

LA IMAGEN Y EL LÍDER.  
LA APORTACIÓN CINEMATOGRAFICA AL CARISMA  
DE FRANCO Y JOSÉ ANTONIO

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

La contribución de la imagen en general y de la imagen cinematográfica en particular a la construcción carismática de los líderes políticos constituye, al mismo tiempo, una evidencia y un enigma. Evidencia, pues nadie duda de que el medio audiovisual más influyente antes de la llegada de la televisión fue atractivo instrumento para caudillos, dirigentes políticos y sociales, demagogos y toda suerte de jefes populistas. Tal atracción se intensificó en el período comprendido entre la estabilización del cine sonoro, a principios de los años treinta, y el relevo de la televisión allá por los cincuenta.

Varias razones convergen en este protagonismo cinematográfico. En primer lugar, su correspondencia, al menos parcial, con el período de entreguerras, marcado por el ascenso de los totalitarismos y su enfrentamiento en el ámbito de la propaganda, la deshumanización del enemigo y la guerra misma; en segundo lugar, la ausencia de una verosimilitud informativa, basada en principios liberales, y la consiguiente entrega de numerosos medios de comunicación a tareas de agitación (que entrarían pronto en sorprendente contradicción con el ascenso espectacular de las revistas ilustradas y la circulación de imágenes por los noticiarios); en tercer lugar, las condiciones particulares del cine, el cual añadía a la eficacia simbólica de la imagen fija (pintura, foto, cartel, incluso escultura) el patetismo y la intensidad emotiva de la voz y la música (radio, fonógrafo), con el efecto adicional del movimiento y el montaje, amén, claro está, del alto índice de fiabilidad que le otorgaba su captación mecánica. Estas razones bastan para explicar el apego, en ocasiones inmediato, en otras más tardío, que sintieron los dirigentes de partidos, Estados y movimientos de masas por el cine y el protagonismo que éste adquirió en breve plazo.

Ahora bien, mencionamos también un enigma. Y es que la evidencia ha oscurecido la comprensión de los detalles, las formas y los recursos concretos con los que el medio en cuestión colaboró en las tareas de construcción de ese destello religioso del líder—su aura, en términos de Walter Benjamin— que sobrevivió, desplazándose, en una sociedad secularizada. Algunas razones se agolpan asimismo en esta dificultad. La primera, que la imagen no ha desempeñado hasta tiempos muy recientes un papel relevante en el discurso de los historiadores, quienes se limitan por lo general a considerarla una ilustración, una herramienta tan útil como parásita, sin afrontar el análisis de sus códigos y sus métodos, es decir, sin abordarla en su condición de representación<sup>1</sup>. Es muy probable que la cuestión del liderazgo, el caudillaje y el carisma competan menos a la historia *tout court* que a la sociología, a la ciencia política o a la psicología social, en tanto en cuanto el carisma depende menos de la personalidad del líder que del misterioso lazo que establece con su masa, partido o grupo<sup>2</sup>. Sea como fuere, esta sociología de la dominación (*Herrschaftssoziologie*), como la denominó Max Weber, requiere una colaboración multidisciplinaria realmente compleja de la que no pueden estar ausentes los analistas de la imagen. La segunda razón, no menos relevante, es que la imagen circula en estos agitados años en un vertiginoso cir-

---

<sup>1</sup> Entre los intentos analíticos, destacan por su peso intelectual Peter Burke (*Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, original inglés de 2001), con escasas aportaciones sobre la imagen 'mecánica', respecto al cine, pero sólo el de tema histórico, Schlomo Sand (*El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005, original francés de 2004); de una extremada finura epistemológica, destaca la reflexión de Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, París, Minuit, 2003), que parte de unas turbadoras fotos tomadas por el *Sonderkommando* de Birkenau; Susan Sontag (*Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004, original norteamericano de 2003). Marc Ferro (*Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, original francés de 1977) ya había sido pionero en la consideración del cine como documento histórico. Y en los últimos quince años las voces se han multiplicado: Michèle Lagny, J-P Bertin-Maghit, Christian Delporte, Sylvie Lindeperg, Caroline Brothers, Jordana Mendelson, Jo Labanyi... Los peligros acechan: si desde la historia amenaza referencialismo, los *Cultural Studies* practican a menudo ligereza para con la documentación histórica. Los nombres revelan el estatuto disciplinar inestable (historiadores culturales, iconólogos, intelectuales sin más, representantes de los *Cultural Studies*...).

<sup>2</sup> Raúl Martín Arranz, «El liderazgo carismático en el contexto del estudio del liderazgo», en J. Álvarez Junto (ed.), *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, CIS/Siglo XXI, 1987, pp. 73-99.

cuito de *migraciones* que la desliza entre los nuevos y pujantes medios, de la foto tomada en vivo a la prensa ilustrada, de ahí al cartel, al documental de propaganda y, mutilada y remontada, acaba circulando incesantemente por noticiarios de todo el orbe<sup>3</sup>. Por ello, resulta a menudo espinoso discernir qué se debe al cine y qué a un diálogo cruzado de distintos medios de comunicación en la construcción del carisma del líder.

El presente texto analiza la contribución de la imagen y, sobre todo, la imagen cinematográfica en la movilización de la maquinaria carismática emprendida por el bando nacional durante la guerra civil española. Algunas palabras justificatorias requiere esta cuestión. En primer lugar, la elección. Es un hecho que la derecha contaba con numerosos líderes de significación y potencialidades carismáticas distintas: tribunos más o menos fascistizados, como Gil Robles o Calvo Sotelo, que se volvieron inoperantes tras el Alzamiento, por su muerte uno, por su ambigüedad conspirativa el otro; algunos generales del ejército, como Mola, Franco, Queipo de Llano, Sanjurjo, apuntaron destellos épicos, ciertamente desiguales; los dirigentes políticos fascistas, vivos o muertos, como Ramiro Ledesma, Onésimo Redondo, José Antonio o el efímero Hedilla hubieron de hallar su espacio en el firmamento nuevo... En todo caso, cuando el aparato de propaganda (*vide infra*) se puso a pleno rendimiento, la selección natural se había operado y los héroes se identificaban 'naturalmente' con una función y algún que otro monumento o ceremonial esclerotizado: el *protomártir* José Calvo-Sotelo, fijado en la memoria por la deficiente foto de su cadáver; el también fallecido conspirador Mola, el cada vez más remoto Sanjurjo... Por intensa que fuera la reivindicación de figuras heroicas, dos líderes se imponían en el orden sacralizado de la España nacional: Franco y José Antonio. Lo iban a hacer como representantes de distintos ámbitos, reales y simbólicos, del poder, pero también en su desigual proyección de futuro.

Reconocida públicamente o no, la muerte de José Antonio garantizó la generosidad de su recordación y las celebraciones que le fueron aparejadas. El único astro capaz de ensombrecer a Franco era un caído, un mártir, si bien su protagonismo testimonial y doctrinario podía arrastrar —éste pudo ser el temor— otros personalismos en sus herederos nada inocuos para Franco. No hubo,

<sup>3</sup> Hemos tratado de analizar esta dimensión migratoria en *Migración de imágenes de la Guerra Civil Española*, París, Université Paris IV (en prensa).

pues, conflicto fáctico entre ambos; sí dialéctica e intercambio simbólico. José Antonio y Franco hubieron de repartirse emociones y afectos, apelar a ellos bajo la forma del éxito o del dolor. Y esa negociación algo nos revela de la correlación de fuerzas entre las distintas familias del régimen en estos años decisivos, tanto por la distribución, como por el papel de los artifices en su deificación, en el despliegue de signos que los ensalzaba, y no menos por la significación política del coro que los aclamaba. Ejército, Iglesia, formaciones políticas (a su vez distintas) produjeron legislación, organizaron ceremoniales, decoraron lugares de memoria, coagularon fechas para el recuerdo perenne y preconizaron, abierta o solapadamente, unos valores en detrimento de otros.

En segundo lugar, el alcance de este trabajo es modesto. No examina el modo en que una construcción carismática caló, electrizó o movilizó a las muchedumbres; tema crucial, a no dudarlo, que reclamaría fuentes distintas de las aquí utilizadas. Nuestro estudio analiza las formas empleadas por un medio como el cine para enaltecer los atributos anhelados de los héroes y definir así las guías que se espera conduzcan a sus súbditos o a sus seguidores. El énfasis está por tanto en la tarea constructiva, no en el análisis sociológico de sus resultados. Y ese esfuerzo constructivo gozó del entero potencial de un Estado volcado de bruces en una empresa totalitaria y entregado a una propaganda de choque que fue confiada a un equipo de jóvenes ideológicamente homogéneo. Breve fue su duración, pero su labor muy intensa.

