaje de Rick, interpretado por Humprey Bogart en *Casablanca*. Un conjunto de personajes que constituye una parábola del régimen franquista integrado por miembros de las mismas “familias” (milicia, falange, Iglesia y ejército de África) que se repartieron el poder durante el franquismo.

En ese contexto la película de Regueiro no pretende ofrecer una imagen histórica de Franco, que se muestra como un verdadero títere, un personaje absurdo, y marcado por un comportamiento afeminado –a veces cursi– y excesivamente coloquial y populachero, tanto en sus ademanes como en sus palabras y expresiones, y hasta en sus gestos que en ocasiones recuerdan a Chaplin –en un claro intento de hacer cómica y grotesca la figura de Franco–, configurando un retrato radicalmente opuesto a la imagen “oficial” que las cintas anteriores habían mantenido, bien para apoyarla o bien para criticarla. Franco se presenta así como un hombre simple, que dice *andar mal de perras*, preocupado por el mus, escatimando dinero a sus contrincantes –*en este duro tú no estás, el que estoy soy yo y por la Gracia de Dios, así que si de alguien es el duro es del chachi*, le dice a Miguel en una clara evocación de las palabras evangélicas pronunciadas por Jesús–, pero autoritario y totalmente impermeable a los sentimientos de sus subalternos, como se demuestra cuando confiesa a Longinos su culpabilidad en la violación de su mujer. Además de ello, se presenta como un personaje totalmente infantil, que colecciona cromos de *Blancanieves* y *Gilda*, y los cambia con Longinos, y es aficionado a la leche condensada *El niño*, de donde le proviene el apodo usado durante la guerra.

---

<sup>7</sup> Algo similar a lo que sucede con otra película posterior, de mucho menor interés como *Operación gónada*, de Daniel F. Amselen (2000), en la que se muestra una visión absurda de Franco y su régimen.

Llama la atención además que él mismo parece oponerse en ocasiones a muchos de los postulados comúnmente aceptados del firme ideario franquista, tal y como se demuestra cuando reconoce a Longinos que ha visto *Gilda –siempre se saca alguna enseñanza–*, aun siendo una película “grana” desaconsejada por la censura franquista, atacada por los falangistas e incluso prohibida por las autoridades eclesiásticas.

Más allá de la referida partida de mus, resulta especialmente interesante también el fragmento de la película en el que Franco va de noche con Longinos a El Pardo, donde éste último se da cuenta de que en realidad no mató a su mujer como venganza de su deshonra en la guerra, tal y como él creía, y donde recuerdan, ante una maqueta construida por el propio Franco con los materiales sobrantes de los belenes de su hija, una de las batallas de la Guerra Civil en la que ambos participaron, y donde el “Caudillo” cuenta la anécdota de que la mujer de Longinos, tras ser herida por él mismo, intervino decisivamente en la batalla dando la victoria a Franco: *la guerra no la gané yo, sino tu mujer*, lo que despierta las lágrimas del propio “Generalísimo”, en el momento de la película en el que demuestra su mayor flaqueza.

De cualquier forma, *Madregilda* constituye un ejercicio de cierto realismo mágico, que en ocasiones adquiere tintes oníricos, rayano con el esperpento e incluso con el surrealismo, que recurre de forma insistente a la presencia de la basura y los desperdicios, como una clara metáfora de un régimen y un mandatario que quieren definirse como míseros, vulnerables y prescindibles.

### **La decrepitud del mito: *Buen viaje excelencia*, de Albert Boadella (2003)**

Curiosamente, la más reciente de las producciones cinematográficas españolas de ficción que se han ocupado de revisar la biografía de Franco, se centra en los dos años de decadencia postrera que el régimen, a imagen y semejanza de su principal artífice, sufrieron entre 1973 y 1975<sup>8</sup>. Como se advierte en el propio rótulo introductorio de la película, la acción de la misma aborda la reflexión sobre el hecho de que en esos dos años un *poder decrepito y senil siguió imponiendo el destino de España. Cuyos ciudadanos estuvieron mansamente sometidos a una ridícula dictadura confiando en la acción irreversible de la Naturaleza. Esta película es un homenaje a la insólita paciencia de los españoles y a un puñado de moscas que fueron las únicas capaces de hostigar directamente a los protagonistas de la tiranía*. Un texto que más allá de suponer un párrafo introductorio sin más a modo de prólogo, se alza como una verdadera declaración de intenciones acerca de la película, dejando clara la aversión de sus autores hacia una dictadura que duró más de la cuenta, pero al mismo tiempo su voluntad de denuncia hacia esa paciencia y mansedumbre –léase inacción– de la gran masa de la población española que, más allá de intervenir directamente para acelerar el fin de la misma, se limitó a esperar su agotamiento por muerte natural. Un texto asimismo en el que se alude a las moscas que pululan omnipresentes a lo

---

<sup>8</sup> En 2008 Roberto Bodegas dirigió para televisión *20-N: Los últimos días de Franco*, en la que se relataba el último mes y medio de la vida del dictador, interpretado por Manuel Aleixandre.

largo de la película y que además de ser las únicas capaces de incomodar a los protagonistas, son una clarísima metáfora con la que quiere apoyarse el grado de "podredumbre" – suponiendo un paso más en esa estética de la basura que acabamos de ver en *Madregilda* – que en esas fechas postreras había alcanzado el régimen franquista.

