



Espérame en el Cielo

¿TUVO FRANCO UN DOBLE?

con PEPE SORIANO • JOSE SAZATORNIL "SAZA" • CHUS LAMPREAVE
MANOLO CODESO • AMPARO VALLE • J. LUIS BARCELO • Pío CAMBRES • FRANCISCO JIMIER
MIGUEL DE GRANDI • CHARI MORRÓN • PEDRO CIVERA
Galón de ANTONIO MERCERO, HORACIO VALCARCEL, ROMÁN GUBERN
Director de fotografía MANUEL ROJAS • Música CARMELO A. BERNOLA
Productor ejecutivo MARÍA CALLEJA
Dirigida por ANTONIO MERCERO

La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo

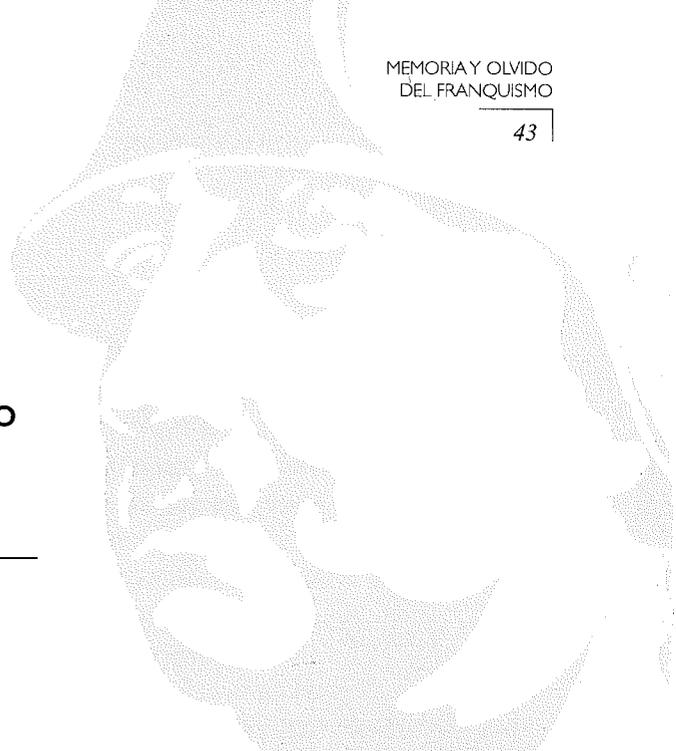
Vicente Sánchez-Biosca

I

El capítulo correspondiente a la Navidad de 2002 de la serie televisiva *Cuéntame* batió récords de audiencia. Trataba, con un mimetismo calculado respecto a su fecha de emisión, de una Nochebuena a finales de los años sesenta. A juzgar por el éxito, múltiples hogares debieron sentirse cálidamente conmovidos por esta celebración familiar de los Alcántara, unos ciudadanos medios, poco notables (y por eso quizá entrañables) de la sociedad española de los últimos años del franquismo. Desde hacía tiempo, *Cuéntame* había desbordado las previsiones de sus autores como demuestra el lanzamiento al estrellato cotidiano (publicidad incluida) de sus dos protagonistas (Imanol Arias y Ana Duato), el lanzamiento del CD musical con canciones retro y, sobre todo, la filmación de nuevos capítulos con la coletilla más explícita *Cuéntame cómo pasó*. Sin embargo, el episodio de Nochebuena debió tocar alguna fibra sensible de los españoles del siglo XXI que se zambulleron en la cena hogareña de treinta y tantos años antes. Diríase que el clima de intimidad kitsch que el franquismo había conferido a la Navidad (fiesta familiar íntima, religiosa, de sabor infantil e ingenuo) había conectado con un impulso por recuperar, siquiera fugazmente, la memoria de tiempos pasados. En tan emocionante operación, el franquismo se desvanecía y el cuadro se daba a ver como una verdadera foto de familia, triste por pérdida y remota. No se cuestionaba –me refiero ahora a la serie en su conjunto, no al episodio navideño– la existencia de la represión, pero las porras, los grises, los sociales y Franco incluso (en un capítulo los niños escriben una carta al “generalísimo” y José Solís, nada menos, se persona en su casa) eran, como el sofá de *skai*, la máquina de coser Singer, las minifaldas o los pantalones acampanados, parte de una escenografía, de un diseño.