Por razones de dicha intensidad, nuestra atención se concentrará en un momento de dramatismo propagandístico: entre 1938 y la inmediata posguerra. Con la formación de la primera estructura del Estado nacional y el primer gobierno franquista, en enero de 1938, las responsabilidades de Prensa y Propaganda fueron a parar al Ministerio del Interior (Gobernación). La promulgación de la Ley de Administración del Estado, la creación de ministerios y la primera ley de signo fascista —el Fuero del Trabajo—, definieron la pendiente totalitaria. La transformación de lo que Serrano Suñer denominó *estado campamental* en un proyecto político y civil no se produjo *ex nihilo*, sino a través de un proceso que va ensanchando los espacios en detrimento de la ubicuidad de los cargos militares. Con el gobierno de 1938, Serrano colocó a un puñado de intelectuales falangistas, encabezados por José Antonio Giménez Arnau (Prensa) y Dionisio Ridruejo (Propaganda), al mando de los ámbitos relacionados con la propaganda (Delegación Na-

cional de Prensa y Propaganda<sup>4</sup>). Mediante el triple bastión de censura, jerarquía y verticalismo<sup>5</sup>, se edificó esta estructura que, pronto se advertiría, tuvo algo de ilusorio. No es de extrañar. Mientras la guerra era conducida por una mano de hierro y la Iglesia conquistaba día a día nuevos ámbitos por su sanción de la cruzada y en virtud de su prestigio sacrificial; mientras los sectores conservadores tomaban posiciones en Educación y se restablecían los privilegios sociales tradicionales, la fascistización del Estado y, sobre todo, de su apariencia y escenografía no dejó de crecer. Ahí radica su carácter quimérico y engañoso: tanto más visible y escandaloso cuanto más frágil ante los embates del poder real. En cualquier caso, el signo visible del nuevo Estado se caracterizó por una profusión simbólica fascistizante, un patetismo ceremonial hiperbólico y un destello intelectual inesperado<sup>6</sup>.

## El Departamento Nacional de Cinematografía

En abril de 1938, apenas dos meses después de constituida la nueva estructura estatal, fue creado el Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente a la vez de la Dirección General de Prensa y de la Dirección General de Propaganda. Se superaba así la dispersión de empresas u organismos de partido que habían apoyado la insurrección (CIFESA, CEA, Producciones Hispánicas, Films Patria, Sección Cinematográfica de FET-JONS e, incluso, la precedente Sección de Cinematografía de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda). Encomendado a Manuel Augusto García Viñolas, el frente ideológico del D.N.C. dio frutos espectaculares en poco tiempo: un cuerpo homogéneo de imágenes documentales todas ellas basadas en la idea de propaganda frontal,

<sup>4</sup> Ramón Serrano Suñer, *Entre el silencio y la propaganda. La Historia como fue. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 182. A mayor componente civil, menor intromisión militar; a menor estado campamental, mayor fascistización: así hubo de ver Serrano Suñer la disyuntiva.

<sup>5</sup> Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, cap. 8.

<sup>6</sup> Es famosa la definición que dio Rídruejo de totalitario, apuntado «al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes»: en esa planificación basada en la «utopía falangista de la sindicación general del país», participaban cine, artes plásticas, espectáculos de masas, etc. (Dionisio Rídruejo, *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 130).

32 números de un noticiario cinematográfico titulado *El Noticiero Español*, algunos montados a velocidad de vértigo, con la esperanza de su exhibición *en caliente* en las ciudades recién conquistadas y una rápida movilización de apoyos internacionales, cuyos epicentros fueron Berlín, sobre todo, y Lisboa. Ciertamente, todo este proceso se desdibuja en tres años y las deserciones encadenadas —no sólo en el dominio cinematográfico— producen un rosario de crisis que con la reestructuración ministerial de mayo de 1941 ya anuncia un final, sellado en agosto de 1942, al perder Serrano sus últimos reductos de poder. No deja de ser sintomático que en el mismo momento en que declinaba el proyecto fascista se hallaba en gestación un nuevo espíritu informativo que nació desde el interior de la recién creada Vicesecretaría de Educación Popular. Estrategia de desmovilización, frente a la agitación precedente, el llamado NO-DO vería la luz en enero de 1943, cuando los vientos de la guerra mundial recomendaban cautela totalitaria y el enemigo interior, exterminado o exiliado, ya no podía inquietar<sup>7</sup>.

Ningún género de propaganda faltó en los documentales y las noticias del D.N.C.: hubo contrapropaganda, recurriendo a metraje usurpado al enemigo para remontarlo e incorporarle una locución ofensiva, no exenta de ingenio;<sup>8</sup> hubo denuncia de los 'crímenes' del antagonista y exhibición obscena de sus consecuencias, incluyendo su descarada falsificación; no faltaron reportajes de guerra, de ocupación de ciudades y pueblos y tareas inmediatas de reconstrucción, aun cuando jamás alcanzaron el dinamismo de las producciones anarquistas o de Laya Films (creada por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña); los inagotables ceremoniales y conmemoraciones coronaron el anhelo ritualista que ya era seña de identidad del franquismo y los escenarios del pasado legendario revivieron proyectando su relumbre (es decir, sus héroes y sus gestas) sobre el presente, en un espejismo histórico de anacronismo sin par.

<sup>7</sup> Véase Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>8</sup> Recuérdese que la producción republicana había sido más temprana, regular y consistente, en especial porque los centros de producción y laboratorios quedaron bajo control gubernamental. Véase a este respecto, Ramón Sala, *El cine del bando nacional*, Bilbao, Mensajero, 1993; también Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

En tal contexto, no podía dejar de abordarse la cuestión del líder. No se escatimaron sacrificios para elevar a Franco a una categoría épica, envolviéndolo en simbología sagrada, tal y como se estaba imponiendo en todos los órdenes de la vida nacional. Con anterioridad, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (Salamanca) había distribuido el retrato oficial de Franco, debido a Jalón Ángel, para su proyección en todos los cines. Es más, algunos films como *Franco en Salamanca I y II* (1937) habían apuntado bosquejos muy interesantes del Caudillo, tanto en el dominio de estadista como en el militar e incluso familiar.



Sobre que servía para proteger el retrato oficial de Franco

Fue, sin embargo, el *Noticiero Español*, por su sistematicidad, el que asumió la responsabilidad de izar el icono de Franco a los altares y algunos documentales del D.N.C. contribuyeron decisivamente a la empresa. Una consigna para el montaje del noticiero, distribuida por el Departamento, rezaba así: «Toda noticia dedicada al Caudillo o en la que él aparezca señaladamente, [sic] debe figurar en último lugar del noticiero y siempre, a ser posible, con un final de apoteosis<sup>9</sup>». Es necesario reconocer, en honor

<sup>9</sup> Sin fecha, AGA, Cultura, Caja 1.



EL GENERALÍSIMO FRANCO

por Jalón Ángel

Retrato oficial de Francisco Franco (Jalón Ángel)

a la verdad, que no hubo en España un *film de Franco*, como tampoco lo hubo de Mussolini ni de Stalin. Sí, por el contrario, de Hitler en Alemania. Fue *Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935<sup>10</sup>). Ni siquiera *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1941), visión de la historia y de la 'cruzada' concebida por el pro-

<sup>10</sup> Ésta es la tesis de Martin Loiperdinger («El 'totalitarismo ideal' como experiencia cinematográfica: el Führer Adolf Hitler en el cine», en «Cine y carisma: la deificación del poder político», *Archivos de la Filmoteca*, 46 (febrero 2004). «*Triumph des Willens* es la película de Hitler» (p. 62); y añade: «Leni Riefenstahl aportó al mito de Hitler un elemento estético» (p. 63).



pio dictador, aspiró a tanto. Por el contrario, José Antonio Primo de Rivera tuvo *su película*, mas tomó la paradójica forma de una elegía y se incorporó a ese género patético que es el culto de los caídos, por más que en José Antonio se reconociera igualmente al ideólogo y al político.

## Dos líderes, un reparto

Franco y José Antonio compitieron en los intersticios de la maquinaria mitográfica nacional; movilizaron discursos distintos, afectos a veces encontrados; pero sobre todo las representaciones asociadas a uno y a otro compusieron una economía ceremonial extraordinariamente duradera en la España franquista. Durante décadas permanecieron incólumes la mayor parte de los ritos carismáticos que habían sido forjados, en rigurosa combinación escenográfica, en estos años de guerra.

Estas imágenes cristalizan en dos films producidos por el D.N.C., monográficamente destinados a representar el carisma de los respectivos líderes sin desvío alguno. *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía*, n° 22, extraordinario, de *El Noticiero Español* (mayo-junio de 1939) se consagró al primer baño de multitudes de Franco en la inmediata posguerra, con motivo de su periplo por tierras andaluzas. Una secuencia ceremonial diversificada apela a todos los atributos que se ansían en un conductor de masas, un militar victorioso y un estadista. El documental *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* refiere el traslado de los restos mortales del fundador de la Falange desde la prisión de Alicante hasta el Escorial, que tuvo lugar entre el 20 y el 30 de noviembre de ese mismo año. Dos líderes, bien que desiguales, absorbían así el esfuerzo mitográfico, las etopeyas, del grupo de propaganda. Lo que en estos reportajes cristaliza se diseminó en un amplio espectro de soportes (foto, prensa, revistas, carteles, escultura, pintura, sellos, numismática...); algunos de éstos precedieron y otros sucedieron al film. El papel asignado al ideólogo y el que corresponde al militar, el ámbito de la política y el de la religión, la euforia aclamatoria y el dolor por la pérdida, la cercanía (y acaso paradójica inaccesibilidad) de uno, la desaparición irreversible del otro; el baño de multitudes y el ritual de aflicción; y, en los escenarios escogidos, la relación con la masa y el éxtasis de los símbolos. Fueron éstos los motivos del carisma a los que se entregó,

entre otros, la cinematografía nacional. Nada banales fueron los resultados.