Una obra que, como sucedía en *Espérame en el cielo*, combina algunas imágenes puramente documentales, con otras pseudohistóricas ficcionadas, y con la propia trama de ficción, de honda resonancia histórica y sin duda no demasiado alejada de la realidad, como sucedía con la cinta de Antonio Mercero.

Curiosamente, la película de Boadella comienza con una primera consideración metacinematográfica, mostrando a Franco (interpretado con gran solvencia por Ramón Fontserè, destacado intérprete, junto con el director de la película, Albert Boadella, de la afamada compañía teatral catalana Els Joglars) y a toda su "corte" –formada por su mujer Carmen Polo, su hija Carmen, su intransigente yerno el doctor Cristóbal Martínez Bordiú, Marqués de Villaverde, su célebre primo hermano, el teniente general Francisco Franco Salgado-Araujo, compañero de fatigas del "Caudillo" y coloquialmente conocido como "Pacón", el capellán privado de El Pardo y su servidumbre, entre otros invitados y algunos militares de su estado mayor– asistiendo a una proyección, en la sala de cine de El Pardo, de imágenes documentales de los XXV años de Paz, como si de un guiño a *Franco; ese hombre* se tratara.

A partir de allí la película adopta un tono a medio camino entre la parodia cómica y la burla más descarnada, tomando finalmente un cariz de dramático patetismo y crudeza, particularmente en lo que se refiere a la caracterización del propio dictador. No hay que olvidar que a la altura de 1973, Franco era ya un anciano de ochenta y un años, al que Boadella muestra en un grado de decrepitud y senilidad muy avanzado, enormemente mermado, tanto física como psicológicamente. En el Franco retratado por Els Joglars no existe ya nada de la firmeza y determinación de ánimo, de la confianza en sí mismo y en su régimen que hemos visto en cintas anteriores, ya fuera en tono laudatorio o de denuncia. Muy por el contrario se nos muestra un hombre totalmente frágil y dependiente, que se duerme en las proyecciones cinematográficas que supuestamente se le dedican, al que le cuesta hacer cualquier mínimo esfuerzo aunque sea el de vestirse su propio uniforme y que ni siquiera es dueño de sus decisiones más cotidianas, como por ejemplo el menú que ha de tomar. Por otro lado es un hombre sumamente vulnerable desde el punto de vista anímico, tal y como se advierte desde el principio de la película cuando al conocer el asesinato del Almirante Carrero Blanco reacciona encerrándose en el cuarto de baño.

El tono de parodia ácida que adapta *Buen viaje, excelencia*, hace de Franco un personaje sumamente infantil y traumatizado por sus recuerdos de niñez, tal y como se advierte en un momento en el que se le aparece su difunta madre, de forma bastante similar a lo que sucedía al final de *Madregilda*, en la que, una vez asesinado a manos de su fiel Longinos, Franco comparece en el cielo ante la presencia de su padre, interpretado por Fernando Rey.

Se trata de un dirigente incapaz ya de gobernar, y al que mantiene vivo tan sólo la añoranza y el recuerdo de sus antiguas glorias militares. No en vano, una banda de música militar se encarga de amenizar constantemente todos sus actos cotidianos con himnos castrenses –a los que también recurría con añoranza el Franco de *Madregilda*– que son también utilizados para llevar el ritmo de sus ejercicios físicos de mantenimiento, como si el recuerdo de aquellas melodías actuara como una de las mejores medicinas para el mermado espíritu del “Generalísimo”. Muy significativo de esta misma circunstancia es el momento en el que durante el transcurso de una comida en El Pardo, de forma súbita y como si de una aparición fantasmal se tratase, Franco comienza a trazar sobre el puré de patata que le han servido, un mapa del Rif, al tiempo que glosa una de sus campañas militares de África, en una nueva recurrencia, en modo alguno casual, a ese periodo de la vida de Franco tan celebrado en otras producciones cinematográficas anteriores. Asimismo, otro de los elementos que mantienen vivo al “Caudillo” es el recuerdo de sus aficiones cinegéticas, de modo que son varias las secuencias tanto de cacerías como de jornadas de pesca en su buque *Azor* las que se ficcionan en *Buen viaje, excelencia*, recurriéndose a las imágenes en blanco y negro e intentando imitar el ritmo narrativo y los ademanes gesticulantes de los personajes. Rasgos tan propios del cine documental de ese periodo, y muy en especial del NO-DO cuyo formato trata de simularse en estas y otras secuencias, como por ejemplo la de la tan celebrada entrevista entre Hitler y Franco celebrada en un vagón de tren en la estación de Hendaya, un guiño verdaderamente atrevido por parte de esta película, sobre todo si tenemos en cuenta que jamás llegó a existir ninguna imagen fílmica de la reunión celebrada entre ambos mandatarios.