Si esta curiosa sintonía nostálgica entre dicho pasado y el presente llama la atención es porque la imagen del franquismo difundida por el cine se había modelado preferentemente sobre la inmediata posguerra y no sobre los años sesenta. De acuerdo con una convención no escrita, pero aceptada casi unánimemente, cuando se trataba de zambullirse en ese larguísimo período que fue el franquismo se imponía una sinécdoque: la sordidez y desolación de los años cuarenta y, a lo sumo, cincuenta. A tal efecto, se elaboró una retórica visual que se convirtió pronto en doxa, cuyas convenciones de estilo y tonalidad emotiva servían casi indistintamente para representar dramas de la guerra civil como del primer franquismo. Durante muchos años, este estilo fue no sólo un género cinematográfico, sino un verdadero paisaje para la memoria reconocible a sus primeros compases dirigido a un público masivo en cuya atmósfera cercana al melodrama, galería de personajes y tramas, plasticidad especial, decorados y cromatismo emocional, los espectadores estaban llamados a reconocerse. Estos ambientes casi fotográficos, en el sentido elegíaco que Susan Sontag entendía la fotografía, narraban historias bajo la paradójica forma de practicar un congelado del tiempo. Algu-

Vicente Sánchez-Biosca es profesor de Historia del Cine en la Universitat de València y director de la revista Archivos de la Filmoteca. Es coautor del libro NO-DO. El tiempo y la memoria (editorial Cátedra) y coordinador de «Materiales para una iconografía de Franco» (Archivos nº 42-43).



nas películas de finales de los noventa, como *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) ilustran los estertores de este cine crepuscular.

No obstante, *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994), con guión del mismo autor y de Ángel Fernández-Santos, representa un ejemplo muy interesante en este sentido por su carácter erudito y amanerado. La película se interna en el corazón del franquismo a partir del análisis de su figura central, el mismo Franco. El intento no carecía de precedentes: Basilio Martín Patino había emprendido en 1974 su obra de desmontaje de las imágenes oficiales del franquismo en *Caudillo* (estrenada en 1977), Gonzalo Herralde había tomado por objeto la película mitográfica escrita por Franco mismo en *Raza, el espíritu de Franco* (1977), la reconstrucción histórica de *Dragón Rapide* (J. Camino, 1985) había dado el paso de encarnar a Franco en la piel de un actor y *Espérame en el cielo* (A. Mercero, 1986) había demostrado el distanciamiento necesario para introducir el tema del dictador en



tono de comedia. Pero *Madregilda* era otra cosa; abandonaba la exterioridad y se proponía como una ensañación biográfica de Franco en la que fluían los mitos y frustraciones sobre los que se asentó su fama en relación en el contexto de la sórdida vida de los cuarenta. Ese clima de atemporalidad bien podía asemejarse al realismo mágico de algunos escritores latinoamericanos del *boom*. La película nos sumergía en un magma visual que aspiraba a reconstruir el paisaje onírico de la posguerra no de una forma realista, sino alegórica, en la cual las piezas formaban un collage sólo homogeneizado por la tonalidad. *Madregilda* llevaba a un terreno poético algo que, bajo formas narrativas más clásicas, se había convertido en estándar visual del franquismo.