### Franco: espacio e iconos del carisma

El BOE de 28 de septiembre de 1937 publicaba una Orden cuyo artículo primero establecía la «Fiesta Nacional del Caudillo». Habría ésta de celebrarse anualmente cada primero de octubre conmemorando su proclamación como Jefe del Estado Español. En 1942, Francisco Moret Messerli recordaba, en una suerte de *Breviario Nacional-sindicalista*, el significado de la fiesta en relación con la figura del jefe carismático y, tras evocar la síntesis que en el Caudillo se producía de guerrero, conductor de pueblos y prudente gobernante, concluía con el sincretismo de este enviado de la Providencia:

«Lo que España debe a su Caudillo se comprende en todo su inmenso alcance volviendo la vista hacia el pasado y meditando lo que hubiera sido nuestra patria si la guerra se hubiese perdido, cómo se ganó la guerra y qué causas la produjeron, y no se puede ni debe olvidar nunca que Franco se levantó contra los detentadores del Poder al servicio de la anti-España con todas sus horribles consecuencias. En la fecha que conmemoramos el Día del Caudillo hemos de recordar siempre que debemos a Franco nuestra España y que él nos la devolvió.

Sobre el pecho del Caudillo Franco están todos los laureles de España, ramos inmarcesibles de la Historia, símbolos de seculares empresas, honor y prez de los conquistadores; espadas en cruz orladas de laureles; y en torno de la cruz de la espada que Dios puso en su mano, todos los españoles, brazo en alto, le rendimos el más sentido homenaje de fidelidad y obediencia, amor y gratitud imperecederas<sup>11</sup>».

Leyendo más allá de la maraña de las convenciones de época y la retórica huera, puede detectarse el modelo de caudillismo que condensaba las aspiraciones franquistas en 1942: el espejismo histórico, la reencarnación de los valores heroicos del pasado regenerados por la victoria militar reciente. Lo que subyace a este capítulo del carisma, que revela a la perfección la reverberación medieval 'Caudillo', es el larguísimo debate sobre el *Sonderweg* es-

<sup>11</sup> Francisco Moret Messerli, *Conmemoraciones y fechas de la España Nacional-sindicalista*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1942, pp. 76-77.

pañol al fascismo que tanto ha ocupado a los historiadores y sobre el que dista mucho de haber consenso.

Fue en ese mismo año de 1942 cuando Francisco Javier Conde dio a la luz su *Contribución a la doctrina del caudillaje*, tentativa enraizada en la teoría política, cuyo objetivo era distinguir la especificidad española que la diferenciara del modelo alemán o italiano, con los que por lo demás se hallaba emparentada<sup>12</sup>. No dudó en señalar los gérmenes y las condiciones del caudillaje en la guerra –«España en armas»–, en cuanto la batalla impregnaba el poder militar de ‘juridicidad’; al tiempo, subrayaba la catolicidad consustancial del caso español en la que resonaba la voz de Giménez Caballero. Este hito sucedió, a juicio de Conde, al ocupar Franco la Jefatura del Estado. La convergencia de cuatro cargos –Jefatura del Estado y del Ejército (ambas datan del 29 de septiembre de 1936), la Jefatura del Partido (19 de abril de 1937) y la Jefatura del Gobierno (30 de enero de 1938)– determinó asimismo la *unidad de mando* que había invocado Juan Beneyto en 1939 para definir el Orden Nuevo en relación a la tradición del Estado-Iglesia<sup>13</sup>. Conde, ansioso por postular, siguiendo la terminología weberiana, la fusión en el caudillo de la legitimidad carismática con la racional y tradicional, creará percibir un gesto simbólico decisivo en la ceremonia de la consagración celebrada en la iglesia de Santa Bárbara del 20 de mayo de 1939, en plenas fiestas de la victoria, pues allí –argumenta– el carisma se objetiva, se tradicionaliza, «pasa de un titular humano concreto a una institución<sup>14</sup>». En la encrucijada entre tradición, Iglesia y acto simbólico se juega la tarea del adivinador, revelador y profeta que este autor atribuye a Franco<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Este mismo era el *leitmotiv* del desmesurado Giménez Caballero, aplicado o no al carisma de Franco. También se ocuparon del carisma, pero sin el énfasis que aquí nos interesa, Raimundo Fernández Cuesta, José Pemartín o Eugenio Montes.

<sup>13</sup> Juan Beneyto Pérez, *El nuevo Estado español. El Régimen nacionalsindicalista ante la tradición y los sistemas totalitarios*, Madrid-Cádiz, Biblioteca Nueva, 1939.

<sup>14</sup> *Contribución a la doctrina del caudillaje*, Ed. de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1942.

<sup>15</sup> *Contribución a la doctrina del caudillaje*, p. 46. Paul Preston describe los componentes simbólicos del ritual en *Franco. 'Caudillo de España'*, Barcelona, Grijalbo, 1994, p. 412. Véase la esclarecedora lectura que hace Giuliana di Febo del ceremonial religioso en oposición a las religiones políticas del fascismo italiano (*Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclee, 2002).

Los años de guerra y la inmediata posguerra presentan una sorprendente profusión de mudas de Franco que contrastan con las modestas expectativas que podíanse esperar de un militar africano, aun concediéndole prestigio y un cierto papel en el horizonte político. A pesar de que ningún parangón admiten con el multiforme Mussolini de los años veinte (deportista, héroe popular, padre del pueblo italiano, 'condottiero', aviador, moralista, educador, hombre nuevo, émulo de los Césares...), la ductilidad 'impuesta' a Franco merece atención<sup>16</sup>.

En realidad, la variedad de los ámbitos escenográficos se corresponde con la multiplicidad de motivos de exaltación del héroe: Generalísimo y estrategia militar, Jefe Nacional de Falange, Jefe de Estado y líder de masas. Desde luego, no hubo equilibrio ni proporción entre esos títulos; además, estos atributos se enriquecían con ecos y rimas venidas de otros tiempos preciosos. Muy pronto, y pese a sus conocidas limitaciones, aprendió Franco a jugar en los intersticios de estos ámbitos del poder y de la imagen, a dirigirse a sus masas encuadradas en función del círculo al que en cada momento se enfrentara (ejército, organizaciones del partido, cuerpo diplomático...) o, en significativas ocasiones, a pervertirlos. Las mudas en el atuendo se amoldaron asimismo a los escenarios convocados. El catálogo sería interminable, tanto en literatura o, sobre todo, pseudoliteratura como en soporte iconográfico. Enumeremos, sin ánimo de exhaustividad, en el dominio de la imagen, las fotos de Antonio Calvache, Jalón Ángel (fotógrafo oficial de Franco), Campúa, Dorda; las esculturas de Mariano Benlliure, José Capuz, Moisés de Huerta, Manuel Álvarez Lavialda; los cuadros de Juan Francés, José Aguiar (que sirvió de presentación internacional del Caudillo en el pabellón de España franquista de la Bienal de Venecia de 1938), Reque Meruvia (ya en los cincuenta), el Retrato del Generalísimo Franco, de Fernando Álvarez de Sotomayor (1939), con su caballo blanco en las ruinas del Alcázar de Toledo y, el más difundido de todos cuantos fueran pintados, el Retrato del Generalísimo Franco, de Ignacio Zuloaga (1940); los retratos a lápiz de Pedro Muguruza, o de Daniel Váz-

---

<sup>16</sup> Véase la interesante reflexión de Mimmo Franzinelli y Emanuele Valero Marino sobre las fotografías de Mussolini y su función en el carisma del líder italiano, así como las razones de la supresión de muchas de ellas (*Il Duce proibito. Le fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*, Milán, Mondadori, 2003).

quez Díaz, este último el día mismo de entrada de sus tropas en Madrid o, incluso, la famosa composición fotográfica sin acreditar de Franco sobre una muchedumbre<sup>17</sup>.



A la izquierda, foto de Calvache. *Vértice* nº 20, marzo de 1939.