El personaje de Franco se muestra constantemente envuelto en sus propias ensoñaciones, producto de su desequilibrio emocional y psíquico, tal y como por ejemplo sucede en su visita al pueblo viejo de Belchite. Momento en el que su inestable capacidad de percepción determina que un amasijo de ruinas y abandono aparezca transformado en un pueblo lleno de vida y actividad.

Finalmente, la película de Boadella no evita hacer referencia al componente religioso de Franco, llevando a cabo algunas burlas de hondo poso crítico, en las diversas secuencias en las que se alude a la tan traída y llevada reliquia del brazo incorrupto de Santa Teresa de Jesús que el “Caudillo” atesoraba. Objeto que es en ocasiones utilizado como un amuleto al que Franco concede mayor credibilidad que a los –por otra parte desesperados– tratamiento médicos con los que se intenta paliar el avanzado deterioro de su salud. Pero todavía mucho más evidente es el contenido crítico de otra secuencia en la que el dictador ha de dirimir el destino de varios reclusos condenados a muerte, de tal manera que es tras recibir la comunión en una celebración eucarística, cuando decide condenar a muerte a cinco de ellos, en una dura burla a la cuestión de la predestinación divina de Franco y su régimen, a la importancia de la religión para el propio “Generalísimo” hasta el punto de cifrar en ella una decisión de tal calado como una pena de muerte, y a la incoherencia de buscar en lo religioso una justificación para un hecho tan poco cristiano como el referido.

De cualquier forma, la imagen de Franco que se advierte en esta película es la de un hombre completamente vencido por la vida, que tan sólo espera con resignación –como todo el país– ese postrero viaje que es la muerte, que tan explícitamente desea al dictador el propio título de la película. Un viaje sin retorno éste del que sin embargo el cine español había mostrado ya años antes una fabulación de su regreso, en una de las últimas, y más acérrimamente retardatarias películas del director oficial del régimen franquista, Rafael Gil. Se trata de *...Y al tercer año resucitó* (1979), una disparatada comedia basada en la novela homónima de Fernando Vizcaíno Casas, que especula acerca del “regreso” de Franco, transcurridos los primeros años de la Transición Democrática, para “poner orden” ante la situación instaurada en el país, lo que sirve para llevar a cabo una recalcitrante crítica a algunos aspectos como el mundo sindical, la prensa, los sistemas electorales democráticos, el cine porno, la prostitución, etc., todo ello ante la mirada impávida de un anciano decrepito y con una débil voz que viaja del Valle de los Caídos al Palacio de El Pardo para, por fin, regresar silenciosamente a su lugar de descanso eterno.

### Bibliografía

AMO, Alfonso del e IBÁÑEZ, María Luisa, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, Serie Mayor, 1996.

BERTHIER, Nancy, *Le franquisme et son image: Cinema et propagande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

BERTHIER, Nancy, «Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de risa en *Espérame en el cielo*», en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco, Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 2, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 156-171

CRUSELLS, Magí, «Franco en el documental español», en: *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 215-231.

FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, «Caudillo (1974), de Basilio Martín Patino. Entre la Historia y la memoria», en: DE LA CALLE VELASCO, M<sup>a</sup> Dolores y REDERO SAN ROMÁN, Manuel (coords.), *Guerra Civil. Documentos y memoria*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pp. 97-109.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia, «Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda*» en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco, Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 2, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 172-185.

GUBERN, Román, *Raza, un ensueño del General Franco*, Madrid, Ed. 99, 1977.

PRESTON, Paul, *Franco «Caudillo de España»*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.

QUINTANA, Ángel, «Construcción y reconstrucción de un mito. Sobre *Franco, ese hombre y Raza, el espíritu de Franco*», en: CALATÁ, J. M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, IV Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y medio libros de cine, 2001.

QUINTANA, Ángel, «Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*», en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco, Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 1, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 174-189.

REIG, Alberto, «La autoimagen de Franco. La estética de la raza y del imperio», en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco, Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 1, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 96-121.

SALVADOR, Alicia, «La triste España de *Caudillo*», en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 2, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 118-143.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.), *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SANZ FERRERUELA, Fernando, «Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla. La presencia de lo religioso en el franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975)», en: *Artigrama*, nº 20, 2005, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, págs. 487-510.

TRANCHE, Rafael R., «La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del régimen», en: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, 1, octubre 2002-febrero 2003, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 76-95.