Lo realmente sorprendente de esta tonalidad memorística es que su retórica se había ido fraguando lentamente y logró invadir géneros y actitudes muy distintas. Es muy probable que sus raíces apuntaran en el proyecto que Carlos Saura alimentó en los años setenta de recuperar una memoria traumática de la guerra civil y del franquismo y que tuvo que expresarse, tanto por razones de estilo como de censura, a través de la alegoría: *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972),

La prima Angélica (1974), *Cría cuervos* (1975). Tampoco *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973) parece ajeno, desde este punto de vista, a una lectura memorística e imaginaria de la posguerra. Más chocante, sin embargo, es reconocer algunos de sus rasgos en películas como *Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1971, estrenada en 1976) que habían sido concebidas como documentales de montaje y con material de archivo. Bastaría comparar el tono elegíaco y ambiguo de esta película con el estudio testimonial de *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) para percibir la ambigüedad emotiva de la primera. Lo que no ofrece duda es que este modelo de ficción retrospectiva no cejó desde la transición y se afianzó en el periodo socialista.

II

En apariencia, *Cuéntame* cambia radicalmente el panorama de la representación histórica del franquismo al posarse sobre una década hasta entonces carente de atractivo para el cine y la

televisión con aspiraciones históricas. Ahora bien, cualquier observador atento del cine de la última década se habrá percatado de que las cosas ya estaban cambiando y que la operación que realiza *Cuéntame* es, al menos en parte, la consumación en el espacio televisivo de algo que se andaba fraguando en el cine, si bien en un género que pasaba desapercibido al historiador general, la comedia.



En efecto, los años sesenta, hasta hace poco despreciados como motivo de evocación, habían saltado a la palestra seguramente debido al ansia de reciclaje de nuestra sociedad de la comunicación y al abundante material de archivo disponible. Numerosas comedias o pseudocomedias encontraron y siguen encontrando, en los años del SEAT 600, la inauguración incesante de pantanos, la llegada masiva del turismo y la explotación de las costas, los programas televisivos, las imágenes del festival de Eurovisión, las canciones retro y la moda un arsenal inagotable de atractivos. En estas comedias, las referencias políticas son equívocas, pues, de existir, aparecen filtradas por la trituradora de los medios de comunicación (*Fraga en Palomares*, la fiesta de la banderita con Carmen Polo, la entrega de la copa del Generalísimo, etc.). En su mayor parte, no están realizadas estas películas por miembros de la generación

educada en los *sixties*, sino por cineastas y actores más jóvenes interesados por el reciclaje cultural y el revival. Desde este punto de vista, una comedia tan prescindible como *El amor perjudica seriamente la salud* (Gómez Pereira, 1997), por ejemplo, traza un itinerario frívolo desde la visita de los Beatles a España en 1965 hasta la España socialista, buscando índices de contextualización político-mediáticos. Lo significativo es la combinación entre lo político y lo mediático en una trituradora que sólo deja sobresalir aquello que procede de los medios de comunicación de la época (NO-DO, televisión española, revistas del corazón, fiesta de la banderita, Raphael...). Otra película en la que jamás repararía un historiador, pero altamente sintomática del giro del que estoy hablando, es *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999), pues representa, en el entorno multimediático que rodea a los actores Santiago Segura y Gran Wyoming, una lectura de la cultura pseudopopular de la transición, siempre reciclando indiscriminadamente abundante producción audiovisual de archivo.

Bajo esta luz, *Cuéntame* no constituye una anomalía: representa la consumación de ese proceso de reciclaje y rapiña sobre la vida cotidiana y mediática de los años sesenta transportado al

La actriz Sonia Bruno recibe el premio a la mejor actriz. Se lo entregan los ministros Manuel Fraga y José Solís.



medio doméstico por excelencia, la televisión. Pero al mismo tiempo introduce algo que brilla por su ausencia en las comedias citadas con anterioridad: su voluntad de presentarse como proyecto memorístico sobre «aquel tiempo que nos cambió», como reza la letra del tema musical que acompaña a la serie. En otros términos, *Cuéntame* se propone una lectura sobre la génesis de nuestro mundo actual, hecha por quien era un niño en 1969 (el narrador de la voz en *off*) y ahora rebasaría la cuarentena, de transmitir la memoria cotidiana a quienes no lo vivieron y, por tanto, de servir de puente generacional. *Cuéntame* se propone, así, restablecer un diálogo generacional; así lo han declarado los actores y autores y así ha sido recibido por su público.