A la derecha, Fernando Álvarez de Sotomayor,  
*Retrato del Generalísimo Franco* (1939)

El D.N.C. no eludió su obligación para con la exaltación de Franco. Así, por ejemplo, la última noticia del nº 8 del *Noticiero Español* expone la celebración del Día del Caudillo de 1938 en Burgos, sancionado climáticamente con su aparición en el balcón (recuérdese la consigna citada más arriba). En el nº 11 se dirige a los españoles con motivo de la Navidad, inaugurando una tradición que NO-DO apuntalaría desde 1943 y la Televisión prosiguió tan

<sup>17</sup> Un estudio detallado y minucioso se encuentra en Ángel Llorente, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)», en V. Sánchez-Biosca (ed.), «Materiales para una iconografía de Francisco Franco», *Archivos de la Filmoteca*, Núms. 42-43 (oct. 2002-feb. 2003), pp. 46-75.

pronto como tomó el relevo del noticiario. Y así sucesivamente<sup>18</sup>. Sin embargo, tres films parecen decisivos para comprender el alcance de la imagen carismática de Franco en el cine: *Franco en Salamanca I y II* (en realidad, se trata de dos versiones de material muy semejante, 1937), *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939) y *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía* (1939). En ellos se resumen las insuficiencias y las lagunas, el tesón y los fracasos y, lo que es quizá más significativo, los logros a medias.

### Desfiles de hoy, desfiles de antaño

*El Gran desfile de la victoria en Madrid* está dedicado íntegramente a la secuencia que se desplegó en el Paseo de la Castellana (Avenida del Generalísimo) el 19 de mayo de 1939. La posición privilegiada de Franco, estrella indiscutible del acto, queda sujeta a un protocolo estricto que fija los valores y determina en buena medida el montaje. La presencia sancionadora del líder abre y cierra el desfile (es decir, el film): Franco llega en coche descubierto a la tribuna y, concluida la parada, se le ve abandonar la avenida en el mismo vehículo custodiado por su emblemática guardia mora. Amén de este prólogo y epílogo, demasiado breves para poner de relieve la personalidad, tres son los rasgos que insuflan el hálito carismático en la filmación: en primer lugar, la lectura con sonido directo (recurso a la sazón poco frecuente) de la concesión de la Laureada de San Fernando al Caudillo por parte del general Gómez Jordana y su imposición por el bilaureado general Varela; todo ello filmado en planos sostenidos, muy prolongados, tomados a la altura de la tribuna y, por consiguiente, con una plataforma elevada al efecto. La continuidad, enmarcada por el Vitor y los signos que engalanan la tribuna, aíslan un *acto dentro del acto*, en el que Franco no sólo es el centro, sino el único protagonista.

En segundo lugar, el desfile propiamente dicho aparece filmado con ostentación, ayudándose de numerosísimas cámaras apostadas en azoteas, aviones y a pie de calle. Con el fin de evitar la monótona sucesión de armas y ejércitos, el montaje utiliza planos

---

<sup>18</sup> Puede encontrarse un estudio de algunas de estas y otras noticias con la presencia espectacular de Franco en Rafael R. Tranche, «La imagen de Franco 'Caudillo' en la primera propaganda cinematográfica del Régimen», *Archivos de la Filmoteca* 42-43, pp. 77-95.



Desfile de la Victoria en Madrid (19 de mayo de 1939).

de recurso, otros de reacción y contraplanos en general del público. Si unos reafirman el júbilo general, otros permiten identificar a algunos jefes del régimen o del entorno familiar de su protagonista (Serrano Suñer, Pétain, Carmen Polo...); en todos los casos, el eje retorna, Franco, con el brazo en alto, saludando, ora de espaldas, ora lateralmente, ora en diagonal. Presidir los actos y puntuar el montaje: ésas son sus funciones. Sin embargo, el riguroso orden del desfile sólo permite a Franco exhibirse como militar, por mucho que ostente el uniforme del partido.

Por último, el nombre de Franco rebosa en los espacios y la locución lo reitera hasta la saciedad; es un eco que se proyecta sobre el cielo cuando los aviones lo escriben en acrobática pirueta; también se lee en la tribuna que reproduce el tríptico mágico (Franco, Franco, Franco) que José-Carlos Mainer asoció con gran pers-

picacia al «Santo, Santo, Santo» de la liturgia cristiana<sup>19</sup>. En una estética de la política y del caudillaje, la palabra deviene en icono, se torna plástica, es reminiscencia y eco ensordecedor.



Campúa. Vértice nº 5 (septiembre-octubre de 1937).

En suma, *El gran desfile...* tiene un protagonista estelar, que inaugura y clausura, se sitúa en la médula del montaje, concita la voz en directo, hace estallar su nombre como un sortilegio sobre el espacio circundante... Ese protagonista es Franco. A pesar de todo, el descomunal despliegue de medios no logra enriquecer el motivo de su aclamación: su condición de Generalísimo victorioso.

<sup>19</sup> José-Carlos Mainer, «La construcción de Franco: primeros años», en *Archivos de la Filmoteca* 42-43, p. 40.



En tentativa complementaria, pero desentendiéndose de la urgencia informativa para ahondar en el mito más intemporal, el D.N.C. difundió la dimensión épica del desfile en un documental posterior que llevó por título *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1940) y que, en puridad, es la contrafigura del *Gran desfile...* Estructurado en torno a los versos del poema «Marcha triunfal», del nicaragüense Rubén Darío, el montaje procede a asociaciones medievales que proyectan el triunfo de abril de 1939 y de su celebración en el desfile de la Castellana sobre unos iconos legendarios que afirman la esencia inmutable de la España soñada por los vencedores: los castillos de Castilla riman, así, con el presente que alborea, los soldados de la Cristiandad dan alcance a los del Ejército nacional. Sueño de la Reconquista, asociación de la raza al nuevo triunfo, el cortometraje concluye con el desfile de la victoria, pero después de haberlo preñado con la aureola de otros tiempos, lo que equivale a decir denegando el concepto mismo de tiempo histórico.



Fotogramas de *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939)

## Ensayo coral: estadista y padre de familia

*Franco en Salamanca I y II* (1937) es en su incompletitud sumamente interesante. Constituido por material preparado para su distribución a noticiarios de todo el mundo, responde a una campaña de imagen del Caudillo y data de un período anterior a la toma de la propaganda por el sector intelectual de Falange<sup>20</sup>. Las

<sup>20</sup> Véase Alfonso del Amo y M<sup>a</sup> Luisa Ibáñez, *Catálogo General del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp. 449-450.

dos versiones revelan, a pesar de sus oscuros orígenes, dos destinatarios distintos, ambos internacionales. El primero de ellos, subtítulo por los archivos fílmicos «A los niños alemanes», se abre con la recepción del embajador alemán en España, Wilhelm Faupel; a continuación, en el despacho de Franco, éste firma unos documentos que le presenta su hermano y secretario, Nicolás, y al concluir se dirige a la cámara en estos términos (plano medio):

«Un Estado totalitario armonizará en España el funcionamiento de todas las capacidades y energías del país, en el que, dentro de la unidad nacional, el trabajo, estimado como el más ineludible de los deberes, será el único exponente de la voluntad popular y, merced a él, podrá manifestarse el auténtico sentir del pueblo español a través de aquellos órganos naturales, que, como la familia, el municipio, la asociación y la corporación, harán cristalizar en realidades nuestro ideal supremo. En una palabra, la semilla de nuestro patriotismo, regada con la sangre de tantos mártires, hará fecunda la cosecha, de la cual las mejores espigas las hemos de depositar en el altar augusto de la patria».

Expresándose en términos y ademán de estadista, Franco no oculta su apuesta totalitaria, como resulta lógica para difundirse en los países del Eje. La cámara escoge un plano medio que permite, pese a su proximidad, percibir el decorado del despacho, con su tapiz, y refrenda el papel de Jefe de Estado. En la versión segunda, destinada a países no totalitarios, la misma pose y actitud se conduce con un discurso sensiblemente distinto, que alude sin nombrarlo al enemigo comunista:

«España cumple en los momentos actuales su destino providencial; como en otras épocas, derrama ahora su sangre en defensa de la civilización. El mundo, en un mañana próximo, comprenderá la magnitud del sacrificio y entonará sus cantos de agradecimiento. El trabajo, estimado como el más ineludible de los deberes, será el único exponente de la voluntad popular».

Ni que decir tiene que la omisión del término 'totalitarismo', así como de la organización corporativa del Estado, revela el deseo de mantener la ambigüedad. Pero si esta actitud y la serenidad, aplomo y firmeza del personaje apunta el deseo de exportar una imagen de estadista y, al menos parcialmente, de ideólogo, que superen la mera condición de estrategia militar, lo que sigue ofrece una nueva y más completa imagen de Franco, la familiar, aquella que, con el andar de los años y la desdramatización de la posguerra, frutos más perennes le habría dado.



Fotogramas de Franco en Salamanca (1937)

En un plano cercano, Franco de pie, y algo hierático, vestido con su uniforme militar, posa al lado de su hija Carmencita, de blanco y sentada sobre el regazo de su madre, de negro. El envaramiento de los personajes, especialmente los adultos, está acentuado por el palmario esfuerzo por afectar naturalidad. Lo curioso de esta *escena de familia* es que el dictador se dirige a su hija sugiriéndole diga algo («lo que quieras») a los niños alemanes o del mundo, según las versiones, y ésta entona, trastabillando a cada palabra, un discurso mal aprendido que Franco, ignorando que la cámara lo mantiene en campo, silabea como un apuntador teatral. Por fin, un plano medio de la niña deja fuera de campo al padre. La escena resulta, desde luego, ridícula y demuestra, a la par, la intención y la falta de conciencia de los medios empleados. En cualquier caso, el hecho de que se trate de material bruto permite colegir su virtual reelaboración posterior en el montaje.

### Franco y sus masas

Sea cual fuere el interés de los documentos cinematográficos analizados, *Viaje triunfal del Caudillo por Andalucía* constituye un caso más iluminador para nosotros, pues dispone una secuencia de acontecimientos que escapa al riguroso protocolo de un desfile (donde las variables de montaje son muy reducidas) y también se distingue del 'rodaje en plató' de *Franco en Salamanca*, compuesto por 'escenas'. Además, la dilatada extensión de *Viaje...* lo expone a todos los riesgos, ofreciendo, en contrapartida, todas las ventajas de un ensayo de escenografía fascista. Se trata de una tentativa, sumergida en otras, de baño de multitudes, práctica poco común en la dinámica franquista. Así pues, la estructura consiste

en la expresión del carisma del protagonista a través de una sucesión de encuentros con su masa, todos ellos fuertemente ritualizados y rebosantes de símbolos. Unos revelarán el envaramiento de la tradición carismática, otros ensayarán modelos de orientación fascista, muchos expresarán, voluntaria o involuntariamente, las fallas y los desajustes.

La apertura del reportaje tiene el sabor inevitable de lo militar y Franco aparece investido de un poder de líder castrense ante el triunfador y vigilante Ejército del Sur. A pesar de ello, la locución ya insinúa que no es éste el techo en el que el proyecto está dispuesto a detenerse: «Después de la gran victoria de las armas de Franco, S.E. el J. del E. realiza un viaje por Andalucía, revistando en inolvidables paradas militares al Ejército del Sur. Las provincias andaluzas visten sus mejores galas para recibir al caudillo victorioso y le rinden honores excepcionales de devoción y fervor». «Así en la guerra como en la paz», parece sugerir este discurso. Tal vez derive de esta dualidad la introducción de una musiquilla folclórica que acompaña la vista panorámica de Sevilla cual insinuación de una deriva popular; de improviso, el sonido de una corneta cierra la expectativa reconduciendo todo al orden de la parada militar. Los gritos aclamatorios se combinan con los cascos de los caballos en un bucle sonoro que la imagen completa con la protocolaria guardia mora. Tan sólo el coche descubierto de Franco sugiere la mezcolanza, la pugna, si se prefiere, entre el modelo militar y la aclamación popular del líder. La vacilación no durará y la rigidez espectacular de la parada acaba por imponerse: los aviones surcando el cielo en periódicos contrapicados, la presidencia de Franco en la tribuna saludando brazo en alto, la sucesión de armas, los planos de recurso del público con el fin de romper la inevitable monotonía... La concepción escenográfica del desfile, incluido el estilo de filmación, ahoga toda otra forma de carisma. Incluso la voz del narrador se extingue en sabroso indicio de la mermada capacidad para sustentar los atributos del caudillaje sobre bases distintas a las militares, es decir, de insuflar una auténtica estética de masas.

Un segundo ámbito ceremonial que *Viaje triunfal...* ensaya (y que tendrá continuidad en los encuentros del 18 de julio en La Granja) es el nobiliario y diplomático, más propio de la gala a puerta cerrada que de la apelación a las muchedumbres. Se celebra el que ahora nos compete en los jardines del Alcázar sevillano (al son de un incipiente trémolo de guitarra) y se prolonga en una fiesta



Anónimo, *Franco sobre la muchedumbre.*

Composición fotográfica, *Nueva España*, Barcelona, junio de 1938

campestre con la consiguiente precipitación de Franco en los ambientes del tipismo andaluz, otro de los anclajes en las formas mediadas del pueblo y del folclore.

Y, por fin, sobreviene la ansiada prueba de fuego: el baño de masas. «Los pueblos andaluces —reza el narrador— al paso de la comitiva de S.E., salen a su encuentro llevándole flores y haciéndole objeto de la más cariñosa acogida en todas las villas y lugares del tránsito». Muy a despecho de la aclamación de multitudes en espacios abiertos, no habrá relación directa, contacto taumatúrgico, con la masa. Sintomático es a este respecto que Franco se refugie inmediatamente en una iglesia para reaparecer más adelante... en Córdoba, donde tendrá lugar la zambullida en la muchedumbre; son éstos, con toda probabilidad, los planos de proximidad física más populistas de toda la historia del franquismo.

De repente, la música cobra un aire dramático que sustituye a los temas populares. El decorado muda: henos ante el Santuario de Santa María de la Cabeza. Diversas panorámicas recorren lentamente el escenario, revelando la herida acusatoria y heroica que ha cargado para siempre la hazaña. Franco pasea por las ruinas recortadas contra el cielo y convertidas en símbolo de la resistencia a ultranza. El tono es grave, como corresponde a un lugar de memoria todavía fresco: «Esta bandera, hecha jirones, era la que lució el Santuario antes de ser deshecho y muestra al mundo cómo el pabellón español no fue jamás manchado ni abatido». La ensoñación heroica, el numantinismo, cede el paso a otro lugar de memoria, remoto, pero actualizado, emblema a la postre de la visión franquista del mundo: Granada. Es allí donde «se logró la unidad nacional por los Reyes Católicos», reza el narrador. El sueño imperial y la Reconquista se dan la mano, la música popular deposita un destello folclórico; la bandera sentencia el sincretismo de la ceremonia. No se asumirán más riesgos: *Viaje triunfal...* se clausura en ese espacio letárgico del heroísmo de antaño.

Este documental constituye un verdadero mosaico de los ámbitos que el dictador taumaturgo debía estimular con su presencia; ámbitos sociales, políticos, militares, históricos o pseudohistóricos. Al precipitarse en las calles en busca de su pueblo, Franco carga de sentido sagrado los lugares. En suma, la maquinaria mitográfica nacional no tiene su anclaje en la noción de pueblo, sino que se aferra a la idea de un puñado de militares heroicos. Por potentes que sean estos lugares recientes, palidecerán ante las grandes glorias de la Reconquista, de la unidad nacional y, acto seguido, del Imperio. Nada igualará la contemplación de Granada..., si no fuera porque la victoria del presente recrea la de antaño. En ese bucle del tiempo se juega la virilidad de la hazaña, el *tour de force* que es tanto más heroico cuanto que reescribe la historia. Si el clímax denuncia el carácter secundario del baño de multitudes, la variedad de frentes ceremoniales revela la recaída en una cierta desidia de masas: refugiarse en los estrictos códigos de una parada militar; en el interior de una iglesia o en el escueto reducto de una camarilla pseudonobiliaria son signos bien elocuentes de la inexistencia (inconsistencia, más bien) de una política de masas actuantes. O bien con Franco la agitación era impensable (y se rendían a la evidencia), o bien en las mentes de los mismos 'fascistas' españoles se emborronaban conceptos y modelos. Es en virtud precisamente de su voluntad de aproximarse a las masas como

*Viaje triunfal...* constituye una tentativa, un despliegue y un síntoma: tentativa de explorar un carisma de muchedumbres (la estética de muchedumbres que cantaron los más recalcitrantes); un despliegue de modalidades y ámbitos en los que ensayar la relación del nuevo líder con las instituciones y sus representantes; un síntoma del fracaso del populismo cuando de la figura de Franco se trataba. Nada en todo esto resulta parangonable a los fastos mussolinianos y, sobre todo, hitlerianos.

### El carisma de José Antonio: entre líder y santo

A diferencia de la profusión de imágenes cinematográficas de Franco concentradas en tan corto período, las de José Antonio, pese a su papel de líder y ariete de la Falange, fueron muy escasas; tan escasas que a la fuerza se evocan y repiten, a modo de *leitmotiv*, aquéllas de la entrevista que concedió en 1935 al noticiario Paramount y que fueron rodadas a la puerta del chalé familiar de la carretera de Chamartín. En ellas exponía concisamente el artífice del partido (en español, francés e inglés, en sucesivas tomas) los principios que animaban a su organización. El dirigente descendiendo las escaleras de piedra de una terraza y dirige sus pasos hacia la cámara. Viste una elegante gabardina blanca, pantalón negro, camisa blanca y corbata. Su cabello engominado le confiere distinción aristocrática e intelectual y su movimiento transmite decisión. En el trayecto que le separa de la cámara, su mirada se desvía incomprensiblemente al suelo, acto seguido recobra un gesto decidido y enuncia su discurso, al tiempo que el montaje opera un corte a un plano medio más realzado. Éstas son sus palabras:

«Tenemos una fe resuelta en que están vivas todas las fuentes genuinas de España. España ha venido a menos por una triple división: por la división engendrada por los separatismos locales, por la división engendrada entre los partidos y por la división engendrada por la lucha de clases.»