Por supuesto, estaría fuera de lugar reprochar a un producto massmediático su búsqueda de éxito a través de un cálculo del público consumidor. Si llamo la atención sobre esta serie es porque, a mi juicio, se integra a la perfección en unos procesos culturales de consumo de imágenes del franquismo a los que estamos asistiendo en los últimos tiempos y que me parecen reveladores de una visión del franquismo que se va imponiendo poco a poco a medida que la distancia que nos separa de sus últimos estertores es mayor.

III

Aun si no son falsas, las consideraciones anteriores no están a la altura del fenómeno que analizan, pues cine y televisión son en la actualidad parte de un complejo entramado cultural que no puede examinarse por parcelas estancas sin extraviar de camino su sentido. En el fondo, las manifestaciones mediáticas sólo pueden comprenderse tomando en consideración sus migraciones y deslizamientos, pues está en liza nada menos que la producción, el reciclaje y el consumo de las imágenes del franquismo. Decir esto significa también reconocer que nos encontramos ante una nueva forma de pseudoescritura histórica sobre el franquismo, una forma de provocación e imposición de la memoria colectiva.

En efecto, la veta que nuestro capitalismo cultural ha descubierto para promocionar facsímiles, libros de urbanidad, catecismos, libros de fotos de la Sección Femenina o del Frente de Juventudes, la moda de época, el revival de canciones en soporte de CD y un larguísimo etcétera no puede ser desatendida sin que se pierda la comprensión de un fenómeno que, cual punta de iceberg, se manifiesta en el proyecto (refrendado por el éxito) de *Cuéntame*. Estas apelaciones a la memoria aclimatadas mediante un estilo de pasado (nostálgico, melodramático, familiar, despolitizado o, más precisamente, desdramatizado), avaladas por periodistas reconvertidos en historiadores o historiadores que han visto útil su entrega a la frivolidad de un mercado amplio acompañadas siempre por una cascada de imágenes documentales, está amenazando con imponer una memoria y una visión del franquismo dulce y acariciante, que se ampara en la boga de la memoria para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y frivolidad. No es casual que esta estrategia de consumo apuntara a un público cada vez más extenso y ello conllevaba inexorablemente la incorporación de los años sesenta (menos auráticos y remotos quizás, pero más prolíficos en documentación de archivo audiovisual). Mas el peligro real reside en que este tipo de escenografía de la memoria se sustenta en la provocación de una emoción, nostálgica y acrítica ante la que no hay defensa posible alguna. No se trata –conviene aclararlo– de que estos libros, facsímiles o fotografías persigan una identificación política con el franquismo; mucho menos que argumenten su defensa. Se trata de que tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo.

Desde luego, ni el cine ni los medios de comunicación han escrito ni escribirán jamás la historia. No estoy seguro, sin embargo, de que su papel en la formación de un estándar memorístico del franquismo no esté sustituyendo de forma tan fraudulenta como alarmante la misión de la escritura histórica (y el auge del género de la novela histórica no parece causal). Hace ya tiempo que estos medios de comunicación han abandonado la modestia de ilustrar discursos a los que reconocen un rango superior, como sería el caso de la historia (y el estatuto del periodismo en nuestros días es un buen baremo para medirlo). Antes bien, guiados por una lógica implacable de mercado, están, consciente o inconscientemente, poco importa, sosteniendo una visión que contradice, implícitamente, la producción del discurso histórico. Así, mientras los estudiosos nos ofrecen una concepción fría, analítica y cada vez más completa de los entresijos del franquismo, las imágenes masivas que sobre esos mismos años vierten los medios de comunicación y los libros de consumo (y el lector no especializado encuentra cada vez más arduo establecer la frontera) son cálidas como una foto de familia. Si unos nos brindan las coordenadas espaciales y temporales precisas, los otros nos sumergen en un tiempo de nostalgia general que no está reñida, por supuesto, con una leve ironía. Este divorcio entre medios tan dispares de conocimiento no sería una novedad si no fuera por el desarrollo desmesurado alcanzado por los medios