(Salto a Primer plano) «Cuando España encuentre una empresa colectiva que supere todas esas diferencias, España volverá a ser grande, como en sus mejores tiempos».

El tono resuelto y la dicción demuestran el hábito de la palabra pronunciada y transmiten convicción. Sin embargo, el personaje resulta inexpresivo ante una cámara cuya presencia no le es natural, su mirada es vacilante (ni interpela ni electriza) y, sobre

todo, un tic insistente en el gesto facial revelan un débil control del dispositivo. José Antonio siempre fue consciente de su carencia del aura populista exigible a los líderes de su ideología: «El ser caudillo tiene algo de profeta –escribía a Julián Pemartín en 1933–; necesita una dosis de fe, de salud, de entusiasmo y de cólera que no es compatible con el refinamiento. Yo, por mi parte serviría para todo menos para caudillo fascista<sup>21</sup>».



Fotogramas de *¡Presente!* (D.N.C., 1939)

Desde luego, las artes plásticas no escatimaron esfuerzos para representar a José Antonio, mas las esculturas y los lienzos que proliferaron llevaban el sello de la muerte; condición que, por su naturaleza, no podía afectar a la fotografía (sí a su difusión masiva posterior). El hecho es que José Antonio Primo de Rivera fue elevado a la condición de líder carismático *post mortem*, dando lugar a un culto que revistió una forma mórbida que algo tiene de perverso; perversión que aparece trascendida, mas todavía visible, por un ceremonial de santificación. En el tratamiento que se dio a José Antonio, el político cedía su puesto al santo; el agitador se retiraba ante el fulgor doliente del mártir<sup>22</sup>. Consecuentemente, el

<sup>21</sup> Carta de José Antonio a Julián Pemartín, 2 de abril de 1933, en José Antonio Primo de Rivera, *Textos de doctrina política*, edición de Agustín del Río Cisneros, Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, 1966, p. 50.

<sup>22</sup> Metchild Albert señaló la importancia de la iconografía del ángel en el fascismo español, remontando su inspiración al catolicismo militante de la Contrarreforma. Así lo explica en la novela *Camisa azul*, de Ximénez de Sandoval (*Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores T. Borrás, F.X. de Sandoval, S. Ros y A. de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor, 2003).



ideólogo devino en profeta. De ahí que el paso del tiempo no deteriorase esta imagen. Algo de esta puesta en escena de la muerte, el martirio y la trascendencia distingue definitivamente al fascismo español del paganismo de la religión política nazi. Si bien es cierto que los ceremoniales a los muertos (caídos) son materia común de nazismo y falangismo, el contenido de la «Oración por los muertos de la Falange» redactado por Sánchez Mazas contiene elementos religiosos que se distinguen de la venganza propia de los rituales ante los caídos de la Primera Guerra Mundial nazi. Entre esos elementos destaca el rechazo del 'ojo por ojo' en razón de una superioridad moral: «A la victoria que no sea clara, caballeresca y generosa preferimos la derrota, porque es necesario que mientras cada golpe del enemigo sea horrendo y cobarde, cada acción nuestra sea la afirmación de un valor y de una moral superiores<sup>23</sup>».

Los hechos son conocidos, pero su recordatorio será útil. Un Decreto de 16 de noviembre de 1938 (BOE de 19-XI-1938), al hacerse pública la muerte del fundador de Falange, convirtió el 20 de noviembre en 'Día de Luto Nacional', haciendo de la muerte de José Antonio una sinécdoque de los caídos por la España sublevada. Sus términos eran los siguientes:

«El día 19 de noviembre de 1936, fue asesinado, en Alicante, José Antonio Primo de Rivera. El Estado Español, que surge de la guerra y de la Revolución Nacional por él anunciada, toma sobre sí, como doloroso honor, la tarea de conmemorar su muerte. El ejemplo de su vida, decisivamente consagrada a que fuese posible la grandeza de España, por la honda y firme comunidad de todos los españoles, y el ejemplo de su muerte, serenamente ofrecida a Dios por la Patria, le convierten en héroe nacional y símbolo del sacrificio de la juventud de nuestros tiempos. Su llamamiento a esta juventud española, cuya alma partida supo ver con dolorosa pasión, será motivo de perenne recuerdo para la que heroicamente combate en los campos de batalla<sup>24</sup>».

Apenas ocupada la ciudad de Alicante, el cuerpo de José Antonio fue exhumado de una fosa común por una delegación falangista y fue enterrado en un nicho preparado al efecto. Su hermano Miguel se había personado el mismo 2 de abril para localizar

<sup>23</sup> Citado en Mónica y Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 128. Indican los autores que la oración tiene por intención frenar el ansia de represalia violenta por parte de los sectores más escuadristas del partido.

<sup>24</sup> BOE n° 140, 17 de noviembre 1938, Decreto de Jefatura del Estado, p. 2432.

el cadáver. Ximénez de Sandoval, en plena euforia, evocaba los objetos que sirvieron para identificarlo (escapulario de la Virgen del Carmen, crucifijo entregado por su hermana, medallas impuestas por Pilar Millán Astray la víspera de su muerte), además de la inscripción en los registros del cementerio<sup>25</sup>.

En noviembre del fatídico año de la victoria tuvo lugar una de las puestas en escena más espectaculares que protagonizó la Falange, un duelo que difícilmente podía conciliarse con el imperativo de acción: el traslado de los restos mortales de su líder desde Alicante hasta el monasterio de El Escorial a hombros de la vieja guardia falangista, durante diez días (del 20 al 30 de noviembre) y siguiendo un minucioso protocolo, que bien pudiera inspirarse, como señaló Ian Gibson, en el traslado de los despojos mortales de Felipe el Hermoso desde Brujas hasta Granada en 1478 por su esposa Juana la Loca<sup>26</sup>. Las cámaras del D.N.C. ensayaron su vena más patética y barroca, más perceptible, merced al ritmo del montaje, que en el colosal reportaje de *Vértice* en su número 27 (noviembre-diciembre 1939), cuyas ilustraciones iban apostilladas por pies de foto descriptivos, narrativos e inflados líricamente<sup>27</sup>.

Si la cárcel de Alicante quedaría asociada en la memoria falangista al duelo por la muerte y a la acusación al enemigo por el 'magnicidio', El Escorial aportaba los mitos más venerados por el nuevo régimen: allí reposaban los Reyes de España con lo que se hacía inevitable la asimilación de José Antonio a tan insigne estirpe<sup>28</sup>; también reverberaba así con el cuerpo de José Antonio el arsenal simbólico del pasado imperial, comenzando por la figura de quien ideó, ordenó y supervisó la construcción del monasterio, Felipe II. José Antonio venía, así, a enraizarse, más que en la historia de España, en la España imaginaria de los vencedores, la de la grandeza en la fe y el Imperio.

<sup>25</sup> Felipe Ximénez de Sandoval, *José Antonio (Biografía apasionada)*, Madrid, Fuerza Nueva, 6ª ed. de 1974 (original de 1941), pp. 546-547. Recogido en el *Noticiero Español*, nº 18 (abril 1939).

<sup>26</sup> Ian Gibson, *En busca de José Antonio*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 248.

<sup>27</sup> *Vértice* nº 27 (noviembre-diciembre 1939) con el título de «José Antonio. Presente» y fotos de C.I.F.R.A.

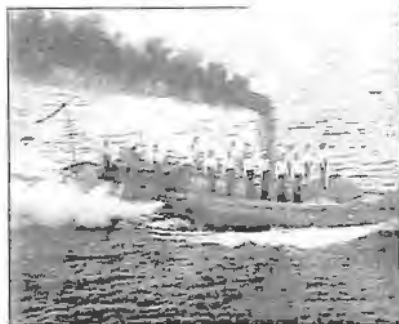
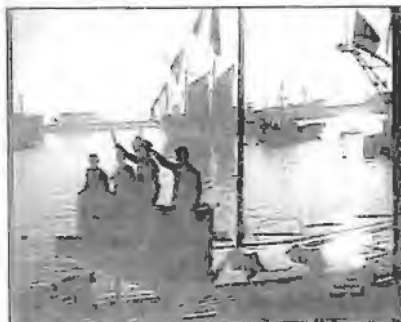
<sup>28</sup> Lo que motivó reiteradas quejas por parte de don Juan de Borbón, quien juzgaba impropia la mezcla de una institución como la corona con un ideólogo. Cabe decir que no fue enterrado en el Panteón de los Reyes.

### ¡Presente! o *Potemkin*: el patetismo del héroe

El documento cinematográfico en el que cristaliza la visión desgarrada, hondamente lírica y a la vez monumental, del líder caído es *¡Presente!*. Se abre el film bajo el signo del duelo que la contrastada fotografía de Enrique Gaertner (Guerner), la dicción enfática de Ignacio Mateo y las variaciones musicales de *El crepúsculo de los dioses*, de Wagner, certifican. Mítico, operístico, fúnebre y revestido de acordes germanizantes, el reportaje posee una estructura bien calculada, en la que se combina con maestría rítmica los ciclos del día y la noche, el alba y el crepúsculo, como si el cuerpo del difunto atravesara un trayecto de dimensiones cósmicas que forjara sus valores para la eternidad. Tan majestuosa pieza de orfebrería constituye un ejemplo único del fascismo español. \*

El amanecer, inexcusable metáfora del himno falangista, toma la forma de un velo mortuario que anuncia el peso de aquel otro amanecer trágico en el que José Antonio se enfrentó al pelotón de fusilamiento. El solemne cortejo marca la cadencia de marcha fúnebre que servirá de tónica al documental. Con todo, su paso por el puerto alicantino trae a su cita fuentes insospechadas: entre los destellos de luz y la atmósfera opresiva y desolada suenan los ecos de las brumas del amanecer en el puerto de Odessa que Eisenstein filmó con su operador Eduard Tissé para *El acorazado Potemkin* (1925) y que la dogmática cinematográfica española no cesó de ponderar como modelo digno de imitación, en detrimento, claro está, de su ideología. Eisenstein suspendía en esa 'música del paisaje' la vorágine de la sublevación del acorazado, la lucha a muerte y el traicionero asesinato del líder Vakulinchuk. Con la niebla abatiéndose sobre el puerto de Odessa, la naturaleza parecía participar del duelo, corriendo un velo mortuario sobre los camaradas triunfadores de la rebelión y, sin embargo, aniquilados anímicamente por la pérdida de su dirigente. *Potemkin* ahondaba en el dolor hasta, de puro desgarró, convertirlo en un asombroso manantial de energía revolucionaria; *¡Presente!*, aun cuando deudor de *Potemkin*, apelará, en cambio, a la vena patética sin separarse un ápice del clima de aflicción.

El viaje iniciático de José Antonio emprenderá a continuación su paso por las entrañas de la geografía peninsular, en un singular *via crucis* que purifica los campos de batalla. Sobresaliente es el esfuerzo por enfatizar el cariz popular de la devoción al líder. Su instrumento es un estilo fotográfico contrastado y realista



Arriba, fotogramas de *¡Presente!* (D.N.C., 1939); debajo, fotogramas de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein, 1925)

que acentúa (en lugar de atenuar) la rudeza de rostros 'genuinos'. La agresividad de estas imágenes que se quieren ancestralmente españolas confiere un radical aspecto documental a este proyecto de estética fascista: ese labrador que saluda inmóvil al lado de su jumento bajo un arco, ese tosco pastor que levanta su brazo al cielo como petrificado y filmado en contrapicado sobre la árida llanura junto a su rebaño, cortan la respiración por su intensidad que es también fusión con la tierra<sup>29</sup>.

No es ahora el cosmos lo que se nubla ante la muerte del héroe, sino los paisajes y paisanajes que encarnan la España soñada por José Antonio, sus gentes sencillas pero adustas. No es desca-

<sup>29</sup> Tal vez con la salvedad de una enigmática noticia titulada 'Romance de Puebla de Sanabria', incluida en el n° 12 del *Noticiero Español*, ejemplo de fuerza incomparable en la apuesta por una épica popular que se sitúa en las antípodas de lo folclórico y el tipismo.

bellado reconocer en esta travesía desde las «huertas de Levante», sobre «la tierra dura de La Mancha» y los «campos mayores de Castilla la Nueva», «cruzando los olivos y la sierra, día y noche, bajo la luz eucarística del claro corazón de noviembre, junto a las trincheras abiertas todavía», una idea singular de la España eterna que el fundador de la Falange había espigado en sus lecturas de la generación del 98 y remodelado con posterioridad.



18-19. Fotogramas de *¡Presente!* (D.N.C., 1939)

La elección del realismo fotográfico recuerda ese estilo crudo del que *Las Hurdes*, de Buñuel, fue expresión inclemente; un estilo que milita en las antípodas de los esquemas castrenses, convencionales y ordenados. La imaginería que forja los planos de *¡Presente!* es otra y anda cerca de un impulso por aunar populismo y espíritu heroico.

La comitiva penetra en Madrid, deteniéndose en los ensangrentados lugares de la memoria inmediata: la Cárcel Modelo y la Ciudad Universitaria, emblemas respectivamente de la prisión de José Antonio y del feroz frente de batalla. El ceremonial que registraron la fotografía y el cine era, en sí, un espectáculo medido, tal y como figura documentado en el «Guión de los actos que han de celebrarse en Madrid y en El Escorial, con motivo de la inhumación de los restos de José Antonio», fechado en noviembre de 1939<sup>30</sup>. Allí queda establecido que la comitiva estaría presidida por «La Cruz Alzada y el clero», estableciendo el orden minucioso de

<sup>30</sup> Colección Dionisio Ridruejo, Archivo General de la Guerra Civil Española, Salamanca, MF/R 5955.

quienes le habían de seguir (Anexo 1). También el recorrido por Madrid y su salida de la capital en dirección a la carretera de Guadarrama (Anexo 2), como la serie de actos que habían de realizarse en la Basílica de El Escorial tras la llegada de los restos (vigilia de difuntos, oficio de sepultura, enterramiento). Todo ello aparece firmado por el Vocal de la Junta Política Dionisio Ridruejo.

La condición de Caudillo atribuida a José Antonio desde la Falange bien podía menoscabar, si no el poder, sí al menos la significación simbólica de Franco. Por ello resultaba imprescindible administrar la relación entre ambos líderes. El texto de Rafael Sánchez Mazas que, en el reportaje de *Vértice*, preside la llegada a Madrid del séquito abrocha la significación de ambos:

«Esta es la primera piedra real y simbólicamente cimentada de nuestra Historia nueva y es la última piedra de El Escorial, irrevocablemente, la última de nuestra Historia antigua. 'Incipit Hispania Nova'. Y empieza sin descanso, como el Caudillo vivo y victorioso lo ha proclamado, entre la angustia del sollozo, vencida por la imperativa energía, sobre la tumba del Caudillo muerto e inmortal. Acaso quien le llamó primero César joven de España escandalizó a los de siempre y fue, quizá, algún oscuro y fervoroso falangista. Pero el destino quiere que cuantas cosas en la Falange empiezan por sonar a escándalo acaban por ser, tarde o temprano, verdades literales. Como a César joven de España le damos cristiana y cesárea sepultura. El acto de entrega del cadáver le llama 'el caballero de Santiago, José Antonio, fundador de Falange Española'. Acaso se ha querido significar que él nació en el seno postrero de nuestra gloriosa historia antigua, que hasta en lo ceremonial y legendario la quiso servir como quien era, con honor y respeto en la memoria de aquellas seculares milicias formadas un día por hombres que quisieron ser, como los de Falange, 'medio monjes, medio soldados'. Pero así como hizo revivir con su clamor de Imperio todo el sueño de piedra de El Escorial, también hizo actuales combatientes, heroicas y vivas las antiguas formaciones y órdenes».

De nuevo, el dolor inclina el film hacia el patetismo; y una vez más los cineastas acuden a fuentes de eficacia probada para extraer de lo singular la intensidad del duelo.

Difícil resulta, a tenor de lo expuesto, no percibir la brecha sobre la que se erige *¡Presente!*: el dolor paralizador, germen de melancolía, por una parte; por otra, las sacudidas de una euforia cíclica pero inestable. Es entonces cuando transparece el lugar de destino. La muerte se trueca en triunfo y la noche deviene en instante propicio al recogimiento de las plegarias. El discurso de Franco será ofrecido en directo (el único fragmento del documental que dispone de él):



Arriba, fotogramas de *¡Presente!* (D.N.C., 1939); debajo, fotogramas de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein, 1925)

«José Antonio, símbolo y ejemplo de nuestra juventud, en los momentos en que te unes a la tierra que tanto amaste, cuando en el horizonte de España alborea el bello resurgir que tú soñaras, repetiré tus palabras ante el primer caído: 'Que Dios te dé el eterno descanso y a nosotros nos lo niegue hasta que hayamos sabido ganar para España la cosecha que siembra tu muerte'. ¡José Antonio Primo de Rivera!

[El público responde:] ¡Presente!».

Diríase que el ciclo que se abrió con el duelo por el líder insulto se ha cerrado con el entierro que sancionará para siempre el aura de caído de José Antonio, en contradicción, complementariedad y sustitución (así de confuso resulta) con la función de ideólogo y fundador de un programa.

Sin embargo, la sorpresa aguarda, trascendiendo el cierre previsible. El siguiente plano nos transporta a un lugar cósmico, en pleno firmamento donde centellean los luceros que presagió el

'Cara al sol'. Ascensión del héroe, una vez enterrado, a una dimensión sobrehumana desde la que descenderá para nuestro asombro, bajo la forma de aquellos tres antiguos planos que evocamos más arriba en los cuales sintetizaba su programa.