de comunicación en nuestro tejido social (publicaciones ilustradas, fotos, cine, televisión) y por la decisión del capitalismo cultural de invertir en cultura saturando el mercado de imágenes del franquismo, consciente de que su consumo está garantizado entre amplios sectores de nuestra cada vez más anciana población. De este modo, se está contribuyendo a imponer un estándar de la memoria (algo por principio contradictorio con la misma idea de memoria), tan carente de racionalidad como rebosante de emoción.

IV

En este contexto, surge una película deliberadamente anacrónica: *You're the One* (J.L. Garci, 2000). No lo es porque retorne a la representación del franquismo a partir del modelo de sus primeros años, pues, si bien ya no es ésta la tónica dominante, la corriente en cuestión dista mucho de haberse extinguido (*El mar*, de Agustí Villaronga –1999–, *El espinazo del diablo*, de Guillermo del Toro –2000– o *Silencio roto*, de Montxo Armendáriz –2001–, por sólo citar algunos ejemplos, lo demuestran). Es por su retórica.

Tanta debe la conciencia del director de ir a contracorriente que escoge el blanco y negro para mejor distanciar su película del presente y sujetarla en la estética de la foto familiar. En ella, los silencios son prolongados; los diálogos, poblados de tristeza; el ritmo, moroso. Tras los gestos y las palabras, en las plomizas pausas, planea la sombra de un trauma reciente que se manifiesta en miradas perdidas y ensimismadas, sublimes arias de ópera, retratos fotográficos con pátina e incluso algún relato oral plagado de lagunas. La inmediata posguerra, la represión, el maquis, las frías y sórdidas cárceles y el exilio de los combatientes republicanos son aquí un decorado visto desde la distancia y esta distancia está constituida por la intimidad de los personajes: el rumor perdido de un pueblecito asturiano, la melancolía de un pobre maestro de escuela, la iniciación al amor platónico de un niño que se confunde con el aprendizaje de la vida. Lo más envenenado de esta actitud radica en que ese planto que entristece a los personajes y nos sume en la empatía se quiere eterno y se posa sobre el primer franquismo como sucedáneo o muda transitoria de una melancolía universal que es en realidad premisa de la cosmovisión de su autor. Siguiendo la estela de un género que estereotipó el cine de los años ochenta, Garci ha dado un paso hacia adelante de eficacia indiscutible: al convertir el franquismo en contingencia del sufrimiento humano, contribuye a exculparlo, de acuerdo con una corriente que asoma cada vez más en discursos y comportamientos oficiales. Ante una película así no se puede por menos que sentir nostalgia. No es, claro está, una nostalgia del franquismo, sino de aquel mundo que, como todo mundo perdido, es «el de entonces». No en vano la película ostenta el subtítulo *Una historia de entonces*.

Puesto que los poetas gozan del privilegio de la licencia para hablar de las cosas, justo es cederles la palabra. Milan Kundera apuntó con extraña precisión la trampa ética fundamental de un discurso que confunde deliberadamente lo biográfico y los sentimientos que le son debidos con la dimensión pública del conocimiento histórico. En *La insostenible levedad del ser* dice así: «No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia; la viví durante la guerra; algunos de mis parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; pero ¿qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volverá?».



Motivo gráfico del cartel de la película El espíritu de la colmena, de Víctor Erice.