Fotogramas de *¡Presente!* (D.N.C., 1939)

Metáfora falangista de trascendencia y muerte, ese firmamento opera ya en el registro de la santificación y, por consiguiente, las palabras de José Antonio revisten ahora la aureola del visionario, a saber, aquél que se expresa a través de parábolas, presagios y alegorías. El retorno a ese cielo estrellado donde brillan vigilantes los luceros -los caídos- habrá de clausurar el viaje.

### Sobre héroes y tumbas

En 1932, Ernesto Giménez Caballero postulaba en uno de los apartados finales de su ensayo *Genio de España*: «[E]l fascismo para España no es fascismo, sino ca-to-li-ci-dad. Otra vez: catoli-



cismo<sup>31</sup>». Las teorías del caudillaje a la española (Francisco Javier Conde, Juan Beneyto, el propio Gecé, Fernández Cuesta...) reproducen, desde su ámbito de interés específico, el problema del *Sonderweg* español hacia el fascismo. El momento propicio en el que cristalizaron los conflictos y se tomaron las más importantes decisiones fue la guerra civil. Sin embargo, las particularidades del reparto de poderes que se gestionó entre las distintas familias de la España nacional contribuyeron a enmarañar el panorama. La maquinaria propagandística, cualesquiera fueran los responsables oficiales de cada momento, estuvo nutrida por la Falange, la única organización que tenía un sentido diáfano de su papel. Esta potencia se incrementa al formarse el gobierno de enero de 1938 y contar con el respaldo del entero aparato estatal. El grupo de jóvenes intelectuales de Burgos presionó al máximo el acelerador totalitario.

Es eso justamente lo que llama a confusión, pues esta apariencia fascista, perceptible en ceremonias, actos rituales, lugares de memoria, literatura, revistas, fotografía, cartelística y cine, ofrecía una imagen distorsionada de la auténtica correlación de fuerzas. De ahí el malentendido que ha generado entre los historiadores la imagen de la España nacional entre 1938 y 1941 aproximadamente. Quienes fijaron su atención en el dispositivo propagandístico, se inclinaron por exagerar la importancia fascista; aquéllos que dirigieron su mirada, en razón del tema de su investigación, hacia las instituciones educativas, la estructura de clases o la función del Ejército hubieron lógicamente de subrayar el conservadurismo creciente que, a pesar de sus símbolos ostentosos y algunas palabras feroces (incluso del propio Franco), iba tomando el régimen. Cualquier historiador es consciente de la existencia de estas tendencias encontradas, pero no resulta sencillo sobreponerse a las apariencias, cuando éstas alcanzan semejante frenesí. Ardua es, pues, la conciliación historiográfica porque confuso fue el ajuste..., al menos hasta el desplome totalitario de agosto de 1942.

Contemplada en este contexto, la economía carismática española fue singular; no por la impotencia de un aparato de propaganda ni por la (quizá obvia) inconsistencia de los líderes que absorbieron la empresa; lo fue sobre todo por la estructura en la que se insertaba la dualidad de sus protagonistas: Franco y José Antonio. Las dos tentativas de elevarlos al altar de la nación están ho-

---

<sup>31</sup> Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Madrid, Jerarquía, cito por la 5ª edición de 1939, p. 225.

radadas por una barrena y el intento tiene la virtud de exhibir las fisuras. Quizá se deba al protagonista, acaso a la estructura misma del poder, tal vez al programa (o a su ambigüedad); no es impensable que obedezca a la irrelevancia (impertinencia, más bien) de los movimientos de masas para un período de guerra en fase terminal y, con mayor razón, para la posguerra. Por muchos que fueran los ensayos, Franco sólo hallaría su comodidad escenográfica y carismática en el seno de los desfiles militares, las misas, las inauguraciones y los actos protocolarios de origen real<sup>32</sup>. Una sola construcción habría de consumarse con los años: la del Franco abuelo, vestido de paisano, entregado a inauguraciones compulsivas, bonachón, cineasta *amateur*, apasionado de la caza y la pesca. NO-DO comenzó a difundir este icono en los años cincuenta y lo llevó al éxtasis, en estrecha colaboración con la televisión, en el curso de la década siguiente<sup>33</sup>. Pero esto es ya harina de otro costal.

En cuanto a José Antonio, éste se nos aparece solicitado desde un estatuto fronterizo: entre una euforia interesada y un dolor aniquilador, entre el héroe caído y el santo, y es razonable pensar que la escasez de imágenes suyas favorecería, en lugar de perjudicar, el fetichismo y la leyenda. Sea como fuere, los hechos imponían su evidencia: el carisma de José Antonio no podía ser sino parásito.

Transcurrieron los años y los ceremoniales congelaron su estampa, repetitiva, codificada, tediosa. A José Antonio le correspondió tan sólo la aflicción ritual del 20 de noviembre, única fecha, ciertamente inane, en la que dominó el dolor, o su coreografía. En 1959, el escenario, pero poco más, cambió de El Escorial al Valle de los Caídos. Más tarde, en un período que escapa a la atención de este ensayo, tuvo lugar la postrera mascarada, el último hurto cuando Franco, o quienes tiraban de los hilos de su precaria vida, dejaron éstos al albur de la naturaleza. Era 1975. Un 20 de noviembre y, tal vez por azar, el entubado cuerpo de Franco extrajo la energía suficiente para arrebatarse a José Antonio el único ritual que le quedaba desde 1938. En adelante, todos los 20 de noviembre serían recordados por la muerte del dictador. Recordados o (quizá sea éste el signo de la justicia histórica) rápidamente sumidos en el olvido.

<sup>32</sup> Ese 'estilo suntuario' que describió Juan Pablo Fusi (*Franco. Autoritarismo y poder personal*, Madrid, El País/Aguilar, 1985, p. 70).

<sup>33</sup> Vicente Sánchez-Biosca, «¡Qué descansada vida! La imagen civil de Franco, entre el ocio y la intimidad», en *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, cap. 2.

## Anexo


**Formación de la Comitiva**

Después de que quede efectuado el primer relevo de portadores de andas, con el ceremonial acostumbrado, delante de la Presidencia, la Cruz Alzada y el Clero, pasarán a su puesto en la cabecera de la Comitiva.

A continuación la Comitiva emprenderá su marcha en este orden:



Clero  
 Ordenes Religiosas.  
 Trompetería.  
 Escuadrón de Caballería.  
 Batallón de Infantería  
 Bandera de Falange.

Féretro  y Escolta  
 General Jefe de la  
 1.ª Región Militar.  
 Ayudante de Campo.  
 Jefe de E. M.

Gobierno.  
 Junta Política.  
 Consejo Nacional.  
 Altos Cargos del Estado y del Movimiento.  
 Comisión del Ejército de Tierra.  
 Comisión de la Armada.  
 Comisión del Ejército del Aire.  
 Presidencia de Autoridades Locales.  
 Pleno del Ayuntamiento.  
 Pleno de la Diputación.  
 Delegados Provinciales de Servicios.  
 Comisión de la Academia de Jurisprudencia.  
 Comisión del Colegio de Abogados.  
 Demás Comisiones.

# HISTORIA CULTURAL DE LA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA

JORDI CANAL y JAVIER MORENO LUZÓN  
(eds.)

Javier DE DIEGO ROMERO	Christophe PROCHASSON
Vincent DUCLERT	Maurizio RIDOLFI
Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN	Rosa SALA ROSE
Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA	Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA
Stéphane MICHONNEAU	Angelo VENTRONE
Renato MORO	

CENTRO DE ESTUDIOS POLÍTICOS Y CONSTITUCIONALES  
Madrid, 2009

CENTRO DE ESTUDIOS POLÍTICOS Y CONSTITUCIONALES

CONSEJO EDITORIAL

Luis Aguiar de Luque  
José Álvarez Junco  
Paloma Biglino Campos  
Bartolomé Clavero  
Luis E. Delgado del Rincón  
Eliás Díaz  
Santos Juliá  
Francisco J. Laporta  
Clara Mapelli Marchena  
Francisco Rubio Llorente  
Joan Subirats Humet  
Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

Colección: *Estudios Políticos*

Director: JOAN SUBIRATS HUMET

## ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
Introducción..... <i>por JORDI CANAL y JAVIER MORENO LUZÓN.</i>	1
Relación de autores.....	7
1. Conceptos y metáforas en la política moderna. Algunas propuestas para una nueva historia político-conceptual.. <i>por JAVIER FERNÁNDEZ SEBASTIÁN.</i>	11
2. Lenguaje y cultura política: algunas consideraciones sobre teoría y método..... <i>por JAVIER DE DIEGO ROMERO.</i>	31
3. Historia cultural de la política/historia de los intelectuales: la cuestión del compromiso de los filósofos en la Europa del siglo XX..... <i>por VINCENT DUCLERT.</i>	43
4. Fiestas y conmemoraciones..... <i>por MAURIZIO RIDOLFI.</i>	59
5. Rituales políticos/Religiones políticas..... <i>por RENATO MORO.</i>	97
6. ¿Lugares de la memoria o memoria de los lugares? Estrategias discursivas para expresar un trauma..... <i>por STÉPHANE MICHONNEAU.</i>	149